

FILM HRVATSKOGA ROMANA

Rem, Goran

Authored book / Autorska knjiga

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

Publication year / Godina izdavanja: **2021**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:334461>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-13**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

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



FILM HRVATSKOGA ROMANA

Rem, Goran

Authored book / Autorska knjiga

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

Publication year / Godina izdavanja: **2021**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:334461>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-20**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

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



Goran Rem

FILM HRVATSKOGA ROMANA

pet eseja

prijepis videopredavanja

Nakladnik
DRUŠTVO HRVATSKIH KNJIŽEVNIKA
OGRANAK SLAVONSKOBARANJSKOSRIJEMSKI

Za nakladnika
Zlatko Krilić

Urednik
Ivan Trojan

Recenzenti
Hrvoje Turković
Boris Škvorc

Prijenosi
Benjamin

Literatura
Kata Lunka Petrović

Prijevod sažetka
Ksenija Mitrović

Lektura
Marina Smojver

Priprema i tisak
Krešendo, Osijek

ISBN 978-953-278-316-2

Tiskano uz financijsku potporu Ministarstva znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske



Goran Rem

film hrvatskoga romana

pet eseja,
prijepis videopredavanja
o hrvatskome romanu od 1914. do 2019.
održana daljinskoga proljeća 2020.
i sljedećeg



Osijek, prosinca 2021.

SADRŽAJ

UVODNA RIJEČ	7
POETOLOGIKE AVANGARDE	11
PREDAVANJE FILM AVANGARDE HRVATSKOGA ROMANA, 1914. – 1928.	17
STUDIJSKI RAZGOVOR: IVAN MESNER, <i>NOVOVJEKI DJEČAK</i> , 54; MARIJA TUCAKOVIĆ GRGIĆ, <i>MAJKA</i> , 59; AUGUST CESAREC, <i>ZLATNI MLADIĆ</i> , 65	
POETOLOGIKE MODERNITETA	73
PREDAVANJE FILM MODERNITETA HRVATSKOGA ROMANA, 1928. – 1952.	77
STUDIJSKI RAZGOVOR: MIROSLAV KRLEŽA, <i>NA RUBU PAMETI</i> , 109; MARA ŠVEL GAMIRŠEK, <i>HRAST</i> , 118	
POETOLOGIKE DRUGE MODERNE.	139
PREDAVANJE FILM DRUGE MODERNE HRVATSKOGA ROMANA, 1952. – 1968.	141
STUDIJSKI RAZGOVOR: VJEKOSLAV KALEB, <i>DIVOTA PRAŠINE</i> , 171; VLADAN DESNICA, <i>PROLJEĆA IVANA GALEBA</i> , 181; RANKO MARINKOVIĆ, <i>KIKLOP</i> , 203	

POETOLOGIKE POSTMODERNE	211
PREDAVANJE FILM POSTMODERNE HRVATSKOGA ROMANA, 1968. – 1990.	217
STUDIJSKI RAZGOVOR: ZVONIMIR MAJDAK, <i>KUŽIŠ, STARI MOJ</i> , 257; IVAN SLAMNIG, <i>BOLJA POLOVICA HRABROSTI</i> , 266; IVAN ARALICA, <i>PSI U TRGOVIŠTU</i> , 276; GORAN TRIBUSON, <i>SNIJEG U HEILDERBERGU</i> , 281; PAVAO PAVLIČIĆ, <i>VEČERNJI AKT</i> , 294; DAMIR MILOŠ, <i>BIJELI KLAUN</i> , 299	
POETOLOGIKE POSTMODERNITETA	309
PREDAVANJE FILM POSTMODERNITETA HRVATSKOGA ROMANA, 1991.- 2019.	315
TOMISLAV ZAJEC, <i>SOBA ZA RAZBIJANJE</i> , 350; MARIJA PETROVIĆ, <i>NOISE-KUNST</i> , 353; SKIG I BOGUTOVAC, <i>VODA</i> , 368; TITL, <i>POSTMODERNITET HRVATSKE PROZE</i> , 372; NAPOMENA UZ VIDEOPREDAVANJE <i>POSTMODERNITET HRVATSKOGA ROMANA</i> , 1991. – 2019., 377; LUKA BEKAVAC, <i>DRENJE</i> , 379	
ZAKLJUČAK	389
CONCLUSION/SUMMARY	391
LITERATURA	393
BILJEŠKA O PISCU	404
KAZALO IMENA	411

UVODNA RIJEČ

Eseji ove knjige pet su zapisa predavanja i razgovora prvotno izvedenih daljinskoga proljeća 2020¹. Eseji su trodijelni pa svaki ima kratku silabusnu *poetologiku*, zatim *prijepis izgovorenoga* u videopredavanju koje dijalogizira stanje naracije romana u ogledanju s filmom te aktivni *pisani razgovor* odnosno diskusiju. U toj esejsnoj trodijelnosti, poetologika-prijepis-diskusija, svaki je međutim konkretan u unutrašnjoj razlici pa avangarda dijalogizira o hrvatskome romanu s *nekoliko* svjetskih avangardnih filmova, modernitet samo s *jednim* velikim svjetskim gigantom filma, druga moderna s *ne istovremeno* snimljenim hrvatskim filmom (?), postmoderna s

¹ Predavačke eseje sam 2020. izlagao, s otprilike svaki put približno tri kartice natuknica ("poetologike"), u video formatu na kolegiju *Hrvatska književnost XX. i XXI. stoljeća*. Kolegij smo silabusirali od 2015. te ga suizvodimo i periodizacijski te korpusno supotpisujemo, lirologinja Sanja Jukić, teatrolog i dramatolog Ivan Trojan i ja. Lektirski se oslanjamo na po petnaest naslova poezije, drame i proze/romana. Video snimci su poveznicama qr kodova dostupni na stranicama 15, 76, 142, 215 i 313, što je držati samo dokumentacijskim medijskim dosjeima odnosno čuvarima i lapsusa lingue koji su se neupitno „oteli“ u svakom od tih pet nastavnih bezprijekidno snimanih trosata. U dan kasnijim pisanim razgovorima u realnom vremenu tim sam lapsusima dodavao rimu svojih tipfelera, žureći držati ritam u dinamičnim studijskim skupinama od po desetak kolegica i kolega... Peto predavanje je opsegom najekstenzivnije jer sadrži ugrađena i tri dokumentacijska priloga.

velikim *europskim estetemom* američke teme (!?), a postmodernitet s hrvatskim *filmom filmologa* te slabodostupnim kulturnim filmom i transmedijalno osjetljivim, dokufilmovima uz jedan poseban video-konceptual. Eseji su dakle nastali *kroz* pripremu za njih, *kroz* sama video-predavanja te *pisani razgovor u realnom vremenu* za vrijeme komunikacijske konverzije nastave iz predavaoničke u nastavu “na daljinu”. Esej predavanja izlagao sam uz paralelno projiciranje izabranih filmova iz povijesti i suvremenosti filma (Wieneov *Kabinet doktora Caligarija* i još tri filma kao “teoriju” Avangarde 1914. – 1928. /*Novovjekni dječak, Crveni ocean, Na Pacifiku god. 2255., Zlatni mladić, Majka*/, Wellesova *Gradanina Kanea* kao “teoriju” Moderniteta 1928. – 1952. /*Povratak Filipa Latinovicza, Sam čovjek, Na rubu pameti, Hrast i Djeca božja*/, Vrdoljakov *Kiklop* kao “teoriju” druge Moderne 1952. – 1968. /*Kiklop, Divota prašine, Proljeća Ivana Galaba, Kratki izlet te Mirisi, zlato i tamjan*/, Wendersov *Pariz, Teksas* kao “teoriju” Postmoderne 1968. – 1990. /*Bolja polovica hrabrosti, Snijeg u Heidelbergu, Večernji akt, Polovnjak, Bijeli klaun*/ te Peterličev *Slučajni život* i još dva doku i jedan eksperimentalni film te kulturni i jedva dostupan u slabom stanju *Ritam zločina* Zorana Tadića, kao “teoriju” Postmoderniteta 1991. – 2019. /*Priče iz Vukovara, Nabukodonozor, Soba za razbijanje, Balade o Josipu, Zašto sam vam lagala, Drenje!*/).

Tako sam relativno slabije dostupnu knjigovnu povjesničarsku i teorijsku literaturu zamjenjivao internetovski dostupnim filmovima, odnosno radnom i konkretnom *prakseološkom* poetikom samih fenomenски izabranih filmova, koji su onda bili i punim dijelovima predavanja

odnosno metainstrumenti za pet periodizacijskih polja kojima sam razdijelio ukupni stotinu i pet godišnji korpus. Pripremnim poetologikama-uvodnicima i dakako transkriptima predavanja priložio sam i *Studijske diskusije* koje su - oslonjene na tematološko-naratološke figure Gaje Peleša - nastajale povezivanjem videopredavanja s predlošcima romana čitanih neposredno u danima prije pojedinoga postpredavačkoga (predavanja su stizala dan prije razgovornoga susreta) te pisano razgovornoga susreta. Osim romana i filmova, u njihovu međusobnom klizanju kroz, mimo i uz Naraciju, fokusno – hrvatsku romanesknu Naraciju, u predavanjima su najnužnije naznačavani aspekti teksta povijesti i teksta kulture, kao i drugih umjetničkih te posebice književnih fenomena koji su metaproblematizirali Naraciju.

Kućna knjižnica omogućila mi je natuknice eseja upućivati na tri puta tri sveska, kao prvo, tri autorske trilogije: Donatovu *Prakselogiju hrvatske književnosti ...*, Nemicovu *Povijest hrvatskog romana*, Pavlovićevu *Ugodnu ljepotu albuma*, drugo, tri zbornika - *Flakero-va srednjoeuropska postmoderna*, *Slovo razlike – teorija pisanja* (Mcluhan, Derrida, Kolibaš) i *Poetika buke* - uz još tri monografije: Milanjin *Hrvatski roman*, Peterlićevu *Povijest filma* i Šicelovu *Antologiju hrvatskoga eseja XX. stoljeća*.

U zapisanom obliku, predavanja su se našla zahvaljujući studentskom inicijativnom maru, odnosno uz predavačevo puno iznenađenje.

POETOLOGIKE
AVANGARDE

MODERNOST hrvatske književnosti kreće, kako napominje i Dubravka Oraić Tolić u *Citatnosti... „II“*, početkom devetnaestoga stoljeća, a potom unutar dva-
desetog stoljeća tu je modernizam-modernitet koji u ši-
rem smislu senzibilizira, neupitno Matoševom sintezom
i prijenosom, tu svoju premodernost od romantizma
pa sve do postmodernitetnoga danas, a u užem smislu
nastupa najjačom slabošću kao *avangarda, šire - Moder-
nitet te drugi modernizam* ili poetologija prve polovice
dvadesetog stoljeća i onda baš sama Druga moderna od
pedesetih do sedamdesetih. Zatim se unutar Avangar-
dom omjerive postmodernosti slažu višestruke strategije
prvih dvaju i „posljednjih“ triju desetljeća, uz unutarnji
odvojivi fenomen transmedijalnosti ratnoga pisma i spe-
cifičan međuisklizni fenomen kulturalno-pismovnog
skraćivanja stoljeća (D.O.T., *Dvadeseto stoljeće u retrovi-
zoru*) pa zato razdvajamo dvadesetljetnu Postmodernu
od, privremeno kasnijeg, trodesetljetnog Postmoderni-
teta, sa svim njegovim retrovizijama koje estetskim
instrumentaliziranjem sežu, podvlači Milanja, ne samo
u razvidno polje Modernosti.

Povijesna ili prva hrvatska Moderna (mala Moderna,
piše D.O.T.), odjavljuje se iz svoje dominacije kroz slje-
dećih nekoliko fenomena: Ivana Brlić Mažuranić 1913.
bjelodani romanesknu bajku za djecu *Čudnovate zgode i
nezgode šegrta Hlapića*, rani Krleža piše komornu jedno-
činku *Maskerata* 1914., AGM umire 1914. sa *Starim kro-
vovima* na nahtkaslu, zbornička zbirka *Hrvatska mlada
lirika* 1914. šalje tekstove Ive Andrića, Tina Ujevića, i ni-
za novih jakih postmatoševskih autora, a urednički ju
oblikuje Ljubo Wiesner

Težak sumrak zapaža Ivo Andrić, piše o Matošu: *U
njegovoj Hrvatskoj je sanjeno, neveselo, do suza apatično.*

Vladimir Čerina: *...A svijet sve više postaje jedan sve-
opći kolodvor i život je naš počeo da ide kao ona Zolina*

*lokomotiva Lisom iz Čovjeka-zvijeri... što juri i juri kroz
sablano mračnu noć...*

lirozofija, odstvarenje - 1914. do 1920.

Hrvatska mlada lirika i rano hrvatsko pjesništvo i pismo fragmenata Ive Andrića, ulazak bohemskog multipoetologa Tina Ujevića (paranasovstvo, simbolizam, ekspresionizam, nadrealizam, simultanizam, kubofuturizam, kozmizam), intimno-apstraktni ekspresionizam Gustava Krkleca i apstraktni ekspresionizam Antuna Branka Šimića u *Preobraženjima* 1920.; burno nastupa karnevaleskna drama *Kraljevo* Miroslava Krleže 1915. i postnaturalistična *Inoče* Joze Ivakića te drame Miroslava Feldmana, mitološki fantastične nadvremene bajke *Priče iz davnine* Ivane Brlić Mažuranić (1916.), modernistički roman abnormalnosti lika *Novovjekni dječak* Ivana Mesnera 1917., kao radikalizacija *Janka Borislavića*, *Bijega* i *Isušene kaljuže*; zabranjeni futuristički zadarski časopis *Zvrk*, Šimićev ekspresionistički časopis *Vijavica* 1917. i Krležin *Plamen* 1919., ...nastupa secesijski almanah - *Jeka od Osijeka* 1918...

ABŠ piše o *Pričama iz davnine* Ivane Brlić Mažuranić: ...*A.G. Matoš...crni strah, mač i toljaga mnogim našim piscima...našao je dječju knjigu o šegrtu Hlapiću klasičnom knjigom...remek djelom...!* Tin Ujević dodaje: *Drugi imaju različite nastranosti; u nesreći se tješe makom, konopljom ili meksikanskim pejotlom.* A Gustav Krklec ovako snima: ...*pesimizam, a pogotovo pjesnički, ne mora nipošto značiti neku dekadenciju, nego često govori o zrelosti...*

ispit savjesti, osječka dadaistička matineja i osječko Krležino predavanje - 1921. ...do 1928./1930.

Od ekspresionizma do nadrealizma, *Književnik*, 1930 (studije Josipa Bognera): časopis Zenit, futurist Ulderiko Donadini, astralist Nikola Šop, metafizik Đuro Sudeta, ontemski panonist Mirko Jirsak; gotično-zombijevska pripovijest *Mor* Đure Sudete iz 1930., soc-naturalistički nejunak u romanu Augusta Cesareca *Zlatni mladić* 1928., a Marija Tucaković Grgić 1928. piše roman u stihevima *Majka* i gradi filmični soc-art. U drami nastupaju reklasične drame Tita Strozija (npr. *Ecce homo!* 1925.), pirandellovska drama *Ponoć* Josipa Kulundžića (1921.) i Kalmana Mesarića (*Kozmički žongleri*, 1925., knjiga drama). Milan Šufflay: *Na Pacifiku...*, 1924./1998.

Branko Gavella u eseju Miroslav Krleža i kazalište: ... *tri faze Krležinog dramskog stvaralaštva...u prvoj je fazi radnja dograđivana ...fantastičnim, ...u (2.) dramama prijelazne epohe...Golgoti...fantastični elementi služe zvučničkom pojačavanju glavne prosto realne slike... a u (3.) Vučjaku ...dao je vizionarnu bilancu cijelog zbivanja... paralelizirajući odvijanje dijaloga...*

Zaključuje Josip Bogner, u eseju Lirika sutona: ...*Đuro Sudeta je pun duboke melankolije i mističnih religijskih ekstaza...u ogromnim mističnim prostorima katedrala evocira k Smirenju...*



FILM AVANGARDE HRVATSKOGA ROMANA, 1914. – 1928.

*Novovjekni dječak, Crveni ocean, Na Pacifiku god. 2255.,
Zlatni mladić, Majka*

i

Kabinet dr. Kaligarija

I. ZAPIS VIDEOPREDAVANJA

Poštovane kolegice i poštovani kolege, u ovome ćemo predavanju nastojati susresti tri naša interesa. Prvi je naš interes vrsnopredmetni i sintagma koju mi danas ovdje otvaramo kao naš interes, sintagma je *hrvatski roman, suvremeni hrvatski roman*. Naime, hrvatski roman od 1914. do danas, 2019., predmet je našeg interesa ovdje, u prvom okvirnom totalu. Zatim ćemo polutotalom obuhvatiti potkorpus od 1914. do 1928., pa tu imenovati Mesnerovog *Novovjeknog dječaka*, Zagorkin *Crveni ocean*, Šufflayevu *Na Pacifiku 2255*, Cesarčeva *Zlatnog mladića* te *Majku* Marije Tucaković Grgić... Međutim, u druga dva plana bavljenja tim sveukupnim predmetom našeg predavanja dvije su opservacije velikana mišljenja o umjetnosti i o medijskom svijetu kojega nužno, od pokretanja fotografskih sličica nadalje, sve “medijskije” živimo. Jedno je tvrdnja Marshalla McLuhana, oca ili genija medijologije, o tome kako je film zapravo rasteretio roman od potrebe zaokupljanja velikom naracijom ili realistič-

kom naracijom uopće. Tako da ćemo, s obzirom na tu tvrdnju koju je McLuhan izrekao još negdje krajem 60-ih godina 20. stoljeća, vidjeti što se to dogodilo nakon što je nastupio film u svojem interesu za narativno i što se onda dogodilo u tom refleksnom polju pitanja velike naracije ili uopće fabulativno razvidnije naracije kao onoga što će činiti, zaokupljati ili teretiti roman. Hoće li roman doista, nakon što mu je film dao priliku da se odmakne – budući da je on, film, percepcijski reprezentativniji za nekakvu referentnu zbilju – i ostavio romanu dovoljno prostora da ne bude toliko zaokupljen razvijanjem, vođenjem i dovodenjem Priče do raspleta. Treća, ne baš tvrdnja, ali koju smo ovdje također najavili jedna je predavačka rečenica Aleksandra Flakerova izgovorena u Osijeku na Slamnigovim danima 2003. godine, kada je rekao: *Vi kažete postmoderna, a ja kažem avangarda*. Što se tiče rasprave oko toga što je Flaker tom rečenicom kazao, onda ta rasprava koju ovdje možemo samo mikrostrukturno rastvoriti treba izgledati otprilike ovako: kada *Vi kažete postmoderna, a ja kažem avangarda...* je li, onda, Flaker time rekao da, bez obzira na to što je *sad* nastupila postmoderna, on i dalje svoj interes upućuje avangardi ili je Flaker rekao da, premda mi svoju suvremenost zovemo postmodernom, on i ovu suvremenost, kao i onu koja je nastupila početkom 20. stoljeća, a on ju je, kako znamo, kao povjesničar u svjetskom kontekstu najuvjerljivije opisao – on i nju, ipak, pa možda i također, zove avangardom? Dakle, hoće li on i postmodernu zvati avangardom? Je li o tome Flakerova rečenica? Tu negdje, između tih dviju opcija, a moguća je i treća, nalazi se naše otvaranje današnjeg predavanja. Dakle, Flakero-

va rečenica *Vi kažete postmoderna, a ja kažem avangarda*, zatim tvrdnja da je roman dobio mogućnost ne biti previše zaokupljen naracijom nakon što je to film preuzeo – budući da on – film to tehnološki može činiti organski bliže, jednostavnije, “tek” uključivanjem i isključivanjem kamere – ili će nam biti bliže u sveukupnom našem razgovoru faktografski se kretati samo onime što je najuži i najvažniji naš predmetni interes, a to je što to roman naprosto radi s Pričom, od 1914. do danas, hrvatskoj književnosti.

Kao što *vidite*, zajedno s još jednim dijelom predavanja, u našem će se interesu i primateljsko-predavačkoj projekciji nalaziti i film. Film koji sad postaje dio teorijskoga mišljenja ovoga izlaganja o Priči u romanu *Avangarde*, to je film koji je i sam filmografski i filmološki graničnik kada je u pitanju ekspresionizam u povijesti filma. Riječ je o filmu koji se zove *Kabinet dr. Caligarija*, a već je podnaslovno izložena i najava toga filmskoga naslova, već se i sama priča filma polako zaletjela, a ono što smo dosada opazili je da taj film svoju priču postavlja u vizualno izrazito stiliziran prostor. Ona pozicija u kojoj se nalazi *sadašnji* lik koji čita – ta pozicija u kojoj on, nakon što je preletio retcima kroz knjigu osjeća određeni nemir i potrebu izaći van i pogledati van, samo je jedna od onih pozicija koje ćemo pokušati ilustracijski, ali pogotovo suinterprijetacijski prizivati u našoj predavačkoj analizi onoga što se *dogada* u romanu. Naime, hoće li roman, nakon što ga je film *oslobodio*, doista čovjeka dovesti samo do nekog ograničenog prostora, pogleda prema van koji će usto, kao i prizor koji smo maloprije spomenuli biti nekakav stilizirani i scenografski simbo-

lično izobličen projektivni kvadrat? Hoće li to biti okvir kroz koji će čovjek, dakle subjekt romana na početku 20. stoljeća, gledati u svijet ili će roman ipak biti ne samo u istraživačkim smjerovima koje je avangarda erosno prizvala iz sveukupne umjetnosti pa će možda nekim dijelom i dalje biti vrlo konzervativan, vrlo narativan te vrlo spor i trom? To ćemo ovdje pokušati vidjeti i o tome ćemo pokušati danas razgovarati, a ovaj će opsjenar koji je upravo stigao i kojeg smo kao Opsjenara maloprije imali i najavljenog, biti možda još jedan od likova čiji će nam identitet biti prilično aktivno moguće dodirnuti povremeno jer je to pozicija subjekta koji nam više ne daje sliku svijeta u kojem možemo uzročno-posljedično funkcionirati i očekivati da će humanistika biti u podlozi *raspleta* između ljudi. Dakle, humanost, čovječnost... Je li ta tamnost, sumrak čovječanstva doista sa svojom mogućom svjetiljkom stigla definitivno u ruke opsjenara? To je jedan od problemskih aspekata koje ćemo otvarati susrećući se s hrvatskim romanom u ovom, prvom predavanju, u kojemu ćemo proći zapravo kroz četiri-pet romana i kroz četiri filma. Prvi film je cjelovečernji, nijemi, dugometražni film *Kabinet dr. Caligarija*, a tri ostala filma koja se nalaze u nastavku ovoga predavanja filmovi su naslova *Povratak razumu*, *Andaluzijski pas* i *Mehanički balet*. Sva ta četiri filma pripadaju avangardi. Što je avangardno u slici koja je *Kabinetom dr. Caligarija* pred nama? Avangardno je da više nema referentnog zbiljskog svijeta. Zbiljski svijet stiliziran je scenografijom, crtežom. To je slika tog svijeta kroz koji se ljudi kreću, ali više nije stvaran – dakle, apstrakcijski je dodirnut, *odstvaren je*, kako bi rekao Antun Branko Šimić, inzisti-

rajući na tome da se riječi trebaju odstvariti i da ih treba osvježiti u njihovoj zalihni značenja jer, zalijepljene za zbilju smo ih prestali primati u onome najvažnijem što čovjeku šalju. Slika koju se dobiva u filmu *Kabinet dr. Caligarija* u nekim je amimetičnim odnosima gore i dolje – ona je izduljena, ona ne samo da je scenografski zamijenjena zbiljom, upotrebom prostora snimanja u simulaciji mimezisa nego mi i semiozisno *artiramo* sliku svijeta. Dakle, estetika je u samom ontemskom sloju, u značajnijima prostora estetika nam je odlučila prikazati nešto gdje je okomica prešla u izobličeno uspostavljanje relacija, gdje se u neprikrivenim crtežima zamjenjuje ono što bismo očekivali od privida stvarne zbilje ili od zbiljske stvarnosti – što nam sad ovdje nije bitno raščistiti što je što – nego se vezati uz to da, kada se nađemo pred pozivom na predstavu, čujemo ovo nečujno, averbalno zvono i amimetično zvono. Dakle, budući da je zvuk odsutan, ovaj nijemi film savršeno iskorištava svoju svijest o sebi i zvuk koji je vizualno sugeriran također je nerealna i nerefereentna informacija kao što su nerefereentne, neprikazivačke informacije koje imamo o dijelovima svijeta u kojima se ta priča događa.

Mi ćemo se, budući da ćemo biti toliko blisko filmovima, svakako podsjetiti što to *Povijest filma* Ante Peterlića, prvog hrvatskog filmologa, začetnika hrvatske filmologije, kaže o tome što su karakteristike ekspresionizma. On nas, upravo imenujući ovaj film kao *medašniji* za nastup ekspresionizma, podsjeća da je film u tom trenutku već imao iskustvo antifabulativnosti, iskustvo antimimetičnosti i antiiluzionističnosti. Dakle, taj film nas ne pokušava zavarati da se ovo *zbilja* događa u nekoj

stvarnosti, u tom smislu on je antiiluzionističan, on nam sugerira i pokazuje da je to priča o poziciji čovjeka, o čovjeku u mogućoj njegovoj igri koja je mjesto za sanaciju humaniteta. To nam pokazuje kako je ta želja za igrom već okružena stilizacijom, a iluzija je nešto na što se mora dvostrukom odlukom pristati. Nakon poziva Opsjenara još jednim zvonjenjem, primatelj/posjetitelj pristaje na to da ulazi u neiluzijski prostor i da će zapravo pred njim biti potencijalna ugodna igra njegove primateljske osjetljivosti. Čovjek u želji za igrom ulazi u prostor u koji ga je pozvao opsjenar. Dakle, čovjek, posjetitelji, mi, čitatelji – pristajemo na Opsjenarov poziv, ulazimo u šator u kojemu će Čezar izaći iz tranzitora nalik smrti i pitanje je što tu sada očekujemo? I pitanje i očekivanje pojavljuju se zajednički, a da bi vizualizirao što ćemo primati, opsjenar će nam prikazati svojeg Čezara na jednom posteru koji će također biti likovna koja je već udvostručila ovdje ekransko-medijsku neiluzionističnost. Kada zajedno s ovom semiozom, a sa svojom čitateljskom pozornošću pridemo romanu *Novovjekli dječak* Ivana Mesnera iz 1917. – dakle, tri godine prije ovoga filma – onda ćemo se također naći pred najavom koju smo imali i u ovom filmu, a najavu imamo i sada kada imamo predstavu unutar filma, budući da nam Opsjenar najavljuje svojeg Čezara. I u romanu ćemo imati najavu u kojoj će nam vrlo jasni i naoko racionalni narator (autorski pripovjedač, kako kaže neka od naših naratoloških škola) reći kako će čovjek kojeg ćemo mi pratiti u romanu biti abnormalan lik. Dok, s druge strane, u filmu *Kabinet doktora Caligarija* ipak imamo nekoliko otvorenih narativnih planova, kao što je i onaj o naratoru ove predstave unutar filma, s tim

da je postojao i narator kojega *nismo bili svjesni* na početku filma, a to je naratorska nulta sekvenca u kojoj dvojica likova sjede, nalazeći se u nekoj surrealističnoj slici gdje prolazi i jedan ženski lik, lijep i odsutan od zbilje.

Taj će nam racionalni narator Mesnerova romana za to sad – da ne mislimo da on stoji na strani tog lika, ali da nam mora ispričati što se tu dogodilo i da zapravo zato taj njegov predočni narativni uvodnik neće biti predug – što prije predati priču kako ne bismo bili bez njegovog komentara. U filmu smo ovdje također bez suviše opsjenarovog komentara, a iako smo obuhvaćeni nultom naratološkom situacijom, moramo reći kako će nam ta nulta naratološka situacija malo pokvariti usredotočenost, ali ona će na kraju filma biti uokvirena, ponovljena i pokazat će se kao neka vrsta racionalizacije unutrašnje priče koju pratimo kroz šest činova. Dok će u romanu Ivana Mesnera nulti, autorski pripovjedač ostati u toj svojoj prvoj najavnoj sekvenci i više se neće pojavljivati, dakako vrlo uvjetno rečeno. Naime, iako je taj Mesnerov pripovjedač rekao kako će sad predati priču sudbine samom svojem glavnom liku, junaku Optujskom, zapravo će pozicija pripovjedača ostati cijelo vrijeme aktivna. Međutim, taj će pripovjedač ostati blizak prepričavanjima onoga što njegov glavni junak govori, i onda donekle i temeljnoj perspektivi priče i gledanju svijeta koju nosi prema nama kao svoju sliku događaja u romanu. Taj će prepričani pripovjedač ipak biti vrlo blizu glavnom liku i imat ćemo dosta problema s načinom primanja svega toga. U filmu, Čezarov opsjenar je na kraju i voditelj cirkusa koji se izborio za uopće održavanje te predstave i onda je bio i u izobličenoj kancelariji gdje se birokrat-

ske subosobnosti penju i silaze s tih izduljenih stolaca. Analogija između romana i ovog filma je u tome što ta dva psihema, koji prilaze najopasnijem zlokobnom liku Čezara, primaju informaciju o tome da će se jednome od njih te noći nešto loše dogoditi, što se vrlo konkretno može vidjeti kada najavljiivač grimasira jer ovaj je s nekim podsmijehom išao pitati kao ‘ajde sad ti meni izreci što će biti’ – budući da je Čezara njegov opsjenar najavio kao onoga koji vidi prošlost i budućnost. To budućnostno koje, kao što znamo, inače avangarda voli, ovdje je izravno dovedeno do subjektne pozicije. Dobili smo lik koji može obuhvaćati uvid u budućnost, odnosno vremenitost samu i djeluje organskije – ali, kada taj Čezar najavi *maloprije* jednom od likova da će samo do jutra biti živ, ovaj se ponaprije bio zgrčio u jednoj grimasi – a što se tiče te zgrčenosti u romanu *Novovjekni dječak*, stalno ćemo moći vidjeti „zgrčene“ susrete glavnog lika s bilo kim *u svijetu*. Optujski neće podnositi u svojim susretima nikoga od onih na koje nailazi, on ima dva-tri ženska lika spram kojih postoji određena privremena i uvjetna dimenzija afirmativnosti te ima određeno preliminarno poštovanje prema svojoj majci, ali ne može to kontrolirati i upada u razgovore negativiteta s njom. S druge strane, postoje ta druga dva lika od kojih je jedna Višnja, psihemska struktura koju jedva uspijevamo pratiti romanom, iako ona ima vrlo jasno ime i vidimo jasnu signalizaciju izrazite afirmativnosti Optujskog prema njoj, kao i prema majci. Prema majci šalje negativnost u nekim pretjeranim intenzitetima, no sa sviješću o tome da će biti loše, a to donekle i usporava negativitet, ali s druge ga strane ponovno diže nakon što si osvješčuje

da nije trebao biti negativan prema majci, ...nakon čega je ponovno loše. Ta Višnja, kao jedina sociemska subsubjektna struktura, kao jedina uopće osobnosna struktura, figura psihema koju Optujski u svijetu vidi kao pozitivno, ona će nam biti strukturno osporavana time što će nalikovati na jedan drugi posve negativitetni ženski lik. Naime, sintaktički gledano, povremeno nećemo znati je li razmišljanje glavnog lika usmjereno njoj, toj osobnosti kojoj šalje afirmativnu emisiju potencijalne i željene intimne komunikacije. Sintaktički ćemo biti onemogućeni shvatiti je li to sad samo neka rečenica koja će početi biti osporavanjem pozitivnog i čak vrlo grubo negativno, je li možda riječ o jednoj posve drugoj ženskoj osobnosti, o kojoj ćemo više imati podatak pozicije u društvu negoli samo imenovanje. To što je netko dobio ime pa je onda označiteljska emisija odradila određenu intimizaciju, a druga osobnost dobila više priključak na sociem kao početak opisa te narativne strukture koja je sveukupno negativna, ta će sociemska situacija biti trajno razvijena u romanu i bit će mnogo mjesta kada, recimo, kaže ovako: „Ali on neće propasti, u njemu leži velika snaga koja ga potiskuje naprijed. Ona ne daje da propadne, zalazi u običnost dnevnih ljudi, baštinio je od oca sve mane. Ono uljuljavanje u nejasne sne u kojima se pričinjaju bolne ekscentričnosti.“ – u jednoj od tih rečenica jest i to kako subjekt ne želi imati kontakt sa skupinom, kako je naslijedio nešto od oca, nekakav talent nekomunikativnosti i ekscentričnosti. Vidjeli smo također da u tim dvjema-trima rečenicama opis *on misli to* pripada i *naratoru* i *njemu*, jer je to stilizirani *on* koji o sebi misli u jednoj udaljenoj dimenziji osobnosti. On o sebi misli

pa zašto sam ja onaj koji je takav da je taj i taj, povremeno misli o sebi u trećoj osobi jednine i ta rascijepljenost osobnosti dio je osobnosne strukture koju prati i ovaj film, a što je ujedno veliki interes ekspresionizma. Ljubomir Maraković, jedan od naših kritičara koji su vrlo izbliza promatrali što se to događa u hrvatskoj avangardi, u svojem članku *Iza ekspresionizma* iz 1927. reći će da ekspresionizam nije baš jako volio prići romanu jer je roman, kao prvo, bio prepolagan, prespor za njega; ekspresionizam je želio biti intenzivniji, kao što vidimo u ovome romanu i filmu. Postoji određena polaganost i, kada je roman u pitanju, *mi* smo polagani, *naša* inercija čitanjem narativnog teksta susreće se s potrebom minimalne mimetične naslonjenosti i *mi* smo ti kojima je roman naoko spor, ali nam je i prebrz. Što to roman *Novovjeki dječak* radi da nam je i spor i brz? *Novovjeki dječak* spor je na onim mjestima kada otežanim stilemima opisuje odnose između sebe i drugih, kada se pojavljuju nekakve tvrdnje koje su bombastične, koje ne referiraju na uobičajene međuljudske odnose. I tada vidimo da taj opis kao da se pretvara u određenu tekstnu nereferentnost, kao da se pretvara u samu tekstnost. Rečenice su to koje ne izgovaraju nešto što možemo uopće razumom i svojom inercijom obuhvaćanja rečenice s njezinim početkom, zarezima, krajem obuhvatiti; nije nam dana priča koja je uzročno-posljedično jasno razvijena. I, budući da ekspresionizam ne voli fabulu, ovaj je film u jednom razmažujućem odnosu prema primatelju. Naime, svi su prizori toliko intenzivni da mi – koliko god pristali na iluziju likovne zamjene za zbilju kroz koju se ljudi kreću – osjećamo kako je ta dimenzija našeg pristajanja na

iluziju stalno osporena jer nemamo oslonca za to. Intenziteti kratkih, malih, stalnih, ekspresivnih scena svojom se samostalnom dimenzijom likovno jako dižu. Mi pratimo priču, vizualno prepoznajemo iste likove i vidimo prostore u kojima se oni nalaze s jedne ili druge strane. Tu je i prostorna implozija u filmu – po prvi puta smo ušli u tu iskrivljenu kućicu koju smo ranije imali prikazanu samo izvana. Ušli smo unutra i vidjeli da čovjek ne živi niti samo unutar te iskrivljene kućice, nego prvi iz tog mikroontema ima svojeg štíćenika, mjesečara koji se nalazi u još jednoj kutiji, još reduciranim mikroontemu. Vidimo s jedne strane izobličene, stilizirane kutije, zidove u kojima su vrata naslikana, iako su funkcionalno pokretna – a u romanu *Novovjekni dječak* kretanje je glavnog lika prostorima ono koje je možda najproblematičnije.

Naša potreba za fabulom, odnosno mimezismom će – prateći što je s glavnim junakom kada se kreće malim gradićem – uvidjeti da taj mali gradićki onem nije službeno izabran kao mjesto na kojemu se priča uopće događa, nego da čovjek naprosto *nema prostora* koji bi u ovome filmu bio realan. U *Novovjeknom dječaku* čovjek nema prostora u kojemu njegova čovječnost može biti realna, pa niti njegova afirmativnost prema svijetu aktivna. Optujskom je loše, u kojem god se dijelu prostora nalazio i on će pokušati u jednom trenutku i zamijeniti taj mali, ali urbani prostor seoskim prostorom – tada će se odjednom pred nama rascijepiti još jednom njegova osobnost: on će, iako je jedva tinejdžer, odjednom biti učitelj. Tako će naše izvantekstualno iskustvo biti uznemireno uvjerljivošću te motivacije. Koja je motivacija mogla taj su-

bjekt, tog mladog čovjeka dovesti do zvanja učitelja i da pritom to zvanje ne bude samo zvanje nego i zanimanje? Naime, tada taj subjekt mijenja urbani prostor ruralnim, a i tu dobivamo vrlo malo deskripcije prostora – ruralni i urbani onem ne sukobljuju se onako kako smo mi navikli u realističkom romanu kojemu je teza da je *zločesti grad* mjesto koje ima neku vrstu uvjetnog antipoda u ruralnom prostoru iz kojega je nekakav talent stigao na školovanje u grad nego je riječ o sljedećem: možemo to usporediti s romanom *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga iz 1972., kad uđemo u romanesknu *jeans*-prozu gdje likovi vrlo urbane identitetne definicije pokušavaju otići na izlet ne bi li tamo osvježili i obnovili svoje međusobne odnose. Međusobni odnosi njima su isključivo odnosi jednog užeg kruga poznanika, no to je jedna druga priča kojoj ćemo stići u nekom drugom predavanju. Međutim, to da ontemi *provjeravaju* što je s osobnošću čovjeka aktivirano je i u ekspresionizmu, s tim da to nisu psihološko-socijalne motivacije za koje bismo željeli da budu aktivne, nisu to niti fiziološke ili biološke nego je riječ o tome da je nemotiviranost događaja, iracionalnost postala ona iz koje se aktiviraju događaji. Kada je riječ o iracionalnosti, imamo *Zločinstvo* Ivana Mesnera u romanu u kojemu je u naslov smješteno ono što bi naturalizam uvijek tražio kao ono što se događa u čovjekovoj blizini, međutim, u naturalizmu će – što će August Cesarec poslije provjeriti – zločin proizlaziti iz fiziološkog i biološkog. Kada taj naš August Cesarec trinaest godina nakon *Novovjekog dječaka* razvije negativitetne odnose između likova s vrlo jakim sugestijom naturalizma, vidjet ćemo kako je ta emisija upotrijebljena za univerzal-

no osporavanje društvenosti kao mogućnosti da ju čovjek afirmira i u nju projicira svoju kreativnost.

Robert Wiene u ovaj je film ušao umjesto Fritza Langa, koji je bio vrlo dinamično prisutan na kinematografskoj europskoj sceni i imali smo ga u Osijeku tada, dvadestih, skoro istovremeno s europskim projekcijama prikaziva- nog u kinu Urania; Fritz Lang bio je pozvan napraviti ovaj film, međutim, nije imao vremena jer je jedan drugi svoj film završavao, ali ono na što je utjecao jest da ovaj film dobije narativni okvir koji sam maloprije najavio. Taj narativni okvir udvostručit će identitetnu rascijeplje- nost koja se, kroz subjekte koji su pred nama izloženi, ne- prestano dovodi kao aktivna. S tom identitetnom rascije- pljenošću, podvojenosti osobnosti možemo se pitati je li riječ o nekakvoj stabilnoj podvojenosti, ako se tako uop- će može reći – i moramo odmah reći da ludilo dominira, ne treba se nimalo suzdržavati već treba odmah ovdje podvući što je povijesni, zbiljski, izvanumjetnički kon- tekst koji okružuje nastanak i nastup umjetničke avan- garde. Naime, riječ je o I. svjetskom ratu i o tome da ono što je estetika željela sa svojim programatskim, manifes- tnim prostorom novih ugoda, uživanja, a to su posljedice industrijske revolucije, razvoj tehnologija, užitak u razvo- ju tehnike – to je u *običnoj* fizici svijeta tih godina kad nastupa avangarda u samoj povijesti učinilo ono najneo- čekivanije od čovjeka: esencijalnu izvedbu jednog masov- nog suicida. Što to znači? Čovjek je *razvio* rat i sam po- jam razvijanja rata, premda, opisati tako ono što se događa s ratom pomalo je problematično zato što veliki Svjetski rat nije “prvi počeo” s negativitetom – velik će broj autora uživati estetski negativitet još od sredine pa

posebice kraja 19. stoljeća naovamo, još od druge trećine 19. stoljeća zgušnjavat će se predosjećaj apokaliptičnog negativiteta, a da ovdje ni ne kažemo – ili kažemo – da je već strasni romantizam svojom gotičnošću i tamnošću odčitavao koordinatne signale negativiteta (dapače – negativitet će biti sve otvorenije dominantan nad Prosvjetiteljskim umom Teze i Tendencije). Međutim, romantizam je imao zanesenost okomicom, gotičnošću – tu se u filmu nalazimo pred ukrivljenom i prema gore suženom paralelom okomica koja se, međutim, nalazi i u samom liku koji se kreće prema drugom liku, a gotična je i scenografija sobe u kojoj se nalazi uspavana junakinja – naime, zločin, zločinstvo joj se približava i tu je ono što će i u romantizmu biti izbjegnuto postojanjem određene i vrlo jasne metafizičke dimenzije kao mjesta na kojemu će okomica biti spojena s pouzdanjem u nadprostor i naddistancu, s koliko god ovim dolje tamnim prostorom. Ta velika bol koju osjeća junak, putnik, napuštenik, samotnik koji ne može komunicirati, kojega obuzima strah – ta velika bol imat će toliko razvijenu uzdignutu gotičnost emocije da će ona prijeći iz fizike u metafiziku, iz emocije u Emociju. Koliko god u ovom filmu pa zatim i u *Novovjekom dječaku* taj prostor kojim se kreće glavni junak bio nama *tek* naznačen, taj prostor je očigledno *scena* na kojoj se živi, a ne mjesto na kojemu se može doista bio organskim dijelom svijeta. Scenografski potez potpune artificijelne, ekspresionističke slike svijeta gotovo će stotinu godina kasnije biti ponovljen u Von Trierovom *Dogvilleu*, pa to možemo negdje lektirski, u fusnoti držati važnom referencom. Zašto je ovdje bitno spomenuti kako je Fritz Lang bio u blizini ovoga filma odsutan pa u

blizini finalizacije opet s određenim utjecajem? Važno je zbog toga što će Fritz Lang inzistirati da se filmu da taj okvir, upozorava nas Ante Peterlić, jer će okvir filmu dati određenu racionalizaciju. Racionalizacijom ćemo mi i dalje dobiti priču, kroz taj okvir ćemo upoznati početak i kraj filma, saznat ćemo tko *nam* je uistinu pripovjedač ovih šest činova koji će se pred nama razviti. Međutim, kada tih šest činova pripovjedač obuhvati i mi primimo informaciju odakle ta priča stiže, taj će pripovjedač biti još jednom, s gledišta točke racionalnosti, osporen. Važna je označiteljska i formalna kinetika u kretanju našeg ekspresionizma, koji nastupa u hrvatskom romanu 1917. godine, prema samom kraju tog prostora, a to je 1928./29. kad nastaje jedini u hrvatskoj kulturi objelodanjeni roman u stihovima (1928.) sve do 80-ih godina 20. stoljeća, kada će drugi takav roman u stihovima biti neoavangardni roman Velibora Čolića *Madrid, Granada ili bilo koji drugi grad* – a taj roman koji se 1928. pojavljuje je *Majka* Marije Tucaković Grgić, autorice iz krajnjeg istočnohrvatskog prostora koja će taj roman doslovno napisati u Rajevom Selu, priču u tom vodeno-zemljanom panonskom ontenu i upotrijebit će određenu realističku slikovnu zalihu... da bi razvila taj stihovni semiozis. Tom romanu se moramo više vratiti u nastavku predavanja, no 1928. godine tu je s nama i pripovijetka *Breza* Slavka Kolara koja će, nakon što ovo predavanje završi, biti puštena u film koji je 1967. snimio Ante Babaja, jedan od naših najvažnijih uopće filmaša svih vremena. Taj će film biti dijelom naše pune studijske lektire nakon što ovo predavanje završi jer je scenarij za taj film napisao sam Slavko Kolar koji je čak u međuprostoru napisao i dramski tekst

koji se zvao *Breza*, ali nije toliko poznat kao ovaj iznimno uspješan film; a film nam je važan zbog toga što u filmu možemo odčitati određenu vrlo aktivnu antisjenu ili intelektualnu silu Miroslava Krležu. Naime, Krleža će u našem kretanju 20. stoljećem u jednom trenutku vrlo ozbiljno zaštititi umjetnost od toga da Sistem od nje pokušava naručivati išta i to zapisati u jednom članku, *O grupi Zemlja*, u kojem će govoriti o jednom likovnom fenomenu te kako umjetnost ne može biti obuhvaćena narudžbama kako da prikazuje svijet, jer o tome kako će graditi svijet u svojem umjetničkom tekstu – o tome treba, može i smije odlučiti samo umjetnost jer tek onda ona može pozitivno utjecati na izvanjski svijet. Riječ je o tome da se pojavio socrealizam kao jedna opasna nuspojava zaustavljanja ruske avangarde, koja je, radikalno zaustavljena u svom razvoju upravo tom pojavom socrealizma koji je odlučio da neće više umjetnici njima (vlasti) praviti artistske spektakle i umišljati si kako će oni mijenjati svijet, nego će umjetnici mijenjati svijet tako što će biti propaganda jakom usponu države u kojoj ti umjetnici žive, u kojoj je suradnja radnika i seljaka nešto najljepše što se dogodilo. ... Uh!... Krleža će, dakle, umjetnost spašavati 1952. na Ljubljanskom kongresu od toga da se od nje više pokušava zahtijevati kako da prikazuje svijet; a ako se vratimo natrag do *polja* kojim se bavimo u našem predavanju, možemo reći da smo izabrali sljedeća četiri filma: prvi je ekspresionistički *Kabinet dr. Caligarija*, drugi je *Povratak razumu*, treći je *Mehanički balet*, a četvrti film je nadrealistički *Andaluzijski pas* i sva četiri su avangardna – ne zato što se hrvatski roman slično kretao pa bio sav avangardan tih petnaestak godina (1914. – 1928.), nego smo ih

izabrali zato što su najintenzivniji estetski učinci hrvatskog romana u tih petnaestak godina potekli iz nekoliko romana koji su nastojali imati vrlo jak odnos prema ekspresionizmu (jer u Hrvatskoj je ekspresionizam gotovo istoznačnica za avangardu, sve dok to profesor Flaker nije, kao točan terminološki znak stabilizirao te jasno rasvijetlio i predao strateškoj pojedinačnosti teksta [dok su ostale poetike avangarde vrlo rijetko ispisivale veće narativne tekstove, pogotovo dada]). Zatim, Flaker je višekratno pokazivao kako hrvatska avangarda nije *county-romantizam*, kako je to o romantizmu Tomasović upozorio svojevremeno te avangarda nije završila u povijesnom smislu tada kad je povijesno trajala, nego je postala strategem koji je nastavio živjeti kao stalno aktivna produljena avangarda. Flaker ima svoje ludističko rješenje, kada imenuje fenomene koji se nakon povijesne avangarde nastavljaju pojavljivati, a neupitno su generički proizašli iz avangarde te piše članak *Hrvatske inačice ine avangarde* gdje izlaže o nadrealistima Bori Pavloviću i Radovanu Ivšiću. Jedan od filmova koje smo predvidjeli gledati, *Andaluzijski pas*, nadrealistički je film koji radi Luis Buñuel u suradnji sa Salvadorom Dalijem te je jedno od remek-djela povijesti filmske umjetnosti. S druge strane, Boro Pavlović i Radovan Ivšić kao naši najistureniji nadrealisti ne pojavljuju se svojim autorskim učincima u vremenu funkcioniranja povijesnog nadrealizma – pojavljuju se tek u organskom nastavku – generaciju kasnije sa svojim, još gimnazijskim tekstovima u kojima eksperimentiraju na nadrealističkom fonu dohvaćajući polje označiteljskog oslobađanja tekstnih istraživanja.

Dakle, avangarda s jedne strane nastavlja funkcionirati nakon što se prvi puta gusto u svim svojim strujanjima povijesno intenzivno pojavila, po nekim teoretičarima od 1911., a kod nas, vrlo suglasno, od 1914. – kada umire Matoš, kada se odvrti i pojavi onaj značajni skup autora u zbirci *Hrvatska mlada lirika* – pa do 1928./29., u tih prvih petnaest godina avangarda je vrlo gusta i vrlo jaka. Međutim, tu je riječ o samo četiri-pet od četrdesetak romana koji u tom razdoblju nastaju i imaju trag avangarde – čak, recimo, Gustav Krklec, koji piše budućnosnu i ametafizičku strukturu ceste smrti u pjesmi *Srebrna cesta*, ekspresionističku liriku, također piše i roman koji ne funkcionira konzistentno ekspresionistički nego prije tamno sentimentalno. S druge je strane, autor kojeg smo spomenuli, Ivan Mesner romanom *Novovjeki dječak* u tome vrlo uvjerljiv, a pojavljuje se tu i rani romančić koji se zapravo ne pojavljuje, već za njega znamo povijesno: August Cesarec je prije *Zlatnog mladića* iz 1928. napisao ekspresionistički roman *Bijeli lutalac* za koji se rutinski uvijek u povijestima književnosti i enciklopedijama hrvatske književnosti spominje kako je to njegov prvi mladenački pokušaj, međutim na dosta mjesta u tom romanu moglo bi se vrlo ozbiljno zastati jer Cesarec tamo čini nešto slično zgusnutim mjestima na kojima mi *kao* deskriptijski, razumski, u nekom smislu referentnosti prikazivačke funkcije „ne razumijemo“ o čemu je riječ. Dakle, Cesarec također na tim mjestima u svojem romanu izvodi neke deskripcije u kojima se rečenica kreće “očučeno” i “otežano”, koliko god bila sintaktički i pravopisno opremljena, konvencionalno nam ne referira dostupan mimezis, zapinje nam realni koncept izvan-

tekstualne zbilje i ta rečenica naprosto govori nešto što osporava posve moguću perspektivu realnoga. Ekspresiju inverzije koju iskušava Cesarec u tom *Bijelom lutaocu* zamijenit će intenzitetom razvijenog, narativnog negativiteta 1928. u *Zlatnom mladiću* kada će taj oksimoronski naslov biti ono što nas zavodi. Mi ćemo od početka tog romana nastojati navijati za najjistureniji lik toga romana, grješkom za taj ćemo psihem u jednom trenutku pomisliti kako postoje neke pozitivne perspektive za njegovo funkcioniranje. Iako je zločinac, svijet u kojem se nalazi toliko je kompaktno zločinački da se svojim mimezisom čitanja, onim svojim prvim traženjem fabulativne logike guramo s očekivanjem da on, budući da nam je nekako projekcijski najbliži, ima možda još šanse za prelazak u tabor svijetlog – za razliku od one mračine i onog jezera u kojemu se likovi panonski utapaju i u kojima se prikrivaju zločini. Ta zlokobna vodurina ono je što će aktivirati i spomenuta Marija Tucaković Grgić u romanu *Majka* – ta ontološka negacija, ontološka negativitetna struktura koja destruirá sociem, ugrožava kolektiv. Iako, u prvom planu slike koju mi primamo destruiranje je mogućnosti individualnog opstojanja i opstojanja na strani svoje emocionalne autentičnosti – dakle, ženska osobnost koja je pred nama u tom romanu ima odluke na raspolaganju, ali te odluke nisu oslobođenja, nisu sociopsihološki nešto kamo bismo se mi mogli *gurati* u željenom ja-smjeru. No, ipak slutimo u besperspektivnom događajnom stanju da će ta priča poći u loš rasplet, stoga ono je što se nužno raspliće samo smjer nužnog šokantnog raspleta. Dakle, isto je 1928., isto je više od deset godina nakon što je ekspresionizam neke stvari odradio,

a taj će roman svoje najaktivnije inovacije odraditi filmičnošću – bit će vrlo filmičan, otpočетка će kretati s kutovima, rakursima koji će za stihovanu strukturu postavljati vrlo zahtjevnu kinetiku i pristajat ćemo na neku vrstu nenarativnog primanja tog romana, ostajući u rimovalačkim talentima stihovne glazbe. Iako će priča biti otpočетка dodirnuti i mi ćemo već početno dobiti elemente priče koju ćemo iščekivati, stihovno-rimovalačka brzina teksta vući će nas na stranu klizanja kamere koja se u rakursima spušta i diže. Ta senzacijska slika bit će nešto što ćemo pratiti gotovo povremeno gubeći priču kao podatak. Povremeno guranje priče u drugi plan bit će, zajedno s tim kutovima snimanja, ono očigledno iskustvo avangarde – međutim, likovi koji su motivirani psihoemocionalno, ali i psihosocijalno bit će nam vrlo čisto postavljeni u prvi plan čitanja. Tako da ćemo u prvom planu s jedne strane vidjeti motivirano ponašanje koje neće biti logično, ali će ipak biti motivirano – što to znači, treba vidjeti u *dramskom* – a neće biti logično jer ćemo emocionalno pokušati ženskom liku kojemu smo blizu dati priliku da bude individualno konzistentniji od onoga kamo ga vuče naturalistična sudbina, međutim, taj će lik morati odlučiti nešto što će biti protiv vlastite, najbliže identitetne genetike, spram zapisa koji se nosi iz psihosocijalnog naslijeđa. Dakle, vidimo taj jedan *ratio* koji će morati odlučiti protiv sebe, taj auto-socio-konstrukcijski, a auto-psiho-destrukcijski lik. Takav lik kojega možemo odčitavati realističkim motivacijama bit će iskušavan u našoj recepciji tako što će povremeno kamera, koja nam deskribira slike u kojima se glavni lik nalazi, dolaziti toliko blizu detalju da ćemo prestati biti

zauzeti i prestat ćemo se zauzimati u našem čitateljskom mimezisu psihosocijalnom generikom koja vjeruje vrlo socijalno-realistički, tako da ćemo povremeno uživati u tim gotovo apstraktnim mjestima kada se kamera jako približi i kada detalj bude previše gurnut pred nas.

U tih četrdesetak romana u petnaest godina, koje je obuhvatio svojom *Poviješću hrvatskog romana* Krešimir Nemeč, još su neki romani avangardni, ali samo još poneki od njih. Riječ je o dvama romanima koji su znanstvenofantastični. Ni jedan niti drugi roman u vrijeme se svojeg prvog pojavljivanja nisu smjestili i u knjige, tako da ih je povijest književnosti prilično previdjela, zapustila ih je, eventualno ih je stavljala u nekakva nabrajanja. Riječ je o romanima *Na Pacifiku god. 2255.* Milana Šufflaya i *Crveni ocean* Marije Jurić Zagorke.

Marija Jurić Zagorka taj svoj znanstvenofantastični roman objavljuje u periodici 1918./19., a Milan Šufflay svoj 1924. godine... a prvotno je svoj roman objavio na njemačkom 1923. i pokušao ga tako plasirati na njemačkom jeziku u germansku, širu recepciju (jedan od dijelova priče koji su nam dosta važni). Naime, mogli smo danas u našem predavanju gledati i nešto iz povijesti dugometražnog hrvatskog filma iz malo kasnije prve polovice 20. stoljeća, međutim, previše je država kontekstuiralo produkciju hrvatskih filmaša. Bilo je nekoliko naslova koji su bili razvijeniji, dulji filmovi, ali ti su filmovi s jedne strane zagubljeni u zalihama onoga što je bilo u autoritarnom preuzimanju tradicije iz Države SHS (dakle, između dvaju svjetskih ratova nastupila je ta država koja je bila relativno uži kontekst); a s druge je strane hrvatska kultura imala i svoj pomalo tradicijski

kontekst sklonosti njemačkom jeziku i referiranju *mitteleuropске* slike kulturalnog prostora. Tako da, s jedne strane, jedna je zaliha hrvatskih filmova zagubljena u kontekstu Države SHS, a s druge strane u pokušajima naših autora da se plasiraju u germanski recepcijski prostor.

Film *Kabinet dr. Caligarija* gotovo nas ilustracijski može podsjetiti na to o čemu sad govorimo – naime, taj film je s njemačkog estetsko-jezičnog prostora, a s druge strane mi ga pratimo titlovima koji su na srpskom i to su ta dva konteksta u kojima funkcionira hrvatska avangarda i zbog toga je hrvatska avangarda gotovo sinonimski čitana kao ekspresionizam, budući da je ekspresionizam svojim izvorom najrazvijeniji u germanskom prostoru. Tako da se hrvatska književnost dominantno referira na ekspresionizam i kad Maraković, kojega smo već spomenuli, kaže kako je roman spor i prepametan za ekspresionizam misli na sljedeće: roman je pametan ne u smislu *pametan* i *glup*, nego u smislu *logosa* – ekspresionizam ne želi biti *logosan*, on želi prikazati ludilo kao ono koje vlada, kao bezumlje na svijetu kojega se očigledno čovjek ne može riješiti te ni to rješavanje nema uopće junaka koji su njime zaokupljeni. Dakle, vidljiv je taj nihilizam slike svijeta, pesimizam koji je krenuo od romantizma i kao produljeni romantizam trajao i kroz avangardu, međutim, avangarda (a Žmegač će ju nekada biti sklon nazvati modernitetnim romantizmom), za razliku od romantizma, taj pesimizam udvostručuje potpunim nihilizmom, ludilo je to koje vlada ne samo u čovjekovoj sudbinskoj priči nego i u umu koji pokušava obuhvatiti čovjekovu sudbinsku priču natopljenu ludilom te je i u tom umu također

zaraza ludilom. I kad se ovdje susrećemo s titlovima koji su na srpskom, onda je riječ o tome da u to vrijeme Države SHS dvojica hrvatskih najznačajnijih pjesnika 20. stoljeća uopće, Tin Ujević i Antun Branko Šimić pohranjuju jedan dio svojih estetskih interesa u srpski jezik, pišu ekavicom, odnosno dopuštaju da se njihove knjige objave ekavicom jer smatraju, avangardnom mišlju, da umjetnost treba pokušati dati bezgranični estetski titl svijetu koji je osjetljiv i destruktivno konstituiran.

Žena s kamerom u ruci..., eto, mogli bismo uz pomoć Dzige Vertova opisati što se to događa u filmu romana *Majka* Marije Tucaković Grgić. Marija Tucaković Grgić taj roman objavljuje 1928. godine, piše ga ovdje, u Rajevom Selu u istočnoj Hrvatskoj, i taj roman je sve do upozorenja Sanje Jukić od prije nekoliko godina u sklopu projekta *Cvelferica* previđen da je uopće, žanrovski i vršno, roman, roman drame – a da je on roman koji ima metažanrovsku ili metavršnu svijest vidi se iz toga što, kao i čuveni eksperimentalno-dokumentarni film Dzige Vertova *Čovjek s kamerom u ruci* iz 1929., ima izrazitu filmičnost kutova prikazivanja slika koje Marija Tucaković Grgić izvodi u tome romanu u stihovima. To što je to roman u stihovima, ponekad nazivan i stihovanom poemom zasigurno je razlog što je objavljena, a ne samo napisana u ovom zakutku Hrvatske (roman velike antropološke zalihosti, uglavnom praćen usmenom predajom o društveno jako nekonvencionalnoj autorici). Dakle, 1928. godina razdoblje je u kojem nije jako puno romana, ali ni velerad Krešimira Nemeca također nije zapazio da je u slučaju te knjige zapravo riječ o romanu. Roman je to u stihovima Marije Tucaković Grgić, stoga već formom

kao kako znamo kodno najjačim signalizatorom subvertira i nultu vrsnu recepcijsku udešenost ...osim što je u motivacijskom materijalu i samom pričom jedna jaka struktura povezivanja socijalnih tendencija koje se eticitetnim ekstraktima priključuju tom *početku završetka* prvih intenziteta avangarde i zatim pojavljivanja socijalne literature, nove socijalne literature, nove objektivnosti, nove predmetnosti (kako kaže Donat). Ta 1928. ima i Krležino osječko predavanje kao deavangardizirajuću referencu odnosno unutarhrvatsku književnopovijesnu referencu promjene, ali baš tada susretnemo Mariju Tucaković Grgić s njezinim rješenjem za kontakt dvaju tektonskih polja uz dakako žrtvu u odsuću i velikoj odgodi recepcije ravnopravnoj slučaju *Isušene kaljuže*, ali u zato intenzivnim eksperimentalnim istraživanjima, u prvom redu kada je u pitanju stilistika slike koja je pohranjena u kutove snimanja, ta činjenica lucidnog tektonizma navodi na odčitavanje *Majke* pomoću dinamičke matrice *Povratka razumu* čuvenog Mana Raya kojega se redovito smatra dadaističkim eksperimentom, a evo on nam se upravo tu ima projicirati, a tad-sad je pred nama već i prijeteći *Mehanički balet* Fernanda Légera koji je i dalje odgovarajući kontekst za razgovor o tom našem previđenom ali burnom romanu. Uglavnom, recepciji je napokon u slučajevima obnovljenog, ekstenzivnog pregleda stanja hrvatskog romana locirati poziciju romana *Majka*, nakon što je to sinegdohalni projekt Katedre za hrvatsku književnost učinio šestknjižjem *Cvelferica*, kada je napravljen kao reakcija na stanje destrukcije geokulturema Cvelferije. A destrukcija, Poplava koja posjećuje Posavinu, jedna je od jakih motivskih podtema

romana *Majka*, što će biti ponovljeno i nešto kasnije u još jednom romanu dvadesetak godina kasnije napisanom u bliskom okružju, tri sela dalje. Man Ray svojim je filmom *Povratak razumu* gradio kutove snimanja koji su aktivni kada je u pitanju intenzitet izvora svjetla i pozicije kamere, radeći time nešto što je dotada bilo neistraženo. Ono što se ovdje događa u *Mehaničkom baletu* Fernanda Légera, koji je također veza između dadaizma i nadrealizma – nadrealizma kao jedne poetike avangarde koja je nešto malo kasnije ušla u avangardne tijekove od samog ekspresionizma – jest sklonost geometrijskom, prostornom kao i sklonost repetitivnim odnosima unutar prostora, zato što se više nema zašto pokušati toliko poštovati iskustvenu, povijesnu predtekstualnu zbilju, mada bi se moralo referirati na onaj način da ona bude prikazivački, referencijalno pred nama – u tome je odluka dadaizma i nadrealizma. Zbog toga ćemo teško od nadrealizma i dadaizma i dočekati romana, premda je Bretonova *Nadja* iz 1928. jedna od referenci. Moramo reći da je to jasno, ekspresionizam je svojim krajnjim nihilizmom i onda kad je bio citatno raspoložen i dodirivao intermedijalne relacije, i tada to činio da bi uspostavio unutartekstualnu, intertekstualnu igru i da bi oslobodio prostor same tekstualnosti. Tako je ekspresionizam u svojim najgušćim mjestima pripremao – naravno, nakon što nadrealizam i dadaizam u tome još radikalnije pomognu bit će to i puno intenzivnije – slobodu biti apstraktan, ne predavati riječima ni obvezu ni povjerenje u to da se trebaju uopće baviti izvanjskom, iskustvenom poviješću te da tekstualno svjedoče o nužnom restartanju čovjekova mentalnog iskustva. To je projekt ekspre-

sionizma, dakle, neće biti iluzionističan niti fabulativan te će nas povremeno ometati u primanju priče. Međutim, ekspresionizam će ipak pripovijedati i potražiti roman kao mjesto na kojemu se može pojaviti, zato imamo ne samo dva romana od kojih se jedan zove *Zločinstvo* – pa opet u tom naslovu nije upitan ton, atmosfera i teza toga romana, a to je da započinje na mjestu na kojemu je komunizam već nepovratno potonuo ili krenuo nizbrdicom jer je zločinstvo toliko intenzivno da će, kada ga on- da Cesarec 1928. obuhvati u *Zlatnom mladiću*, ta tamna, razvijena, intenzivno socijalna, nova realistična slika svijeta biti ne samo nihilistična nego i posve tamna i neće uopće biti perspektiva u ideološkom planu. Tu je zapravo velika razlika između tračka intenziteta ekspresionističkih dijelova koje Cesarec neupitno preuzima jer, kao što znamo iz njegova *Bijelog lutaoca*, pokušao je prije pisanja *Zlatnog* napisati *Bijelog*, pokušao je tražiti svijetlo mjesto i dodirnuti neki od psihema u svojim narativnim romanesknim strukturama i dati tim psihemima dio svijetleće, pozitivno-perspektuirajuće dimenzije – međutim, što se događa s tim psihemskim strukturama koje su ponajprije osobnosno slabe: Cesarec im ne daje dovoljno pozornosti, one su samo kontrastna zrcala koja pomažu da jasnije vidimo mračinu u drugim psihemskim zalihama. Kada se nerasploženi odnos prema tehnologiji koji šalje ekspresionizam i koji se vidi između Mesnera i Cesarca – iako sam Cesarec ne pripada ekspresionizmu, već on ima iskustvo ekspresionizma koje donekle sukladno, no opet s velikom razlikom, aktivira negirajući ga, ali pamteći i trošeći ga – usporedi s velikom kritikom avangardnim strujanjima koju je Krleža

na svojem predavanju 1928. izgovorio, odbacivši avangardu – o čemu će nas izvijestiti Ivan Trojan u svojem predavanju na Krležinim danima i, što je još važnije o Klubu osječkih književnika koji u to vrijeme djeluje (od kraja prvog desetljeća 20. stoljeća kroz još dva desetljeća) – to će nam osvijetliti zašto Krleža nije mogao biti u dobrom odnosu s onim što je bio projekt Kluba osječkih književnika i umjetnika. Krleža je odbacio avangardu, ali da ne bude zabune, nije Klub osječkih književnika bio nipošto avangardan već, dapače, vrlo produljeno moderan i vrlo produljena blaga, ali aktivna secesija. Osijek je tim svojim Klubom uspostavio odnos između jednog malog arhitekturnog romana koji je trajao i bio izgrađen u strukturi njegovih građevina i ulica, taj arhitektonski romančić koji Osijek tih godina intenzivno preuzima između ostaloga, dobivajući i kino Uraniju koje je secesijski građeno te je to prostor apstraktnih narativnih struktura. Nekoliko autora iz tog osječkog prostora pišu, ali pišu retro-romantično-sentimentalno prosvjetiteljske proze, vrlo kratkog opsega povremeno tek jasnom zaokupljenošću deskriptivskim humanitetom, a povremeno, na boljim mjestima, blago ornamentalno-mekog, zapravo prepisanog iz kompozicije svojih ulica. Što se događa u *Mehaničkom baletu* Légereovom i zašto smo ga ovdje još naveli? Treba reći da dadaizam i nadrealizam u hrvatskoj književnosti ne ispisuju doslovno niti jedan roman, odnosno – a da bude sukladno onoj Flakerovoj rečenici za koju ne znamo je li samo upitna ili je posve konstativna, rečenici da kad mi kažemo postmoderna, on kaže avangarda – roman *Majka*, pisan u stihovima ima svoj jedini odgovor u ukupnom

korpusu povijesti hrvatskog romana, kao i roman u rukopisu Velibora Čolića, *Madrid, Granada ili bilo koji drugi grad* iz 1987. godine. Dakle, to su jedina dva hrvatska romana u stihovima, iako će jedan, naslova *Što će biti s nama*, skicirati i zabavni pa i filmični koncept Borivoja Radakovića 2015. Rekli smo da roman *Majka* ima određenu avangardnu filmičnost kao svoje iskustvo. Marija Tucaković Grgić mogla je to preuzeti iz duha vremena, iz osjetljivosti koju je kultiviranom recipijentu pružala pojava novoga medija s novim naracijama i mogućnostima. Međutim, prvi je odgovor u tom žanrovskom smislu pisanja romana u stihovima Marija Tucaković Grgić dobila tek šezdeset godina kasnije od Velibora Čolića, autora koji u biblioteci *Quroum* 80-ih bjelodani svoj neobični roman za koji možemo reći da se u njegovoj dinamici kretanja može obraniti projiciranje *Andaluzijskog psa* iz blizine nadrealizma, međutim, nadrealizam i nemotivska inkompatibilnost postoji i u Légereovom filmu *Mehanički balet*. Taj film, kako kaže Ante Peterlić, ako i nije nadrealističan ili dadaističan, on je sigurno punog intenziteta svoje estetske suvremenosti, on preuzima sve ono što avangarda tih godina istražuje i ono što i *Mehanički balet* pleše: kako se humanitetni lik pojavljuje višestruko likovno reaktiviran, on je jedna konstrukcijska igračka i, osim što je puzzla, on je i određenog stripovskog dinamičnog kretanja. Kada kod Caligarija vidimo ludilo koje je obuhvaćeno dvama metaokvirima negativiteta, onda je ovdje dolazak u *Andaluzijskog psa* i Buñuela te Salvadora Dalíja ono što nam se sljedeće organski nameće: razlika između ekspresionizma i nadrealizma. Nadrealizam je, kaže Boro

Pavlović, onda kada *eros ili spolni nagon zove dragu svojom dragom*. Boro Pavlović od Joesa Matošića preuzet će dosier nikada prije objavljenog prvog hrvatskog futurističkog časopisa *Zvrk*. Taj je časopis 1914. spreman, ali svijet ne valja, Sistem ne daje odobrenje da se časopis *Zvrk* pokrene, on je stoga tek godinama kasnije predan da se esejno zavrti kao priča dosjea materijala najvedrijeg mogućeg Čovjeka, čovjeka koji je započeo hrvatsku postmodernu, Bore Pavlovića, ali i čovjeka koji je započeo drugi no i najkompaktniji hrvatski nadrealizam. Boro Pavlović kaže da su on i Radovan Ivšić 1940-e u zagrebačkoj gimnaziji napravili prve ikada oblikovane zidne novine, performativni čin objavljivanja na zidu. Nadrealizam će uskoro pisati vrlo razvijeno Radovan Ivšić koji će u tom nadrealizmu zauvijek ostati svojom nježnojnoznom antitotalitareskom, dramskim tekstom *Kralj Gordogan*, kao što će prototipski performans ili neku vrstu svoje opusne mašne izvesti na osječkim Krležinim danima, repetitivno listajući i kategorizirajući Krležu i recepciju Krleže, kako to Nemeć upozorava (ponavljanje je, Krleža se 1928. odriče avangarde i najavljuje svoju *ozbiljnu*, ibsenovsku socijalno koncentriranu fazu koju će, što se nas tiče u ovom predavanju, okruniti dva romana: *Narubu pameti* i *Povratak Filipa Latinovicza*). Ono što će Boro Pavlović, taj čuvar zalihe hrvatskog futurističkoga početka u zadarskom nesuđenom časopisu *Zvrk*, i Radovan Ivšić raditi svojim zidnim novinama bit će nezauzavljiv te još organski dio nadrealizma upućena slobodarskome konkretizmu. Nadrealizam se kasnije pojavljuje, kasnije se zgušnjava i, ovo filmsko remek-djelo, *Andaluzijski pas* jedna je od tih dimenzija koju smo

uzeli kao komparativnu. Kao što već prije započeta jednu rečenica veli, nije fer – mi ovdje imamo doista remek-djela svjetskoga filma, a s hrvatske strane u avangardnom korpusu od 1914. do 1928./29. uzimamo za usporedbu u prvom redu romane (ali vidjet ćemo, ne samo romane jer i Boru Pavlovića smo prozvali, iako nikada neće pisati roman, premda će napisati tisuće proznih kartica, tisuće kartica eseja) koji su kanonski neprepoznati. Dapače, preposložimo, roman *Novovjeki dječak* posve je neprepoznat do nedavno jer nije bio dobio ni u svojoj suvremenosti niti kasnije osobito afirmativnih recepcijskih rečenica, ne divi mu se niti Krešimir Nemeč u *Povijesti hrvatskog romana*, prigovarajući mu one dijelove gdje je jako konkretistično stilističan, gdje se ne može primiti jasna informacija određene stilske intenzifikacije i nekakvog strukturizma te prikazivački ne funkcionira. Treći je roman koji smo rekli da je također izmaknut, on niti rukopisno nije primljen biti objavljen, Cesarčev je *Bijeli lutalac* kao pravo njegovo istraživanje ekspresionizma (prije nego što će napisati *Zlatnog mladića* koji je tek s odjecima ekspresionizma, a zapravo je jedan jak socijalni i naturalistički roman i njegova jačina leži na iskustvima krajnjeg i onkrajnjeg ekspresionističkog nihilizma i priprema, s druge strane, korak ka egzistencijalizmu). Dok, s druge strane, *Zlatni mladić* u posljednjih tridesetak godina hrvatske književnoznanstvene naracije nije roman koji se više referira kao najznačajniji roman Augusta Cesarca i tu se pomalo prikriva jedna opskurna dimenzija nove recepcije, ušuljava se nedopustiva diskvalifikacija, stoga je jasno reći da ako je neki roman iz tih prvih modernističkih godina za biti kanonskim i

to između najstrože fokusiranih petnaestak naših najznačajnijih romana u posljednjih stotinu godina, onda je to svakako *Zlatni mladić*. Čist jak klasik. Negativiteta, dakako.

Još jedan roman koji je vrlo avangardno na margini interesa hrvatske književnopovijesne scene, roman je *Crveni ocean* Marije Jurić Zagorke. Ona je prva počela, mogli bismo reći. Njezina *Grička vještica*, njezin takorekuć *satisfaction*, njezin glavni hit započinje 1914., međutim njegova osjetljivost za popularnu čitljivost, za jedan eros uzbuđenja koji neće biti ovakav kakav će zaokupljati *eros ili spolni nagon koji zove dragu svojom dragom* i koji je zapravo nadrealizam – to neće biti to u *Gričkoj vješnici*, ali će se futurno pokrenuti u njezinu romanu *Crveni ocean*, zajedno s Milanom Šufflayem i njegovim romanom *Na Pacifiku god. 2255*. (ponovno jednim nepoznatim romanom sve donedavno, do 1998.). Avangardna se priča o hrvatskom romanu kreće romanima koji su na margini. Tako da, mogli bismo reći da je po nekim znacima hrvatska avangarda recepcijski *sačuvala* svoje romane – a načelno ionako nije bila sklona romanu. Avangarda, iako u tih petnaest godina hrvatske književnosti piše četrdesetak romana, ti romani nipošto nisu poetički sukladni napuštanju Moderne. Donekle vrlo suzdržan i blag ton avangardnosti imaju romani Gustava Krkleca, zatim Donadinija i Galovića, međutim ne toliko da bismo sad stavljali ruku u vatru za priču o tome kako je time recepcijski stabilizirana, makar i u parcijali, hrvatska avangardna romaneskna gesta.

Dakle, pokušajmo rezimirati, koji su to romani kojima avangardiramo u ovih petnaest godina? Na prvom

romanu najviše smo se zadržali, *Novovjekni dječak* Ivana Mesnera (1917.), roman koji smo doveli u vezi s Caligarijem i Robertom Wieneom, potom je tu *Crveni ocean* Marije Jurić Zagorke (1919.), treći je roman *Na Pacifiku god. 2255.* Milana Šufflaya (1924.), četvrti roman koji nas ovdje zanima je *Zlatni mladić i njegove žrtve*, Augusta Cesarca, a peti roman *Majka* Marije Tucaković Grgić. Iako hrvatska književnost ispisuje još četrdesetak romana od kojih su Krklec, Donadini, Kulundžić te Galović fino pa i eksperimentom dodirnuli avangardnu senzibilnost, najvažniji inovacijski gest izvelo je tih pet romana.

Zagorka i Šufflay napisali su prve hrvatske znanstvenofantastične romane – i jedan i drugi posljednjih su naših dvadesetak i više godina (jer, Šufflayev je roman objavljen 1924., Zagorkin 1919.) ozbiljnije zapaženi u povijesti hrvatske književnosti. Zagorkin *Crveni ocean* napokon je doveden u blizinu našeg primanja 2012. kao i Šufflayev roman uknjigovljenjem 1998. godine. I kad samo malo navratimo do definicije toga što inače čini znanstvena fantastika, za koju znamo da je ona vrsta fantastike za koju Branimir Donat, kada slaže svoju važnu *Antologiju hrvatske fantastične proze 1975.*, kaže kaže da ga ne zanima zato što to nije maštovna fantastika, nego je to projektivna znanstvena fantastika koja nastoji iz znanstvenih dostignuća određene sinkronije predvidjeti što je logično, uzročno-posljedično iz takve znanstvene situacije iz koje je roman pisan, što je logično-posljedično naprosto moguće, a da se to pritom naziva nečim što je smješteno u udaljenije budućnosno vrijeme. Pritom, ta dva romana, i jedan i drugi – i Zagorkin *Crveni ocean* i Šufflayev *Na Pacifiku god. 2255.* –

prozivaju budućnost kao ono kamo se upućuju pa tamo Šufflay distopijskim maštama itekako čini Donata zadovoljnim, a Zagorka, opet, to čini burnom subjektološkom projekcijom. Tako, distopizmom i projektivnom humanistikom, nadilaze svoj naoko temeljni ili imalo i napokon prepoznati žanr pionirskoga zfa. To nas podsjeća na futurizam koji je trebao započeti *Zvrkom*, koji je, sam futurizam, također poetološki bitno referiran ili predviđen u svojim referencama filmom Fritza Langa, *Metropolis* koji, predviđajući jedno visokotehnologizirano društvo u kojemu, kao Charlie Chaplin u modernim vremenima, čovjek postaje infantilni pa i shizofrenirani dio mehanizma u kojemu je smješten. Taj futurizam znanstvenom je fantastikom Zagorka i Šufflaya prozvan, "predviđen" i, iako sam futurizam svoje najbolje tekstove piše u obliku manifesta, u svojim proklamatornim zahtjevima i predviđanjima i radovanjima što će sve donijeti vrijeme strojeva i napretka tehnologije, ta će visoka urbanost čovjeku donijeti osjećajnu strukturu uzbuđenja. Vidjeli smo što je čovjeku donijelo nekoliko "manjih" ratova koje je tehnologija podupirala već kao probne ratove na tom balkanskom prostoru jer prije samog I. svjetskog rata dobro su uvježbali strategije destrukcije kako bi mogao nastupiti i sam taj Prvi Svjetski. Time stižu geste koje zaustavljaju umjetnost, kao što je zaustavljen naš *Zvrk*. Srećom je prebačen s očuvanim materijalom u ruke Bore Pavlovića, pa je jedan futurist predao naraciju futurističkog projekta u ruke jednog nadrealističkog, ino-inačičnog (kako bi rekao Aleksandar Flaker u znanstvenom članku *Hrvatske inačice ine avangarde* kad govori o svim fenomenima koji se 50-ih,

60-ih i 70-ih događaju u hrvatskoj književnosti, a imaju veze s povijesnom avangardom) Bore Pavlovića i time gotovo da je napisan jedan mali kulturalni roman funkcioniranja avangardnih tendencija. Vidimo kako Flakerova predavačka rečenica iz Osijeka 2003. na Slamnigovim danima zadobiva raspletajno-emitivno razumijevanje. Dakle, razumijevamo zašto Flaker kaže da je avangarda po njemu ono što se *sad* događa – zato što su materijali iz povijesne avangarde stigli u tu jednu kulturalno-skrbiteljsku pa zatim u osobnim poetikama razvijenu dimenziju projektivnosti koju je izveo sam Boro Pavlović, tinejdžerski nadrealist uz Ivšića, nepotkupljivi neoavangardist ili ino-inačični avangardist, kad je nastupila postmoderna u našem prostoru, od 1968./1972. godine. Ubrzo će recepcija Branimira Bošnjaka, recimo, primijetiti kako Boro Pavlović započinje hrvatsko potpuno veliko, novo polje, makar ono bilo itekako spram avangarde citatno. Ta *apokaliptična avangarda*, kako ju naziva Branimir Bošnjak 1982. godine, *presvučena avangarda* kako ju naziva Branko Čegec, koji će u *Fantomu slobode* 1994. istaknuti kako svijet sve više ide prema glagolu *izgledati*, stigla je u postmodernu i postmoderna će – za razliku od avangarde koja je "izgledala" *anti*, protiv priče – u svojim prostorima voljeti jednu plohu opuštenosti i predvidjet će također obnavljanje naracije i u samom će se prostoru postmoderne vrlo zaokupljeno tom fabulativnošću baviti (za razliku od nefabulativnosti avangarde). Time će se posebno zaokupiti naš romaneskni autor Pavao Pavličić posljednjih pedeset godina, ali će biti i avangardnih romanesknih renovacija poput *Snijega u Heidelbergu* Gorana Tribusona ili poližanrov-

ske pa sintaktostilske unutartekstualne slobode u velikom romanu Damira Miloša *Nabukodonozor* iz 1995. godine. Avangarda je taj svoj najuži, neprimjetni rad na slanju svojih romanesknih proizvoda odradila u samo petnaest godina. Povijest hrvatske književnosti to je suzdržano primala, što je vjerojatno i najbolje za avangardu tih romana pa da iz najbliže suvremenosti vidimo koliko uzbuđljive zalihe iskustava pripreme za novine taj materijal čuva.

Na kraju ovoga prvoga predavanja možemo samo reći kako smo u susretu s tih pet romana i s *Kabinetom dr. Caligarija*, *Mehaničkim baletom*, *Povratkom razumu*, *Andaluzijskim psom* te navođenjem *Metropolisa* i *Čovjeka s kamerom u ruci* vidjeli da je roman odradio jednu tihu, jaku pretragu duha vremena i to vrlo uspješno. Uskoro će romanu, na problematizirani mekluhanovski način, pomoći i autor crtanih romana – genij stripa Andrija Maurović, i još jednom pomoći romanu na rasterećenju od "obveze" fabulativnosti jer će to biti njegovom uzbuđljivom strategijom, no – književnost će se neorealistično i egzistencijalistično, međuratno pa opet ratno, i depresivno poratno zabrinuti i nastojat će opet prikazivati svijet kritički i s lucidno problemskom tezom koja je mogla Osvijestiti da je bilo pismenosti, ali je nažalost ostala tezom metaforičnog i nemetaforičnog uništenja Čovjeka.

Novela *Breza* objavljena je 1928., autor je Slavko Kolar, a u film stiže 1967. potpisom i radom jednog od najznačajnijih hrvatskih filmskih redatelja i filmskih autora uopće, Ante Babaje. Sama novela *Breza* dobila je i nagradu u svojoj sinkroniji tekstnog pojavljivanja 1928. kao najznačajnija novela u tom trenutku, a Boro Pavlović, taj

naš postmoderni referentni autor, upozorava kako je Kolarova *Breza* citatno nastavljanje onoga što je, na jednoj strani započeo Ante Kovačić, na drugoj strani istraživao Dinko Šimunović, na trećoj strani gotovo istovremeno s Kolarom pripremao nam poslati i Ivo Kozarčanin. *Breza* je, međutim, film novele s tom 1928. i s bliskošću ženskog lika prirodi i pejzažu na onaj način na koji je, upozorava Boro Pavlović, cijela priča krenula i ima oslonac kod *Duke Begovića* Ivana Kozarca jer se ondje glavni lik romana identitetno najintenzivnije provjerava u prostoru šume. Međutim, ženski lik kojega susrećemo u *Brezi* ima svoju nehotičnu, autentično i intenzivno jaku vezu sa ženskim likovima koje smo upoznawali kod Ante Kovačića i Ksavera Šandora Gjalskog te njegova *Janka Borislavića* – ženski lik koji je krhak, trpni, ženski lik, koji će kod Novaka imati jedva dopuštenje samo kroz prozor viriti i pokušavati vidjeti svijet, dok će muški subjektivitet imati jedino pravo kretati se svijetom. Ženski lik koji od Ante Kovačića i u *Janku Borislaviću* Gjalskoga, od Lucije Vjenceslava Novaka, od trpne Marijice u *Duki Begoviću*, kroz *Muljiku* Dinka Šimunovića, taj lik stiže u ovu prekrasnu *Brezu* gdje se događa nešto slično kao u *Moru* Đure Sudete samo dvije godine kasnije, kada se duhovno i fizičko, intuitivno i fizikalno susreću u najestetskijem mogućem emitiranju provjere identiteta, osobnost koja realno čuva kreaciju. To je pitanje provjereno i u *Majci* Marije Tucaković Grgić i to pitanje će uskoro provjeriti 1942. Mara Švel Gamiršek u romanu *Hrast*. Ono što je također prisutno u gledanju filma *Breza* odnos je prema Krležinoj zaštiti vizualne i umjetničke autonomije gdje će Krleža sam – gotovo dvadeset godina intenzivno kon-

cetriran na socijalnu scenu i na fenomene koji egzistencijski ruiniraju i agresivno narušavaju socijalnu scenu – zatražiti da se umjetnička sloboda preda umjetnicima i da jedino onda kada ne postoji nikakvoga metainstitucijskog, državno-birokratskog naručivanja od umjetnosti, samo tad se može očekivati da će stići kiša koja će umiti nesreću subjekta u svijetu koji je pretrpio jedan pa drugi rat, koji je iskusio nekoliko malih ratova i koji je između dvaju svjetskih ratova iskusio jedan nepopravljivo sivi krizni svijet u kojemu je obraćanje autentičnosti osviješteno kao nešto što je nužno, ali će finalno dovesti do duboke depresijske skupne i pojedinačne tjeskobe. Doved će do onoga što je već ekspresionizam kao nihilizam plasirao u hrvatski književni tekst i u film koji će se hrvatskim književnim tekstom toga vremena zaokupljati. Hrvatski postavangardni romani i opsežnije prozne strukture izrazito su filmični i to će biti istraživano vrlo često poslije II. svjetskog rata kada televizijom potpomognuta vizualizacija, odnosno krizna naracija između dvaju svjetskih ratova postane tehnološki dinamičnija i jednostavnije dostupna percepcijskom obuhvatu (npr. Brezina filmska intersemioza likovne naive i temeljne egzistencijske psihemsko-ontemske emisije lirskoga negativiteta). Nihilizam će se ekspresionistički uliti u egzistencijalizam, ali i socijalni angažman koji će pokušati jednom novom realističkom kritikom proizvesti proza od 1929. do 1952., teme su je našeg sljedećeg predavanja.

2. STUDIJSKI RAZGOVOR

Ivan Mesner, Novovjeki dječak

Pitao bih nas o onom još do sada neodgovaranom, o onom za nas poredbovnom, odnosno o onom što (molim!) – što film i predlošci međusobno “razgovaraju”, kako SE međusobno reflektiraju? – o čemu, u čemu su si bliski, a u čemu /posve?/ različiti? ...

- Postoji paralela filma i romana Krleže, Kozarčanina, Mare Švel Gamiršek, Petra Šegedina, Mirka Božića, Vladana Desnice koji isto kao i film pokušavaju prikazati kako se profanim demobilizirati iz negativiteta koji čovjeka okružuje.

- To je preliminarni razgovorni sažetak, Matej, točno kao početak još jednog nedostajućeg retka gdje bi dobro došao primjer, slika, mikrodogađajna slika i razvid...

- U filmu se uočava provjeravanje glavnog lika u kontrastu prema drugim dijelovima svijeta te projekcija svijeta kroz skupinske slike kroz koje se pokušava osvježiti sociem, slično se uviđa i u romanima (pojedinač provjerava svoju osobnost u odnosu na svijet). Također, pojavljuju se ti skupinski planovi koji odbacuju funkcioniranje glavnoga lika. Dalje, uviđa se oštrina svih perspektiva, ta nezamućenost svih planova u filmu, ali je tako i u romanu moderniteta. Još bih dodala usporedbu kada se u filmu pojavljuje ona snježna kugla (ili nešto slično tome) kroz koju se svijet ogleda izobličeno, iskrivljeno, to je upravo usporedivo s avangardnim, točnije ekspresionističkim gledanjem svijeta...

- ... Ena citatno filmozofira i priprema mikrodogadajne argumente...

- Tako se recimo u romanu *Novovjekni dječak* primjećuje ta izobličenosť, lik sam za sebe kaže da je abnormalan...

- ... Ena podvlači ritam ontema odnosno slike spram psihema...

- *Gradanin Kane* film je koji u sebi također sadrži određenu tamnost, okrenut je toj osobnosti i privatnom životu koji je obavijen misterijom. U filmu postoje dijelovi koji prikazuju izobličenosť, tj. koji omogućuju izobličenosť. U tekstovima također imamo to unutrašnje, izobličeno, neshvaćeno... Možda sam malo omašila...

- Film i recimo *Novovjekni dječak* posve su različiti u onome dječjemu. Naime, iako je Optujski još uvijek posve mlad, ne nalazimo u njegovim postupcima, razmišljanjima ništa što bi se moglo povezati s onim dječjim, razigranim, dok je u filmu upečatljiva scena bezbrižnosti i igre na snijegu.

- ...s primjerima, konkretnim, to se snažno zgušnjava u probleme ukradenog ili starmalog djetinjstva...

- Na početku filma *Gradanin Kane* pojavljuje se odraz u zrcalu koje simbolizira iskrivljenu sliku svijeta, izobličenosť, tamnost, što će se također problematizirati u romanima. U filmu se pojavljuje knjižnica kao mediološka zaliha, intertekstualnost. Intertekstualnost možemo vidjeti u romanima Begovića, Krkleca, Kulundžića i Donadinija. U filmu se pojavljuju scene igre na snijegu, a u romanima taj svijet igre nestaje, pojavljuje se jedino u podnaslovu romana *Proljeća Ivana Galeba: Igre proljeća i smrti*. U filmu *Gradanin Kane* aktivna je sveznajuća

pozicija koja nas ipak ne obavještava, dok se u romanima gubi.

- ...koja nas ne obavještava, to je intenzitet Saro...

- To zapravo vidimo u *Novovjekom dječaku*, ponajprije na prvih doslovno *par* stranica gdje se opisuje sam Opatijski kao deformacija u sociumu u kojem postoji.

- Saro?

- Nadodajem kako se zabavni svijet (oni kadrovi s plesačicama) u romanima fragmentno i vrlo teško prikazuje. Psihemi glavnih likova su u vrlo jakom odnosu spram profanoga. Profano postaje mjesto na kojem se identitet likova najviše izoštrava, npr. kod Krleže u *Na rubu pameti*, onaj dijalog s onim zatvorenikom što progovara na kajkavskom, tu glavni lik vidi najviše mudrosti.

- ...samo na prvih PAR, a na trećoj?

- Iva otvara sveto i profano...

- U filmu *Gradanin Kane* prisutno je prikazivanje knjižnice kao reference unutar koje se oblikuje priča o nečijem životu. Motiv knjižnice, intertekstualnost i pismenost očitavamo kod Begovića, Krkleca, Kulundžića i Donadinija. Osim toga, u romanima Zagorke i Šufflaya dolazi do izoštravanja dubinske poliperspektivnosti. Dubinsku perspektivu zamišlja Orson Welles uz pomoć kamera. Nisu samo likovi ti koji dobivaju oštrinu nego i dijelovi prostora. Prostor ili svijet predstavljaju mjesto u kojemu je čovjeku sve lošije i lošije. Čovjek u takvom mjestu ne može opstati.

- U filmu *Gradanin Kane* pratimo lik masmedijskog magnata čiji je život pun rasta i padova. Također, dobiva se i nezamućeni i gotovo apstraktni prvi plan koji je našem oku još bliži nego sama pozicija likova koji sude-

luju u komunikaciji. Taj je svijet onaj u kojemu je sve lošije tako da čovjek u svijetu više ne može postojati, a tu žensko biće dobiva dubinski jasne slike i slabog mjesta u produljeno patrijarhariziranom svijetu, a muški lik biva kompromitiran niskom kognitivnošću i stoga pozerском „čvrstoćom“ tvrdnji.

- U filmu *Građanin Kane* smo u u dnu kadra vidjeli dva lika vrlo blizu i sva tri vrlo oštra polja, a monumentalno podizanje slike imenovanje knjižnice kao reference, nastaje knjižnica kao mediološka zaliha rada na faktografiji nečijega života (knjižnica, pismenost, intertekstualnost). To ćemo vidjeti kod Begovića, Krkleca, Donadinija (mali intertekstemi i tračci ekspresionizma koji pripremaju ono nakon avangarde). Slično nalazimo u *Zlatnom Mladiću* i u *Majci*, koji je intermedijalan, filmičan, s filmskim kutovima, ali kada suzimo i odfokusiramo današnju temu, čovjek se nastoji odmaknuti od izrazito zatamnjena svijeta i teško se vraća djetinjstveni okvir u kojemu pada snijeg, u kojemu je grudvanje i sanjkanje zaliha igre, koja kroz život može oporavljati čovjekove loše egzistencije. Kod Optujskog ne nalazimo ovakva razmišljanja, unatoč njegovoj mladosti. Kozarčaninov *Sam čovjek* – egzistencijalistički pripovjedač koji vrlo brzo s dominacijom preuzima perspektivu pripovijesti, pa gubimo sveznajuću poziciju. Ona je stalno aktivna u filmu (*Građanin Kane*), vijesti, tj. informacije koje sam film i pripovjedač i mi znamo. Provjeravanje tog glavnog lika pred nama spram drugih dijelova svijeta, projekcija svijeta kroz kakve skupinske slike u kojima se pokušava osvježiti sociem; to je ono što radi pred nama ovaj film, a romani Švel Gamiršek, Kozarčanina, Šege-

dina, Božića, njih Krleža izlaže toj najdubljoj temeljitoj kritici. Što se događa glavnim likovima egzistencijalističke Krležine proze se jasno vidi na tim projekcijskim podlogama (vrlo oštrim slikama drugih planova, a to su skupinski planovi koji odbacuju poziciju i funkcioniranje glavnih likova).

- kritično o citatnosti Matej, jakojako studijski izabrano Martina, Ana – trebamo baš taj primjer za dobru tvrdnju i opažaj... Dominik je nadgradio!

- To je ono što će problematizirati Zagorkin roman koja će unutar svog romana upotrijebiti sintagmu povijest budućnosti, a Šufflay će unutar romana upotrijebiti sintagmu povijest budućnosti.

- Ivana, studijski argumentirate!

- ...pozicija ženskog subjekta?

- /Ana, hvala za malu dopunu/

- Pozicija ženskog subjekta je novo pitanje?

- Dakle, novo je pitanje – pozicija ženskog subjekta?

- Poziciju ženskog subjekta možemo promatrati na dva načina. Prvi je da ženu promatramo kao samostalnu i jaku, a drugi je da ju promatramo potisnutu muškim subjektivitetom, tj. patrijarhalnošću. U tekstu *Majka* Evin psihem možemo raslojiti na čak tri dijela: Eva je jaka samostalna žena koja se brine za svoju djecu, potkupljuje činovnika kako bi im osigurala budućnost. Zatim imamo Evu kao ženu zavodnicu gdje je ona zaporavo neutralna, kontrolira situaciju, ali samo u tom smislu da bira budućeg muža, ne kontrolira ju u tom smislu da muža mora izabrati. Dalje, imamo Evu kao ženu podređenu muškarcu zbog sociema u kojem se nalazi – ona je toga

i sama svjesna pa kaže “ja ne donosim odluke, ja se pokoravam...”

- U *Novovjekom dječaku* poziciju žene vidimo kroz lika Optujskog tj. njegovog odnosa prema ženama – opet dvojako. Optujski svoju majku poštuje i cijeni, ali opet misli da se zamara sitnicama i teško mu je poštovati ju. Osim toga, zaokupljen je tijelom Bembe i njenom prostošću, ali ne obazire se puno na njezine misli...

- Romani Marije Jurić Zagorke i Milana Šufflaya izoštravaju dubinsku poliperspektivnost koju u filmu izmišlja Welles uz pomoć dakako svog kamermana. U toj dubinskoj perspektivi nisu samo likovi ti koji dobivaju oštrinu nego i dijelovi prostora koji se nalaze iza njih i u koje nepopravljivo tonu njihove odavno izmaknute opcije afirmativnog kretanja svijetom...

Marija Tucaković Grgić, Majka

- U stihovanom romanu *Majka*, Eva je jaka i stabilna osobnost, ali i paradigma sukoba tradicije i modernosti. Iako je, u jurišima ptičjeg rakusra posebno izoštrena iz polutotala u krupni plan brige, bila snažna i ustrajna u svojim uvjerenjima, pred sam kraj romana pokleknula je pred riječima svekrve Milje, koja je glasnogovornica kolektiva. Svojim je pričama i pretpostavkama ‘što će selo kazati’ uvjerala Evu da se ipak mora vratiti Marku, odnosno pokoriti hijerarhiji i patrijarhalnome.

- rakursno izabrano Ivana, fokusni prepričanjac Saro...

- Saro, opažaj je sada već još prepričaniji, Peleš bi uočio sociemski problem...

- U romanima se uočava geneza pozicije ženskoga lika, ponajviše u romanu *Hrast* gdje je ženski lik jako sofisticiran i stiliziran, a možemo govoriti i o proto i (neo) feminističkim aspektima teksta upravo zbog pozicije ženskog lika. Ženski je lik najvažnija estetsko-subjektivna informacija romana *Hrast*, taj se lik provjerava, točnije provjerava svoju osobnost gledanjem filma, on dakle, komunicira s umjetničkim prostorom reflektiranja svijeta. I u ostalim se romanima zamjećuju značajni ženski subjekti, ponajviše u romanu *Majka*. Eva je samostalna i odlučna (čak se i mužu suprotstavlja i radi u korist svoje djece – njima ostavlja imanje, a ne daje ga mužu), ali ipak u velikoj opreci sa socijskim nizom. Zatim, tu je lik Višnje u romanu *Novovjekni dječak* u kojem je Višnja puno slabiji lik nego u spomenutim romanima, a to ni ne čudi s obzirom na to da pripovjedač kaže da su likovi prikazani površno jer ih Optujski vidi samo kao svoje predodžbe...

- Ena, ne bi nam loše došao Peleš, uza svu odličnost!

- U romanu *Novovjekni dječak* ženski subjekti su Višnja, Pola i Bembi. One su sporedni likovi jer je njihova narativna funkcija u romanu ograničena glavnim likom Optujskim. Pripovjedač to ističe u uvodnom dijelu romana, tj. kaže da su sporedna lica samo skicirana, nabačena jer ih on smatra svojim predodžbama. Višnja je primjer nedostižne žene, Pola...

- /jer i ontemski je jak značenjski rad/ /to zadnje Eni/

- Nadovezala bih se na odgovor kolegice Ivane, u trenutku kada je Eva rekla da se ona pokorava i da ona ne odlučuje, Eva je to izustila kada je svojoj djeci osigurala ekonomsku sigurnost, djeca su joj bila zbrinuta i nije više imala što izgubiti.

- Ana – Pelešom ste rekli psihemsko je polje prepunjeno sociemskom konvencijom i tamo se gubi zaliha identiteta, otvara se pristanak na velik osobnosni gubitak intime te etički pozitiv!

- U *Hrastu* se pojavljuje popularni nadčovjek, rubno apsurdni lik, stilizirano lijep i izložen pred nama, tako da on ni u socijalnom ni u smislu osobnosti nije uvjerljiv, a njegova visoka stiliziranost omogućava da se pojavi drugi lik (ženski lik) kao najvažnija estetska informacija tog romana. Ženski lik tihim radom osobnosti postaje najvažnija estetska informacija, ona provjerava svoju osobnost gledajući film Fritza Langa u kinu. Za vrijeme najjačeg razdoblja kanonskog hrvatskog romana imamo dvije velike proze koji nisu romani. *Breza* Slavka Kolara donosi motivsko-citatnu dimenziju odnosa prema šumi Kovačića, Ivana Kozarca, Dinka Šimunovića te također obrisno citatni odnos u poziciji ženskog lika. U *Povratku Filipa Latinovicza* postoji ograničen broj ljudi za njega, on je antipodno biće spram kojeg ima zrcalo negativnog dvojnika. Ima najbližu moguću osobnosnu komunikaciju uopće baš naspram ženskog bića koje je sociemski diskvalifikat. Žensko biće je ono spram kojega se jedino može omjerati kada se njegova likovna zaliha mišljenja slike svijeta istroši. Likovnošću gleda svijet, mišljenje je u apstrahiranim slikama; on svijet misli kroz poetiku koju zagovara, a koju odbija njegov zrcalni strašni negativni lik Kirialesa; zato se njegovo mišljenje o svijetu kreće mračnim prostorom. Tragično završava junakinja romana *Majka*. Nastaje subverzija tradicionalne funkcije majke, autosuprotstavljanje funkciji majke, narušavanje sociemskog očekivanja o njenom ulogu u

mikrosocijsko strukturiranje. U *Novovjekom dječaku* je gotovo nepostojeća Višnja bila pozitivna, ali u *Majci* bila je prisiljena na tragično.

- U *Novovjekom dječaku*, likovi žena isto su samo dijelovi predodžbi psihema Optujskog. On žudi za ljudskim kontaktom i ima neuspješne odnose s Apolonijom i Višnjom. S druge strane, lik njegove majke za njega je žena koju možda najviše poštuje, ali s kojom također ima zgrčen i neuspješan odnos.

- U romanu *Majka*, psihem glavnoga lika rascijepljen je na dva dijela, s jedne strane ljubav prema svojoj djeci, a s druge ljubav prema djeci udovca s kojim se na kraju vjenča. Sociem je mjesto zbog kojeg dolazi do zapleta i tragedije u djelu jer žena mora imati supruga. Iako se ona prvotno opire tom zahtjevu, ipak želi pronaći supruga, no svojevrijedno i bez nametanja.

- U romanu *Novovjekni dječak* prisutna je zgrčenost glavnog lika s ljudima koje susreće, ali ipak Optujski ima određeno poštovanje prema majci, a Višnja predstavlja psihemsku strukturu koja je osporavana, ali Optujski je vidi kao nešto pozitivno. Lik Eve Carić iz romana *Majka* predstavlja pozitivno biće i tradicionalni koncept majčinstva. Eva je sinonim za majku te ima biološku i socijalnu funkciju. Može se reći da je ona samodostatna ženstvenost, žena jer samostalno donosi odluke. Eva ustraje u svojim odlukama te se odlučuje vratiti djeci. Okolina je ipak jača od nje te Eva završava tragično.

- Na primjeru *Majke*, psihem Eve bitno je uvjetovan socijskim nizom (selo koje o njoj govori, društvene norme koje nameće, sve one tetke i strine koje savjetuju i govore da ne ide protiv tradicije, njezina obitelj...), a

definitivno je uvjetovan i ontemskim nizom (voda koja donosi zlo, prostor u kojem se Eva nalazi – malodušno selo, pa onda ona demonizirana šuma koja je ekvivalent njezinome unutrašnjem stanju). Svakako na dinamičnost Evina psihema utječe i filmičnost ovoga romana u stihovima, ona nije pasivan lik, ona ide usprkos običajima, usprkos vodi...

- Dominik odlično, Matej – također, Martina odlična uz dobrodošlicu još kojoj figuri, E...

- Opet, osvrnimo se na sam naslov djela *Majka* – to je sociemska identifikacija naslovom. Zanimljiva je i činjenica da se kroz cijeli tekst piše velikim slovom, budući da je majčinstvo u društvu pozitivno konotirano, ali dolazi do sukoba tradicionalnoga (selo, kolektiv) i modernoga (Eva), odnosno različitog poimanja što bi majka u društvu trebala biti.

- ...što još grafijsko-grafemski „radi“ roman *Majka*?

- U romanu *Majka* glavni je lik ženski lik koji je i pokretač radnje. Glavni lik tragično završava, u mutnoj i tamnoj vodi te je njezina smrt neizbježna, zato je vrlo važan ontem u ovom romanu. Kada promatramo sociem, Eva živi u konzervativnoj zajednici koja glumi da je na njezinoj strani, a zapravo ju “tetke” i “strine” cijelo vrijeme ogovaraju i propituju njezine odluke. Društvo je patrijarhalno. Majka, tj. Eva je brižna, odlučna, u početku racionalna, njezino je ponašanje motivirano, a ne logično, a kasnije prevladavaju njezini osjećaji te želi dovesti k sebi svoju djecu. Ona se suprotstavlja i svoje imanje prepíše na svoju djecu, što izaziva nezadovoljstvo Markovog oca. U romanu *Novovjeki dječak* pratimo nekoliko ženskih likova. U romanu *Novovjeki dječak* po-

javljuje se nekoliko ženskih likova, ali ti psihemi su slabo ocrtni. Pojavljuje se Višnja koju jedva uspijevamo pratiti, ona je nedostižan ideal. Pojavljuju se i Bembi i Pola. Optujski se Bembi povremeno obraća kao Višnji, zato nismo u potpunosti sigurni kakvi su njegovi stavovi prema jednoj, a kakvi prema drugoj. Bembi je više oznaka za sociem.

- Pola je obična seoska udovica, a Bembi je lik gradske prostitutke, ona predstavlja moralnu vertikalnu u pokvarenom gradskom društvu svojom ljepotom i ulogom žrtve. U romanu *Majka*, Eva kao glavni ženski subjekt, suprotstavlja se normama i zbog toga završava tragično. U naslovu je vidljivo naglašavanje sociemske razine, Eva svojim životom reinterpreтира tradicionalni koncept majčinstva, ona želi ispraviti nepravdu u obitelji. Predstavlja i samodostatnu ženu koja samostalno donosi odluke.

- Također, važnu ulogu igrati poetika prostora i simbolika šume. Marko vodi Evu u šumu da bi je oraspoločio. Šuma predstavlja uzvišeno mjesto za likove.

- Ženski likovi u *Novovjekom dječaku* – Višnja, Pola i Bembi. Višnja je osobnost kojoj Optujski šalje afirmativnost, a mi ju kao psihemsku strukturu jedva uspijevamo pratiti, ona je jedino pozitivno za Optujskoga u svijetu....

- Grafijsko-grafemski je i samo to da je to roman u stihovima, a zatim sve ono popratno tim stihovima. Razni grafemi, interpunkcijski znakovi... Pisma koja se šalju (Eva Marku, on njoj)...

- Roman je pisan u stihovima, stilem *Majka* je apelativ i nosi jaku simboličnost. Tekst je vrlo referentan sa stvar-

nim podacima, stvarnim imenima gradova pa čak i prezime Tucaković (metapismo.), nastaje i razmjena pisama.

- Ja imam šaljivi komentar! Kako je aktualna "ova" *Majka* – i tamo su u karanteni zbog one dječje bolesti! Ali se nekako ne smijem...

- Grafijsko-grafemski, riječ je o romanu u stihovima i to paradoksalno usporava naš uvid u „priču“ jer klizimo rimom...

- Jedini komentar koji imam je da je *Majka* zaista buran tekst iz kojeg se da svašta iščitati iako je naoko vrlo jednostavan.

- Također, kao Ena, poistovjetila sam se s djecom koja moraju biti doma zbog vratobolje! Uh!

- Na grafičkoj razini uočavamo stihovnost kojom se dodatno ekspresionizira izraz i pojačava se sintakstosti-lističnost. Uočavam elipse, nedovršenost misli u obliku aposiopeza, trotočja, uskličnici (prekomjernost inter-pukcijskog označavanja).

- Simboličnost i biblijski motivi katastrofe i kazne su prikazani prikladnom alegorijom, a sociem sela može slobodno glumiti empatiju nakon što su se riješili kršitelja norme, Eve.

August Cesarec, Zlatni mladić

- Neke točke su blizu i u *Zlatnom mladiću*, ali otvorenije spram sociemskih razmjera i spram poetika koje smo čitali u 19. st.? Jedna se poetička dimenzija donekle replicira onome što smo već čitali, ali je i drukčije...

- Osvrnula bih se na sociemske razmjere u ovome romanu, kako smo u 19. st imali strogo definirane karaktere (koji su pravi činovnici, studenti, itd.), u ovom romanu ne možemo potvrditi isto; svi karakteri kao da imaju nekako površinski oblikovane identitete, svi se bave svim i svačim, npr. Vaso koji je bio u službi kralja, pa na kraju završava u policijskoj službi, Smuđ koji je bio klarinist pa postaje trgovac, birtijaš, mesar.

- ... dakle, ugroženo stanje identiteta...

- Njegove kćeri koje su također oblikovane različito (Mica je primjer "seljanke", dakle bludna je, glasna, nasilna, dok joj je suprotnost njezina sestra Pepa (Jovanka) primjer prave gradske žene koja je prije svega žena u kući i vjerno stoji pored svoga supruga).

- Prikazan je i odnos selo-grad. U gradu su više prikazane političke prilike tog vremena. Vidimo i položaj radnika koji su obespravljani i bore se za svoja prava.

- Doktor iz Krležina romana sličan je kapetanu Bratiću jer obojica razmišljaju slično o okružju kojega su dio, ali se Doktor svojim cinizmom približava i Pankracu. Međutim, Doktor je prije svega aktivna individua koja shvaća da je svoj život proveo okružen ljudskom glupošću i akustično materijalizira svoje frustracije spram *homo cylindricusa* u vinogradu kada se suprostavlja Domaćinskomu, dok je kapetan Bratić potpuno pasivan lik, ali gaji slične osjećaje...

- p.s. pročitao sam Krležu preko praznika, zato ova digresija.

- Doktor je bliži egzistencijalizmu, dok je Bratić kao lik više opterećen političkim uređenjem.

- ... hvala, Matej, Bratić, da, to nas povezuje s pitanjem Svijeta? Sa stanjem prostora povijesti i identitetnim, odnosno karakternim "bačenostima"... ta bačenost je ovo što ste dodali – što ih to bez njihove volje određuje i daje elemente za biti, biti netko, stalan ili u promjeni...?

- Čekamo se! I čekanje je dimenzija koja počinje biti vidljiva oko sredine dvadesetoga stoljeća... Zauzimanje prostora, projiciranje svojih karakteristika u prostor?

- Osvrnula bih se na kolegicu Luciju koja je navela odnos selo-grad, te se time nadovezala na vaše pitanje s obzirom na odnos prostora-povijesti, svijetom... Naime, selo je u ovome romanu nenačitano, gledaju samo svoja posla, ne produbljuju razmišljanje nizašto drugo, dok grad (Vaso, kapetan) – imaju drugačije poglede na svijet, vidjeli su više toga, više toga "prošli" – posebno me se, recimo, dojmila kapetanova opsjednutost Faustom, dok recimo Pankrac koji je za Fausta samo čuo pojma nije imao o tome, nego se tek hvata jedne scene čisto da može "ispasti pametan" pred kapetanom.

- Povukla bih ovdje paralelu, dakako, i sa Starim Smuđem koji je prije boravio u gradu i tek na kraju shvaća da ga je selo zapravo upropastilo i da je sve u životu činio zbog drugih (takav primjer i ostali su seljani), primjerice, Cenek koji je tragično završio za života ugađao je samo drugima.

- ...fino se tu sad pitamo, Ivona... pitamo se o maloj povijesnosti u prostorima psihema...?

- Povijesna dimenzija utječe na individualne likove tako što se međusobno dijele na orjunaše, hanaovce, komuniste i sl. Kada se Bratić misaono odmakne od gaba-

rita vlasti, on postaje državni neprijatelj. Možemo reći da povijesna događanja oblikuju identitete likova.

- Još bih navela kako je Pankrac nekakva sredina (selo – grad) zapravo, on je odrastao u gradu, ali taj seljački duh iz njega ne izlazi, sve ono što radi nimalo ga ne čini “gradskim čovjekom”, vodi se za pohlepom, cinizmom, nije ga briga za druge.

- Što se tiče pitanja svijeta, Pankrac, na primjer, na svijet gleda kao na komediju. Također, ne pokazuje interes za književnost te Fausta, kojim je kapetan očaran, smatra glupim.

- Stoga će Vaso biti pobornik kralja iz nacionalnih razloga, Bratić će biti komunist iz etičkih uvjerenja, a Pankrac će biti sve ono što treba da bi sebe zaštitio, slično kao i Joško.

- Složila bih se i s kolegom za povijesno, čak se likovi dijele i na nacionalne identitete, Hrvati, Srbi, Švabe...

- E, tu se postavlja vezivno pitanje, o toj komediji koju spominje Lucija, između svijeta-osobe i skupine! Koji psihem je posebno aktivan u liku Pankraca? Koja vrsta osobnosti? Kako doživljava negativne kategorije poput svađe (Smuđevi), ubojstva i bludničenja?

- Kolega je dijelom već povukao u smjeru odgovora...

- Psihem lukavog hipokrita.

- Nije prihvaćen u društvu jer sve smatra smiješnim.

- ... hahaha... što kažemo na to? Što je to Sve, koje mu je smiješno, u kojim se sve dimenzijama pojavljuje to sve? U kojim ljudskim vrijednostima ili značajkama?

- Pankrac je nešto kao Optujski u prošlom romanu.

- Kapetan smatra da razmišljanje poput njegovog vodi u propast.

- Smiješna mu je tradicija, smrt mu je također smiješna jer od nje ima koristi, moral, ljepota, politika, itd.

- Zapravo on u svemu vidi korist i ukoliko ne zadovolji sebe, neće pomagati ni drugome.

- A Koji psihem progovara kroz ostale likove, ...a koji je determiniran ontetom novca...?

- Djedu i baki želi pomoći samo zato što će on sam propasti ako propadnu i oni.

- Recimo, borba Mice i Joška oko dućana.

- Stari je Smuđ pravi primjer karaktera koji je determiniran ontetom novca.

- Sve rasprave koje se u romanu vode su zapravo oko novca.

- Što je vidljivo na kraju romana kada on govori o tome kako je napustio sve što je volio jer je bio pohlepan za novcima i ljubavi prema ženi, govori kako napušta kazalište, a zašto?, "zato što mi je novac bio važniji".

- ... u 19. st. smo do pred kraj znali tko je crn, a tko bijel... dakle, što je sada sa stanjem negativiteta i kakav je spram *Novovjekog dječaka*? Kakav spram realizma, a kakav spram ekspresionizma?

- ... znači, u kakvom je stanju negativitet i odakle izvire?

- Pa ja bih rekla da likovi ovdje sami sebe oblikuju, te da negativitet proizlazi iz njih samih.

- Negativitet izvire iz ljudi, nema crnih i bijelih, svi su crni. Baš to se očituje u kapetanu Bratiću, radije će ostati pobornik tuđih stavova, jer je barem materijalno osiguran, nego biti u potpunosti individualan. Zaključak – svaka psihemska jezgra je crna jer je vođena novcem.

- Dijelom je tu i društvo to koje je negativno.

- A crni su, kako kaže Pankrac, jer žive život, a smrt je konačna.

- A vidimo li njihove značajke projicirane na platno povijesti i povijesnog stanja? One, koju smo već maloprije spominjali? Naime i realizam je volio kritiku društva? A ovdje? Tko nam uopće daje točku gledišta? Ima li središnja pripovjedna svijest stav?

- Ja bih rekla da Smuđ nije crn jer je uvijek smirivao situaciju kada su se drugi svađali, a i na kraju djela uvidio je da nije sve u novcu.

- Više je ocrnjena stara Smuđevka nego on, tako da bih se složila s kolegicom Lucijom.

- Pripovjedač je objektivan, ako ga usporedimo s recimo *Mrtvim kapitalima*.

- Ako i postoji kritika, ona nije iz pozicije pripovjedača.

- Kritiziraju se međusobno.

- Stari Smuđ se faustovski pokajao na kraju života, možemo reći kao da je doživio katarzu na kraju romana.

- ... no, odakle potječu njihovi karakteri, što ih pokreće, slažemo se da je iz njih samih? Kako to? Ne vuče ih sociotrend svijeta? ...koja motivacija? Iz njih... hm, iz psihologije, ili nečeg još goreg? Svi samo gledaju kako da izvuku korist.

- Ovisi kako koga, Vasu recimo vuče sociotrend svijeta, on želi biti ugledan građanin, ne želi sukobe, gleda na svoju korist, da se nađe na što boljoj poziciji.

- Pa možemo čak promatrati u kontekstu seksualnosti psihoanalize, jer je svaki lik naglašen svojom seksualnošću, čak i taj sivkasti Bratić (završna scena).

- Čak se u jednom dijelu romana spominje i filozofska motivacija, opet Schopenhauer – kapetan se referira na filozofiju, dokazuje koliko je načitan i drugačiji od ostalih.

- On stalno razmišlja kako ne želi biti kao Pankrac i zagovara tradiciju, a na kraju ipak pada pod njegov utjecaj.

- Objasnimo “sivkasti”, B.? Koja ideja stoji iza njega, a kako ipak sve to finalizira, koje vrijednosti?

- Da, blizu nam je istek razgovora..., molim, što se to tu otvara: tračak egzistencijalizma, novi realizam ili nova objektivnost, socrealizam, a nespomenuti naturalizam?

- Bijel s malo crnine. Progovarat će B o radničkoj klasi, pravima radnika, deklarirat će se kao komunist, socijalno osjetljiv, ali godi mu toplina vojničke odore.

- Svega pomalo.

- Saro? Ipak? Zaključno, znači, Saro...

- Pa, evo: odlučuje ostati u vojsci i oženiti se, a sve iz straha da ne bude kao Pankrac kojeg naziva malim Mefistom.

- dakle, kritizira čak Pankraca zbog njegove povodljivosti za ženama, a na kraju se i on sam prepusti “strasti-ma”.

- Pobjeđuje zlatna mladost, pada Faust, evo nam avantgarde.

- Pobjeđuje koja stilska figura u “zlatnom”?

- Nije li zlatna mladost samo ironija?

- Zlatni mladić je zapravo suprotnost pokreta sociopolačenih

jer Pankrac nikako ne može biti zlatan mladić bez debelih navodnih znakova, baš kakvi su i oni obrisani iznad naslova romana...

- Složila bih se da je ironija.

- ... dijaboličnost, piše Nemeč... nova objektivnost, piše Donat... Hvala, poštovani i odlični Ivona, Lucija i Matej, te hvala pratnji koja nas je marno čitala... do *Na rubu pameti!*

POETOLOGIJE
MODERNITETA

Skalpel kaosa, međuraće, tridesete (od 1928.), , novi kritički realizam – od 1931. do 1940.

Lirika Dobriše Cesarića i neosimbolizam i *Lirika* Dragutina Tadijanovića iz 1931. kroz jaki ja pisanja jezika a ne pisma, pa ritamski postekspresionizam Jure Kaštelana. te Antuna Bonifačića, Vladislava Kušana, Slavka Batušića, Vladimira Kovačića, Marijana Matijaševića; egzistencijalistički Krležini romani *Povratak Filipa Latinovića* 1932., *Na rubu pameti* 1938. i Ivo Kozarčanin 1937. u *Sam čovjek* s dubinski nepouzdanim pripovjedačkim tamnim subjektom te Mara Švel Gamiršek soc-dramom *Đuka Ivanov*; Mile Budak talentiranim kratkim prozama. Tin Ujević piše 1938. u *Skalpelu kaosa* da pisanjem treba otkupiti bijednu biografiju, a ne ju upisivati u tekst.

književnost i povijest, 1941. do 1945.

Lirika Frane Alfirevića (intimist, introspekt, nemoćnik u maloj sanaciji pejzažom: *More i daleki gradovi*, 1941.), Ive Balentovića, reavangardnog Josipa Puztaya (*Pjesme o daljinama*, 1944.) te esencijalno tragičnog Ivana Gorana Kovačića (*Jama*), dok su za povijest avangardno nezainteresirane *Pjesme* Bore Pavlovića, nastupa jezovita i bajkovita nadrealistička drama složena od prizora tragedije čovječnosti u totalitarizmu - *Kralj Gordogan* Radovana Ivšića, Ježićeva i Kombolova *Povijest hrvatske književnosti* te Matićeva protoslavonica, naivom odčitana potresna lirska pripovijest *Breza* Slavka Kolara. Soc-doku-analiza i dubinski ženski lik - Mara Švel Gamiršek: *Hrast*, 1942.

soc-art, lirske minijature, Šegedinov i Krležin antidogmatizam, 1946. do 1952.

Artizam i laki egzistencijalizam poezije Vesne Parun u zbirci *Zore i vihori* iz 1947. oslobađanje su subjekta od kolektivizma poraća., Viktor Vida, "hrvatski S. Quasimodo", 1951. piše hermetičnu egzistencijalističku zbirku *Svemir osobe*. Te godine protokonkretistička koreografija lirike u zbirci *Đerdan* šesnaestgodišnjaka Josipa Stojića iz 1951. nailazi na službenu državnu zabranu. Nastupaju soc-postekspresionisti, zaneseni Đuro Šnajder i dinamični versifikator Grigor Vitez; a kanonsko mjesto zauzimaju romani Petra Šegedina *Djeca božja* 1946., te Mirka Božića *Kurlani* 1952. Šegedin i Krleža govovima i tekstovima brane umjetnost od soc-realizma (Šegedin 1949. Na Drugom kongresu književnika Jugoslavije, referatom *O našoj kritici*, a Krleža *Govorom na kongresu književnika u Ljubljani*, izrečenim 5. listopada 1952.). Pokrenut je časopis *Krugovi*, a slavonski regijski početak produkcijske modernosti starta zbirkom Vladimira Rema *Lirske minijature*.



MODERNITET HRVATSKOGA ROMANA, 1928. – 1952.

*Povratak Filipa Latinovicza, Sam čovjek,
Na rubu pameti, Hrast i Djeca božja*

i

Građanin Kane

I. ZAPIS VIDEOPREDAVANJA

Poštovane kolegice i poštovani kolege, kao što vidite, s nama je, uz niz *Povratak Filipa Latinovicza, Sam čovjek, Na rubu pameti, Hrast i Djeca božja*, ponovno jedan film poetološke inovacije – riječ je o *Građaninu Kaneu*, možda najboljem filmu svih vremena uopće, a tu je s nama i već imenovani *Na rubu pameti*, problemski najemitivniji Krležin roman uopće... Pa, kad osvijestimo Krležin opus kao najreferentniji autorski učinak uopće ikojega hrvatskoga književnog opusa, onda smo u vrlo zahtjevnom estetskom polju aktivnih i mogućih usporedbi, analogija, razlika i suglasja. Vrlo dugo su, naime, različite ankete u glasovanju tako postavljale poziciju Wellsovog filma ili ga eventualno smještale među dva-tri najbolje napravljena filma ikada, a u odnosu na *Na rubu pameti*, nešto je izloženiji Krležin roman – *Povratak Filipa Latinovicza*, kao odavno vrh kanona hrvatske književnosti u njegovoj najfokusiranijoj mogućoj kameri na pojedinca s implozivno uništenom Srednjom Europom u sebi, sa silovitim kontrastima (pisat će Goran Bare o

stanju subjekta, kao osviješćenju, nedavne 2014.). Godine 1941. film *Gradanin Kane* nekako je i u sredini našeg polja moderniteta, u produkciji koju želimo morfologizirati obuhvatom ovoga predavanja.

U ovom predavanju našim ćemo se razgovornim kretanjem od dva Krležina naslova, potom kroz protoegzistencijalistički roman *Sam čovjek* Ive Kozarčanina, pa s nastavkom u socartistički *Hrast* Mare Švel Gamiršek i sve do egzistencijalizma romana *Djeca božja* Petra Šegedina, približiti uz zlokobnu žičanu mrežu koja opkoljava Kaneovu Ksanadu, dvorac s monumentalnim zalihama bogatstva s prostornim volumenima, s ulogom koji je ogroman, ujedno u egzistencijskoj post-pred masmedijskoj opkoljenosti, i s vrlo intenzivnim smještanjem u središte rasta konzumerističko-kompetitivističke koncepcije svijeta. No, što će zapravo biti s tom, tako postavljenom zalihom monumentalnog bogatstva, s tim bogatstvom koje je oslonjeno na učinak u jednoj notorno-tajkunskoj massmedijskoj karijeri glavnog lika? Što će kao reljef psihema ili sociema projicirati ta priča o uspjehu? I koja će biti pozicija reportažnog stila koji će priču osvjetljavati? Dakle, taj je masmedijski *magnat*, tajkunski lik kojeg ćemo, uz ironijsku komentatorsku kameru, ali još oštrije i kroz rascjep između komentara i prikazanog prizora u kojemu je onda predana kompetencija našem primanju, pratiti u njegovom životu punom rasta i padova – s tim da će padovi, i razlog pada biti možda glavni predmet istrage s tajanstvenim rastom svjetla iznad njegova života. Taj će rast svjetla biti kroz *over*-kontrolu rasut u odgodu, prešao je zapravo i u artifičijelni snijeg suvenirske igračke, a ulazak bolničarke

u zrcalnoj i pomalo iskrivljenoj slici svijeta signalom je bolesti ideologije koja je negdje tu, ne baš univerzalno toliko privatnoinstitucijski nagnuta nad svačiji početak i kraj života. To je priča nekako humorno izvikivana u praznini stilistike masmedijskog žutila, koju ćemo pustiti da teče uz naše predavanje i povremeno joj se vraćati pritom računajući na to da njezine slike stalno snimaju praksu i teoriju ljudske gluposti, snimaju i naivu sućuti u blizini zvjezdanih psihemskih rupa, pa tako i neke zrcalne fokuse onoga što govori, posebice o identitetnoj težini i slabosti, uspjehu i neuspjehu, pa nešto izoštrnije o intelektualnoj nemoći, naše verbalno predavanje o uže romanesknim predloščima.

Naime, predmet našeg predavanja obuhvaćaju opet tri točke: prva je predmetna i riječ je o tome da ćemo se zaokupljati hrvatskim romanom nakon polja od 1914. do 1928./29., odnosno čitajući romane objavljene između 1928. i 1952., a u polje 2000-ih nekoliko ćemo puta prijeći jer te 2000-e (ova naša najbliža suvremenost) imaju neke razloge biti dovedene u relaciju sa slikama koje gledamo između dvaju svjetskih ratova. Točnije, godine 1928. i 1929. rubni su dio priče koju smo slušali u prošlom predavanju, a u kojem smislu je područje iz prošlog predavanja – dakle, tih petnaest godina i četrdesetak romana – mjerivo s novim poljem koje ćemo pratiti od 1928./29. do 1952. godine, to je naš pravi fokus, dok su nam prošlih petnaest godina neka vrsta modlice kojom razmjeramo što se to promijenilo i dogodilo te će nam biti stalno na pameti, sa svojih pet važnih i jakih romana i oko stotinu i pedeset naslova njihova podkorpurnog okružja. Primjerice, roman *Novovjekni dječak* iz 1917., sa svojom

vrlo slabom čitanošću i sa svojim nedavnim reprintedite-
ljem Branimirom Donatom istovremenik je zagublje-
nom, gotovo jedinom hrvatskom dugometražnom filmu
iz 1917. godine kojemu znamo naslov, *Brcko u Zagrebu*.
Kako kaže Ante Peterlić u *Povijesti filma*, početkom 20.
stoljeća hrvatski film i umjetnost nalaze se u nizu smje-
njivanja nekoliko država i te okolnosti ne idu na ruku,
pogotovo ovakvom tehnološki zahtjevnom i relativno
vrlo, tada još mladom, umjetničkom proizvodu kakav
je film. Drugi roman koji smo pratili u našem prethod-
nom predavanju znanstvenofantastični je roman Mari-
je Jurić Zagorke, *Crveni ocean* iz 1918./19. godine jer je
objavljivan u nastavcima u časopisu i, knjigovno nikad
nije bio baš čitan – sve do današnjeg interesa kad napo-
kon te snopove objelodanjenih dijelova romana držimo i
jednom knjigom. Ali, nije bio čitan u povijestima hrvat-
ske književnosti zbog toga što do prije pedeset godina, a
pogotovo do prije četrdeset godina i pojave borhesova-
ca i njihove druge, romaneskne faze s kraja 80-ih fanta-
stični romani, naslovi poput Zagorkina *Crvenog oceana*
i Šufflayeve *Na Pacifiku god. 2255*. držani su trivijalnom
produkcijom te su bili *solarovski* mišljeni kao zabavna
književnost. Nakon što je u 19. stoljeću bilo relativno
potpuno konvencionalno da se romani prvo objeloda-
ne u nastavcima, pa zatim završe u knjigama, sada je na
tu opciju objavljivanja ipak pristajala i bila osuđena knji-
ževnost koja pripada trivijalnom prostoru, a znanstvena
fantastika jedna je od tih. Dakle, ta dva romana, Marije
Jurić Zagorke i Milana Šufflaya ostaju u svojem časopi-
snom obliku, nitko ih ne zove prijeci u tvrdo ukoriče-
ni oblik knjige i, Zagorka, koja u nekim *nastavcima* bje-

lodani i svoju čuvenu romanesknu sedmologiju *Grička vještica* (započinje 1914.), poznaje i opciju kada se romani pisani u nastavcima sele – dakle, istovremeno uz svoj znanstvenofantastični roman koji nije završio u knjizi u njezinoj suvremenosti, njezini drugi tekstovi – koje bje-lodani paralelno u časopisima, vrlo brzo za Zagorkina života stižu u knjigovni oblik. Upravo je ta 1914. godina, početka pisanja *Gričke vještice*, bila i granica naše avangarde, s time da taj roman nije bio jedan od onih koji označavaju početak avangarde nego završetak prethodnog razdoblja te povijesne Moderne u užem smislu. Godina 1914. kod nas je početak avangarde jer tu nastupa priča o časopisu *Zvrk* i o njegovom futurističkom konceptu uz to da on, nažalost, ne izlazi – no brigom Joesa Matošića koji predaje sačuvani dosje i postmodernom, tada mladom autoru Bori Pavloviću negdje 50-ih godina, o *Zvrku* saznajemo kako je izgledao i što je to trebao biti. Međutim, tek drugi taj roman, *Crveni ocean* pripada avangardi, premda ga povijest književnosti neće takvim odčitavati jer će pozicija te trivijalne književnosti biti sve do prije naših četrdesetak-pedesetak godina diskvalificirajuća. Tako da, kada prozivamo Šufflaya i Zagorku kao dio hrvatske avangarde, tada mislimo na to da ta dva znanstvenofantastična romana, uz *Zvrk*, imaju jaku dijalošku dimenziju obraćanja futurizmu kao poetici koja je najrazvijenija u nama relativno bliskoj Italiji, premda kod nas nije stigao biti intenzivno poslan u narativne oblike, iako se zapravo pojavljuje u mnogim tekstovima hrvatskih pjesnika.

Ono gdje vidimo također elemente *avangarde u dolas-ku* je i stanje subjekta nekih baš narativnih tekstova pri-

je 1914. godine, i to u tekstovima triju romana: u *Isušenoj kaljuži* Janka Polića Kamova, zatim u *Đuki Begoviću* Ivana Kozarca i *Bijegu* Milutina Cihlara Nehajeva. Jer, ono kamo je čovjek u pretrazi svojeg autodestruktivnog unutrašnjeg bića smješten u tim trima romanima, ta implozija bavljenja osobnošću u velikoj je razlici spram sociema koji psiheme radikalnih individualaca postavlja u tu veliku razliku – dakle, ta situacija gotovo neizdrživo postavljenog identitetnog koncepta pojedinca priredit će neizdrživost koja će pojedinca pratiti u avangardnom razdoblju. Naime, 1916. godine je, prije izlaska Mesnerova *Novovjekog dječaka*, David Wark Griffith snimio jednu prekrasnu humanističku epopeju, *Netrpeljivost*, i ta netrpeljivost, nesnošljivost, ta ogromna razlika kao negativitetni značenjski rad često će u avangardi slagati poziciju lika spram njegova okružja (što imamo upravo u *Novovjekom dječaku*). Velika razlika također će biti aktivna u znanstvenofantastičnim romanima kad svijet postane nepodnošljiv ne samo za pojedinačno oblikovanog čovjeka nego i za čovjeka uopće. Stoga ti romani, Zagorkin *Crveni ocean* i Šufflayev *Na Pacifiku god. 2255.*, izoštravaju jednu dubinsku poliperspektivnost, koju doslovno izmišljaju Orson Welles i njegov kameraman, gdje ne samo da će likovi dobiti tu oštrinu nego i dijelovi prostora koji se nalaze iza njih, a dobivamo i nezamućen i gotovo apstrakcijski prvi plan koji je još bliži našem oku negoli sama pozicija likova koji su u komunikaciji. Taj svijet u kojemu je za čovjeka naprosto sve lošije i lošije tako da on više u svijetu ne može postojati, ono je što će problematizirati Zagorkin i Šufflayev roman. Zagorka će unutar svojeg romana imati izravno upotrijebljenu

sintagmu *čovjek budućnosti*, a Šufflay će upotrijebiti sintagmu *povijest budućnosti*. Uz tu jednu utopijsku pa distopijsku njegovu dimenziju i uz ta polja svijeta u kojima će neka vrsta jednodržavnosti biti prostor u kojemu će čovjek biti teško predviđen usprkos svim usavršenim aspektima standarda u kojemu čovjek prebiva – vidimo to udaljavanje mogućnosti uopće prepoznavanja pojedinca. *Ovdje* smo u dnu kadra vidjeli dvojicu, dva lika vrlo blizu i sva tri spomenuta polja bila su oštra, a monumentalno podizanje slike s imenovanjem knjižnice kao reference unutar koje se oblikuje priča o nečijem životu, predstavlja knjižnicu kao mediološku zalihu rada na faktografiji nečijega života. Tu knjižnicu, pismenost, implicitnu ili eksplicitnu intertekstualnost vidjet ćemo i u slučajevima kada odčitavamo što je s romanima Milana Begovića, Gustava Krkleca, Josipa Kulundžića i Ulderika Donadinija kod kojih postoje neki jaki tračci ekspresionizma i mali intertekstemi koji pripremaju dolazak za ono što će biti nakon avangarde. Nešto slično nalazimo i u Cesarčevu *Zlatnom mladiću* na samom kraju avangardnog početka (iz 1928.), a i u romanu u stihovima, *Majci* Marije Tucaković Grgić koji je intermedijalan i jako filmičan jer ima kutove koji su izrazito kamermanski oblikovani. Međutim, kada suzimo i fokusiramo se na temu moderniteta, onda moramo reći da je tu jako eksponirano prvo polje koje bitno izbljeđuje pred potrebom da čovjek nastoji svijet odtamniti, koji je ne samo doslovno takav i vrlo se teško vraća u onaj djetinjstveni okvir (s početka filma) u kojemu pada snijeg i u kojemu je grudanje i sanjkanje ta zalih igre koja onda kroz život uvijek uspješno može oporavljati čovjekovu blizinu zgusnute i sve lošije

egzistencije. Gradacija lošine stalno je aktivna filmom, iako je intenzivno planski odgađana naoko autoritarnim i medijski zapaženim iskazima predmetno glavnog junaka). To polje u kojem se ovdje nalazimo, a za koje nas je i Krleža 1928. priredio svojim odricanjem ranijih interesa i, na neki način kritikom avangarde jer je najavio da je potrebno da književnost bude zaokupljena bilježenjem konkretnog čovjekovog položaja u svijetu koji se raspada (kao svojevrsni njegov radni konstruktivizam, ipak) – to zapravo nisu Krležine riječi, nego Branimira Donata koji kaže da 30-e i 40-e godine u hrvatskoj književnosti to nastoje učiniti. Dakle, neće se onako zaigrati kako će se dadaisti zaigrati desetak godina ranije, 1922. godine u drugom jednom kulturnom tekstu, *Osječkoj dadaističkoj matineji*, uz prequelnu vinkovačku i sequelenu somborsku, u kojoj vidimo eksponiranje igre koja neće referirati povijesnu zbilju, nego će sanjkajuće dijete teksta biti opremljeno zalihama komadića drugih gotovih medijskih proizvoda slažući pred nama kolažne vizualne tekstove. To su sanjke na kojima se nalazi taj tajanstveni pupoljak, o kojemu će trajati cijela istraga ovoga filma, mjesto koje će sve rjeđe biti na raspolaganju u tom zabrinutom tekstu 30-ih i 40-ih godina 20. stoljeća. Između drame, romana i novele dogodit će se potraga za bilježenjem toga svijeta, nešto što se Kranjčeviću dogodilo u njegovoj istovremenosti s hrvatskim realizmom. Kao što Kranjčević ni po čemu nije bio realist, ali je „trošio“, motivski upotrebljavao onu sličnu građu koju su upotrebljavali njegovi prozni suvremenici, to će se slično događati i u ovom novom realizmu. Međutim, taj novi realizam trećeg i četvrtog desetljeća 20. stoljeća ne samo što će u Hrvatskoj biti pod utjecajem Krležinog tekstova-

nja i kroz časopise i kroz vlastita predavanja, kao što se na onom osječkom predavanju odrekao poetičkih strategija avangarde, nego književnost nipošto neće više zaokupljati ni komadići medija kao poruka (kao dadaiste), već će komadići medija kao nositelji povijesti biti itekako intenzivno pred nama.

Krleža je "ta rečenica" koja se u ta dva i pol desetljeća mora višestruko ponavljati jer Krleža preuzima intenzifikaciju egzistencijalnog negativiteta koji je započeo u ekspresionizmu – i, ne samo on i njegovi romani *Povratak Filipa Latinovicza* i *Na rubu pameti* nego i Ivo Kozarčanin u romanu *Sam čovjek* te i Cesarčev radikalno-naturalistički i dezideologizirani, zatamnjeno negativitetni u eksponiranju zločinstva, *Zlatni mladić*. Ti romani postaju paradigmatički, međutim, s druge strane su i paradigma koju se ne slijedi na taj način, osim neznatno kasnijeg te notornog i visokostandardnog Marijana Matkovića zasada u lirici (*Iz mraka u svjetlo*), a poslije tek pedesetih u drami odnosno *Igrama oko smrti* gdje tematski obuhvaća ovo međuratno povijesno polje... Kada Krleža pred nama u samom početku *Na rubu pameti* mikroesejizira ljudsku glupost, tada govori iz jednog subjektiviteta koji je svjestan da se ne treba čuditi nad ljudskom glupošću niti se treba nad njome intenzivno, emocionalno nadnositi, nego je to jedan fenomen koji treba misliti, osvjetljavati i brinuti zatim o egzistenciji u kontekstu pune svijesti o tome da je ljudska glupost nažalost nezaustavljiva. Kada u tom romanu, *Na rubu pameti*, 1938. Krleža tako postavlja priču o ljudskoj gluposti, tada istovremeno moramo biti svjesni da nekakva autorska kamera te priče na neki način govori i o uku-

ponj metasubjektivnoj opusnoj strategiji Miroslava Krleže – on gotovo cijeli svoj ogroman opus (bez obzira na to je li riječ o avangardnoj drami, avangardnoj lirici, o socijalnim, egzistencijskim i dubinski egzistencijalističkim romanima) ispisuje na taj način da, zacijelo bi se on oprotome terminu, ali mislim da jako dobro tu odgovara jedan naš postmodernitetni instrument: *tekst dekonstruirana fenomen* ljudske gluposti.

U tih prvih četrnaest godina našega sveukupnog predavačkog interesa (1914.–2019.) dalo se vidjeti kako se strahovito intenzivno mijenja upravo kvantitativna produkcija hrvatskog romana. Hrvatski se roman u svojih prvih četrnaest-petnaest godina, uz avangardni kontekst, pojavljuje s četrdesetak naslova, a u sljedećih dvadeset i pet godina hrvatski se roman ispisuje u preko stotinu naslova – a to je ono polje koje obuhvaća ovo predavanje, uza sve ono što nam Peterlić kaže i o hrvatskom filmu (to je naša druga radna pripomena ovdje) i uza sve okolnosti u kojima kroz tri države prolazi sudbina i hrvatske kulture, umjetnosti i produkcije same umjetnosti. Ono je petnaestak godina i četrdesetak naslova, dok je ovo dvadeset i pet godina s više od stotinu njih – razlika je vidljiva. Godine 1953. (uz sam rub našeg interesnog predmetnog polja ovoga predavanja) Boro Pavlović u jednom malom pregledu hrvatske proze konstatira kako je hrvatska proza relativno zahtjevnija u opsegovnom smislu i u smislu samog proizvodnog čina nego što je to lirika koja, s druge strane, traži onaj poseban koncentrirani i lucidno pribрани trenutak koji se nakuplja iz pretpisanja samog. Dakle, u samom proizvodnom smislu proza naprosto fizički treba puno više i zbog toga nije jako aktivna u UNRRA-

kontekstu, govori Boro Pavlović. Nakon što je ovih dvadeset i pet godina isteklo, a to polje je i Pavlovićev interes, iz njihove suvremenosti učinak hrvatske proze nije se činio jako velikim, no dalo se vidjeti da postoji jedan jasno razgranat reljef scene hrvatske proze. Taj Pavlovićev uvid u hrvatsku prozu vrlo će jasno ukazivati na to koji su autori punili narativne retke neposredno prije rata (od Vjekoslava Majera pa do Ivana Dončevića, Petra Šegedina i Ranka Marinkovića), unutar II. svjetskog rata te nakon njega. Dakako, 1952. je godina i Krleža je tek uspio svojim čuvenim *Govorom na kongresu književnika u Ljubljani*, podviknuti državnoj politici da se ne smije postavljati tako da šalje zahtjeve umjetnosti, i tek je Šegedin sličnim postupcima uputio svoju kritiku socrealizmu. No, iako je 1953. godina i Boro Pavlović je u časopisu *Krugovi* napisao veći tekst o poslijeratnoj hrvatskoj mladoj lirici, ipak ne proziva autore o unutarratnoj produkciji, ali je vidljivo da osjeća i reljef produkcije koja je bila unutar II. svjetskog rata.

Dakle, tri se države tu nalaze u produkciji hrvatske romaneskne scene od 1928. do 1952. i hrvatskom romanu *nije lako*, zateže se borba između onoga prosvjetiteljstva koje je, sada osvješćujući potrebu socijalne književnosti, naslijedilo poetiku iz 19. stoljeća te ju ovdje repliciralo u novi realizam. Taj prostor nove objektivnosti uvest će na vrlo razvijena mala vrata svoj najvažniji učinak – pred egzistencijalistički i egzistencijalistički roman. Za Kozarčanina i njegov roman *Sam čovjek* s određenim će se suzdržavanjima reći kako je egzistencijalistički, međutim, tu nema puno dvojbe. U tom romanu imamo pripovjedača koji brzo, nepouzdan, ali s punom domi-

nacijom preuzima perspektivu pripovijesti i vrlo brzo gubimo i otežano Mi dobivamo natrag kritičku poziciju koja je, s druge strane, u ovom filmu koji se pred nama vrti stalno aktivna i smještena u poziciju primatelja. Vijesti koje su tema u ovome filmu, informacije koje samo sveznajući pripovjedač i mi znamo, a njihovo odsuće iz uvida onih koji su sami dijelovi psihemsko-sociemske priče ovoga filma, to je slika egzistencijalizma koji nastupa kroz Kozarčanina i Krležu. Te dvije se slike vrlo blisko dodiruju jer je sam Orson Welles revolucionaran događaj za film, a Krležu, iako sam traži od književnosti ono što Donat zove *bilježiti konkretan čovjekov položaj u svijetu koji se raspadao*, u romanima nastavlja ekstenzivirati i intenzivirati egzistencijalizam. Egzistencijalizam je, u narativnom smislu, preuzeo najviše obveza kad je u pitanju scena avangardnih poetika i nije posve sukladno u različitim uvidima avangardne književnosti mjesto pozicije egzistencijalizma, međutim, kod nas, elaboracijama Milivoja Solara i avangardu odčitavamo unutar priče o ukupnoj protoegzistencijalističkoj pa i egzistencijalističkoj književnosti. Za interese egzistencijalizma scenu priprema ekspresionizam koji je unutar avangarde i bio najnarativnije raspoložen i, iako je njegov svijet u nekoj zakrivljenoj okomici i izobličen je, ta će se iskrivljenost okomice gdjekada postupno, a gdjekada naglo pretvoriti u osobnosnu tjeskobu. Tome možemo svakako pribrojati ono što je Moderna svojim najpoznatijim narativnim tekstovima bila pripremala, a to su osobnosti koje su imale stisnutu svoju unutrašnju definiciju – jak ničeanški koncept Nadčovjeka u *Duki Begoviću* kritika je površno odčitala, čak i Tin Ujević (kada se intenziv-

no negativno usmjerava tom romanu priznajući mu važnost njegova pojavljivanja zato što je doveo prozu različite spram ostalog, vrlo slabog učinka tih godina) govori o tom romanu da nije dobar upravo zato što ima naslijeđeni koncept naslijeđa od Josipa Kozarca kao ono što pokreće glavnoga junaka. Time je Ujević izgubio priliku biti pribranim na to da je osobnost Đuke Begovića toliko autodestruktivno postavljena da njegov odnos prema nekoj genetskoj motivaciji nipošto nije procesni proizvod koji pokreće njegove postupke i, nikakav onaj *možda će* na kraju romana nema optimističnu svijetlu boju jer taj *možda će* pripreman je kroz roman na način da se osobnost može osloniti na taj završni pripomen jedino urušavajući se.

Ono što u Kaneu filmu gledamo, a ono što vidimo i u romanima Miroslava Krleže, Ive Kozarčanina, Mare Švel Gamiršek, Petra Šegedina, Mirka Božića i prvoga romana Vladana Desnice, *Zimsko ljetovanje* (1950.), je kako s pomoću profanog demobilizirati negativitet koji čovjeka okružuje. Taj neki zabavni svijet koji samo u fragmentnim dnima motivacija prikazuju najznačajniji autori ovog našeg razdoblja (1928.–1952.) i taj identitetni psihemski aspekt subjekata koje upoznajemo u romanu bit će u jakom odnosu spram onog profanog. Naime, roman će htjeti dodirnuti profano, ali profano će stalno biti mjesto na kojemu će se identitet izoštriti finalnije nego ikada i neće se razviti kroz veliki prostor narativnoga polja jer, kada gledamo koje su najbliže psihemske strukture u glavnim likovima Krležinih romana, kad gledamo subjekt koji je glavni lik u našoj romanesknoj zaokupljenosti te ujedno i pripovjedač, tada vidimo da

oni čak i u svijetu profanoga nalaze elemente koji su bliski njihovim poviješću obojanim sudbinama jer su mobilizirani svijet malograđanskog i gluposti te destruktivna platforma koja se iza toga netrpeljivo nalazi ono što je velika razlika spram frontalnih likova koji su nama najbliže. Dominantna sociemska slika svijeta prostor je destrukcije, sitnograđanskog, malograđanskog, gluposti i velike ontološke rupe za misleni subjekt *blisko* pred nama nalazi. Provjeravanje glavnog lika pred nama spram drugih dijelova projekcije svijeta kroz kakve skupinske slike u kojima se pokušava refreširati sociem, to ovaj film pred nama stalno radi, a Krleža to izlaže na temeljitoj, deskriptivskoj kritici i u njegovim se romanima u egzistencijalističkim glavnim likovima to vidi na projekcijskim podlogama, vrlo oštrim slikama drugih planova, skupinskih planova koji odbacuju poziciju i funkcioniranje *glavnih* likova.

U ovom promatranju našega najvažnijeg predmeta, hrvatskog romana od 1928. do 1952. godine i u pojavi egzistencijalizma u tom prostoru te u uočavanju jedne povijesne, kontekstne podloge koja se iza toga nalazi, fabulativnost nastoji držati na okupu neku sliku svijeta, neupitno kriznu sliku svijeta, stoga ga želi prokazati, želi uključiti svoje snažne kritičke mnogokutne kamere, pa makar, dapače, one bile i na nepouzdanom pripovjedačkom ramenu, a ne na skupom tehnološkom pomagalu. Kad govorimo o kontekstu, rekosmo, o tim trima državama koje spominje i Ante Peterlić kada komentira fenomen hrvatskoga filma i kaže kako je to problem zbog kojega ne možemo pristupiti učinku hrvatskih autora na nekakav kritički način, jer svi oni umjetnici koji su radi-

li unutar užeg prostora imali su radije ili nužno tržišno na lošem raspolaganju, slab državno-nestrukturirani referencijski okvir i zbog toga nisu imali realnu podlogu za proizvodnju pa niti planirano plasiranje svojih radova unutar hrvatskog prostora, a film koji je naprosto tehnološki zahtjevan, ne može se baš zalogom osobnih zanosna rješavati jer produkcijski je nastanak filma toliko složen, ako ga se i snimi - bez osiguranih kopija ne opstaje. No, hrvatski roman s novom realističkom koncepcijom, kao nekom novom odgovornošću spram Cjeline u svoj svojoj kontekstno-povijesnoj raspadnutosti, odnosno raz/l/uđenosti kroz tri države, ipak biva izazvanim jakom škripom Povijesti, stoga ipak nešto radi i produkcijski kvantitativno raste, što je činjenica koju moramo nužno mekluanovski vidjeti kao implicitni rad potrebe Kulture za Naracijom. Dakle, nakon narativnog luka iz subfabularne ekspresionističke abnormalnosti, kroz lučni potom nastavljeni prebačaj u demobiliziranu zabavnu priču o budućnosti pa sve do zlokobne sociemske vode odavne prošlosti Čovjeka, sljedeća je točka, u sljedećem polju, podkorpusu 1928.–1952. sudar velikog osvješćenja pojedinčeve intelektualne nemoći. Njezina je druga točka činjenica da transtekstualnost opet zove, naime Povijest je kontekst koji je ponovno nepovoljan: tri države i svijet koji se raspada kao polje prebivanja čovjeka; a treća je točka ono što smo implicirali pozivanjem na najznačajnijeg hrvatskog filmologa, Antu Peterlića – pitanje kojom strategijom snimati takav svijet, svijet s toliko loše filmičnosti, s toliko filmičnosti lošeg. Što je strukturno s filmičnošću unutar teksta – a to je iskoristila Marija Tucaković Grgić romanom *Majka*, te je tu filmičnost i

implicitno paralelirao u svjetonazorskom smislu avangardni Ivan Messner – ali i, što je s onim aspektom filma koji smo doveli u prošlom predavanju napomenom Marshalla McLuhana o tome da nakon što se film pojavio, roman nije više jako morao brinuti o velikoj naraciji niti biti jako mobilizirano realističan, a ni pričati sliku cijeloga svijeta, ni vjerovati i biti uvjeren ili prepričavati. Što je s velikom naracijom, s prosvjetiteljskim projektom, s odgovornošću spram svijeta? Roman to više nije morao i, nekako se u Moderni to tako i dogodilo: *Đuka Begović*, *Isušena kaljuža* i *Bijeg* – sva tri romana imala su bježanje od ljudi, imala su eksplicitno veliku razliku spram sociema i pojedinac, iako kao mjerna jedinica razlike od skupine, jedinica koja na određeni način projicira što je sa skupinom, ipak je on taj koji je introspekcijski interes tih triju romana, a ne više nastojanje da se povratnom konspekcijom pregleda i slika svijeta na kojoj je pojedinac prikazan.

Naime, prijelaz devetnaestog u dvadeseto stoljeće s pomoću tih triju romana, implozivnim je introspektiranjem i bježanjem *od* ljudi – *bježanjem ljudi*, kako reflektira stanje glavnog lika Ivana Kozarca u *Đuki Begoviću* – izbjegao obuhvaćanje “cijelog svijeta” i preusmjerio se u unutrašnju osobnosnu analizu koja se neće nastaviti u razdoblju avangarde, ali će imati određeni vrlo vezan diskontinuirani odnos. Avangarda će diskontinuirano nastaviti ono što je narativno pismo Moderne istražilo. Kako to, što se to dogodilo? Avangarda je *protiv*, s time da je futurizam u avangardi najviše *protiv* jer on neće više nastavljati tradiciju. Međutim, *protiv* je i Janko Polić Kamov, *protiv* je i Đuka Begović, *protiv* su i ti autori koji

hoće bježati od ljudi: oni su još uvijek svjesni ljudi, tog nepodnošljivo razlikovnog sociema, no bijeg je i njihovo stanje unutar vlastite autorefleksivne konstitucije, stoga moraju i od njih i od sebe bježati te je taj *bijeg* strategija koju si i osviješteno zadaju, ne podnoseći ni njih niti sebe. U avangardi će junaci – od Optujskog iz *Novovjekog dječaka* pa do ženskog lika u *Majci* ili, identitetnom snagom nenazočnih subjekata u znanstve-nofantastičnim romanima – pripremati intenzitet, netrpeljivost, izobličnost te veliku podvojenost osobnosti za egzistencijalizam koji naprosto, tek kad se istraži podvojenost osobnosti, ima što činiti. Tada egzistencijalizam može trošiti zalihe koje identitet ne uspijeva pronaći u svom radu na konstituciji koja ga nosi i nema više oslonac na svjetlost djetinjstva kakvu smo vidjeli u onom kvadratu sanjkanja, snijega, onog pupoljka koji je oslikan na tim djetinjstvenim sanjkama. Tu igru, kada se ponovno nađe u interesu hrvatskog romana, naći ćemo u podnaslovu jednog romana u našem trećem predavanju, a bit će to *Igra proljeća i smrti* iz romana Vladana Desnice, *Proljeća Ivana Galeba*, međutim, oksimoron će Vladan Desnica istražiti već i u prvom svom romanu, *Zimsko ljetovanje* – taj oksimoron će već naslovom postaviti pred nas ideju da bi i *Sam čovjek* trebao biti oksimoron. Problemski oksimoron naslova *Sam čovjek* Ive Kozarčanina strahovito intenzivno priziva egzistencijalizam i poziva nas osvijestiti kako je tu opisana konstelacija koja nije moguća – naime, ako je čovjek sam, onda ga nema, onda je to potpuni negativitet – čovjek kojega nema, čovjek kojega nije bilo: to su postmoderne igre koje će se pred nama naći (također i filmično prije dvadesetak ili nešto

više godina u više romana). A ovo je pitanje zagonetke koja se tu negdje postavlja, naime, mogućnosti kako se to može preživjeti ako se bude sam nešto je što će i onaj produljeni ekspresionizam također istraživati, s tim da će se onda kod nas pojaviti veliki romani u 50-ima i 60-ima koji će, uz egzistencijalističku pretragu, imati i drugi tijek romana koji će vrlo zabavno dovesti u priču i ono profano. Bit će riječ o *jeans*-prozi te će ona na neki način, u hrvatskom kontekstu, biti vrsta nastavljanja i na srednjoeuropsku i anglosaksonsku *jeans*-prozu te naš avangardolog Aleksandar Flaker neće slučajno biti taj koji će ju i u svjetskim razmjerima opisati. Dakle, sama proza u trapericama imat će svoj egzistencijalistički drugoplan-ski dio kao jak rad strategije.

Za pet romana o kojima ovdje govorimo – *Povratak Filipa Latinovicza* (1932.) i *Na rubu pameti* (1938.) Miroslava Krleže, *Sam čovjek* Ive Kozarčanina (1937.), *Hrast* Mare Švel Gamiršek (1942.) *Djeca božja* Petra Šegedina, uz rubnu i ipak šestu *Divotu prašine* (1954.) Vjekoslava Kaleba koju bi bilo bolje promatrati u sljedećem razdoblju – moramo reći da su imali svoj paralel-slalom u produkciji ostalih stotinjak romana. Ovi naši naslovi su romani najbliži egzistencijalizmu, no nije samo egzistencijalizam mjerna jedinica odčitavanja njihove presudne estetske učinkovitosti, jer tu je i roman *Hrast* koji nije egzistencijalistički nego je socijalna, socartistička, vrlo fotogenična, filmična i bitno filmski intermedijalna literatura te literatura koja ima vrlo značajan proto- i neofeministički aspekt ne zbog toga što ga je pisala autorica nego zbog pozicije ženskog lika koji tu pratimo. Taj roman nije egzistencijalizam, ali on izlaže jednu egzistenci-

jalističku subjekturu, autorefleksivno zgušnjavanje i kočenje na rubu oslobođenja, a što je to, vidjet ćemo malo kasnije. Kako to da je taj jedan popularni, frontalni, glasnogovornički Nadčovjek, kao glavna psihemska struktura romana *Hrast*, kao sugestija nacikunstovskog subjekta: lijepog, plavog i snažnog koji je ispred svih i koji u svojoj fizičkoj ljepoti tipološki projicira socrealistički zahtjev zdravlja kolektiva. Odakle egzistencijalistička dimenzija subjekturi njemu nasuprotnog i dapače najbližeg koncepta lika? Odatle što je glavni psihem subjekt koji je svojom izloženošću ispred kolektiva aktivirao i patosnu tragiku odnosa spram sociema koji je, uza sve navodne pokušaje ljevičarskog bunta, ali i urođeno konzervativne nesklonosti novotarijama i složenijoj skupinskoj projektivnosti, prinuđen afirmirati ekonomsko-inflatorni te prokonzumeristički instrument oporavka – skupinski bankovni kredit. Ono što je rubno egzistencijalističko jest apsurdnost njemu nasuprotnog i bližnjeg ženskog lika, zahvaljujući kojoj je izdržljiva njegova toliko stilizirana nerealnost ljepote pod aktivnom svjetlošću njezine refleksivnosti, odnosno autorefleksivnosti, stoga u socijalnom ni osobnosnom smislu nije uvjerljiv bez njezina složeno samouskratnog osobnosnog uloga. Ta njegova visoka stiliziranost omogućava, s druge strane, uzvratno, da se individualizira i konkretizira taj bližnji, opsegovno drugi, ženski lik Nade kao najvažnija estetsko-subjektiva informacija tog romana. Postoji Nada.

Za vrijeme u kojem nama, u pristupu Avangardi, naših pet romana pričaju kanonsku priču hrvatskog romana, sa samog početka tog razdoblja imamo dvije velike proze koje nisu romani. Prva je *Breza* Slavka Kolara ko-

ju smo već bili spominjali, a koja donosi jednu citatnu dimenziju odnosa prema Anti Kovačiću, prema šumi Ivana Kozarca, prema šumi Dinka Šimunovića, i citatni odnos pozicije ženskoga lika s tim nizom proze koju smo dosada naveli. Druga proza ima intenzivno zgušnjujući citatni (prema Šimunoviću i Kozarcu) odnos spram osvjettljavanja ili zatamnjenja pozicije između prirode i subjekta, a to je *Mor Đure Sudete* koji nam proizvodi prvi razvijeni narativni zombijevski lik. Taj zombijevski lik Mora, koliko god bio postavljen na veliku emociju koja se ne može realizirati pa je ta projekcija neprojektivnosti emocije ona koja gasi čovječnost i, kada govorimo kako se kroz 20. stoljeće pa prema 21. stoljeću nalazimo u prostoru u kojem je sve manje svjetla za čovjeka i sve manje pouke koju on može primiti kako slušamo u ovome filmu, *Građaninu Kaneu*, onda dolazimo do toga da čovjek može sve manje ovako s pouzdanošću uzviknuti kako nije samo jeftini političar jer je spreman žrtvovati se, a s druge strane, tom žrtvom ponovno uspostaviti svoju stratešku poziciju. Taj lik je u pripovijesti *Mor* dobio najavu što se to s čovjekom može dogoditi, ta neka vrsta fantastike koja je započela jednom, vrlo malo poznatom pjesmom u prozi, objelodanjenom tek prijepisom iz rukopisa Ivana Kozarca početkom 50-ih. Naime, Tadijanović je tu odradio neke od svojih značajnih uredničkih poteza te je u recepciju doveo ne samo roman *Isušena kaljuža* 1957. (a napisanom još u prvom desetljeću 20. stoljeća) nego i pjesme u prozi Ivana Kozarca od kojih je jedna oblikovala taj protozombijevski subjekt, ponovno jednu osobnost koja je zbog emocija u suicidalnom odnosu prema panonskim, tamnim, gadnim voda-

ma i taj subjekt vidi, zbog nemoći pristupanja pozitivnoj emociji, svoju jedinu opciju u potpunom dokidanju svog života i poistovjećivanju s tom tamnom, mračnom, ubojstvenom tekućinom koja tamo negdje teče. Ta zlokobna tekućina bit će panonska zlokobna tekućina te će se nastaviti onda i u *Majci* (toj našoj mješavini avangardne filmičnosti i socijalne literature neobičnog žanra romana u stihovima), a i u romanu *Hrast*. Protozombijevsko biće iz pjesme u prozi Ivana Kozarca pojavit će se u *Moru* i ta fantastika, za koju očigledno nije neobično što je kod Rikarda Jorgovanica bila moguća, ima neki svoj poetološko-citatni odnos prema romantizmu – pa onda nije neobično da avangardu, u pomalo problemskom smislu zovemo i modernitetnim romantizmom. Međutim, previše su bile realne i eksplicitne manifestne struje, kako nas upozorava i Sanjin Sorel u svojoj *webovskoj* čitanci, avangardnih manifesta na početku 20. stoljeća. Previše su ti avangardni tijekovi znali da su futurizam, da su ekspresionizam, da su nadrealizam, da su kubofuturizam i, kada egzistencijalizam ponese (u tom paralel-slalomu sa socijalnom književnošću) razvijeniju narativnost, onda dolazi do početnog pitanja za koje smo rekli da će biti jedno od triju koje ćemo pretraživati u ovom predavanju: je li hrvatski roman i u drugoj svojoj segmentnoj dionici tijeka, u ovih sto godina koje pretražujemo u naših pet predavanja, iskoristio priliku da ne mora brinuti o cijelom svijetu, da ne mora prepričavati i rješavati probleme tezama kojima treba popraviti taj cijeli svijet? Odgovor vidimo u onim rečenicama koje smo već bili naveli, ta književnost želi zabilježiti konkretnog čovjeka i njegov konkretni položaj u svijetu koji se raspadao, ali da bi to

učinila, jako će se približiti pojedincu i njegovom stanju i ukazati na to da onaj čovjek koji je vrlo intenzivno razvijeno mislen i koji je najsvjesniji gluposti koja svijetom vlada, ne može funkcionirati u tom svijetu. Prema tome, taj svijet kao velika sociemsko-ontemska struktura razlike nesukladan je za čovječnost, mislenost i refleksivnost i, najosjetljiviji, najprofinjeniji likovi tu ne mogu funkcionirati te će redovito završavati tragično. Tragično završava i junakinja romana u stihovima, *Majka*, koji smo mogli čitati i u ovom drugom našem polju, a tragično završava i gotovo svaka sudbina koju smo u avangardi mogli čitati. Međutim, ono što će posebno zainteresirati povjesničara hrvatskog romana Krešimira Nemeca je što se dogodilo da jedan tako sofisticiran roman kao što je *Giga Barićeva* (1930.) Milana Begovića ne bude u povijesti hrvatske književnosti niti intenzivno primljen u svojoj suvremenosti? Odgovor se nalazi u tome da sad kad Moderna može imati samo svoje fanove, a ne svoju glavnostrujašku aktivnost, nema više ni svoje kritičare koji ju mogu zagovarati. Moderna nema više recepciju koju može afirmativno primati i svojom dubokom introspekcijom, zaranjanjem u autodestrukciju – kao ni avangarda sa svojim rascjepljivanjem osobnosti – ne može biti kontinuirana u veliki narativni oblik, kao što se i dogodilo Begovićevom romanu *Giga Barićeva* jer su povijesni kontekst i realni čitatelj podnijeli tu ogromnu ratnu destrukciju. Taj povijesni kontekst dobio je toliko jake umjetničke geste da se Krleža, makar se odriče svog avangardnog istraživanja, s druge strane odlučuje za socijalnu literaturu, dok treća opcija: biti i dalje Moderna u narativnom obliku – ono što Begović piše u *Gigi Ba-*

rićevoj – više nije mogla biti primljena. Ali, nije bila primljena ni opcija romana avangarde, ako nisu problematizirali makar i intenzivni negativitet, a nije se moglo ni očekivati da budu primljeni jer, iako se pojavljuju avangardistički časopisi, oni služe za manifestno komuniciranje s novim poetikama, a ne toliko za recepciju. Dakle, treća opcija, biti i dalje Moderna u narativnom obliku – razlog je zašto taj roman nije mogao biti primljen.

Kada 1932. godine Krleža šalje svoj *Povratak Filipa Latinovicza*, onda se još jednom izoštrava ono što smo spomenuli osvrnuvši se na Marshalla McLuhana, pitanje kako onda to riješiti: dakle, bit ću socijalna literatura, ali neću rješavati pitanje cijeloga svijeta niti ću nužno pričati veliku naraciju – naravno, ne u najdoslovnijem tehnološkom smislu. Premda, budući da taj duh vremena nove tehnologije naprosto postoji – kinematografija i film – u kojoj će onda mjeri taj kontekst nepričanja velike naracije navesti Krležino pismo da bude egzistencijalističko? Naš će odgovor biti zapravo već izrečen: puno veći je u toj odluci projekt zaokupljanja osobnosti velikom razlikom narušenog osobnog identiteta te je puno veći prostor nemoći da se, povratkom u prostor kojemu se nekada izvorno pripadalo, taj prostor provjeri i da se tom provjerom psihem osvježi i prometne u aktivno misleno biće. Filip misli u komunikaciji s vrlo ograničenim brojem ljudi, on ima svoje antipodno biće spram kojeg ima zrcalo svojeg negativnog dvojnika i ima najbližu moguću osobnosnu dimenziju komunikacije spram ženskog bića koje je sociemski diskvalifikat. Žensko je biće jedino spram kojega se Filip može omjerati sa svojom likovnom zalihom – naime, on likovnošću gleda svijet,

njegovo mišljenje je u apstrahiranim slikama, i kada vidimo koje su njegove misli o životu, tada vidimo da on svijet misli kroz tu poetiku koju zagovara, a koju odbija njegov zrcalni, mračni dijaloški lik (Kyriales). Njegovo mišljenje kreće se mračnim prostorom i taj je mračni dijaloški lik koji se spram njega pojavljuje jedino realno što se Filipu pojavljuje kao polje kojim se kreće.

Kozarčaninov *Sam čovjek* dovukao je, kako kaže Boro Pavlović, one zalihe prirode, pejzaža, projekcijskog negativiteta kakav smo mislili da se neće moći vratiti nakon što ga je romantizam toliko intenzivno istražio – ali će zapravo u kratkim i gustim deskripcijama ponovno aktivirati negativitetnu panonsku vodu. Ta zlokobna voda bit će zrcalo u kojemu će se subjekt ogledati te će Kozarčanin to raditi i u stihovima u kojima će subjekt vidjeti svoje dvojničko *ja* u zrcalu mrtvoga lica utopljenika. Za tu je konkretnu sliku utopljenika, kad bude omjeren spram svijeta, jasno da osvjetljava i mišljenje o svijetu. Dakle, reflektiranje svijeta na površini vode ispod koje je smrt relacije su u kojima se čovjek ovdje nalazi. Taj nesklad između neuspješne ambicije i zanesenosti mogućnošću komuniciranja, funkcioniranja u društvu – ta obmana da se može komunicirati u svijetu traje vrlo kratko. Samoprisila da se funkcionira u svijetu bila je prikazana i u drugom dijelu romana *Novovjeki dječak*, a zlokobnost vode bit će intenzivno stalno u drugom planu *Zlatnoga mladića*. Sintagma *zlatni mladić* oksimoronska je označiteljska igra, ali koju ne iščitavamo dok ne krenemo samom naracijom jer ta sintagma nije u lingvističkom smislu nikakva oksimoronska struktura. Zapravo je *zlatni mladić* struktura koja najavljuje, kada gledamo iz današ-

nje paradigme, niz imenovanja mladeži koja je ironično nemoralno zaokupljena načinima kretanja društvom. Imali smo to gubljenje osobnosti kod Vjenceslava Novaka pri odlasku subjekta u neki drugi prostor, imali smo i u *Novovjekom dječaku* nemoć plasiranja svoje učiteljske karijere kada subjekt ode u neki drugi prostor, ovdje obrnuto gledano nego kod Novaka: kada se iz malog gradića otišlo na selo pa pokušalo biti učiteljem. Mi ćemo se u Kozarčaninovom *Samom čovjeku* naći pred još jednim korelacijskim subjektnim odnosom – naime, taj glavni lik ne može izdržati svoju potrebu projicirati se u prirodu i oduprijeti se njezinom zovu, ne može realizirati tu situaciju afirmativne, refreširajuće dimenzije svoje osobnosti za priključivanje u sociem.

Roman *Hrast* Mare Švel Gamiršek, kao i kod Marije Tucaković Grgić, podići će još jednom to pitanje zlokobne vode. Mi ćemo pratiti jednu socijalnu priču, sociem je vrlo razvijeno deskribiran u romanu *Na rubu pameti*, sociem vrlo intenzivno emitira niz komentara u kojima pratimo priču o Filipu Latinoviczu, a sociem je u *Hrastu* mjesto gdje se taj prekrasni plavi ljepotan povremeno kroz roman pretvara u potpuno izdvojene simbolizacijsko-nadrealne slike. Taj je lik idealizirana slika ljepote koja ne može realno funkcionirati te ne pratimo rušenje njegove osobnosti nijednom u romanu, međutim, vidimo kako se zalag tog glavnog seoskog, sociemsko-ontemskog nadčovjeka i njegovo oduševljenje vijestima koje stižu smješta negdje između pripovjedača i identiteta osobnosti te postoji taj jedan strukturni rad koji je estetski iznad njegove osobnosti. Tom romanu ne možemo osporiti plan određene vrste dokumentacije izvan-

tekstualne povijesti, u tom smislu ga i Krešimir Nemec drži značajnim jer je taj roman dokumentirao jednu društveno-političku scenu na kojoj je život tada funkcionirao jer, s jedne strane, u tom romanu imamo priču smještenu u panonski prostor i scenu smještenu u ruralni svijet, ali ne na onaj način kako je to izvorni realizam radio kritizirajući stranca, kreirao ženske likove koji i dalje imaju simboličku poziciju nego u ovome romanu ženski lik – ne ovako lošom ambicijom kao u filmu – tihim radom osobnosti postaje najvažnija estetska informacija romana zbog toga što u trenucima kriznog stanja kada poziv glavnog junaka skupini, usprkos nekoj načelnoj podršci, ipak ima vrlo intenzivnih kočnica u smislu potrebne ekonomske podrške. Kada se taj glavni junak postavlja ispred skupine i uspijeva ih nagovoriti da, dižući kredit, postave branu i spase zemlju, naspram svega toga pojavljuje se tihi rad ženske strukture, te Nade koja odlazi u grad gdje provjerava što je njezina osobnost gledajući pritom u kinu film Fritza Langa, čime potvrđuje svoju osobnost i ne odustaje od svojeg plana ishoditi od te urbane strukture bankarskog svijeta rješenje za krizu koja se nalazi u stalnoj i aktualnoj povijesnoj ugroženosti njezina kolektiva (sociema) i prostora (ontema). Na taj način glavna junakinja provjerava tko je ona i dobivamo jedan od najsofisticiranijih ženskih likova hrvatske književnosti prve polovice 20. stoljeća. Vidimo veliku razliku spram onoga što smo imali u *Novovjekom dječaku* gdje je gotovo nepostojeća Višnja bila pozitivna slika. Međutim, taj je ženski lik bio prisiljen na tragično u *Majci* Marije Tucaković Grgić, bio je prisiljen na složenu identitetno-kompromisnu provjeru svoje osobnosti u

romanu *Hrast*. Ono što roman *Hrast* čini posebnim njegova je lapidarna intertekstualna i intermedijalna struktura i on zbog svoje modernitetnosti neće biti primljen u svojem okružju. Nekoliko je romana pisano u toj državnoj strukturi NDH, međutim taj roman ne dobiva nikakvu posebnu pozornost, a ono što ovaj NDH kontekst čini jest kulturno-politička informacija, jedna povijesna osoba koja se zove Mile Budak, koji je referenca zbog koje možemo vidjeti da taj roman nije mogao imati oslonac u tadašnjoj recepciji. Mile Budak kao autor (što je uvijek modlica kojom se prima i ono okolo) koji 1938. godine piše roman *Ognjište* koji će biti dinaridsko-naturalistička struktura bez aspektuiranja kritike. Taj roman narativno je izrazito teško sljediv i pritom nije riječ o kakvoj naratološkoj složenosti nego je suprotno – riječ je o jednoj repetitivnosti koja nastoji sugerirati da je sudbina pojedinca u tom dinaridsko-ruralnom kraju bila izrazito slaba i mimo realnosti potrebe intelekta.

Najmanje stabilna državnost je ta hrvatska državna tema koju se nije moglo ni izgovoriti zbog toga što nije bilo stabilne državnosti, nije bilo otvorenog konteksta u kojima se to moglo dogoditi pa je onda umjetnost tražila rješenje kako biti bolja od toga što joj se činilo da bi trebala biti njezina odgovornost ne samo na univerzalnoj nego i na nacionalnoj razini. Može se reći da, kad prođemo kroz tih stotinjak romana iz tih dvadeset i pet godina, ovih pet romana koje smo izabrali brane multifokalnost kao stanje u hrvatskom romanu. Mnogi romani to nisu napravili – međutim, kada se svi ti romani nađu na okupu i kada iz njih ekstrahiramo ovih pet-šest, tada vidimo da je hrvatska književnost uspje-

la napraviti svoj romaneskni film u kojemu će semiozis napasti mimezis. Mi ćemo kod Krleže u tim romanima s nekakvom povijesnom podlogom, vidjeti tu neku veliku realnu povijesnicu – ali ona neće biti tema, već će tema biti čovjek koji ne može funkcionirati u okolnostima kada su glupost, malograđanština i nepismenost dominantni društveni plan. Zato subjekt ne može funkcionirati u kolektivitetu, nego može imati svoju komunikacijsku skupinu samo kao mikroskupinu izabranih s kojima može komunicirati. U tome je smislu ovo krajnja i najmodernitetnija tenzija ta koju bira socartistični roman Mare Švel Gamiršek – da najsofisticiraniji lik može komunicirati samo s artificijelnom zalihom svjetonazorskog mišljenja, samo s umjetničkim tekstem kao prostorom reflektiranja svijeta. Pritom ne mislimo samo na njezinu mimetičnu odluku, nego na njezinu odluku o zalih osobnosne pismenosti čitanja svijeta – ona, Nada, zahvaljujući gledanju tog filma dobiva korelaciju za ono kako izgleda njezina unutrašnja osobnosna gramatika, taj pravopis kojim ona čita i piše svijet. Nalazimo se u prostoru dekomponiranog državnog svijeta, nemamo stabilnu državu, a književnost koja se kreće pored toga ima svoju naslijeđenu sakralnost, odnosno impliciranu prosvjetiteljsku potrebu da sanira takav svijet. S time da se u najboljim dijelovima ne poduzima ništa u diranju tog svijeta, nego s njegovim raskrinkavanjem ili bilježenjem toga što je s najkonkretnijom osobom u takvom svijetu koji se raspada: neka vrsta reperkusije toga su i romani koji nastaju odmah nakon II. svjetskog rata – roman *Djeca božja* Petra Šegedina iz 1946. godine koji je izrazito modernitetan, kao i njegov roman *Osamljenici*

iz 1947. te *Crni smiješak* iz 1969. godine koji zajedno čine jednu trilogiju. Ta trilogija predstavlja jednu od najgušćih mjesta egzistencijalizma, kaže Cvjetko Milanja, a nalazi se u prostoru gdje se prikazuje konkretnog čovjeka – dakle, nema svijeta na koji se može aplicirati priča svog života jer se signali, amblemi tog svijeta mijenjaju i zagonetnim ostaje ono što može otključati pitanje gdje se nalazi najafirmativnije mjesto čovjekova prebivanja, gdje je misleni subjekt i na što se on jedino može osloniti. Jer, ponovno personaliziramo hrvatski roman ili čak na neki način romaniziramo personalizirajući hrvatsku kulturu početka 20. stoljeća, pa možemo vidjeti da hrvatski ekspresionistički roman jedva uspijeva biti pročitatan. Možemo vidjeti da u drugim umjetnostima jedna genijalna ženska autorica, Vjera Biller, u svojem malom tragičnom životu završava agresijom nacizma na dio talentiranog svijeta, a ta autorica stvara svoju avangardnu gestu u svjetskom avangardnom kontekstu, ona izlaže s Kandinskim, objavljuje svoje ilustracijske umjetnine koje kolega Mirko Ćurić (srednjostrujaško talentirani prozni autor naše suvremenosti) opisuje u avangardnom časopisu *Zenit* (koji izlazi između Zagreba, Vinkovaca i Beograda) kao niz ilustracija koje, kada se stave jedna pokraj druge, možemo odčitati kao jednu malu stripovsku dinamiku. Dakle, i druge umjetnosti kao što je pet linoreza Vjere Biller imaju neku vrstu naracije, a ne samo film – onaj naš prvi, premda zagubljeni dugometražni film *Brcko* iz 1917. godine – i preuzimaju negativne tamnosne reperkuseme naracije koja je jedina moguća za tog čovjeka koji nastoji bilježiti svijet u raspadanju. Ne samo da Zagorka i Šufflay izlažu fantastiku i dijalošku

dimenziju komunikacije s avangardom nego i prvi i najgenijalniji hrvatski strip autor Andrija Maurović koji 1937. radi strip *Ljubavnica s Marsa* – dakle, i strip, vizualna naracija, tada ulazi u hrvatsku umjetnost i preuzima dio odgovornosti za to kako fikcijom refreširati zaranjajući loš svijet.

Multiperspektiva oštrem slike svih planova, čak i onda kada je vremenski relativno realističan, ono je što je uradio hrvatski roman svojim naslovima *Povratak Filipa Latinovicza*, *Sam čovjek*, *Na rubu pameti*, *Hrast* i *Djeca božja*. Tu smo vidjeli zgušnjavanje egzistencijalizma (i potpuno nevjerojatni, u *nacikunst*-kontekstu, soc-art romana *Hrast*) gdje u svim tim romanima postoji jedna geneza pozicije ženskog lika te se vidi da je iskorištavanje egzistencijalizma sa sviješću o socijalnom vrlo aktivno rješenje za roman koji se implicitno voli zaokupljati naracijom. No postoji vrlo aktivno rješenje zbog toga što svijest o svijetu koji se raspada ne mora biti samo realistički oblikovan, a ta svijest dirnuta je realističkom osjetljivošću, dok joj avangarda pomaže da bude talentirano ispričana. Dakako, socijalna književnost, socrealizam koji se rađa u Sovjetskoj Rusiji kreće vrlo agresivno i nastoji poništiti avangardu i zaustaviti to nastojanje zaustavljanja avangarde šireći se Europom, premda se zapravo događa suprotno: osjetljivost za potrebu narativno obuhvatiti svijet koji se raspadao biva talentirano obogaćena dolaskom i zgušnjavanjem velikog broja avangardnih autora kojih je mnogo iz Sovjetskog Saveza, odakle su otišli budući da ondje više nisu mogli funkcionirati niti ići na svoje montažne spektakle vjerujući da će promijeniti svijet. Ti su sovjetski autori tada došli u

sofisticirane zapadno- i srednjoeuropske te južnoeuropske kontekste u kojima su, kemijski rečeno, interaktivirali i reagirali s tamošnjim scenama ponekad izazivajući istovremeni odgovor umjetničkih pisama scena u kojima su se našli. Tako će i likovnost genijalne Vjere Biller i stripovska vizualna naracija Andrije Maurovića započeti priču o budućnosti kao mjestu na kojemu će možda biti svjetlija, ali to kao da je već izgovorio Ivan Kozarac na kraju *Duke Begovića*, taj *možda će* koji je šapat poput *rosebud* (ružina pupoljka), šapat kojemu uskoro oni koje zaokuplja naracija i projektivnost više neće imati oslonac da odčitaju motivacijsku perspektivu i razumjeti kako je jedino taj okvir svijetlog djetinjstva mjesto na kojemu se još uvijek može grudati, a danas su sve češće čelične mreže na kojima piše *Zabranjen ulaz*.

Uz Vjeru Biller, Andriju Maurovića, Krležine, Kozarčaninov i roman Mare Švel Gamiršek, pojavit će se i u drugim umjetnostima odgovor na taj hladni rat, međutim bit će neophodno da EXAT 1951. godine sveukupnoj hrvatskoj kulturnoj sceni pošalje jednu veliku neoavangardno-apstraktnu slobodu za koju je egzistencijalizam pripremio da je mislena sloboda igre. Ono što će tih dvadeset i pet godina hrvatski roman pretraživati (intertekstualnost, intermedijalnost) postat će sve osjetljivije, a pitanje što to umjetnost izgovara, koju to tako neobičnu rečenicu ili riječ izgovara u vremenu dok je čovječanstvo na samrti, u stotinama sljedećih romana postavljat će i sljedeće razdoblje – od 1952. pa u tih sljedećih dvadesetak godina koje su naš prostor sljedećeg predavanja kada ćemo vidjeti što se dogodilo u novim romanima egzistencijalizma u okolnostima kada poezija kao domi-

nanta ishodi pojavu druge moderne, a da se pritom pojavi vrlo jak egzistencijalizam, pismo apsurda i proza ulice te da će ovo što je prostor kroz stotinjak romana učinio u prvih dvadeset i pet godina sredine 20. stoljeća sada ovaj romaneskno-povijesni odsječak, koji ćemo vidjeti u trećem predavanju, napisati oko stotinu i pedeset romana. Odakle toliki jaki talent u vremenu kad smo mislili da krugovaši možda i nisu pisali te da su razlogaši također suzdržani od toga? Dakle, tko je pisao roman ako naša prva asocijacija na krugovaše i razlogaše otpada? A inače je pitanje asocijativnosti i esejizma talent razdoblja koje smo ovdje obuhvatili i jako dodirnuli. Taj je esejizam i asocijativnost ono što će se u narednih manje od dvadeset godina Druge moderne vrlo jako razviti, s tim da će paralelno dobiti i vrlo tečnu, rasterećenu i pitku prozu u trapericama. Dok očekujemo jak drugi nalet romanesknog egzistencijalizma, apsurda, pisma, romanesknog kretanja prostorom i prozu u trapericama, ovdje smo vidjeli kako se multiperspektivirala kamera hrvatskog romana, usporedivši to s *Gradaninom Kaneom* genija Orsona Wellesa iz 1941. godine.

2. STUDIJSKI RAZGOVOR

Miroslav Krleža, Na rubu pameti

- Tjeskoba, krajnja samoća, rub apsurdna, subjektivnost, strah, egzistencija koja je prije esencije, bačenost, autentičnost, apsurd i opet apsurd, smrt, sumnja u transcendiranje jer smrću je kraj... su polja koja si *Na rubu pameti*, kao uostalom i *Povratak Filipa L.*, postavlja kao problemska... Zato su slike egzistencije oštro izložene, no iz subjektivnog kuta, koji ima zrcalo tek u vrlo rijetkim sugovornicima...

- To je početni niz pitanja... kao i uvijek... Argumentacija nam slijedi nužno, isključivo i obvezno uz primjer nekog mjesta iz teksta... Oprimjerenje svaki put, molim...

- Pripovjedač u tekstu smrt ne doživljava kao nešto tragično i neobično, ali je ona konačan kraj. To je vidljivo u dijelu kada umire njegova ljubavnica Jadviga, on govori da ga njezino samoubojstvo uopće nije iznenadilo niti potreslo i, kada bi rekao suprotno, lagao.

- Svi su ti pojmovi međusobno povezani i utjelovljeni u glavnome liku, a javljaju mu se nakon 52. godine života – nakon događaja u vinogradu. Zbog toga događaja biva žigosan kao i Jadviga te kao i Matko. Naime, svi oni, nakon što su dobili društvenu oznaku nekoga koga treba marginalizirati, nastavili su živjeti prema toj etiketi koja im je stavljena. Matko je proglašen tatom (lopovom) pa je to i postao, Jadviga bludnicom pa je to i postala, a naš antijunak buntovnikom.

- ...odmah problematiziramo kraj... u redu... gledajmo iz čega je izgeneriran...

- Apsurd i tjeskoba najbolje su prikazani na samom početku romana. U tim početnim promišljanjima možemo uvidjeti stanje u kojemu se nalazi lik. Apsurd se najviše očituje u navođenju *homo cylindiacusa* koji upravlja nekom kulturnom ustanovom. Na taj se način ismijava i poimnje kulture kod ljudi.

- Apsurd smrti najbolje je vidljiv na kraju romana, kada autor govori *Zaspati. Spavati da nam je. Mirno i konačno. Nestati*. U tom možemo vidjeti kako autor smrt doživljava kao nešto uobičajno, normalno, ništa strašno i ozibline te ju na neki način priželjkuje i doziva...

- U Na rubu pameti, ja bih uzeo moment suđenja, zato što tamo imamo razrađen problem jezika, na tom suđenju događa se apsurdnost kada svi pričaju svoje, pokušava se čak i u navratima koristeći se stranim riječima "ojačati" taj diskurs, nekako se osjeća kao da osoba koja zna više stranih riječi ima veću moć, a zapravo nitko nikoga ne razumije, Doktor prava svoju obranu iznosi koja je njemu logična, s druge strane Domaćinski iznosi svoje i uvjeren je da je upravu i da je on neka vrsta moralne vertikale, ...upravo to što svi govore „istim“ jezikom, a nitko nikoga ne razumije bih povezo s Heideggerovim pojmom naklapanje.

- Glavni lik navodi da je i sam bio jedan od ljudi koje naziva cilindrašima, ali se po prvi put tome odlučio usprotiviti.

- Slažem se s kolegicom Katarinom, a i Markom. Cijeli tekst tematizira jedan društveni apsurd utjelovljen u tom *homo cylindiacusu*, a zaokružen je i citatom na kraju

teksta: “Svi krivotvore potpise na mjenicama, svi primaju mito da ne bi govorili istinu, svi krađu i varaju i zgrću pare, samo brodolomci, koji su se rodili kao pravednici (...), oni postaju zgažene i popljuvane prnje...”

- Odmak od kulturnih, ali i etičkih promišljanja kao i razilaženja u istim problematiziraju se u cijelom romanu. Početak tih oštirijih sukoba možemo otkriti u skubu s Domaćinskim.

- Tjeskoba je također očitovana u zatvoru, kada se on bori s nesanicom i ne može spavati zbog previše razmišljanja o svemu što mu se dogodilo u vinogradu i o njegovom sukobu.

- Kada se lik usprotivio društvu kojemu je do tada pripadao, osjećao je da se najbolje slaže s “brodolomcima” jer su oni, baš kao i on, bili otuđeni od ostatka društva, nisu se uklapali u društvene okvire jer su bili buntovni, preljubnici i sl.

- ...zašto nam kulturno i etičko ovdje blisko prikazuju jedno stanje ili jedan fenomen? Kako? Gdje? i opet – zašto?

- A koji kulturni fenomen raste u prostoru zatvora, odakle stiže?

- Lik Domaćinskoga prikazuje kulturu i etiku društva koje veliča samo one koji su na vrhu društvene ljestvice, bez obzira na njihovu prošlost. Najbolje se to vidi iz njegovoga stava prema četverostrukome ubojstvu. Na temelju toga i pripovjedač zaključuje kako su takvi poput njega zaklali, izmasakrirali i silovali pojam o čovjeku.

- U zatvoru je cijelo jedno poglavlje posvećeno razgovoru na kajkavštini, uvodi se tekst Hardyja “Manual of Budism”.

- Prikazano je stanje društva i život stanovništva 30-ih godina u kojem je vidljivo kako bogati mecena utječe na razmišljanje i ponašanje ostalih koji su o njemu financijski ovisni. Iako je Domaćinski krajnje nemoralna osoba koja je ubila četvoricu seljaka, on se zbog svoje moći može proglasiti herojem.

- Možda zato što kulturna i etička poimanja zahtijevaju subjektivan stav, stoga smatram kako je to dobra podloga za razvoj i prikaz samog razvoja apsurdna.

- Primjer, doktoru nije bilo etički prihvatljivo što je Domaćinski ubio četvoricu pripadnika zelenog kadra, opet s druge strane Domaćinski i ostatak društva u tome nisu vidjeli ništa sporno.

- Ključan je subjektivni doživljaj pojedinog fenomena, događaja ili pojma.

- S druge se strane pojavljuju tzv. brodolomci koji se usprotive takvoj kulturi i etici te bivaju marginalizirani.

- Kulturni fenomen najbolje je vidljiv u razgovorima u zatvoru s Valentinom Žgancem Vudrigom koji u razgovoru s njim otkriva njegovu životnu filozofiju i specifični humor.

- Pripovjedačev je stav prema tome vidljiv i u načinu na koji uvodi likove. Primjerice, pri navođenju Domaćinskoga, uz ime mu nadijeva mnoštvo titula i epiteta te ih toliko preuveličava da je osjetna ironija. S druge strane, kada navodi Valenta, ne navodi i titule, nego mnoštvo njegovih karakternih pozitivnih osobina.

- Složila bih se s kolegicom Blažinkov i nadodala da je marginalizacija neistomišljenika (koji su u manjini) ključna za ovo tekst i općenito za problematiziranje pitanja i shvaćanja ovih fenomena.

- S jedne je strane svijet gluposti i okrutnosti koje lik stalno ističe, kritizira i prikazuje sve manjkavosti sustava u kojemu živi, a onda u razgovoru s Vudrigom uvodi i poetske elemente, kada Vudriga recitira Mizerere Tebi, Jeruzalem. U tome su dijelu suprotstavljeni uzvišenost i prizemljenost.

- Tu ste sada odlično opisale nekoliko prostora, dakle ontema? Tu imamo pitanje koliko su ti prostori konkretizirani? Odakle nam Sonjin podatak od 30-ima, npr.? Ili, kako bismo opisali Valentovu (glede dviju Valentina), Valentovu filozofiju? Odakle dolazi ironija?

Humor? Tko su oni Drukčiji, neistomišljenici?

- I za što nam "radi" prostor Kulture? Za što nam treba?

- Na samome se kraju romana navodi 1938. godina, a kada pripovjedač govori o razdoblju između 1914. i 1918. napominje kako je to bilo prije dvadesetak godina.

- Prostori su indirektno konkretizirani, međutim, primjenjivi su na prostor cijele Hrvatske i danas.

- Prostori nisu detaljizirani, oni su općeniti i najčešće o njima saznajemo samo po imenu. Npr. lik navodi da su on i Jadviga otišli u njegovu vikendicu u vinogradu, ali to je jedino što o toj vikendici znamo. Naglasak je stavljen na promišljanja i osjećaje, njegove reakcije koje su rezultat provokacija, a ne na lokacije.

- ... bravo, Valentine...

- Radi se i o prostoru hotela Europa koji i samim svojim nazivom predstavlja neku težnju europskih vrijednostima.

- ... a tko su pred nama glavni likovi u tom hotelu? Koja to figura stila "radi"?

- Prostor ima značajnu ulogu u romanu te je važno istaknuti kako se spominju tri prostora koja imaju značajnu ulogu, tamnica, ludnica i sudnica. Sudnica je mjesto intenzivnog sukoba, tamnica vrijeme u kojem glavni lik promišlja te je zaokupljen vlastitim mislima i introspekcijom. Svako od tih mjesta učvršćuje njegov moralni stav i želju za nadvalda ljudsku glupost koju on prezire.. Također, važnu ulogu ima i vinograd koji predstavlja mjesto samog sukoba te nakon njega mijenja cjelokupnu svijest glavnog lika.

- Vanjski prostor prikazan je kao prostor u kojemu je moguće pronaći mir, no unutrašnjost nosi nemir, zavađe i sl. Priroda je oslikana kao idila ("zvjezdana tišina"), a u hotelu, vikendici, baru i kod Dobrovskog dolazi u sukobe.

- Lik u tom hotelu je i Jadviga Jesenska kojom se također navodi karakter tadašnjega društva jer ona "vrlo dobro zna tu visokoodnjegovanu školu gospodskih moralista" od kojih su svi "najveće svinje".

- U hotelu se nalazi doktor Werner koji priča o europskom načinu mišljenja, on je povjerovao u glasine koje je čuo o glavnom liku, ali mu se kasnije ispričao.

- Ona je upravo žrtva toga društva. Mrzi čak i žene jer je u njih "u glavi slama, a u srcu zloba".

- Osim toga, sve se te žene međusobno cijene i mjere po vrijedosti nakita koji nose.

- Jadviga je svoje iskustvo stekla s nekoliko propalih brakova s pripadnicima visokog društva.

- ... Katarina je maloprije spomenula marginalizaciju? Zašto to sada podsjećam? Marginalizaciju ili, točnije, marginu društva...

- Jadviga je i sama marginalizirana zbog laži jedne visokoodnjegovane obitelji koja ju je deklarirala kao bludnicu i krivca za samoubojstvo njihova sina.

- Mogla bi se utvrditi marginalizacija, budući da su glavnog junaka željeli poslati u ludnicu zbog stavova s kojima se njegovo društvo nije slagalo. S druge strane, može se pratiti i marginalizacija Jadvige zbog glasine o bludnosti.

- Glavni lik je marginaliziran jer se nalazi na rubu društva i njegovog okvira, a to društvo ga stavlja "na rub pameti".

- Isto su tako i Matka marginalizirali zbog nevine krađe koju bi bio podmirio da je stigao. Našavši se na rubu društva... i prihvatio je situaciju te joj se prilagodio postavši to čime su ga i smatrali - lopov i krivotvoritelj.

- Društvo je marginaliziralo svakog tko se nije uklapao u zadane okvire visokog društva i nakon što bi se dogodila i najmanja "pogreška" u ponašanju nastojalo im se pripisati dodatna nedjela

- Na samome se početku navodi kako *homo cylindricus* živi u zlatnom okviru, a taj je okvir žarište ljudskih interesa i sve su oči usmjerene tamo. Svi izvan toga okvira na nekin su način marginalizirani.

- U konačnici, svi likovi u romanu koji imaju moralne stavove se nalaze na margini društva koje je iskvareno i nemoralno.

- Na marginama su društva jer se ne uklapaju u kalupe koje im društvo sugerira. Jadviga, Matko, glavni lik, svi su oni specifični, drugačiji su i ne libe se prikazati takvima. U tadašnjem društvu marginaliziralo se sve koji su bili drukčijega razmišljanja, stavova i dr. Glavni je lik

razumio marginalce i čini se da se u njihovom društvu osjećao prirodno i u skladu s onime kakvo je zapravo i njegovo stanje. On nije prihvaćen ni od vlastite obitelji.

- ... znači "na rubu pameti" je rub prema ludilu ili gluposti, ili/i?

... ili neetičnosti?

- Na rubu pameti je stanje do koje je glavnog junaka dovelo društvo koje ga je proglasilo ludim zbog izricanja vlastitog mišljenja koje se nije poklapalo s njihovim.

- Rub u koji se stavlja intelektualac, a ponor nad njim bi predstavljala neetičnost, manjak kulture i obrazovanja.

- To je rub prema neetičnosti te će preko njega biti bačeni svi oni koji ukažu na tu neetičnost. A društvo će im staviti etiketu luđaka.

- Ključno je ono što se nalazi s druge strane toga ruba.

Na rub pameti je doveden glavni junak koji se suprotstavlja nemoralnim radnjama koje mu nameće društvo

- ... problemski fokusno Saro, bitno o nepismenosti Katarina, precizno Blažinkov o zločinaštvu neetičke skupine, također tako Vedrana o suprotstavljanju toj skupini, dakle Valentina druga sprema izložiti što je ta minimalna neistomišljena skupina?

- Minimalna neistomišljena skupina su oni koji se ne slažu s politikom tadašnjih vladajućih, oni koji žive po svome i ne boje iskazati živjeti život na svoj način.

- To su konkretno koji likovi? Koji ne odustaju od čega? Od koje dimenzije svojeg kretanja lošim svijetom? Svijetom negativiteta.

- Njih čine glavni lik, Jadviga, Matko, doktor Katančić...

- Doktor Katančić se, kao i glavni lik, usprotivio ljudskoj gluposti i završio u ludnici, kao i on.

- E, hvala, bravo Valentina druga, dakle onda samo još, svima nama jedan sintezni upit: psihemska razina kojeg dijela subjektova bića ostaje jedina od koje se na kraju ne odustaje? U čemu je subjekt/ subjekti (koji, dakle ti nabrojani?) dosljedan tijekom cijelog romana?

- Dosljedan je u svojem moralu i sposobnosti da uvidi i ukaže na ljudsku glupost koja dopušta i veliča ljude poput Domaćinskog. Koliko mu god društvo govorilo da je lud, on to ni u jednome trenutku ne uzima kao istinito. Svjestan je sebe i te ljudske gluposti.

- On dolazi u stalne fizičke konflikte, ali nikada ne odustaje od istine u koju vjeruje.

- Subjekt je dosljedan u promišljanju života, sve teče kao i prije i sve će ostati na koncu kako je i bilo. On neće prihvatiti stvari i ljude koje ne smatra moralnima, vrijednima i iskrenima.

- Istina, jer lik ostaje vjeran svojoj istini u koju vjeruje te s pomoću nje misli da će promijeniti društvo u kojem se nalazi.

- Tako je. I sve to vrijeme on buntovnički ustraje u svojim stavovima.

- Jedino od čega ne odustaje njegov je intelekt i uvjerenja koja smatra ispravnima.

- Sjajno, sjajne kolegice, Istina je jedina ali pismenim Intelektom dohvatna Sloboda, to jako dobro zna i možda najpismeniji psihem koji proGovara stihovima! Hvala Vam!

- Dobar dan, poštovane kolegice i kolega/e, danas je pred nama *Hrast*, roman koji može problematizirati i jednu povijesnu i subpoetološku odrednicu – nacikunst, čije su značajke monumentalizam u ontemskoj narativnoj figuri, borg-koncept skupine i specifičan “nadčovjek”. No, naši su povjesničari književnosti ipak bili pribrani, do pojave izdanja *Cvelferica*, na konvencionalnije poetičke oznake. Poetološki postament za roman *Hrast* Krešimir Nemeć i Dubravko Jelčić imenuju modernim objektivizmom, dapače sam Nemeć ga naziva novi realizam, pa realizam, a Katica Čorkalo izbjegava poetološki naziv, ali fokusira simboličku i ideološku razinu... Donat ne komentira taj roman, ali za bliske i kronološki paralelne fenomene (više ga zaokuplja poezija!) upotrebljava, kako znamo, pojam nova predmetnost... (molim, uvažite povremene moje tipfelere, tipkovnica mi je malo “meka”...)

(u punom smo sastavu, dakle, prva nam je replika – što?, pri tome slobodno i, dapače, što poredbovnije... spram prethodnih lektira).

- Meni je osobno ovo bila najuzbudljivija lektira do sada i mislim da ju možemo promatrati na jako puno načina.

- Ovo je roman koji istovremeno oslikava društvo između dvaju svjetskih ratova i psihološki prikazuje propast slavonskog seljaka. Također, jedno od najuzbudljivih romana koje sam do sada pročitala.

- I meni je bila najuzbudljivija lektira jer se do sada s takvim tekstovima nisam susretala u okviru školovanja.

- Iskreno, rijetko se i susrećemo s tekstovima čija je radnja smještena u ovaj dio Hrvatske. Većinom je riječ o urbanim prostorima.

- Također, do sada se nismo toliko bavili djelima koja su izašla u vrijeme NDH i koja se bave tim političkim i povijesnim razdobljem.

- Lektira je po mnogočemu drugačija od prethodnih koje smo čitali jer ovdje naglasak nije na samom liku i njegovim unutarnjim doživljajima, već na povijesnoj pozadini i doživljavanju sela.

- Ne može se točno žanrovski odrediti jer se u kronološki tijek romana upleće Markov dnevnički zapis koji često nema jasnih granica s ostatkom romana, a osim toga, postoji i moto ispred svakog poglavlja te na kraju epilog *Hrast*.

- Nisam do sada naišla ni na tekst koji bez cenzure progovara o na taj način izloženim Srbima.

- Složila bih se s kolegicom Erceg i nadodala kako se najbolje oslikava jezična strana. S jedne strane jasno se ocrta jezik obrazovanijih likova i onih seljaka koji govore ikavicom. Osim toga, u djelu su bitno zastupljene novotvorenice koje su opet u skladu s vremenom jezičkog purizma, tj. razdoblja u kojem je roman nastao.

- Ovdje govorimo o socrealizmu, *Hrast* je u prvom redu politički roman koji podosta odudara od dominantne modernističke poetike. Naglasak je na simbolizmu hrasta, gusjenice-leptira i Velikog četvrtka. Roman je ideološki koncipiran i u to doba nije bio previše poetološki interesantan s obzirom na romane poput *Na rubu pameti*, *Mučnine* ili *Pod vulkanom*, ali je bio provokati-

van, zbog čega joj je na neko vrijeme i zabranjeno objavljivanje.

- Vrlo nepoznata autorica, a tekst je iznimno bogat i vrijedan i zbog povijesne pozadine, a i zbog načina pisanja. Zaista je šteta što se autorici ne daje veća pažnja...

- Također bih prirodnu dezintegraciju koju vidimo na simboličkoj razini povezo s Nietzscheovom ontologijom, što je profesor već spomenuo kada je uveo “nadčovjeka”.

- U tekst je utkana i intertekstualnost i intermedijalnost, ali one nisu samo tako ubačene u radnju, već pridonose ocrtavanju likova, događaja i kraja.

- Ontemska je razina također dobro oslikana. Naime, kad god se opisuju zvijezde, to je signal nade ili nečega pozitivnoga što će se dogoditi, dok je npr. prije ovrhe u selu bila magla.

- Kod ontemske razine se također vidi i razlika selograd.

- Osim toga, selo ocrtava za Marka nekakvu sigurnost, on je u selu “glavni” i na neki je način nadmoćan, no u gradu on gubi svoju moć.

- Beograd je prikazan kao velegrad, a Slavonija i selo kao mjesta za koje nitko ne mari.

- Kad se Marko nada ratu, proljetno je jutro i osjeća se snažan i mlad poput toga jutra.

- Dakako, kolokvijalni termin “zanimljivosti” nećemo aktivirati, kao niti svidanje, ali drago mi je da ste na osobnoj i kulturnoj te obrazovnoj razini reagirale... a što se tiče Filipove primjedbe, taj roman nije bio “zanimljiv” niti Vlasti NDH, jer je za njih bio presofisticiran i nagrade su stizale drugim, izrazito slabim naslovima tih godi-

na... a k tome je preafirmiran jedan psihem kojega nijedna preautoritarna vlast ne voli zapaziti niti "podići"... e pa da, čim je intertekstualno odmah je prefin... a tek intermedijalnošću... a tek kritički spram Povijesti...

- Također, može se primjetiti kako za slavonsko selo nitko ne mari nego se samo gleda da ga se opljačka i uzme sve što tamo vrijedi i da se na tome bogate slavonske šume.

- ... kako veli Vedrana, tu je intertekst kojeg drugog ranijeg romana?

Možda *Tene* Josipa Kozarca?

Zlatnog mladića?

Mrtvih kapitala?

I tamo je opisano kako se bogati još više bogate, a siromašni osiromašuju.

... jer?...

- Slavonski su seljaci i uplašeni od svega novoga, oni se boje cijepiti svoju stoku, makar pod cijenu njihove smrti ili bolesti, oni se boje izgraditi nasip jer smatraju da Bog želi da budu poplave. Tu se ujedno vidi i razlika između mladog i starog naroda, a među njima se nalazi Marko koji ih pokušava povezati i stvoriti nekakav most te utrti put novim naraštajima.

- Josip Kozarac osuđuje birokraciju kao pasivnu i tromu, dok slavonska zemlja propada.

- Tamo se također progovara o iskorištavanju i eksploataciji slavonskih šuma u korist stranih trgovaca.

- Mene Marko podsjeća na Lešića iz *Mrtvih kapitala*.

- Na socijskoj razini možemo uvidjeti selo kao odraz pasivnosti i kulturno-etičke ideologiziranosti u smislu neprihvatanja novih ideja.

- Poveznica *Zlatnoga mladića* i *Hrasta* također je u kritici društva. Oba romana kritiziraju društvo u kojemu nema mjesta slobodi govora.

- Možemo vidjeti i kako grad ustvari upravlja i ima svu vlast i da se društvo bavi ilegalnim radnjama kako bi uspjelo i steklo određeno bogatstvo, a to možemo vidjeti i u romanima koje smo do sada obradili.

- Zajedničko svim romanima koje smo do sada pročitali je pojedinac protiv društva u kojem se nalazi.

- Građani manipuliraju mišljenjima seljaka i tako što šalju lažne informacije preko radija ili novina. Oni, manipulirajući, demoraliziraju seljake i stvaraju strah.

- Složila bih se s kolegicom Katarinom, *Hrast* možemo usporediti s djelima Josipa Kozarca jer se on u svojim naslovima koristi crno-bijelom tehnikom pri opisivanju grada i sela.

- ... da, Sabolić, i da Filipe, da Katarina, odnosno da i ranijem Sonjinom o napetosti selo-grad, jer to je u ovim "šorovima" upravo JK oštro prikazao... no, spram Cesarca, ovdje imamo puno više afirmativnog... kamo upućenog afirmativnog? I, je li kritika društva? Iz koje točke, ako jest? Nekog od likova ili Pripovjedačkog?

- Likovi kritiziraju društvo. Npr., kad jedan od Šokaca kaže: "Tvoje si prorajto, pa bi sad tuđe da diliš", kritizira državni aparat koji tako funkcionira. Također, navode i kako se šuma iskorištava kao privatno vlasništvo pojedinih političkih podobnika.

- Marko javno izražava svoje negodovanje spram društva, on se suprotstavlja srpstvu i njihovom tlačenju naroda, on se buni i protiv Židova koji mu je povisio kamate. Zbog toga je često prozivan od srpskih vlasti.

- Vlast je uspoređena s gusjenicom koja uništava slavonska blaga.

- Afirmativno je upućeno u integraciju i složnost u stvaranju hrvatskog. Navedeno se odvija i iz perspektive likova, tj. dijaloških antitetičkih prepiranja, ali i iz perspektive pripovjedača zato što je sveznajući i vodi radnju.

- Smatram kako se Marko ne protivi toliko srpstvu (bar ja nisam osobito shvatila tu notu), nego se protivi nacionalizaciji i daljnjoj podjeli privatnoga vlasništva koja je specifična za recimo kasnijuvladavinu komunizma. S druge strane, govori se o početku 20-ih godina kada zapravo i započinje širenje socijalizma i komunizma iz Rusije.

- Afirmativno je usmjereno i prema buntovništvu slavonskog seljaka. Primjerice, čak i kad bankar Marku govori da "samo glupani ostaju ratari", on se ne koleba i ostaje pri svome.

- Koja institucija, doduše zahvaljujući Vlasti, ali koja konkretna institucija "garantira" lošu egzistenciju kao posljedicu? Ali, koja je instanca, koja konkretna figura, za razliku od te institucije, bitno afirmirana?

- Gusjenica na simboličkoj razini predstavlja gmizavost, prevrtljivost, nešto prijeteće. Gusjenica je ponajbolje opisana u neobičnoj fantazmi između drugog i trećeg dijela u kojoj je prikazana kao dezintegriranost, rastakanje i nesložnost, ali je u potenciji da se razvije u leptira,

odnosno, nešto lijepo. Gusjenica je zapravo simbol hrvatskog naroda.

- Da, dakle ...

- Banka od koje je Marko posudio novac, ali i Prizad koji otkupljuje pšenicu, a ne isplaćuje odmah novac seljacima.

- Marka u propast dovodi banka i kamate, ali Marko nikada ne odustaje i ne gubi nadu, već uvijek traži izlaz iz loše situacije.

- Marko se zapravo ne prepušta lošoj situaciji u kojoj se nalazi i spreman je na "borbu s vjetrenjačama" kako bi postigao svoj cilj. Ključna je njegova upornost i čvrsto zastupanje vlastitih stavova.

- Kako bi došli do svojega novca, brojni seljaci moraju jako često odlaziti u Prizad, ispunjavati obrasce, onda ih šalju na druga vrata itd., birokracija bez kraja, a put do Beograda dodatni je trošak.

- Prizad, koji Marku ne želi isplatiti novac te koji Marka dovodi do ludila zapravo prikazuje sliku tadašnjeg društva.

- Prizad kao institucija i kao svi korumpirani zaposlenici koji postupno slabe seljake.

- Afirmirana je psihemska instanca. Riječ je o Markovom otporu spram birokracije. Na jednom mjestu u romanu kaže kako mu je "dosta demagogije".

- Osim Marka, važnu ulogu odigrala je i njegova supruga Nada, koja se ne prepušta situaciji, već odlučuje pomoći suprugu i doći do novca pod svaku cijenu.

- Vidimo kako se u romanu opisana birokracija ni danas ustvari nije previše promijenila te se "one slabije" iskorištava.

- Ali, koja je instanca, koja konkretna figura, za razliku od te institucije, koju ste svi pozorno raskrinkali kao Banku, bitno afirmirana? Koja figura? ... baš Marko? Skupina seljaka? Ili? Argumenti molim?

... raskrinkali kao Banku i birokraciju! A koja je instanca najkreativnija?

- Marko kao predstavnik onih koji skidaju i gaze gusjenice koje uništavaju Slavoniju (hrast).

- Instanca najkreativnija...

- Najviše se ističe Markova žena Nada.

- Nada koja se uporno bori za novac i ne odustaje dok ga ne dobije.

- Nada je ta koja dolazi do novca, koja u gradu poprima glavnu ulogu i koja svojoj upornošću i lukavošću uspije.

- Postoji Nada, piše jedan suvremeni vinkovački pjesnik, zar ne?!

- ...tekst Hrast bih povezao s Bareom ali i momentom Heideggerove skrbi. U romanu, kada Nada pomaže Marku pri poslu, (čak odlazi do Beograda po novac), ja bih to opisao kao problem da Nada zapravo, ukoliko psihološki analiziram njezin lik, ne može zamisliti sebe samu bez drugog, ona može pomoći sebi samo na način da pomaže drugima, kroz cijeli roman je portretirana kao lik koji je nekako primoran biti taj koji će pomoći, iako paradoksalno sama odlučuje, a zapravo bih rekao da će degradacija lika u trenutcima kada ona ne može pomoći nekome, ili nije potrebna...

- Ona je ta koja se od obiteljski nastrojene žene pretvara u poduzetnicu potaknuta zbivanjima oko nje.

- Njezino je i ime simbolično, ona je Markov oslonac u životu, ona mu pomaže održati psihičku stabilnost, ali je i spremna podmetnuti svoja leđa za dobrobit svih.

- Ta antiTena, gdje se uz nju osim uz intertekstualnost može otčitati i intermedijalnost?

- Najkreativnija instanca je *Hrast*, jer se svodi na taj ontem koji je prožet simbolikom iskorištavanjem šuma i nemarom za njih, a tako i za ljude oko Save.

- Ona svira glasovir pa spominje Beethovena, Straussa i sl., a intermedijalnost je vidljiva i pri odlasku u kino gdje gleda film Marlene.

- Također se kroz roman spominje i krugoval.

- ... bravo, krugoval, glasovir... kino! Što točno testira inermedijalem kina u njezinom identitetu?

Što točno?

- Ona taj film Marlene Dietrich shvaća zbiljski – on ju motivira i pokreće za daljnju borbu.

- U kinu ona spoznaje i svoju drugu stranu, snažnu ženu spremnu na sve borbe.

- Ona se prisjetila kako je nekada slobodno jahala poljima, bila je nezaustavljiva, no to se vremenom izgubilo jer je bila majka i supruga, a u kinu se sve to ponovno aktivira i daje joj snagu za borbu.

- Upravo to je povezano sa sve jačom emancipacijom žena tih godina (motiviranost, dokazivanje sposobnosti).

- Marlene Dietrich je u to doba bila simbol buntovne žene.

- Film Marlene Dietrich ima veliki utjecaj na Nadu jer nakon njega ona se odlučuje boriti dalje te ju motivira da ode po novac.

- Da, ta pozicija žene uopće ne postoji u tadašnjem kontekstu, a dade se usporediti antitetično i fino sa ženama koje smo pročitali u drugim nekim naslovima našeg interesa ...

- ... u tadašnjem tekstualnom kontekstu... ne postoji toliko složeno izložen lik...

Molim komentirajmo zašto ona tri epiloga imaju rezvilbilan značenjski rad?

... dakle, i zaključno i unaprijedno...

- Sintetiziraju prethodno rečeno. Prvi epilog pojašnjava odnos hrasta i njegova okoliša (Slavonije i onih koji ju iskorištavaju). Drugi epilog podrobnije opisuje gusjenice (nametnik). Treći zaokružuje cjelinu idiličnom atmosferom protkanom nadom.

- U epilozima je simbolično razloženo ono o čemu je poglavlje govorilo, kao nekakva sinteza svega, ali otkriva nam i što nas očekuje u sljedećem poglavlju.

- ... npr...

- Zato što ekspliciraju motive domoljublja i moralnog dostojanstva u simbolu Mozartove glazbe, a to su motivi kojima je prožet cijeli roman.

- Prije drugoga epiloga događa se ovrha u selu, a onda drugi epilog opisuje gusjenice (ovrhovoditelje).

- Iako je Marko umoran od svega, on sjedne ispod hrasta i razgovorom s njim dobije snagu i vjeru u bolje sutra.

- Hrast u prvom epilogu tješi Marka i daje mu nadu da nastavi.

- U prvom epilogu hrast i Marko se poistovjećuju, odnosno Marko se poistovjećuje s hrastom.

- Hram slobodnih zidara: Intertekstualnost na motiv Modrobradoga (C. Perrault) koji u svojim bajkama tematizira povjerenje.

- "Slabi lik" sofisticirano obrazovane žene je najjači lik romana, usprkos simbolički osvjetljenom Marku, to zbilja tada kontekstno ne postoji, a hrast u tim epilogima je zapravo i intratekstualan, dakle INTRA, pošto iznutra tekstualno ponovljeno citira i alegorizira, no čak i nadrealira ljepotom svojeg dvostrukog glavnog junaka... Molim, samo dovršimo komentarom o najistaknutijim eksplicitnim trima intertekstnim mjestima? Čistim citatima? I zašto su tu?

(Katarina?)

- Posebno se u prvome epilogu ističe citat: "Bog mi je dao nebo i zemlju, i ja ga za to hvalim".

Taj citat odražava i Marka i Nadu – njihovu vjeru i nadu u Boga

- (dakako, svi, molim, ovime zaokružujemo, zbog samih mjesta intrateksema)

- Intertekstna mjesta pojavljuju se u motu, kada se izravno citira Rodziewiczowna.

- Ti citati uvode u radnju i usmjeravaju čitatelja

- Sunce-hostija, očituje se taj vjerski element. U istom tom kontekstu (vjere, religijskoga) javlja se opet motiv hrasta. Posebno je seminativno što se drvo hrasta u mnogim kulturama smatralo svetim drvetom. Stoga ova povezanost hrasta s religijskim nije toliko beznačajna.

- U posljednjem se epilogu vidi njihova okrenutost vjeri i Bogu, ističe se hrastova molitva s kojom se radnja zaokružuje.

- Vidljiva je među njima i gradacija. Prvi djeluje motivirajuće, dok zadnji traži nekoga tko će “nas odavle iščupati”.

- “Četnici doista nisu stigli. Kao da je dobri Bog čuvao selo”.

- Oni zapravo imaju ulogu pojašnjenja dijela koji slijedi, odnosno u jednom stihu opisuju cjelokupnu misao teksta koji slijedi.

- U cijelom romanu u prvom planu nalazimo povezanost domoljublja, hrvatstva i vjere u Boga.

- “Treba imati snage, pa se sve može.“ M. Rodziewiczowna: *Devaytis*.

- Citat koji se pojavljuje na početku i simbolizira upornost koja se provlači tekstem...

- Hvala, precizni ste kao Nikolićevi detektivi! Pitanje je, još bih ga reaktivirao: je li motivski materijal nacikunst propagande nadigran modernitetnom gradnjom teksta *Hrast*? Koja narativna figura presudno postavlja taj problem i u kojem smjeru ide odgovor na taj problem?

- Smatram da je motivski materijal nacikunst propagande nadigran modernitetnom gradnjom teksta jer je Markov psihem puno više od nekakvog predstavnika ideologije. Nije on čak ni predstavnik, rekla bih, on joj se samo povremeno obraća i reflektira svoju osobnost kroz nju. Narativna figura koja presudno predstavlja taj problem jest, u prvom planu, ona psihemska – lik Marka, ali i sociemska – seljani koji podržavaju Marka. A svu tu zlokobnost situacije, rata, nezadovoljstva situacijom na selu koja eskalira željom za ratom i podržavanjem nacističke ideologije razvidna je i na ontenskom planu – stalno naviranje zlokobne Save, sablasna šuma okovana

ledom... Međutim, kao što sam rekla, nije to tako eksplisicito – Marko kao da je podvojen između podržavanja ideologije koja je agresivna i želje za smirajem, mirnim obiteljskim životom, obrađivanjem zemlje...

- Fino, fino, Ena... možda još neka krupnica?

- Možemo reći da je određena modernost u struktiranju nadvladala nacikunst propagandu jer struktura je takva da izgleda kao da jednostavno nosi razmišljanja jednog lika i njegovu svakodnevnu borbu i borbu njegovih suseljana, dakle sukob psihema i sociema s propagandom koju onda kao jedna velika cjelina – geokulturom nadigrava. Markovi dnevnički zapisi na početku asociiraju nas na sve to. Odgovor na taj problem ide u smjeru toga da je priča izgrađena tako da je propaganda prikazana ne propagandno, već slobodonošno.

- Nije čak ni u jednom trenutku spomenuto nešto poput nacističke ideologije, tek spominjanje Njemačke u ratu pa se to implicitno zaključuje. Hoću reći da je taj ideološki aspekt nekako ublažen jer prevladava ono modernističko u stilizaciji psihema.

- Jedino što asociira na propagandu i naciste jest Markovo spominjanje “novog poretka”.

- Marko je idealizirana slika ljepote koja ne može realno funkcionirati. On je vrijedan, marljiv, predan poslu, moralna osoba koja ne odstupa od svojih načela. Njegova fizička ljepota simbolizira sorealistički zahtjev, ali njegove su osobine drukčije. Njegov lik otvara mogućnost pojavljivanja ženskog lika koji zapravo postaje najvažnija estetska informacija. Smješten je u seosku sredinu koja se muči s istim problemima kao on, ali pojavljuju se i moderno društvo koje iskorištava seljake.

- Dobro i jako dobro Ivana, hvala odlična Ena, sve je jasno, osim što nam nedostaje još jedan narativno-figurativni prilog... i evo ga Iva uvodi!

- Sukob psihema i sociema s propagandom – koju prihvaćaju, ali nadvladavaju u tom smislu da to više nije propaganda, niti ideologija, već samo misao o slobodi.

- Popularni, frontalni nadčovjek je kao sugestija nacikunstovskog subjekta koji je lijep, plav, snažan ispred svih. Fizička ljepota Marka simbolizira socrealistički zahtjev.

- Nadin psihem još više ublažava ono ideologijsko, ona je mirna, čak idealna žena, supruga, majka, skoro nepoveziva s takvom ideologijom.

- U redu, hvala Ivana! Ana, to je nedovršeno...

- Tekst Mare Švel Gamiršek moglo bi se reći da je pregled događanja u Hrvatskoj od Prvog svjetskog rata pa sve do slobode Hrvatske. Tekst je izrazito dokumentaristički nastrojen, psihem lika Marka koji je čvrst u svojim odlukama nasuprot je sociemu, društvu, odnosno pojedincima koji su prevrtljivi. Markov psihem kao da je razderan, s jedne je strane kao hrast, staložen, ukorijenjen i predan seljaštvu, domovini, obradi zemlje, a s druge strane budi djecu kako bi prisustvovala znakovitom času – stvaranje novog poretka u Europi.

- Motivski materijal nacikunst propagande nadigran je modernitetnom gradnjom teksta, budući da u prvom planu kod Marka ne postoji jednosmjerna ideologija, nego želja za pravdom i poštenosti. Radi se o svakodnevnoj borbi protiv ugnjetavanja koja nadilazi same ideologije, no ipak se radi o vremenu burnih političkih naviranja. Sociem sela koji podržava Marka potencijalno doprinosi

potencijalnom razvoju nacističke, zajedničke ideologije, no radi se o domoljublju, važnosti ontema te samoj potrebi za prehranjivanjem. Burna su zbivanja u ontenu sela, nagovještaj rata, zlokobna voda Save. Markov psihem nije usmjeren na ideologiju, on nju podređuje pravdi i poštenju, no u sociemskom kontekstu, ona će služiti kao budnica te dodatan razlog borbe za opstanak.

- Marko je lijep, plav i snažan – kao pravi hitlerovski arijevac, a opet s druge strane moralan i pošten, vođen principima.

- Taj subjekt koji svojom nazočnošću ispred kolektiva nosi tragiku odnosa spram odnosa sociema koji nastoji afirmirati. Taj sociem je ekonomsko-konzumeristički u svijetu novih ekonomskih odnosa.

- Moje mišljenje jest da nacikunst motivi nisu nadi-grani modernitetom gradnje teksta. Shvaćam da nema direktnog spominjanja ikakve ideologije osim hrvatskog nacionalizma, no tu su karikature židovskih i srpskih likova, a da ne pričamo o onim stranicama u hramu Slobodnih zidara. Likovi neprijatelja, Srbi, četnici, bankari, svi su karikature, a glavni lik Marko, koji ima sive oči i plavu kosu, najzastupljeniji je psihem i njegov lik dominira radnjom. Problem je postavljen u sociemu, pa čak i ontenu, prema kojima su Hrvati potlačeni od Srba, a implicira se židovsko-masonska zavjera iza toga.

- Saro, vrlodobro, Ena hvala, Dominik jasno i vrlodobro uz...

- Marko je idealizirana slika ljepote, divan plavi ljepotan koji nosi tragiku spram sociema, mogli bismo reći da se u jednom dijelu urušava i u tom trenutku on pruža priliku Nadi (dakle, drugom liku i to ženskom liku) da

svojim tekstvanjem pomogne ne samo njihovoj obitelji već i cijelome selu.

- Matej, vrlo argumentirano! Mogu li replike, kolegice i kolege?

- Dodao bih da sam uvidio paralele sa socrealizmom, što umanjuje modernitetnost romana.

- Replike Mateju?

Da, Mateju, ako nemate ništa protiv sebe!

... ne nužno protiv, nego razjašnjajno...

- Ukoliko su ideali i bili u nadređenom položaju, kod Marka dolazi do popuštanja u svrhu spasa svoga sela, kada "dopušta" Nadi da ode u Beograd i pokuša doći do dogovora s bankarima.

- Marko je glavni lik koji može funkcionirati samo s artificijelnom zalihom svjetonazorskog mišljenja. Riječ je o liku koji predstavlja idealiziranu sliku ljepote koja ne može realno funkcionirati. Roman nije egzistencijalistički, ali je vidljiva egzistencijalistička pozicija, odnosno subjekt koji svojom nazočnošću ispred kolektiva nosi tragiku jednog odnosa spram sociema koji nastoji afirmirati. Marko je brižan i hrabar te osjeća potrebu da pomogne svome selu. Vidljiva je borba pojedinca i okoline koja ga ne podržava. Inicijativu preuzima njegova žena Nada koja odlazi u grad kako bi riješila njegove probleme. Dakle, žena postaje najvažnija informacija romana te dolazi do izražaja u kriznom stanju.

- Isto tako je rubno apsurdni lik, Marko je toliko stilizirano lijep da nije uvjerljiv u socijalnom smislu i smislu osobnosti i upravo takva visoka stiliziranost omogućava pojavu drugog, ženskog lika kao najvažnije estetsko-

subjektne informacije romana *Hrasta*, a taj lik je glavna protagonistica Nada.

- Donekle bih se mogla složiti, ali i dalje stojim kod toga da je ono ideologijsko vezano uz sam nacizam (što je bilo pitanje) vrlo implicitno. Da se jako odčitava domoljublje i mržnja spram svega što se suprotstavlja tome, to je istina. Također, odlično zapažanje o masonskom kolega!

- Određena ideologija postoji u Markovim stavovima o oslobođenju Hrvatske i dolasku Ante Pavelića.

- Ne bih išla pobijati Matejevu tvrdnju, rekla bih da smo oboje u pravu u tom smislu da se mora odabrati perspektiva iščitavanja. Dakle iz moje perspektive i čitanjem tekstova koji su ostavili velik dojam na mene (otimačina i pljenidba po selu, čak uzimaju i jastuke staricama...) ja shvaćam da nije toliko izražena ideologija i nacizam, ono što sam rekla da je vidljivo – spomen novog poretka, opravdavam time što Marko samo želi slobodu i boljitak u svom sociemu, a ne nužno pokolj Srba i tlačenje suprotnog sociema. Ako ćemo gledati Matejevu perspektivu, malo ćemo se izdići iznad seljačkih muka i čitati pozadinu redaka, uzeti u obzir sve što sami zapravo znamo o tom razdoblju i Hrvatskoj u to vrijeme i zaista ćemo doći do zaključaka koje Matej navodi. Oboje čitljivo u tekstu, ali ovisi kako ćemo se nad tekst postaviti.

- Možda se prividnost snage, tj. labilnost novog svjetskog reda i njegovih članova očituje u Nadinoj prisutnosti obredu, tj. velikom kontrastu žene sa sela u mjestu potpuno nepredviđenom za nju. Snaga ženskog subjekta se i očituje upravo u tome.

- Naime, tko “stoji iza” onih netrpeljivostnih relacija? Pojedinci, kolektiv ili središnja pripovjedna svijest – pripovjedač?

- I složila bih se s kolegom da su likovi neprijatelja vrlo negativno stilizirani, čak karikaturno. Iako i dalje smatram da je jednostavno ono ideologijsko razblaženo s vjerodostojnim prikazima težine Markova života koji kao da opravdaju ono što možda ne bi smjelo biti opravdano...

- /s tim da vodimo računa i o tome kakav je strukturalno pripovjedač, ako nešto od stavova pripisujemo toj instanci/

- Što s tiče Nade, sve što ona značajno radi u djelu predređeno je interesima Marka. I sami se slažete da on njoj *dopušta* kretanje van njezinog socijalno određenog mjesta majke i domaćice. A njezin uspjeh ovisi o činjenici da je bila lijepa žena koja je tražila pomoć od moćnih muškaraca.

- Što se tiče pozadine netrpeljivostnih relacija, isprva roman nema uopće naznake da je riječ o stranom kolektivu (Židovi, masoni, Srbi), nego na početku to je lokalni socijalni, odnosno lokalno seljaštvo, kada se odupire izgradnji nasipa.

- Smatram da velikim dijelom iza netrpeljivostnih relacija stoji socijalni i istaknuti psihemski, međutim, kako tekst odmiče, sve se jače osjeća privrženost pripovjedne svijesti tim psihemima i socijalnom koji im pripada. Barem se meni tako čini...

- Svo troje stoji iza toga. Pojedinci koji su naučeni razlikovnosti Srba i Hrvata – Hrvati Srbe gledaju kao tlačitelje i otimače slobode, a Srbi Hrvate kao narod koji

je tamo gdje treba biti, koji previše traži i prkosi državi. Kolektiv pridonosi tome na isti način kao i pojedinci – psihem i sociem djeluju jednakim osjećajima prema suprotnom sociemu i psihemu. Pripovjedač pridonosi netrpeljivosti postupnom gradacijom i zaoštavanjem odnosa dvaju sociema, prelaskom s blagih netrepeljivosti na one neoprostive.

- Najbolji primjer za postupnu gradaciju je prvo nesloboda govora, zatim otimačina, a pred sam kraj izjava malog Pavice – “Idu četnici! Kolju žene i djecu!”

- Iz tog citata vidi se i sociemski prinos netrpeljivosti jer, kako smo pročitali, ispostavlja se da uopće ne idu četnici i ne kolju selom, već ih ima nekoliko odmetnika oko sela.

- Netrpeljivost je vidljiva tijekom cijelog romana. U početku se suprotstavljaju oko nasipa, zatim slojevi društva, moderno društvo koje iskorištava seljake. Kasnije se pojavljuju suprotstavljene strane u ratu. Mislim da je zaslužan kolektiv, ali s druge strane i svaki pojedinac pridonosi svojim tekstvanjem toj netrpeljivosti.

- Poštovane kolegice i poštovani kolege, rasprava je otvorena, studijski ste mnogo toga otvorili, hvala na radnoj atmosferi! Ne stížem nas pitati o razlikama filma i romana *Kiklop*, ali to znamo...

- Sociem sela, odnosno kolektiva vođen je ideologijom potrage za krivcem za njegovu tadašnju situaciju. Zbog ugnjetavanja državne vlasti raste i netrepeljivost prema vrhu i njihovoj nacionalnosti. Tome pomaže i Markova retorika, a kolektivu je prirodno da ima vođu. Vođeni Markovim primjerom te ugnjetavanje njega od strane lokalnih moćnika (oduzimanje imovine), njihova odanost

vodi raste te se početna nezadovoljnost pretvara u potpunu mržnju. Netrpeljivost se nastavlja tijekom cijelog romana u individualnim odnosima (susjedske razmirice, političke razmirice, bankar i Nada/Marko) te kasnije raste i na kolektivni odnos između dviju nacija koji vodi do konačnog rata.

- Smatram da iza netrpeljivosti svakako stoji kolektiv, okolina u kojoj se nalazi Marko. Marko iskazuje brigu za selo, protivi se vlastima, želi uvesti red, ali je u tome nemoćan. Okolina je od njega jača. Netrpeljivost je vidljiva u raznim situacijama iz romana (pregovori oko izgradnje nasipa, odnosi između Hrvata i Srba...).

- Što se tiče pripovjedača, on mijenja svoju instancu, najprije je sveznajući pripovjedač, a onda se izmjenjuje s prvim licem Marka, odnosno njegovi zapisi iz dnevnika. Gradiranje prema godinama, odnosno kronološko i povijesno uspostavljanje radnje (parelele s ubojstvom Radića, kralja, pad Kraljevine Jugoslavije itd.) poklapa se s rastom netrpeljivosti sukobljenih sociema.

- Ja bih pohvalila ovo predavanje jer se u njemu od svih dosadašnjih predavanja najlakše mogla pratiti nit!

- ... fino Dominik, fino Martina, hvala finoproblemski Matej!

- Što se tiče predavanja, meni je isto bolje sjelo, čak sam uspio držati ubrzano na 1.5 i svejedno sam uspio pratiti.

- Gledala sam film zasebno da bih ga mogla zaista doživjeti pa meni osobno nije bilo "gusto". Zanimljiv mi je unormaljeni završetak filma u odnosu na knjigu.

- Martina!

- Netrpeljive relacije očituju se kad Marko sa Stipom Adamčićem odlazi kod župana moliti za gradnju nasipa

i kad se tada seljaci dijele u dvije skupine: oni koji žele i ne žele nasip, zatim kada su izbori 1935. godine, kada Hrvati moraju biti složni i ne dopustiti Srbima pobjedu, što znači da je netrpeljivost vidljiva tijekom cijelog romana i u kolektivu.

POETOLOGIKE
DRUGE
MODERNE

FILM DRUGE MODERNE HRVATSKOGA ROMANA, 1952. – 1968.

Kiklop, Divota prašine, Proljeća Ivana Galeba,
Kratki izlet te Mirisi, zlato i tamjan
i
Kiklop

*krugovaši, intimni egzistencijalizam, odmeđenje, krimić,
1952. do 1960.*

Boro Pavlović uređuje jedan svezak Krugova kao protokanonsku *Poslijeratnu hrvatsku mladu liriku*. Poezija Vesne Krmpotić i Irene Vrkljan, Slavka Mihalića, Miroslava S. Mađera /minijatura *Stvar*/ te Zlatka Tomičića, Ivana Slamniga, Vlade Gotovca, zbirka pjesama Bore Pavlovića tiskana 1954. u obliku rubriciranih dnevnih novina nazvana *Novina* te njegov projekt od 30 zbirki sa po stotinu pjesama izložen pod nazivom *Enciklopedija poetika* 1957.; nadrealističko-pirandelistička drama *Nikola Šubić Zrinski* Bore Pavlovića, najvjerojatnije iz 1957. - piše Ivan Trojan; beketovski roman Vjekoslava Kaleba *Divota prašine* iz 1954., a 1957. izlaze proustovski roman Vladana Desnice *Proljeća Ivana Galeba* te hitchkokovsko *Vječno nasmijano nebo* Ivana Raosa, dok Marinkovićeve kritički neosimbolistička drama *Glorija* stiže 1955. Posve izvankanonski javlja se virovitički krimićer Milan Nikolić s tridesetak kiosk naslova, a tu je i jaki nastup esencijskog panonizma seoskih pisaca zgusnut 1959. u lirsku knjigu *Trojica iz Gradišta*. Sf i Predrag Jirsak: *Mjesečeva djeca*, 1958.

razlogaši i prvi jeans, 1961-1968

...nastupaju (N. Petrak, Z. Majdak, A. Stamać, D. Horvatić, I. Zidić, V. Zuppa, T. Maroević, T. Petrasov Marović) kroz časopis Razlog autori fenomenološkog egzistencijalizma, redukcionisti, s prepost osjetljivošću za dekonstrukciju, a pošto nastupaju skupinski zovemo ih prema časopisu - *razlogaši* a istovremeno, iz krugovaškog naraštaja stiže prvi jeans. Odmah je Razlika pismo Danijela Dragojevića, poezije koja dobro vidi – kako ju 80-ih opisuje Branko Maleš s Dragojevićem, drugi velikan kraja i prijelaza milenija... Počinje izlaziti istočnohrvatski časopis Revija koji pedesetak godina puni modernost i baštinu u prvih pet hrvatskih književnih časopisa uopće, pojavljuje se profetsko sakralni konkretist Lucijan Kordić potom mikroesejni - piše Josip Užarević - mikroesejni i generativno, jezični acinični fenomenolog Danijel Dragojević, prvi jeans objavljuje Antun Šoljan kratkim i kratkopoglavnim romanom *Kratki izlet*, a kreće i petotomni magnum roman Miroslava Krleže *Zastave*, Mak Dizdar, zatim dva kanonska egzistencijalistička romana 1965. *Kiklop* Ranka Marinkovića, s apsurdizmom i antiratnošću, *iMirisi, zlato i tamjan* 1968. Slobodana Novaka, s mučninom komornog marginalnog života u rasapu oslonca na povijest, a slijede i četiri fenomenološke zbirke Valentina Benošića. PostBeat poezija *I poslije nas ostaje ljubav* (1964.) Borisa Marune, najavljuje jaku osjetljivost za intimnu humornu svakodnevicu s projekcijom u slabu Veliku Povijest...



I. ZAPIS VIDEOPREDAVANJA

Poštovane kolegice i poštovani kolege, u našem trećem predavanju, prije fokusiranja na Drugu modernu tj, *Kiklop*, *Divotu prašine*, *Proljeća Ivana Galeba*, *Kratki izlet* te *Mirise, zlato i tamjan*, osim što ćemo ponoviti što smo čuli u prvom i drugom predavanju u polju avangarde i onoga što smo prilično suženo terminološki nazvali modernitetom, jer kod mnogih kolega pojam modernitet počinje čak od prvog ruba Moderne pa do postmoderne, a mojem je osobno višegodišnjim kolegiju Modernitet hrvatske književnosti, bio vrlo u građi logičan obuhvat od 1914. do 1968. i to terminom *modernitet* kao razlikovnim spram toga modernizma od 1891. do 1968. godine. No, ipak ćemo pojmu modernitet ostaviti na obuhvat roman od 1928. do 1952., koji prije krugovaško-razlogaških petnaest godina (1952.–1968.) ulazi s poprilično razvijenom kvantitetom. Hrvatski roman u, ovdje sada modernitetu nadostavljenih sljedećih petnaestak godina Druge moderne, stiže u gotovo trostruko većoj brojnosti negoli u razdoblju avangarde. U kanonskom smislu, avangarda je ionako nešto što vrlo problemski ulazi u središnji kanon, iz nje se vrlo pozorno bira ravnopravni materijal onoj zalih i istraživanja koja je ipak realistična i relativno mimetično komunikativna s romaneskom zalihom i koja je čitatelju lakše dostupna – premda je ta realističnost mjerna jedinica koju svaka dominantna situacija koju mislimo kroz odnos konkretne države, vlasti i kulturne scene uvijek nešto što sustav pokušava nadzirati i naručivati ili, paradoksalno najpodmuklije – poticati, a avangardu uglavnom

kanonizacijska gesta nastoji izostavljati, pa da u ovoj predugačkoj rečenici još i to zapazimo – tako je bilo i s podkorpusom naše povijesne avangarde – kako? – eto, tako, nijedan striktno i intenzivno avangardni roman nije u kanonu Povjesnice. U priči koju ćemo nastojati obuhvatiti ovim predavanjem fokus će nam biti na hrvatskom romanu između 1952. (u prošlom smo predavanju rekli 1952./’53./’54. – to su tri godine koje imaju svoju pretopivost jer se u njima događa niz promjena koje su zajedničko stanje kulture vremena te je vrlo dogovorno izabrati jednu godinu kao onu koja će biti graničnik) i 1968. godine. Godinu 1952. uzet ćemo kao gornju granicu jer u našem prošlom predavanju nismo značajnije dirnuli roman-film *Divota prašine* Vjekoslava Kaleba, te smo i Mirka Božića tek imenovali kao onoga koji pripada u prethodno razdoblje, dok s njim, međutim, ni ovdje nećemo puno više osim imenovati ga autorom koji je zatvorio prethodno razdoblje. Božić je bio, jednom trilogijom koja će se razviti kroz desetljeća, u toj našoj prošloj državi neka vrsta kanonske zvijezde partizanskog realizma, a roman koji je on pisao jednostavan je te je s jedne strane fabulativan i realističan, dok je s druge strane ipak bio i strukturalan, pazeći na igranje multifokalizacijom i modernitetnim tehnikama. Kada ulazimo u treće polje 20. stoljeća, tada ga trebamo zvati (priručno i suglasno s nekoliko povijesti hrvatske književnosti) Druga moderna. Počet ćemo od 1952. godine, pa se zaustaviti 1968. i opet reći da je ta 1968. kao drugi rub Druge moderne također dogovorno izabrana jer postoji vrlo jaka globalna linija u toj godini, puno se toga u izvantekstualnoj povijesti dogodilo što je bilo ne samo duhom vremena

nego i globalnodogađajni materijal koji se transtekstualno upisuje u tekstove. Povijest je tada novom skinutošću s velikih globalnih orijentira pristupila slabom subjektu i odsućem velikih povijesti prešla na male, na male priče i male povijesti, dapače – na umnožak malih povijesti. Taj je sam kraj predmetnog polja koje ovdje obuhvaćamo mogao početi od 1967. godine i *Deklaracije o hrvatskom jeziku*, pa trajati sve do 1974. kao višegodišnje prelaženje iz stanja Druge moderne u postmoderno stanje. Neupitno da bismo mogli izdvojiti jedno posebno predavanje koje bi se bavilo prostorom od tih sedam godina, međutim, mi ćemo se odlučiti za varijantu koju smo pomalo disciplinirano ovdje naznačili: ići ćemo od 1952. do 1968. godine, a o onome što će jako vući da tu granicu prekoračimo unatražnim ili unaprijednim kretanjem, reći je poneku rečenicu. Međutim, kada kažemo Druga moderna, nećemo moći sve odmah organski jednostavno obrazložiti jer je ta druga Moderna nova introspekcijско-komorna strategija što nećemo moći samo tako lako dovršiti, ali to će nas očigledno podsjećati na glavne postupke povijesne Moderne koje smo ovdje, zanimajući se za hrvatski roman, već i opisali desetljećima u kojima hrvatska povijesna Moderna postoji kao jedno jako hrvatsko periodizacijsko mjesto. Ta hrvatska Moderna imala je svoja četiri velika, jaka romana, a mi smo govorili o trima od kojih svaki ima svoje jake, duhom vremena i drugim humanističkim teorijama okrenute fokusacije i oslonce. Naime, nije Ivan Kozarac izmislio oslanjati se na Nietzschea te 1911. godine kada izlazi *Đuka Begović*, nego je to učinio već ranije njegov stric Josip Kozarac, s tim da svoje poznavanje Nietzschea nije aktivirao u svo-

jim prozama, već u svojim drugim vrstama tekstova o čemu nas izvješćuje prof. Sanja Jukić kada piše o poeziji Josipa Kozarca, o poeziji koja se, za razliku od njegovih romana, najčešće odbacuje u povjesničarskim komentarima rečenicom *mladenački pokušaji, romantičarski odjeci...* itd.

Ova naša druga Moderna, iako je pred nama film *Kiklop* snimljen nakon isteka Druge Moderne, kad je riječ o prozi, ima naslove koji se mogu smatrati nastavkom kanonskog tijeka koji je započeo u prethodnom razdoblju, modernitetu. Polje moderniteta (tj. njegov najuži dio – 1928.–1952.) doista je proizvelo nekoliko romana koji su čist, puni mudrosni kanon, a to su Krležini, Kozarčaninov, Švel Gamiršek te Šegedinov roman.

Dok – ovdje u *Kiklopu*, u filmu – imamo i citatni *muppetshowovski* prizor, humorni demobilizat Mudrosti, u kojemu dva starca – dakle – antimudrosno – komentiraju svijet koji se nalazi oko njih što nam daje jedan misleni modl paradoksa i inače vrlo aktivan u ovome polju, modl paradoksa i aProsvjetiteljskog slobodarstva. A oni ranije spomenuti, modernitetni vrhovi, to su romani koji su već u svojoj suvremenosti primili takvu recepciju, osim Švel Gamiršek, da je kanon imao na čemu sigurnosno uživati bez osjećaja da može promašiti, pa primiti te naslove kao dijelove jake središnje *mainstreamovske* priče hrvatskog romana, ali i o romanu. Avangarda nije ponudila kanonske romane za povijest hrvatske književnosti i tek *Zlatni mladić* i *Majka* kao sam rub avangarde svojom strategijom ulaze i u modernitet, naime, interesom za socijalnost posve opravdano priključivi i tom polju moderniteta. Nakon *Zlatnog mladića* iz avangarde,

dvaju Krležinih i jednog Kozarčaninova romana te Šegedina, ovdje se nalazimo u periodizacijskom odsječku od petnaestak godina unutar kojih ćemo izdvojiti pet naslova. Riječ je ponajprije o Marinkovićevu *Kiklopu*, koji ovdje ekranizirano teče kraj nas, a koji smo mogli odčitavati i iz prošlog filma koji smo gledali, *Gradanina Kanea*, jer je ironijski ton koji pripovijeda *Kiklop* onaj sveznajući pripovjedač kojega pratimo u spomenutom filmu. U Vrdoljakovu filmu *Kiklop* stvar je drukčija, multifokalnost je ublažena i zamijenjena je sklonošću daleko intenzivnijoj fabularnosti nego što to istoimeni roman razvija. Ono na što će Vrdoljak, kako nas upozorava Nikica Gilić, osloniti svoj odčit Marinkovićeva *Kiklopa*, bit će njegove dramske dimenzije, dijaloški aspekti romana, a takvom postupku ne može se ništa prigovoriti jer u narativnom smislu fabularnost nije ono u čemu uživa *Kiklop*, već on više uživa u dinamici kretanja gotovo jezične konkretnosti koju Marinković gradi smještanjem komadića iz triju naših najvećih mitoloških i civilizacijskih matrica u jezične označiteljske strukture – naime, i kršćansko-antička i židovsko-antička matrica igraonica su jezičnim dosjetkama toga romana. Malokoji pristup tom romanu nije osjetio višepplansku humornost koja funkcionira u njegovoj recepciji. Tu igraonicu komunikacije film je odlučio postaviti u plošniji aspekt držeci se dijaloških mjesta pri čemu se oslonio na strahotnu glumačku ekipu koja je teško drukčije i zamisliva, unatoč nespremnosti mnogih kritičara primiti Franu Lasića kao onoga koji će reprezentirati glavni lik romana u filmu.

Drugi smo roman već spominjali u prethodnom predavanju, a to je *Divota prašine* (1954.) Vjekoslava Kale-

ba. Taj roman je sasvim sigurno najbolje što je hrvatska književnost napravila od materijalnog oslonca na partizansku zalihu povijesne naracije. Kako Pavao Pavličić upozorava, ne možemo reći da nema realističnosti u tome romanu, niti da nema referiranja izvanjske povijesti jer dvojica glavnih likova koje u romanu pratimo nisu bez svoje *locusne* izvornice – nisu to, dakle, likovi za koje ne znamo odakle potječu i što su oni te u kojoj se povijesnoj situaciji sve to skupa odčitava. U ovoj vizualizaciji pred nama, u filmu *Kiklop*, vidimo neTina Ujevića, što ukazuje na to da je ovaj film izazivao nešto što je već Marinkovićev roman imao kao poluusmenu-polupisanu trač-dimenziju, a ovdje je Vrdoljak "izlogirao" taj trač iz njegove jake dimenzije. No, vratimo se *Divoti prašine* – alegorijsko je ono što Pavličić smatra važnim, što znači kako nije realistički plan ono na što se oslanja. Dakako, taj roman nije zato nejasan, već je vrlo referentan te mi ubrzo doznajemo kojim partizanskim postrojbama pripadaju dvojica glavnih likova, međutim, to nije informacija koja radi nešto bitno u romanu, nego je alegorijsko ono što priziva Pavličić te kaže kako je važno što su priče koje priča taj roman alegorijskim aspektom ono na što se oslanja. Dakle, jedan aktivni univerzalizam kao najjači estetski plan ono je što *Divota prašine* radi. Dok će Cvjetko Milanja upozoravati (a to će problematizirati i Krešimir Nemeć) kako se nalazimo pred romanom koji je *Beckett hrvatskog romana* i pritom je gotovo nevažno ono što je različito između Becketta i Kaleba, već je riječ o puno jačoj kinetičnosti i napetosti koju je Beckett zapeo u svojem romanu koja je postavljena oko fenomena odsuća, dok je napetosna priča *Divote prašine* zapeta oko

fenomena kretanja prema nečemu čemu se ne očekuje realan niti afirmativan zaplet. Taj će roman problematizirati nedostupnost prostora kojemu se teži, odnosno nedostupnost poklapanja između sociema i ontema koji se proziva kako mu je smisao kretanja. Ta dvojica glavnih likova u svojoj kinetici praznim prostorom – a taj prazni prostor, ogoljeni, dinaridski krš ono je što je važno

– u kojemu su aspekti tjelesnoga jako izloženi, to tjelesno je opisano kao izloženo ne gladi, nego praznini unutar sebe. Kaleb će dosta odgađati upotrebu pojma *glad* i govoriti o praznini unutar sebe koja se nastoji nadomjestiti kinetikom: kretanje njih dvojice ono je što moraju činiti kako bi nadoknadili tu nepodnošljivu prazninu. Ono zbog čega ga se može nazvati *hrvatskim Beckettom* imenovanja su glavnih likova koji se zovu Goli i Dječak, po čemu vidimo da njihova imena nisu osobna označiteljska imenovanja, nego ona problematiziraju iskrsnuće označitelja i označenog. Praznina i iskliznuće pojavit će se u jednoj međuodnosnici, a s druge strane pojavit će se neobično afirmativna komunikacijska veza između njih dvojice. Naime, oni su toliko intenzivno komunikacijski afirmativni jedan prema drugome da je ta bliskost odnosa u okolnostima koje nisu na njihovoj egzistencijskoj strani – ono sveukupno egzistencijsko ovdje je u vrlo teškom stanju, stanju punom uskrate – gotovo nadrealno sanirana samo tom odanom afirmativnom komunikacijom. Premda ta komunikacija nije jako razvijena niti su to dugačke rečenice, dapače su vrlo jednostavne, one svejedno nemaju negativnih emisija ni u jednom trenutku. Nailazimo na jedan prostor koji čovjeka uskraćuje i prostor u kojemu čovjek dobiva na bliskosti – a čini se da

tim rečenicama referiramo i ova umnožena zrcala, slike i erosni prizor iz filma *Kiklop* jer tu referiramo i deidealizacijsku dimenziju. Naime, ono tjelesno koje je toliko uništilo *schopenhauerskog* Janka Borislavića prije sedamdesetak godina u odnosu na pojavljivanje romana *Divota prašine* sada je zamijenjeno motivacijom nakupljanja tjeskobnog. U ovom prizoru iz filma teško da možemo razaznati što je tu tjeskobno, međutim, možemo se citatno zaletjeti i do Laure i Ivica *U registraturi* i vidjeti što se događa u buđenju Ivica Kičmanovića. Dok se Marinković u *Kiklopu* stalno igra citatnim, ta se dimenzija može odčitati i u *Divoti prašine*, i vjerojatno bi bilo pretjerano reći kako je Kaleb citatno izravno uspostavio odnos s ontheroadom, postegzistencijalizmom i apsurdom, međutim, nije pogrešno podsjetiti da ti tekstovi nastaju upravo istovremeno kada piše i Kaleb. Naš filmolog hrvatskog postavangardnog filma, Ivan Paić, rekao je da se vrlo često u povijesti filma događalo da dvojica ili trojica autora ne znajući jedan za drugoga nalaze ista estetska ili, pak, samo tehnološka rješenja koja su uvijek i kao medijski materijal odmah i poruka – to se vrlo često u filmu događalo, a mi smo u povijesti hrvatske književnosti učili govoriti o tome kako se romantizam pojavio u određenom kasnijem scenskom nastupu negoli je to bilo u svjetskoj književnosti zapadnog kruga. S druge se strane također dogodilo isto i s realizmom – međutim, kad dolazimo u 20. stoljeće, hrvatska književnost ima jednu sinkronost s onim što čini i istražuje svjetska umjetnost, napose književnost. To smo vidjeli već i u pitanju avangarde, produkcijske stvari nisu bile na strani umjetnosti jer Hrvatska nije nikako imala svoju državnu konstitu-

ciju koja bi onda realno, tehnološki, produkcijski brinula o svojoj umjetnosti, ali je zato imala specifičan odgovor na avangardu i, kada se nalazimo u Drugoj moderni, moramo reći da u to isto vrijeme funkcionira i neoavangarda.

Druga moderna, neoavangarda i modernitet – to su sve termini koje ovdje možemo aktivirati, a da ne izgubimo puno od problemske preciznosti jer ono što nas je zapravo mobiliziralo oko ovih petnaestak godina, točnije 1952.–1968. godine je sljedeće: Krleža 1952. godine održava svoj ljubljanski govor u kojemu vrlo jasno traži da se politika ne petlja u ono što umjetnost istražuje i time on otvara platformu za mogućnost pokretanja časopisa *Krugovi* s kojim sam Krleža nema nikakve izravne veze, već je riječ o studentskoj mladeži koja je nastupila kroz taj časopis. Jer, između ostaloga, hrvatska se književnost – a to nismo u počecima bavljenja avangardom toliko jako isticali, iako smo spomenuli časopis *Zvrk* – organski sinkronizirala pojavljivanjem različitih časopisa (sve do pojave internetovske kulture i našeg regijskog, povijesnog punkta) i novih uredništava u časopisima kojima su se smjenjivale književne generacije. Brešić je vrlo intenzivno pretražio povijest hrvatskih periodika u proteklim dvama stoljećima i prilično se precizno može vidjeti ta dinamika: nisu samo desetljeća u pitanju, već su ponekad i kraći prostori pojavljivanja neke generacije, a ponekad su oni veći, međutim, dekadni oblik pojavljivanja novih generacija obranjiv je te smo tako ova naša predavanja mogli razdijeliti u deset predavanja o deset generacija, deset fenomena i deset časopisa koji su nastupili u sveukupnih naših stotinjak godina.

Časopis *Krugovi*, nakon što se 1952. godine pojavio, u sljedećem desetljeću imao je zrcalno strateški sličnu supojavu u nastupu časopisa *Razlog*. Dakle, dominantno generacijsko i časopisno okupljanje prvog desetljeća poslije II. svjetskog rata oko časopisa *Krugovi* u 60-ima zamijenjeno je okupljanjem oko časopisa *Razlog*. Profesor Vladimir Biti jednom je prilikom upozorio na jednu anegdotsku i u nekom smislu simbolizacijsko-stratešku podudarnost između naslova tih časopisa, naime, književna kritika tih dvaju časopisa kao da je doista mobilizirano imala osjećaj odgovornosti prema svojem generacijskom časopisu tako da su sami termini *krugovi*, tendencija prema *zaokruženosti* poetike, *krug* kao hermeneutičko kretanje u razumijevanju pojedinog teksta bili neke od teorijskih implikacija, teorijsko-praktičnih običaja književne kritike tih dviju časopisnih grupacija. S druge strane, kritičari časopisa *Razlog* vodili su se time u koji razlog uvire neki tekst ili na koji se razlog oslanja problem zabrinutosti nekoga teksta. Kad smo već kod toga, recimo jednu drugu stvar – neće biti upitno da imenovanjem *Kiklopa*, *Divote prašine*, *Proljeća Ivana Galeba*, *Kratkog izleta* te *Mirisa, zlata i tamjana* imenujemo naslove pune kanonske zalihe hrvatske književne povijesnice, međutim, sam nadnaslov našem predavanju *Druuga moderna* ponajprije je obrazložen pojavom vrlo jakih pjesničkih opusa. Časopisi *Krugovi* i *Razlog* ni jedan ni drugi ne njeguju jako svoje interese za prostor proze, već će ti časopisi ponajprije biti prostor pojavljivanja izrazitih lirskih opusa. Pa će tako *Krugovi* započeti panoramama najmlađih lirskih nastupa, kao i pojedinačnim lirskim nastupima – taj će prvi nastup zaokružiti i odrediti Bo-

ro Pavlović, koji je nešto stariji od generacije *Krugova*, ali koji nam je stalna referenca za kretanje cijelim ovim prostorom – no sami *Krugovi* objavljuju će pjesnike koji su jasni dijelovi hrvatskoga književnog kanona. Časopisi neće puno pisati o prozi, naslov će književna povijest ovom prostoru dati zbog postojanja određene introspekcijsko-komorne zaokupljenosti subjektom koju se može dovesti u vezu s povijesnom Modernom, a to se najlakše odčitava u pjesničkim opusima. Međutim, moramo reći da ova Druga moderna nema toliko dominantnu i strah-i-trepet-kritičarsku palicu (kako u jednom trenutku piše Antun Branko Šimić o Antunu Gustavu Matošu), premda će se Vlatko Pavletić razviti autoritet, no neće funkcionirati kao strog autoritarni kritičar jer je cijela strategija nastupa *Krugova* bila izaći ispod geste autoritarizma koja je u prethodnom razdoblju nastojala vrlo intenzivno intervenirati u ono što će književnost raditi. Stoga, nema Antuna Gustava Matoša u ovih dvadeset godina, ali tu je tekst Bore Pavlovića koji ponovno piše o njemu i za vrijeme petog desetljeća 20. stoljeća i izriče da je Matoš ne samo hrvatski književnik nego hrvatska književnost jer je toliko implozivno i eksplozivno pun svijesti o strategijama koje je hrvatska književnost pisala do njega, a zatim je i eksplozivno rastvoren svemu onome što hrvatska književnost tek ima raditi pa je u tom smislu i najavitelj svega onoga što će stotinu godina kasnije hrvatska književnost istraživati. Pavlović time intenzivno priziva poemu *Mora* kao onu u kojoj se najintenzivnije nalazi takva zaliha profetskog, strateškog, budućnosnog. Na tu dimenziju akumulacije – neće reći kolegica Ružica Pšihistal – *futuristike* hrvatske književnosti, na koju je ona

sama upozorila, ali će u tom smislu govoriti o poetologiji koju je Matoš zadao hrvatskoj književnosti pa je književnost to i problematizirala sljedećih desetljeća. Dakle, upravo u doba *Krugova*, u doba Druge moderne hrvatska književnost još jednom dobiva program osvješćenja što je to Matoš, dok ona sama ne rađa nijednu tako pozicioniranu osobnost, no polimorfna je scena književnosti ono što je i Matoš želio, žudio i najavljiavao, a što se ovdje napokon i dogodilo.

Treba podsjetiti da je u tom razdoblju između 50-ih i 60-ih svjetski film, zahvaljujući Orsonu Wellesu koji je gledati kao teoriju moderniteta, napustio tu "odgovornost" da zamijeni nekoga, pa da preuzme naraciju zbog svoje percepcijske organičnosti, da vizualizacijsko-tehnološki opremljen bude taj koji će problematizirati realnost vanjskoga svijeta. Film je sam sebe u svojim talentima oslobodio od takve vrsti odgovornosti, odnosno od onoga što mu se prirodno pojavilo u prvim desetljećima funkcioniranja kada je fasciniranost na kraju 19. stoljeća tom tehnološkom mogućnošću bilježenja izvanjskoga vizualnim sredstvima koja su nama percepcijski većini najaktivnija – nije mogao ne biti time zaokupljen, pogotovo što, naopako gledajući, još bilježenje zvuka nije bilo izmišljeno (sve do 1927. godine, upozorava Ante Peterlić), stoga je film koristio što je imao i što je ionako čovjeku najbliže: vizualnost.

Već smo u ekspresionizmu vidjeli da to film napušta, 50-ih i 60-ih hrvatski film ima Vatroslava Mimicu, a ima i najranije sitnice dokumentarnih filmova Zorana Tadića – dakle, iz tih dviju produkcija imamo modernitet, odustajanja od fabule i od naracije. Taj film,

Kiklop, snimljen je 1982. godine (koja, očito, ne pripada u 50-e i 60-e) kada borhesovska generacija, nakon svojih početnih knjiga priča i kratkih priča, već punu petoljetku ulazi u romane izvršno zagovarajući duge narativne oblike i fabulu, budući da namjeravaju reafirmirati trivijalne žanrove te pisati krimiče, ljubiče, metaljubiče i drugo. Spomenimo ovdje ponovno Pavličića koji će napisati niz tekstova u kojima će se fikcijski obraćati najboljim njegovateljicama priče u povijesti hrvatske književnosti. Taj program obnove priče, o čemu će pisati i Dubravka Oraić Tolić, bit će sastavni dio hrvatskog postmodernog književnog stanja. I u filmu Vrdoljak zapravo obnavlja priču iz romana koja nam u samom romanu nije ponuđena jer Marinkovićev *Kiklop* puno više uživa, već smo rekli u čemu (u dinamici kretanja gotovo jezične konkretnosti), ali ako uzmemo samo dijalošku dimenziju koju je upravo film odkontinuirao, preuzeo, odnjegovao slažući svoju fabulu, onda možemo vidjeti da je dijaloško ono što je najerosnije u *Kiklopu*. Tolika nazočnost dijaloškog sa svojom jezičnom konkretnošću, grafostilističkom rahlom, ta ploha teksta je – kad prelistamo roman bez čitanja – dijaloški rastvorena, dok gustih prozanih nedijaloških redaka ima relativno manje i imaju dimenziju kontinuiranja one esejističnosti koja se pokazala razvijenom kod Krležje i Kozarčanina, a koju će sedimentno odlučiti istraživati i *Proljeća Ivana Galeba* (1957.) Vladana Desnice.

Kad je riječ o kontekstnoj povijesti, ona ima određeni koprodukcijski odnos s onim što tekst radi. Tekst, naravno, ne odlučuje odgovarati na povijest tako što će ju

prepisivati, ali postoji jedna vrlo izražena sinkronizacija hrvatske književnosti sa svjetskim filmom. Naime, u svjetskom filmu se 50-ih i 60-ih godina pojavljuju talijanski neorealizam i francuski novi val. Neorealistički film, iako se tako zove i u njegovom će aktiviranju prikazivačke jezične funkcije biti vrlo realistički razvidne, usporit će svoj odnos prema zbiljskom svijetu u odnosu na ono što je radio prvi, povijesni realizam dok filma još nije bilo i dok je upravo Daguerre pripremio sve što je trebalo da film uopće nastupi. Nakon što je Daguerre priredio sve potrebno za izrecivost svojeg istraživanja u blizini francuskog parnasovstva, omogućio je ono što nam je McLuhan, a ranije i Benjamin, kazao svojom parabolom oko odnosa između izuma i književnosti kao starog narativnog oblika.

Kada se vratimo u 50-e i 60-e gdje su neorealizam i novi val, onda taj usporeni novi realizam, koji nas više ne nastoji uvidno uputiti u širokokutno snimanje cijeloga svijeta (kako je to, primjerice, izvorni realizam zahtijevao dok filma još nije bilo), napušta prosvjetiteljskost jer mogućnost da se istovremeno vidi nekoliko planova jednako oštro bez obzira na to što percepcijski realno ne može biti izoštreno (a to će Orson Welles iskoristiti kako bi polimorfnost svojih asocijativnih kretanja razvio do proizvoda koji će 50-ih i 60-ih utjecati na film), imat će određenu modernističku, dijalošku sekciju odgovora u hrvatskom filmu. Tako film *Kiklop*, koji nije sniman u 50-im i 60-im, nastoji (prema Vrdoljakovim riječima) biti što odgovorniji prema Marinkovićevu predlošku i biti zapravo realističniji od samoga romana. Dakle, kroz urbanitetne znakove utjelovljuje se i dolazak rata

jer je jedan stroj – tramvaj – struktura koja preuzima ono što će futurizam najaviti afirmirajući tehnologiju, a ovaj roman ono što će egzistencijalizam apsurdna, istraživanje pozicije čovjeka u svijetu ispunjenom tjeskobom i strahom, najaviti. Taj će stroj, pun prijetnje za čovjeka, napokon biti prikazan fantazmagorijskom slikom kada glavni lik svoje stanje zgnječene i iscrpljene tjelesnosti pokušava parirati prijetnji koja stiže i bit će utjelovljenje lošine. Ova uniformirana skupina u filmu pred predavanjem Borisa Dvornika, nešto je za čime će tragati *Divota prašine*, međutim taj sociem uniformirane skupine odsutan je – likovi u *Divoti prašine* ne mogu pronaći skupinski referent te nemaju spram čega postati dijelom skupine. Ta dvojica glavnih likova izrazito se izdvajaju i bivaju osuđeni na to da njihova egzistencija jedva može biti objašnjena realističkim informacijama, dok to puno više može afirmativ u odnosu njih dvojice. Pojavljuju se još neki likovi u tom romanu, ali ti likovi ili ne dobivaju ime, ili ga dobivaju na način da ono samo mora odraditi sveukupnu informaciju o tome liku – privilegija imati ime nije garancija da će se zbog toga označeno i napuniti, nego taj označitelj mora sam sve odraditi, za razliku od glavnih likova koji imaju odsutan označitelj osobnog imena te imaju tek funkcijsko minimalno-deskripcijska imena koja se pune kretanjem praznim prostorom i njihova pozitivna kinetičnost identitetno ih puni – dakle, sociem ne emitira značenja, već njih puni kinetični aspekt ontenskog. U filmu *Kiklop* fabulativnije se nego u romanu zaokupilo dijaloškim, no treba ponoviti da u romanu ono dijaloško diže njegova konkretistična dimenzija, dijaloško proizvodi određeni

prozračni, praznjikavi prostor teksta te je to igra koju taj roman odrađuje na puno intenzivniji način na koji ovaj film nije niti pokušao raditi. Film je iskoristio nešto tog *slapstikovskog* signala da bi se ono ironijsko koje kroz roman radi dovelo do popularnijih prizora, a taj humor proteže se cijelim romanom te ga neki autori nazivaju intelektualiziranom, razvijenom, multiperspektivnom ironijom, dok s druge strane neki govore o satiri. Kada dođemo do našeg sljedećeg periodizacijskog polja i susretnemo roman *Prsten s ružom* Milana Nikolića, vidjet ćemo da je riječ o romanu koji nam je pravi primjer za reći što je s povijesnim kontekstom, jer film *Kiklop* ne nastaje 50-ih i 60-ih godina niti se istoimeni roman bavi tim kontekstom, već godinama prije II. svjetskog rata, dok nam je za smještanje u povijesni kontekst najbolji spomenuti Milan Nikolić. Taj književnik nije kanonski i teško da će to ikada postati, bez obzira na to što potpisuje desetke romana od 1957. nadalje i što je Vinko Brešić napisao opsežan istraživački rad na temelju njegova opusa. Naime, Milan Nikolić autor je iz Virovitice te je živio i pisao ondje, a objavljivao u Osijeku i Beogradu, međutim, to nisu jedine relacije zbog kojih on nije u kanonu hrvatske književnosti, već to što je pisao žanr krimića koji jednostavno nije mogao ući u kanon kao što to nisu mogli ni Šufflay i Zagorka – jer su pisali trivijalnu književnost, a nismo još zašli u 70-e kada će borhesovci renovirati i na posve drugo mjesto postaviti poziciju trivijalnih književnih žanrova. Jednog će od pisaca, Alberta Goldsteina, prepoznati ne baš posve afirmativno i Branimir Donat po prvi puta baš uz njega spominjući Borgesa koji će kasnije postati naljepnica cijele te

generacije – Pavličića, Tribusona, Ugrešićke, Barbierija, Dubravka Jelačića Bužimskog, Stipe Čuića pa do Stjepana Tomaša. U 50-im i 60-im godinama, uz Kalebovu *Divotu prašine* i Marinkovićeva *Kiklopa* čitamo i već spomenuta Desničina *Proljeća Ivana Galeba*. Taj roman izlazi iste godine (1957.) kad i prvi krimić Milana Nikolića, *Prsten s ružom* – međutim, Desnica svoj roman piše dvadeset godina, a Nikolić za to vrijeme dvadeset i šest romana te nam je ta razlika aplikativno dovodiva do svijeta u kojemu se sve to događa. Naime, Nikolić je tada aktualniji od Vladana Desnice, iako do naše sadašnje države Nikolić neće biti čitan književnim književnikom, budući da tek biblioteka *Slavonica* 90-ih po prvi puta uvrštava Milana Nikolića u izabrani antologijski uvid hrvatske književnosti. Taj potez jako je važan i tek mu je očekivati reprekuseme u povjesnici.

Nalazeći se, s jedne strane, u tom jakom produkcijskom romanesknom opusu, s druge je strane izvanjska povijest postala hladni rat koji tematski kao svoju podlogu za priče obuhvaća upravo taj krimić Milana Nikolića, za kojega Brešić podsjeća da je jedan od razloga zbog kojih su ga se i sjetili, premda je bio izostavljen iz uvida, činjenica da ga se, između ostaloga, nije smatralo hrvatskim piscem, budući da je pisao na srpskom. Naime, većinu je svojih krimića objavio u Beogradu gdje su lektori radili nad njegovim tekstovima i mijenjali ih u srpski jezik, ne bi li s vremenom od njega sama tražili neka sam odradi taj dio i nudili mu veći honorar radi toga, stoga je Nikolić vjerojatno svojom tržišnom sviješću tako i činio.

Roman *Proljeća Ivana Galeba* Vladana Desnice, nazivan i *hrvatskim Proustom* još je jedan roman (uz *Kiklo-*

pa) koji se može iščitavati na egzistencijalističkoj matrici s aspektima nedostatne osobnosne definicije. Ne možemo reći da *Divota prašine* nema projekciju egzistencijalizma, već ju više zanima ogoljeni apsurd koji je doveden do ruba projektiran na platno egzistencijalizma. Apsurd će se uvjetno događajno razvijeno dati vidjeti u ovome romanu-filmu *Kiklopu*, a *Proljeća Ivana Galeba* u paraleli će s pred-drugosvjetskoratnim Krležom i Kozarčani-
nom (za kojega, doduše, Visković kaže da nije egzistencijalizam, već priprema za njega, premda nam središnja pripovjedna svijest uskraćuje prosvjetiteljsku sliku svijeta i pouzdanost priče, dok nam zato emitira svijest o oksimoronskoj poziciji *biti sam, a biti čovjek* zbog čega ga je opravdano smatrati ranim hrvatskim egzistencijalizmom) – nastaviti ono što su ta dvojica doveli do objelodanjenih knjiga. Esejizam je vrlo izraženo obilježje toga romana kao plan kretanja prema čitatelju jer čitatelja se naprosto zaustavlja, fabulativni se aspekt isključuje i traži se neka vrsta re-strukturiranja čitateljeve recepcije. Mimezis čitateljeva iščekivanja nema više oslonca i može se, s punom legitimnošću neodgovaranja za krivnju u preskakanju unutar nekih dijelova romana, pokušati tražiti što se to glavnom liku događa kako idemo romanom – međutim, onda će se izgubiti najzavodljivija dimenzija toga romana, a to je stalno smjenjivanje dijelova koji su esejistični, u kojima prijedemo u pribranost na čitanje refleksivne esejističke proze, gotovo subznanstvene proze prestajući iščekivati događajnost te se to miješa s onim dijelovima koji su u prustovskom smislu asocijativno-događajni. Kako bi se nešto moglo događati u tome romanu, postoje podnaslovne imenovane *Igre proljeća i*

smrti i potrebno je svjetlo, proljeće, a također i smrt, ono tamno jer su to sve čovjekove kontrastne egzistencijske opcije te se tu smješta priča o glavnom liku. Točnije, priče zapravo nema, nego je priči najbliža priča djetinjstva kako smo već vidjeli kod Orsona Wellesa i u romanima prije II. svjetskog rata jer djetinjstvo je program obnove zalihe zbog koje se može prebivati u suvremenosti. I, iako Desničina proza, kako kaže Krešimir Nemeć, poseže za prošlosnim, ona to prošlosno dovodi u suvremenost te je sadašnjost prava perspektiva događanja svega, premda glavni lik prikovan za bolesnički krevet stalno zaranja u te *flashbackove* slika iz prošlog vremena, on sve njih dovodi u prezent i sva je ta zaliha prošlog njegova sadašnjost. Postupak kojim on to čini jest igra, *deus ludens*, kako to Ivan Golub kaže, igra je ta koja omogućava misliti, a time je igra sama njegovanje mišljenja. Naime, igra svjetlucanja ili reflektiranja i svjetlosti koja se odražava u zrcalima ili prozoru, to reflektiranje kao mišljenje je etimološko-strateška matrica na koju Desnica postavlja svoj roman.

Milan Nikolić odreferirao je hladnoratovski svijet i špijune koji dolaze iz jednog i drugog interesnog područja svijeta koji se križaju negdje u našim krajevima te je taj svijet kontekst 50-ih i 60-ih gledano u smislu velike povijesti. Međutim, to će biti velika povijest koja prozu nastalu u tom vremenu neće zanimati, pa tako ni roman *Mirisi, zlato i tamjan* Slobodana Novaka, a ni *shortcut*-fragmentni roman *Kratki izlet* Antuna Šoljana. No, velika povijest dobit će svoju veliku mislenu dekonstrukciju u romanu *Zastave* Miroslava Krleže – u tom petosveščanom romanu čije objavljivanje započinje 1967., a završit

će 1976. godine, obuhvaćen je srednjoeuropski prostor, ratovi, požari koji se njime kreću, kao i kolektivitetne i individualne sudbine velikih povijesnih osobnosti koje u tom tragičnom povijesnom vremenu postoje.

U određenom smislu ne bi bilo naodmet u naraciju našeg pripovijedanja dovesti i Ivu Andrića jer njegova se recepcija – zahvaljujući smjenama država i njegovom osobnom snalaženju u tim promijenjenim državama – problemski mijenjala te njegov opus ima razloga biti čitanim ne samo kao opus hrvatske književnosti nego i bosanskohercegovačke, a i srpske književnosti, u smislu eksplicitnog Andrićeve izjašnjavanja kojoj književnosti pripada (o čemu studiozno pišu Boris Škvorc i Nebojša Lujanović, a ekstenzivno Krešimir Nemeć). Ono što je važno samostalno je Andrićevo objavljivanje vlastitih autorskih stvari u Hrvatskoj te je on, kad je bila pripremana *Hrvatska mlada lirika* 1914. godine, poslao svoje pjesme i uvršten je u tu antologiju. Sve do 20-ih godina on funkcionira na takav način, ne bi li potom, budući da je izabrao svoju karijeru uputiti visoko u tada aktualnoj Državi SHS, on se onda na taj način javno i drukčije izjašnjava, a to se s godinama i aktualnim kontekstima mijenja pa ga sve tri književnosti – hrvatska, srpska i bosanskohercegovačka – opravdano mogu čitati i smatrati svojim dijelom. Osim njegove rane lirike, Andrićevi tekstovi koji neupitno pripadaju hrvatskoj književnosti su *Ex Ponto*, *Nemiri* i *Smrt Alije Đerzeleza*. Budući da je Andrić formalni dobitnik Nobelove nagrade, hrvatska književnost Andrićem ima neku vrstu laganoga svjetskog titla, iako vrlo gust svjetski titl hrvatska književnost opisuje s pomoću nekoliko drugih, kasnijih

književnih opusa od kojih je jedan i sam Krleža kojega su vrlo jaki europski kritičari književnosti (a koja nastaje baš u tom fenomenu makrogeokulturnog srednjoeuropskoga referiranja) pročitali kao velikana književnosti uništene Srednje Europe.

Drugi svjetski rat donekle je usporio funkcioniranje književnosti, iako je stotinjak romana izašlo u tih dvadeset pet godina koje smo čitali poljem moderniteta hrvatskog romana, ipak se dosta toga usporilo i u tim 50-im i 60-im godinama ne pojavljuju se samo taj prozno najrazvijeniji Kaleb s *Divotom prašine*, taj krunski Desnica s *Proljećima Ivana Galeba*, taj ogromni hrvatski roman *Kiklop*, taj egzistencijalistički-demobilizacijski film priče u romanu *Mirisi, zlato i tamjan* Slobodana Novaka, Krleža sa *Zastavama* niti Šoljan s *Kratkim izletom* nego se pojavljuje čak pet generacija hrvatske proze jer rat je nešto usporio – za vrijeme rata i NDH unutar četiriju godina izlazi samo nekoliko romana, a mnogi su rukopisi bili na međurazvojnoj fazi i u nedostupnosti izlaska u javnost te se ovdje susrelo nekoliko književnih naraštaja. Branimir Donat nas 1971. godine, u trenutku međuprijelaza između 1968. i onoga što dolazi poslije, upozorava o strujanjima u hrvatskoj prozi te ukazuje na činjenicu jakog razvijanja kraće proze tih godina. Kada Boro Pavlović 1955. godine piše o mladoj prozi ukazuje na to da, osim nekoliko razvijenih imena, postoje previđeni i nedostavno čitani autori kao, primjerice, Ivan Raos, Bogdan Stopar i Juraj Baldani – međutim, Donatov pristup s kraja 60-ih godina nas podsjeća na to da tada još uvijek piše čak i zakašnjeli, klasični, čisti realist. Riječ je o Viktoru Caru Eminu koji piše svoj najbolji roman potpuno

izvan svih struja i tendencija, roman koji sve do nedavno nije bio pročitao kao nešto što ima razloga biti čitanim te Donat kaže kako je taj roman, *Danuncijada*, bio izvan svega jer je realistički, a pisan je 50-ih godina 20. stoljeća – čisti realizam vidljiv je u likovima psihološke motivacije koja je uzročno-posljedično vezana sa socijalnom motivacijom, vrlo je jasno koji su razvijeni psihemski narativni figuratemi, a koji sociemski, dok je ontemski tek u funkciji svega toga; Car sam je jedna više nepostojeća generacija, odnosno jedan prozni fenomen u tim 50-ima. Drugi su prozni fenomen već spomenuti Krleža, Kolar, a i Vjekoslav Majer koji je počeo objavljivati romane još između dvaju svjetskih ratova te Donat upozorava da se Majera nedovoljno čita jer je *prvi hrvatski hemingvejevac* – jedan maštovni, infantilno iznimno razvijeni hemingvejevac. Kada Boro Pavlović prigovara 50-ima čemu sva ta hemingvejovština pritom sigurno ne misli na Vjekoslava Majera, nego na niz drugih autora koji u to vrijeme objavljuju jer Majer svoje hemingvejske stvari piše 30-ih, dakle između dvaju svjetskih ratova. Treći su fenomen Novak Simić, Ivan Dončević, Vladan Desnica, Slavko Kolar, Petar Šegedin i Ranko Marinković. To su sveukupno dvije generacije autora i svi se oni ovdje javljaju, upozorava Donat, kraćim proznim oblicima koji se, kada prijeđu iz 50-ih u 60-e oslobađaju realizma i tematsko-motivske partizanštine punim dahom primajući ono što je Krleža oslobodio: pisati ne odgovarajući na socrealizam, odnosno na jugoslavensku varijantu socrealizma – naime, ruski socrealizam počeo je između dvaju svjetskih ratova kad su otjerali svoje avangardiste, a ovaj jugoslavenski počeo se dizati čim je nastupila no-

va država u kojoj se događa ova prozna situacija. Četvrta generacija proznih autora 50-ih i 60-ih jesu Živko Jeličić, Jure Franičević Pločar, Josip Barković, Vojin Jelić i možda jedini nastavljач motivskog materijala Mile Budaka, Jozo Laušić – jedna ruralna, dinaridska višelogija, nešto što nema razloga nikada prestati, već se može nastaviti u beskraj repetitivnih opisa, tragičnih obiteljskih sudbina, a da se pritom ne dosegne nijednu estetsku dimenziju koja će zaustavljati čitatelja. Dakle, niti će ta proza misliti, niti će imati realističku intencijsku, teznu dimenziju, niti će ta proza imati događajnu napetost, niti će imati dijalošku iskričavost, vrcavost ili humanističnu zalihosnost kakvu ima skoro nadrealna afirmativnost dijaloške slike u *Divoti prašine*. Tim kratkim proznim oblicima Donat daje svoj glas, dapače, on ima tezu kako upravo ta velika produkcija hrvatskih kraćih proznih oblika odrađuje demobilizaciju hrvatskog bavljenja velikom poviješću. Krleža je to omogućio, međutim, brojni su autori nastavili pisati svoju odgovornost prema povijesti, partizanstvu, prema skupinskoj izloženosti od tragičnog do herojskog te je kratke prozne oblike Donat vidio kao mjesto gdje se proza toga oslobađa, a autori koje nabraja su Slobodan Novak, Ivan Slamnig, Antun Šoljan, Vojislav Kuzmanović i Ivan Raos. Za Ivana Raosa je već dao glas i Boro Pavlović petnaest godina ranije ukazavši na to da ga kao autora treba priključiti glavnoj struji hrvatske književnosti; Vojislav Kuzmanović sa svojim kratkim pričama koje neće biti realistične, fabulativne niti esejistički razvijane, nego vrlo modernistične i građene dinamičnom asocijativnosti, Kuzmanović svoju najbolju stvar piše, nažalost, pod naslovom *Zapisi o vla-*

stitom umiranju, riječ je o jedinstvenom tekstu koji piše krajem 70-ih, a koji povijest hrvatske književnosti ima zašto smještati u svoje kanonsko čitanje.

Kad je riječ o Slobodanu Novaku, Ivanu Slamnigu i Antunu Šoljanu, oni se 50-ih i 60-ih pojavljuju knjigama kratkih priča. Šoljan se pojavljuje *Kratkim izletom* koji je možda druga hrvatska proza u trapericama, dok je prva takva proza roman *Čangi* Alojza Majetića iz 1963. godine koji je priprema za nastup hrvatske *jeans*-proze, premda neka vrsta pripreme za njezin nastup u svojevrsnoj secesijskoj multižanrovskoj ludističnosti postoji i u nekim kratkim pričama Bore Pavlovića. Naime, Pavlovića u 50-ima moramo spomenuti ne samo kao autora referiranja o hrvatskoj prozi nego moramo i podvući da je on sam neobuhvatljiv književni fenomen za književnu kritiku tog desetljeća jer on unutar tih deset godina objavljuje trideset i pet knjiga. Nisu to sve knjige upućene odraslom čitateljstvu, tu je i šest slikovnica koje on potpisuje ili supotpisuje, ali toliki broj knjiga naraštajna književna kritika naprosto ne može pratiti, s tim da Boro Pavlović ne pripada naraštajno krugovašima, iako je on unutra jako aktivan no nema kritičara koji to može pratiti. Budući da tada nije bilo dovoljno književne kritike ni povijesti književnosti koja se najčešće naslanja na književnu kritiku, kad pratimo književnopovijesne naracije, moramo potrošiti nešto vremena na to kad, primjerice, kažemo da *Isušena kaljuža* kao najava avangarde nije objavljena niti u tom trenutku kad je bila profetska za glavni tijek povijesne avangarde, niti u razdoblju avangarde jer je I. svjetski rat i nema nakladništva koje bi imalo širi uvid, nego se to događa tek poslije rata

– međutim, upravo u 50-im godinama s pravom razgovaramo o *Isušenoj kaljuži* jer tek ovdje se ona pojavila, napokon je objelodanjena, i to iste godine kada je objavljen Nikolićev krimić i *Proljeća Ivana Galeba*: 1957. godine. Nakon što se dobilo kakvu god, makar i subdržavnu kulturu, ipak se u nakladničkom smislu prostor otvorio: dobilo se časopise koji su imali svoju naraštajnu strateško-narativnu koncepciju i naprosto se kvantiteta hrvatske književnosti ima gdje smjestiti, a također je tu i pozitivan Krležin gest iz 1952. godine s kritikom socrealizmu (koju mu je Šegedin pripremio nekoliko godina ranije). U drugom je planu neoavangarda koja tiho i dalje diverzantski radi preko velike produkcije Bore Pavlovića, ali i priprema dolazak postmoderne. Sam Slobodan Novak u *Mirisima, zlatu i tamjanu* piše možda krunski tekst drugog naleta hrvatskog egzistencijalizma (ako je prvi bio onaj Krleže i Kozarčanina, a drugi započeo Šegedinom) o čemu će povijest hrvatske književnosti više puta pisati. Kada se romani *Proljeća Ivana Galeba*, *Kiklop*, pa *Mirisima, zlatu i tamjan* dovedu u vezu sa Šoljanovim *Kratkim izletom* i *Čangijem*, onda vidimo što se ovdje događa s egzistencijalizmom – on je u kanonskim romanima potpuno napunio estetske zalihe i tu je potrebna neka šira rečenica o Ivanu Raosu. Godine 1956. Raos objavljuje roman *Korak u stranu* u kojemu ruralni svijet živi potpuno urbanom refleksijom, što je vrlo inkompatibilna profana, egzistencijska situacija koja nije problemski izložena nikakvim razvijenim esejskim dimenzijama, nego vrlo profanim kontaktnim komunikacijama u kojima nedostaje zaliha ozbiljnoga promišljanja, ali postavlja sam ton napetosti. Promišljanje je sintaktički tu negdje blizu, ali

u izvedbi ga zapravo nema, naime, u onome što posjeduje pripovjedačka pozicija (koja nije jako komentarska) vidimo visoko aktiviranu napetost. Boro Pavlović kaže da ta faza Raosova pisma iz 50-ih godina ne uspijeva stići do čitateljstva zato što izgleda previše dramski, što ne drži na okupu veliku tezu, već se pred čitateljem odvija neprestani niz situacijskog *sada* – nema projekcije budućnosnog događaja, svaki događaj je *sad* i svaki događaj je gotovo bezgenerativan: on je samo *sad*, on je toliko beznačajan da je *sad*, a to od proze čitatelj ne očekuje jer proza je dotada imala socrealističku obvezu izvješćivati o odnosu između “dubinski” osobnoga, socio-tragičnoga i ontološki-herojskoga ne bi li se potom počela oslobađati tako da se posve nadostavila na Krležina egzistencijalistička razvijanja. Proza zapravo sada, tek u 60-ima, dobiva bitno rasterećenje od očekivanja Velike Priče, jer, primjerice, Šoljan i Slamnig u svojim kraćim tekstovima počinju proizvoditi metadimenziju proznoga pisma male priče te mi počinjemo (kao i u *Kiklopu*, velikoj prozi) dobivati kritičku kompetenciju odmaka od nečega prikazanog, što smo imali u epskoteatarskim emisijama kritike duha vremena preko Bertolta Brechta još u hrvatskom ekspresionizmu, kada je onaj podvojeni lik samo jednom polovicom mogao dobiti našu sućut, dok je druga polovica bila toliko netrpeljivosno nepodnošljiva da zbog gustoće same deskripcije onoga što sad taj polupripovjedač pušta svojom glavom, toj polovici nismo mogli dati svoj pristup. Dakle, mimezis je bio uskraćen za mogućnost vjerovati da je to ono što treba primiti i funkcionirati u zrcalnim drugim likovima postavljeno kao problem u *Povratku Filipa Latinovicza*, jer je to zrcalo

polomljeno i samo je intertekstualno postavljeno kod Kozarčanina, budući da su tamo prva identifikacijska zaliha o likovima neki konkretni naslovi koje tamošnji junaci nose u rukama. Taj je egzistencijalizam koji se nakupio u 50-ima i 60-ima apsurd koji je problematizirao Kaleb u *Divoti prašine* i to je nešto što prima od Slamniga u kratkim prozama, od Šoljanova romana *Kratki izlet* i od Alojza Majetića u romanu *Čangi* – naime, prima od njih *jeans*-proznu razliku. Aleksandar Flaker to zove proza u trapericama i ovdje profano počinje zauzimati glavne uloge, ne psihologizacija, nego pripadanje skupini, ali maloj skupini koja nije obitelj, koja nije mini-sociem, već je mala slaba skupina. Ponajprije je glavni junak slab, no ne ovoliko jako s koliko jake slabosti je ispunjen Melkior Tresić u *Kiklopu*, nego je riječ o nižim intenzitetima slabosti koja jest autorefleksivna (jer i Melkior Tresić razmišlja o sebi). Međutim, Slamnig u kraćim pričama, pa Šoljan u *Kratkom izletu*, s tim “lijepoživotnim” kolokvijalnim lapidarizmom humora smještaju igru čitateljske ugone u situaciju metatekstualne igre te se mi zapravo odmičemo od sućutnih mogućnosti čitanja, ne daje nam se elemenata za naš čitateljski mimezis, opuštamo se demobilizirani od brige za smisaoni centar. Tako proza počinje problematizirati nemoćnog, a uspješnog junaka koji može obuhvatiti svijet jedino dimenzijom svijesti, a ta svijest obuhvaća slabost, nerješivot, nerazrješivot te jednako tako ta svijest obuhvaća i svijest o vlastitoj identitetnoj neispunjenosti. Potreba za referentnim, za okvirom, za minimalnim sociemom postoji, ali njega nema osim u simulaciji manje skupine, sklone izvanur-

banom bijegu, i određene nestandardnim govorom, budući da se i tako ima izbjeći Centar.

Dakle, egzistencijalizam, pa Flakerom srednjoeuropeizirana pojava *jeans*-proze kroz prvotnu intervenciju kratkih proznih oblika koji se u tom desetljeću aktivno pojavljuju, zatim hladnoratovske se okolnosti pojavljuju u motivsko-tematskim zalihama krimića Milana Nikolića koji priprema dolazak novih krimićera, koji će također imati aktiviranu svijest o pismu, intertekstu, palimpsestu, kada se uđe u 70-e godine. Pogled kojim Melkior Tresić shvaća informaciju o kontekstu pogled je koji će ovo vrijeme formalnog predraća emitirati u književnost bezraća, tj. u hladnoratovske odnose te potrebu da se bavi sviješću o pismu i još više pismom o oporavljivačkoj svijesti. Kod Desnice se književnost odmiče od fabulativnosti, a egzistencijalizam s padom povjerenja u cijeli svijet – nakon što je između dvaju svjetskih ratova imao jaku izvedbu kod Krleže i Kozarčanina gdje prelazi u punu dominaciju glavnih, kanonskih tekstova koje i sinkrona kritika čita kanonskima – prelazi u drugi plan u *jeans*-prozi i priprema se preuzeti strategiju neoegzistencijalizma. To je priča o Drugoj moderni hrvatskog romana, o onih petnaestak godina koje su objelodanile gotovo deset romana godišnje i dosegle sto pedeset svezaka.

2. STUDIJSKI RAZGOVOR

Vjekoslav Kaleb, Divota prašine

- Lijep pozdrav, poštovane kolegice i poštovani kolega, ispraznost zbivanja i govora, piše Milivoj Solar o Beckettu... a mi pišemo našu repliku, naš odgovor na to, pa ističemo...? Što? Prepoznamo li početak, sredinu i kraj, pa da aristotelovski mimesis ima na što osloniti svoje zahtjeve? Što takav odnos prema klasičnoj kompoziciji otkriva o Smislu? Da ga nema? Ili?

- Nakon raspada njihove brigade (što je dotada bio njihov smisao i svrha), dva partizana idu nekuda kroz planine i brjegovе. Potreba za smislom manifestirana je u toj odiseji, tj. putovanju.

- Ispraznost zbivanja i govora samo skriva alegoriju potrage za smislom i svrhom putovanja.

- Kaleba nazivaju hrvatskim *beckettom* zato što su likovi prikazani i stilizirani tako da su svedeni samo na funkciju čovjeka općenito.

- Kompozicije u klasičnom smislu nema, likovi nakon raspada svoje brigade lutaju šumom i planinom tražeći smisao, odnosno svoju brigadu.

- Smisao je cjelokupno njihovo putovanje, brigada predstavlja samo prividni smisao.

- Smisao nije izravno definiran, ali možemo ga pronaći u njegovoj borbi i želji za preživljavanjem.

- Cijela radnja nije vezana samo za Drugi svjetski rat već je primjenjiva i na svaki rat općenito.

- Nisam siguran koliko to možemo povezivati s Aristotelovim pojmom mimesisa, zato što u staroj Grčkoj nije ni postojalo pitanje smisla o kakvom se govori u kasnom modernitetu.

Cijelo to putovanje simbol je životnoga puta svakoga čovjeka. Taj je put prepun uspona i padova, uvijek je prisutna neka opasnost, ali nastavljamo dalje samo ako imamo cilj – bio on krumpijeri ili pak nešto vrijednije.

- Smisao je prikazan kao želja za priključenjem brigadi, no do toga se smisla u konačnici nije došlo pa se smisao može shvatiti i kao ono što se u životu nametne neovisno o onome za čime tragamo.

- Radnja je stilizirana, na početku saznajemo neke stvari o likovima koje su nebitne, npr. kakva je priroda oko Dječaka, a one zapravo bitne stvari se nisu stavljale u prvi plan.

- Kompozicija je klasično “narušena”, nema kauzalne veze u fabuli, nego se sve svodi na onteme poput gladi i prašine jer je kroz te tematske ideje prikazana njihova sudbina.

- Slažem se s kolegicom Vedranom – tek kasnije saznajemo koliko glavni likovi imaju godina, odakle su i slično. Isto tako, prije dobivamo opis njihove odjeće, nego njihovih lica.

- Također, sporedni su likovi opisani više od glavnih.

- Vrlo je uvjerljivo prikazan krajolik u kojemu se radnja odvija, a realizirano je i vrijeme o kojemu se govori. Mjesta su Zelengora nakon bitke na Sutjesci, a i vrijeme je radnje upravo vrijeme te bitke.

- Isto tako, imena likova su izrađena opisno (Dječak, Djevojka, Goli, Novi), kao da se želi izbjeći individualizacija.

- Umjesto imena korišteni su nadimci koji su na neki način njihove pojedinačne važne karakteristike.

- Bravo Blažinkov, naime idemo se malo međusobno ispročitati, pa si replicirati, jer puno smo odličnih punktova dirnuli i samo im nedostaje ova druga faza kad trebamo dodati primjere, tekstna mjesta...

I hvala, Filipe, na prvoj dvostrukoj replici! Točno tako...

- Za Gologa piše "Tanke rutave noge propadale su u kratke široke sare njemačkih pješačkih čizama", no ne spominje se njegov prošli život, njegova detaljna karakterizacija i sl.

Na kraju romana najbolje se vidi snažan duh i instinkt za samim životom, zato što se na kraju pokazuje da nema apsolutnog smisla nego se u konačnici sve mrvi u prašinu (možda poveznica s Biblijom: "Prah si bio i u prah ćeš se pretvoriti."). Riječ je o podavanju sebe samom životu i sudbini. Zato je prašina možda i fundamentalni ontom romana iz razloga što oni stalno tragaju za metafizičkim upotpunjenjem.

- Složila bih se s kolegicom Sonjom da su sporedni likovi više opisani od glavnih jer o njima uvijek saznajemo nešto više, npr. za Djevojku saznajemo da se zove Ljubica dok za glavne likove ne znamo prava imena, nego samo nadimke.

- Saznajemo samo kako je došlo do toga da je Goli izgubio hlače, odnosno da ih je izgubio plivajući i željeći ostati suh, ali neka detaljnija karakterizacija izostaje.

- Likovi se međusobno ne dozivaju imenom te njihova imena niti ne saznajemo, saznajemo tek da se djevojka zove Ljuba, ali ni njezino ime nije važno jer se navodi kako su u skupini još tri djevojke s istim imenom.

- I sama je planina ontem. Već se na početku navodi kako slika planine predstavlja zelenu, raskošnu svrhu. Prelazak planine predstavlja težnju pojedinca za svrhom unatoč sumnji i navici na neispunjene želje.

- Čini se kao da imena uopće i nisu važna jer nas ona ne određuju kao osobe. Ono što svakog čovjeka određuje, to su njegovi postupci.

- Što se tiče gladi, mislim da je to također vrlo bitan ontem romana na razini simbola. Fiziološka glad kao metafizička manifestacija potrebe za smislom egzistencije (možda intertekstualnost na Sartreov roman *Mučnina*, tj. metafizička tjeskoba, fiziološka mučnina nastaje kao odraz zbog spoznaje o besmislenosti egzistencije).

- Generalno se može reći da ni o glavnim, a ni o sporednim likovima ne saznajemo mnogo o njihovoj prošlosti, socijalnom statusu, već se daju samo neke površne informacije koje su važne samo u tom određenom trenutku u kojem se likovi nađu.

- Likovi su se na svome putu ponašali vrlo humano, nahranili su tifusare i dijelili su međusobno posljednji komad kruha, pa ih to karakterizira kao plemenita bića koja nisu izgubila ljudskost ni u teškim trenucima.

- Slažem s već izrečenim o likovima, nadodala bih kako se ističe jedna zajednička karakteristika koja ih povezuje, a to je želja za životom. Preko toga je otkriven njihov optimizam unatoč situaciji u kojoj se nalaze. Upravo je ta želja za življenjem istaknuta u dijelovima gdje se Go-

li izražava polupjesnički, a takav način izražavanja pozitivno djeluje i na Dječaka.

- Također, Dječak i Goli jedan drugog ne zovu tako, već se Goli obraća Dječaku tako što ga zove Dalmatinac.

- Slažem se s kolegom Filipom. Pogledajmo samo kako se oni nose sa situacijom. Npr., bez obzira na glad, oni se tješe riječima da je najgore prvih pet godina ili se uvjeravaju da su blizu njihovi ili da je blizu selo.

- Što se tiče ontema, prelazak preko rijeke u kojoj je Goli izgubio hlače i zajedničko prelaženje glavnih likova preko planina i uzbrdica također su sami po sebi fizičke prepreke do cilja, tj. brigade, odnosno u prenesenom značenju životne prepreke koje nas sputavaju.

- Isto tako, Golome se stanje pogoršava nakon ubojstva onoga mladića (gubi se smisao za životne vrijednosti).

- U romanu nema zapleta, nego se sve svodi na interakcije i gotovo indiferentne dijaloge između likova. Teme njihovih razgovora vrlo su prizemne i svakodnevne, upravo ono što tvori život sam. Kao da se zanemaruje ono metafizičko i pojmovno kao manje bitno u odnosu na samo življenje.

- Slažem se s kolegicom Sonjom, čak Dječak i navodi da mora savladati prostor.

- Odakle razlika u imenovanju istih osobnosnih narativnih figura? I čime je uvedena riječ *glad*? Čime je zamijenjena? Zašto? Što je s radom značenja tijela, a koji rad značenja upravo Sonja opisuje?

... kao i o razlici u imenima, tako je i pitanje odakle gubitak Zapleta?

- Zapleta nema jer cijeli roman jedna radnja. Postoje trenuci kada se likovi prisjećaju nekih prijašnjih događaja, ali konkretnog zapleta nema.

- Pravog zapleta nema jer je cijela radnja usredotočena samo na njihov put, odnosno kretanje, pa se zaplet tu gubi.

- Zaplet se gubi jer cijela radnja prikazuje opis slučajnih događaja na koje dječaci nailaze, pravog zapleta nema, već se sve prikazano događa spontano na putu.

- Jedna je radnja koja je motivirana pronalaskom brigade, dolaskom do određenjoga cilja, radnja je zapravo svedena na očekivanje, čekanje i traganje.

- Ima više manjih naznaka zapleta, ali se oni na kraju ne dogode. Čini se kao da je sve jedna velika epizoda koja bi se mogla nastaviti na još bezbroj stranica istim načinom.

- Zapleta ne može ni biti, jer zaplet nužno sa sobom donosi kauzalitet događaja u kojem se gubi propitivanje u smislu egzistencije. Upravo zato moderni roman i bježi od zapleta, jer se bavi istraživanjem svijesti i svijeta i njihovoj korelaciji.

- Kako je kolega Filip rekao, važnije je prikazati upoznavanje likova sa samima sobom, kako će se oni ponašati u ovim trenucima, hoće li biti animalni ili će i dalje biti humani i pronaći smisao u životu kakav im je tada nametnut.

- Gubitak zapleta možemo povezati s postavljanjem čovjeka u središte. Kao i većina tadašnjih romana, i ovaj je usmjeren na ono što se događa u čovjeku, prije onoga što se događa oko njega.

- Struktura romana i počinje i završava nedovršeno. Imam dojam kako nam na početku romana pripovjedač indirektno govori kako smo mi kao čitatelji samo “nale-tjeli” i upali u radnju koja zapravo nema ni svoga početka ni kraja.

- I opis krajolika postavljen je kako bi se naglasila unutrašnja promišljanja likova. Ponekad služi kao kontrast, a ponekad kao težnja.

- Kraj romana kao da je nedovršen, da, ali smatram da ga se baš zbog toga može različito tumačiti. Ostavljena je svojevrsna sloboda čitatelju da shvati koji je smisao njihova putovanja.

- Također, u romanu se nigdje ne pojavljuju digresije niti epizode, već je sve glavna radnja koju čitatelj prati.

- Slažem se s kolegicom Sabolić, kraj možemo promatrati na više načina.

- A samim time nema prisjećanja na prošle događaje koji se gotovo i ne spominju.

- Složila bih se s kolegom Krajinom i kolegicom Sabolić, na nama čitateljima je da zaključimo konačan ishod romana.

- Odnosno, velika je sloboda stavljena upravo pred čitatelje.

- Na socijamskoj razini, prikazani su partizani, Nijemci, Talijani itd. Roman ima uvelike izražen režimski i ideološki element. Možda zbog tog, između ostalog, likovi nisu individualizirani.

- Čija je kompetencija ta nedovršenost, bezzapletnost, “nefunkcionalnost” opisa, odakle stiže ta emisija strukturnih značenja, u kojoj akompozicijska slika romana

ipak diže jedan bitan naglasak, uza svu nekompletnost likova?

- To je atmosfera 50-ih godina 20. st. Problem smisla i egzistencije (Nakon Auschwitzta je rečeno da Bog više nikako ne može postojati). Metafora vezana uz narav samog življenja kao nekompletnog i iz tog razloga čovjek je osuđen na tu potragu za smislom (Sartre).

- U tekstu nam važne informacije daje sveznajući pripovjedač, on nam opisuje emocije stanja u kojima se likovi nalaze, ali se šturim dijalozima takva radnja i reducira. S jedne su strane dulji opisi, a s druge kratki dijalozi, katkad i od samo jedne riječi.

- Tu bezzapletnost možemo povezati i s Beckettovim Godotom.

- I koliko, u takvoj strukturnoj mreži otvorenosti i nezaokruženosti, imaju značenja sociemske strukture?

- Teži se zajedništvu, pripadanju svojoj skupini, ali kada se to ne može ostvariti, likovi su jedan drugome podrška i jedan drugome pružaju potporu, hranu, brinu jedan za drugoga. Imam osjećaj da jedan bez drugoga ne bi uspjeli.

- Sociemske strukture nisu čvrsto vezane za Drugi svjetski rat, već se mogu primijeniti na sve slične situacije, naglašena je ta univerzalnost i općenitost.

- Mislim da su psihemske strukture u prednosti pred sociemskima. Ipak, sociemske se većinom pojavljuju u prikazu sela i uzročno-posljedičnih veza psihe pojedinih likova.

- Sociemske strukture nemaju značenja jer nije naglasak na njihovoj okolini niti ljudima ni razdoblju u kojem se nalaze, već na njima dvojici, kao pojedincima.

- Sociemske strukture dolaze do izražaja u međusobnom ophođenju likova. I sam pojedinac asimiliran je u kolektiv i sociemsku razinu, dok psihemska razina najmanje dolazi do izražaja. Protagonisti romana odaju samo svoje afektivne doživljaje.

- Pazimo! Koje sociemske strukture uopće “rade” na slanju značenja? Koja sociemska struktura u njihovoj iščekivalačkoj priči jedina ima pravo na šesto veće slovo S u riječi Smisao?

P i neke ontemske su također slično postavljene...

Pa i neke ontemske su također – jake ili slabe? Tek vrlo nominalne? (nije jednostavno).

- Sociemska struktura kolektiva, jer tu likovi nalaze smisao. Usputno rečeno, moguće da je prisutna i intertekstualnost na bukolicke i pasturale iz hrvatske ranonovjekovne književnosti (Džore i Marin Držić, Dominiko Zlatarić itd.). Zato što se radnja odvija u planinama, brjegovima, uz vatru i drveće te općenito idiličnu prirodu. Puno je puta istaknut i motiv Sunca.

- ... naime, odradili smo već jaku našu komunikaciju... ali što je s komunikacijskom intenzivnošću u romanu? Koje su figure pune komunikacijsko-informirajućeg rada? A koje su tek u minimalnim rubovima? Pa onda, što su najveće estetske informacije, posljedično tome, komunikacijsko-informirajućem hijerarhijskom aspektu?

- Rekla bih da su ontemske strukture jake jer se protežu cijelim romanom i to u smislu planine kao glavnog ontema koji uvjetuje događaje, a time i misli glavnih likova. Također je važan i ontem ptice jer se i one često pojavljuju.

- Što se tiče komunikacije između likova, miješaju se površni i kratki odgovori s gotovo filozofskim odgovorima oblikovanim u stihove pjesme.

- Dijaloga u romanu ima gotova kao i opisa. Dijalozi kao nositelji komunikacije otkrivaju nam većinu informacija o unutrašnjem stanju likova.

- Dijalozi u tekstu nisu vrlo opširni, likovi uglavnom pričaju šturo jer, kako kažu, štede energiju, a u trenucima šutnje uskače pripovjedač koji prikazuje njihove emocije. Osim toga, Goli ima i svoje poetske sentence.

- Najveće estetske informacije pronalazimo u ponavljanju riječi pojedinih likova (npr. Dječak spomene vodu i onda za njim Goli ponovno nekoliko puta ponovi isto). Ključno je to ponavljanje već izrečenih iskaza.

- Dijalozi su minimalizirani, ima ih u kratkim crtama, dok postoje dijelovi koji su napisani u obliku pjesama.

- Komunikacija likova je nejasna, nepovezana i gotovo besmislena. Primjerice, u jednom dijelu romana kada započnu razgovor o bogu, najednput se razgovor prebacuje na nešto upravo suprotno od metafizičkog, odnosno, na svakodnevne životne teme.

- Iz tih minimalnih dijaloga većinom doznajemo kako se oni odnose prema svome cilju i jedan prema drugome. U njima se posebno ističe ta ustrajnost i motiviranje jedan drugoga.

- Nepovezanost tih dijaloga tako nam otkriva i kako su likovi rastreseni i kako glad i ostale nepogode djeluju na njih.

- Jako fino i preusredotočeno Sonja, bravo Valentina, prefino Valentina oko vezanja mašne nad ključnim međusobnim odnosom dvojice afirmativnih likova ko-

ji su ujedno i jedini realno vrijedan minimalni koletiv i maksimalno referentan sociem, vrlo odmjereno Katarina, danas nekako posebno Vedrana, intenzivno spremni i aktivni Filipe!

Mogli smo završiti i prije dvadeset minuta, no morao sam nastaviti uživati!

- Nepovezanost dijaloga simbolizira problem apsurdna. Roman se uvelike oslanja na tradiciju, ako ćemo ovo čitati kao poetičku raspravu, kritizira je i deformira. Upravo zato te monolitne metafizičke teme i ontološka pitanja postaju ništavna, nego su likovi okrenuti svojim emotivnim iskustvima u kojima se očituje i iskustvo egzistencije.

Vladan Desnica, Proljeća Ivana Galeba

... stigli smo, naime, do – “hrvatskog Prousta... Zašto ga možemo zvati takvim? Gdje je intelektualna sloboda, kako se kreće u ovakvoj prozi, u kojim stilskim i pripovjednim /formalnim/ rješenjima, odnosno subjektivnim stanjima? Roman je autor započeo pisati i dijelove objavljivati još sredinom 1936., a doradivao ga kao “otvorenu strukturu” do 1957., pa ta i zahtjevna i opuštena te sintezno postavljena koncepcija dovodi do najprofinjene je hrvatske proze sredine stoljeća. Čime? Tu smo imali podatak o vremenu pisanja, a što je s motivskim i strateškim konceptom odnosa prema vremenu u tekstu romana? Evo ... personalna monoperspektiva, reminiscencije, poetika digresivnosti, ispovjedni i misaoni subjekt, esejizirana naracija, antinomijaska priroda, ambivalencija, evokacije i retrospekcije, metafikcionalne reference, dje-

tinjstvo-djetinjstvo-djetinjstvo... piše Krešimir Nemeć, realističnost i strukturalnost – piše Vlatko Pavlećić, opća i esejićka introspekcija – piše Gajo Peleš...

- ... proćitani tekst moųe se smatrati realistićnim zato što se pripovjedać prisjeća svoga ųivota, on govori o razdoblju djetinjstva i o kasnijem ųivotu pa je to svojedobna autobiografija Galeba, no esejićko je tekst jer su uvedeni eseji i poetićka mjesta. Osim toga, u tekst je utkan i dio iz romana *Pronalazak Athanatika*.

- Subjektova se stanja odraųavaju u njegovu naćinu pisanja. To moųemo vidjeti, recimo, po samom kraju u kojemu on u tekstu koristi crtice kojima odvađa različite kompozicijske dijelove. Tu fragmentiranost teksta odraųava fragmentarnost njegove psihe (tekst je misao, a praznine i crtice su izostanak svijesti). Iz njegova naćina pisanja išćitavamo njegov slobodan stav prema tradicionalnome pisanju. U jednome se on dijelu i referira na tadašnju romanesknu produkciju sugerirajući ovakav stil kao bolji.

- Tematika romana je egzistencijalitićka. Roman je napisan dnevnićki (poput Sartreova Antoina Roquentina u *Mućnini*, isto tako tu su i elementi autobiografizma). Prisutan je esejizam, što je često obiljeųe modernog romana, a pogotovo monološko-asocijativnog tipa romana o ćemu je ovdje i rijeć. Moųemo uvidjeti simultaniteta sadašnjosti i prošlosti, svijest subjekta je u središtu. Dakle, roman je defabuliziran. Pripovjedna tehnika koja dominira je unutarњи monolog (moųda neki elementi struje svijesti). Unatoć tome što je ovo ponajviše egzistencijalitićki roman (egzistencijalizam je inaće protiv svake psihologizacije), tu su i elementi psihologizacije.

- Može se uzeti moment kada krivi “babu” (dadilju) za svoju slabost, ali onda kasnije će cijeliti upravu to slabost, cijelit će to što je osjećajan i što je naučio osjećati pa će kasnije za to isto kriviti i svoju baku, taj moment slabosti koji se suprostavlja djedovom stoičkom pristupu odgoja bih povezao s Heideggerom na način hermeneutike, jer na kraju je Ivan Galeb zaokružena cjelina, upravo ti momenti kada proklinje slabost, pa onda proklinje stoički odgoj, pa onda bude sretan što ima oboje zatvara nekakav hermeneutički krug, gdje sve mora biti sagledano unutar cjeline da bi se moglo doći do nekakvog smisla...

- Sadašnjost subjektu služi samo kao okidač za prošlost.

- Težište cjelokupnog romana prebačeno je na unutarnja zbivanja lika, na prodor u njegovu psihologiju, afirmira se vremenska skokovitost jer se lik prisjeća svojih događaja iz djetinjstva, s druge strane prevladava realističnost jer on objektivno prikazuje svoju prošlost.

- Promatrajući prostor oko sebe, on pronalazi motiv koji ga vodi u djetinjstvo. Kao što i sam navodi, on se najbolje sjeća osjećaja iz prošlosti, a ne fakata. Stoga težište njegova opisa i jest na psihološkoj karakterizaciji ljudi, a ne na prepričavanju događaja.

- Cijeli je roman defabuliziran, sam glavni lik osvrće se na svoje zapise i komentira ih. U jednome dijelu navodi i kako bi, da on piše knjigu, pisao o filozofiji i svojim razmišljanjima, a tek svako deseto poglavlje prekidao konkretnom radnjom.

- Pripovjedač želi ispričati svoju životnu priču, no on je nikada ne priča kronološki jer ga razne situacije pod-

sjećaju na događaje od prošlosti i odvlače ga na drugu temu. Kada ga u bolnici obasja zraka sunca, on se prisjeća trenutka u djetinjstvu kada se igrao miša i lovio zrake sunca s ogledalca.

- On općenito veže motiv svjetlosti za djetinjstvo, a život opisuje kao izmjenu obasjanosti i zasjenice.

- ... fino smo odčitali rad forme, postavili pitanje Vremena, pitanje poetike, suglasni oko defabularizacije... a oko lika ili pripovjedača?

- Složila bih se s kolegicama i dodala bih kako je psihološko stanje ključno za sagledavanje cijeloga teksta. Nadalje, istaknula bih nekoliko instanci identiteta koji se javljaju, a sukladno tomu mijenja se raspoloženje i odaziv subjekta na prošlost.

- Lik jest pripovjedač.

- Cijeli život sagledava iz perspektive djetinjstva, tj. djetinjstvo smatra ključnim za daljnji razvitak i napredak čovjeka.

- Također, cijeli ljudski život veže uz djetinjstvo, smatra kako čovjek u djetinjstvu stječe ono što ga prati kroz život.

- Pripovjedač je ujedno i lik, ali se lik Galeba može podijeliti još na nekoliko dijelova. Galeb je i dječak, i mlađić, i glazbenik, i suprug, i otac, a što se više približava sadašnjosti, to je sve više on – pripovjedač.

- Slažem se s kolegom. On opisuje sebe u 1. licu jednine, vidi ono što se oko njega nalazi.

- Lik se poistovjećuje s pripovjedačem, kroz njega se prikazuju događaji iz prošlosti te oni iz bolnice koji se međusobno isprepleću.

- Što se tiče motiva djetinjstva, to je vjerojatno intertekstualnost na Krležin *Povratak Filipa Latinovicza* i psihoanalizu, upravo zato što je riječ o tumačenju ličnosti s biološkim ishodištem u djetinjstvu u kojem je određen čovjekov cjelokupni život.

- Za njegov je identitet važno to što je umjetnik i kako razmišlja. Njega ne definira obitelj i (ne)religioznost. To je vidljivo u tome koliko pažnje posvećuje opisu tih elemenata.

- Lik = pripovjedač, dobro, fino, a što je onda s identitetom, ili identitetima? Naime, koja narativna figura daje taj upit-problem? Mislenost, društvenost ili prostor-vrijeme?

Ili, u nužnoj vezi, koje narativne figure to određuju? Kako? ... ili, zašto one? Čime?

- Mislenost najprije upravlja njime i njegovim identitetom. Nekoliko puta i sam ističe da mu je njegova mislenost pružila sve što mu se u životu dogodilo.

- Njegov identitet određen je odmalena. Oduvijek je bio sklon filozofiranju i maštanju, a u tome ga nitko nije sprječavao. On je bio dječak u rodnome gradu – tu je početak njegovog prvog identiteta, a onda kada na kraju izlazi iz bolnice, opet je u tome gradu pa njegov identitet proizlazi i iz toga mjesta.

- Prostor-vrijeme također utječu na njegov identitet. Sunce ga uvijek vraća u djetinjstvo i podsjeća ga na rodno mjesto, dok ga zalasci sunca podsjećaju na smrt. Ono što ga okružuje uvjetuje o čemu će misliti.

- Prošlost i sadašnjost postaju jedno kada lik ponire u sjećanja. Identitet je fluidan, on ima stalnu mogućnost ponovnog određenja sebe (ponovno, utjecaj Sartreove

ontologije). Lik u romanu i govori falsificiranom jastvu, zato što svaki put kada čovjek u sadašnjosti stekne svoj identitet, on iskrivljuje i falsificira svoju prošlost u skladu sa sadašnjim identitetom. Također je prisutna intertekstualnost na Marcela Prousta i roman *Combray* – kada se pripovjedač (lik) budi i ponire u djetinjstvo.

- Na ontenskoj razini na njega utječe sunce i svjetlost koji izazivaju pozitivna sjećanja i misli, ali i kiša koja donosi nemir.

- Isto tako, što se tiče *proustovske* narativnosti, tu su olfaktivne i gustativne pjesničke slike, ali i akustične jer je sklon glazbi.

- Najbolje određuje prostor-vrijeme. Razlog je taj što se odnos prema zbilji razlikuje po definiranju drugačijih misli, stavova i ukupnosti svih iskustava. Stoga se i identitet gradi na temelju prijašnjih doživljaja vremena i prostora u kojima se nalazio.

- Fundamentalni ontemi romana su proljeće i djetinjstvo, jer iz te dvije tematske ideje proizlaze sve ostale značenjske jedinice romana.

- Vrijeme i prostor su poistovječeni jer su predstavljali zatvor za lika u kojemu su zatvorena i zarobljena njegova razmišljanja.

- Fino, Sonja, Val i Val, i Filipe te Katarina, a Vedrana ipak inzistira na – Čemu?

- Odsuću, iščekivanju, onda bi to bio Beckett, a rekli smo da nije... .. ali napomena o poistovjećivanju sada već ima visoku suglasnost? (šalio sam se oko Vedranine odsutnosti...)

- Argument da su prostor i vrijeme poistovječeni je taj da sve što vidimo, vidimo iz vizure svijesti protagonista, a vremenitost njega odvodi u prostornost.

- Tako je, pustimo Becketta kao različitog, jer i nije, pošto je tamo prazni prostor toliko prevažan pa i iščekivanje biva dimenzijom prostora, zadanim postamentom u prostoru...

- Dakle, pokretanje svjesnog i podsvjesnog kroz strujanje svijesti i unutarnji monolog. On se vraća u prostore svoga djetinjstva u pokušaju da ih iznova uspostavi i raščisti pitanje identiteta, da se smisao i razlog njezinih razdora i nesuglasja pronađe na samom početku, i da na taj način, iznova poda smisao vlastitoj egzistenciji

- Na prazni se prostor subjekt referira samo na samome kraju kada govori o bijelim oazama bez vremena i bijeloj tišini bez vremena – vječnosti.

- No, i sam je svjestan da ono što je u njegovom pamćenju, danas više nije tako. Ni obiteljska kuća, ni prijatelji iz djetinjstva...

- To vraćanje u djetinjstvo koje kolega navodi subjekt objašnjava nostalgijom za nestalim “ja” koje je tamo ostavio. (Smatra da je u tim mjestima o kojima je mislio i koja su ga privlačila, ostao dio njega, ali je svjestan da toga više nema.)

- Svako prepričavanje i prisjećanje uvijek je subjektivno pa su i ta njegova pripovijedanja odraz njegovih doživljaja pojedinih događaja i ljudi.

- Ontemska figura je napravila koju “konverziju” – koje vremenske dimenzije, pa da bi onda sve ipak bilo jedna dominantna dimenzija vremena, a zapravo ovjera prostornosti?

Svjetlost koju vidi iz svog bolničkog kreveta vraća ga u djetinjstvo i podsjeća na igru miša koju je igrao kada je bio mali, tj. ta igra svjetlosti u njemu vraća sjećanje.

- Lik navodi kako je sve razapeto između smrti i beskrajsnosti.

- Prostor bolnice objedinio je prošlost i sadašnjost. Ondje je prikovan uz krevet i nema što drugo raditi, nego razmišljati i voditi bilješke

- ... i kada je sjećanje aktivno, ono vremenski gledano *clickne* u koje vrijeme?

- asocijativno, kada ga nesto podsjeti na događaj iz prošlosti u djetinjstvo

- Pod utjecajem tog svjetla, prizori, zvukovi, mirisi, vraćaju se iz Ivanove prošlosti u život. Riječ je o ontenu djetinjstva. Konverziju iz sadašnjosti u prošlosti, na temelju čega je došlo do stapanja dvaju vremena.

- U vrijeme djetinjstva.

- Bolnica kao mjesto na kojemu ljudi umiru podsjeća ga na stalnu borbu protiv smrti koju čovjek podsvjesno vodi. Sve što se u njoj dogodi, a njemu je vidljivo, vodi ga u prošlost i navodi na razmišljanje o njoj u kontekstu života i smrti.

- ... a to vrijeme djetinjstva ...? Je vremenski gdje? I u bolnici koji fenomen odražuje tu mislenu konverziju?

- U tome mjestu gdje je i u bolnici, u tome je mjestu i odrastao.

- Vrijeme djetinjstva smješta u doba dok su mu članovi obitelji bili živi, poglavito baka i djed i dok nije napustio rodno mjesto.

- Kada on vidi svjetlost na prozoru i to ga podsjeti na igru miša iz djetinjstva.

- U bolnici to određuje miš koji ga je podsjetio na svjetlosnu igru iz djetinjstva.

- On o smrti razmišlja kao fenomenu koji je prisutan kod svih ljudi, ali je svakom čovjeku bitna samo njegova smrt, sve ostale smrti mogu ga pogoditi na neko vrijeme, ali one nisu konačne jer je osobno "ja" još živo.

- Personalna monoperspektiva, reminiscencije, poetika digresivnosti, isповjedni i misaoni subjekt, esejizirana naracija, antinomijska priroda, ambivalencija, evokacije i retrospekcije, metafikcionalne reference, pogledajmo kod Nemeca ono o evokaciji i retrospektu... e pa da, MIŠ, zašto nam je važan miš? A osobno ja kada je živo, onda se zaokuplja tim mišem i čini koju najljudskiju gestu?

- O važnosti smrti i samom fenomenu smrti govori i podnaslov djela, *Igra proljeća i smrti*.

- On također tvrdi kako našom smrću nestaju i vrijeme i prostor.

- Slažem se s kolegicom, smrt doživljava kao jedinu sigurnu samospoznaju.

- Taj ga miš podsjeća i na radost koja je karakteristična za djecu, a odrasli ju ne poznaju.

- ... i zato mi u tom podnaslovu izdvajamo koju riječ?

- Igra.

- Igra.

- Igra.

- Igra.

- Bravo, to je to, igra omogućava da misleni subjekt sve drži kao dio sadašnjosti, dakle u svojem jedinstvenom digresijskom prostoru prostoru!

- Cijeli je život zapravo igra, katkada pobjeđujemo, katkada gubimo, katkad u životu bude lijepo i dobro, a

katkad dođe bolest ili smrt. Sve je igra, ako je tako shvatimo.

- Složila bih se s kolegicom Valentinom, igra miša je za njega predstavljala vrhunac djetinjstva, ona je ono što ga je uvijek veselilo te on tada, kada se prisjeća iz bolnice, vraća se u te trenutke i ponovno ih proživljava na neki način.

- ... jer, etimološki gledano, miš kao igra proizvod je kojih osjetilno-mislenih odnosa, a koje stalno problematizira cijeli roman?

- Igra u ovom romanu simbolički označava dijalektiku narav same egzistencije. Proljeće predstavlja rađanje, dok je smrt raspadanje i propadanje i u toj dijalektici se odvija cijeli život. Sve se dezintegrira i onda ponovno rađa, to se inače može povezati s Nietzscheovom ontologijom.

- Problem smrti i ljudske egzistencije Vizualnih...

- u igri miša pokretač je odraz svjetlosti. Miš kao igra proizvod je svjetlosti koju vidi.

Naročito je vidljivo u dijelu kada on smrt uspoređuje sa šahovskom pločom.

- Miš je simbol svjetlosti, odnosno života nasuprot smrti i tami.

- Fino, A etimološki je to onda što?

- Miš je simbol djetinjeg i neposredne spoznaje.

- Miš je zapravo izvor te igre.

- Sabolić nam je vratila podsjetnik na fazu razgovora kada smo svjetlost i tamnost već imenovali, dakle kako veli Kritika – antinomičnost, ambivalent subjekta... odlično, hvala Vam usredotočena Sonja, vrlo komparabilni

Filipe, pribrane Val i Val, vrlo odmjereni Katarina i koncentrirana Vedrana.

- Odmah ovako – Vladan Desnica se javlja kao dio “mlade proze”, kako to 1955. (*O prozi mladih u Hrvatskoj*) pripominje Boro Pavlović, neupitno Otac hrvatske postmoderne /kako ćemo to zapaziti pola stoljeća kasnije/, tada i sam za tek polugeneraciju stariji od njih, ili bolje rečeno stariji od njih za desetak knjiga, jer to je Bori Pavloviću mjerna jedinica “starosti” ili mladosti, dakle – ulazak u knjige, ulazak u knjigu, no i izvjesni recepcijski odgovor, prije svega – književne kritike, koja se međutim tada tek oslobađala krugovškom intimikom, od socrealizma koji, srećom, 1951. na Ljubljanskom kongresu napada baš sam Miroslav Krleža... a u tom još bliskom poslijedru-gosvjetskoraću se u tu mladu prozu po Pavloviću “upisuju” i Ranko Marinković i Petar Šegedin (sedi-mentnim romanom *Djeca božja*), pa prije rata previđen Mate Beretin, Mirko Božić s vedrim i trpkim Kurlanima /kasnije su se Kurlani pretvorili u lakopripovjednu i naratološki strukturalnu trilogiju, nap. GR/, a popri-lično su mimoidena još dva autora iste negeneracije Ivan Raos i Bogdan Stopar... No, dakle, Desnica je naš Proust, a to znači... ?

- Tada tek oslobađala, krugovškom intimikom, od socrealizma. - Desnica je naš Proust, uvodi tijek svijesti u hrvatsku književnost.

- Desnica je naš Proust, a to znači da se služi digresijama, a radnja je u drugom planu.

- Dobar dan, možda bi smo ga mogli poistovjetiti s Proustom zbog te nekakve retrospekcije koja se javlja u konkretno ovom djelu?

- Sjećanje na djetinjstvo.
- Desnica kao Proust naglasak stavlja na monoperspektivu lika i njegov svijet u glavi.
- Česte su retrospekcije i povratak u sadašnjost, nema kronologije, a poticaj za priču je izvanjski.
- Zbog retrospekcije na djetinjstvo, nema kronologije.
- Također, kada je riječ i o naraciji u romanu, možemo pronaći sličnosti s Proustom.
- Tekst se može povezati s Proustovim *U traganju za izgubljenim vremenom*.
- Pripovjedač i lik o kojem se govori su izjednačeni.
- Postoje dvije radnje. Jedna je sadašnjost u bolnici, a druga je Ivanovo djetinjstvo i mladost. Kao što kod Prousta miris kolačića pokreće sjećanja, tako pojedini ljudi koji dolaze u bolnicu potiču sjećanja kod Ivana.
- Tome naravno pridonosi pisanje u 1. licu.
- U bolnici se odvija simultana naracija, a retrospekcijom saznajemo nešto o njegovom prijašnjem životu.
- Slažem se s kolegicom Anom, a osim 1. lica tu je i Ivanov dnevnički zapis o kojem saznajemo.
- Slažem se s kolegicom Anom, roman je pisan u prvo-
me licu, na taj način izjednačuju se pripovjedač i glavni lik.
- (samo ja smijem tipkaroški brljati, hahaha, ...molim, naime, pazimo na okvire rečenica, ali i ostalo, dakako brzo tipkamo pa nam se koješta otme, ali pokušajmo)
(Prousta)
- Defabulariziranost romana.
- Kao i u Proustovom romanu *U potrazi za izgubljenim vremenom*, radnja se oslanja na sjećanja.

- Pripovijedanje o prošlosti sredstvo je kojim se dočara-va proces Galebove samospoznaje jer je zapravo to glavna tema cijeloga romana, a ne sjećanje na prošlost.

- Ne postoji kontinuitet radnje, nedostaje nit koja bi ih povezala.

- Desnica kao Proust, osim navedenog što su kolege napisali, također prikazuje ljepotu života. Isto je prisutno i u našem današnjem romanu (eseju) gdje pratimo razmišljanja glavnog junaka o provođenju ostatka svoga života nakon izlaska iz bolnice. On se ne predaje monotoniji života i ne želi dočekati mirnu starost, nego svoju nevolju shvaća kao novi početak.

- Glavni dio radnje zauzima djetinjstvo, upravo preko pripovijedanja o tome razdoblju života lika upoznajemo njegov identitet.

- ... ili nekoliko njegovih identiteta.

- Gle što Iva piše? Što velimo na to? Što to implicira o ontemu, kakav je odnos vremenskih polja?

- Bolesnik koji leži u krevetu u bolnici pripovijeda o vlastitom djetinjstvu, svojim životnim anegdotama, epizodama iz svoje mladosti, i time se Ivan Galeb o kojemu se pripovijeda ne može poistovjetiti s Ivanom Galebom pripovjedačem.

- Roman nema konkretne fabule, sve se događa u okviru sjećanja, kako su kolegice već navele, dakle sjećanje na djetinjstvo i mladost priče koje su obilježile to njegovo razdoblje života, pripovjedač nam iznosi (Ivan) svoje događaje iz djetinjstva, a onda se ponovno vraćamo u sadašnjost gdje isti taj Ivan koji nije pripovjedač već glavni junak, govori o svojim događajima u bolnici.

- Prisjećanje događaja iz prošlosti dovodi do filozofskih razmišljanja o raznim temama.

- Za djetinjstvo Ivan kaže da je to pregršt besmrtnosti, stoga ga se najradije sjeća.

- Djetinjstvo kao nekakvo bezbrižno stanje njegova uma.

- Ne pripovijeda se o budućim događajima, isprepleću se prošlost i sadašnjost. Sve je ispriповijedano onako kako je to u svijesti Ivana Galeba, a ne kronološki. Poneki sadašnji događaji imaju važnost tek toliko da u njemu potaknu nova razmišljanja i nove stavove.

- Što se tiče ontema, kuća u kojoj je živio podijeljena je na tamnu i svijetlu stranu, kao i njegov život, na tavan je odlazio kako bi uživao u samoći i tamo se i rodila njegova ljubav prema umjetnosti.

- Za njega je djetinjstvo zapravo mjesto gdje se oblikuje čovjekova osobnost u daljnjem životu, što se kasnije i vidi.

- Subjekt je misaoni, važna su njegova unutarnja proživljavanja i psihološke reakcije naspram stvarne događajnosti.

- Ontem je uzrok i povod pripovjedačevu razmišljanju. Prostor u kojemu se lik nalazi omogućava i potiče glavnog lika na promišljanje i prisjećanje. Također, prazan bolnički prostor daje i određeno slobodno vrijeme u kojem je prisjećanje moguće. Pratimo dvije vremenske linije koje se međusobno isprepleću (sadašnjost i prošlost).

- Djetinjstvo je za njega najvažnija životna dob, a veći na sjećanja su vezana upravo za to vrijeme. Izlazeći iz te najranije faze, odlaskom u grad, Galeb stječe identitet vi-

olinista, počinje se oblikovati kao glazbenik, a starenjem Ivan prelazi iz jednog identiteta u drugi.

- Osvrnula bih se na kolegicu Luciju i odnos svjetla i tame, ponovno nam se taj odnos pojavljuje kada se govori o smrti, naime on smatra kako treba umrijeti na svjetlu jer je smrt već previše mračna, možda je upravo ta svjetlost ona koja ga pokreće?

- Ontem je u odnosu sa psihemom. Ivan navodi da je upravo pejzaž za njega važan i da ljudi s vremenom izgube vezu s pejzažom. Njegova kuća sjeća ga na djetinjstvo, a bijeli plafon u sobi na oslikani plafon u blagavaonici njegove kuće.

- Smatram da psihem i ontem istovremeno oblikuju jedan drugoga jer ipak o ontemu saznajemo samo iz Ivanove perspektive i on na taj način može svoju maštu, a i događaje u bolnici, percipirati kako on želi.

- Smatra da svaki čovjek ima potrebu za svjetlošću i samošću, možda se zato pojam proljeća javlja na početku i kraju romana.

- Tako je, misaonost, koja je smještena, vrijeme-prostor – gdje? I koji konkretan događajni motiv podvlači pa i imenuje misaonost?

- Ontem prirode je važan i vezan za glavnog junaka od početka do kraja.

- 1936. je godina, a radnja se odvija u kući i bolnici. Vraća se 50 godina unatrag, kada je bio dječak.

- ... i kako taj motiv, taj malodogađajni motiv, kako on afirmira, kako smo uočili, kako afirmira djetinjstvo? kojim još čovjekovim talentom?

- Misaonost je također prisutna u priči o romanu Krezubog gdje je tema Athanatik koji čini ljude besmrtnima,

roman predstavlja život kao što Krezubi govori da priče moraju imati tragičan kraj, tako i život svakog čovjeka treba završiti smrću. Besmrtni ljudi u tekstu pomahnitaju jer im se oduzima cilj života, a to je smrt.

- Prisjećanjem? On ne živi u realnom vremenu.

- Ivan Galeb nikad nije pretjerano vjerovao u talent jer je glazbu osjećajno doživljavao.

- I kada živi u realnom vremenu, dakle u toj bolničkoj sobi, on se ne osvrće previše na ono što ga okružuje, jer mu nitko ne odgovara i želi biti sam.

- Misaonost je prisutna kroz čitavu "radnju". Konkretno ju spominje i Ivan kada se pita zašto pamtimo nebitne stvari u životu, a vrlo bitnih se tek ponekad sjetimo.

- Slažem se s kolegicom Renatom, glavni lik kreira vlastito vrijeme isprepletanjem prošlosti i sadašnjosti.

- Iz čega to onda, Saro, Lucija i Lucija, izvire, /a i Ivona i Klaudija/, iz čega izvire čovjekova misaonost, što ju kao nulta kategorija – što ju razvija i omogućava, priprema "teren" za nju, za misaonost?

- Možda samoća.

- ... koja čovjekova značajka priprema teren za misaonost?

- Važno za misaono je to što je Ivan umjetnik i on svijet gleda subjektivno, na poseban način.

- Njegova smrtnost.

- I ja bih rekla samoća, ali i njegov intelekt.

- Možda identitet?

- Njegova smrtnost.

- Složila bih se s kolegicom Anom.

- Slažem se s kolegicama.

- To može biti i ono u što on vjeruje, ono što određuje njegov identitet.
- Nevolja, teška situacija u kojoj se našao?
- Njegovo djetinjstvo također.
- ... fino Dora, logično Lucija, prezabrinuto Ivona, ... logično Saro, i Ana te Iva! Ali što je još važnije i težno jako naglašeno, a više smo puta već odlično spomenuli? Da, Lucija! To je smjer! Ali, dotjerajmo i tu opasku...
- Trenutak u kojemu je ozlijedio ruku i koja ga je odvojila od glazbe.
- Ivan ne promišlja o smrti, za njega je smrt jedino realno, jedino stvarno što će se dogoditi, on misli o svemu ostalom. Život gleda s druge strane, od kraja prema početku.
- Nadovezala bih se na ovo što je rekla Iva, to je također trenutak u kojemu završava jedan njegov identitet – identitet umjetnika.
- Koja dimenzija djetinjstva, koji temeljni sadržaj djetinjstva? Možda to kada je na tavanu pronašao violinu.
- ... koja protežna djetinjstvena zaliha, struktura, koji djetinjstveni “nauk” je bitno aktivnošću ugraditi kao potku misaonosti?
- Možda ta razlika između svjetlosti i tame o kojoj razmišlja još od djetinjstva. Govori da je još kao dijete želio sunčanu i svijetlu smrt, a da odrasli ljudi poimaju smrt kao nešto tamno. Na taj način možda vrši neku vrstu otpora prema smrti jer ako je smrt svijetla, možda nije tako loša.
- Ili kada je imao zamišljenog prijatelja Bučka, već tada se vidi razlika njega i ostalih (mašta).

- Temeljna dimenzija djetinjstva je djetetova neograničena mašta koja pokreće dječji umjetnički genij.

- ... a tekstem nam je "gurnut na nos" vrlo visoko i rano... e ovo Sarino je to... i što još...?

- Igra?

- Nakon što ga je sjena na stropu bolničke sobe asocijala na igru iz djetinjstva krenulo je njegovo razmišljanje o djetinjstvu, o kući u kojoj je živio, o ljudima s kojima je provodio vrijeme...

- Ja bih isto rekla neograničenost, ljubav prema prirodi koju osjeća u djetinjstvu, a koje kasnije blijedi u mladosti, a priroda predstavlja ponovno rođenje.

- Virtuoznost umjetnosti koja se u tekstu prikazuje kao nešto nematerijalno, slika čovjekove duše, djela imaju umjetničku vrijednost tek kada se čovjek odrekne slavoljublja i stvara umjetnost radi same umjetnosti.

- Dijete ne može percipirati smrt i zato je to razdoblje za njega besmrtno i budi mu ljubav prema umjetnosti/glazbi.

- ... čovjek je *deus ludens*, on uči i razvija se igrom, ludusom! Iva, Tako je!... I iz toga izrasta misaonost, i iz toga dolazimo do Renatine motivske fokusacije, i iz toga onda tek može doći i do Sarine virtuoznosti, i do starosnog zamalo straha od izgubljene prirode... i onda je ovo Dorino dio toga... Dakle, kakva ono sjena na početku?

- Dakle, Ivan je intelektualni čovjek, sklon raspravama, prepun sjećanja iz zanimljivog/dinamičnog života... Umjetnik, koji je u jednom trenu ostao bez mogućnosti bavljenja umjetnošću kakvom se bavio prije nesreće te je osuđen na četiri bolnička zida. Bolest ga je prikovala za krevet te je on u tim trenucima oživio djetinjstvo (za

koje navodi da je zlatni period kod većine ljudi). Galebu se otvaraju nove mogućnosti za razmišljanje i saznavanje novih životnih istina, ali i potvrđivanje onih već znanih. Njegovo sjećanje ne zadržava se samo na djetinjstvu, već obuhvaća cijeli Ivanov život. Tako se Ivan naizmjenično dotiče i prošlosti (najranije djetinjstvo) i sadašnjosti (bolnički mirisi, bijeli mantili) te iz svega toga, "izvlači" nekakav opći smisao svoga života. On ne prepričava događaje iz svoga života, nego oživljava vlastite doživljaje.

- Slažem se s kolegicom Dorom. Dok je bio dijete vodila ga je umjetnost, a ozlijedom ruke mu je ona oduzeta.

- Tom sjenom mi ulazimo u njegovu svijest.

- (kamo se umjetnost preselila nakon ozljede, Ana?)
(sjajno, Mihalj)

- Spominje igru miša iz djetinjstva u kojoj bi ogledalom zrcalio svjetlost, a kasnije spominje da svaki čovjek ima potrebu za svjetlošću, što je suprotno smrti koju smatra mračnom.

- On tom ozlijedom smatra da je prekinut njegov razvojni put (proljeća).

- Umjetnost se preselila u sjećanje na njega kao umjetnika.

- Aha, bravo Gal, igra miša!!! Objasnimo kakve to veze ima s nizom naših niti koje ovdje tkamo?

- Umjetnost je njegovom ozlijedom stala s one glazbene strane, međutim, stvorio se novi tip umjetnosti, onaj spisateljski.

- Sam podnaslov glasi *Igre proljeća i smrti* što može ukazivati na to je da se naš život sastoji od neprekidnih igara proljeća i smrti.

- Slažem se s kolegicom Ivom.

- Proljeće možemo povezati sa svjetlom u ovome kontekstu.

- Sam naziv *Proljeća* ironičan je s obzirom na cilj i tematiku koji su smrt, a proljeće simbolizira ponovno rađanje, život. Proljeća simboliziraju novu godinu za živa bića kojima pripada i čovjek, ali je on smrtnan te svako proljeće zapravo znači približavanje smrti. Također, proljeća simboliziraju transformacije identiteta kroz koje Ivan prolazi. Može se reći da je Ivanov cilj smrt jer je to u skladu s njegovom stoičkom ideologijom kojom čovjek, kada shvati smisao života, zatvara krug. (urobor)

- Ozljedom ruke on nije ostvareni zadovoljni umjetnik kojemu je temeljno polazište umjetnost, njegova karijera prestaje na samome vrhuncu, dakle, on je ionako dotad dao sve što je mogao dati.

- Upravo ta igra miša, hvatanje svjetlosti, tako i on hvata u bolesničkoj postelji svijetle trenutke svog života.

- Sva ta sjećanja i asocijacije tvore se zasebno kao samostalne cjeline.

- Njegove se misli stalno mrse i prekidaju nit...

- Slažem se s kolegicom Ivonom.

- On zapravo ne žali toliko zbog ozljede jer misli da je doživio vrhunac što se tiče glazbe.

- ... veze tog motivčića, koji nam ilustrira umjetničku konverziju iz jednog stvaranja u drugo, s njegovom osobnom najaktivnijom značajkom, su koje?

- U središtu je njegova svijest.

- (pomislimo samo etimološki – misaonost) (ne mislim na mišaonost, ne bi to bilo etimološki, ali...) (o da, ovo sa sviješču je važno!, rekli smo intelektualna svijest, da!)

- Ivan je kontradiktoran , ali za njega je to prihvatljivo jer navodi to jednim od temeljnih zakona ljudske psihe.
- Sve se događa u njegovoj svijesti i zato ni nema kronologije u romanu.
- (misaonost – mishonost, ako nemate hrvatske kvačke, tu dosjetku moram malo podvući)
- Njegovo razmišljanje postaje nekakva dramska radnja.
- Igra miša, ogledalo, zrcaljenje svjetlosti... Igra – neopterećenost, djetinjstvo, ogledalo – susret s realnošću (prisutno je i prilikom njegovog odraza kada saznajemo u jednom dijelu njegov fizički izgled), zrcaljenje svjetlosti kao kontrast mraku i tami. Ivan je preokupiran smrću. Ona je nekim nevidljivim nitima vezana za njega. Smrt se kao motiv provlači kroz čitav roman. Imamo izneseno dječje razmišljanje o smrti (odbacuju smrt, smatra da logičnije razmišljaju o smrti nego odrasli), prema njihovoj logici smrt je jednostavna. Ivan ju isto tako želi shvaćati, boji se tamne smrti i priželjkuje “svijetlu“ smrt (ne u jesenje tmurno doba), na taj način on vrši otpor prema smrti (prkosi joj). Općenito smatra život nizom velikog broja smrti, na kraju i vlastite.
- Sve o čemu on govori se javlja u njegovoj svijesti, ali tu svijest oblikuje zapravo potaknut vanjskim svijetom.
- Dakle, on svojim mislima tvori radnju...
- On filozofski razmatra o svim događajima koji se javljaju u njegovoj svijesti.
- Razmišljanja o prošlim događajima određuju njegove sadašnje stavove.

- Hvala Vam odlučne kolegice, možemo još dugo ova-ko, naime kada misaonost zamijenimo za tuđicu, što nam se onda “zaigra” o ovom romanu...?

- Trenutak smrti se promatra kao jedina sigurna, izvješna istina te jedini trenutak doticanja pravoga sebe. Njemu je smrt sve vrijeme bliska – on leži u bolnici. Kroz njegova sjećanja se također često isprepleće smrt: smrt njegove kćeri, oca, majke, Radivoja...

- Svijest o smrti ne znači i njezino prihvaćanje, stoga je svatko podložan samozavaravanju.

- Složila bih se s kolegicom Renatom da on svojim mislima tvori radnju, dakle misao ga pokreće.

- Fikcija?

- Misao ili “idea”, tj. ideja... on tvori ideje?

- Ozljedom ruke zapravo umire dio njega, međutim pri izlasku iz bolnice (proljeće) on se ponovno rađa, stvara novi identitet.

- ... mislima tvori – umjesto radnju... igru puštanja sjećanja u temeljnu dimenziju ontoma, tamo gdje psihem prebiva kada se misaono “igra”...u onem gdje dominira ipak jedna dimenzija vremena...(Ivo – na hvala na točki na kraju rečenice)...

- Mislama možda tvori sebe samoga. Podijeljenoga na prije i sada.

- Kontradiktornost, koju je navela Dora, antinomičnost, proljeća i smrti, misaona igra afirmacije sadašnjosti je moguća od materijala onoga prošlog, no iako oživljuje prošlost, to čini smještanjem u sadašnjost... Refleksivnost je taj termin ideje, istoznačnica za misaonost... a reflektira miš, koji je stoga i misao i igra i izvorom iz djetinjstevnih zaliha...

Ranko Marinković, Kiklop

- *Kiklop*, napokon, jedan roman koji je od onih velikih i zahtjevnih, od onih koji provjeravaju našu surfer-sku udešenost, našu današnju prebrzinu, sličan po tome s bilo kojim Krležinim, sličan po tome s Desnicom... implicitno vrlo humorno zategnut, dramski napunjen, dijaloški hiperaktivan, s fantazmagoričnim većim pasusima... Lijep pozdrav, kolegice i kolega!

O ovom romanu stvarno možemo pričati iz puno perspektiva.

- Dobar dan! To je očito već na samome početku romana kada se govori o konzumerizmu i njegovu utjecaju na ljudsku svakodnevicu, način razmišljanja i druge egzistencijalne aspekte. Dakako, kako čitamo, otkriva se i puno drugih slojeva, kritika i tema.

- Slažem se s kolegicom, roman nam daje mnoge informacije i potrebno ga je pomno čitati, a čak ni jedno čitanje nije dovoljno da ga se u potpunosti spozna.

- Roman ima elemente simbolističkog neoromantizma (prevlast iracionalnog i nagonskog – rat), dubinska psihologizacija lika, egzistencijalistički elementi (gađenje prema tjelesnom i materijalnom i njihovu rastakanju, dezintegraciji...), monolozi, nešto sitno i struja svijesti, a vidimo i realističku pripovjednu tehniku.

- Također kroz cijeli roman možemo uočiti intertekstualnost i intermedijalnost.

- Slažem se s izrečenim, ovo je roman koji se svakim čitanjem opet otvara. Drugim riječima, svakim čitanjem spoznajemo i otkrivamo nove elemente.

- Slažem se s kolegom Krajinom, roman ima sve navedene elemente i po vrsti pripada romanu lika, egzistencijalističkom, psihološkom, struji svijesti i modernitetom, filozofskom.

- ... dakle, Sonja i nehotice, a i hotimice proziva pitanje pripovjedača...

Kritičnost, veli Blažinkov, nepisanje točaka na krajevima veli Sabolić, opet egzistencijalizam, veli Filip, ali i inoviran... Katarina proziva spoznajne aspekte,, a Vedrana aktivira polilog i dijalog...

- Agoru zamjenjuje kafana, tj. mjesto filozofiranja je kafana u kojoj se sastaju, što se još pojavilo u konfesionalnom romanu. Znači, ima i elemente konfesionalnog romana, kroz cijeli roman slušamo konfesije likova.

- Rat je jedan od važnih elemenata koji se provlači kroz cijeli roman

- Najveća kritika prisutna u romanu odnosi se na kritiku prema ratu, kojega Melkior smatra apsurdnim i ne smatra da bi mogao stati ni na jednu stranu jer ne vidi smisao takve borbe. Osim besmisla rata, kritika je upućena i brzom društvu, reklamama koje manipuliraju društvom te tehnološkim napretkom uopće.

- Isto tako, što je i često u modernom romanu, prisutan je esejizam.

To se može vidjeti i na prvoj stranici romana, a i nadalje kroz roman.

Eseji u romanu tematiziraju čovjekovu otuđenost, problem tehnike, vremena i bića u svijetu i njegove egzistencije, straha i strepnje pred ratom.

- Posebno se ističe egzistencijalistička crta, a uz nju i psihološka (što je sve čovjek spreman učiniti kako bi ne-

što postigao). Obje je najprikladnije promotriti uz motiv rata koji navodi i kolegica Sonja kao jedan od najvažniji, što zaista i jest.

- Također, roman je ispunjen raznim simbolikama te je simbolika najbolje vidljiva u samom naslovu, *Kiklop* simbolizira rat koji dolazi.

- Kroz cijeli roman se provlači taj kiklop koji je alegorija za rat.

- U vezi toga egzistencijalizma i rata opisuje se čovjekova životinjska i ljudska strana.

- Simbolika koju kolegica Vedrana spominje vidljiva je i u simbolici imena likova.

- ... apsurdno i u svijesti lika i u projekciji perspektive romana... pripovjedačka, dakle, pozicija?

... uvedena i u imena, npr., pa zatim...

- Motiv kiklopa (kao mitološkog bića) dovodi se u intertekstualnost s antičkom književnošću.

- Melkior Tresić. Simbolički gledano, Melkior je intelektualno nadarena osoba, dok u prezime označava strah. Roman i govori i o tome kako su se intelektualci nosili sa strahom i neizvjesnošću za vrijeme ratnih događanja. Možda i najupečatljiviji egzistencijalistički motiv jest čovjetina.

- Atma se može smatrati simbolom tame, on je i opisan kao mračan lik, Maestra se naziva i ludim kukcem.

- Što se tiče imena, imamo primjerice ATMU (riječ tama).

- Svijest lika možemo promatrati u tome kako on promatra scenu pred izlogom te upućuje ironiju samome sebi (kako u izlogu vidi samo sebe).

- ... što je s tim zalihama imenovalačkih projekcija? Kako stilski funkcioniraju? Koje komunikacijsko stanje

se postiže glomaznim tim mitološkim ili ludusnim imenovanjima... Kako imena funkcioniraju spram egzistencijskih prizora?

- Složila bih se s kolegicom Blažinkov. Scena pred izlogom upućuje na otuđenost prema samome sebi, ali i prema društvu općenito.

- Maestro se može smatrati Melkiorovim svojevrsnim mentorom, na to upućuje njegovo ime. On jedini donekle razumije Melkiorov strah i poznaje ga.

- Još i nadimak Krele za vojnika koji se pravio lud pa za taj nadimak govori da nije loš nego "od milja".

- Simbolika imena prisutna je i u Atminoj ženi – Evi, dok je njegovo ime Adam. Međutim, ta simbolika opet je ironična jer je Eva promiskuitetna.

- Pripovjedač nastupa psihonarativno, ne zna puno više od likova, iako jest sveznajući. Na socijskoj razini, iako prevladava psihemska i ontenska kao i u gotovo svim modernim romanima, imam dojam da je najbitniji dijalog "preventivnoj dehumanizaciji" između Don Fernanda i Melkiora.

- Kroz cijeli roman je prikazano psihološko otuđenje glavnog lika Melkiora, društveni kaos, osamljenost i cjelokupno stanje prije rata... Najjače je izraženo u njegovim mislima u kojima se on uporno želi boriti protiv rata, ali mu se na kraju predaje spuštajući se na razinu životinje jer smatra da je to jedino rješenje.

- Imena funkcioniraju kao preslika istaknutih osobina likova ili kao njihove suprotnosti.

Npr., Cviker predstavlja lika kojemu on daje novce iako ga on na kraju izda.

- Slažem se s kolegicama i kolegom, imena imaju ironičnu konotaciju. Ona upućuju na klasike književnosti i na Bibliju, ali se pritom i izruguju tradiciji.

- Imenovanje je općenito povezano na alegorijsko-simboličkoj razini. Imena na simboličan način otkrivaju karakter lika. Ključna je ironija u imenovanju.

- Komunikacijsko stanje koje se postiže mitološkim imenima jest upravo nemogućnost komunikacije, riječ je o manjku dijaloga koji subjekt uspostaviti sa sobom i sa svijetom u kojemu ne zna svoju ulogu.

- Fino, Val i Val, Katarina i Sonja te Filipe, dakle – Ironija je smještena, samo rezimirajmo, u koju komunikacijsku perspektivu? Tko stoji iza te ironije? I kakav je odnos te ironije spram stanja “mučnine”? Kako mi primamo slike događaja? Bliski toj mučnini ili ironiji?

(mali rasume nam je i Vedrana...)

- Cijeli roman je prožet humorom i groteskom koji maskira tu mučninu.

- Ironija je utkana u dijaloge i monologe likova. Recimo, kada don Fernando priča o preventivnoj dehumanizaciji, on se izruguje s Hamletom.

- Iza te ironije stoji pripovjedač koji koristi crni humor i grotesku kako bi ublažio stanje koje prevlada zbog rata.

- Da, jako se vidi intertekstualnost na Sartreov roman *Mučnina* u značenju metafizičkog (u *Kiklopu* i psihološkog) straha od postojanja. Ironija je pokazana kaotičnošću iz čega onda i proizlazi stanje metafizičke tjeskobe, tj. mučnine.

- (koliko možemo, kontrolirajmo interpunkciju)

Prema Filipu, mi smo posve racionalni primatelji, prema Vedrani na rubu smo crnohumorne grimase, prema

Sonji – imamo tek neznatni smiješak za lošinu egzistencije, Val S se postavlja analitično i ne približava se...

- Možemo zaključiti kako o čitatelju ovisi na koji će način doživjeti roman i na koji će se element fokusirati.

- Složila bih se s kolegicom Sonjom. Čini mi se da je ironija ovdje u službi naglašavanja rata i straha, ali ne s mučnim efektom, nego efektom kritike.

- Slažem se s kolegicama, ironija je tu kako bi prikazala apsurd cijele situacije.

- (Blažinkov i Filipe, hvala na finitnim točkama ovih tu rečenica)

- U romanima poput *Kiklopa* riječ je o semiotičkom ludilu unutar teksta. U tom romanu raskrinkava se i sećira problem ideologije u odnosu spram pojedinaca intelektualne naravi poput Melkiora koji u oniričkim vizijama vidi što rat nosi sa sobom (brodolomci – Kiklop).

- Ironija ima najznačajniju ulogu u romanu, kroz nju se prikazuje društveni kaos s određenom dozom humora.

- Ključna je ironizacija ne samo rata nego stanja društva uopće.

- Važan je i onaj dijalog o ljudskoj vrijednosti (o Davidu i Njutanjem). Tu se dobro vidi ta ironizacija društvenog apsurdna i odnosa prema vrijednostima osjećaja, individua, umjetnosti (a to je opet moguće povezati s ratom i odnosom prema njima tijekom ratnoga stanja).

- Također i društvenog napretka i razvoja moderne tehnologije.

- Je li taj humor samo racionalno odčitati ili aktivira i naše ekspresivno čitanje? Idemo do konkretnih događajnih mjesta, izaberimo ukriženja naših triju narativnih figura na kojima se odčitava neka vedra dimenzija koja nas

koliko-toliko približava? Intermedijalna, kako je Sonja počela... možda ta, ili pak?

- U jednome od eseja u romanu, spominje se Aristotelove kategorije i Kantove imperative te se ismijava s binarnom epistemološkom slikom svijeta.

- ... pa da, je li Razlika način da se misaone matrice kritizira /ismijavanjem/, da, to je već to što sam zamolio...

- Humor svakako aktivira ekspresivno čitanje jer se u dramskim dijalozima rastvara napetost situacije i ironija. Primjerice, razgovori o odnosu čovjeka i prirode između kapetana i mornara. Govori se kako je čovjek samo bespomoćni dio prirode koji će biti progutan ratom.

- ...odlično ...

- Aktivira se i ekspresivno čitanje. Čitatelj tradicionalne pojmove promatra kroz prizmu teksta, a humor ih čini bližima čitatelju. Pogledajmo samo raspravu o preventivnoj dehumanizaciji. Kada bi bila pisana strogo esejistički, kakav bi efekt imala? Ovako ju se uzima s dozom ironije, humora, a opet se o njoj promišlja. Umjetnost je opisati ubojstvo na takav relativno satiričan način (satiri pridonosi naglašavanje ljudskih fizičkih osobina).

- Ako govorimo o ontemu, u romanu uočavamo gradsku okolinu (kavane, krčme, stan), vojničku sredinu i Zoopolis koji predstavlja potpunu dehumanizaciju.

- (Idemo do konkretnih događajnih mjesta...)

- Dijaloški oblici koji progovaraju o problemima, kada dok Fernando govori da bi sve "loše" ljude trebalo ukloniti, pojačava se ekspresivnim čitanjem.

- ... hvala Val S... i što je s grafostilistikom?

- Ekspresivno čitanje se aktivira te prevlada smijeh nad absurdom. To možemo vidjeti na primjeru kada Don

Fernando govori o teoriji preventivne dehumanizacije, govori da je svijet sveden na Zoopolis, odnosno da se čovjek izjednačava s životinjom.

- Neki su dijelovi u tekstu drukčije označeni, npr. reklama MAAR, zatim Adam kao ATMA i sl.

- Maestro odlučuje svoj život okončati posve drugačijim oblikom samoubojstva – mokrenjem na električne vodove. To također predstavlja jedan od apsurd.

- ... odlično, Sonja...

- Ili, recimo, poetski su dijelovi u kurzivu: *I zalud djelov tvoj.*

- Prevladavaju jezične igre, kao na početku romana kada govori *MAAR* što označava reklamu.

- ... hvala, Vedrana...

- Također, ima nekih monoloških dijelova koji su u kurzivu. Problematiziraju pitanje egzistencije (npr. Purna i Učitelj).

- Apsurd je uočljiv na početku kada Melkior želi izgubiti na težini kako bi izbjegao poziv za vojsku, ali u isto vrijeme vidimo suprotnost kada njegov se stari vjeroučitelj boji da će izgubiti na kilaži i tako pokleknuti pred bolesti.

- Čak i bez pribranijeg čitanja, vele Vedrana-Filip-Val S... tekst samom plohom grafike izgleda vrlo kinetično, česte smjene dijaloga i vrlo malih opisa, pa opet oni grafizmi imenovanja itd...

Hvala današnjoj dosljednoj odličnosti Vašeg učinka, Katarininom konkretnosti, Filipovom poetološkoj kontekstaciji, Sonjinoj fenomenskoj koncentraciji, Vedraninom intermedijskoj fokusnici, Blažinkov disciplini brzih čitanja, Val S stopostotnoj jasnoći!

POETOLOGIKE
POSTMODERNE

pitanjaši, Slovo razlike, Nova evropska kritika i Udio kritike, prakseologija, jeans, nova fantastika u dvanaest knjiga, 1967.-1974.

Nakon Deklaracije o hrvatskom jeziku iz 1967., koja ustanovljuje kontinuitet hrvatskoga identitetnog oslonca na nacionalnu povijest jezika, slijedi remek djelo hrvatskoga pjesništva iskustva jezika - *Diktator* Josipa Severa, a pretapanje fenomenološke lucidnosti i jezičnosti ispisuje lirika: Ivan Rogić Nehajev, Branimir Bošnjak s tonom dijaloga ekonomije Glasa i Pisma, dok Darko Kolibaš pokazuje svojim zbirkama i esejima da je kontakt Derridine gramatologije i književnog teksta organsko stanje stvari u okolnostima Gubitka Globalnih Orijentira... Postmode aktivira Zvonimir Mrkonjić u *SHP* dvotomnici, tu su putopisne *Skitnje* Matka Peića, ta po-najbolja, gusto deskriptivski likovna putopisna proza sredine hrvatskoga dvadesetog stoljeća, slijede i apsurdistične drame Antuna Šoljana, te hit tekst dramskog razloma svijeta u postapsurdnim sudarima ideologije i interteksta - Ivo Brešan i *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, a ispod Glasa se javlja taj apsurd i Zvonimir Bajsić u naslovu *Gle, kako dan lijepo počinje*, ontologemski osječko-slatinski roman antitotalitarističke ideje - Mirko Jirsak i *Karneval cvrčaka*, a vodeći hrvatski jeans je Ivan Slamnig *Bolja polovica hrabrosti*. Reizam i ironiju pišu Milorad Stojević, Zvonko Maković, dok Zvonimir Majdak piše medijski protofilm *Kužiš, stari moj*, a naginje se satirični meki groteskolog Ivan Kušan romanom *Toranj*

borbesovci i offovci, 1970.-1983.

Semantički konkretizam uvodi Branko Maleš (s Velimirom Viskovićem i Anom Lendvaj urednik časopisa Off, kao i zbornika poezije Off, gdje se prozni fantastičari (npr. kabalistika Alberta Goldsteina ili rur-fant Stje-

pana Tomaša i *Sveti bunar*), poduprti Donatovom dionicom *Antologije fantastične proze i slikarstva*, susreću s pjesnicima jezičnog pjesništva, pa Visković sprema svoj niz eseja koje će knjigovno nazvati *Mlada proza*, a Maleš strateški i predmetno te praksom knjige *Tekst* nastavlja studijsko pismo Zvonimira Mrkonjića iz SHP 1971-72.), organsku zgusnutu jezičnost ispisuje Anka Žagar, ležerno humornu jezičnost istražuje Sead Begović, a punkerski jezični bunt piše lirika Branka Čegeca; niz knjiga kratkih priča fantastičara koje Branimir Donat više puta zove borgesovcima, ... krajem sedamdesetih stižu i u romane: demonološko ezoterijski Goran Tribuson /*Snijeg u Heidelbergu, Čuješ li nas Frido Štern, Ruski rulet*/, intermedijalno intratekstualni Pavao Pavličić /*Večernji akt, Eter, Slobodni pad*/, orwelovski Veljko Barbieri u *Trojanskom konju* 1980., kafkijanski rubnofantastični Stjepan Čuić *Orden* (ekstrakt zbilje i užice u ekonomiji rečenice) i palimpsestično-ludistična Dubravka Ugrešić (parodija balkanistike i svakodnevnog pripovijedanja ženskog pisma) *Štefica Cvek u raljama života*; historijsko-fikcijsko pismo malih priča iz konteksta Velike Povijesti *Psi u trgovištu* Ivana Aralice; a stiže i širokomeđunarastajna panorama fantastične proze koju sprema Ivica Župan: *Guja u njedrima*; *Glumčevi zapisi* Fabijana Šovagovića i Šnajderov *Hrvatski Faust*.

quorum, metajezičnost, intermedijalnost, 1984.-1991.

Čegecovom strategijom časopis za književnost (a ne više onim socrealističkim za kulturu i društvena pitanja) *Quorum*, većinskim interesom bjelodani trag drugih umjetnosti i suradnički dinamizira prekojugoslavenski prostor, a to suispisuje poezija intermedijalne Zorice Radaković i polunarativnog Miroslava Mićanovića, dosjetkaškog Edija Jurkovića, romani Ede Budiše (*Klub pušaća lula*), Damira Miloša (*Pogled grad, Se, Autobiografija*,

Bijeli klaun), Velibora Čolića (stihovni eksperiment), keruakovske priče Ede Popovića i Stanislava Habjana te postjeans Carmen Klein, Zoran Mašović piše od lirike do romana *Ona*, a tu je i johnnyijevstvo Mate Bašića, metatekstne drame Mire Gavrana, kriptoidentitarne Borislava Vujčića, senzorne Damira Miloša, i ultraglobeludistične Milka Valenta; quorumova kritika *Četiri dimenzije sumnje* (naratološka Julijana Matanović, fabulativnolirski Krešimir Bagić, fenomenološki Miroslav Mićanović i sintaktostilografski Vlaho Bogišić), mediološki *Blank* Josipa Cvenića, kulturno pismo književne tribine Quorum u osječkom STUC-u, intermedijalne *Sretne ulice* Delimira Rešickog pripremaju i svoj prozni raspis u malo kasnijoj *Sagradi familiji*, a kanonski trilogijom započinje autocinični antijunačni subhumorni reegzistencijalist Dalibor Cvitan u *Polovnjaku* nasuprot neopovijesnoj metafikciji *Vježbanja života* Nedjeljka Fabrija. *Tamni zvuk*.



POSTMODERNA HRVATSKOGA ROMANA /1968. – 1990./

*Bolja polovica hrabrosti, Snijeg u Heidelbergu,
Večernji akt, Polovnjak, Bijeli klaun*

i

Pariz, Teksas

I. ZAPIS VIDEOPREDAVANJA

Poštovane kolegice i poštovani kolege, nalazimo se pred vrlo složenim prostorom koji počinje od 1968. godine (premda bi, kako smo rekli nužno bilo rastvoriti tu '68. s nekoliko godina i unatrag i unaprijed kao jednu vrlo složenu točku početka prostora od dvadesetak godina) ne bismo li stigli do 1990. godine, za što nam trebaju dvadeset i dvije godine listanja hrvatskog romana. Kada smo prošli put bili u dvadeset i nešto godina hrvatskog romana, tada smo se zvali modernitet i išli smo vremenskim periodom od 1928. do 1952. godine, a ova praznina koju vidimo ovdje u filmu *Paris, Texas* Wima Wendersa i pojedinca prvo gledanog iz ptičje perspektive, a zatim približenog do trenutka u kojemu vrlo neobičan i nesnalažljiv pogled oko sebe postaje ono što je zadano – upravo to polje prve praznine pred kojom se čovjek bio susreo, nastupa zapravo u modernitetu. Jer, kad sagledamo što je s prethodnim prostorima hrvatskog romana, onda vidimo da postoji dosta razloga za birati rubove određeno-ga polja i da ti razlozi, iako su kod nas uvijek bili vezani

za baš jake književne i kulturno-književne situacije i imajući određeni rad s izvanjskom poviješću, odnosno kontekstom. Ako malo ponovimo što je to bilo u prethodnim trima prostorima prije nego što je subjekt ovako neobično zapuštenog i inkompatibilnog stanja došao do nekog čovjekom humanitetno-civiliziranog mjesta na kojemu treba poteći voda, zapravo i tu nastupa odsuće osvježenja – kada pogledamo što se to događa s tekstnim subjektom kroz ta tri prethodeća romaneskna polja, trebamo to usporediti s onim što se događa ovdje – a događa se stalno *nešto* u toj kontekstno-povijesnoj slici izvanjskog teksta, i to *nešto* jako reagira sa samim tekstom. Naime, od 1914. do 1928. i 1930. godine avangardni se hrvatski roman pojavljuje u kontekstu dviju država i jednog ogromnog ratnog uništavanja čovjeka spram čega reagira i uspostavlja svoja estetološka rješenja i odluke jer su te dvije države, rat i jedna velika ekonomska kriza kao izvanjski kontekst, svakako tražili od čovjeka da uspostavi nekakav odnos prema njima. Način na koji čovjek uspostavlja odnos prema tome takav je da ga egzaktna medicinska vizura treba pokušati pronaći, a taj će subjekt, koji je očito svoju prazninu doveo u određenu prazninu spram onog što ga okružuje kao što se dogodilo u ovoj Ry Cooderom napunjenoj slajd gitarom u filmu, biti izrazito podvojena osobnost; a njegova će mu praznina, koja će biti uvjetovana zatamnivanjem spram povijesti i baštine, sama općatamnost, biti perspektive. Sa svih se strana čovjek odjednom nalazi bez podataka o tome kako afirmativno krenuti svijetom. Svijet je u lošem stanju, čovjek jedva diže glavu s jednog ambulantskog postava i on je podvojene osobnosti: s jedne strane

nesnošljivo je definiran drugom stranom i zapravo je izbijenog realnog sociema, a onda je estetska odluka teksta avangarde, napose njezinih nadrealističkih i dadaističkih tijekova – ne razgovarati s takvim svijetom. Ta estetska odluka vidi se ne samo tako što svijet u realnom fizičkom izvanjskom svijetu neće snimati film nego će ga snimati u artifično-simuliranim scenografskim okolnostima gdje će ta *art*-dimenzija prostora zapravo biti humanitetni učinak koji će već interpretacijski ne više prikazivati svijet, nego konstatirati svoje unutrašnje stanje. I, tamo će glavni lik biti netko tko mjesečari svijetom, tko eventualno očekuje od budućnosti *budućeg čovjeka*, kako ga imenuje Marija Jurić Zagorka, ili koji očekuje da će se u tristotinjak godina sanirati svijet u nekakvu cjelovitiju strukturu kao kod Šufflaya te će Šimić zatražiti odstvarenje za riječi i da se čovjek uputi apstrakciji, da ne presnimava svijet, da se čovjek nađe na tom svom *road*-kretanju ne bi li na taj način pokušao uskrnuti riječi i, kako to Šklovski u tadašnjoj suvremenosti avangarde izgovara, čovjek treba uskrnuti riječi jer onako kako se tad upotrebljavaju služe za čovjekovo dokidanje tako da kroz taj Prvi svjetski rat pa zatim tu ogromnu globalnu krizu, riječi služe za nesporazumijevanje. Prema tome, to ne treba ni pokušati činiti, već se treba pokušati naći na nekom izdvojenom prostoru kreacije i, kao s *Osječke matineje* iz 1922. godine, dadaistički se zaigrati svim tim masmedijskim materijalom pa raditi kolaže od komadića koji će svijet po prvi put dekonstruirati. Ta kolažna igra, koju dadaisti zagovaraju i izvode, igra je u kojoj se svijet više ne referira, nego nastoji afirmirati samu igru lošinom ne bi li se proizveo govor kakav smo

znali kad smo bili mali i kad smo se nužno mimetično igrali tako da smo svoj talent igre koristili za konstrukciju. Pokušat će biti konstruktivistični i tekstovi romana moderniteta, pokušat će rasvijetliti svijet i, iako je mračna još uvijek prevelika, tekst nastoji afirmirati svijest svoje odgovornosti – socijalna književnost i usmjeravanje jednom novom realizmu. Međutim, ono što se itekako primjećuje je to novo bavljenje pokušajem daljnjeg obnovljenog kretanja svijetom nakon što se na trenutak primilo neku sanaciju iz zdravlja riječi kojima su formalisti i naš Branko Drechsler Vodnik spontano zatražili imenovanje kojim će biti jasno da je književnost umjetnost riječi. Vodnik će 1914. godine spontano upotrijebiti tvrdnju da je književnost umjetnost riječi, a roman onaj koji pokušava svojom opsegovnom veličinom smjestiti veliku priču. Ta velika priča je u avangardi diverzirana, svijet teksta odmaknuo se od pokušaja obuhvaćanja svijeta i davanja teze na način na koji su to radili Josip Kozarac, Eugen Kumičić, Ante Kovačić, Ksaver Šandor Gjalski i Franjo Horvat Kiš pa sve do našeg zakašnjelog, premda čistog realista Viktora Cara Emina s *Danuncijadom* i s tim neobičnim okolnostima u kojima modernitet donosi novu realističku opciju jer se modernitet smatra odgovornim i pokušat će u tim trima zadanim državama novim, dvostruko užasnijim samouništenjem čovjeka biti još konstruktivniji nego što je bio u ludizmu avangarde, koja zbog toga nije pravila romane s mimetičnošću potrebe da se čovjek sućutno nađe u dobroj simulaciji. Međutim, u modernitetu ćemo također naići i na to da visoka intelektualna osviještenost u prvom redu nalijeće na giganta čovjekove gluposti i giganta hrvat-

skog estetskog mišljenja kako osvijetliti ili nekako dekompetirati, odmaknuti se od tolike kompetencije za vanjsku povijest, kao što to čini i Krleža. Dakle, Krleža nastoji u svojim romanima *Povratak Filipa Latinovicza* i *Na rubu pameti* smjestiti veliki intelekt u sukob s gluposti i u tom je smislu to egzistencijalizam i dimenzija nastavljanja avangardnog. To je projekt koji postavlja Krleža, no koji je istovremeno u mučinskoj, visoko osvištenoj konstrukciji subjekta jer subjekt je svjestan da nema šanse nadigrati taj ogromni sociem visokokoruptivne nepametnosti. Tu opciju čovjek intelektualac i umjetnik nema na raspolaganju, ali ima na raspolaganju nekoliko stotina kartica prostora u kojem će ustrajati u *Na rubu pameti* na jednoj visokomoralnoj neodstupivosti (a koja će se u potpuno demobiliziranom stanju pojaviti kod Ivana Slamniga kada započne ovaj naš četvrti prostor hrvatskog romana) i ideji da koliko god čovjek bio na rubu pameti, neće odustati od svega. Time što je eksplicirao svoju rezoltnost odbijanja pristanka na kriptoko-rumpirani sociem, odbacio je skoro sve svoje socijalne pozicije, ali nije odbacio svoju unutarnju samo-svijest o tome koje su njegove reference u takvom svijetu. Subjekt zna da tamo više neće funkcionirati i zna da će u svim trima jedinim mogućim komunikacijskim susretima koja mogu biti pred njim cijelo vrijeme sutekstvati u deskripciji gubitka prebivanja u svijetu. Ontemsko i psihemsko tamo intenzivno rade, ona troprostorna smještenost čovjeka u tom romanu je negativitetna deskripcija svijeta. Čovjek se, međutim, na rubu napuštajući ponuđene mogućnosti komfora odlučuje za rezoltni neodstup od onog svojeg *ja* koje je potpuno neaplicirli-

vo na mijenjanje svijeta. U ovom trećem polju koje smo bili čitali od 1952. do 1968. godine izvanjski kontekst je hladnoratovski, što znači da su se više nego ikada granice smrznule, sledile i metalizirale i nema se kamo, čak ni beketovski izlazak izvan grada, na praznu cestu kao jedna od opcija koje se ima pred sobom, nije izvediva jer su zapravo svugdje granice. Ovaj Travis, koji razgovara sa svojim bratom na željezničkoj pruzi, sa svom tom prazninom koju nosi u sebi, ima potrebu dovesti tu prazninu u suodnos s praznom cestom, s onim trenucima kada je svjetlo vrlo malo i jedino neka kinetika rastopljenog slajd-gitarskog kretanja svijetom je eventualna estetska opcija. Taj afirmativni slajd-gitare sličan je otprilike onome što se događa u *Divoti prašine* kada dvojica glavnih likova imaju neku vrstu svog *on-the-roadsa*, premda se ne kreću strukturiranim, nego posve astrukturiranim prostorima. Pokušaj uputiti se nekamo gdje ima tragova skupine i poslati poruku, kontaktirati, to su potrebe koje se ovdje pojavljuju i zato će nam u *Proljećima Ivana Galeba* Desnica prikazati pokušaj kontaktiranja u tom smislu da se ponovno visoko intelektualno aktivira svoje zalihe, da se u sjećanjima pretražuje i klizeći niz njih dohvaća eseje najvažnijih točaka mogućeg prebivanja u svijetu, a da se zapravo realno subjekt nalazi u poziciji postbolesnog određenja i da nema kamo. Dakle, postoji opcija da se nema kamo, postoji opcija intenzivnog kretanja prostorom budući da se nema o sebi dovoljno, iz čega proizlazi kako je to dvoje sukladno jedno s drugim. Međutim, nemati svoju povijest, a imati povijest koja je traumatska ono je što će ovaj film problematizirati te će to biti načini i razlog za ovo nekakvo *antirail-roadsko*

kretanje svijetom, jer ovaj je film ujedno i kretanje cestom, i rješavanje svoje praznine kinetiziranjem te praznine s pomoću vanjske ceste.

S druge strane, onaj je Kerouacov *Na cesti* pokušao uživati u svome kretanju cestom puneći svoju malu priču užitkom te kinetike. Odogoda koju kinetika pretvara u plutajuće kretanje malim sinaptičkim oblicima – trenutačnim alogicizmima, to kretanje zamjena je za komunikaciju i nada da će se tišina nečim napuniti te, kada dođemo do samog ruba našeg prethodnog, trećeg polja naginjući se u ovo četvrto polje hrvatskog romana u prošlih stotinjak godina, tada je tišina ili manjak informacija koje imamo o glavnom liku u *Mirisima, zlatu i tamjanu* (1968.) Slobodana Novaka to mjesto gdje pripovjedački ne dobivamo informacije. Mi smo početno dekompetentirani i jako smo blizu glavnom junaku koji je antijunak jer njegova je odluka ponovno na neki način usporediva s ovim ovdje – naime, odluka je tog glavnog junaka ne nadati se i pristati na beznade. Beznade je osviješteno i ono je puno realnija opcija za prebivanje u svijetu, negoli još beznadnije iščekivanje postojanja ekonomske bajke o mogućem oporavku, jer u romanu *Mirisi, zlato i tamjan* glavni junak kroz tamošnju romanesknu priču pred nas postupno tek rastvara svoju osviještenost o prethodnoj ideološkoj diskreditiranosti jer je svjestan da je uložio svoj talent u destruktivnu ideološku negativitetnu projekciju te on pristaje na beznade i na neku vrstu pasije kao svoju perspektivu. Međutim, taj lik istovremeno biva pomalo humorno autociničan pripremajući nas, a da to ni ne zna, za jedan drugi sličan humor takve konstitucije autociničnosti: za roman *Polovnjak*

Dalibora Cvitana iz 1984. godine. U svakom slučaju, na toj granici 1968. godine mi se nalazimo u okolnostima u kojima je upravo iskliznula ta hladnoratovska matrica pretvorivši se u prvo osvješćenje kako su oba globalna političko-upornosna orijentira kompromitirana. Jedni će 1968. godine u Pragu u proljeće zgaziti svoje saveznike, drugi će bez puno savezničkih razmišljanja otići u taj neki daleko istočni rat, naprije u Kambodži suzdržanog razaranja, a zatim s potpuno otvorenim velikim ratovanjem u Vijetnamu – ta dva velika politička orijentira koja su navodno u hladnoratovskom odnosu i kojima je najbolji deskriptor odnosa autor tvrdokuhanih krimića Mickey Spillane sa svojim *Mikeom Hammerom* jer jedini čovjek koji može rješavati zločine u nekom malom, urbanom ili velikom, metropolisnom svijetu zapravo je čovjek kojemu je prvo i posljednje stanje u danu rub čašice i mučnina koja nikada ne odlazi. Dakle, u egzistencijalizmu se u tim 50-ima i 60-ima te pripremi za 1968., razvila mučnina s pomoću nekoliko jakih hrvatskih romana naslonivši se i na taj *on-the-road*, i na apsurd, i na početak 50-ih, i na prve egzistencijalističke i *on-the-street*, *jeanserske* proze Ivana Slamniga. Kako nas Flaker o prozi u trapericama upozorava, Slamnig gotovo istovremeno s najznačajnijim svjetskim *jeanserima* započinje jednu novu poetiku, *jeans*-prozu s novim jakim trećeplanskim radom egzistencijalističke deskripcije, odnosno egzistencijalističke strukture ili podstrukture subjekta. U nekom trećem *ja*, u konstitutu kojemu se ne može izmaknuti, smješten je subjekt takvih okolnosti, a svijet klizi niz te dvije kompromitirane slike autoriteta kojemu više nije nitko vjerovao jer avangarda je već avangardno rekla da

ne vjeruje. Autoritet je, prema Krleži i Kozarčaninu, socijski korumpirani prostor tog užasa društvene strukture, a egzistencijalizam koji se nužno već tad u moderinitetu bio zaletio bit će nešto intenzivno djelatan, čak i u našem lektirskom Šoljanovu romanu *Kratki izlet* (1965.) koji je nastavak hrvatske *jeans*-proze nakon Slamniga i priprema za visoki urbanitet koji će ispitivati proza sljedećih dvadesetak godina. Naime, gotovo stripovska fragmentiranost *Kratkog izleta* je ta kadrirajuća kamera fragmenata koji se u velikom broju potpoglavlja razvijaju romanom te on postaje nizom kratkih i stripovskih rezova koje bi, da nije bio zaokupljen svojim drugim interesima, sasvim sigurno jako dobro mogao humorizmom slike prikazati i Andrija Maurović kojemu tada, 60-ih godina intenzivnije tiskaju stripove i hrvatski se urbani, moderni, mladežni um tih godina razvija u jednom popularno-trivijalnom smjeru. Strip se cijelo vrijeme čuva izvan nekakvog likovnog *mainstreama*, međutim, također čuva mogućnost da kinetika bude kadrovima i sugerirana i posve aktivirana, ali predana i visokoobrazujuća spram čitatelja. Dakle, puno je kinetičke kompetencije predano čitatelju koji nužno mora aktivirati svoje dopisivanje onoga što je, primjerice, u *Kratkom izletu* prikazano i mora pokušati uvezati nit između fragmenata koji su pred nama izlagani. Ponovno smo spomenuli, pripremajući se za četvrto predavanje, kako je aktivna *jeans*-proza i egzistencijalizam, a zbog svoje visoke produkcijske aktivnosti ne samo preko Milana Nikolića nego i Nenada Brixyja, Branka Belana aktivna je i trivijalna književnost koja ju na kioscima u velikom broju pročita-

nih primjeraka zapravo itekako njeguje i odgaja primanje u čitateljskom obzoru toga svijeta.

Te tri tektonske matrice, odnosno poetičke plohe – *je-ans*-proza, trivijalna književnost i egzistencijalizam – rađe pripremu za ono što će se nakon toga dogoditi. Postoji jedan tihi četvrti aspekt recepcijskog i poetološkog rada teksta u to vrijeme, jer naime, netko je morao naslijediti i visoku čitateljsku ispisanost recepcije Ive Andrića. Rekli smo kako je profesor Nemeć svojom monografijom raščistio što je to s Andrićem – ponajprije je raščistio to da se tu ništa ne može raščistiti, odnosno da rješavanje pitanja kome Andrić pripada završava odgovorom, osim što on zahvaljujući Nobelovoj nagradi pripada jednoj najzahtjevnijoj svjetskoj visokoljestvičnoj recepciji ukupne svjetske književnosti i kao gledanost njegove autorke strane on je čovjek multiidentitetne konstitucije, on je čovjek koji je sam mijenjao svoje identitete i prilagođavao ih tom nizu država. Sam Andrić je funkcionirao kroz četiri države, a njegov nam je intelekt, osjetljiv za to kamo spram povijesti postaviti svoju osobnost, zapravo zakomplicirao sve. On je u svom biografskom dijelu bio čovjek koji je pristao na to, bio je dio *Hrvatske mlade lirike*, autor koji je rezolutno rekao da nije pripadnik nikakve pravoslavne vjeroispovijesti, ali da je autor koji pripada srpskoj književnosti, kao diplomat se izjašnjavao kao srpski i jugoslavenski književnik te Andrić očigledno pripada cijelom ovom kulturalnom i književno-kulturalnom naslijeđu država koje su ovdje funkcionirale – dakle, ne samo tih povijesnih država što bi bilo možda najkorektnije reći jer Andrić svojim pismom pripada i hrvatskoj književnosti u austrougarskom kontekstu i

SHS-ovskoj književnosti u međuratnom kontekstu. Postoji čak i natuknica o tome kako je imao neku komunikaciju s Milom Budakom i kako je navodno ponudio svoju suradnju s NDH jer se osjećao nesigurnim od Drugog svjetskog rata. No ono što je nama ovdje puno važnije od svih ovih dvojbi je da 1970. godine jedna velika anketa među hrvatskim srednjoškolcima pokazuje kako je Ivo Andrić apsolutno najčitaniji književnik u njihovom književnom obzoru. Govorimo o svijetu kada se čitanje nije klikalo skakutanjem po surferskim mikrodezinformacijama, nego je knjiga bila nešto što se taktilno, erosno prihvaćalo i kamo se usmjeravalo svoju intelektualnu otvorenost prema nekakvoj budućnosti.

Nalazimo se pred onim što smo si još prošli put zadali kao neku vrstu problema, odnosno pred pitanjem kako pažljivo pregledati prostor od te 1967./'68. pa do 1990./'91. godine jer je dinamičniji nego ikad. Naime, sam egzistencijalizam dobio je svoje nastavke jer će se njegov ton nastaviti i u Krležinoj petotomnoj romanesknoj strukturi, *Zastavama*, koja je možda jedan od najekstenzivnijih tekstova postkrausovskog genija. To je jedan od najospešnijih tekstova naše svijesti o suodnosu kulture, povijesti, umjetnosti i pozicije individualiteta u svemu tome i, svakako, nipošto nije slučajno da je Stanko Lasić, jedan od naših najrazvijenijih mislitelja hrvatske književnosti kada su u pitanju njezine prozne strategije, napisao cijelosnu monografsku studiju upravo o Krležinim *Zastavama*. Uz *Zastave*, koje izlaze od 1966. godine te se u tom vremenskom periodu možemo numerološki zapitati o nečemu, vidimo kako tih pet romana u tih deset godina izlaženja kao da omogućavaju po-

staviti jedno novo kontekstno polje za čitati. Taj roman ima svoju toliko veliku metamagnetsku magnumsku problemsku zalihu pitanja da ne treba njega uzimati kao nešto što bi postavljalo neki periodizacijski okvir, ali je očigledno da se i taj roman pojavljuje na prijelazu 60-ih u 70-e te nam potvrđuje opažanje kako na tom prijelazu postoji jedna toliko visoka polimorfno-modelativna gustoća da se tih sedam-osam pa eto i deset godina diže gotovo kao jedna posve samostalna periodizacijska točka.

Prije nego što se zaletimo u 70-e godine (točnije, od 1968. godine nadalje), recimo da postoji još jedna mikro-kontekstna dimenzija koja je važna za hrvatsku prozu i za roman – riječ je o tome da unutar proze 60-ih nastupa niz vrlo jakih, što smo na prošlom predavanju kratko bili skicirali, uknjigovljenih svezaka kraćih prozanih oblika. Kraći prozni oblici u nekoj tradiciji svog pojavljivanja 50-ih i početkom 60-ih zapravo su imali nekakvu strategiju časopisnog pojavljivanja i eventualno čak i u dnevnim novinama te se nije jako pomišljalo na to da je nužno te knjige organizirati tako da budu nosači niza kraćih proza, premda se to događalo. Međutim, Branimir Donat upozorava kako je pred nama baš fenomen jakog nastupa uknjigovljenih kraćih prozanih oblika. Velik broj tih knjiga su neka vrsta intimističkog egzistencijalizma. Poseban je tu fenomen Ivan Raos koji također na određeni način ima neku vrstu pomalo i danas odgođene pozicije u kanonu hrvatske književnosti. Naime, tih 50-ih godina Raos započinje svoju veliku proznu produkciju koja je najpoznatija po trilogiji *Vječno žalosni smijeh*, a njegova sklonost kontaktirati s trivijalnim i često navraćati erotskom naboju kompromitiralo je

njegovu poziciju ulaska u kanon. Povijest hrvatske književnosti vrlo je često troma i sporo mijenja svoje uvide, a u grubom smislu riječi moglo bi se reći kako desecima godina povjesničari književnosti prepisuju jedni od drugih jer najčešće pristaju na to da aktualna recepcija, aktualna književna kritika koja se pojavljuje u novinama i časopisima nama bude jedino realno rekonstruirljiv obzor recepcije, postajući tako jedinom referencom za smještanje nekog autora u kanon, na što se preolako intenzivno pristaje, čak i do najmodernijih povjesničara književnosti koji, čak i kada otkriju zapostavljene autore koji su estetski učinili ogromne stvari, zovu ih usputnicima onih dominantnih demencija. Dakle, oni koji su bili kritikom i ovjerom primljeni u školsko-lektirskom sustavu, oni su gotovo zauvijek tamo i ostali, a uz autorima koje se previđalo stalno se govori o njihovoj mimopoziciji i pomalo se nema dostatnog instrumentarija za čitanje onoga što su učinili. Ovaj je mali metapovjesničarsko-književni ekskurzić samo htio ukazati činjenicu izmicanja autora iz našeg uvida.

Već smo nekoliko autora spomenuli koje mi, u našem nizu predavanja, držimo kanonom, premda dosadašnje povijesti književnosti to nisu tako činile. U tim 60-ima događaju se i još neki fenomeni, kao što su decentarske književno-kulturne strategije. Naime, u ovome prostoru sjeveroistočne ili istočne Hrvatske pojavljuje se prvi posve kontinuirani književni časopis *Književna revija* afirmirajući i Maticu hrvatsku kao organizaciju koja se bavi nakladništvom i izdavaštvom, a prije toga je 1954. godine kratkotrajno izlazila *Slavonija danas* koja je mobilizirala slavonske krugovaše i izvoraše te ima vrlo neupitan

nekuriozum da je tamo objavljivao i Tin Ujević. Studirajući u Zagrebu, slavonski su krugovaši i izvoraši pripadali posljednjem književnom kružoku Tina Ujevića i s njim se nakon Drugog svjetskog rata u Zagrebu susretali i burno razgovarali te postoje knjige koje bilježe neku vrstu dokumentacije takvog Ujevićeva druženja s nizom autora od kojih smo ovdje spominjali Boru Pavlovića, a spomenut ćemo Miroslava Slavka Mađera koji 1978. godine bjelodani također jedan roman kada se pomalo vraća druženjima Ujevićeva kruga. Tu je i još nekoliko Slavonaca od kojih će biti minimalno nespretno izgovoriti i Vladimira Rema koji piše knjigu *Tin bez vina* u kojoj bez nekakve legendarizacije dokumentarno, iako s puno jednostavnih prizora iz svakodnevice njihovih susreta bilježi priču o tom susretanju mladih s Tinom Ujevićem. Časopis *Književna revija* jedini je istočnohrvatski kontinuirani hrvatski časopis koji danas funkcionira i koji je krajem 70-ih godina zahvatio i u nekoliko navrata objavio panorame tada mlade hrvatske proze i autora koji se pojavljuju u to vrijeme i u romanesknom i u kratkopričačkom obliku. Krajem tih 60-ih pojavljuje se u Osijeku i još jedan knjižnični niz, *Vrbaci*, koji u svojih desetak godina afirmira dvadesetak autora iz osječko-slavonskoga prostora, između kojih je izdvojiti ponajprije Ivicu Vrkića, 1971. godine neku vrstu omladinske zvijezde u Hrvatskom proljeću, kada hrvatski kulturno-politički um s ekonomskim zalihama dokumenata istupi s jednim planom projektivne mobilizacije. Tada se Vrkićeva knjiga objavljuje i u dvije-tri naklade, a osim njega tu su i najpoznatija sljedeća dva autora: Drago Kečanović i Stjepan Čuić – i jedan i drugi će u ovoj našoj

priči 70-ih uskoro biti u glavnim ulogama osam naslova koji se tada pojavljuju. Naime, kada nakon 1970. godine i romana *Odlazak Pauline Plavšić* Petka Vojnića Purčara, iz 1969. – koji je neka vrsta pretapanja iz *jeans*-proze u globtrotersku senzibilnost potrebe kinetike i kretanja – Stjepan Čuić i Drago Kekanović bit će dio skorašnje fantastičarske ekipe, one Donatove skupine važnih, jakih knjiga kratkih proza iz 60-ih za koje on kasnije, upozoravajući na takozvanu stvarnosnu prozu koja se pojavila oko 2000. godine, iznosi prigovor našoj aktualnoj stvarnosnoj prozi, a to je njezina neupućenost u to da je ta poetika intenzivno provjerena u svim svojim strateškim oblicima još 60-ih godina u nizu knjiga kraćih proza.

U aspektu i daljnje odgode, a zapravo jake pripreme za ulazak u 70-e trebamo se vratiti onome zbog čega smo konstatirali da za period od 1967. do 1974. godine ima puno razloga usporiti se na tom mjestu i reći što se tamo važno događa za hrvatsku prozu i roman. Važno je to da u 1967. godini, kada je u preciznijem smislu hrvatska proza u pitanju, nije važna samo ta *Deklaracija o nazivu hrvatskog jezika* kao jedna, budući da smo uz umjetnost riječi, svijest o onome o čemu cijelo vrijeme govorimo, onda je neupitno da onaj tko piše kada osvijesti čime piše, to je dio njegove kreacije i ta autorska svijest o pismu, politička svijest koja se povremeno egzistencijalistički zgađeno pojavljuje u *Mirisima, zlatu i tamjanu*, 1967. se susreće i s jednom važnom knjigom hrvatske proze, putopisom *Skitnje* Matka Peića. To je kanonski naslov hrvatske putopisne proze nakon Nemčića i njegovih *Putositnica* nakon kojih gotovo da u hrvatskoj književnosti nema čvršćeg oslonca za visok estetski učinak, dok su *Putositnice*

bile, kako je napisao medijski teoretičar i kritičar Goran Pavošević s kraja drugog i početka trećeg tisućljeća, neka vrsta hrvatskog Rolanda Barthesa 19. stoljeća. S druge strane, Matko Peić u svojim *Skitnjama* ima naslov koji nam najavljuje (a nema nikakvog razloga da na to ne pristanemo) ponovno jedan subjekt u kretanju, koji će biti visoko hedonistički uživatelj u fizici svijeta. Ta fizika svijeta bit će posebno senzacijski hiperaktivna, subjekt će biti sinestezijski strukturiran i *Skitnje* Matka Peića će se polako, ali kinetikom punog izlaganja tjelesnosti prostora, ontemizirati. To će biti jedna posebna deskripcijska likovnost koju ćemo kao filmičnu moći naći možda najrazvijeniju kasnije u *Večernjem aktu* Pavla Pavličića gdje će se susresti dvije tendencije, *jeansovsko on-the-roadovska* s fantastičarskom. S druge strane, ta će se 1967. godina sa svojom sviješću o jeziku i ideologizaciji svijesti uskoro nužno afirmativno i od strane vlasti odčitano kompromitirajuće pojaviti jer će vlast, idući prema 1971. godini, žestoko i intenzivnije pripremati dokidanje intelektualno-jezično identitetnog osvješćenja. Godina 1968. s *Mirisima, zlatom i tamjanom* dovest će taj subjekt ideološke samoosviještenosti i potrebe da se kazni zbog pogreške, taj subjekt koji će se trpno, s visokoosviještenim, ali s vrlo malim subjektivnim moćima predati prebivanju i nekretanju te će kretanje biti samo niz gotovo ritualnih samokažnjavanja, pristajanja na bivati kažnjenim, što će biti posljedica u tom romanu. U aktivnom je odnosu svijest o jeziku i o tome da se ne treba prepustiti gubitku identiteta ako je pohranjen u svijesti o jeziku. Međutim, ovaj egzistencijalistički subjekt nema rješenje za bilo kakvo pružanje otpora, tako da sljedeća godina, 1969., do-

nosi tri važna naslova u prostoru lirike, a to su *Diktator* Josipa Severa, *Rez* Darka Kolibaša i *Predgovor* Ivana Rogića Nehajeva kojima na scenu stupa nešto potpuno novo: nova nova avangarda kroz Josipa Severa, zatim stupa besubjektivni rez oslobođenja pisma od bilo kakve ideološke određenosti, rez pisma, ponovno jedna visokooavangardna gesta odbijanja komunikacije sa svijetom koji se neprestano, upotrebljavajući jezik, kompromitira. Taj svijet se kompromitira i onda kada je jezik medijski, pa i masmedijski osviješten u *Rezu* jer je ta zbirka gotovo naš Marshall McLuhan. Ivan Rogić Nehajev krenut će lirskim pismom također na način da će visoka tekstualnost, kao i ona Stojevićeva dvije godine kasnije, biti jedino mjesto koje tekst zanima. S time da će Rogić tekstualnošću čitati i povijesno-kulturnu povijesnicu, premda mu ona neće biti ni njegovanje niti odbacivanje tradicije, već tradicije koja mora raditi za bilo kakav eksterno tekstualni zalag. Boro Pavlović, naš roditelj hrvatskog konstruktivizma, ukazat će na te tri zbirke kao start jednog neokonstruktivizma, afirmativnog subjektivno-besubjektivnog funkcioniranja teksta spram svijeta koji ne čuje i zato i dalje koristi riječi za urotničke blokovske, međublokovske međuudare i ona dva autoritarna, velika globalna bića, osjetno će kroz 60-e imati alterniranu i treću globalnu strukturu koja se zove *Nesvrstani* i koja doduše nema nikakve veze s tim trima zbirka, ali kontekst će usprkos odsuću rata iz Europe imati velike zalihe subjektive potrage za odlaskom. U trenutku kada je *jeans*-proza već prešla desetljeće hrvatskog romanesknog kretanja od Alojza Majetića i Čangija, pa sve do 1972. godine i *Bolje polovice hrabrosti* Ivana Slamniga, u to se vrijeme

pojavljuje i prijevod Kerouacova *On the roada* te je pomalo prijevod tog teksta prepristojan, komoran, ali neslučajan za taj trenutak. Unutar perioda od 1968. do 1972. godine pojavljuje se i trosveščano izdanje *Nove europske kritike* koju pripremaju Vjeran Zuppa i Ante Stamać te se tu hrvatska književnokritička i književnoznanstvena scena upoznaje s cijelim nizom teoretičara umjetnosti i književnosti od ruskog formalizma pa do poststrukturalizma – od Šklovskog pa kroz strukturalizam, kroz fenomenologiju Ingardena pa sve do Derride – te neće biti prvi put da hrvatska književnost saznaje za Derridu. Naime, njega hrvatska književnost upoznaje dvije godine ranije ponovno u jednom konceptualno-zborničkom svesku *Slovu razlike* iz 1970. godine koji uređuju Branimir Bošnjak i Darko Kolibaš i u kojemu je genijalni Kolibašov metapismovni esej, dok on istovremeno prevodi i u originalima čita Lacana, Barthesa i Derridu. Tu je i Branimir Bošnjak koji prepoznaje kako je književnost na neki način ekonomija estetskog iskupljenja pisma te je susret hrvatskih kritičara-teoretičara bez akademske pozicije kao što su Kolibaš i Bošnjak s Derridom i Lacanom bitno mjesto o kojemu *Slovo razlike* jako označava razdjelnicu prije i poslije, kako je upravo slaba pozicija u recepciji toga zbornika u smislu izravnog prikaza koji su tome pristupili nešto nalogičnije. Taj će zbornik strahovito intenzivno postati prisutan u mladom pismu koje tada nastupa jer će sami književnici mlađih generacija to jako puno čitati i reaktivno intelektualno na to reagirati, međutim, s druge strane nekakva akademski oficijelna kritika neće gotovo niti primijetiti dolazak *Slova razlike*. Ali, od 1970. do 1974. godine Branimir Donat, kao što je

Pavlović 50-ih potpuno razoružao mogućnost kritike da ga primi, tako i Donat čini tada i s akademskom i s najopuštenijom svakodnevnom recepcijskom knjigovnom kritikom – naime, on je unutar četiri godine objavio čak pet knjiga eseja. Esej kao pismo tako zgusnuto uknjigovljeno iz rukopisa jednog autora doista nikada dotada nije nastupio. Riječ je o već trećoj jakoj metaimplozijskoj bombi mišljenja koja nastupa u hrvatskoj književnosti. S jedne strane, to je trosveščano izdanje *Nove europske kritike*, s druge strane je konceptualni zbornik *Slovo razlike* koji je decentrirao i samu ideju zborničke strukture te je izvršno, performativno decentrirao čitateljsku pribra-
nost na ono što mu daje kao informaciju jer je *Slovo razlike* kao zbornik započinjao negdje od posljednjih triju radova, ne bi li zatim nakon prvih nekoliko radova bio “početak” zbornika itd. Nešto slično će kasnije učiniti Zorica Radaković u jednoj zbirci pjesama neposredno nakon prijelaza 80-ih u 90-e u kojoj će naslovi biti objelodanjeni negdje oko sredine pjesme i ta decentarska igra dio je repliciranja književnosti na činjenicu zagubljenosti i porušenosti autoriteta, jer su autoriteti učinili najbolje što su mogli i predali prostor plohi i, nažalost, ravnodušnosti te jednom kretanju reljefa plohe u kojemu se neće izdizati nikakva autoritarnost, ali joj to treba izravno reći, što je vidljivo gestama i autorice proza, Zorice Radaković, a i onoga što je rekao zbornik *Slovo razlike*.

Sljedeće što se dogodilo 1970. godine čak su dva romana – ponajprije roman *Kužiš, stari moj* Zvonimira Majdaka koji je izvrsno i gledati u jednom od najboljih hrvatskih filmova u zadnjih pedesetak godina zahvaljujući redatelju Vanči Kljakoviću, a Majdak je supotpisao

i scenarijski rad tako da je vrlo pažljivo priređen u filmskom obliku pa su se susreli Kljakovićev mikrogenij i unutrašnji rad antijunaka, te dvije masmedijske kompozicije komuniciranja sa svijetom. Dakle, kada idemo od 1967. s Peićevim *Skitnjama*, zatim 1968. s *Mirisima, zlatom i tamjanom*, 1969. s *Diktatorom, Rezom i Predgovorom*, kada se u periodu 1968.–1972. približimo *Novoj europskoj kritici* uz Derridu, Lacana, Barthesa, Šklovskog i Ingardena te sa Staigerom i kada dođemo do Zvonimira Majdaka i *jeansovske* romaneskne strukture, onda nam tu postaje posve jasno kako ona metaigra, koju je već u kratkim prozama Slamnig činio 50-ih, i svijest o pismu postaju *mcluhanovski* sve osjetljiviji. Naime, mi smo u filmu *Kabinet dr. Caligarija* vidjeli da film prikazuje svijet u artificijelnoj scenografiji, dok ovdje dobivamo prevrnutu rukavicu toga – priča o nekome postaje priča o vrlo malom nekome. Taj koji je pred nama nije junak kojemu će naša mimetična zavodjenost pričom dovesti do poistovjećivanja, napokon će književnost vrlo intenzivno odmaknuti taj aspekt, te će taj Brechtov mehanizam odmicanja primatelja od priče stalno raditi. Mi ćemo biti blizu i *Na rubu pameti* i u *Povratku Filipa Latinovicza* jer će nam relativna realističnost omogućavati da saznamo što je dobro, a što zlo i da očekujemo kako bi bilo dobro da se tim likovima dogodi nešto drugo što je na vrlo lošu stranu nagnut galopirajući negativitet. Ovdje, u filmu *Paris, Texas* susrećemo simpatični “mali” lik kojemu posvećujemo neku vrstu čitateljskih simpatija, ali nema pozicije koja bi tom liku nužno bila pripremljena da se uopće išta zove njegovom socijalnom afirmacijom. U egzistencijalizmu smo vidjeli da je soci-

emska narativna figura uvijek najproblematičnija, ona je gotovo odsutna, ako ne problematična – ali, tu vidimo da se vrijeme putovanja sa svojim djetetom, u igri komunikacijom uređajima, mijenja u uživanje u bezdogađajnosti upravo zahvaljujući tim uređajima. I mi tu naviku bezdogađajnosnog imamo, doduše, od Vladana Desnice gdje je događajnost zamijenjena našim uklizavanjima u profinjenost esejističke ugone, a ona ovdje nalijeće i na neke ideološke signale spram kojih subjekt nema nikakav odnos, već mi imamo jedva skiciran svijet velike povijesti. To bezdogađajnosno pokušavamo prebaciti u *jeans*-prozu i u drugu fazu *jeans*-proze ili možda u vrh *jeans*-proze kada ulazimo u 1972. godinu i *Bolju polovicu hrabrosti* Ivana Slamniga – tada ulazimo u bezdogađajnosnu dimenziju na način da metaigra postaje puno važnija, a ontemski mimezis je zapravo nemjestan. Nema velikih mjesta, mjesta centra, nema velikih identitetnih struktura pred nama, nego imamo slabe junake, slabiće te imamo popriličnu nereljefnost ičega što bi bila velika povijest. Pimjerice, strategija satiričko-političkog romana *Toranj* Ivana Kušana koji izlazi iste godine kad i *Kužiš, stari moj*, 1970., a u kojemu se Kušan igra tog nakrivljenog tornja i satirizira naš lokalni svijet i sve ono što aktivira društvene strukture i implikacije kada se neuspjeh pokušava proglasiti nekakvom kulturalno-estetskom strategijom, pa se i profesionalna neuspješnost zakriva s pomoću nemoći odčitavanja svjesnog subjekta na ekranu slike jedne povijesne zbilje koja izmiče. Kretanje rubom, marginom jedina je opcija koju se ima na raspolaganju.

Vidimo u ovom filmu da su otac i sin događajno u potrazi za ženskim bićem kojemu je mala negativna povjesnica izbila emocionalni identitet, odnosno za majkom i bivšom suprugom, dok 1970. godine časopis *Krugovi* iz svojih generacijskih redova, ali ne i iz redova svog formalnog članstva, počinje niz tih romana Bogdana Mesingera objavljivanih u Vinkovcima za koje nitko nikada nije čuo. Taj neslužbeni pripadnik krugovaša, inače profesor teorije jezika na Filozofskom fakultetu u Osijeku do prije dvadesetak godina, objavljuje dva romana: *Samac* i *Kiša* – to su romani prave krugovaške geste, kao da su izravno izrasli iz te poezije. Godine 1970. se pojavljuje i prva zbirka kratkih priča fantastičarske poetike. Autor Albert Goldstein obavljuje jednu borhesovsko-kabalističnu igru koja se zove *Pamfilos ili pripovijest dokonjaka* u kojoj je riječ o tome da na jednom velikom autoputu i velikom raskrižju fantastičarskih poetika priča započinje takvom jednom sofisticiranom gestom koja će nakon toga uslijediti kroz čak osam naslova u kojima će svi autori birati neki svoj specifičan smjer, a u odnosu na Goldsteina neku vrstu uvjetnoga, nasljeđivanje blagog kabalističnog *fantasyja* kao interesa koji se može čitati kod Gorana Tribusona u kulturnoj zbirci priča *Zavjera kartografa*. Taj pridjev *kultna* zapravo je suvišan jer ovih osam naslova koji slijede su zapravo sve kultne knjige malih opsega, kratkih priča – jedno je roman, *Priča o gospodinu Zaku* Veljka Barbierija – sve te knjige su jaki razlog zašto bi od 1970. mogli govoriti o nastupu jednog posve novog periodizacijskog odjeljka koji će potom trajati dvadeset godina, a mi smo se u našem predavanju bitno problemski zaustavili na tom samom prijelazu iz trećeg

našeg periodizacijskog interesa, druge Moderne, u ovaj četvrti koji zovemo postmoderna. Razlog je tom zastavljanju pozicija u kojoj se subjekt nalazio s gubitkom sociemske reference u prethodnim trima poljima gdje je vrlo često gubitak sociemskog odnosa između psihema i drugih opcija njegove identitetne samopretrage. Ta situacija dovela je do prelaženja književnosti u fantastiku, što znači da neće više biti realistična, narativna, fabulativna, nego će se odvažiti na jednu posve drugu strategiju. Književnost će se usmjeriti u one prostore koji su dotada bili smatrani trivijalnim – naravno, nije *Mor* trivijalan niti su to neke poetsko-fantastične kratke proze Jure Kaštelana ili Vladimira Nazora, ni vrlo kratke poetsko-fantastične stranice Nikole Šopa nisu izvan književnog kanona. Međutim, ovdje će eskapizam književnosti biti i ogoljen jer stvarno je loš svijet na raspolaganju, ona dva su se globalna autoriteta srušila, *Nesvrstani* nisu nešto što će biti inspirativno na ikakav način kontaktirati estetsko i osjetljivost s tom nekom globalnom politički-neideološkom, nego slabo ideološkom ili slabo strateškom konstrukcijom – književnost neće na to reagirati, već će vjerojatnije reagirati na dvije strategije koje su se pojavile u neoavangardnoj umjetnosti naših krajeva, a to su nove tendencije i časopis *Bit international*. Te dvije neoavangardne geste koje, s jedne strane nasljeđuju egzat 1951. godine, dok s druge strane i davne dadaističke tendencije, pišu neku vrstu kulturalnog non-romana, premda nakon nastupa tog niza fantastičarskih knjiga priča te autore više teško da ćemo čitati u njihovim intervjuima. Dakle, kada oni budu u autorskoj poziciji objašnjavali što su činili, teško da će itko od njih refe-

rirati tihoavangardnu vrstu kulturalnog non-romana u nekom trećem planu koja radi i u drugim umjetnostima, a književnost neupitno prima te emisije, bez obzira na to hoće li osviješteno konstatirati kako će baš replicirati tim strategijama ili će to naprosto činiti naprosto iz duha vremena, odnosno iz estetske ponude. Jer, kako rekoh, 70-ih ponovno svijet nije dobar, nisu više u pitanju prvi rat s produljenjem u krizu, niti drugi rat sa pseudoizlaskom iz krize, a zapravo ulaskom u ogromno uništenje i jednu dubinsku pseudopovijesnu civilizacijsku destrukciju svojih kreativnih korijena, neće to biti ni Hladni rat koji će se sastojati od opasnih špijunskih igara između Istoka i Zapada s paralelnim gaženjem svojih saveznika i s treće strane ubijanjima vođenjem najfizičikijeg rata u neeuropskom dalekoistočnom prostoru – neće to biti taj svijet, ali će biti taj svijet koji je post-taj svijet. Nakon svega toga, nakon svih velikih ratova – Prvog, Drugog, Hladnog – nakon tih, uvjetno rečeno, velikih ratova postoje te male implozije koje se događaju u manjim državnim strukturama, a hrvatski kulturalni kontekst i njegove estetske implikacije ne uspijevaju biti pozitivni čuvari svojega pisma, teksta i umjetnosti, premda to pokušavaju biti. Razlog tomu je dubinsko narudžbeno kontrakreativno biće koje funkcionira stalno, iako jedan od najlucidnijih mislitelja hrvatske kulture, Dalibor Cvitan u jednom trenutku kaže da bi kulturu trebalo smatrati pozitivnim policajcem umjetnosti. Dakle, da ne bismo pogrešno shvatili Cvitana – kultura bi trebala biti najafirmativniji mogući čuvar potpune autonomije umjetnosti, no to se ne događa jer kulturalni okvir je ipak kontaktno biće s politikom, s ideologijom i na taj je način Matica

hrvatska kao jedno kulturalno biće u tom trenutku primila neku vrstu drugoplanske koprodukcije s politikom te kritika koju je Matica hrvatska kao kulturalna struktura onda pokušala plasirati u najširem prostoru hrvatskoga podržavnoga bića 1971. godine, a političari – od Savke Dabčević Kučar nadalje – koji su frontmeni hrvatske ekonomske kritike političkim reperkusemima bit će pozatvarani i posmjnjivani. Matica hrvatska imat će svoju jaku suradnju s tim političkim platformama i, država – Jugoslavija

– će odlučiti to prekinuti jer će upozorenje iz 1968. godine iz globalne slike djece cvijeća, pa zatim beogradske djece cvijeća s onim studentskim nemirima koji su bili i na Zagrebačkom sveučilištu, to će biti jedno iskustvo koje će aktivna državna politika upotrijebiti da se mobilizira oko zaustavljanja hrvatskoga sedamdesetprvaškog kretanja jer 1971. Matica hrvatska će biti zabranjena te će ona ostati samo izdavačka kuća, dok će kulturalni ogranci biti pozabranjivani. Tada će Osječka književna revija prijeći u nešto što će se zvati, skraćeno rečeno, Radničko sveučilište *Božidar Maslarić* s još nekim podnaslovima koji su ukazivali na društveno-političku lojalnost tadašnjoj državi. Nakon *Pamfilosa ili pripovijesti dokonjaka* Alberta Goldsteina iz 1970. pojavljuje se sljedeći niz od osam naslova: *Mehanika noći, spisi* Drage Kekanovića i *Staljinova slika* Stipe Čuića (1971.), palimpsestno fantastičarsko pismo *Lađa od vode* Pavla Pavličića (1972.), *Priča o gospodinu Zaku* Barbierija (1972.), *Zavjera kartografa* Gorana Tribusona, *Okus mesa* Dubravka Jelačića Bužimskog također iz (1972.), *Oporuka ćutilne fantastike* Dunje Grbić (1973.) i *Vragovi* Nikole Đuretića. To je tih

osam knjiga priča i devet s Barbierijevim kratkim romanom koji će time najaviti i poetiku kratkog romana koja će izdržati puna dva desetljeća i bit će također unutrašnji konstituent tih dvaju desetljeća. To su knjige fantastike koja je nastupila potpuno novom generacijom u hrvatskoj književnosti. Inače, 1974. će se pojaviti i roman Mirka Jirsaka, a koji će izaći u osječkoj nakladničkoj kući Radničkog sveučilišta *Božidar Maslarić*, a te će godine uz taj Jirsakov roman koji je neka vrsta suhog utopijskog realizma bez glavnog junaka – što je gotovo neka vrsta freskovnog intuitivnog eskperimenta bez projektivne, metajezične platforme, ali je riječ o romanu koji će imati i vrlo eksperimentalno scenografski oblikovanu radom Branimira Davida Kusika, nemiru apstrakcije otvorenu kazališnu predstavu nekoliko godina kasnije i taj roman će sugerirati jedan tamni urotnički drugoplanski svijet u kojemu strukture nekakvih skupinskih bezimnih aktivnosti rade na ovom prvoplanskom uništavanju mogućnosti da se čovjeka zapravo individualizira. Dakle, neka dubinska i plošna, suha, dosadna tajno sociemska figura leži u pozadini činjenice da čovjek, subjekt u prvom planu društvenog života ne može napuniti svoju identitetnost ničim značajnim zbog toga što rad one tajne skupine postavlja prepreke koje se ne može nadvladati, a sve zajedno je struktura koja je jedan tihi neimenovani rad produljenog fašizma. Riječ je o jednom tihom kolektivitetu koji nikada ne prestaje jer mi, nažalost, znamo da fašizam nakon svog pojavljivanja nikada više nije prestao – on je bio u frontalnom, velikom ratnom užasu nadvladan i uništen u smislu frontalnog ratišta, ali kao rad jednog najopakijeg negativiteta nastavlja se bez ika-

kvoga prekida poput neke vrste sociemsko-ontemske zaraze koja definitivno dokida afirmaciju subjekta, a u tim malim skupinama koje se ponekad pojavljuju na način kao u *Karnevalu cvrčaka*, itekako su destruktivne. Naime, fašistička kolektivna struktura nikada nije mala, koliko god bila niska i antiljudska, jer svijet je toliko narušio svoje afirmative da nije uopće neobično da je toliko aktivan taj negativitet malih, rubnih skupina koji se povremeno itekako plasiraju u prvi vrlo aktivan i utjecajan društveni plan.

Borhesovci – tako ih je nazvao Branimir Donat – tih devet autora koji se pojavljuju od 1970. do 1974. godine su manje-više svi rekli da za Borgesa, osim Goldsteina, nitko od njih nije znao, a kasnije je i sam Borges, kad je bio obaviješten o postojanju u jednom dijelu svijeta čak velike skupine sofisticiranih autora koji su reagirali na njegovu poetiku, rekao da je to pojava koja kao da je fiksijski izmišljena u njegovim pseudofaksijskim ludističkim kompozicijama.

Dakle, od početka 20. stoljeća hrvatski roman smjenjuje intratekstualna, intertekstualna i transtekstualna polja – točnije, ili se samoosvješćuje i misli o sebi kao o tekstu te se igra s vlastitom konkretnošću, ili vrlo rado uzima u igru tragove drugih umjetnosti i tekstova, ili pušta vanjsku povijest da ostavlja neke vrste tragova, pristajući na neku vrstu uvjetnog realizma, mimetičnog dijaloga s mimezismom. Zaletjevši se u 70-e godine kroz eskapističnu skupinu fantastičara, borhesovaca, koja nije htjela ponovno razgovarati sa svijetom već nikako drukčije nego s pomoću maštovne fantastike, kako ju Donat opisuje, kao kategoriju zbog koje se za sve vrste fanta-

stike odlučuje osim za onu koja je znanstvenofantastična, dolazimo do Donatove *Antologije hrvatske fantastične proze* (1975.) i vrlo je teško odlučiti se je li važniji jak trag na stanje postmodernog pisma koje je 1968. svakako kod nas počelo *Mirisima, zlatom i tamjanom*, a neupitno *Diktatorom, Rezom i Predgovorom*, postmoderno stanje sada kada je fantastikom odlučilo ne komunicirati s povijesnom zbiljom i kada se ponašalo (pa bi se s time i Flaker sigurno složio) eskapistično i zapravo avangardno. Moglo bi se govoriti o trećoj i četvrtoj avangardi hrvatske proze koja se nastoji uvesti tihim, ali i vrlo jakim produkcijskim planom. Jer, naime, fantastika čini to što čini pa to onda znači da se intertekstualno igra s Borgesom, Cabalom, Orwellom, Kafkom, Bulgakovom i drugima. Te 1975. godine u Osijeku dobivamo biblioteku *Vez* i svijest o baštinskom učinku postaje jako jaka, s time da se misli na tekstualni baštinski učinak i tu se nižu knjige Matka Peića koji piše o likovnosti u Slavoniji, zatim Ivo Bognar sanira oštećeno *Među svjetlom i tminom* Josipa Kozarca čiji rukopis Bognar pronalazi i objavljuje napokon, integralno, po prvi put u povijesti toga drugog Kozarčeva romana. Tu su i *Slavonske minijature*, jedna mala panorama o malim književnim oblicima Miroslava Slavka Mađera koji implicitno, ali jasno postavlja tezu kako je specifičnost književnih oblika u području istočne Slavonije vezana uz minijature, kako su te kondenzacije pisma ono što zanima podnebni podtemperament ovoga dijela svijeta koji se Panonijom intenzivno zarubljuje sa Srednjom Europom pamteći te svoje male strukture kao ono čime refrešira svijet. Teško je reći je li važniji taj veliki jaki učinak 1975. godine

i Donatove *Antologije hrvatske fantastične proze* gdje on postavlja paradigmu pojavljivanja hrvatske fantastike od Jorgovanića do danas, po prvi put u hrvatskoj književnosti, ili je pak važniji trenutak iz 1977. godine i pojave naslova *Osnove teorije filma* Ante Peterlića, knjige koja će doživjeti desetke izdanja koje će po prvi put donijeti jednu disertacijsku svijest o filmu i o toj umjetnosti koja je ovisna o tehnologiji kao gotova nijedna umjetnost dotada, iako je svaka umjetnost imala svoje velike promjene spram tehnologija koje su nadolazile – ali ovaj put riječ je o umjetnosti koja je percepcijski tekstvala najorganskije sposobno obuhvaćati svijet i mogla je ponovno rasteretiti književnost obveze da bude i istraživanje novoga i zapisivanje povijesti. To je film omogućio i to se događa 1977. godine koja je strahovito važna u postmodernoj slici svjetske umjetnosti jer tada, primjerice, Talking Headsi objavljuju album koji se naprosto zove 77, tada se diže *punk*, diže se novi val. Te godine izlazi i *Alkemija teksta* Cvjetka Milanje koja također ulazi u onu rečenicu da je teško reći koji je od tih događaja bio najvažniji za pismovnu svijest hrvatske književnosti i umjetnosti, jer u toj monografiji on po prvi put osvještuje tekst kako ima tu talentnu dimenziju konkretije kojom može ispisivati slobodu. To je ona sloboda koju je *rock'n'roll* unatrag tada dvadesetak godina preuzeo kao najmlađa tada umjetnost odlučivši se baviti upravo samo time, čak i onda kada se nasljeđuje nekako produljeno avangardnog Roberta Johnsona iz 1938. godine. Ta situacija kraja 70-ih godina donosi i još jedan naslov koji ne pripada prozi, ali je možda najvažniji pojedinačni tekstualni naslov hrvatske književnosti tog vremena, zbir-

ka *Tekst* Branka Maleša u kojoj se napokon desakralizira, demitologizira i demobilizira književni tekst od toga da je on samo specijalistička igra u kojoj više nema šanse u postmodernom stanju, a vidi se i ranije da to nije mogao, čak i kada je obožavao strojeve pa bio nehوتيčni podupiratelj i najdestruktivnijih ideologija – vitekst se, dakle, to da tekst ne može mijenjati svijet nego da će to činiti jedan negativitet svijeta discivilizacijske mračine koja se nadvija nad čovjekom na jednoj pouzdanoj od početka 20. stoljeća te da taj čovjek sada ima opciju, kako je to Ujević rekao, tekstom iskupiti se za bijedu koja se nalazi s ove fizičke, povijesne strane; tekst treba potpuno osloboditi i dati mu priliku da čini to što tekst najbolje može. Godine 1978. izlazi jedan poseban bizarni subfantastični utopijsko-distopijski mali roman, *Predstave na granici* Saše Meršinjaka koji uopće neće biti ni u kakvoj kanonskoj priči povijesti hrvatske književnosti, ali je to roman sofisticiranog programa obnove individualitetne slobode i to je jedno mjesto na kojemu će se uskoro pojaviti i sub-*jeans*-prozersko *Konačište vlakopraznog osoblja* Irene Lukšić koja će već u tom prvom svom naslovu pokazati montažni talent ponovno neke produljeno neoavangardne, ine-inačične avangarde u proznom obliku.

U tom smislu obuhvatimo konačno naš korpus od 1968. do 1990. godine i časopisnom reljefnom slikom te sveukupne dvadesetdvogodišnje scene. Naime, na početku te korpusne priče nalazi se časopis *Pitanja* koji dovodi Branimira Bošnjaka, Darka Kolibaša i Ivana Rogića Nehajeva u scenu pisma, međutim nitko od njih ne piše roman. Roman piše izvjesni Goran Babić koji će biti vrlo brzo jedan vrlo tamni autoritet 70-ih godina kada

će jedna *mainstreamovsko* modernistička književno-novinska platforma biti vrlo utjecajna i iza koje se Babić nalazi, premda on sam, jedini iz te ekipe pitanjaša piše romane za koje je ponovno pitanje što s tim učinkom jer on prvih svojih dvadesetak godina piše na hrvatskom jeziku, a zatim kada dolazi 1991. godina i kada se ta bivša jugoslavenska državna struktura raspada, on sa svojom strategijom netrpeljivosti spram hrvatskog baštinskog rada fizički napušta Hrvatsku i odlazi u Srbiju te pokušava funkcionirati kao srpski književnik koji se nikada nije posebno afirmativno razvio, ali je svakako posebno zapaziti kako jedan od svojih naslova koje objavljuje u svom novom kulturno-srpskom prostoru naziva srpsko-hrvatski roman. Dakle, u određenom smislu radi neku vrstu provokacije koja je više pitanje kamo je usmjerena, osim što neupitno destabilizira smještanje Gorana Babića u nekakav književni prostor. Argumenti njegove književno slabe estetske učinkovitosti nisu razlog zbog kojega ga možemo diskreditirati i izbaciti iz ove naše naracije niti o hrvatskom romanu. Kad je riječ o drugoj časopisnoj platformi koja se zove *Off*, vrlo krhka časopisna dinamika sa svega tri godine, ali tamo se pojavljuje Velimir Visković koji preuzima glasnogovorničku kritičarsku palicu afirmiranja borhesovaca. Visković će poslije svoje pristupe Pavličiću, Tribusonu, Čuiću, Dubravki Ugrešić, Jelačiću Bužimskom, Kekanoviću, Barbieriju obuhvatiti knjigom *Mlada proza* (1983.), a inače će se zapravo pojaviti s prikazima njihova rada onda kada se oni već “kanoniziraju“ u romaneskno naraštajno pismo. U prvom su redu to Pavličić i Tribuson, a zatim i Čuić, pa Barbieri svojim orvelovsko-kafkijanskim romanom *Trojanski*

konj te će tu vrlo važnu ulogu odigrati jedan nakladnički urednik, Zlatko Crnković koji biblioteku *Hit* iskorištava kao platformu afirmacije tih mladih *ex-fantastičara* i od njih naručuje romaneskne stvari. Crnković paralelno objavljuje vrlo jake srednjoeuropske, pa i svjetske autore, dok s druge strane s uredničkim pozivom autorima uspijeva dovesti u *mainstream* hrvatske književnosti. Ti autori, osim Čuića i Barbierija, zaigravaju se trivijalnim koje se iz 30-ih zalijeće prema ovamo kao jedna od utjecajnih strategija. Ta zaliha trivijalnoga prešla je preko mosta zvanog kratka proza i kratki roman i ušla u duge razvijene romane koji, međutim, nisu teškaški. Riječ je ponajviše o krimićima, s ponekim blagim tonom ljubićkog i špijuskog ili odnosom prema fantastici koji u tim romanima uvijek i postoji. Međutim, svi ti romani koji na prijelazu 70-ih u 80-e pomoću biblioteke *Hit* ulaze u hrvatsku književnost ne postavljaju sebi pitanje žele li biti hitovski i svirati na čitateljskom stadionu, a ne više u malim klupskim knjigama kratkih priča. Vrlo jaka strana akademske kritike, Zdenko Škreb i Viktor Žmegač primijetit će da će oni u svoje romane ugraditi i određene, visokosvijetleće sociofokuse koji neće biti izloženi kakvoj otvorenoj kritici jer to u tim okolnostima, premda časopis *Off* i njihov odlazak s Viskovićem pod ruku u hitovske romane ima kontekstnu istovremenost sa smrću 80-e, sa smrću Sartrea, sa smrću Krleže, Tita, s atentatom na Lennona, sa samoubojstvom Iana Curtisa, sa Gdanjskom i Štulićem – dakle, krčka se jedno jako književno-kontekstno, autoritarno, kulturnoknjiževno kontekstno polje autoritarno u smislu utjecaja vrlo afirmiranih pisaca na književnost jer Krležin veliki, jaki lik

njegovih gigantskih, teškaških romana nešto je što je stalno kao slovo razlike spram hrvatske književnosti. I kada se u nizu 70-ih pojavi ne samo taj prijelaz klupskih kratkopričačkih fantastičara do njih samih u opsežnim, stadionskim visokočitateljsko zastupljenim romanima, nego i Tito Bilopavlović s hitovskim naslovom *Ćao, slinavci*, tu se osjeća jedan fini bontonski most između *jeans-proze* koja se ovdje mimo fantastike ulijeva kroz Slamnigovu *Bolju polovicu hrabrosti* gdje je spojeno osporavanje tradicije s također osporenim junakom u nekoj antitradiciji bijega od više egzistencijskih poteškoća, kao i zavođenja iz smjera baštine. Taj lagani *jeansovski* bontonski most klizi preko tog kraja 60-ih i početka 70-ih do ovih žanrovskih romana koje pišu Pavličić i Tribuson, a tu je i Ugrešićka sa svojim, kako se često kaže, montažnim, postmodernim dosjetcama kojima ponovno ispisuje svoje kratke romane. Uglavnom nema više velikih romana, s time da ovo *veliko* nije pridjevni aspekt, nego je riječ o tome da ti tekstovi više ne pretendiraju ne samo ono devetanest stoljetno rješavanje problema cijeloga svijeta i postavljanju projekta, dapače, za to kako treba cijeli svijet rješavati svoju sliku, već se više ne bavi niti time da pokušava osloboditi pojedinca od toga da bude jaki intelektualni pojedinac, taj slabi intelektualac kojemu nije intelekt slab, to je ono što je *Bolja polovica hrabrosti* priredila – taj jaki intelektualac se pretvara u detektiva koji istražuje zločin počinjen još u Prvom svjetskom ratu i prije njega, zločin klizi dvadesetim stoljećem sve do ove situacije u kojoj se više egzistencijalistički ne zgnječuje svoju sudbinu u vlastitom mučninjskom osjećaju i u nesposobnosti više komunicirati sa

svijetom, sa societom u toj mjeri da se onda još čitatelju dade i odmak od svega toga pa su junaci i nesimpatično konstituirani – ili su antijunaci, ili su likovi slabe misli, odnosno potpune margine kao neka vrsta tradiranja tog našeg protoavangardnog Janka Polića Kamova. Sada su to detektivi, odnosno netko tko nije društveni ni na kakvoj presudnoj poziciji, ali čini ugodu intelektu i on je taj koji dobiva preko tih romana svoju refrešersku šansu. To nije ono što je Visković rekao za Krležu, da su njegovi romani hiperbolizirali povijesni svijet kao svoj predložak, ali činili bi to zato da bi izazvali naš intelektno kritički refreš, pri čemu Visković nije mislio da svijet nije bio tako loš i da nije taj svijet u raspadanju bio doista njegova jedina opcija, nego je riječ o tome da je nasilje postalo tehnološko u vrlo intenzivnom disperziranju. Nasilje je počelo samo mijenjati tehnologije kojima napada čovjeka, ali je nasilje prestalo biti upitno, ono se pojavilo od doslovnih ratova do koncepta nužne kompetitivnosti da bi se uopće funkcioniralo, pa sve do zahtjeva za samim tehnološkim preduvjetima da bi se uopće sociemski bilo. Dakle, malo ublažavamo dimenzije, ali nije riječ o nasilju, riječ je o anestetiziranju čovječnosti, humanističke znanosti tu su u sve trpnijoj poziciji i njihovi se instrumenti više ne mogu dovoljno disperzirati čitateljem. U tom smislu, plan fantastičara da prijeđu u krimiće i da budu u puno više ruku, a da pri tome ti krimići ne budu banalni, čak i onda kada su bizarni, nego da imaju svijest o svijetu i makar potpuno neželjenu alegorijsku dimenziju – te su se strategije ovdje počele događati, a odstup od teškaških romana jedino se donekle pokušava nastaviti novopovijesnim romanom. Naime, utjecajem

tog velikog Krleže kao neke vrste kontrastnog utjecaja na veliko, pojavljuje se taj novopovijesni roman jer je Krležina makrokritika ljudske gluposti premoćna u tom svojem širenju širokokutnog zahvaćanja nasilja u koprodukciji glupošću i korumpiranošću a da bi to bilo u nekim fokusacijama koje možda čak i postmoderno stanje sa svojim pozivom na slušanje vrabaca koji su na krovu ujedno pozivaju na to da se povijest gleda iz male, lokalne, intimne povijesti, a ne iz te reprojekcijske kritike kakvu Krleža veoma nepodnošljivo danas vrlo teško čitljivo nudi, pogotovo u tim *Zastavama*. Te su *Zastave* stvarno zahtjevne svakom modernom intelektualcu da s pomoću tog romana vidi kako izgleda svijet i kako je oduvijek izgledao te da je nekakva ritmika zgusnuća koja se pojavljuje u tom romanu, ti narativni paragrafi, kako ih zove Stanko Lasić, da su to psihemske šanse, te struje svijesti u kojima se ima mjesta za individualizaciju. Dakle, novopovijesni roman pojavljuje se s jedne strane kao reakcija, u najmanju ruku, protiv Krležinih projekata, a s druge strane kao nehotični plan nastavljanja Andrićeva velikog pisma koje je pismovno ostavilo jak trag u hrvatskoj književnosti i u civilizacijskoj senzibilnosti. Za novopovijesni roman dvojica su autora najosumnjичenija, a to su Ivan Aralica s romanom *Psi u trgovištu* i Nedjeljko Fabrio s *Vježbanjem života*. Aralica je pokušao alternirati Andriću, o čemu je pisao Bohuslaw Zielinski (jedan visokougledni poljski kroatist i južnoslavist koji je slično Wierzbickom kada se ovaj cijelim svojim nizom studija obraćao Krleži). Zielinski je upozorio na tu veliku razliku između čak i najboljeg Aralice i Andrića. Međutim, Cvjetko Milanja nastoji pokazati kako roman *Psi*

u *trgovištu* dekompetetira jako mjesto središnje pripovjedne svijesti koja nije ideološki centrirana, nego je unutar triju poglavlja zapravo gotovo reakumulacijski decentriravana – priča o velikoj povijesnoj osobnosti opisivana je materijalom koji uopće nije realno niti pro- vjerljiv niti povijesno rekonstrukcijski moguć, a ponaša se kao povijesna rekonstrukcija, ta nekakva oksimoronska neopovijesna strategija je njegovo glavno umijeće. S druge strane, višeplanski gusti rekonstrukcijski roman Nedjeljka Fabrija *Vježbanje života* bit će izvrsna njegova priprema za roman koji će napisati nakon što će naša hrvatska i regijska povijest doživjeti svoje natragičnije i nama najjače podatke, i njegov roman *Smrt Vronskog* će 1994. godine pokušati odigrati jednu veliku interetekstualnu igru. Na ulasku u 80-e Stipe Čuić se pojavljuje s *Ordenom*, a Pavličićev *Večernji akt* sa svojom palimpsestnom filmičnom, mikrodetaljnom sinestezijom dijelova slika, kamermanskih kanala prostornih ontema koji su jaka zrcala osobnosti i neka vrsta nehotične linčovske strategije u afirmiranju osobnosti koja je sposobna u prostoru promijeniti svoj tjelesni opseg. Zatim se 1983. pojavljuje Neven Orhel romanom *Uzbuna na odjelu za rak* gdje se ponovno nekakva trivijala prema čitateljima zale- tjela Hit bibliotekom, a zatim nastupa Quorumova ro- maneska strategija. Ta strategija je pripremljena i Gora- nom Buićem i njegovim romanom *Zlatni šut* kao prvim *junkijevski* ovisničkim *bluesom* romana u hrvatskoj knji- ževnosti. Godine 1983. izlazi i jedna strahovito važna pa- noramska sveščica koja se zove *64 priče na 29 redaka* gdje 64 autora iskušavaju i kratki roman, kratku priču, kratki prostor kao mjesto na kojemu će postojati mali junak

bez autoritarizma i bez ikakve ideje o tome da, osim u kinetici jezika i u njegovoj najvjestijoj gesti *rollinga*, okreta, oslobođenja označitelja od označenog postoji, a u tom će se nizu postupaka proza *Quoruma* razvijati. Godine 1984. bit će i taj odlični neoegzistencijalistički roman *Polovnjak* Dalibora Cvitana koji je komotno mogao stajati u priči o obnovljenoj teškaškoj romanesknoj strategiji koji iz nekog razloga Cvjetko Milanja naziva autobiografičnim, iako je to potpuno nevažna dimenzija toga romana. Još je jedna od Milanjinih konstatacija ona o teorijskom romanu kao fenomenu koji se događa unutar strategije časopisa, biblioteke i projekta *Quorum* – naime, teorijski romani su po Milanji: *Kutija žigica* ideje sintetizma Vjekoslava Martina Bobana, ideje jezičnosti i generativnosti kaosa *Kapetanov dnevnik* te *Pogled grad* Damira Miloša, kao i renovacijski roman Lilijane Domić *Šest smrti Veronike Grabar* kojima bismo mi priložili i jedan izrazito kratki roman osječkog autora Josipa Cvenića, *Blank*, a koji Milanja također smješta u kvorumovski krug, dok će najeksperimentalnija struktura koja zaokružuje onaj nabačaj romana *Majka* iz kontakta avangarde s modernizmom biti roman u stihovima Velibora Čolića, *Madrid, Granada ili bilo koji drugi grad*. U to isto vrijeme Damir Miloš 1988. godine u biblioteci *Vjeverica* kulturalno strateški usmjereno mladoj recepciji objavljuje i roman *Bijeli klaun* koji je neka vrsta sinteznog i senzornoga učinka ukupnoga iskustva postmodernog stanja biblioteke *Quorum*, sintezni je čak i spram naslova koji ni motivski ni tematski nemaju nikakve veze s njim, a to su naslovi: melankolična zbirka priča *Ponoćni Boogie* Ede Popovića i *neopostjeansovska* proza *Iz-*

među visokih zidova i preko njih Carmen Klein. Naime, Damir Miloš u jednom vrlo suženom broju likova izrazio intenzivira rad lingvoontemskog materijala i psihem kojemu je uskraćena zaliha boja kao onoga čime može primiti svijet. Taj psihem, da bi pristupio ontemskome, odlazi u nekoliko prostora u kojima prikuplja i mobilizira svoju svijest i zato je, tako je visoka svijest o pismu i o jeziku stanje svih tekstova kvorumaške proze. Taj psihem si osvještuje kako mu je jezik ono čulo kojim može nadoknaditi odsuće organski i fiziološki ugrađenoga programa za prepoznavanje svih vrsta čula, tako da jezik pobjeđuje priču o velikoj povijesti, a pokraj biblioteke *Quorum*, koja uspostavlja jednu veliku intenzivnu komparativnu polilošku strukturu komunikacija sa svim prostorima bivše jugoslavenske književnosti, taj se časopis usprkos apokaliptičnom urnebesu koji se profetski ili neprofetski naprosto nakuplja iz te 80-e, nakon što su autoritarni značajnici napustili tadašnji svijet, visoko kreativno stimulira pismo iskorištavajući male tekstualne oblike za vrhunsko užice i *Užitak u tekstu* Rolanda Barthesa jedna je od najčešćih referenci kojima će se taj časopis ispunjavati, zahvaljujući Branku Čegecu koji je ne samo zajedno s Bošnjakom esejistički imenovao novo stanje avangarde kao apokalipse nego je avangarda došla i u obliku tekstualnog bića svjesnoga toga da se tekst može nakupljati u novi estetski proizvod. Dakle, da primjerice roman može nastajati i bivajući ne samo intratekstualan, intertekstualan ili transtekstualan, ne samo da se igra u poljima svojih citatnih odnosa spram neke već napisane književnosti kao što to radi Petko Vojnić Purčar kada gotovo neprimjetno, uz kasnije napomene

Julijane Matanović, slaže niz romana, od kojih za jednog od njih dobiva i najveću nagradu u bivšoj Jugoslaviji, Ninovu nagradu, nego on gradi svoje romane prenoseći kompletne dijelove romana iz svojih prethodnih tekstova. Sve te igre

– i intra- i inter- i trans- projekt *Quorum* osvještuje jednom bitnom novom natuknicom koja, međutim, stalno postoji u književnosti, a to je intermedijalnost. Čegecov *Quorum* i niz autora okupljenih oko tog projekta osvještuje činjenicu koja se najbolje vidi u izgledu tog časopisa, da književni tekst ne mora samo nastati iz te intra-, inter-ili transtekstualne geste. Onda kada se i taj novi realizam vraća s pomoću onih malih socijalnih osjetljivosti žanrovskih autora krimića, Tribusona i Pavličića, ili kada se vraća nastavcima nekih vrsta *jeans*-proze, tada sofisticiran, gust i zavodnički osjetljiv prozni tekst može nastajati i visoko osvještujući svoju jezičnost, ali i da ju prepozna kao pripremljenu u jezičnosti drugih umjetnosti. Činjenica da su i druge umjetnosti također jezici, te da su ostvarenja u drugim umjetnostima također tekstovi dovest će nas do strateške geste u kojoj će časopis *Quorum* ponekad češće imati prostor zastupljen bavljenjima drugih umjetnosti. Zvat će se *Časopis za književnost*, a bavit će se prostorima i drugih umjetnosti više negoli samom književnošću, jasno sugerirajući da ne samo književnost nego i druge umjetnosti mogu nastati iz svog konverzijskog odnosa i iz svog primanja upisa drugih umjetnosti. Goran Tribuson će u svojoj romanesknoj strukturi *Polagana predaja* napraviti jedan mali *on-the-road* romančić s blagim *jeanserskim* tonom, ali zapravo s puštanjem brojnih tragova *rock*-glazbe u pitanje ovje-

ravanja identiteta samog tog nekog konkretnog autora. Tih 80-ih godina onaj naš slavonski, vinkovačko-osječki sunaraštajnik krugovaša, Bogdan Mesinger, također ponovno objavljuje roman, *Zatvorenu pučinu*, koji je vrlo malo čitan i gotovo nepoznat, a kako bi Branimir Donat rekao: *kada hoću pročitati neki dobar novi roman onda odem u antikvarijat i potražim na najprašnijim dijelovima polica.*

2. STUDIJSKI RAZGOVOR

*Zvonimir Majdak, Kužiš, stari moj,
film Vanče Kljakovića*

- *Jeans* estetika, *jeans* i egzistencijalizam, strategija margine, decentar... intermedija... Dobar dan, kolegice i kolega!

- Dobar dan! Izdvojila bih taj egzistencijalizam koji se proteže cijelim filmom. Kada bismo samo gledali prostore oko likova to bi nam bilo jasno.

- Ulazi se i u pitanje vjere i to eksplicitno, a odgovor je karakterističan jednom intelektualcu kojemu ništa nije jednostavno da ili jednostavno ne, nego filozofski odgovor na životnome primjeru.

- Ovaj film "vuče" na postmodernu kinematografiju. Moderna umjetnost je monolitna i teži totalitetu i cjelini, dok postmoderna umjetnost označava suprotstavljanje tom totalitetu. U Lyotarda, postmoderni umjetnik ne poštuje pravila, nego samo umjetničko, tekst stvara svoja pravila. Na temelju Kantova shvaćanja genija, postmoderna umjetnost uključuje stvaranje individualnih estetskih (spoznajnih) nazora i tako se postmoderni umjetnik približava filozofiji (kada glavni lik na jednom mjestu u filmu kaže da postao filozof).

- Dobar dan, egzistencijalizam je vidljiv u čitavom filmu kada se lik uopće ne uklapa u društvo, on pokušava pronaći vlastiti identitet i smjer, zbog toga je na neki način i buntovan.

- Možemo pogledati i cikličnu strukturu koja film povezuje u cjelinu i naglašava tu konstantu društva.

- Što se tiče egzistencijalne ideje književnosti (potječe od Kierkegaarda), u ovom slučaju na primjeru filma, egzistencijalizam je filozofija koja se ujedno i živi.

- Iako lik želi pronaći vlastiti put i ne želi živjeti kao njegov otac, ipak se na kraju vraća ocu i nastavlja njegov posao, odnosno i on kupi staro željezo, baš kao i na početku.

- Vidimo kako je takva svakodnevica normalna. Pogledajmo samo scenu u javnom prijevozu gdje vizualno vlada potpuni kaos i nemir, dok auditivno primamo signal opuštene, svakodnevnne atmosfere – svojevrsni paradoks.

- U filmu pratimo i periferiju Zagreba u vrijeme socijalizma i vrijednosti koje su moralno vrlo upitne.

- Egzistencijalizam najbolje možemo vidjeti u glavnom liku Glisti koji želi opstati i pronaći sebe u društvu punom nemorala.

- Složila bih se s kolegicama i njihovim stavovima o egzistencijalizmu. Upravo je pitanje egzistencijalizma i shvaćanja sebe (ali i okoline) najvidljivije u drugom gledanju filma. Najveći paradoks proizlazi iz toga što se Glista pokušava pronaći u nekom izdvojenom svijetu. Ne želi ići putem svoga oca, ali ne želi ni slijepo slijediti prijatelje. Na kraju se ipak vraća ocu.

- Da, indirektno je kritizirano novovjekovno pitanje “napretka”. Ono što mi nazivamo progresom, što je tipično prosvjetiteljska kategorija, to je odrastanje koje vidimo kao pozitivno kretanje duha, no u tome se krije problem totaliteta i homogenizacije čime se ubija svaka različitost. Umjetnost i književnost jesu otpor spram te homogenizacije.

- Postmoderni tekst ne poštuje pravila, ali se poštovanjem ili nepoštovanjem ni ne bavi, nije protiv, ali je osviješten da on piše tek pravila pomoću kojih ga se ima naknadno privilegiju uopće odčitavati...

- Stoga, koje odnose između likova, koju hijerarhijsku dimenziju ovdje imamo na način koji još nismo čitali? Tekst je, dakako, također film, odnosno obrnuto... Dakle filozofija lajferizma...

...dimenzija odnosa...

- Drugi likovi nisu tu kako bi poslužili za karakterizaciju glavnoga lika (kao sličnost, suprotnost ili drugo), nego su sve sudbine podjednako bitne i podjednako zanimaju primatelja poruke. Dakle, nismo zaokupljeni samo Glistinom sudbinom, nego i Marininom i sudbinom Glistina oca itd.

- Glista se protivi životu kakav mu je nametnut i na neki je način razapet između života u kojemu bi trebao raditi i života gdje filozofira, a malo radi i djeluje uopće.

- Glavni je lik Glista koji traži svoje mjesto u stvarnosti koja ga okružuje. Bavi se boksom koji mu ustvari uopće ne ide, želi pronaći djevojku i lijepi si flastere na glavu kako bi ispao "frajer". Srami se svoga oca koji skuplja staro željezo. S druge strane, radi u praonici automobila te se zaljubljuje u šefovu ženu Gizelu. Međutim, shvaća kako ona, osim što vara svoga muža, vara i svoje ljubavnike. Upoznaje Marinu, šutljivu djevojku koju svi iskorištavaju i koja mu se jedina nikada nije usprotivila.

- ... hijerarhija...

- Glista je model ili paradigma individue unutar narađijske krize. Na socijalskoj razini, ako tu uvrštavate hije-

rarhiju likova, tematizira se odnos kapitalizma i komunizma (koliko se smjelo u to doba).

- Glista pokušava pronaći sebe u cijelom tom društvu koje je nemoralno, ali mu to ne uspijeva jer je nesposoban bilo što poduzeti kako bi se usrećio.

- Pogledajmo što piše Blažinkov ili Filip o naracijskoj krizi ili krizi Naracije, odnosno što znači Sonji da varani vara u umnošku...?

... hijerarhija...

- Ističe se buntovan odnos Gliste prema ocu, ne postoji stroga hijerarhija njihova odnosa. Njihov odnos više počiva na poluprijateljskom odnosu, a to se najviše očituje u Glistinu suprotstavljanju i očevu prihvaćanju toga bunta.

- Sudbine i priče svih likova su međusobno povezane, na Glistu najviše utječe Marina i njezina priča. Općenito, Glista se protivi normiranju života i za njega je pitanje bolje budućnosti prilično apstraktno. To se najviše očituje u njegovoj izjavi kako bi više volio vječno biti mlad, ali bez bolje budućnosti.

- Glista se nada da će Gizela biti zadovoljna samo s njim, budući da zna kako ju muž vara. Međutim, Glista otkriva kako ona, uz njega, ima i drugih ljubavnika. Tu se ruši njegova slika o njoj kao ženi koja je prevarena i usamljena te shvaća kakvo je njezino pravo lice.

- S obzirom na naracijsku krizu, sve te promjene Lyotard određuje ne samo u književnoteorijskom nego i u jednom širem značenju. Podrijetlo znanja nalazimo u naraciji, odnosno, nekakvom pripovijedanju. Pripovijedanje je oblik objašnjavanja nužan za razumijevanje života. Znanje se sastojalo u prenošenju priče od strane

autoriteta neke zajednice na ostale članove. Svaki slušatelj je i potencijalni prenositelj određene semiotičke koncepcije s normativnim moralnim statusom, tj. priče. Prema tome, možemo reći da je zapravo riječ o tome da znanje potječe iz onoga što je poslije teorija književnosti nazvala usmenom književnosti. Kada se pojavila moderna znanost u drugoj polovici 19. st., pozitivizam i egzaktnost ugrozile su i narušile pojam spekulacije koji do danas ima negativno značenje, a time i nametnuli “novi” narativ. Filozofsko ili teorijsko znanje postalo je sekundarno, zato što novo kapitalističko društveno uređenje nije pronašlo načina da spekulaciju podredi utilitarnoj svrsi. Glista ne poznaje svoju narav kao bića, pa onda ne poznaje ni narav ljudi oko sebe, niti zna kako svijet funkcionira jer mu se nije pripovijedalo o tome.

- Likovi kao da se prepuštaju svojoj sudbini, a to se odražava i na narativnost. Nemamo ni zapleta ni raspleta – samo miniepizode. Teško je i prepričati fabulu. Pojavljuju se i umetnute scene (digresije) u kojima Glista govori.

- Riječ je o prikazu cjelokupnog društva, s jedne strane kumeki i motociklisti, koji žive lijepo i lagodno, a s druge su Glista, Marina, Grof i dr.

- Glista je stalno zbunjen, pokušava se uklopiti u određeni sebi svojstven narativ, ali se čudi ponašanjima ljudi oko sebe, a to čuđenje i sumnja u sve tjera ga na tekstvanje.

- Složila bih se s kolegicom Blažinkov, teško je prepričati fabulu jer nema ni zapleta, ni vrhunca, već je svaka scena zasebna priča u kojoj dominira Glista i njegovo ne(tekstvanje). Kroz njega se ocrtava nemoral ostalih li-

kova koji nemaju previše značajnu ulogu u filmu, već je naglasak na Glisti kao pojedincu koji se izdvaja od ostalih.

- Kroz cijeli je film vidljiv i odnos prema ženama, koje su predstavljene kao seksualni objekti.

- ... lijepo i ugodno?, zbunjenost?, nemoral?, neznanje, nesamosvijest? ... a kako je to aplicirano na hijerarhiju? na ontem? Ili, točnije što ontem zrcali natrag u psihem? i to o ženama? – koju to perspektivu postavlja? – hijerarhija?

- Marinina šutnja je simbol toga o čemu govori kolegica Sonja. Muškarci ju samo odvođe kamo žele, a ona cijelo vrijeme šuti. Tu možemo iščitati sociem (odnos društva prema ženama) i psihem (pasivnost žene prema toj pojavi).

- ... zrcali natrag...

- Muškarci su superiorniji nad ženama, oni imaju pravo na njih kada žele, a one moraju slušati i odlaziti kod onoga muškarca koji ih pozove, kao što je i Marina morala na zabavi... ona je Glistino vlasništvo, a kada je on pijan, ona postaje vlasništvo onoga tko je se dograbi... ona i doslovno i simbolično nema glas.

- Metaforika imena Glista označava nešto ili nekoga koji se stalno negdje provlači, a ne zna kamo ide. Na psihemskoj razini, iako teško izvedivo, Glistu bih povezo s Eugenom de Rastignacom iz Balzakova romana *Otac Goriot*. Pokušaj uzdizanja u društvu i odnos sa starijim ženama.

- Ontem je prikazan kao periferija Zagreba u vrijeme socijalizma. U tom su društvu pojedinci svjesni da mo-

raju pronaći svoje mjesto kako bi opstali te se taj pokušaj za opstankom zrcali i u psihemu.

- Kroz hijerarhiju likova najbolje se oslikava periferna zagrebačka sredina sedamdesetih u kojoj je sve više zbu-njenih pojedinaca kao Glista, ali takvi kao on ne mogu opstati jer su previše pasivni (psihem).

- Je li film sa svojom pričom doista određen geokultpo-litičkom povjesnicom?

- Temeljni ontem filma je preživljavanje. Unatoč tome što mu ne ide boksanje, on se pobjednički predstavlja kao boksač. Željan je života i spreman na svakodnevne bitke, iako ne zna hoće li mu donijeti dobro ili ne.

- Takvu radnju možemo primijeniti na periferiju sva-kog grada toga vremena. Ističe se i jezik, u kojem se mo-že primijetiti upotreba stranih riječi, ali i žargonizama i lokalizama – odnosno miješanje različitih društvenih slojeva.

- U središtu je zasigurno ta socijalna dimenzija. Na njoj se temelji film. Međutim, ona nije nužno locirana na geografsko područje zahvaćeno određenim političkim sustavom, nego i na unutrašnji prostor pojedinca.

- Čini mi se da film nije direktno povezan s geopolitičkom povjesnicom jer se ne govori direktno o politici, ali i sam Glista kaže da bi volio zaspati i probuditi se kada sve prođe i dođu bolja vremena, tako da ipak možemo iščitati povijesnu situaciju.

- Hoću reći da je sociemska razina samo baza za on-temsku i psihemsku.

- Tekstmično je, ali nije toliki naglasak na sociemu i društvu te povijesnoj pozadini, već na pojedincu i njego-vom doživljavanju okoline u kojoj se nalazi.

- Film je određen razdobljem koje tematizira. Najbolje se ogleda u korištenju žargona karakterističnog Zagrebu. Politika je zanemarena budući da nema izravnih pozivanja na bunt prema vlasti. Politička je sastavnica zanemarena. Najveći je naglasak na pojedincu i njegovoj okolini.

- S obzirom na to da je sniman za vrijeme bivše Jugoslavije, kada se uvelike ulagalo u filmsku proizvodnju i pazilo se da gotovo svaki film bude režimski obilježen. Prema tome, i film o kojem govorimo jest geopolitički određen.

- A što ćemo o tom svijetu, njegovom žargonu i subjektu margine reći danas, kada nositelj toga žargona postane gradonačelnik, vlasnik najveće sportske državne tvornice ili najmoćnije trgovačke firme... NO, bolje da se o tome pitamo drugi puta, kada osvijestimo tranziciju koja je nekako krenula početkom 70-ih, samo nismo posve primijetili... A što se tiče geopolitičkog, pitanje je je li to unutra jako aktivno, no to je kolega Filip u nekom ranijem odgovoru dodirnuo... taj svijet margine ima svoj ontem ruba grada, malo pretapanje u izlet... i još samo jedno pitanje – o značaju intermedijalnosti?

Pitanje je je li to unutra jako aktivno? Unutartekstualno, unutararacijski?

- Npr., glazbene dionice su dosta česte u filmu, likovi proizvode melodije i pjevaju.

- Nisu nam dostupni unutarnji monolozi, nego se to unutra iščitava iz odnosa lika prema svijetu oko njega.

- Glazba se provlači kroz cijeli film.

- Intermedijalnost u kontekstu ovoga filma ima konotacije estetskog u značenju spoznajnog (epistemološkog),

jer estetika izvorno uopće ne označava lijepo, a tu je i politička sastavnica.

- Što se tiče te estetike, potvrda za to što navodi kolega vidljiva je iz scene u kojoj se voze i pjevaju.

- A ako ćemo gledati iz perspektive teorije filma, sama montaža već jest intermedijalnost zato što je riječ o primjenjivanju tehnike i nekom obliku posredovanja.

- Intražanrovska intermedijalnost, da, što se to događa? Imamo dvije vrpce intermedijalne dinamičnosti, mimo ali i unutar osnovne filmske priče... Dakle, koja se dva žanra pojavljuju u filmu kao metažanrovi, dakako intraaktivni?

- Tragikomično je, možda tragedija i komedija.

- Vidljivo je kako je cijeli film prožet tragikomičnim elementima u kojima se isprepleću socijalne teme.

- Uz glavnu priču, pojavljuje se i intervju.

- Audiovizualni žanrovi?, pardon, no tragikomično je u stilistici vrlo aktivno, da, bravo Val Sab, a drugi smo žanr već spomenuli, zapravo opisali?

- Složila bih se s kolegicom Erceg, tragikomični elementi su najuočljiviji u prikazu socijalnih dijelova filma.

- Prevladavaju elementi komedije i tragedije jer se na komičan način prikazuje bijedan način života perifernog društva.

- Drugi je glazbeni.

- Dakle, videospot i intervju. A za što služi intervju? Koju perspektivu ili točku gledišta reprezentira?

- Perspektivu pojedinca, člana društva koje se opisuje, saznajemo Glistine osobne stavove i razmišljanja.

- Intervju predstavlja metanaraciju, tj. likov odnos prema samom sebi i događanjima unutar filma.

- Intervju predstavlja glas pojedinca i njegov odnos prema okruženju.

- Slažem se s kolegama, intervju nam služi kao uvid u Glistina razmišljanja.

- Intervju služi kako bi potaknuo Glistu na egzistencijalna i filozofska pitanja, odnosno prikazao svijet iz perspektive običnog pojedinca.

- No, vrijeme ide, a Vi ste sve odličniji, ako uopće ima gradacije u tom smjeru! Nema, dakle Centra, nego vedranske samosvijesti slabog pojedinca, slabog subjekta, on takav kakav jest, on je jedini mislitelj i osvjetlitelj svijeta...

Ivan Slamnig, Bolja polovica hrabrosti

Egzistencijalizam je u *Mirisima* "heavy metalni" a u *jeans*-prozi "lagana akustična gitara" u pozadini, stoga imamo problemski susret, pa tako i krenimo...

Krenimo od aktivnosti egzistencijalizma... tjeskoba, strah, nesigurnost, velika razlika spram većeg kolektiva, dapače nedostupnost većeg kolektiva, nereferentnost kolektivu...

- Svakako je kod Slamniga riječ o pitanju ljudske egzistencije, što nam se javlja na kraju romana preko motiva bijega.

- Naglasak je prije svega na psihemu... problem leži u junaku koji bježi od svega pa i samoga sebe.

- Antijunak Flaks probleme pokušava riješiti bijegom.

- Egzistencijalizam se očituje i u razmišljanju Flaksa i Matilde o pisanju. Matilda piše iz ljubavi, a ne iz interesa, dok je Flaksu to nepojmljivo.

- Današnji predložak pripada prozi u trapericama. Karakteristični likovi ove vrste su neshvaćeni pojedinci (kao Flaks) te se prikazuje njihov svakidašnji život i problemi. U središtu je klapa (društvo) koju predstavlja skup mladića i djevojaka koji se druže i imaju iste interese. Osnovni motiv je motiv bijega koji primjećujemo kod glavnog junaka. Flaks mijenja mjesta svog boravka, ali nije svjestan da ne može pobjeći od samoga sebe.

- Problematika romana svodi se na pitanje ljudske egzistencije. Glavni junak ima sarkastičan stav prema životu, jer samo prolazi kroz život i nije spreman vezati se ni za koga, isto tako prolazi i kroz sam roman koji je čitao.

- Glavni lik traži smisao u bijegu jer nije pronašao sebe.

- Društvo u kojem se ističe pojedinac, Flaks koji zapravo bježi od samoga sebe.

- To bježanje se može vidjeti i iz odnosa s drugim ženama, točnije Anita, s kojom ne želi imati nikakve dublje odnose.

- Na kraju bježi od samoga sebe.

- Ako baš moramo krenuti od kraja, idemo do početka, naime kada je bijeg počeo u hrvatskoj romanesknoj prozi? Kada je bio najaktivniji – na kojem početku naše dolednije proze...?

- Lik Flaksa pasivan je s obzirom na životne ciljeve. Flaks je ujedno i glavni lik i narator... Stjecajem okolnosti, Flaks je postao i dijelom Matildine umetnute priče.

- Također, imamo pojavu romana u romanu, što uvelike utječe na glavnog junaka.

- U romanu postoji priča u priči, Flaks ima svoju životnu priču, a Matildin roman, priča o Ani i Vojku je umetnuta priča u romanu, njezina je priča fikcija.

- Slažem se s Renatom, on nije bio svjestan koliko ga je Matilda uplela u svoj roman jer je stalno poricala da nema autobiografskih elemenata u njezinom tekstu, ali kada shvati da je upleten odlučuje se na bijeg.

- ... malo sam zahermetizirao – dakle, pardon, kada smo unutar posljednjih stotinjak godina bili s romanima jako u bijegu i koja je razlika tadašnjeg i ovoga bijega?

- Bijeg u hrvatskoj romanesknoj prozi započinje Šoljanovim *Kratkim izletom*.

- Da, Mali je tipičan primjer antijunaka koji promišlja o svojoj egzistenciji i našao se na razmeđu povijesti, jedna ideologija je nestala, a druga postala tu i sada. On je prestao vjerovati u budućnost koja je zbrisala Povijest i sada se samo prepustio svojoj sadašnjosti, a to je čišćenje Madoninih govana. Nemeč ovaj roman naziva primjerom “romana ljudske situacije”.

- Bijeg započinje Nehajevim *Bijegom*, a možda i ranije.

- Što se naracije tiče, Roman se sastoji od dvaju paralelnih narativnih tijekova (možemo reći da je prisutan roman u romanu). Flaks, kao što je rekla kolegica Matić, je glavni lik ali ujedno i pripovjedač u 1. licu pa govorimo o homodijegetskom pripovjedaču, dok teta Matilda pripovijeda u 3. licu pa govorimo o heterodijegetskom pripovjedaču

- *Bijeg* započinje modernizmom, *Bijeg*, Đuka.

- Begović? Tako je, Ana i Matej, a razlika? Da, Đuka Begović bi mogao biti.

- *Jeans*-proza započinje Šoljanovim *Kratkim izletom*, da se ispravim, malo sam se zapetljala.

- Modernitetni romani završavaju samoubojstvom likova, a u ovom romanu lik bježi od problema i nalazi 'novi život'.

- Da, kod Đuke Begovića već imamo izražen motiv bijega od problema.

- I Flaks je, kao i Đuro, nesretan u gradu pa bježi na selo tražeći spas.

- ... bijeg od problema? Ili?

- Uostalom, naši se modernitetni romani nisu previše odmakli od romantiziranog realizma osamdesetih i devedesetih.

- Bijeg od samoga sebe.

- Novi Flaksov život započinje u Brestovlju. Pokušava se pronaći u mirnoj seoskoj sredini bježeći od svega što ga okružuje.

- Prisutan je odnos selo-grad, Flaks ironizira selo i život u njemu, a na kraju teksta on bježi u selo Brestovje kako bi pronašao sebe i to naziva boljom polovicom hrabrosti.

- Bijeg od samoga sebe.

- Barem ovi o kojima sada pričamo, npr. *Bijeg*.

- Da, slažem se da je u pitanju bijeg od samoga sebe.

- Flaks bježi od metropole.

- Što je s odnosom prema bijegu, gledano iz pripovjedačke točke? Koje je osobnosnog značaja onaj bijeg u Moderni, a kojeg je intenziteta ovaj?

- Ne želi se ni za koga vezati, tipičan antijunak ovoga razdoblja, sve njegove veze su samo kratke avanture.

- On svoj bijeg smatra spasenjem. Dakle, on u bijegu vidi spas i time bijeg postaje nešto što je pozitivno.

- Flaks smatra da bijegom postaje spašen.

- *Bijeg* Milutina Cihlara Nehajeva možemo povezati s *Đukom Begovićem* jer motiv bijega prati glavne junake. Kod Nehajeva glavni lik bježi od ljudi i samoga sebe (kao naš današnji junak) a poveznica između Nehajeva junaka i Đuke Begovića je osamljenost i osjećajnost. Njihovo bježanje je drugačije; kod Nehaja imamo bijeg od samoga sebe, dok Đuka bježi u samoga sebe (to je vidljivo iz njegova pokušaja pokajanja i promjene načina života).

- Naime, kamo uopće egzistencijalistički lik može? I kakvu to "boju" ili "ton" nosi?

- Ne može nigdje, zato su radnje tih romana statične, a romani se temelje na promišljanjima.

- Ne može nikamo? On može promijeniti okolinu u kojoj će boraviti, ali time neće promijeniti svoju narav.

- On se samo nada da će se svojim bijegom spasiti.

- Flaks kroz roman samo prolazi, baš kao i kroz svoj život.

- Složila bih se s kolegama, on bježi, pokušava pronaći spas u nekom drugom mjestu, ali misli ne može promijeniti, one ga prate.

- On nema neki cilj u životu i bježi jer ni sam ne zna što zapravo traži od života. Također, u romanu je prisutna razorna seksualnost. Književni tekst je zapravo mreža u koju ga je Matilda uplela i zato ima potrebu pobjeći.

- Kakav prinos stanju lika donosi "arkadijski" prostor? Odnosno, smještenost u neurbanost? Ili barem suburbanaost?

- Ipak, iako nema gdje, smatra se hrabrim, što možemo uočiti u samome naslovu, kao i u posljednjoj rečenici romana.

- Možda zato što egzistencijalizam podrazumijeva neku osebnost, a mi smo se upoznali do sada s intelektualcima koji su više nego osebnosti...

- Slažem se s kolegicom Lucijom, u Matildinom tekstu nema strasti između Ane i Vojka, njihova ljubav nije realizirana u tjelesnom obliku, dok je Flaksov život pun preljuba.

- Likovi nisu intelektualci, iako vode filozofske razgovore... Vidi se da Flaks barata teorijom, za razliku od Matilde. Urbanost možda naglašava tu njegovu individualnost.

- Arkadijski bi prostor bio Brestovje, on mijenja okolinu, bježi od urbanosti (vladajućih društvenih normi), odlaskom u idilično-arkadijski prostor (Brestovje).

- Flaksovo znanje na kraju ga "spašava" jer shvaća što Matilda ustvari želi od njega te uspijeva "pobjeći" na vrijeme.

- Mali je smješten na otok, gdje još vlada tradicija, i ta zatvorena mala sredina, omeđena vodom, predstavlja simbolički susret dvaju ideologija, povijesnih mijena. Skučena sredina simbolična je jer klaustrofobizira subjekt, on je smješten u takvu sredinu koja ga ne prihvaća, ni on nju ne prihvaća, ali je kao takva prostor pogodan za kontempliranje i samorealizaciju.

- Arkadijski prostor za njega je Brestovje. Prvi put je bio tamo s klapom, a na kraju odlazi jer misli da će tamo naći mir.

- Prostor neurbanosti postaje dio izbora, junak bira neurbanost. Bolja polovica hrabrosti zapravo znači razuman bijeg.

- Bijeg od urbanosti je odlazak u Brestovje gdje klapa odlazi čitati stare spise.

- Flaks je nedosljedan lik koji odgovara određenom trenutku, dok ni sam ne zna što želi. Kada postane svjestan problema, osjeća da "mora" pobjeći iz metropole u Brestovje, na što gleda kao na novi početak.

- Matilda, budući da je pisac-amater, ne odaje prevelik intelekt, što je protagonistu dobro došlo da se na vrijeme izvuče iz te "zamke".

- Što je s posljedicama ili planovima odlaska drugdje? Koliko je to intelektualno promišljeno i složeno postavljeno? I što je rezultat toga promišljenja?

..... dakle, ne samo završnog bijega, nego analiziranja te opcije?

- Matilda manipulira Flaksom, govori da tekst nema veze s autobiografijom, a on kasnije shvaća da je sudionik toga teksta te da je ona zaljubljena u njega.

- ... otići drugdje kao plan...

- Roman koji piše Matilda zapravo je autobiografski, ona kroz svoje fiktivne junake želi pokazati svoje osjećaje, te zbog toga roman Flaksu donosi u nastavcima, međutim prije nego on otkrije sam rasplet romana i konačan kraj, spoznaje što ona želi od njega i bježi.

- Vrlo se brzo odlučuje na bijeg. On joj na kraju piše da je njezin roman završen i tada se osjeća spašenim.

- Taj bijeg nije isplaniran, on to odlučuje u trenutku, mi ni ne znamo što se događa nakon bijega.

- Dok god se nije pojavio "problem", on nije realizirao opciju.

- U Novakovom romanu nema bijega, Mali svjesno pristaje doživotno čistiti Madonu – to postaje smisao

njegova života jer je utopijska ideologija za koju se zalagao podbacila.

- U trenutku bježi, bez promišljanja.

- Ne bih rekla da su njegovi postupci duboko promišljeni, on stvari obavlja nagonski i u trenutku.

- On o odlasku ne promišlja previše, to je odluka donesena u afektu.

- On bježi tek kad shvati da je izgubio sebe i kada postaje ovisnik o drugima.

- Flaks pomišlja na bijeg kako bi se izvukao od obveze (Anitine ljubavi, dakle emocionalne i moralne obveze).

- Otići drugdje kao otići od problema.

- Razlog tomu je što osjećaj pripadnosti u njemu izaziva tjeskobu.

- Njemu ne predstavlja problem promijeniti sredinu, okruženje, društvo...

- Zato to i ne planira.

- Dakle, on bijeg smatra spasenjem od tjeskobe i straha od zarobljivanja i odgovornosti.

- Bijeg je jedino rješenje.

- ... koja su Druga mjesta uopće mišljena? Što se događa pri njihovu osvješćivanju?

- On odlazi jer se nije spreman vezati za određenu osobu, također, bježi od nedefiniranih odnosa koje je imao s Anitom i Zitom.

- Može se reći da nije svjestan nekih događaja, osobito kada je riječ o čitanju kartica tete Matilde koje mu je doslovno Zita uvalila u ruke.

- Jedini trenuci u kojima on zapravo razmišlja jesu oni kada govori o jeziku

- Stvarnost i fikcija izmjenjuju se pričom o životu Flaksa te romanom koji piše Matilda.

- Slažem se s kolegicom Anom, u središtu romana je također istraživanje jezika.

- Osim stvarnih mjesta poput Brestovja, pod , “drugo“ možda možemo smatrati odnos zbilje i fikcije.

- On proučava jezik na terenu i to je ono što ga vodi...

- Na kraju zbilja pobjeđuje i zato mora pobjeći.

- Flaks je lik intelektualca koji ima znanje, ali još nije pronašao način kako da to znanje objavi, kako da se on ostvari, a to je jedino što ga zapravo zanima.

- Koliko smo precizno obaviješteni o psihemskim punjenjima? Identitet? Unaprijed, od početka, ili prikupljamo kroz tijek Priče romana...?

- Mogli bismo to povezati i s bijegom od tradicije, naime proučavanjem starih spisa što ga je dovelo do Matilde, on je upao u zamku, napušta i tradiciju i “ponudenu ljubav”.

- U Novakovu romanu psihemi se otkrivaju usput jer, slično kao u *Proljećima*, ima dosta retrospekcije.

- Na početku romana, u razgovoru Flaksa s ostatkom klape saznajemo kako je i kada on počeo pisati.

- Roman počinje bezazleno, a nakon zajedničkoga okupljanja upoznajemo se sa psihemom likova.

- Flaks svoj psihem gradi kroz druge, on se realizira u odnosu.

- Od početka, jer se odmah na početku vidi uznemirenost glavnog junaka. Auto mu pruža nekakvu sigurnost i osjeća da mu je podčinjen.

- Ima dosta retrospekcije, kada se prepričavaju epizode iz srednjoškolskih dana te tako upoznajemo klapu.

- Identitet u Novakovu romanu bitno je određen ideologijom.

Glavni lik od samoga početka pa sve do kraja romana luta, što dokazuje i njegov bijeg.

- I što je zbog takvog načina upoznavanja s likom, što je s našom blizinom primanja priče?

- Na početku romana nemamo toliko izraženu psihemsku razinu, koja se "puni" tijekom razvoja daljnjih događaja.

- Priču primamo "škrto", a fabularni zaplet dolazi s vremenom.

- Sama pozicija pripovjedača (homodijegetski) utječe na perspektivu koju mi kao recipijenti dobivamo.

- Postavlja se pitanje egzistencije, socijalizacije.

- Na početku se upoznajemo sa svim junacima, kasnije kroz radnje dolazimo do njihovih identiteta.

- Slažem se s kolegicom Dorom, pripovjedač koji je ujedno i lik utječe na čitatelja koji ga poima bližim sebi.

- Alkohol, seksualnost,...

A što je s Velikom Poviješću, onom izvan života najbliže psihemske figure? Koliko je konkretna i referentna za nj? I što je s, uvjetno rečeno – Centrom? Otok, pa odmaknut život od guste psihološke podudarnosne osobnosti? Sve je u sebi ili ima nekih referenci spram Jake POvijesti?

Tko mu je bližnji?

- Povijest se očituje kroz Matildin roman, Drugi svjetski rat, kao i kroz stare spise koje Flaks proučava.

- Prisutne su bilješke kada Flaks čita tekst iz Varaždinske početnice, zatim nadgrobni natpisi i slično.

- Matilda piše roman smješten u vrijeme Drugog svjetskog rata, ona govori da je temu preuzela iz povijesti.

- Povijest predstavlja tradiciju koja se ruši navalom novih ideja i poredaka.

- Odlazak u Brestovje i otkrivanje crkve i starih spomenika.

- Nastavci Matildine priče opisuju vrijeme Drugog svjetskog rata, ali i tematizira povijest hrvatskog jezika.

- U trećem dijelu njezina romana dolazi do rata, Flaks čita spise.

- Spominje se i da su pjevali melodiju iz ilirskih vremena (*Prosto zrakom*).

- Možda to možemo povezati s intermedijalnosti?

- Također i da je bijela boja bila boja žalosti u starih Hrvata.

- U prostoru oko crkvice u Brestovju nailaze na stare natpise.

- A glavni lik je intenzivno pun pred nama, bez obzira na to je li afirmativ ili negativ egzistencije, ili je slab, površan, naime koliko ga zrcali ta neka Velika POvijest?

- Varaždinska početnica, nadgrobni natpisi pa čak i Matildin roman? Složila bih se s kolegicom Anom! Citiranje Smail-Age!

Ivan Aralica, Psi u trgovištu

- Prije svega bih se osvrnula na *Pse* kako je radnja toga djela krajnje netipična onome što smo do sada čitali jer radnja nije sadašnja već seže daleko u prošlost.

- Psi kao vrtlog zla/ vlasti i politike.

- (nije Vas baš kolega hvalio nego kolegice)
- fiktionalna slika povijesti
- ... Lucija G, samo ja smijem bezpravopisno...
- Ispričavam se, brzopletost.
- *Hvala kolegama i kolegicama. Isprike.
- Psi su simbolika pobunjenog društva. San je taj koji pokreće misao na pse i na strah pripovjedača.
- Mene naslov podsjeća na Kranjčevićeva *Gospodskog psa Kastora* koji prikazuje društvo toga vremena.
- Roman podijeljen u tri dijela, od kojih prvi govori o Vrančiću, a druga dva govore o događajima u Carigradu.
- (to je dobro, Filipe, tako ste s pravom i sebi zahvalili)
- Ovaj se roman može čitati kao svezremenski i univerzalni jer vrijeme je samo simbolično upotrijebljeno.
- Ne smijemo ga razmaziti lovorikama, pa da sljedeći tjedan budu filipike! Pa ipak, ovako u fusnoti, pohvale i kolegi i kolegici.
- Trgovište je slobodni kraljevski grad, predstavlja Carigrad, ali i cijelo Osmansko Carstvo. Ironična je sloboda, suprotstavljena psima koji predstavljaju beskičmenjake te potlačene ljude kojih je zemlja puna te su oni poveznica sa svim trima dijelovima romana.
- Pripovjedač je sveznajući.
- (haha, hvala Matej)
- Povijesna tema, no ispričana je tako da se može odnositi i na današnje vrijeme.
- Prikazani su i erotski dijelovi, iako je Vrančić crkveni dostojanstvenik.
- Psi predstavljaju Sulejmana i Mustafu.
- Ironizira se društvo.

- Pozicija pripovjedača i pitanje fikcionalnog kod tako prikazane povijesti? Može?

- Složila bih se da je tema, iako govori o povijesti, zapravo svezremina.

- Pripovjedač je sveznajući.

- Pripovjedač je sveznajući

- Slažem se s kolegicama.

- Radnja nema čvrstu fabularnu nit.

- ... sveznajući, ali...

- Iako je prikazana fikcionalna povijest, likovi su stvarne povijesne ličnosti.

- Prvi dio romana kronološki je posljednji jer se u njemu opisuju dani nakon Sulejmanove smrti. Ono što razlikuje prvi dio romana od preostalih dvaju je struktura, on je pisan u obliku pisama bez previše radnje, s kojom nas upoznaje pripovjedač.

- Potpitanje na vremensko pitanje kolegice Ivone bi bilo; kakva je kronologija romana u odnosu na kronologiju radnje?

- Dakle, prvi dio romana kronološki je posljednji (govori se o danima poslije Sulejmanove smrti). Također, strukturno se razlikuje od drugih dvaju dijelova romana jer je u većoj mjeri pisan u epistolarnoj formi. Prvi dio je i narativno odijeljen od ostatka romana jer su likovi koji se spominju i opisuju u vrijeme radnje već mrtvi.

- Fikcija se reprezentira kroz snove.

- Pripovjedač je sveznajući, ali u isto vrijeme vidimo da nije klasičan pripovjedač kojeg pronalazimo u romanima romantizma, realizma i moderne.

- ... ali je povezivanje dijelova u cjelinu ipak prepušteno čitatelju.

- Psi mogu biti i nastojanje da se uspneš visoko, no na kraju spustiš glavu na bedra kao Džihangir na kraju. Velika borba za vlast, ali je veća ljepota pripadnosti i obitelji. Pripovjedač je sveznajući, svjedok povijest kroz priče i spise, a ostalo ostavlja čitatelju...

- ... razmislimo o samoj riječi *sveznajući*...

- Nisu samo psi ti koji su ključni u ovom romanu već i one karavane iz sna, gdje možemo povezati strah (Vrančićev), strah da ne bude posljednji.

- Radnju ne vidimo iz perspektive likova, nego pripovjedača. Pripovjedač nam prepričava događaje.

- Slažem se s kolegicom Galić.

- Vrančić (mogući pripovjedač) u romanu i sam kaže da je radnja nastala kroz njegove snove o Sulejmanovim sinovima.

- U drugom dijelu Antun Vrančić postaje pripovjedač.

- ... dakle, zna taj pripovjedač (koji, mijenjao se, zapazili smo) Sve, ali...

...taj *ali* se posebice odnosi na pitanje ontema...

taj ALL...

...jer zna taj sveznalica SVE, pa tako zna i SVAŠTA, ali...

- Daje nam konkretnu informaciju o mjestu radnje.

- Jer, žanrovski gledao, taj roman je obnova jednog starog dobrog žanra, ali...

- Vrijeme je to koje određuje pripovjedača. Korištenje budućega vremena za opis događaja iz prošlosti.

- Žanrovski gledano.

- Pripovjedač djeluje kao da je realizam u pitanju.

- ... uh...

- Povijesni roman.

- Da, pa ne.

Ili obrnuto?

- Obilježja romana nisu onakva kakvim ih je Šenoa postavio.

- Ne bih se složila da ima sličnosti sa Šeninim modelom romana

- Epistolarni roman?

- Oprostite što se ubacujem, listam malo knjigu.

- Da, taj epistolarni stil čini događaje vjerodostojnijima.

- Neka se ubacujete, taj način listanja teksta, rekli smo, ima već neke jake, u prvom redu – metajezicične emisije značenja... ovjeru koda, reflektiranje svoje vrste i žanra u najfrontalnijem... itd...

- Ja ću napisati nešto što vjerojatno nije točno, ali pokušat ću. Pripovjedač je sveznajući, što znači da zna sve o svemu, ali možda je to ALI o kojem govorimo pitanje objektivnosti pripovjedača?

ili njegove pouzdanosti?

- ... no dakle, to je neopovijesni roman, i što on to čini spram zalihe SVEZNAJUĆOSTI?, dakle, kao sveznajući, taj, pa gledajte, taj ZNALAC – o čemu on to sve izvješćuje?

... taj neo je važan, jer nije mu ista strategija kao starom povijesnom, pa se zapravo o tom NEO o toj razlici bavljenjem poviješću – o tom se pitamo, koju to povijest priča taj roman sa svojim pripovjedačima?

- On izvješćuje o Vrančićevim snovima, ne o pravoj povijesti?

- Likovi jesu povijesne ličnosti, ali ih pripovjedač nadograđuje fikcijom.

- Izvješćuje o privatnom životu Antuna Vrančića, kasnije se radnja pomiče unazad pola stoljeća.

- Profesore, ispričavam se, ali hoće li naša odgovaranja nadalje trajati duže od 14:00?

- Mala i slaba povijest! Hvala, odlično, doviđenja i nastojat ćemo da ne dalje od 2!!!

- Autor miješa fikciju i faksiju.

- Možda je to NEO ključno zato što se ta radnja iz prošlosti može poistovjetiti s radnjom u sadašnjosti (vlast – podanici)?

Goran Tribuson, Snijeg u Heilderbergu

- Dobar dan, poštovane kolegice i poštovani kolega, Goran Tribuson, kao i drugi “borgesovci” i fantastičari, koji ulaze početkom 70-ih u knjige priča, pa zatim malo kasnije 70-ih u romane, piše nekonvencionalnu romanesknu strukturu, a inače je *Snijeg u Heilderbergu* dio trilogije koju okuplja glavni, A psihem, pa je zapravo jedini iz te generacije autora s tako razvijenom trožanrovskom koncepcijom kojom okuplja i *Čuješ li nas Frido Štern* te *Ruski rulet*. Dok ćemo o *Snijegu* razgovarati, dotle označimo da je onaj drugi svojevrsni ljubić, a treći je /čak dvotomno građen/ sam sebe podnaslovio sa “bulevarski roman”... U svakom slučaju, u kretanju smo dovršiti čitanje trilogije, odnosno krenimo u fantastiku i trokompozicijsku složenost ovoga predloška!

- Profesore, prije nego što krenemo (ne znamo koliko će vremena ostati na kraju), možete li nam ponoviti kad i na koji nam način počinju predavanja?

- Paa, evo, naravno, hvala demonstratorice Renata, Vaša želja je za me zapovijed... Možda ste već čuli od DP-ovaca, ali nevažno, dakle ja Vam večeras šaljem poveznicu na moje prvo videoudžbeničko predavanje, a Vi ga zatim imate stalno dostupnim... Sljedeći tjedan u ovom našem terminu započinjemo prvo dvama pitanjima s predavanja /time si skupljamo Vaše "potpise" za evidencijski list, a također time skupljate dva po dva boda koja Vam slažu onih 10 ukupno bodova kojima završavamo ispit/, a potom nastavljamo u lektirski razgovor, u kojem ste Vi dosada, svi, kako i sami znate, sa stopostotnim bodovnim učinkom... Molim još neki dopit?

- U redu, hvala na informacijama! Što s mene tiče, sve je jasno.

- Također, hvala.

- Slažem se s kolegicom.

- Sve jasno.

- Sve je jasno.

- Hvala.

- Sve jasno, profesore.

- Također.

- Ispričavam se na prekidu, možemo dalje...

- Ma sve je u redu, jedino što moramo tehnički priključiti ostale članove JP skupine, kako ne bi "izostajali" s nastave... Filipa, Magdalenu i Mariju, ako se ne varam?

- Tako je.

- Tako je.

- Što povezuje tri dijela romana, a što ih razdvaja?

- Povezuje ih hajdelberški rukopis, razdvaja ih vrijeme, mjesto, diskurs.

- Sva tri dijela romana povezuje odnos dvojnosti, svjesnog i nesvjesnog, zbilje i fikcije.

- Odnos zbilje i fikcije.

- Prva dva dijele romana međusobno se nadovezuju, u drugom se dijelu na neki način istražuju događaji iz prvog dijela, a treći je dio pisan u obliku dnevnika.

- Razdvajaju ih pripovjedači i tip diskursa.

- Povezuje ih prije svega fikcija.

- Tri dijela romana povezuje Nikolas, a razdvaja ih razvoj koji steže Nikolas razvijanjem Demona.

- Povezuje ih radnja oko glavnoga lika, njegova dvojnost te odnos zbilje i fikcije, a razdvaja ih pripovjedač koji je drugačiji u svim trima dijelovima.

- Slažem se, pripovjedač ih razdvaja, tj. njegova pozicija.

- A razdvajaju se u pripovjedačima, u prvom dijelu imam razgovor dok u druga dva prepričavanja (različite pripovjedače).

- Kroz cijeli roman prisutan je odnos svjesnog-nesvjesnog i fikcija, motiv sna se proteže kroz cijeli tekst. Dijelove razdvaja prostor i vrijeme koje je u drugom dijelu kronološki prikazano

Osvrnula bih se na kolegiju Luciju M, kako je vremenska i prostorna odrednica ključna u ovome romanu, jer inače u fantastičnom vrije-me i prostor ne igraju značajnu ulogu dok je ovdje sve smješteno u vremenskim i prostornim okvirima.

- Odnos prema prostoru i vremenu koji je navela kolegica Lucija upravo je dio fantastičnog jer se time "zavara-va" čitatelj koji traga za istinom.

- Ivonina kratka rečenica o fikciji je dobra za replike, molim? A pritome i dalje smo u otvarajućem pitanju...

- Kad govorimo o književnosti, govorimo o fikciji.

- Sva su tri dijela romana prožeta događajima koji su nesvakidašnji, no ne dobiva se informacija je li to zaista tako ili je samo fikcija.

- U tekstu su prisutne naznake koje upućuju na neuobičajene događaje, no pisac nam ne ukazuje na to izravno. Upletanjem neobičnih motiva zapravo dobivamo taj osjećaj nesigurnosti. Nije nam jasno događa li se nešto doista ili je to sve samo Šramov privid. Taj motiv sna prisutan je tijekom cijelog čitanja i Nikolas ostavlja dojam neodlučnosti, a nama pak da sumnjamo u to je li on sanjao ili se nešto stvarno i dogodilo.

- Ti neobični događaji koji su karakteristični za fantastičnu književnost u drugom se dijelu isprepleću sa stvarnim događajima jer se spominju novinski članci.

- Ili Matejeva prva rečenica... pogotovo u jednom dijelu...

- Također, i motiv sna koji je prisutan u romanu, isprepleću se zbilja i fikcija.

- U vremensko i prostorno nas uvodi već i sam naslov *Snijeg u Heidelbergu*, a kasnija spominjanja vremena i prostora su sva unutar fikcije.

- Recipijent kroz razgovor s vragom otvara prostor fikcije u romanu.

- Ključno je isprepletanje zbilje i fikcije.

- Budući da se radi o podvojenoj ličnosti, to zbunjuje čitatelja.

- Sama naslovna sintagma šifra je koju pokušavamo otkriti čitanjem romana.

- Novinske članke koje spominje kolegica Galić možemo povezati i s intermedijalnosti.

- Tribuson smješta fantastiku u točno određene vremensko- prostorne okvire. Tako imamo naglasak na događajima koji se događaju u svibnju i mnoštvo gradova koji i nisu toliko bitni za samu radnju. Mislim kako se konkretiziranjem prostora i vremena zapravo istražuje/ propitkuje zbilja.

- Zone nesigurnosti (čitatelja), tj. odnosi likova i zbilje također mogu biti mjesto fikcije.

- Možda da se nadopunim – razlikuje ih diskurs (epistolarni dijalog / historiografski tekst / dnevnički tekst) povezuje ih što je sve fikcija.

- U drugome dijelu romana jasno su određene vremenske i prostorne granice, točno se navodi vrijeme i mjesto, na primjer “jesen u Parizu 1924. godine”, no ujedno je prisutna i fikcija. Slažem se s kolegicom Mihaljević.

- Čitanjem romana nam pripovjedač na izbor stavlja zaključak radi li se o fikciji ili falciji svega u romanu.

- Nismo sigurni tko je Nikolas uopće... U prvom dijelu saznajemo njegovu perspektivu, a nadalje se uspostavlja da ipak nije tako.

- Cijeli je roman potraga za smislom koji glavni junak na kraju ne pronalazi.

- Smisao je u potrazi!

- Druga dva dijela su zapravo analiza prvoga.

- Junak pronalazi smisao.

- Otkrivanjem slobode i ispunjenjem svojih želja.

- Kako je i kolegica Iva navela da se motiv sna proteže kroz tekst, možda se konkretiziranjem vremena i prasto-

ra daje, "uputa" čitatelju da se u tim trenucima ne radi o snu?

- Smrt je također jedna od odrednica. Smisao je u smrti i konačnom kraju? Ona je isplanirana.

- Slažem se s kolegicom Klaudijom, smatram da Nikolas pronalazi smisao, on se ne boji smrti jer je otkrio istinu, prihvatio je svoju podsvijest. Razdvaja se tjelesno i duhovno, tj. čovjekovo tijelo i čovjekov demon. Demon govori kako će smrt biti drugačija za Nikolasa i za njega zato što će se, kao i u mnogim religijama tijelo vratiti u zemlju (Prometejeva glina), a Demon će otići na drugi svijet.

- Prisetna su i halucinantna stanja jer je Nikolas konzumirao drogu.

- Protagonist se pita nije li to traganje za smislom bilo traganje samo?

- Glavni lik na kraju pronalazi smisao, a smisao je snijeg koji simbolizira prazninu.

- ... dakako, sve je u književnom tekstu fikcija, samo je pitanje što koji od ta tri sugerira, što stilski radi sa svojim naratološkim figurama... i kako motivacijski aktivira kretanje psihema i njihove smjerove ukriženja s ostalim dvjema figurama...

- Nikolas je prikazan gotovo kao nesubjekt jer je on sve ono što je nagonsko... spoj poroka i praznine (bjeline).

- Motiv snijega predstavlja prazninu, smisao za kojim se traga. No, kada on kasnije odgovara rečenicom "Snijeg u Heidelbergu!", drugima nije jasno što to znači, tj. vidimo da te riječi predstavljaju besmisao.

- Slažem se s kolegicom Anom, snijeg njemu zaista predstavlja smisao jer simbolizira prazninu, a u romanu

se eksplicitno navodi da se odgovor ne nalazi u riječima, nego u pejzažu.

- Neobična je činjenica da on nastavlja tragati kao da nije svjestan da za njega budućnost ne postoji, budući da se nalazi u tamnici.

- On luta po raznim zemljama jednako kao što luta i kroz život, tražeći smisao.

- On zapravo želi da se nagonsko ponašanje počne shvaćati kao normalno.

- Nikolas je možda već rođenjem određen kao poremećena i dvojna ličnost jer i članovi njegove obitelji imaju slične poremećaje. Npr., njegov brat je lud i zaluden Nikolasmom.

- Sociem (obitelj kojom nije zadovoljan, počinje tragati za smislom) pokreće psihem.

- ... potraga, smisao, fukcija, šifriranost, san...

- On i u tamnici priča o budućem vremenu, kao da za njega smrt ne predstavlja ništa.

- Što se psihema i sociema tiče, svaka osoba je dio Nikolasmove metamorfoze, kroz svaku se on ostvaruje te su mu one sredstva za samoostvarenje, tretira ih kao objekte, naziva ih ništavnima. Ebstein je bio sredstvo za ostvarenje jednog aspekta Nikolasmom, a to je njegova seksualnost koja, kao i sve drugo, mora biti dualna kako bi bila potpuna (žene i muškarci).

- Učitelj ga uči kako oni koji su odabranici slobode mogu učiniti sve, on se osjeća nadmoćnim, ne suosjeća i vodi se tim neobjašnjivim nagonom za koji ne postoji opravdanje.

- U prvom dijelu romana imamo dijalog Nikolasmom i Demona (učitelja), dakle prisutan je odnos svjesnog i ne-

svjesnog. Može se reći kako se na samome početku romana javlja ideja dvojnika, Nikolas je u isto vrijeme i učitelj i učenik. Pokreću ga nagoni i na oslobađanju nagona je naglasak u prvome dijelu.

- Podvojena ličnost Nikolasa koja prikazuje položaj između “učitelja” i “učenika” na početku romana ravnopravna je, nijedan nije povlašten ili nadređeni, te dvije osobnosti povezane su u jednu. Može se primijetiti kako se tijekom izmjene dijaloga učenika i učitelja oni međusobno nadopunjuju, što također dokazuje da nijedna strana ne prevladava.

- Nadovezala bih se na kolegicu Mihaljević, naime subjekt (Nikolas), ne funkcionira bez svojeg dvojnika (demon), zapravo obojica čine jedan subjekt.

- Složila bih se s kolegicom Sarom. Svi ostali likovi, žrtve, su za njega kukci.

- To nesvjesno se pojavljuje u dijelu kada je gurnuo Hildu niz stepenice, a iznad glave mu se pojavila aureola.

- Svijet je u romanu izopačen, pun je zlobe i ne poznaje pravila.

- Također i motiv anđela nakon smrti Hilde.

- ... izabrali smo 15 romana iz 1500, koliko je opseg hrvatskog romanesknog učinka, pa idemo aktivirati neke usporedbe ovoga predložka s ostalim iz naše dosadašnje zalihe, molim!

...podvojenost, anđeo, kukci, stilistički trodiskurs... zločin...

- Nikolas se može povezati s Dječakom kod kojeg isto tako ne znamo što je fikcija, a što zbilja.

- Možda je ovaj roman usporediv s *Novovjekim dječakom*. U obama romanima imamo podvojenost.

- A također se može povezati i motiv bijega.
- Protagonist ovoga romana napušta roditeljski dom, opet motiv bijega, ne bi li pronašao smisao – slobodu.
- Za početak, ono što Nikolas nije – to je intelektualac. Pitamo se je li moguće da netko u jednome danu ostavi obitelj i ode u nepoznato?
- ... negativitet, negativitet, ali i analiza, dakle aktivan inteligent. Intelekta...
- Može se povezati s Ivanom Galebom jer im je krajnji cilj smrt.
- Poveznica s *Divotom prašine* kroz lik Dječaka kao naglašenost tjelesnosti (izmorenost), ovdje pak tjelesnost kao seksualnost.
- Nerazumijevanje Nikolasovih postupaka od strane okoline, kao što je bio prisutan motiv i u romanu *Narubu pameti*.
- Što se negativiteta tiče, ponovna poveznica s Optujskim.
- Možemo povezati i s motivom vlaka, pojavom futurizma... Vlak kao simbol puta i odlaska u jedan potpuno novi svijet.
- Složila bih se s kolegicom Klaudijom. Motiv bijega je aktivan u ovom romanu, i to bijeg od obitelji.
- Negativitet, kao i kod lika Optujskog.
- Vlak ga odnosi u nepoznato.
- Nadovezala bih se na kolegicu Doru kada je riječ o *Divoti prašine*, također traganje za smislom.
- Motiv bijega koji smo spominjali prošli tjedan.
- Zalazeći još ranije, možemo ovaj roman povezati i s romantizmom (mističnost, fantastika).

- Da se ispravim, mislila sam na Optujskog, a ne na Dječaka. Ovaj roman možemo povezati i s Goetheovim Faustom.

Javlja se lik demona koji se može usporediti s Mefistom.

- ... dakako, i neusporedivost je moguća, ali o razlikovnim usporedbama itekako možemo...

- Javlja se faustovski motiv ugovora s đavlom.

- Motiv bijega koji je prisutan kod Nikolasa prilikom mijenjanja gradova i "ponovnog početka" povezala bih s tekstom *Divota prašine*, gdje je smisao svega traganje, ali bitnu stavku čini bijeg od samih sebe. Njihov život, kao i našeg današnjeg protagonista, čini potraga za smislom života. Osim toga, pojavom demona, ideje dvojnika, današnji predložak bih usporedila i s Goetheovim Faustom, pri čemu lik demona čini najveću asocijaciju.

- Ivan Galeb kao lik monoperspektive, dok je Nikolas također lik koji ima svoju posebnu perspektivu svijeta i cilja.

- Može se povezati sa scenom iz *Novovjekog dječaka* gdje Optujskijev prijatelj umire i Optujski vidi čudovište s očima na rukama, Optujski želi vidjeti kako mu prijatelj umire. Nikolas spominje treće oko koje je sedma, krunska čakra koja se zadnja otvara, a tek kada ju čovjek otvori postiže svoj puni smisao, postaje cjelovit. Također je vidljiva bizarnost gledanja morbidnih stvari kada Oton želi vidjeti Nikolasa golog.

- Ovaj roman donosi ironiju bajke, dok smo prije govorili/ pisali o ironiji dr. autora i samog društva.

- Ironiziraju se sve tradicionalne konvencije.

- Roman ima više razlike, nego sličnosti, jer se na razini sadržaja uvijek mogu naći sličnosti, pa čak i s bećarcima. Također, zadržali smo se samo na prvom od triju dijelova romana.

- Također, lik Nikolasa dijeli zajedničke osobine s *Novovjekim dječakom*. Dječak gleda ljude kao vlastite predodžbe, baš poput Nikolasa. On osobe ne smatra u njihovoj punini nego samo kao , “križić“ na njegovoj mapi života (kojega uspoređuje sa svemirom). Nije ga briga za živote drugih ljudi i koristi ih kako bi pronašao svoj smisao.

- Ironija, monoperspektive, traganje, mističnost, faustovskost, posebna asocijativnost... odlično, a kako je izgledala Vaša pojedinačna usredotočenost na čitanje, što se događalo s procesom čitanja za vrijeme prijelaza iz diskursa u diskurs te iz stila u stil, odnosno pogavlja u poglavlje?

/Matej nas i nasmijava za vrijeme naših družbi, a pri tome ima i preciznosti u problemu motivske građe/

- Meni je zapao za oko taj “svibanj”, kao da ima neku dublju povezanost s radnjom... a opet traganje za “snijegom” iz naslova.

- Meni je roman izgledao nedovršeno, jedan dio isključuje drugi... pomalo neobično.

- Roman se sastoji od tri dijela, što je cjelovita kompozicija i također prikazuje čovjekov put (djetinjstvo, život i smrt).

- Meni prije svega zbunjujuće, kao da nije sve potpuno uokvireno. Meni je roman bio neobičan jer su se sve vrijednosti obrnule.

- Prelazak iz diskursa je bitniji od same ideje prodaje duše vragu. Tekst se poigrava diskursima, miješa žanrove, upućuje nas na sam proces čitanja, obraća nam se. Postavlja se *barthesovsko* pitanje unutar romana: može li se bilo što ispričati, a da se pritom izbjegne literatura? Tekst je jezična igra usmjerena sama na sebe, a upravo zato i točno na nas.

- Proces čitanja ovoga romana nije uobičajen. Dakle, tekst nisam mogla čitati “doslovno” jer je mnoštvo motiva koji simboliziraju nešto drugo.

- Kako se odmičemo, više se ne može prepoznati tko govori, Demon ili Nikolas, kao da postaju jedno.

- Meni, osobno, je ostao taj stalni negativitet prema glavnom liku, ali zainteresiranost za pročitati tekst do kraja je ostala.

- Hvala izvrsnim nasmičcima kolege, točnoj Renati, svijetlećoj M, jasnoj G, fokusiranoj Ani, zabrinutoj Sari, brznoj Ivoni, krležijanskoj Klaudiji i odličnoj Sari! Šteta, ali odosmo, no u najboljem trenutku! Jesmo li donekle otpakirali naše čitanje?

- Jesmo, a roman poziva na čitanje druga dva dijela trilogije.

- Demon i Nikolas jesu jedno, a tekst je pun antičkih i poganskih motiva. Antički je hedonizam (seks, tjelesnost) te Demon koji dolazi od grčkog *daemon*a koji prikazuje ljudsku svijest, dušu. Poganski motivi su također tjelesnost, ali i dualizam koji donosi harmoniju, a jedan je od temelja poganstva (muško-žensko, čovjek-demon).

- Smatram da ovaj roman donosi još niz nejasnoća kojih se nismo stigli dotaknuti, vrijeme nam ne dopušta.

- Ako je ovo dio trilogije, u potpunosti ćemo “otpakirati” sadržaj nakon zadnjega dijela.

- Fantastičari: Tribuson, Goldstein, Grbić, Pavličić, Jelačić Bužimski, Barbieri, Čuić, Kekanović.

... da, njihova pisma su uгода samog pisma, smisao nije središnje pitanje, nema Glavnog Orijentira, otvaranje jezične intertekstualne igre je to ono, u čemu kod njih uživamo... poslije se priključuje i Ugrešić, rani Tomaš...

Roman je pun simbolike o kojoj bismo mogli satima razgovarati, no bitno je da smo uspjeli otvoriti neka od pitanja, što ne bi bilo moguće u toj mjeri da kolege nisu svijetlili u punom sjaju, kao i inače

Što dalje čitamo? *Fridu Štern*?

Oko ove jednosatne raspre, replika kolegici Renati što nam je to omogućila.

- *Čuješ li nas Frido Štern* je nježnomračna, subfantastična i tajanstvena, a *Ruski rulet* napet... Lijep pozdrav, bili smo opet u odličnoj formi, a malo nas buni to što nam je suvremenost pod nosom, što je to zapravo najgušći rad naše suvremenosti... koja nam je, naime, pred nosom, pa je nezgodno pomalo sagledavati, no uгода pisma, da, to je to... u ostalim njihovim romanima pišu krimiče i druge neotrivijalne oblike te su baš zavodljivo pisaljivi-čitivi... Lijep pozdrav još jednom!

- Nek jedno dopitanje "radi" negdje u drugom planu, (jer naime, koja je funkcija najpametnija, koja najviše zna TKO je TEKST, čemu pripada,, pa da - metajezična, naravno!!! A poetska ili estetska nije jako aktivna, ona je previše ili posve implicitna...).Ili, kome bi, poimence, autorski točno njemu, uopće imala biti posvećena svaka knjiga slavenskog ratnog pisma? No, neka Mihaela uđe u sljedeće osvjetljenje, ipak: ... o romanima Pavličića i Bekavca: koje su narativne figure najviše aktivne u gradnji spomenute dvije različite fanstike, kod jednoga pa drugoga i koja je glavna razlika?

... dakle - o romanima Pavličića i Bekavca: koje su narativne figure najosjetljivije u gradnji spomenute fanstike, kod jednoga pa drugoga i koja je glavna razlika?

- Riječ je prije svega o psihemskoj narativnoj figuri. Kod Pavličića znam sliku o povezanosti tijela i intelekta jer čim Mihovil *par* dana ne radi na falsificiranju, ruka mu se trza i dobije temperaturu što znači da je prisiljen falsificirati jer se u suprotnom razboli, vidljiv je dakle odgovor tijela na necrtanje. Kod Bekavca, njegov pripovjedač je osoba s okrnjenim fizičkim i psihičkim sposobnostima kao posljedicama Domovinskog rata, on je rezignirana osoba koja ni samog sebe više ne doživljava kao ljudsko biće, u postmodernoj prozi pojavljuje se takva depersonalizacija lika.

- U *Policijskom satu* pripovjedač pomišlja da možda pati od nesаницe zbog praznog želudca jer ga je rat demotivirao za kuhanje pa i tu možemo govoriti o povezanosti tijela i intelekta.

- Na primjeru fantastike mi je najzastupljenija psihemska narativna figura, a pronašla sam primjere i za ostale dvije pa mogu napisati o tome da je sociem Pavličićevu psihemu opasnost po njegovu slobodu, stoga artificijelizira-falsificira prostor slobode – ontem - u kopijama-plagijatima-figurama replike.

- E dobro dakle, npr., što je sa skupinskim figurama? Upoznajemo li kakav značenjski rad fantastike u odnosu pojedinca prema skupini?

- U *Policijskom satu* je ovaj primjer sa znanstvenom fantastikom jedini primjer fantastike i tu se radi samo o pripovjedačevoj perspektivi mada je on razgovore svoje skupine tzv. Radiestezijskog kruga protumačio kao pseudoznanstvene, često ih nije razumijevao pa ih zato na kraju naziva transcendentalnim teroristima. Kod Pavličića, skupina na čelu s Farkašem predlaže Mihovilu da falsificira za njih, smatraju da on svoj fantastični talent ne može zadržati samo za sebe. Dakle, Mihovil je pod pritiskom skupinskih figura dok se pripovjedač iz Policijskog sata izjašnjavao kao promatrač svoje skupine. Iako Peleš kaže da koliko god se pojedinac izdvajao iz skupine, on joj napose pripada.

- Ispričavam se... Zablokirao mi je laptop pa sam ga morala restartirati. Sad kad ste napisali za Sinišu Glavaševića, sjećam se da je s razlogom spomenut i na početku i na kraju antologije. Ja sam opet shvatila da je su njegove priče iz Vukovara inspirirale antologiju Poetika buke jer su one nešto najvrednije što nam je ostalo od ratnih zapisa. Zato je antologija njemu posvećena. A što se tiče ontema, uh - ima zaista brojnih primjera u oba romana, počevši od autentičnih i provjerljivih lokacija onte-

ma grada, kod Pavličića Zagreba (Medvedgradska ulica, Zrinjevac, Cvjetni trg, Medveščak, Ilica...), a kod Bekavca Osijeka (Pješački most, Trg slobode, Vukovarska ulica, Retfala, Hotel Osijek...) do ontema umjetnosti, povijesti, kulture koja se kod Pavličića propituje kada je riječ o fantastičnom umijeću falsificiranja. Kod Bekavca je na primjeru fantastike vidljiva Galerija likovnih umjetnosti u kojoj promatra Faktorov film. A što se tiče Šicela, uh, sad sam pregledala radove i iako se u nekim retcima spominje nekako više znanstvena fantastika ...glede Pavličića, ja bih to pripisala filozofičnosti i hermetičnosti...

- Bilo bi još važno vidjeti koja je vrsta čulnog opisa oblikovala *Večernji akt*, a koja značajnije i drukčije *Policijski sat*, također i što to znači za aktivnost tekstualnih struktura, znači - koja je to tekstualna struktura /od one temeljne četiri - TSFS/ koja je ponijela i oblikovala velike količine značenja da bi se pokrenula tako ipak diskretna fantastika tih dvaju romana? A, malo *spojlajmo*, to je sve u ontenskoj figuri...

Uočila sam da oba romana imaju uokvirenu kompoziciju. U *Večernjem aktu* vidljivo je to na primjeru dodatka u 1. licu gdje Pavličić dodaje svoje pismo u kojem na kraju tvrdi da nije autor romana. Tu se dakle javlja nedoumica oko autora, pripovjedača i lika; u pismu u kojem se sam Pavličić potpisuje vidljiva je nadpozicija autora kojom se sugerira brisanje granica između stvarnosti i literature, osim toga zadnja je rečenica romana ujedno prva rečenica, kraj je novi početak. Ispada da je cijeli roman pričao o Mihovilu pa se autor time poigrava s čitateljem jer cilj fantastične književnosti je angažirati čitatelja. U *Policijskom satu* situacija je nešto drugačija jer je pripo-

vjedač ujedno i lik u romanu, a u roman opet unosi i alter-ego Luke Bekavca na čiji prijedlog piše svoj tekst i daje mu ga na uvid kao što Luka njemu daje svoju Diviziju. I ovdje imamo slučaj da je kraj romana zapravo početak što vidimo kroz primjer dolaska oluje i rečenice "Više nema vremena".

- A kad malo bolje razmislim, napisali ste čulni opisi - pa u *Večernjem aktu* opisi su u službi prikaza psihe- ma kroz onteme malih prostora, u Policijskom satu opisi uglavnom ne govore ništa konkretno, sve ostaje nedorečeno, ali ne nejasno. U *Policijskom satu* imamo zvučni čulni opis artiljerijskih napada, napose na primjeru iz Faktorova filma koji pripovjedač gleda u Galeriji likovnih umjetnosti, atmosfera je zaglušujuća.

- Dakle, u *Aktu* vidni ili vizualni, a kod Bekavca slušni? Postoje li i pojavljivanja eksplicitnih drugoumjetničkih radova, druge umjetnosti, u odnosu na „prvu“ – književnost, neka intermedijalnost u smjeru zvuka i sluha?

- U *Večernjem aktu* pojavljuje se glazbena umjetnost jer Mihovil falsificira akordne note iz pjesama poput *Only You* i *Pokloni mi svoj foto*, a kod Bekavca imamo videokasete na kojima su emisije u kojima je nastupio Marković, filmovi *Blade Runner* i simulacijski *Netko je već bio tamo*.

- Osim fantastike, kako bismo još žanrovski prišli tim romanima, dakle imaju li elemenata i nekih drugih žanrova? Policijski? Detektivski? Ili?

- Sjećam se da smo na satu govorili kako je *Večernji akt* sličan američkom krimiću jer ima puno događaja, nije poput britanskog krimića u kojemu se polako dolazi do rješavanja zločina. *Večernji akt* ima skokovite rezove koji omogućuju brzinu kretanja priče. Osim toga i samo

je falsificiranje zločin pa tako Mihovil završava u zatvoru. A kod Bekavca, hmm, kad je riječ o krimiću, imamo samo ulomak na kraju kad je pripovjedač na ispitivanju kod policijskog službenika zbog pisama koji su pristizali na njihovu adresu, a povezana su s pripadnicima Radiestezijskog kruga.

- A osim fantastike, što još žanrovskog rada se odčitavau *Policijskom satu*? Ljubić, povijesni, distopijski, itd?

- Pa dnevnik zbog ispovjednog tona, pripovjedač mapira samog, fikcionalnog sebe u tekst. Stalno se vraća na stare dnevničke zapise. A moglo bi se govoriti i o pseudoznanstvenom žanru, najviše zbog samog jezika, riječ je o književnom stilu s maratonskim rečenicama, koristi se dosta znanstvenih, umjetničkih i tehničkih naziva zbog čega sam se moram priznati, poprilično pomučila s čitanjem...

- Koje su to jako aktivne žanrovske podlinije u *Večernjem aktu*?

- Rekli smo da dominira nekako implozivni društveni roman jer se traže izvori priče, povijesni, vjerodostojni. Isprepliću se filozofski diskurs, akademska i svećenička predstavnost, glazbena i likovna umjetnost. I riječ je o postmodernističkom romanu zbog karakterističnih postupaka kao što je intermedijalnost, intertekstualnost, spominjali smo i permutacije, a to sam objasnila kroz nadpoziciju lika-autora koji je moguće i subjektivno i identitetno mijanjati, fantastizirati....

Damir Miloš, Bijeli klaun

- Bez duže uvodne rečenice, samo napomenak, pitanje o značenju jezika? Lijep pozdrav, poštovane kolegice i kolega!

- Tekst je pisan naizgled jednostavnim jezikom, ali dubljim promišljanjem može se otkriti kako svaka rečenica znači mnogo više nego što se to čini na prvi pogled.

- Dobar dan! Što se tiče značenja jezika, možemo ga u *Bijelom klaunu* promotriti kroz prizmu izostanka nekoga osjetila koje može biti zamijenjeno jezikom, tj. riječima. Ovaj relativno jednostavno pisani roman donosi duboku i kompleksnu poruku.

- Jezik je jednostavan, pisan iz perspektive sedmogodišnjeg dječaka, rečenice su kratke, sažete i jasne.

- Pozdrav!

- Jezik je jednostavan i prilagođen dječjem uzrastu, međutim tekst je poput *Malog princa* – unatoč jednostavnosti jezika njegovo se preneseno značenje shvaća u odrasloj dobi.

- Tekst je pisano kao da je pripovjedač dječak i čini se da je jednostavan tekst, ali u sebi nosi dublja značenja i filozofska promišljanja.

- Iz perspektive estetike (u značenju spoznaje), u postmodernim romanima problematizira se relativizacija zbilje putem jezika, zato što riječi i diskurs ne progovaraju o istini, nego su boje nositelji spoznajne vrijednosti.

- Na prvi pogled dječji roman ipak je zanimljiv starijim čitateljima zbog načina na koje progovara o drugačijima iz njihove perspektive.

- Dubljim iščitavanjem može se uočiti dublje značenje jezika i poruka koju nam nosi tekst.

- /ja ću, molim, vidim, skriženih ruku primati Vaše replike, hvala, čitam Vas.../

/samo ću šapnuti: psihem, sociem, ontem/ /tekst/ / pustio tekst/ – tekst.

- Mogli bismo reći da se cijelim romanom proteže gradacija, koja vrhunac doživljava na samome kraju, u sociemu – opisu društva koje trči za novcem i ne brine za druge.

- U cijelom se romanu u središte stavljaju boje te se preko njihove simbolike otkrivaju sve ostale instance.

- Ono što možemo uočiti čitajući tekst jest da je pripovjedač dječak, a da niti jedan lik nema pravo ime. Likovi su lišeni imena pa ih upoznajemo kao dječaka, starca, princeze i sl. Njihova imena i nisu važna jer se ono što dječak proživljava može uvijek i svuda događati, a i svakome.

- /ne tekst, nego tekst, molim/

- Ontem možemo promatrati u motivima grada i cir-kusa. Naime, dječak, unatoč tomu što ne vidi boje, cir-kus doživljava šareno i veselo, dok je u gradu sivilo, a do-življava ga turobno i bezosjećajno.

- Ontem najbolje možemo uočiti na primjeru šume i grada. U gradu je on nesretan, uviđa ljude koji samo žu-re i nemaju vremena jedni za druge te ga to razočara, dok je u šumi sretan i smiren, iako ne vidi boje, on ih osjeća.

- Želja za pronalaženjem boja zapravo se odnosi na pronalaženje sebe i sazrijevanje. Tekst je prilično univer-zalan, a to se najbolje očituje u izostavljanju imena mje-sta ili likova. Odbacivanje takvog točnog određenja od-

nosi se na lakši ulazak čitatelja u svijet samoga teksta, tj. lakše poistovjećivanje s likom.

- Nadovezala bih se na kolegicu Valentinu i rekla da je velik kontrast kod prostora grad – šuma. Jer, u šumi dječak dolazi do novih spoznaja, uči kako shvatiti svijet oko sebe, a u gradu je sve ukalopljeno i tužno, nema mjesta za sreću i spoznaju.

- *Bijeli klaun* je tekst koji pripada književnosti za djecu i mladež, napisan je “bajkovito”. Iako, tekst ima monološko-asocijativni predznak, odnosno, *proustovski* je intoniran (stvari i boje sa sobom nose spoznajnu vrijednost). Tema teksta je potraga za jastvom. Pripovjedač je ujedno i lik. Estetski elementi prisutni su kada govorimo o osjetilnoj komunikaciji sa zbiljom, što je prikazano govorom o bojama.

- I ako govorimo o monološko-asocijativnom tipu romana, psihemska i ontemska razina su najistaknutije.

- Pitanje sreće ključno je pitanje samoga teksta.

- Također, cijeli tekst se temelji na kontrastima, dječak/djevojčica, grad/selo, starac/dječak.

- Tekst nam također donosi i prostor sna čest u modernim romanima. San je ovdje opet vezan za spoznaju, daje dječaku prostora da iskristalizira svoje ideje.

- Središnji je lik dječak, bijeli klaun, kroz čiju dječju naivnost i neiskvarenost vidimo svijet koji ga okružuje. On živi u šatoru i dio je cirkusa te tako odvojen od užurbanih ljudi čiji se cijeli život temelji za žurbom kako bi zaradili novac. Dječak, iako ima daltonizam, koji ga onemogućuje da stvarnost vidi u bojama koje vide ostali, taj svijet ustvari doživljava jasnije nego svi ostali.

- Zmaj koji se pojavljuje u dječakovim snovima nije strašan, kao što obično biva, već je smiješan, zbunjen i nezreo.

- Ulogu pripovjedača preuzima lik malog dječaka iz čije perspektive na naivan i duhovit način želi ispričati ozbiljnu i duboku priču o odrastanju i potrazi za osobnošću.

- Na psihemskoj razini, o liku doznajemo upravo preko njegove osjetilne komunikacije sa zbiljom (Ernst Mach). Boje sa sobom nose intenzitet i snagu života, one definiraju stvari, bića i pojave u našim očima. Psihemska razina očituje se olfaktivnim, taktilnim i akustičnim doživljajima svijeta. Kada mu starac govori o tome kako ne može vidjeti, ali može namirisati, oipati i čuti.

- Psihemsku razinu pratimo iz prve ruke, ona je posebno metaforički naglašena na samome kraju kada dječak crta plavu suzu na svome bijelom licu.

- Nadovezala bih se na kolegicu Sabolić, zmaj se odnosi na svijest samoga dječaka. Kako se mijenja stajalište dječaka, tako se mijenja i odnos zmaja prema njemu.

- ... osjetila... spoznaja... san... osjećaji? Označiteljsko neobuhvaćanje likova...

- Prevladavaju elipse, izbacivanje glagola i minimaliziranje rečenica kroz prizmu dječaka koji upoznaje život.

- U jednom od dijaloga, starac kaže dječaku da sam mora otkriti svoju boju, tj. svoje jastvo mora sam razotkriti. U ovom romanu boje su temeljni ontom, jer one nose fundamentalna semantička značenja o poznavanju sebe i svijetu. Boje simboliziraju različitost spram homogenosti koju lik vidi. Starac ga poučava tome da i on može naći tu vlastitu razliku u odnosu na svijet u kojem biva.

- Zanimljiv nam je lik djevojčice. Ona nije nemoćan ženski lik sklon osjećajnosti, nego je princeza koja se sama bori te se zbog toga dječak ne boji za nju kad mu zmaj prijeti.

- Dječak je shvatio da ne mora nužno vidjeti boje da bi ih mogao osjetiti. Većina ljudi vidi boje, ali ih ne osjeća i mnogo su nesretniji od njega. On je crvenu boju spoznao na djevojčicinu licu i shvatio je da se sreća ne može vidjeti ako ne je osjećamo iz srca, iz sebe.

- Ističe se i dio u kojem je slijepi starac opisivao svoj susret s gluhim dječakom te osjetilo dodira koje su koristili kako bi se sporazumjeli. Značajna je i rečenica o šutnji koja također potiče na vlastita razmišljanja.

- /nećemo nazvati "zanimljivim" ništa, obrazložiti ćemo izbor pristupa nećemo, ali bez "termina" zanimljivo jer na to bi ukazao i Kapetan fantastični/

Kako bismo obranili Milanjinu tvrdnju da Damir Miloš piše teorijske romane?

Ili, kako bismo to razumjeli, makar i ne braneći taj stav?

- Riječ je o metajezičkom tekstu. Roman je puno bliži opisu snoviđenja, nego realne zbilje. Jezik sna ne odgovara konvencionalnim jezičnim jedinicama, njegov se metajezik može razumjeti isključivo simbolički. Govorom je ostvarena simbolička razina sporazumijevanja, ali nesvjesni dio psihičkog aparata ne razumije govor. Riječ je o konvencijama koje su nastale uporabom svjesnog dijela psihičkog aparata kao konkretizacija sustava apstraktnih znakova, a time nije moguće doći do iskonskog značenja o sebi.

- Dakle, možemo reći da je to teorijski roman zato što se bavi istraživanjem ljudske svijesti, a ujedno je i poetička rasprava.

- Kroz cijeli je roman vidljiva struja svijesti dječaka i zato ga možemo nazvati teorijskim romanom.

- Prevladava struja svijesti, odnosno doživljaji koji se odvijaju unutar glavnog lika.

- Nadovezala bih se na kolegice, svi su događaji opisani samo iz dječakove perspektive.

- Slažem se s kolegama, naglasak je na unutrašnjem proživljavanju lika.

- /tu je jako blizu, tom pitanju teorijskog romana, ono što smo zapazili o odsuću označiteljskog nad psihemskim figurama/ /kako struja svijesti puni ili problematizira psihemski znak?/

- Upravo se to najviše očituje u promišljanju dječaka – njegovim unutarnjim monolozima.

- Njegovom doživljaju svijeta, okoline i sebe samog. Sve što se događa doživljava subjektivno, iz vlastite perspektive.

- Tekst je ispričan iz pozicije dječaka koji razumije što se oko njega događa. On nije ograničen na tu i sada nego traži uzročno-posljedične veze, što se očituje kroz metaforu potrage za bojama. On nije konkretiziran pa omogućuje razumijevanje psihemske razine kroz različitu dob.

- Dječak je vrlo zreo i kritički promišlja o svijetu, vidi da ne želi biti dijelom takvoga tužnog svijeta i želi donijeti promjenu, želi da ljudi u sebi pronađu sreću, da je ne moraju tražiti u cirkusu.

- Jako je upitno, možda čak i netočno (ovisno teoretičarima i njihovom stavovima), reći da je riječ o struji svijesti jer struja svijesti podrazumijeva gramatički nepovezane rečenice (npr. posljednje poglavlje *Uliksa*). U *Bijelom klaunu* govorimo o tehnici unutrašnjeg monologa, a tip romana je monološko-asocijativni. Preko unutrašnjeg monologa doznajemo o njegovoj spoznaji svijeta, on kao subjekt ima potrebu pronaći sebe i svoju ulogu u svijetu koji razumijeva crno-bijelo i jednolično.

- Dječak ne shvaća težnju za materijalnim koja kod ostatka ljudi prevladava nad pravim vrijednostima. Ljudi u cirkusu traže odmor od vlastitih briga i smijehom liječe svoje probleme.

- Rekla bih da je ovdje prisutna logičnost i povezanost struje svijesti (ili, kako kolega kaže, unutrašnjeg monologa) rezultat zrelosti dječaka.

- Time se naglašava njegova sposobnost da shvaća svijet i da pronalazi odgovore na svoja pitanja (zašto je dobar klaun tužan klaun, zašto se ljudi smiju samo u cirkusu). On je shvaćen i prihvaćen pojedinac pa su njegove misli organizirane.

- Da, dobro nas vraća Filip, nije to klasična struja svijesti, nego ipak motivsko "strujanje" spoznajnih fokusa kroz bajkovno eliptičan sintaksni lik... Dakle, čime onda psihemska figura nadomješta nedostupnost jedne vizualne dimenzije svijeta? Što od svojih intelektualnih umijeća psihem aktivira kako bi obuhvatio svijet, kako bi primio informacije?

...i jesu li samo intelektualna umijeća u pitanju?

- Psihem aktivira dimenziju sna i svijet koji se u snu stvara i djeluje poput jave.

- Psihemska figura nadomješta nedostupnost vizualne dimenzije svijeta olfaktivnim, taktilnim i akustičnim doživljajem svijeta (intertekstualnost na Prousta). Kad kaže djevojčici da ne razlikuje boje, to se odnosi na to da ne razlikuje sebe u odnosu na svijet.

- Aktivira vlastitu maštu koristeći se postavljanjem različitim vrstama pitanjima kako bi naučio razlikovati boje.

- /dodirivali smo te aspekte, sad ih sintezno pretvaramo u zaključnu.../

- Dječak se služi i osjećajima. On ne vidi boje, ali ih osjeća, zamišlja, mašta, a sa zmajem i raspravlja o onome što danju doživi.

- Intelektna su umijeća u prvome planu. Dječak svojim kognitivnim sposobnostima gleda boje, a samim time i svijet oko sebe i njegove pojave.

- Ističe se i njegova empatija (npr. kad odmah ode u sobu jer vidi da su roditelji u problemima).

- Intelektualna umijeća odnose na postavljanje pitanja i razgovor sa starcem.

- I to onda mobilizira koje glavno intelektualno čovjekovo umijeće, da bi ga ne samo nadomjestio za jedno čulo...? Oprostite na sugestibilnosti/

- Sposobnost osjećanja? (On ne gleda boje, nego ih osjeća – jednako kao i ostatak svoje okoline.)

- Empatija kao ono što razlikuje ljude od svih ostalih bića.

- Umijeće govora i postavljanja pitanja kako bi nadomjestio nedostatke pojedinih osjetila.

- Glavno čovjekovo intelektualno umijeće je spoznaja kroz osjetilno zrenje.

- Tako je Sonja, dakle osvijestio je da mu je jezik također čulo, pa je jezičnim zalihama analitično-sintetično okružio čulo koje nije imao te ga jezikom, i sviješću o jezičnoj sposobnosti, time ga posve nadomjestio!

Hvala, bravo kolegice i kolega, bili ste opet najbolji, odnosno dobri, kako veli Sonja, bili ste osjećajni kako veli Val B, empatični, kako veli Val S, intelektualni također Katarininom pripomenom te vedro komunikativni, rekla bi Vedrana!

Ako ćemo se već koristiti Kantovom terminologijom, riječ je o sintetičkim sudovima koji proširuju spoznaju bez obzira na osjetilne datosti.

POETOLOGIKE
POSTMODER-
NITETA

Estetika i poetika buke, 1991.-1996.

Genij Gramatologije Priče Eticiteta Siniše Glavaševića; romani *Sanatorij* Gorana Tribusona, *Nevidljivo pismo* Pavla Pavličića, brod za Dubrovnik, *Smrt Vronskog* Nedjeljka Fabria, monumentalni manifest *Hrvatsko ratno pismo*, zapadna slavonica – ili: *Tko je sa mnom palio kukuruz?* Veljka Barbierija, *zar su to samo neljudi* – stih M. S. Mađera, konceptualni Milan Mačević u naslovu *Vinkovci Zagreb via Hrvatska*, (“Perun”/“SN “Privlačica, Vinkovci/ Zagreb, 1994.), manifest art-svijesti i neprikošenog individualnog autorskog oslobođenja u kontekstu jake povijesti u drami Katje Šimunić *Blueblansche, tango, rat* i Davora Špišića *Dobrodošli u rat*. Istočnohrvatski gradovi-tekstovi-polisi potpisivani svescima dokumentarističkih publicističkih kronologija, poliautorizam *Slavonske krvi* Književne revije 2/3 1991. pa Pušića, Špišića, Topića i Jačimovića 1992. *Noise Slawonische Kunst* 1991./1992. u zagrljaju Zagrebačkog plesnog ansambla, prijelaz serijala Neotradicija. Razlika: *Strast razlike, tamni zvuk praznine*.

bezčasopisnost i ipak časopisi Riječ i Riječi, antologizam, Europska kratka priča, internetovska kultura, metakritika – Đakovački susreti hrvatskih književnih kritičara, 1994.-2003.,

Poezija: Tatjana Gromača, Marijana Radmilović, Drago Glamuzina, Marinko Plazibat, Tihomir Matko Turčinović, Ivica Prtenjača (kasnije s prijelazom u softamne romane), Dorta Jagić, Tea Gikić (kasnije s dvjema proznim lirizacijama); zatim Darija Žilić i esencijalno ludistična Evelina Rudan; priče *Poštari lakog sna* i mučno hipersenzibilna Marinela, romani: Milošev multifokalni *Nabukodonozor*, Alenka Mirković *Glasom protiv topova*, zatim surovo *palpfikšnski* Tomislav Zajec u na-

slovu *Soba za razbijanje*; jezično sanirajući Milorad Stojević: *Balade o Josipu*, sintaktična Julijana Matanović ili: *Zašto sam Vam lagala?*, laki i vedri ton paradoksa pleše Simo Mraović: *Konstantin Bogobojazni*, ...u drami je najintenzivniji *Veliki bijeli zec* Ivana Vidića, gotovo kao i njegova peripanoramski jarmushevska proza, a i ostali domaći autori stižu velikom velikom zastupljenošću na sve domaće scene... prijevodni Miklos-Radnotijevac Stjepan Blažetin i dramski krležijanac Stjepan Lukač časopisno postaju hrvatsko-mađarski *rječaši* i ptičjim rakursom povezuju hrvatske tekstove s obiju strana panonske granice, pojavljuje se i Narator polutotala zagraničja tj. „vojvođansko-hrvatski Finkielkraut“ – Tomislav Žigmanov, a velik kriptotradicionalistički izvod od dva-desetak autorskih knjiga piše Mato Nedić iz Orašja dok Joso Živković dobiva "Šimića"... MD bjelodani biblioteku *Europska kratka priča* urednikovanjem romanopisca Romana Simića, međunarodno se u sedam saziva oblikuje projekt *Dani Ivana Slamniga i Bore Pavlovića*, ... bilateral *Baranja i Slavonija project* objavljuje 11 reciproci-tetnih monografija na liniji Pečuh-Osijek

časopis za knjigu Tema, knjižnica Pannonius i sinegdohalno šestknjižje Cvelferica, 2004.-2019.

U prevratu globalnoga digitaliteta Meandar aktivira quorumovski strategizam: kao nekada avangardirajući protiv soc-realizma naljepnicom *časopis za književnost* – sada, avangardira izmicanjem standardu matrixovskog metka internetovske entropije pa periodik Tema naziva *časopis za knjigu*, a istovremeno nakladnička kuća postaje *hrvatski Gallimard* (citat Gallimardova autora Velibora Čolića)... Hrvatski zakutak geokulturno mapiran u tragičnom vodenom nestajanju bjelodani sinegdohalnu *Drenovačku antologiju hrvatskoga pjesništva*, tijelo si opisuje neoavangardni mediteranizam Tonča Petrasova

Marovića u studiji Sanjina Sorela, panonizam 2011. nastupa u tisuću kartica i projektira šestknjižje *Cvelferice* 2014.-2017., ...roman Stanka Andrića *Simurg*, dramotekst Ivane Sajko, megaeksplozija romanesknog tržišništva... bijelomagijski realističan roman Franje Nagulova, Luka Bekavac i nadrealno-trilerski realizam moći mašte jezika: *Drenje*, *Viljevo*, *Policijski sat*, *Galerija likovnih umjetnosti Osijek* i pismo koje to čita u Paulinim punim stripova, crtića, filmova i *Četiriju dimenzija pobune*



POSTMODERNITET HRVATSKOGA ROMANA

*Priče iz Vukovara, Soba za razbijanje, Nabukodonozor,
Balade o Josipu, Zašto sam vam lagala, Drenje*

i

Slučajni život

I. ZAPIS VIDEOPREDAVANJA

Poštovane kolegice i poštovani kolege, ovaj se put možda nalazimo pred najkompliciranijim trenutkom u našim dosadašnjim predavanjima. Stoga bi možda bilo najbolje jednostavno ne razgovarati, kako se to već nerazgovaranje stotinu i pet godina natječe na koji način tko s kim više neće razgovarati, bila bi to jedna dobra opcija jer bismo si mogli ponuditi nerazgovor nalazeći se ovdje ispred naših trideset posljednjih godina uvida u hrvatski roman. Mogli bismo si ponuditi samo gledanje ovog filma kojega nije bilo u našoj filmoljubačkoj kulturnoj svijesti te koji nismo gledali niti ga znali. Autor je toga filma Ante Peterlić koji nije baš te 1969. godine, kad je prikazao taj film, dobio osobite prihvaćaje niti od stručne publike, a niti od kolega pa je tako Peterlić te male količine odgovora shvatio kao neku poruku okrenuvši se svojem metamišljenju i metapribližavanju filma. Peterlić se okrenuo onome što je svojim studentima uvijek bio govorio, a to je: *prije nego što dvaput odgledate film, nemojte ništa o njemu govoriti* jer prvi put kad ga

gledate, jednostavno pratite hoće li taj lik stići na kraju nekoga spasiti, iščekujete fabulativni rasplet – a tek nakon što ga drugi put odgledate, vidite gdje je smještena svjetlost ili refleksija ili misao filma, misao o filmu, misao u filmu, točnije - ta kamera, gdje je onaj ptičji rakurs koji je Trávisa fokusirao u filmu *Paris, Texas* u trenutku dok se kretao prazninom nastojeći si vodom, tim fluktuabilnim bićem osvježnja dati kakvu takvu sanaciju svog, unutrašnjosti ispražnjenog, stanja. Njegova vanjska ontemska slika pred kojom se našao podudarila se s tom njegovom unutrašnjom koja je, međutim, uznemirena i on bi uzvratilo pogled toj doslovnoj ptici koja ga je gledala, ali se s druge strane nemirno odzrcalio u okružje oko sebe.

Ovdje mi, intervencijom naše gledateljske interpretacije, ponavljamo nultu i distributersku kućnu HFS-ovu introsцену filma *Slučajni život*, dopuštajući si polako razmišljati gdje smo sve nailazili na repetitivnost prizora. Pritom nam pada na pamet, primjerice, sam početak romana *Povratak Filipa Latinovicza* gdje se sve ono *ponovno ponavlja*: onaj dodir, taktilnost, tjelesnost stalno se dižu na početku toga romana te se ta tjelesnost stalno puni, čak toliko da materijal sjećanja postaje tjelesnost kontakta, dodira i taktilnog deskriptema, jer, kako su romani Damira Miloša, posebice *Bijeli klaun*, osvijestili njegove čitatelje, jezik je čovjeku – u najmanju ruku

– i čulo, osjetilo! Za to vrijeme mi ovdje ponavljamo nultu prizornu scenu filma koji još nije ni počeo, pitajući se kakav se to film pred nama vrti i kreće, ili ne kreće. Pitamo se i još nešto – znamo li da je 1968/69/70. godina po mnogim našim suvremenim povjesničarima i

brojnim esejima promišljanja našeg svijeta književnosti, umjetnosti i medija zapravo početak naše najizoštrenije suvremenosti? Jer, te nam godine svojom organskom blizinom potvrđuju da je to i naš svijet, bez obzira na to što je s nama i s tih pedeset godina koliko bismo trebali imati da se rođenjem podudarimo s tom "proširenom" godinom. Možda bi bilo najbolje jednostavno gledati ovaj film i vidjeti čime je zaokupljen na početku naše suvremenosti najmisleniji novi medij svijeta koji raspolaže i snimanjem slika i sposobnošću slaganja vizualnoga tako da to vizualno dopre do apstrakcije i do autorefleksije. Što je *taj film* onda mislio o našem svijetu, kako je predviđao naš svijet jer, predviđanje će biti jedan od talenata umjetnosti – što to film vidi u svojoj temporalnoj, hm, suvremenosti? Suvremenost koju zapisuje ovaj film može se i ponovno napisati kad god ju zaustavimo u stop-snimku na tom kraju šezdesetih i početku 70-ih godina. Mi bismo se ovim ponavljanjem introzapisa u jednom poluvideo, a ne baš stop-snimku, ali u jednom repetitivnom i kratkom snimku mogli zapitati što nam pokazuje taj izvantekstualni, transtekstualni, kontekstni snimak onoga što se događalo na prijelazu 70-ih u 80-e. Pokazuje nam i što se događalo kroz 80-e koje smo također, kao i desetljeća prije, proglašavali desetljećima kojima je s izvanjske strane povijesti ponovno bilo loše.

Naime, te 70-e u povijesnom će smislu donijeti godinu 1974. u kojoj će biti onaj čuveni Ustav SFRJ po kojemu su konstituenti te bivše države zapravo dobili svoju relativnu, ustavnu samostalnost donekle naslonjenu na ono što se u određenom smislu bilo i obećalo da će funkcionirati nakon završetka Drugog svjetskog rata, no što se u stvarno-

sti – nije dogodilo. Pa, kad pretražujemo po tom ormaru s uvijek opravdano očekivanim kosturima i okrenemo se sami prema sebi i prema svome domaćinu koji nam upravo iznajmljuje sobu, u tim se sobama 70-ih i 80-ih godina koje smo stalno proglašavali lošim desetljećima, može vidjeti kako je njihov pehar užića u tekstu možda dodijeljen našoj izvantekstualnoj estetsko-ljubačkoj zbilji u vremenu kad se mnogošto sintetiziralo. Pritom nije bila riječ samo o sintetizmu koji je kod mnogih autora citatno doveden iz avangarde ponovno u 80-e, pa je tako Vjekoslav Martin Boban s romanom *Kutija žigica* bio jedan od onih kritičara-esejista koji su najavljivali sintetizam kao svoju koncepciju mišljenja umjetnosti. Sinteza nekog vremena u tim 80-ima, a možda čak i cijelog stoljeća, dogodila se upravo u tih desetak godina jedne preuranjene stoljetne apokalipse jer ta prošla apokalipsa na kraju stoljeća vrtjela se bilo samo u poplavama, bilo u manjim ratovima koji su se nekako umnožavali krajem 19. stoljeća pa izazvali vedrina plesa ples bude jedna nova *pop*-umjetnost koja se vrlo intenzivno kretala Srednjom Europom, a Matoš svojim esejima bio prvi hrvatski kritičar suvremenog plesa. Ta nekakva tadašnja apokalipsa bila je tadašnja, dok se 80-ih godina dvadesetoga stoljeća događa urnebesna i radosna apokalipsa. Naime, odstup onih autoriteta koji su jednostavno fizikalno, biološki završili svoje živote podudario se i s nekim državno i globalno-strateškim raspadima i slabljenjima, ali i u komunikacijskim rastvaranjima unutar 80-ih. Taj radosni apokalipsalizam (jakim intertekstom Daniila Harmsa i Munitićevim osjekovanjem *Elizabete Bam*), taj apokaliptični kraj 80-ih, jednostavno su u svakom slučaju rasteretili naše najreferentnije 80-e i tu bivšu državu, za-

počevši škripanje tih konstituanasa. To škripanje je vjerojatno bio *punk* koji su svirali mladi koji nisu znali svirati, ali su znali da ne žele više plesati onako kako se dotad sviralo, to je bilo sasvim pouzdano. Fredric Jameson kaže da taj nastup *punka* krajem 70-ih (kao ni mnoge stvari kako upozorava Vlastimir Kusik, naš metaurbanitetni osječki genij) nije slučajna, njegova škripajuća buka neznanja sviranja – upravo se ta diskompetencija Znanja sviranja i prvog novog znanja nakupila u samoj relativnoj povijesnici *rock'n'rolla* koji smo već bili spominjali kao jednu mladu novu matricu bavljenja isključivo slobodom i kontratradiციjskom scenom iskušavanja potpuno novog umijeća. U tri-četiri desetljeća zajedno s Claudeom Debussyjem kao onim koji je *jazz* prebacio u klasičnu umjetnost, pripremiivši možda Robertu Johnsonu nešto hiperosjetljiva nemjesta krajem 30-ih, ne bi li se nakon Drugog svjetskog rata *blues* još gušće preselio u Elvisovu gitaru i njegov ko-reoscenski pokret urnebesno nezamisliv dotad – sve se to nakupljalo do kraja 80-ih i *punk* je polako prelazio u *noise*, dok su romani bili sve eksperimentalniji i sve kraći. Primjerice, premda Bogdan Mesinger nema nikakve veze s *punkom*, on piše te kratke romane krajem 60-ih (i svoj “krugovaški“ veći roman 80-ih) čime vidimo sve veće nakupljanje kratkih romana jer se svijest o kratkom obliku tradira do u te 80-e. Branimir Donat za kratke priče kaže da one upravo dolaze 60-ih te je taj niz kratkih priča pisao *jeansu* blisku, danas bismo rekli stvarnosnu prozu ponekad blisku apsurd, ponekad s malo satire, a ponekad s finom egzotikom mitološki nepotrošenih matrica kao kod Goldsteina i njegova kabalizma. Ti kratki oblici iz 60-ih koji su se nastavili u one kultne knjige kratkih fantasti-

čarskih priča 70-ih, bili su istovremeno i eskapizam iz tog iskustva jer te 60-e su bile, koliko god *jeansovske*, ipak i s prvim signalima egzistencijalističkog otrježenja i opuštanja – dok se s druge strane, u romanima događalo nešto drugo.

Kratki prozni oblici istraživali su metafore spram egzistencijske osjetljivosti, a duži, teškaški oblici ispisivali su te posljednje naše klasične egzistencijalističke romane. Za to su vrijeme fantastičari bili eskapisti, bježeći od realistično prepisane zbilje, odnosno neorealizma koji je s pomoću francuskoga vala pomalo vodio reperkusijski dijalog s našim kratkim proznim oblicima 60-ih godina. Kako god, 70-ih se ne događa taj kulturni eskapizam fantastičarskih romana već će oni u svojoj blizini imati i nešto zavodjenja – to jedno zavodjenje koje u *Slučajnom životu* gledamo u notornoj kantini poduzeća polako će se pojavljivati u ponekom satiričkom pismu i možda će se najorvelovskije nakupiti u već spominjanom Barbierijevu *Trojanskom konju*. U 80-ima, pak: kratki roman – Edo Budiša i *Klub pušača lula* – pa Bobanova *Kutija žigica* – Cvenić sa svojim intermedijalnim i intenzivno kratkim romanom *Blank* u kojem ima nešto lorensovsko-sternovskog eksperimentiranja s kratkom formom, odnosno metajezičnom dinamizacijom koju obavljaju blank stranice teksta, ali s tim jednim intermedijalizmom koji se i nakon kratkih priča Stanislava Habjana, odnosno nakon onoga iskustva od *64 priče na 29 redaka* i intenzitetom značenjske implोजije metapriče u formalno malom prostoru prenosi nekamo. Ta potreba prijelaza nakuplja se od 70-ih te se tu napokon sprema i mogli bismo ju, možda isforsirano, nazvati nekom vrstom proroštva jer treba

nekamo drugdje otići, a da se pritom zapravo ne vidi postojanje opcije ikamo otići. Jer sloboda sada potpune depresije u kratkoj formi oslobađa formu – dakle, tema nije velika, nego mala i komorna, s nešto zavođenja i nagovaranja na erosno. Sam Pavličić pisat će u svim svojim romanima nekakvu generacijsku priču u nastavcima ne bi li na *Trgu slobode* došao do tog svog naraštajnog susreta s generacijskom ljubavlju gdje ugašeno svjetlo neće garantirati da će odigrana predstava biti toliko zabavna kao što je to jedna neotradicija upravo u tom trenutku izvodila, i što izvodi u ovome filmu. Tada performans postaje vrlo jak, priča koju se više ne želi razvlačiti, nego ju se želi intenzivno, sad, odmah, provokativno ispričati pa makar bila nevidljiva njezina fabula, ali će biti vidljivo da ju se mora ispričati te da bi to trebalo promijeniti nekakvu fabulu u reperkusiji – sve to što će u 80-ima provoditi Tom Gotovac kojega ćemo vidjeti malo kasnije u ovome filmu ili smo ga već vidjeli u pripremi komunikacijskog škripanja koje se ovdje nakupljalo.

Učeci od 80-ih i njihove protosimulakrumske meta-jezičnosti nije se moralo u prostoru jake povijesti nikamo osim upotrijebiti intenzivnu medijsku svijest koju je časopis *Quorum* bio pripremio jer je taj časopis, s Brankom Čegecom, izgovorio sljedeće: *moj žanrovski, interesni podnaslov je 'Časopis za književnost', a ja skoro veći prostor svojeg interesa predajem drugim medijima, drugim umjetnostima.*, što će biti važno nakon prijelaza iz 80-ih u 90-e godine. Oni koji su čitali tako zahtjevne tekstove poput Derride, McLuhana, Le Goffa, Sloterdijka i drugih teorijskih prijevoda koje se slušalo 80-ih, jednako kao i nove albume Azre, Filma ili Partibrejker-

sa te Indust Baga, znajući da je šteta što nema novog albuma Šarla akrobate, ali jednako tako sa zanimanjem čitajući nove prijevode Derride ili Barthesove posljednje lekcije, kao i nove albume Ekatarine Velike, isto je tako kraj 80-ih očekivao od sebe da bude nakupljanje iskustva koje je tada, na tom prijelazu u 80-e s potencijalnim trećesvjetskoratnim događajem, gorenjem bliskoistočne nafte, s jednim strahovito simboličnim mijenjanjem svijeta rušenjem Berlinskog zida i s početkom našeg malog, ali zapravo posve neočekivanog i u smislu civilizacijskog napredovanja potpuno neprikladnog koncepciji napretka, regijskom ratu u kojem se posebno izdvojio dio rata koji zovemo Domovinskim. Očekivali smo, te se to i pokazalo opravdanim, da će oni koji su znali medijski se čitati i prebacivati iz programa u program, te koji su znali da im je učenje medijskoga iskustva jednako kao i čitanje tih prašnih polica kojima ništa ne prigovoramo nego im se, dapače, divimo kao mjestima koja ćemo s Donatovim pokroviteljstvom i dalje potražiti i ponovno im se diviti po prvi put ih čitajući kao Šufflaya ili kao Zagorku – dakle, očekivali smo od njih da će znati čitati svijet.

Dogodilo se to da je ona mladežna i postmoderna svijest sad mogla postati postmodernitetnom. Ta produljena postmoderna svijest koja je znala da je lektirska i druga umjetnost, a ne samo književnost, sad je znala čitati svijet. Znala je čitati suvremenu povijest kao tekst i kao pismo te je znala da treba primijeniti dokumentarističku optiku kao onu koja je realna i pritom potpuno autorska, ni po kome naručena, što je već izboreno diskurzivnim desetljećima ranije te prema tome nikakva krizna situacija ne može biti opravdanje za narudžbu. Nikakva

krizno-ratna situacija ne može biti dopusnica za to da se od književnosti naručuje – a tako se i postavila postmoderna pismenost. U drugim umjetnostima ili u drugim umijećima pisma većina njih je aktivirala neku vrstu kolumnizma, reagiranja, zapisivanja u nastavcima, pristajući na činjenicu da se stvari doslovno mijenjaju iz trena u tren i da taj osjećaj velike promjene u vrlo kratkom vremenu treba zapisati. Tako dolazi do jednog fenomena – naime, s jedne strane imali smo gandijevskog gradonačelnika Osijeka, Zlatka Kramarića, koji je izgovorio rečenicu da se stvari doslovno mijenjaju iz trena u tren i ne možemo imati pripremljena rješenja, nego moramo situacijski komunicirati i odbacivati nasilje kao rješenje. S neke treće strane, Boro Pavlović, s kojim komuniciramo u postmodernom Osijeku neposredno pred rat i neposredno prije početka velikog međunarodnog multiumjetničkog projekta, *PostEurokaza* – želeći ponovno pretiskati svoju polimedijalnu zbirku *Novina* iz 1954. godine, Boro Pavlović kaže *ma ništa, samo ju presložite, napravite u nekom drugom obliku* i mi si mislimo *pa čekaj, šta je ovom čovjeku, zar ne zna da je rat?* – no mi njega u drugom trenutku shvaćamo i, Sanja Jukić, koja priprema predratni izlazak tih *Novina*, a zatim komentira i njihov pretisak u ratnim okolnostima koje su se već zaletjele, pomaže nam shvatiti da svijest o pismu postoji u njegovoj formi i da će to višestruko metajezično mjesto, odnosno forma teksta (a tako je i s medijem jer *on je poruka*), promijenjeni medij dati poruku, komentar i informaciju. Katja Šimunić kaže kako *sad moramo iskoristiti da mijenjamo, da istražujemo svoje koncepte, i prošle i da ih mijenjamo u nove*, a ne da pristajemo na to da

moramo biti bilo kakvi odgovaratelji na nasilje koje rat donosi. Mi se u ratnim uvjetima moramo oslobađati, a ne pristajati na nasilje i neslobodu.

U Peterlićevom filmu dvojica stipendista neke reprezentacijske koncepcije svijeta zrcale svoj neozbiljni subjektivitet, a tamo gdje se kriju ogromne količine refleksivnosti ili mišljenja, oni se igraju ne puneći svoj identitet tim potencijalima, dok mi, na ulasku u Domovinski rat otvaramo projekt transmedijskog pisma. Piše se u nastavcima, doista se reagira na te promjene koje se događaju, no osim te rečenice kako se stvari mijenjaju iz trenu u tren, postoji i druga rečenica – postoji jedan jak ratni lik, Branimir Glavaš, ne samo istočne Hrvatske nego i poratne političke scene koji se, doduše, povlači u drugi plan jer su zalihe podataka o njegovom aktiviranju u samoj povijesti nesukladne onome što je zahtjev kritički vidljive suvremenosti, te koji tijekom rata shvaća da ne može funkcionirati bivajući samo vojskovođom, ratnikom i voditeljem organizacije obrane grada ili dijela Hrvatske, već zna da mora ostaviti i svoj zapis. Premda Glavaš izravno ne piše, postoji dugačak razgovor s njim koji vode dvojica autora slavonskog ratnog pisma, medijski autori Davor Špišić i Dario Topić te se taj razgovor od nekoliko stotina kartica smješta i u knjigu koja će se zvati *Slavonska krv* u kojoj se nalazi ne samo Glavaševa rečenica o tome da će sve biti gotovo do Božića, što na neki način osporava onaj koncept promjena koje sugerira Kramarić kad govori da su one aktivne te se zbog njih mora imati stalno nove reakcije jer ta rečenica samo naoko u tom trenutku zvuči kao nešto što će zaustaviti tu promjenjivost, nestalnost i izloženost promjenama koju je pismo mno-

gih autora u tom trenutku osvješćivalo – osim toga, dakle, najavljuje se i jedan vidljivi problem u negativitetu povijesnog stanja. Međutim, taj najavljeni *kraj do nekog* Božića nakon kojega će *sve biti gotovo*, imat će odgodu od nekoliko godina. Još nekoliko godina taj Božić, to mirnodopsko i reintegracijsko sintetiziranje ili smirivanje svijeta u kojem se nalazimo neće se dogoditi sukladno toj najavi, ali će te dvije rečenice uočljive u izloženosti ratnim okolnostima doživjeti svoj značenjski, diseminacijski rad u više smjerova. Najvažnija stvar koja će se dogoditi, a što će zapaziti Dubravka Oraić Tolić svojom manifestnom zborničkom, velikom zbirkom, *Hrvatsko ratno pismo*, naša je uskraćenost za jedno desetljeće koje je trebalo biti završetak stoljeća. Taj paradoks naspram egzaktne povijesti teza je Dubravke Oraić Tolić kada kaže da je za našu povijest ta 1991./'92. bila previše jaka informacija i previše jak rez spram onoga što se prije toga događalo. Vrijeme je dakle oštećeno, *Damaged* - naziva se jedna vinkovačka glazbena skupina u tim okolnostima, a da su se dotada nazivali *Nepopravljivi*. Imamo na pameti i Toma Gotovca u filmu, pri izvođenju performensa pije nja mlijeka koje treba osvježiti sjećanje na djetinjstvo, međutim, tada je već i konzumerizam tu, koji vidimo u umnoženim bocama mlijeka, ali refreširati sjećanje i na jednu situaciju u kojoj se uskraćuje autentična integralnost događajne dimenzije vremena. Najvažnija stvar koja se tu ipak izdvaja je i ratno pismo, no još preciznije, pismo Siniše Glavaševića – pismo autora tragično uništenog života u Vukovaru, koji je dočekaao uništavače grada, one koji su odlučili grad prebaciti u jedan potpuno destruktivno, discivilizacijski videospot. Siniša Glavašević ubi-

jen je u Vukovaru, kao novinar, međutim, do zadnjeg je trenutka izvješćivao i govorio ne samo Hrvatskoj za Hrvatski radio nego i stanovnicima svojega Vukovara o tome što se događa, pritom stilizirajući i simulirajući, ali i potpuno svjedočeći jer je emitirao energiju Logosnog stila otpora destruktiji. On sam je svojim novinarskim sintagmama, tvrdnjama i deskripcijama zapravo ispucavao kanonade kritike antihumanosti koja je ušla u grad i to je izvodilo te činilo njegovo prvotno svakodnevno novinarsko pismo, no semantički profinjenom mikrostilističkom čistoćom sofisticirano "radi" i raste drugi dio njegova Pisma, sve do naše nažalost nemoći još uvijek ga dohvatiti i aktivirati - pismo drugog dijela njegova rukopisa koje je ono njegovo Pismo, *Priče iz Vukovara* gdje se nalaze njegove prenežne priče i literarni učinci potpuno nove nadrealne humanističnosti, koju ispisuje čist, jednostavan stil, ali pun intertekstualne zalihe civilizacijske mudrosti. Glavašević piše svoje pričalačke retke uobličene u kratke forme, opisujući najjednostavnije dijelove identitetnog iskustva svakog osviještenog posjetitelja tekstno-povijesne zbilje i pišući o tim vrlo jednostavnim iskustvima, sjećanjima, ljubavi, prostoru u kojemu se nalaziš, dobroti, zlu - otvara prostor najvedrije melankolije.. Nikada, u tim literarnim pričama ne emitirajući negativitet, već posve podižući tu sanacijsku energiju jednoga novoga jezika, koji međutim nije naivan i bez znanja o negativitetu, ali mu ne daje dominantnu emitivnost niti komunikacijski prostor. U tih dvadesetak priča Glavašević nudi i budi novi jezik pišući pravopis i gramatiku potpuno novom razmjerom zalihe leksika, aktivirajući opis svijeta, s tim da je taj leksik jednostavan, potpuno dostu-

pan, s iznimno smanjenom količinom negativnih kategorija. Budući da smo svojevremeno primali radove profesora Silića i profesora Hercigonje, mi znamo da u svakodnevnom upotrebu jezika, pa čak i u opisu jezičnih zaliha, imamo puno veće količine označitelja koji potencijalno negativno opisuju svijet negoli označitelja za afirmativno jer posljedično nemamo dovoljno razvijen komunikacijski talent afirmativnog pisma. Valja reći da Glavaševića zapravo nismo pročitali niti smo, kako to Maleš o Slamnigu kaže, dostojni čitatelji njegova pisma. Naime, nije Glavašević zapušten u našem obrazovnom sustavu u smislu činjenične pa i brojčane zastupljenosti njegovih priča u lektirama i udžbenicima jer postoje reference na njegove priče, međutim, ne postoji njegovanje umijeća čitanja tih priča, nego kao da njihova oštrina jednostavnosti izmiče onome što se može obuhvatiti u obrazovnim njegovanjima mladeži kad se susreće s tim pismom. Pristup Glavaševićevu pismu izostavlja činjenicu da nam on govori blizu, da nas gleda u oči, da govori toliko bliskim kontaktom jedne potrebne komunikacije u kojemu nam neuspjeh gotovo izmiče i samo trebamo osvijetliti komunikacijsku blizinu toga teksta – jer čime nam govori Glavašević? Ako je to nešto što ne možemo savladati, neka je onda tako, no on nam govori ponajprije jednim izoštrenom intertekstom Ujevića i Šimića – hrvatski jezik, hrvatska kultura je u najzahtjevnijem odnosu sa zalihama koje su Šimić i Ujević predali tom Glavaševićevom tekstnom prostoru, ta dvojica naših lirskih mislitelja su autori koji na najosjetljiviji mogući način upotrebljavaju jezik iz našeg prostora, pritom ontološki gradeći iz toga kinetičnog identitetnog iskustva. Druga je

dimenzija Glavaševićeva pisma fantastična motivsko-tematska štajgerovska budućnosna istinitost novoponudnog stila egzistencije, premda *istinitost* možda nije dimenzija koju bismo očekivali u motivsko-tematskom zalihosnom ogledanju jer smo se u 70-ima i 80-ima naučili da je kreativnost proces koji je zamijenjen u našoj predapokaliptičnoj spoznaji sa slobodom jezičnoga kreiranja koje su onda naši autori, poput Zvonka Makovića i Branka Maleša, nazvali praksom laži: *lagati – zašto ne, riječi su ionako proizvoljne*. Glavašević refrešira, obnavlja tu proizvoljnost riječi dovodeći natrag riječi i rečenice, uskršava, kako bi davni Šklovski rekao, način na koji one referiraju svijet i reportaža, koju se ima priliku napraviti kao životni projekt bez medijskog odmaka u tom smislu, treba samo upotrijebiti kamere koje je pripremio taj jezični genij proze Siniše Glavaševića. Upozoriti je također i na njegovu frazeološku presvijest, dakle, njegovo pismo i jezik višestruko je svjesno frazeoloških struktura kojima mi komuniciramo te i njih obnavlja dajući im uskršnuće u kojemu imamo priliku progovoriti, a da pritom više ne budemo ni u čemu cinični. Ta sloterdijskova kritika ciničnog uma možda je četvrta dimenzija Glavaševića koju se ne zna čitati niti ju se kontaktno približiti današnjem primatelju jer smo se, nezadovoljni tragizmom tog naslijeđa ratnoga užasa, vrlo brzo vratili našim drugim instrumentima komunikacije, a to su oni instrumenti u kojima smo ironični, cinični i u kojima nemamo uporišta za to, nego se pokušavamo osloniti na podrazumijevanja, umjesto na kritičku ili potpuno renovacijsku približenost jezičnom umijeću. Dakle, dvije stvari smo ovdje mogli napraviti: samo gledati film Ante Peterlića i ne komentirati

ga, štoviše, gledati ga dvaput i pritom misliti zajedno s njegovom mislenošću i njegovim raskrinkavanjem infantilnog, duboko korupcijskog koje puni sociem čak i kada se *jeansovski* pokušava sociemski dodir negativiteta izmaknuti u eskapističnu klapu. To možemo vidjeti u ovome filmu koji je prije nekoliko godina vraćen u distribuciju i našoj suvremenosti na uvid, gdje vidimo da nije riječ o dimenziji kritike pojedinca, njegova odnosa prema mikroskupini ili bilo kakvoj skupinskoj odgovornosti, nego je riječ o poziciji pojedinca spram sebe kao onoga kojeg ipak treba pretraživati, naći, ovjeriti ga u kontaktu s drugim i u odnosu s drugim ga postavljati kreativno, a ne parazitiski. Druga stvar koju smo mogli raditi jest čitati Glavaševića i konstatirati kako materijal njegova neohumanističnog projektnog pisma ne uspijevamo odčitavati u onim točkama o kojima smo bili govorili. Premda, postoje nastavci, odnosno roman Glavaševićeve poslovne suradnice i prijateljice Alenke Mirković, *Glasom protiv topova* u kojemu također nema ironijskog niti ciničnog, a iako postoji kritika lošine, to nije rovanje po rani koju je lošina već proizvela – deskripcija toga da, ali subjekt koji je poziti van i koji govori rečenice svijetlog gledanja svijeta u kojemu se još nije okrenulo leđa jednih drugima. Ovome filmu Jurica Pavičić dodjeljuje pridjev hičkokovski jer postoji zabrinutost jednoga iskusnog uma pred neetičnošću koju zapaža oko sebe. Postoji u kameru gurnut i u subjekt teksta gotovo smješten subjekt kritike koji zna i vidi taj neeticitet koji pokraj njega teče te u tom filmu postoji mišljenje napetosti koju Jurica Pavičić, pišući o toj obnovljenoj projekciji filma, zove hičkokovskom. Sam Jurica Pavičić inače je autor onih *Ovaca od gipsa* kao možda pr-

vog romana oštre, non-pitiespijevske kritike neeticitetnosti koja je zavladała svijetom nakon što se počeo odmiciati prostor prvotnog iskustva rata. Taj Peterlićev film bit će početak našeg današnjeg filmskog niza u kojemu ćemo gledati pet filmova. Drugi film je *Noisekunst* koji se inače još zove i *Krećemo na vas*, te je dokumentarno koncipiran, gotovo kao nekakva emisija u kojoj se razgovara s nekoliko sudionika jednoga domovinsko-ratnog, kulturnoumjetničkog, multiscenskog projekta gdje ću se nastojati maknuti s komentarima jer ću biti unutar toga filma čest komentator i narator osnovne priče. Treći film koji ćemo gledati sedmominutni je eksperimentalni film koji se zove *Voda* te je autorski skupinski rad jednog medijskog fenomena iz Gunje koji se zove SKIG. Ta skupina je za vrijeme katastrofalnog poplavlivanja devet sela Cvelferije prije pet godina s pomoću mladih snimatelja okupljenih oko osnovne škole, svojega kućnog mjesta, povezanih s Vinkovcima i s drugim mjestima kao što je Škola medijske kulture *Ante Peterlić* snimila eksperimentalni film tako da su s čamca zaronili kameru u vodu i snimali svjetlance koji između crno-bijeloga i povremeno obojanoga reagiraju osjetljivošću i sposobnošću kamere, ne bi li potom polako izranjali, postupno zahvaćajući prizore potopljenog sela. U tom filmu riječ je o paradoksalno-kompozicijski stimuliranom aspektu prijelaza svjetlaca (boja) koji, nakon što izađu iz vode i počnu snimati prepoznatljive dijelove poplavljenog sela, tada prelaze u crno-bijelu boju. Dakle, ta boja tragedije i crno-bijelo stanje dokumentarizma, nekakav poliloško-dijaloški strukturem tog eksperimentalnog filma o kojemu ponovno govorim, neki je medijski, kulturalni roman koji se dogodio u ratnim

uvjetima u Cvelferiji i koji je metanapisala Katedra za hrvatsku književnost našeg fakulteta (Filozofskog fakulteta u Osijeku). Tim kulturno-znanstvenim metaromanom nazivam rad *Cvelfericu* – riječ je o šest knjiga, koje smo nas četvero: kolegice Sanja Jukić, Ružica Pšihistal, kolega Ivan Trojan i ja poslagali okupivši umjetnički, tekstni, pismovni učinak tih devet cvelferskih sela u šest svezaka i pritom napravili stripovsko-medijsku naraciju koja kao matični subroman drži sve te knjige i njihovu snažnu priču na okupu. Četvrti film koji će biti pušten ovdje film je neodadaističke skupine *Metropolie trans* iz 1989., riječ je o radu Gorana Lišnjića, multimedijskog i polimedijskog osječkog autora koji je te godine pod tim nazivom ispisivao također nešto slično onome što su radili dadaisti 1920-ih, a s druge je strane tradirao, nastavljao ono što su oni radili, unatoč njihovom strateškom neželjenju, da oni sami budu nekakva fabula i jasna priča, nego da budu ono što nisu te je time Lišnjić reagirao i na svoj kulturalno-estetski kontekst, jer je onaj časopis *Quorum* imao i okvir – taj se okvir u okviru može vidjeti i u filmu. Sam *Projekt Quorum* nastupio je u kulturnu i umjetničku javnost Hrvatske i tadašnje Jugoslavije krilaticom *Klasici koji to nisu* – dakle, biti to što nisi, čitati Glavaševića koji je uspio napisati i pripremiti sve što treba i koji je sve to uspio napraviti kao autorsko-umjetničko biće, ali njegova tradirana, nasljedna povijesnica nije bila i nije znala to odčitati i konvertirati u sve dijelove civilizacijskih kulturalno-umjetničkih aspekata svijeta koji se na takvu pismenost i gramatologiju imao priliku nadostaviti. Dakle, *Klasici koji to nisu*, dadaizam koji to nije, Goran Lišnjić i njegov projekt *Metropolie Trans* koji je nakon rata nazvao

Lebensformer, ponovno reaktivirajući svoju polimedijsku projektivnost, posvetivši performansom taj projekt dadaističkoj Osječkoj matineji iz 1922. godine. Taj čovjek kojega nije bilo, što su uočili dadaisti koji nisu htjeli s nekim koga nema jer, zrcalo jezika koje potvrđuje da je netko tko jest ne zna upotrebljavati njegovu kreativnu mislenost, nego jezik koristi za sporazume o ratovima i ratnim koalicijama. Čovjek je taj koji ne zna, koji treba krenuti stubištem, a da se ne skotrlja niz njega te je tu prepoznata i strip-priča u linoreznim kvadratima Mirka Ćurića kada piše monografiju o Vjeri Biller. Postoji stripovski aspekt koji se 20-ih i 30-ih malim ciklusom Vjere Biller i velikim stripovskim, odnosno crtanim romanima Andrije Maurovića afirmirao, odnosno medijski um koji nije htio razgovarati vraćajući se stalno unatrag u apstrakciju, ne bi li ona obnovila jezik nasilnom, kriptokoruptivnom i neizmjerne glupom i nepametnom, daleko prekoračenom, iza ruba pameti – kako je to pokušao sanirati svojim ogromnim ustrajnim pismom Miroslav Krleža. Taj dadaistički kulturalni non-roman također je jedna vrpca koju trebamo prepoznati u onim strategijama hrvatske estetske svijesti u kojima ona izriče svoje najstrože kritike i obraćanja svojoj povijesti. I, spomenimo i peti filmski prilog našem predavanju, *Ritam zločina*. Tih pet filmova koje ćemo ovdje projicirati svojom filmičnošću bit će i pet teorijskih instrumenata kojima ćemo misliti hrvatski roman posljednjih tridesetak godina. Film *Ritam zločina* iz 1980. godine rađen je prema scenariju Pavla Pavličića, pri čemu je i prvi film genija hrvatskoga filma, Zorana Tadića, te je to ponovno film kojega nema. Naime, kako se iz Pavličićevih izvora doznaje, to je film koji nije sačuvan u

nekoj kvalitetnoj inačici, iako nastaje u našoj nedavnoj povijesnoj zbilji, nego postoji blijeda, jedva gledljiva varijanta koja nam taj film dovodi u stanje filma kojega nema. Riječ je o jednom komornom, mističnom, tajanstvenom i vrlo jednostavnom filmu oštrih tema o nejasnim rubovima spoznavanja svijeta, što je opis oko kojega bi se najvjerojatnije sam Pavličić zaprepastio. Međutim, to je film koji se i dalje pokušava razbuditi i postaviti kao film koji je jedan od desetak najboljih filmova hrvatske filmografije, a koji zapravo nemamo u nekoj valjanoj kopiji, nego ga se može jedino loviti po internetu u nekom razdijeljenom obliku i tako spojenog pokušavati projicirati, ali nitko nema bolju varijantu od te vrlo loše koja je dostupna u internetovskom svijetu. Dakle, tih pet filmova naš su misleni instrument ovog predavanja koje smo u tekstualnom smislu već otpočeli Glavaševićem, a spomenuli smo i Alenku Mirković i Juricu Pavičića te bismo zahvaljujući tim filmovima mogli u pet točaka poslagati što se to pej-sažnim, panoramskim kretanjem kamerom može pronaći u hrvatskom romanu u ovih tridesetak godina.

Nalazimo se pred vrlo kompliciranom pričom, a jedan od razloga tomu neočekivana je kvantiteta jer u tih tridesetak godina hrvatska književnost ispisuje sedamstotinjak romana. Dosad se prvo predavanje bavilo ekstenzivnim korpusom od četrdesetak naslova, pa smo suzili pogled na pet, zatim smo u drugom predavanju govorili o preko stotinjak romana, suživši ponovno pogled na njih pet, u trećem smo došli do tristotinjak romana odlučivši se također za njih pet, dok smo u četvrtom polju iskusili sličnu stvar našavši se pred tristotinjak romana unutar dvadeset godina te smo tu bili pred dvostruko vi-

še korpusnog materijala nego u prethodnom polju. Kada ovdje dođemo u sedamsto romana, od 1990. godine, a imali smo i najavu Jurice Pavičića da će roman uskoro biti u velikom problemu jer medijska pismenost koja nas vrlo aktivno i intenzivno mladežnom vrlo ranom zao-kupljenošću vizualnim, filmičnim igricama diskreditira iz pripravljenosti za čitati roman. Usprkos tome, roman nije odstupio, nego se uvišestručio pa u trideset godina dolazimo do opsega od sedam stotina romana. Tu romanesknu produkciju posložiti ćemo u pet polja. U prvoj skupini nalaze se oni koji su najsofisticiraniji estetski materijali romaneskne produkcije, ponajprije je tu Glavašević, a potom roman *Nabukodonozor* Damira Miloša. Riječ je o poližanrovskom romanu koji je svjestan jezika kao mjesta koje jedino u svojoj diseminacijskoj aktivnosti i generativno-gramatičkoj polipotentnosti može poslati svijetu estetsku zalihu. Roman *Nabukodonozor* se kroz više žanrovskih, manjih strategija šalje našem primateljstvu, a svoju jezičnost posebno profinjeno oslanja na najstarije pismovne izvore naše uljudbe, krećući od novozavjetnih rivajndira u starozavjetne mitološke zalihe tamo odigravajući igre s novim etimološkim opcijama koje bi mogle vedrinom mišljenja donijeti neohumanističku, odnosno potpuno novoobnovljenu svježinu za vrijeme dok još traje ta ratna destrukcija. Slika koju smo u ovom filmu stop-snimkovno zaustavili, a da pritom u crno-bijelom nalikuje na brojne zavičajne prizore još nas jednom vraća Sloterdijku i opciji da se mora demobilizirati pogled na svijet od obuhvaćanja nekakvog svega, a Milošev roman *Nabukodonozor* iznimno je uzbudljiva takva jedna struktura koja daje znanju nove prilike

i opcije ne uvodeći dijelove svijeta koje mi ne poznajemo, već dajući nam jezične mogućnosti obuhvaćanja toga svijeta novim instrumentima kojih nismo svjesni, no koje nismo zaboravili, nego ih jednostavno još nismo upotrijebili – a jezik ih ima kao svoju potenciju. Sljedeći prozno-tekstni fenomen je knjiga sabranih djela *Ponovno probuđeni čovjek* Ede Budiše u kojoj se nalazi i roman *Klub pušača lula*. Taj roman je jezik jedne zanosne, jednostavne fantastike koja je pomalo zatvorenog svjetla i koja je svjesna da postoji opasnost, ali je ta Budišina fantastika poput nekog malog tradema Tribusona, a s druge strane Bucatija, te na metatekstualni način i Calvina – taj je aspekt svijesti Budišina pisma potpuno obnavljajuće kretanje onime što se nalazi na recepcijskom obzoru našega tekstualnog iskustva, a pogotovo na destrukcijskom obzoru povijesti koju zapravo prinudno živimo. Sljedeći je roman *Balade o Josipu* Milorada Stojevića koji je jedna prevedra ludistička, potpuna konstruktivistično-konkretistična igra u kojoj je i autorova kritika autoritarnosti, autoritarizma potpuno rastvorena poput igračke koja nas jezično i spoznajno prinuđuje vratiti se onamo gdje smo jedino pouzdano bili talentirani i bez ciničkog uma i gdje smo bili najtalentiraniji ikad. Taj nas roman vraća u naš puni kreativni talent onog djetinjstvenog sanjkača snijegom kojemu nisu smjestili biti medijskim magnatom, koji onda tu memorijsku zalihu može, refreširajući nas, paradoksalno aktivirati u *sad*. Roman *Balade o Josipu* je *reboot*-roman koji ne može stajati u našoj fabulativnoj mimetičnoj, odnosno prikazivački očekujućoj poziciji te mi, kao čitatelji jedne notorne fabulativnosti, tu nemamo što tražiti, već se jednostavno

moramo osvijestiti da obnavljamo svoju jezičnu svježinu tim romanom – to radi i Milošev *Nabukodonozor*, a i Glavašević. Stojevićev roman aktivira velik broj formalnih strukturnih gesta. Građen je i u vrlo malim odjeljcima, veličine od jedne rečenice do najviše jedne stranice, a češće su ti odjeljci kraći. Ta formalna kratkoća stimulira brzinu odnosno laku protočnost, skoro bi se s previdom Barthesa reklo i čitljivost, no upisivost je temeljna pozivnica te proze, stoga ona jurišno čitanje diverzira od čitljivosti – neočekivanim postupkom – fusnostne brbljivosti. Teško nam je ne spustiti se u fusnotu, a tada već ispadamo iz one kratkoopsegovne čitljivosti koja je bila privremeno na raspolaganju. No, nije ovdje ponovnim barthesovskim previdom fusnotna diverzija nazvana brbljavošću, nego dapače, ćaskanje u tom podrubljenom prostoru, doista ne donosi presudnih informacija, nego je daljnje zabavno osporavanje čitateljeva klasičnog preliminarnog koncepta da je igdje u tekstu nešto što bi se nabrzinu moglo zvati ukupnom pričom – ili da je igdje išta presudnog. No, postupno se nakuplja druga jedna zaliha značenja: presudno je ostati u polikomunikacijskom prostoru, složenom, formalno: od glavnog tijeka proze, iscjepkanosti u kratka ta potpoglavlja, povremenog prijelaza u forme dijaloga-drame-intervjua, ulaska u fotografije-kvadrata snimaka-crteža-inserata i njihove tzv. potpise, potom stalna silaženja u zavodničke fusnote. Subjektivno, pratimo udvajanja identiteta, koji su svi i iz neke male povijesti, ali i iz neke medijske povjesnice, u kojima se pomalo pitamo koja je od tih dviju vrpce matiks, a koja nekakva, kakva-takva, valjda baš ona gdje je

i eksplikacija stalne obraćajne komunikacije na relaciji spisateljski pripovjedač – čitatelj.

Na toj relaciji, uočava se stanje subjekta koji si ne može pomoći koliko uživa u kretanju pisma i dopisivanja (primjerice i s već postojećim i ispisanim *opusnim svijetom*, iz dakle ranijeg Stojevićeva romana *Orgija za Madonu*), a kako se vrlo često u Stojevićevim prozama vidi – i podrubnog potpisivanja, koji sve postupci jačaju slabost subjekta, jer on je slab na hedoniju tijela pisma i to intenzivno odbija povjesničarsku recepciju Krešimira Nemeca jer u toj igri očitava diskvalifikaciju i potcjenu čitatelja. Da bi se subjekt još bolje osjećao u tom polju kojim se toliko otvoreno igra, povremeno, pa i često, uglancava male označiteljske klizanke, naime konkretistično u pokojoj rečenici ili polurečenici aktivira samoproduktivno i samosvjesno slogovno-slovno mikroigralište, koje *Se* zakliže u kratkoj figuri rewinda, kada raspravlja sa sobom sam taj proces etimo-slogovnog detalja. Tada se naravno priča ponovno zaspava, ali trickster se zato brzo i s užitkom brzinski iskliže naprijed i natrag, sve dok se označeno ne napuni označiteljskim viškovima... Tada priča može dalje svojom vizualnom ne-narativnošću, stripovskim tempom u kojemu fusnote glume nekonvencionalne balone, usporedive s diverzantskim stilom Dubravka Matakovića. Kako ništa nije poredbovno slučajno, može potvrditi provodna crta romana koja priča o liku čiji je pothvat prijevod Krležinih *Balada Petrice Kerempuha* na jidiš. Naime, Mataković će, jednom ludusnom prilikom, u svojim kvadratima tematizirati *prevođenje Krleže sa sanskrta na svahili...*

Potom dolazimo do romaneskne trilogije-kvadrilogije Luke Bekavca: *Drenje*, *Viljevo* i *Policijski sat*, linčovsko-deridaovski romani koji su ponovno gesta oslobođanja talenta fikcioniranja znanja. Ne treba pristati na povijesno znanje niti na onu obmanu koju smo privremeno odmaknuli za vrijeme rata kad smo aktivirali svoje ratno-pismovne koncentracije i nakon što smo se transtekstualno i transmedijski uputili svijetu, znajući kako se pisma imaju pravo pretakati jedno u drugo i da to mogu te da postoje i programi takvoga kretanja koje smo već pročitali, a što radi Luka Bekavac u toj-trilogiji. Ta će se trilogija nastaviti i u *Galeriju likovnih umjetnosti u Osijeku* koja će biti i predložak kojim će metaurbani-tetni genij Vlastimir Kusik izvesti jedno predstavljачko performansko govorenje za koje je Kusik, kao povjesničar umjetnosti, interdiscipliniran u nagrađenog književnog kritičara. Dakle, Kusik je za samo to jedno predstavljanje u punom književno-kulturno-predstavljачkom žanru dobio nagradu, što se dotada još nikad nije dogodilo na Đakovačkim susretima književnih kritičara i zato smo posve citatno "bili ponosni" nazočeci takvom jednom izvedbenom predstavljanju romana u kojemu je Kusik upozorio na sve talente toga pisma koje smo ovdje već bili naveli, a to je ta generička jezičnost, vizualnost, ludistički apstrakcijski talent i potpuna neovisnost o ikakvom jurišu za konzumerističko-tranzicijsko-tržišnim utakmicama kao onima koje bi navodno trebale biti zadane i umjetnosti. Taj temeljni odbačaj ovoga pisma: biti brzo, živčano, kritičko, rovarće po navodnim ranama – i povratak ovoga pisma u punu pismovnu uzbud-

ljivost razlozi su zbog kojih i biramo taj roman kao prijedlog za uvrštavanje u teškašku priču hrvatskog romana.

Prvi Bekavčev roman, naslova *Drenje*, uživao je u odnosu između vlastitog naslova i zvučnih i bezzvučnih slika prirode odnosno kakvih rubno nastanjenih ravničarskih polja. Roman je provocirao odnose s mogućim ravničarskim naseljima, no bitno je u tekstu uočiti subjekt, osobnu i izbliza neku priču o napregnutosti između tamnosti prostora i melankolije koja se natječe za svoj potencijalni pozitivni status nepodnošljivo preblizak vrlo tamnim sjenama rata.

I roman *Viljevo* uspostavlja zategnute i krajnje odnose, finih i mekih slika sa skoro apstraktno intenzivnim, a ipak i odsutnim, no aktivnim negativitetom. Roman je vrlo organski precizno nagrađen *Nagradom Janko Polić Kamov*, pošto bi tu spram Kamovljeve zauvijek preavgardne Isušene kaljuže mogla krenuti jedna fina poredba i izlaganje o strategijama dubinski eklektične i sofisticirane margine, svijeta uvjerljivo predimenzionalnog ruba, svijeta čiste jezične slobode. Osim pridodane i nagrade HAZU, 2014. roman *Viljevo* dobiva i Nagradu Europske unije za književnost 2015.

Bekavčev roman *Policijski sat*, pogrješno ali neodoljivo podsjeća na Tribusonov *Snijeg u Heidelbergu*, iz više stilova stranicama romana stižu naracije, dokumentarnost se topi u oksimoronima oštre nostalgije, ali opisi prostora u manjim insertnim poglavljima ponovno uspostavljaju intenzivnu napetost. Neobično je što su Bekavčevi romani, pa tu onda usporedba s Tribusonom izgleda neočekivanom i nepotrebnom, skoro bezdoga-

đajni, čitatelji su izloženi nekom magijskom, fantomskom i savršenom Osijeku.

Ta tri-četiri romana su svakako mjesto koje će povijest hrvatskog romana bilježiti kao mjesto na kojemu je kanon dobio vrlo važnu pomoć i novu informaciju. Još se jedan roman nalazi u tom našem prvom romanesknom interesu, a to je *Sanjarica* Zorice Radaković. Riječ je o romanu velikoga opsega koji naoko konkurira jednoj drugoj i bitno kodnoj skupini koja će nas ovdje zanimati, tim opsegovno vrlo zahtjevnim romanima koji će se na neki način nastojati natjecati s naslijeđem daleko najvećih hrvatskih romana, jer su odlučili iskoristiti argument fizičkoga opsega za navodno jaku polemičku svijest unaprijed toga romana za njegovo eventualno čitanje u kojemu neće biti prepoznata dimenzija pribranosti na estetsko, na svijet, na komunikacijsko, na kritiku itd. Roman *Sanjarica* nema ništa od toga da bude neopovijesni niti na bilo koji način velika generacijska priča, a nema ništa od toga ni da velikim opsegom pokušava simulirati filmsko-fabulativno zahvaćanje u tranzicijsku sliku svijeta jedne konkretne i stoga egzotično osjetljive poluvelike naracije, nije riječ ni o bavljenju pričom urušavanja države u neopovijesnom planu – nego je kod Zorice Radaković i *Sanjarice* riječ o romanu vrlo intenzivne osobne tragične intime koji se ponaša *trendi*, kako bi napisala Jagna Pogačnik, taj nas roman zavarava svojim tematsko-motivskim slojem da je riječ o ružičastom svijetu manekensko-modelskog tipa, modnih revija i karijernog natjecanja koje postoji na svim zlostavljачkim planovima takve jedne društvene scene. Međutim, ta ružičasto mračna priča je tu negdje aktivna te su ružičasto i mračno u strahovito intenzivnom kontaktu, ali vidljivo je dobro

zavaravanje u kojemu lako možemo previdjeti da konkretničan rad tog romana. Gotovo svaka rečenica tog romana usklična je, sve je ekstatično u jednom ili u drugom smjeru. Ta uskličnost gotovo cijeloga romana, koja se može brzim čitanjem romana gotovo previdjeti, konkretistički je, taktilno-estetski plan ovoga pisma kojim ono postaje sintakto-grafostilistički jako osjetljivo te imamo razlog to pismo, baš poput *Drenja* Luke Bekavca, osjećati ekranizacijski sugestibilnim. Planska svijest o tome da smo izloženi stalnoj kamermanskoj ekstimiranosti našega života nalazi se u tome romanu, za razliku od Bekavčeva koji skida bilo kakvu interpunkcijsku i grafostilističku sugestiju dinamizma, ne bi li nam mirnim ekranom oduzeo juriš za pričom, kao i juriš za klizanjem tekstom, s pretpostavkom da uopće imamo takav plan kretanja estetskim pismom.

Druga skupina interesa našega čitanja romana u posljednjih trideset godina mora odčitati jedan vrlo veliki, popularizacijski talent. Naime, u toj skupini nailazimo prvenstveno na knjige objavljene u biblioteci Hit, a to su *Sanatorij* Gorana Tribusona i *Nevidljivo pismo* Pavla Pavličića koji su vrlo fini nastavak dvojice autora i odgovor na tu grubu i vulgarnu, zahtjevnu, veliku i bučnu povijest koja je nastupila tih godina. Međutim, oni na tu povijest odgovaraju na način sukladan Glavaševićevu konceptu jer Pavličić uopće ne spominje rat u svom pismu, nego je *Nevidljivo pismo* roman-pismo koje govori o nečemu potpuno drugom. Taj roman vrlo je osjetljiv, fin i opasnosno intenzivan u svom poantnom prikazivanju prostora i ontenski je rad ondje iznimno aktivan. Roman *Sanatorij* također je jedan diskretni, kraći roman u Tribusonovu opusu, u kojemu se skupinska struktu-

ra izlaže kretanju nepoznatim, nejasnim informacijama i okolnostima te je povijest, koja tu nije izravno imenovana, ona bolest koja je bez svoga konkretnog opisa spremna upucati Čovjeka. Ta utrka koja se nalazi pred nama, zajedno s arbitarskom skupinom, ono je mjesto kamo se mora odjuriti, pritom bivajući potpuno neizvjesnim. Visoka je stimulacija stanja neizvjesnosti, neidentitetnosti, reljefno neizdvojene osobnosti te će to Tribuson vrlo profinjeno iskoristiti. U toj drugoj skupini nalazi se također i jedan paket posve bliskoratnog pisma dvoje autora, Nade Prkačin i Ivana Slonje Šveda, koji su napisali po dva romana vrlo bliska ratnim okolnostima i pisani vrlo strukturno krhko, ali dokumentaristički autentično, imajući jedan *eros* nesavršenosti. Ti su romani poprilično okupljeni oko potrebe referiranja jako puno podataka, što ih često umara i čini manje uvjerljivima, međutim, postoje vrlo jaka inspirativna mjesta za moguću filmsku sudbinu tih tekstova. S druge strane, *Zašto sam vam lagala* posve je izdvojeni fenomen, riječ je o romanu Julijane Matanović koji je prvotno objelodanjen s oznakom *knjige priča* ne bi li vrlo brzo ni kritika, a ni autorica ne pristajali na to, a pogotovo sedamnaest ili već i više izdanja tog romana, te smo se našli pred romanom koji je neupitno najčitaniji u naših posljednjih trideset godina jer toliku nakladu nije doživio nijedan drugi naslov. Poseban fenomen toga romana je da, iako je roman u motivsko-tematskoj fakturi vrlo jake sugestije autobiografizma, istovremeno postoje i kontrasingnali koji to osporavaju, dok s treće strane postoji vrlo intenzivna emisija motiva koji djeluju kao ekstimizacija, razotkrivanje osjetljive privatne priče, pa time pripovjedač sugerira i

metapriznaje motivski autotrač – no, s četvrte strane (a to je zapravo ona "druga"), postoji i jedna velika stilaska zahtjevnost, zbog čega je popularni uspjeh te knjige vrlo neobičan. Naime, roman je razvijen vrlo zahtjevnim, opsežnim rečenicama za koje bismo očekivali da prosječnog čitatelja mogu izrazito umoriti i izbiti mu iz ruka – njegovu mimetičnu potrebu da sluša one autotrač-dimenzije kojima se visokosofisticirani i visokoosviješteni pripovjedač pomalo tiho zabavlja, čineći nas svojim najbližim intimusima kojima sve to priča. Te opsežne, zahtjevne rečenice (koje se pogrešno može usporediti s Krležinima, premda nam je on najpoznatija referenca), sintaktički teške, višestruko složene rečenice očito nisu bile nikakav problem da se nađemo pred tim nehotičnim, ali i nepobitnim uspjehom toga romana – a nehotičnim zato što nikakav lektor nije ušao pa posjekao te rečenice čineći ih bržima i protočnima, nego su zadržali svoju početnu, gotovo konkretističnu zahtjevnost. Vrlo visok sintaktički refreš ono je što traži taj roman.

Nakon toga slijedi jedna velika scena tranzicijskog romana o kojemu je Igor Gajin napisao preko petstokartični disertacijski rad, što ćemo ubrzo i vidjeti. Ta tranzicijska proza obuhvaća ratnu napeticu vrlo osjetljivog tragizma Josipa Mlakića, zatim reaktivirajući onu dinaridsku motivsku zalihu još od Mile Budaka i Joze Laušića, a ovdje ju pretvarajući u nekakav antipodni oblik humorizma koji se ponajbolje može usporediti s ruralnom prozom Ivana Raosa nakon Drugog svjetskog rata – to je proza Ante Tomića. Zatim, imamo Borisa Dežulovića koji almodovarovski humorizira i brblja stvarnosnu sliku svijeta, pa Damira Karakaša koji ekonomičnom rečenicom (koja do-

nekle podsjeća na Čuićev *Orden*) satirizira i humorizira susretanje subjekta sa svojim predidentitetom u izvorišnim bivšim pripadnicima istog rodnog kolektiva, kao i s ljudima koje susreće negdje drugdje u svijetu. Sljedeći autor je Marinko Košćec s jednim preciznim i visokoestetiziranim pismom procesa, a tu je također Krešimir Pintarić kao neuro- i neoromansero, odnosno neoromantični zagovornik ljubića, zatim i Borivoj Radaković koji pred rat u *sjaju epohe* pokazuje neke vrste dadaističkih strategija, a 2016. će napisati i roman u stihovima... Nadalje, tu je Rujana Jeger s gotičnim erotizmom, pa Tatjana Gromača koja piše neoegzistencijalističku stvarnosnu prozu fragmenta, zatim Jelena Čarija koja čita jednu faktotragičnu taktilnost, a i Slađana Bukovac koja piše roman patosnom oštrinom. Potom, tu je Kulenović koji je neka vrsta okorotnog post-rocka, Davor Slamnig koji piše fini ludizam kakav je iskušavao u nekoj vrsti zaigrane post-jeans proze još na prijelazu 70-ih u 80-e i tada bio metatekstniji od popularnog Pere Kvesića i kondenziranijeg te ludičnijeg Dražena Mazura. Imamo također i bardovski, novopovijesni niz romana Miljenka Jergovića, autora, kako na osječkom predstavljanju bilježi Sanja Jukić – *intermedijski napetog* kratkopričačkog naslova predtranzicijske proze, *Sarajevski Marlboro*, a zatim je tu i lakomučni tranzicijski, kvartovski, postmedijski, kratkoromanski autor Edo Popović.

Dolazimo do sljedeće skupine autora, odnosno do dviju osječkih autorica – Jasne Horvat i Ivane Šojat. Jasna Horvat složena je i vrlo precizna ontemska konstruktivistica koja pretražuje i arhitektira povijesnu kulturalnu zalihu velikih i malih tragova priča istočnohrvatskoga prostora, gradeći svoje fikcijske svjetove u ekonomiji kul-

ture iznad svega toga. Ivana Šojat ispisuje patosne intertekste jasne geokulturne zaokupljenosti i solidnog jezičnog izbora koji ne prikriva stil bardizma. Obje su vrlo hitovski uspješne i planski postavljene i zato su nešto potpuno drugo negoli još jedan, vrlo zaseban tekstualni fenomen koji teško da ima veze s tranzicijskom scenom i *mainstreamovskim* naginjanjem prema kisocima. Tu je riječ o dvama romanima. Prvi je visokosofisticirani kriptozavičajni roman *Simurg* Stanka Andrića, a drugi je *Konstantin bogobožazni* Sime Mraovića. Roman *Simurg* žaklegofovska je varijanta neopovijesnosti, to je priča antisentimentalnog nostalgijskog filma i njegova naklonosnog paradoksa, dok je *Konstantin bogobožazni* jedna vedra igra usred straha, neugode, netrpeljivosti i identitetnih samourušavanja.

Bitno je između Glavaševića, slavonskog ratnog pisma, *Konstantina bogobožaznog*, kritike suvremenosti i tekstualnih sloboda za koje se u to vrijeme bore istraživači romana ovoga prostora, spomenuti Alaina Finkielkrauta koji objavljuje naslov *Kako se to može biti Hrvat?* upozoravajući na to da je u tom neposrednom ratovskom europskom kontekstu bilo gotovo neodčitljivo što se tu uopće događa, točnije kako se to može u trenucima kada je subjekt koji si je srušio Handkeom prethodno pretraživane neugodne granice, simbolički i stvarni Berlinski zid, koji je pretrpio, izbjegao konzekvence mogućeg trećeg svjetskog rata u onoj opasnosti od Zaljevskog rata – kako se, dakle, to sad unutar Europe može argumentom identiteta neke slabopovijesne tisućljetne naracije tu naraciju pretvoriti u jaku povijesnu naraciju unutar konteksta koji više ne poznaje jaku povijest. S kime vodi dijalog taj po-

jedinačni identitet koji pokušava nastupiti tražeći svoju ontološku napunjenost kao mjesto na kojem bi trebao zrcaliti svoju komunikaciju, svoje prebivanje i svoj, u krajnjoj konzekvenci nama ovdje važan, estetski rast u jezik? Taj estetski rast bit će na drugoj strani visokouspješne čitanosti, a ta dihotomija estetskog rasta i visoka čitana lakoća orijentiri su u kojima će se moći odčitati kamo su se to nagnula i četiri sljedeća rukopisa: spomenimo najprije roman *Kalendar Maja* Zorana Ferića, koji je ušao u veliki roman s ambicijom obuhvaćanja jedne složene untargeneracijske geneze koja zahvaća promjene u državama i društvenim sustavima i ekstimno-intimno smješteno u klapu s opasnošću od politike i povijesti – to je ono što vrlo gusto, ali i čitljivo plete Zoran Ferić. Društvo je priča s romanom *Područje bez signala* Roberta Perišića u smislu unutrašnjeg tekstualnog stanja jer Perišić je ovdje postavio priču tranzicijskog sociemskog *pulpfictiona*, odnosno jedan svijet u kojemu su pravila etičkog postavljena u posve drugi plan u odnosu na interesne projekcije, a apsurdno postaje samostalan i dominantan procesni prizor. Ono što taj roman diže također je i njegova određena velika filmska potencija, a osim toga sadrži i jak miris subregijske slike svijeta svakoga postskupinskoga podneblja, sa svim svojim mitemima i globtroterskim reprojekcijama. Treći je roman ovoga četvrtog interesnog polja *Motherfuncker* Velibora Čolića koji, napustivši bivši prostor Jugoslavije, nije prestao objavljivati u ovom našem kraju, premda živi u Francuskoj i na francuskome i piše. Ako je nešto filmski i potencijalno burno majkspilenovski visokobudžetni potencijal ugrađen kao predpomisao pisanju toga, onda je to roman *Motherfuncker*. To je

jedan međunarodni *pulpfiction* s teškom bojom Balkana, slikovit, vrlo taktilan, intenzivan i džezerski zadimljen. Daleko ludističniji od kriptotjeskobne Zajecove *Sobe za razbijanje*. Četvrto ime koje ćemo spomenuti, ovaj put ne samo njegov roman *Povratak u doba jazza* Mirka Ćurića upravo je Mirko Ćurić, koji piše nekoliko povezanih romana kao i distopijski roman koji se zove *Pavelićeva oporuka*. Romani su to iz jednog dislociranog, decentriranog mjesta (eksplicitno imenovanog Đakova), koji pričaju sofisticiranu, blago borhesovsko-pavličićevsku meku ruku tezne napetice, oni su mali, kratkog opsega, vrlo protočni i zapravo podržavaju jednu ukupnu Ćurićevu kulturalno-romanesknu platformu. Naime, on je pisac i regijsko-institucijskog pisma jer već dva desetljeća vodi Ogranak društva hrvatskih književnika koji je u Hrvatskoj prvi uopće dislocirani model strukturnoga tekstovanja neke središnje kulturne ustanove i u tom području Ćurić preko tih romana potpisuje i komunikativni kulturalni roman. Podsjetimo da smo dosad kulturalnim romanima držali dadaistički nenapisani roman hrvatske književnosti, budući da dadaizam to ne može ni učiniti – ali može, s druge strane, učiniti sve kako bi znao da ne želi biti napisan konvencionalnim romanom, pritom čupkajući hrvatski nenapisani roman i 1922. sa zenitovcima, i krajem drugog milenija s Goranom Lišnjićem, i s pomoću *Noise Slawonische Kunsta*, uzimajući si pritom za strategiju ne postaviti se autoritarno niti zauzeti društveni prostor, već u njega slati samo svoju plesnu i nezavisnu estetsku dimenziju – *malih ljubavi* – inzistirao je Branko Maleš.

Postoji još jedna, peta sveukupno skupina proznih i romanesknih fenomena. Riječ je o marginskoj fantasti-

ci, odnosno *horroru* i znanstvenoj fantastici gdje je Davor Špišić, zahvaljujući svojim iznagrađivanim dramskim tekstovima, autor koji pripada književnom *mainstreamu* kojemu je poslao i dva romana s tečnim, napetim, dramskim, ljubički uvjerljivo konkretnim reljefima komunikacije kulturnoregijskog pisma. Poseban je fenomen ovdje jedna skupina koja funkcionira na razini bivše Jugoslavije među kojima su dvojica istočnohrvatska pisca, Ivan Lutz i Danijel Bogdanović, koji bez puno suzdržavanja sazivaju svake dvije godine skupove Marsonicom – skupove ljubitelja čitanja i pisanja znanstvene fantastike, pritom razvijajući čak i cijelu jednu drugoplansku, jaku, vedru i intenzivnu dinamičnu scenu nakladničke i recepcijske komunikacije.

Dakle, tih pet skupina u kojima smo mi izdvojili neohumanistički učinak pisma potencijalno pravog *reboota* svijeta koji se urušava i raspada, što je Donat jednom podvukao rekavši kako je ono što egzistencijalizam radi neposredno pred Drugi svjetski rat – ovaj postdomo-vinskorski svijet je sve lošije zajedno s ovim koronarno-profiterskim aktualijama o kojima se samo pitamo tko će posegnuti za tim umijećem, odnosno koja će skupina definicijski strukturiranih natjecatelja i intereslija zagaziti u tom smjeru. Hoće li to biti samo farmacijsko-globalna skupina, ili će to biti i lokalne-političke igre stranaka i strančica, ili će pak utjecaj biti proširen i na vrlo visoko strukturirane, stare,iskusne metainstitucijske slike koje će pokušati iz toga izići osnaženije no ikada. U svakom slučaju, hrvatska književnost je u zadnjih trideset godina sa svojih sedamsto romana odveslala nekuda u nepoznatom smjeru u kojemu junaka nema. Postoje profinjeni skup romana jezika, neohumanizma, igre, vedrine i odba-

civanja tržišnoga natjecanja, ali postoje i novopovjesničari, potom tržišni napadači tržišta te ipak i otvaranja fantastike i trivijale... Postoji dakle i jedna non-andrićevska, premda u nekom smislu tradirana spram Andrića, skupina ambicioznih neopovjesničara, kao i onih koji u talentiranijim dijelovima zahvaćaju manje povijesne priče, pa kada je to i s regijskom konkretnošću, tada postane i recepcijski dobro uočeno. Imamo i skupinu iskustva fantastike, u kojemu se stari fantastičari susreću s ovim novim, marginskima, pa opet na trećoj strani i fentazijevcima te distopijskom prozom. Tu je i skupina iskustva trivijale, naime, tranzicijska se proza piše vrlo zapaženim nakladama imajući na neki način dobro uporište u čitateljstvu tračanjem suvremenosti koje nalikuje i na reportaže vrlo često istih autora, dok se autoreklamno paralelno pojavljuju u tjednim komentarskim pozicijama. Ta se zahvaćenost u teme i stileme trača sasvim lijepo razvija, imajući svoju vrlo široku čitateljsku scenu. A svakako, najzahtjevnija skupina koja, poput prve skupine, plasira svoja istraživanja u onome smjeru u kojemu ne očekuju veliko tržište, nego pozornu čitanost. Intermezzo su jezični Darko Šeparović i jeznamentalna Julijana Adamović. Riječ je o *Simurgu* Stanka Andrića koji sa zavičajnim non-sentimentalnim nostalgicitetom ispisuje zapravo oštru i jasnu prozu suverenog intelekta kojega ne zanima nikakvo preuzimanje autoritarnih zasluga niti pozicija; te četiri naslova Luke Bekavca koji linčovski i stivenkingovski tiho, u nekom trećem planu puštaju zvuk prijetnje i opasnosti koja nas okružuje, zapravo nam nudeći veliku mudru energetiku teksta kao onu koja može obnoviti misao i stanje koje se zove jedan čudan *kraj*. *Ovo je bio film, ovo je kraj*,

2. DOKU I STUDIJSKI RAZGOVOR

Tomislav Zajec, Soba za razbijanje

- U *Sobi za razbijanje* psihemi - „vise“ iz psihemskih označitelja jer imamo različite perspektive pripovjedača pa uvidi u njihove zalihe identiteta dolaze kao kratki rezovi nepouzdanosti. Šimun - agresivan, hladnokrvan. Guši djevojku Neku s kojim se viđa jer se zbog toga osjeća slobodnije!?

- Da, a Luka je hladnokrvan i bezosjećajan lik koji sa-
drži tek skicu osobnosti te je „realno“ isključen iz svijeta. Samo promatra što se oko njega događa. Uživa u ponižavanju žena (pravi okrutni, bezdušni, istinski nasilnički i zapravo turbofolkerski snošaj s Dorom). Patrik je homoseksualac koji prodaje svoje tijelo kako bi imao novca za drogu. Emotivan je i ima živčane slomove u nekoj nadtjelesnoj fragilnosti, kao da njegov duh ne postoji.

- Evo, pogledajmo - Vili je dječak od 17 god. koji živi u nadi da ga neće zadesiti ista sudbina kao i Patrika, a David je lik koji ima sređen život, ima ženu i dijete, ali majčina smrt i Lukino drogiranje utječu na njega i doživljava slom. Oprostite što govorim u skraćenjima, no kada se dođe u Sociem: onda se vidi - sve su osobnosti povezane u jedan sociemsku niz koji predstavlja bolesno, dubinski licemjerno društvo. Ontem: mjesto i vrijeme nisu određeni, radnja se odvija po kaficima, u Lukinom stanu, Ivinom stanom, hotelu, na ulici i svi su oni istovremeno tvrdo konkretni ali i nepodnošljivo univerzalni-

- Lucija, ja bih dodala neke detalje, iako si većinu sjajno izprecizirala, a kažeš da si samo kratko... Evo, u *Sobi za*

razbijanje problematizira se vrlo intenzivno konzumiranje droge koje „pratimo“ iz perspektive različitih likova pa su sva njihova ponašanja određena onim što bi Aleksandar Flaker nazvao fiziološkom motivacijom.

- Tu je Šime, razoran lik u svakom pogledu, koji se kreće u različitim gradacijskim aspektima nasilja, a osim što naoko figurativno guši svaki pozitivan interpersonalni kontakt, on i doslovno guši Nelu u kadi i to u priči romana ubija jedno mjesto koje na kratko ima privid mogućeg pozitivnog ulaska u smjer budućnosti. Tu je i već spomenuti Mladić Patrik, homoseksualac koji prodaje svoje tijelo i tone u skicama svojih budućnosnih planova.

- A *Pakleni šund* se i doslovno spominje kad se Iva *napuši* te joj se opet ne da na faks, opisuje koliko to čega ona konzumira i kako glumi da joj film nije poznat. Tarantinov film *Pakleni šund* tako elipsama intenzivnih podpriča "progovara" kao protokod problemima subkulturnih skupina koje strtahovito izbliza prikazuje roman *Soba za razbijanje*. Film, podsjećam, obilježava nelinearna radnja koju povezujem i s romanom i "pričanje" priče pojedinih likova iz njihove nepouzdana i preuvjerljive perspektive.

- Filip: Hvala Klari i Luciji, ja bih samo dodao da su motivi nasilja i flakerovske motivacije fiziologijom postupci jako intenzivnog nekog novog narativnog naturalizma jer u romanu *Soba za razbijanje* tema je život društva koji je zapeo u bezdan ili strahovite provalije droge, nemorala i dapače - gubitka ikakvoga orijentira za moral ili nemoral u kretanjima žena/muškaraca.

- Iz prvoga lica svakoga od lika (Vilija, Šimuna, Dore, Plavog, Zrinke, Luke itd.) pratimo cijelu priču te može-

mo uočiti kako likovi zapravo (valjda) tragaju za nečim boljim, no kao da su ultimativno izgubljeni u životu, npr. Luka više puta kaže da to nije put kojeg je odabrao za sebe.

- Središte im je života dubokodestruktivni rub: droga i sve se vrti oko toga kako prikupiti novac za drogu ili kako ju prodati. Likovi su za novce spremni učiniti sve. Možemo ga nazvati, kako je rekla Klara, "paklenim šundom" hrv. proze jer tekst ima nelinearnu radnju u kojoj se miješaju humor i potpuno beznadno nasilje. Nasilno je sve i to jako, no smiješno nije ništa, humor pripada nekoj ciničnoj točki, kojoj treba neka sedimentna kritika. Neki je to jak dubok antisistemski gard.

Dokurazgovor uz film Noisekunst

Dokumenti, 27. lipnja, raskrižje na Klajnovoj, naziv je projekta koji smo aktivirali da bude komplementaran ovoj umjetničkoj priči koja je odmah dobila naziv *Noise Slawonische Kunst*. Rečenica *Ne slušati rock znači živjeti nepismen u gradu* rečenica je u koju se cijela ta priča ulijeva i iz nje, rekao bih, i nastavlja.

Vedran Kralj: Kad se sve raspalo tamo negdje u devetom mjesecu '91., nas šačica koji smo ostali, formirali smo jedan bend, svatko je donio svoje pjesme, preradili smo ih.

To su bili ti ljudi koji su ostali u gradu, koji su bili spremni da se sustav tog nekog slaganja dokumenata postavi kao našu zajedničku priču, ali smo također bili spremni i da se to što smo nazvali *Noise Slawonische Kunst*, kao naš interes za estetsko, za konkretnu *rock*-skladbu, za konkretnu pjesmu, za film, za predstavu, za izvedbu, za snimak – da se to nastavi njegovati u nekoj koprodukciji koja tada je poviješću nametnuta, ali s druge strane, mi nećemo biti ti koji će pristati na to da nama netko nešto nameće, nego ćemo brinuti o svojoj osobnoj odluci, autorskoj nadasve.

Ivica Zec: Dakle, već u sedmom mjesecu Rem i ja počeli smo upućivati dopise prijateljima koje smo znali iz svijeta kulture. Poslali smo upite tražeći da oni na neki način daju svoj umjetnički iskaz, da nekom gestom pokažu što misle ili zapisom, ili bilo kakvom drugom umjetničkom gestom pokažu što i kako promišljaju to što se dogodilo Osječkom ljetu kulture na raskrižju na Klajnovoj.

Stjepan Pete – File: Krajem devetog mjeseca, početkom desetog mjeseca dobili smo pozive, između ostalog i ja, da se napravi taj jedan bend od preostalih članova, preostalih muzičara, bendova koji su ovdje radili i da se napravi jedan bend u sklopu projekta *Noise Slawonische Kunst*.

Deseci bendova su stvorili jedan bend, taj bend je unutar projekta *Noise Slawonische Kunst* se i sam nazvao Noise Slawonische Kunst bendom. Počeli su te neke vježbe, oni koji nisu bili na terenu sa svojim postrojbama, oni koji nisu svojoj obitelji pomagali u tim neugodnim uvjetima, oni su se sastajali u Studentskom centru na drugom katu, tamo gdje su najveće staklene kupole, gdje najmanje išta onemogućuje da ta bučna zbilja izvana stigne – dakle, tamo gdje su bili najizloženije, tamo su došli i tamo su vježbali svoje stvari.

Stjepan Pete – File: Ovdje, iza mene, ova vrata su ulazak u Oks, popularni Oks koji je u to vrijeme bio prostor gdje su se odvijale svirke, gdje su vježbali bendovi. Znači, to je atomsko sklonište zapravo u kojem su tri prostora odvojena dolje. U dvama prostorima su bile probe, a u tom jednom su se održavale svirke. Jedan vrlo simpatičan klub koji je čak mogao primiti do četrsto ljudi.

Daliborka Pavošević: Mi smo kao studenti imali jedino to atomsko sklonište gdje smo mogli svirati.

Vedran Kralj: Da, apsurdno je bilo kad su nas na početku rata preselili iz podruma gore u to nazovikazalište gdje je bila ona kupola od pleksiglasa kroz koje je moglo letjet' šta god je htjelo.

Daliborka Pavošević: Da, al' kad se sviralo nisi čuo ni uzbunu ni ništa.

Nemanja Uzelac: To muvanje po gradu moglo je bit' prilično tragično. Ideš na probu, vraćaš se s probe, ali si živio za tu probu i jednostavno ti druge stvari nisu bile bitne... Bila je sreća kad su nas prebacili u Studentski, onda nam je baza bila dolje u podrumu i mi bi iz podruma išli svirat' gore na treći kat, bez obzira na raketiranje i granatiranje grada

Zvezdana Uzelac: ... i neku zračnu opasnost koja je tada bila.

Nemanja Uzelac: ... pa što bi oni bliže nekako gađali, mi bi pojačavali taj naš zvuk misleći da smo tako...

Zvezdana Uzelac: ... jači.

Tihomir Babić – Bač: Tri dana smo to probali, tesali, uvježbavali i snimili smo taj "nesretni" vinilski zapis, al' to je bilo ono, jen'-dva-tri-četiri: odsviraš, tri sekunde tišina – dakle, nije studijski snimak, nema miksanja, nakon tri sekunde možeš početi' disat' normalno.

Nemanja Uzelac: U tim trenucima ne možeš zamislit' da jednom u životu snimiš ploču usred rata...

Zvezdana Uzelac: ... koja je tada prva ploča za Croatia Records bila snimljena.

Tihomir Babić – Bač: Ta ploča, ne mogu reć' da je bila prva ikad izdana. Navodno na internetu postoji da je ona bila prva, a da je Neno Belan i Vino noći bilo drugo, kažem navodno. Ali definitivno, u tom miljeu je bila prva, a ja mislim i jedina.

Vedran Kralj: I bilo je zanimljivo snimanje toga albuma u desetom mjesecu, to je bio skoro kraj desetog mjeseca '91. u Zagrebu u SKUC-u. Kao snimatelj nam je radio Želimir Babogredac i tu je bio i Vedran Božić uključen, tu je bio i još jedan tehničar koji se zvao Vlado,

a prezimena se ne mogu sjetiti. Smjestili su nas u Studentski centar, imali smo probe u SKUC-u, u Pauku, velikoj dvorani gdje su i veći bendovi imali koncerte. Snimili smo taj *live*-album baš na jedan-dva i kreni, kako ispadne, ispadne.

Nemanja Uzelac: Kruna tog snimanja je bio sam koncert, na divno čudo tu se skupilo poprilično ljudi. Taj Pauk je velik prostor i odličan je, akustičan. Mi smo se iznenadili čak koliko je bilo, jel' se sjećaš ti tog?

Zvezdana Uzelac: Jasno, ali bilo je interesantno jer smo u to vrijeme doista živjeli dvadeset i četiri sata zajedno, u tih sedam dana. Bilo je tu vrlo zanimljivih situacija, mnogih anegdota, pošalica, interesantnih situacija gdje smo naprosto, kažem, učili živjeti jedni s drugima, učili jedni od drugih i u tim nekim situacijama kad smo između nekakvih proba zvali svoje kući, provjeravali jesu li svi na broju, jesu živi, jel' pala još koja granata – kada smo čuli da je sve u redu donekle, nastavili bi sa svojim probama. Dečki su nam malo bili nervozni jer su se htjeli vratiti što prije u svoje postrojbe i na front, međutim, sama ta snaga i energija koju smo u tom trenutku imali u Pauku je rezultiralo sjajnim koncertom.

Stjepan Pete – File: Jedna vrlo značajna, meni stvar bar, je bilo to otvaranje s tom pjesmom *Krećemo na vas*, koja je bila možda najbitnija za mene na tom albumu, koju je otvorio Senio, čija i je pjesma, onako sam na električnoj gitari otpjevao je prvi, pa smo mi onda svoju neku verziju. To prvo što je on uradio bilo je da se smrzneš, to je baš bilo onako zeznuto.

Ivica Zec: Ovog trenutka sam se prisjetio Seniove pjesme *Tvoja zemlja više nije istina*, a stihovi su, ovi koje ja

pamtim: *ravnica se budi, došao je čas, čovjek tihe duše digao je glas.*

Senio Lešnjaković: Kad sam taj izmijenjeni tekst svirao u Pauku, svirao sam sam i bio sam kao intro-koncerta Noise Slawonische Kunst, tako smo dogovorili, tako je Goran rekao, a ja sam onda u glavi izmijenio neke – to što je Goran napravio nije mi se baš svidjelo, tako da sam zbilja improvizirao, na samom koncertu sam jednu kiticu dodao, a jednu sam izmijenio. Tako da je izvođenje te pjesme bilo unikatno i nikad se kasnije nije ponovilo.

Tihomir Babić – Bač: Svi su snimali domoljubne pjesme – ovo nije uopće domoljubna pjesma. To ti je pjesma da ti je, ono, došlo dovde, a spot je priča za sebe.

Senio Lešnjaković: Deseti mjesec '91. mislim da je bila emitirana na Hrvatskoj televiziji i odmah je sutradan zabranjena, imao sam ja taj faks koji sam dobio gdje službeno, mislim da je Tonči Vrdoljak osobno zabranio izvođenje pjesme. Tako da je to jedan mali kuriozitet koji ljudi vjerojatno ne znaju – da sam autor prve zabranjene pjesme u Hrvatskoj.

Tihomir Babić – Bač: Što se spota tiče, u to vrijeme je bio preagresivan. Šta znači preagresivan – u ono nekako jesen '91. kad su nas gazili sa svih strana, ali jednostavno to nije zaživjelo, iz nekih razloga koji su i dan danas nekom poznati, nekom ne. Spot je, naravno, prikazan samo jedanput. Onda je to još jedna unikatna stvar oko tog benda, albuma i ukupnog noisekunsta.

Vedran Kralj: Za mjesec dana već sam bio na neka kojoj čudnoj turneji, bili smo svirali u Zagrebu, Rijeci, u Rovinju, Ljubljana, Čakovec, Varaždin – ono, baš u jeku najžešćih ratnih zbivanja u Osijeku. Nas netko kao da je

prebacio na nekakav godišnji odmor od dva tjedna, gdje onak'...

Ivica Zec: ... međutim, mi smo znali svi, i prije nego što smo krenuli na turneju, kada smo se našli na kratkom dogovoru, da se svi namjeravamo vratiti, znali smo to – ali nismo znali kako će izgledati ovaj svijet vani, iz kojega smo bili isključeni nekoliko mjeseci. Vjerujte mi, svaki od tih osam koncerata sam duboko doživio i neke i danas pamtim, nosim u sebi taj doživljaj. Nevjerojatni su bili File, Daliborka, Nemanja, Zvezdana, Bač, Fabus, Kralj, Senio – nevjerojatni. Ne znam, evo i danas imam jednu vrlo vrlo ozbiljnu emociju vezanu uz te njihove koncerte, to je bilo toliko puno dobre energije koju nije bilo potrebno nikako nazivati.

Daliborka Pavošević: Nakon blještavog Zagreba, ne znam, blistave Ljubljane, dođeš u mrkli mrkli mrak – to mi je prvi i zadnji put da sam to doživjela – dođeš u mrak, nikakvo svjetlo, jer je, naravno, zamračenje, jer je kolodvor mjesto koje se gađalo non-stop i samo čuješ glasove kako netko doziva svoje najmilije. Evo, ja se opet ježim i svaki put kad to pričam... se naježim.

U Osijeku je, kada je zapravo započeo rat, onda se, relativno, nekakvim konvencionalnim načinima pristupilo tome kako sad, šta treba kultura raditi u ratu i umjetničke institucije, ustanove u kulturi u ratnim uvjetima trebaju prestati djelovati – to je bio nekakav plan. Međutim, ono što je bila neka vrsta prirodne diverzije u nekakvom tom Osijeku, koji je postojao '90./'91. spram tog plana, prirodna diverzija je bila ta njegova mladežna kulturnjačka scena.

Dubravko Fabulić: ... ali da je bilo priča ajde sad svi tu koji smo ostali, koji smo bili ovdje u Valentinu, koji smo nešto svirali, da se nađemo u Studentskom centru i da probamo nešto svirat'...

Ivan Faktor: Da u najgorem vremenu za grad, poslije pada Vukovara, da je u Osijeku boravilo deset posto stanovništva. Onih deset posto koje sam spominjao su činili takozvani marginalci, većinom, kojima je grad jednostavno sve. Oni koji su imali prilike napustiti grad, ti su imali neke mogućnosti, a onaj tko je sastavni dio grada, taj nema nikakve mogućnosti osim svoje adrese na kojoj je ostao i koju netko ugrožava.

Daliborka Pavošević: Biram da ću se vratit', ja biram da ću biti ovdje, biram da neću otić' nigdje i možeš mi sve uzet', al' mi ne možeš uzet' slobodu izbora, ne možeš mi uzet' glazbu koju ću slušat', knjige, filmove i to.

U nekakvoj ovoj hrvatskoj studentskoj sceni je Osijek zapravo zadnji dobio studentski kulturni centar – Zagreb je već imao desetke godina takvu neku ustanovu – Osijek je dobio taj svoj Studentski centar i njegov Centar mladih kao njegovu radnu jedinicu, i to je bilo presudno... Bila je ta jedna kategorija u djelovanju Studentskog centra koja se zvala Studentski standard, koja se vjerojatno i sad možda tako zove i koja plaća i sad možda nekakve studentske poboljšane uvjete djelovanja, ali u tim tamošnjim uvjetima Studentskog centra iz 80-ih, Studentski standard je značio financiranje upravo te kulturne produkcije mladežne.

Dubravko Fabulić: Na inicijativu Gorana Rema je otvoren prostor u Studentskom centru u kojem su mladi neafirmirani bendovi mogli dobiti prostor za svoje vjež-

banje što nam je uvijek bio veliki problem, i dobili smo dolje prostor u atomskom skloništu Studentskog centra i to je bilo sigurno dvije godine prostor u kojem smo mi, možemo reć', svakodnevno radili, vježbali.

Stjepan Pete – File: Intenzivno smo svirali, znači, dvije-tri godine prije rata.

Senio Lešnjaković: Znači, sviralo se puno, sviralo se po cijelom gradu, sviralo se u svakoj ulici... Osijek je bio onda glazbeni centar Hrvatske, samo što mi to tada nismo znali.

Stjepan File – Pete: Do samog rata su ovdje bila, kako sam rek'o, kvalitetna događanja, tipa Osječko ljeto mladih koje je trajalo cijelo ljeto. Zadnji program koji je trebao biti, bio je taj PostEurokaz, koji je već bio najavljivan i svi ti bendovi koji su ovdje radili su bili u svojim matičnim bendovima i podupirali su to. Međutim, baš tih dana kada je bila najava za taj PostEurokaz, prekosutra je, recimo, počelo to što je počelo, znači rat. Znači, bio je otkazan PostEurokaz, bio je zakazan rat.

Ivica Zec: U šestom mjesecu na otvorenju Osječkog ljeta kulture, tradicionalno tramvaj koji je kružio oko Osijeka i u kojemu je svirao bend kojemu je pjevač bio File, je izvodio Lili Marleen.

Tihomir Babić – Bač: Vraćali smo se, kažem, ovim putem, i baš smo tu oprali Lili Marleen – ja se sjećam, evo, kao danas, možda bih čak uspio i pogodit' prozor... ne sjećam se detalja svirke, ne sjećam se čak ni kako smo svirali pjesme, al' se sjećam da negdje na ovim prozorima, evo sad baš prolazimo ovdje, znam da su dvojica nesretnika virili kroz prozor sa rešetkama, čuli su šta se

svira, ništa im nije bilo jasno, al' su znali da ono što će bit' ne valja.

Ivan Faktor: Znamo čuveni antiratni stav Marlene Dietrich koja je pjevala američkim vojnicima, čiju Lili Marleen su slušale sve strane kao ljubavnu pjesmu...

Tihomir Babić – Bač: ...očito je to bilo shvaćeno neka-ko sasvim drugačije, ta pjesma se provlačila i sljedeće godine nevezano za NSK, provlačila se kroz Domovinski rat, ali kažem, evo, prošli smo te prozore, baš smo, ono, odrapili...

Ksenija Zec: Ono što mi prvo dolazi u sjećanje na Osijek je moj prvi posjet Osijeku koji se dogodio 24. lipnja '91., trebali smo gostovati na PostEurokazu u organizaciji Osječkog ljeta mladih i ja se sjećam da se meni nije išlo na taj put, i to mi je zapravo prvi susret s Osijekom i tada zadnji s netaknutim Osijekom, jer Osijek, kad sam se vratila, je bio već prilično razrušen. U devetom mjesecu kada je uredništvo Revije i Noise Slawonische Kunsta su gostovali u Zagrebu, smo se dogovorili da ćemo mi pomoć' Osijeku na taj način jedan jedini mogući – da dođemo tamo radit' predstave, a ne, dakle, da se samo izjasnimo u mediju koji nama nije primaran.

Ivica Zec: I još jedna osobna nota vezano uz to u Zagrebu poslije nastupa u Kitsu, to je ovaj govorni dio na kojem smo bili Miroslava, Rem i ja gostovali i na Stojedinici i poslije toga smo gostovali u stanu Ksenije Čorić, tada Čorić i tada smo se zapravo Ksenija i ja prvi puta i vidjeli.

Ksenija Zec: Od devetog do dvanaestog mjeseca su trajali pregovori sa Remom, situacija je tamo bila grozna, padala su okolna naselja, padao je Vukovar i nekako se

odlagalo to da dođemo u Osijek, i došli smo u Osijek tek iz Nove godine, odnosno 6. 1. 1992. i tu je krenula moja ljubav sa Osijekom, odnosno moja ljubav sa Zekom pa sam tako ostala šest godina umjesto kratkog gostovanja na koje mi se nije ni išlo.

Daliborka Pavošević: A meni je super to, mislim, dolazile su te cure iz Zagreba, Ksenija sa tim glumicama, plesačicama, one su išle na ratišta, sve je to bio dio te NSK priče...

Ksenija Zec: Najprije smo igrali predstavu *Madrid Caffè* gdje god se moglo i gdje god su dečki tada iz IPD-a to uspjeli organizirati, radili su se *Beckettovi Koraci* u HNK-u, u režiji Sanje Ivić i, obzirom da je Milan Živković, tada student Akademije dramske umjetnosti, još uvijek dugovao diplomu, njegova predstava *Dobrodošli u rat* ujedno je i njegova diplomatska predstava bila, tako da je prva polovica '92. za mene prošla u znaku Osijeka i kazališta, i rada tamo na predstavama.

Milan Živković, koji je kao *rock*-kritičar, kao suradnik kazališno-redateljski u STUC-ovim stvarima iz 80-ih, koji je tu bio u gradu s nama, on usred rata u HNK-u priprema s Davorom Špišićem, na matrici njegovog pisma, predstavu koja se zove *Dobrodošli u rat*. Ta predstava je jedna vrlo neobična priča jer, naime, Davor Špišić je, recimo, pisao osnovni dramski tekst, ali je ona puna filova teksta Darija Topića, njegovih najobičnijih novinarskih zapisa, ona je puna također i scenarijskog opisa samog Milana Živkovića i kroz predstavu se vidi jedna glazbena matrica koja još jednom ovjerava, odnosno zrcali to što se tu događa sa onima koji smo zapravo ostali. Naime, kroz tu predstavu koja se postavlja usred rata i kroz koju,

da bi ju se moglo u konkretnim nekim izvedbama održati, na izvedbama tih predstava piše na stolicama, ljudi kada su ulazili imali su na stolicama napisanu cedulju: *Svi zvuci rata koje čujete za vrijeme predstave su umjetni, ali ako se pojavi prava ratna opasnost, onda će doći vatrogasac pa će vam mahati.*

Ksenija Zec: Ono što mi je bilo neobično, to je kad smo se vratile u Zagreb i kako su Osječani dolazili u nekoliko navrata zbog tribina, koncerata i obično, onda u mom stanu su bile večere i partiji. Ja sam jako doživljavala Zagreb u to vrijeme mrtav, govorim, dakle, o devetom-desetom-jedanaestom-dvanaestom mjesecu '91., nekako Zagreb mrtav i pun civilne zaštite, pun pravila i gašenja svjetla, i kretanja iza deset ili ne iza deset, a oni su dolazili iz Osijeka i djelovali su puno življe i životnije nego mi ovdje. Zapravo sam se ja skupa sa svim svojim prijateljicama jako veselila da konačno odemo tamo i da radimo neki pošteni projekt jer je tada u Zagrebu nekako i sve stalo, pa se tek u '92. počeo opet odvijati taj neki kazališni život koji je nama bio i prijeko potreban. I kad smo konačno i došle u Osijek, se pokazalo da to nije neka samo naša romantična slutnja toga, nego da je tamo zaista život bio stvaran. I kol'ko god sad se više i ne sjećam granata kad to pričam, onda pričam zato što je to doista bilo i što je to činjenica. Više se sjećam Faktorovog stana, kazališta, Valentina kad se ponovno obnovio, kina koje je prvi put proradilo, i zapravo jednog velikog velikog tulumu.

Ivan Faktor: Osijek '91. i '92. je za mene bio jedini pravi Osijek. Naime, ja nisam rođen u Osijeku i moja prva gradska ljubav je Zagreb, ali i Osijek mi je uvijek bio ne-

kako grad za tiho umiranje, ali ovaj period rata '91. i '92. je bilo razdoblje za, nažalost, malo brže umiranje.

... ali je ostao taj jedan broj autora koji su odlučili da im ne pada na pamet prestati biti onim što oni jesu, a to je da su rocker u Osijeku, da su novinar, fotoreporter u Osijeku, da su kazalištarac u Osijeku, da tu kao filmski snimatelj Ivan Faktor radim – tu, u Osijeku sam, jer sam ja odatle.

Ivan Faktor: Moj stav je uvijek bio autorski, na početku rata sam sam sebi rekao: 'čuj, najvažnije je ne napraviti ništa čega bi se sramio poslije ovog rata, ako je to takvo vrijeme.' Ja nisam prestajao bit' autor, tako da je moj stav bio raditi autorske filmove, a to se na kraju pokazalo i najboljim, recimo, Petak 13., prvi i drugi dio, ja ne znam gdje nisu bili – od Venecije, na njemačkom RTL-u, na ZDF-u, na Praškoj akademiji naprimjer, jedino ljudi vjeruju autorskom pristupu gdje nema, recimo, nijednog kadra takozvane propagande ili da se osjeti neko govorenje van prvog lica, jel'. Ali, pošto je to vrijeme bilo malo prebrzo, ja nisam stigao, ja sam zamislio – pošto je najveći napad na Osijek stvarno bio petak, 13. 9. '91. kad su pale vojarne, kad su otišli ovi JNA-ovci iz grada – jednostavno to vrijeme je bilo prebrzo, dok ja montiram film u Zagrebu, ovdje se događaju značajne stvari, tako da sam jednostavno izabrao stvarnost, a ne, recimo, fikciju... Sva kina u Osijeku su bila zatvorena, i mi smo odlučili bivše kino Zvečevo koje se nekad zvalo Royal, u sastavu Hotela Royal, otvoriti iz jednostavnog razloga zato što je bilo najjednostavnije otvoriti najprimitivnije kino – kino koje nema grijanje, znači nije se moglo ništa uništiti. Moram se pohvaliti da smo imali prve Dane hrvatskog

filma u Osijeku, kontaktirali smo neke ljude iz Zagreba i rado su se odazvali i došli predstaviti svoje filmove s prvih Dana hrvatskog filma. Još jedna stvar na koju sam strašno ponosan je ta da su, recimo, dečki u uniformama i sa kompletnim naoružanjem sa svojih dužnosti, sa prvih crta obrane grada dolazili u kino. I još nešto, u kinu se smjelo pušiti, svatko je imao svoju stojeću pepeljaru, samo smo molili da se ne gase čikovi jer mi čistimo, samo smo molili 'nemojte' i moram reći da nije bilo nijednog incidenta. Dolazili su sa blatnjavim čizmama koje su ipak malo otresli prije nego što uđu u dvoranu, pušili pod punom ratnom spremom i gledali filmove, i to je funkcioniralo savršeno. Ja mislim da je mirnija situacija bila onda nego danas.

Ivica Zec: U Osijeku, petak, 13. rujna '91., film o danu kada je, dakle, JNA napustila grad Osijek, kada je, kako mi to kažemo, pala Bijela vojarna, što je bilo popraćeno žestokim granatiranjem i jednom velikom proslavom u Valentinu jer Valentino je, naime, radio taj dan, pa tamo sam se i našao navečer nakon svega.

Stjepan Pete – File: Taj dan kad je tu, grund ovdje, ja nisam bio ovdje nego sam bio na nekakvom terenu. Kad sam se vratio, starci su mi rekli da je jedna frendica nazvala da javi da je Valentino pao, to je bilo, vrlo onako šokantno, a i zanimljivo u isto vrijeme. Kasnije su ljudi čak povijesno onako skupili te krhotine od reklame, dio po dio pa su spajali. Naime, hoću naglasiti koliko je ovo mjesto značilo.

Da, ovako, '90. godine izlazi časopis koji se zove *Heroina*, njega se izmišlja ovdje, u Valentinu. Njegov tadašnji, Valentinoov iznajmljivač ili vlasnik, Lulić, on sa knji-

ževnikom Brankom Malešom, sa kazališnim redateljem Milanom Živkovićem i sa *rock*-kritičarom Darkom Jerkovićem sklapa priču koja se zove *rock*-magazin *Heroi-na*. Oni odlučuju da, u vrijeme dok balvani već pomalo sjeckaju prostore kretanja, odlučuju da je *rock'n'roll*-magazin nešto što iz Osijeka treba biti svehrvatski proizvod koji će komunicirati s cijelim bivšim prostorom nekakve *rock'n'roll* Jugoslavije, jer u Osijeku su doista svirali bendovi sa svih strana tadašnje Države, ako baš gledamo na Jugoslaviju, a i inozemno se jako otvaralo: bila je tu Bjork!

Daliborka Pavošević: Ovdje je glazba, ono, iz Londona preksutra bila tu, a nije bilo ni interneta, ni ničeg što bi ti pospješilo tu najbolju i najsuvremeniju glazbu što se tu slušalo, to je meni isto bilo super.

Umjetnički pogled na Osijek u ratnim okolnostima je nužno bio čuti tu povijesnu zbilju i tu povijesnu buku koja nas zlostavlja. Međutim, umjetnički odgovor je bio adrenalinski napuniti sve što u sebi imamo i ne baviti se time što je to užasno, nego to nadasve posve opušteno, uz sav taj adrenalin, normalno živjeti i bilježiti. Novinarska ratna ekipa, ti medijski ratnici, oni su tu bili jako važna priča. U uvjetima u kojima su se javne institucije povukle, u kojima su mladi kulturnjaci, umjetnici upravo bili ti koji su u gradu ostali, tu ovi medijski ratnici vide da postoji u umjetnosti ona proizvodnja koja, kao i oni, jako dobro vidi gdje se sad mi to nalazimo u ovom trenutku.

Ivica Zec: Uvijek bismo postavili izložbu fotografija *Osijek – Vinkovci, via Vukovar 1991.*, ratne fotografije, zapisi, također pokojnog Darija Hećimovića, mladog

ratnog fotografa *Glasa Slavonije*, Damira Lončara i Zorana Jačimovića.

Zapravo, mislim da je ponovno Darko Jerković bio taj koji je rekao 'nemamo mi tu o čemu dvojiti, ono što mi tu radimo, što radi projekt *Dokumenti 27. lipnja, raskrižje na Klajnovoj*, ono što radi bend u kojemu su File, Daliborka, Kralj, Nemanja, Senio, Bač, to je naš slavonski *noise* i mi nemamo šta oko toga dvojiti što to znači: to znači to, nema nikakve metafore, nema nikakvog tu figurativnog nekog drugog značenja, to je ta naša stvaralačka buka i to je to, i zvat će se Noise Slawonische Kunst. I bi Noise Slawonische Kunst.

Dokurazgovor uz film Voda

Stjepan Bogutovac: Cijenjeni slušatelji, prijatelji lijepe pisane riječi, imamo čast i zadovoljstvo razgovarati s prof. dr. Goranom Remom. Gospodine Rem, dobrodošli u Gunju, odnosno dobrodošli u Cvelferiju. Kojim povodom?

- Povod je Cvelferija. Došao sam u Cvelferiju zbog Cvelferije jer smo moji kolege i ja s Katedre za hrvatsku književnost Filozofskog fakulteta u Osijeku vidjeli da, kad je u Cvelferiji kritično, tada se u Cvelferiji pojavljuje kreativnost Cvelferica – Cvelferi uzimaju oružja i oruđa, a Cvelferice su te koje čuvaju, njeguju, brinu, spašavaju, obrađuju i kod kojih je zapravo i pamet, i srce, i duša. O čemu je riječ? Riječ je o tome da u ovoj nedavnoj katastrofi koja je bila prije tri godine, iz te 2014., mi smo bili također u gostima u Cvelferiji. Razgovarali o čika Đuki Galoviću, i kolegica Sanja Jukić kaže 'ono što dosad nismo rekli o čika Đuki je da u njegovim pjesmama voda je uvijek zločesta, uvijek je zlokobna, uvijek kad se voda pojavi negdje, vrlo brzo nakon toga nešto nije u redu'. Mi nismo znali, ali u tim trenucima dok smo mi to razgovarali, dok je to Sanja nama govorila, već su pucali nasipi savsko-cvelferski i, kada smo nekoliko dana kasnije shvatili da, dok smo razgovarali o čika Đuki i o tom čovjeku koji je Cvelfer stari, čuvar, pamtitelj stoljeća cvelferskog postojanja, kada smo prepoznali da je voda ta koja je zločesta, da smo na neki način već bili čuli da to dolazi, to što se bilo dogodilo. I, znali smo da moramo sad, mi koji smo stalno gosti u Cvelferiji, nekako reagirati na to. Naravno, bilo bi sasvim ljudski da smo sjeli,

dojurili, pomogli s lopatama i s vrećama, ono što smo vidjeli da će otići ako mi ne budemo pazili, ako ne bude-
mo upotrijebili svoje lopate i vreće, da će otići tekstovi,
da će otići knjige, da će otići memorija ovoga prostora.
To smo onda i napravili, naslonili smo se na knjižničar-
ice cvelferskih škola, Sanju Šušnjaru, koja je bila glavna
koordinatorica i koja je iz Vrbanje i Račinovaca nekako
koordinirala na Anitu Tufekčić, koja radi u Gunji u ško-
li, na Katu Lunka Petrović, na Karolinu Bakšaj, Sanju
Prister Pejakić, Marijanu Džalo – tih šest knjižničari-
ca školskih koje pokrivaju ne samo po jednu školu ne-
go uvijek i neku područnu, njih pet-šest pokrivaju svih
ovih devet sela. One su krenule onda u akciju, pronašle
knjige, pronašle zapise, rukopise, pozvale stare, najstari-
je pamtitelje ovoga kraja koji su još bili u dobrom stanju
da ispričaju sjećanja, predaje, priče, pjesmice, doskočice
i, kako smo to skupljali, mi smo to oblikovali, slagali, ali
Cvelferica se i sama nametala, što ona zapravo ima. Ona
ima sve što ima hrvatska književnost, Cvelferica je u ma-
lom sveukupna hrvatska književnost. Cvelferija ima tu
nevjerojatnu Vrbanjku Maru Švel Gamiršek koja je za-
pravo isto što i Šenoa, Cvelferija ima SKIG, ima Studio
kreativnih ideja iz Gunje koji je Muzej suvremene um-
jetnosti, koji je medijski mozak, koji misli na najmoder-
niji mogući medijski način. Cvelferica ima i drugi niz
autora, tu su Gunjanci braća Mićanović, Krešimir i Mi-
roslav Mićanović, tu je jedan izvrstan mlađi pjesnik iz
Vrbanje, Marinko Plazibat, tu je jedna Soljanka, Moni-
ka Vladislavljević, akademska slikarica koja radi na Školi
primijenjenih umjetnosti u Osijeku. I onda shvatiš – go-
voriš, iščitavaš, krećeš se prostorom u kojem u devet sela

živi nekih desetak tisuća ljudi, bilo je tu i višekratno više u dobra vremena, ali sad je tu desetak tisuća ljudi, međutim, tu se nalazi sto pedeset autora koji imaju potpis, koji imaju što napisati, koji imaju što reći, koji su stvaraoi, koji su stvarateljice i, kako su stizali, kako su ove školske istraživačice, školske knjižničarice, skupljale materijal, on se polako slagao, i dobili smo prvo jednu tristoipedesetstraničnu knjigu vrlo pozorno pripremljenu, tradicijskog pisma, prepunu narodnih predaja, kazivanja koje su nam kazivači bili u svojim osjetljivostima i memorijama pronašli u sebi pa nam ih ispričali, mi ih, marne knjižničarice, zabilježili i objavili. Druga knjiga je napravljena od poezije i metapisma, to znači od poezije i kritičkih te znanstvenih tekstova. Treća knjiga je napravljena od romana i od priča, a četvrta knjiga je napravljena od drama. Drame je kolega Trojan, kao jedan od nas četvero koji smo radili sveukupni sintezni i tezni posao, on ih je zapravo obrađivao, on je skupljao ono što smo dobivali od naših knjižničarica, on je pretraživao sve medijske izvore koji su u Cvelferiji funkcionirali u to vrijeme, on je gledao, slušao radiodramske, reportažne tekstove i od toga polako slagao nekoliko dramskih tekstova koji su svi izgovarani iz povijesnih osobnih imena, priče, događaji iz ovih okolnosti katastrofe i složio je tu knjigu gdje postoji još i jedan poseban, možda najdirljiviji dodatak – on je od priča Mare Švel Gamiršek, koje se zovu *Priče za Sveu i Karen*, a predviđene su da se ispričaju unukama, on je od tih priča napravio devet igrokaza. Pogodit ćete kamo je smješteno devet igrokaza – svako selo sada ima svoj školski igrokaz i ono što, naravno, očekujemo kako bismo se svi skupa radovali i bili sretni je da se održi je-

dan mali festival gdje bi ovih devet škola izvelo tih devet igrokaza. U poslu su radile, osim mene koji sam autor sveukupnog projekta i autor svake od tih knjiga, suautorice s pojedinih knjiga su Sanja Jukić, suatorica za poeziju, metapismo i prozu, Ivan Trojan za dramu, rekao sam već, a kolegica Ružica Pšihistal, ona je suatorica u knjizi *Tradicijsko pismo*.

Cijenjeni slušatelji, zašto sam ovo pozorno slušao? Zato što nisam imao pitanja da pitam bilo što kad je ovdje sve rečeno. Hvala Vam lijepa za ovo izlaganje, za ovaj doprinos kulturi, za ovaj doprinos Cvelferiji.

- Hvala, Stjepane, Vama. Posebno Vam hvala za Vaš udio koji ste nam autorski odobrili da ga objavimo u ovome paketu i nadam se da će ovaj bijeli niz tekstnog svjetla od ovih nekoliko knjiga imati jednu posebnu priču u Vašem svijetu.

Titl postmoderniteta

I. NAJJAČI, REKANONSKI, ESTETSKI PODUDARI:

Siniša Glavašević, *Priče iz Vukovara* – generativni jezik novog humanizma DUBRAVKO MATAKOVIĆ Damir Miloš, *Nabukodonozor* – “atlas oblaka”, poližanrovska renovacija DUBRAVKO MATAKOVIĆ Milorad Stojević, *Balade o Josipu* – ludizam vedrine i kodne moći DUBRAVKO MATAKOVIĆ Luka Bekavac, *Drenje-Viljevo-Policijski sat* – lynchovski deridaovac stivenkingovstva i pisma jezika DUBRAVKO MATAKOVIĆ Zorica Radaković, *Sanjarica* – antiružičasti žanr uskličnog konkretizma DUBRAVKO MATAKOVIĆ Edo Budiša, *Ponovno probuđen čovjek*, najsofisticiranija bucatijevskokalvinovska *punk-fantastika* DUBRAVKO MATAKOVIĆ *Cvelferica*, *proza*: otkrića: prvi hrvatski roman u stihovima iz 1928. – *Majka*, i dekonstruktni nacikunst roman *Hrast* DUBRAVKO MATAKOVIĆ Zoran Roško, *Minus sapiens* – terigilijamovska konvencija destabilizacije DUBRAVKO MATAKOVIĆ Igor Rajki – (neo)avangarda i neokvorumaštvo DUBRAVKO MATAKOVIĆ Tomislav Zajec, *Soba za razbijanje* – pulp fiction kao antisistemski druk DUBRAVKO MATAKOVIĆ Aljoša Antunac, *Neka vrsta ljubavi* – kraki rezovi praznine DUBRAVKO MATAKOVIĆ Darko Šeparović, *Krvotok* – damirmiloševski metatekst adogađaja

2. POP MAINSTREAM:

2.1. POP-METATRANSTEKST

Goran Tribuson, *Sanatorij* – nestajanje i odgoda mjesta, sanacija skupine i nemjesnost DUBRAVKO MATAKOVIĆ Pavao Pavličić, *Nevidljivo pismo* – fantastika ontološkog realizma DUBRAVKO MATAKOVIĆ Julijana Matanović, *Zašto sam vam lagala* – hitovska pseudoautoekstima prhkog jezičnog testa DUBRAVKO MATAKOVIĆ Maja Gjerek, *Agora* – spiritualno ružičasto zauvijek DUBRAVKO MATAKOVIĆ Jurica Pavičić, *Nedjeljni prijatelj*, generalna antisistemska kritika DUBRAVKO MATAKOVIĆ Julijana Adamović, *Divlje guske*, identitetni *psycho* transtekst DUBRAVKO MATAKOVIĆ Maša Kolanović, *Sloboština Barbie* – laka hitovska postproza DUBRAVKO MATAKOVIĆ Kristian Novak, *Ciganin, ali najljepši* – inkluzijski pop DUBRAVKO MATAKOVIĆ Zoran Malkoč, *Roki raketa* – melodični stadionski postpunk DUBRAVKO MATAKOVIĆ Lucija Stamać, *Muke po Veneri* – dekonstrukcija trača

2.2. MAINSTREAM TRANZIT

Josip Mlakić – subpovijesna napetost DUBRAVKO MATAKOVIĆ Renato Baretić – jezgreno brbljanje tranzita DUBRAVKO MATAKOVIĆ Ante Tomić – humorna obrada laušičevsko-raosovskog dinaridizma DUBRAVKO MATAKOVIĆ Boris Dežulović – almodovarovski autotračer DUBRAVKO MATAKOVIĆ Marinko Koščec – glanc označenog jezične slike DUBRAVKO MATAKOVIĆ Tatjana Gromača – čist

neoegzist DUBRAVKO MATAKOVIĆ Jelena Čarija – neoneo absurd subjektne geste DUBRAVKO MATAKOVIĆ Tarik Kulenović – *cover* apokalipse *now* DUBRAVKO MATAKOVIĆ Miljenko Jergović – briljant *subrock* priče i fabularni pretenciozivoandrićevstva DUBRAVKO MATAKOVIĆ Edo Popović – tugaljivo drčni tranzicijski kvartizam globale DUBRAVKO MATAKOVIĆ Ivana Šojat – patosni zahvat Centra DUBRAVKO MATAKOVIĆ Boro Radaković – subdadaizam furkerizma DUBRAVKO MATAKOVIĆ Rujana Jeger – gotik ljubić DUBRAVKO MATAKOVIĆ Dalibor Šimpraga, Anastazija, luk prvog postmodea i kišovstva DUBRAVKO MATAKOVIĆ Nada Gašić, hrvatska Agatha Christie DUBRAVKO MATAKOVIĆ Ivana Bodrožić, *Hotel Zagorje* – humorno-infantilni razvid tragičnog

2.3. POP ROMAN KULTURE

Mirko Ćurić – meki historiografični palimpsesti male priče i distopične istrage DUBRAVKO MATAKOVIĆ Roman Simić, sofistikat nenaracije DUBRAVKO MATAKOVIĆ Ivica Prtenjača, soft rock narativnog lucidizma DUBRAVKO MATAKOVIĆ Krešimir Pintarić, ritam sekcija na slajd solo gitari DUBRAVKO MATAKOVIĆ Miroslav Kirin, *Album* – eteričnost čiste nonnostalgije

3. DEKONSTRUKT CENTRA:

3.1. SUB-POP MALE POVIJESTI:

Stanko Andrić, *Simurg* – sofistikat žaklegofovskog ne-sentimenta nostalgije DUBRAVKO MATAKOVIĆ
Simo Mraović, *Konstantin Bogobojazni* – poliidentitetni autoironik ljubavnog pikarizma DUBRAVKO MATAKOVIĆ
Gordan Nuhanović, *Posljednji dani pankaa* – beskompromisnost urbokult poraza DUBRAVKO MATAKOVIĆ
DUBRAVKO MATAKOVIĆ Neven Ušumović, *Ekskurzija*, roman odsječenoga daha – DUBRAVKO MATAKOVIĆ
Dinko Telećan, *Dezserter* – lirozofija unutrašnjeg puta DUBRAVKO MATAKOVIĆ
Ilija Aščić – *Kako sam postao zao* – pikarski roman sociodna DUBRAVKO MATAKOVIĆ
Damir Karakaš, *Kino Lika* – izgubljenoprijevodni revolveraš prizora

3.2. POVIJESNI MALI OFF EKSKLUZIJE I INKLUZIJE

Boris Maruna, *Otmičari izgubljenog sna* – neopovijesni transtekst DUBRAVKO MATAKOVIĆ
Velibor Čolić, *Motherfuncker* - roman-film spilejnovskovske-brehtovske slike DUBRAVKO MATAKOVIĆ
Iva Hlavač, *Svi smo dobro* – kratkorezačka lošina DUBRAVKO MATAKOVIĆ
Ivana Rogar, *Grad, pepeo* – svakodnevni postapsurdizam

4. TEŠKAŠKE LAGANICE

Kalendar Maja Zorana Ferića – intrageneracijski apokalipso klape DUBRAVKO MATAKOVIĆ
Područje

bez signala Roberta Perišića - globtroterski scenariizam tranzicije i decentrizma DUBRAVKO MATAKOVIĆ
Slađana Bukovac, *Stajska bolest* – mučnina lakoćom kri-
mića DUBRAVKO MATAKOVIĆ Ivan Vidić, *Gan-
ga banga* – dramatični antikapitalizam DUBRAVKO
MATAKOVIĆ Ivica Đikić, *Ukazanje* – ovomilenijski
posttranzitem groteske DUBRAVKO MATAKOVIĆ
Đurđa Knežević, *Pravila igre* – oštri raskrink pseudo-
nezavisnosti

5. SOFISTICIRANA NEONEOTRIVIO -FANTASTIKA&HOROR&FANTASY:

Davor Špišić, *Kuke za šunke* – rur-art krvopisa DU-
BRAVKO MATAKOVIĆ Ivan Lutz, *Drum* – sfovac
gustog ekointerteksta DUBRAVKO MATAKOVIĆ
Danijel Bogdanović, *Noćni vlak za Dukku* – sfovski
hororist kriptobizarnog DUBRAVKO MATAKO-
VIĆ Ana Marija Posavec, *Vincent* – nacionalni hardgo-
tik fantasy DUBRAVKO MATAKOVIĆ Boris Perić,
Zagabrijel – lakomeka fantastika jezika DUBRAVKO
MATAKOVIĆ Jasna Horvat, *OSvojski* – *fantasy*-fanta-
stična arhitektura

Napomena uz videopredavanje Postmodernitet hrvatskoga romana, 1991. – 2019.

ima sljedeće elemente:

/izlaganje, pet filmova i dva popisa-sažetka na pokretnom titlu/:

1. usmeno izlaganje, unutar 2.1., unutar 2.2. i 2.3.

2. projekcije pet filmova

2.1. Ante Peterlić, *Slučajni život*, 1969. 00:00:00

2.2. Marija Petrović & al, *Noisekunst*, 2010. (diplomski rad 2009. na FFOS) 02:03:26

- projekt *Noise Slawonische Kunst* je 1991.–1992. godine; Naracija kulturne scene, izvedeni kulturalni “roman” Scene.

2.3. SKIG /Marinko Marinkić, Josip Krunić & al/, *Voda*, 2014. 02:41:13

- SKIG je medijsko-scenski “roman” *Cvelferice*, tekstne memorije devet sela;

2.4. Metropole Trans /METROPOLIE TRANS [1985.–1990.] mixed media project/, *Hard Working, Basic Intelligence*, 1990. 02:49:23

- rad Gorana Lišnjica na *Metropole Transu* i ratno-poratom *Lebensformu* je njegovanje distradicijskog rada, kretanje dadaističke Anaracije i Nonromana, s posvetom *Osječkoj dadaističkoj matineji* iz 1922.;

2.5. Zoran Tadić, *Ritam zločina*, 1981. 02:53:11

3. titl, nakon Peterlićeva filma;

3.1. s popisom 5 polja nastupa hrvatskih romana od 1991. do 2019.

3.2. s popisom naslova umjesto sveukupnog zaključka SVIH predavanja

- sintezni popis izabranih romana s njihovom filozofskom i filmskom refleksijom

nakon triput videostop snimicima opremljenog Peterlićeva filma, od 2 sata, 3 minute i 26 sekundi, taj se desetminutni sadržaj titla, u trajanju ispisanih natuknica od oko 10 minuta, ponavlja 12 puta;

3.3. na titlu se ponavlja ime Dubravka Matakovića, što je zaključenje predavačkog luka, započeta u predavanju Modernitet, kada je Andrija Maurović konvencionalnom romanu paralelirao svojom vizualnom naracijom, kreirajući 1935. i 1936. intenzivno filmične, dramatične i amerikenu jako sklone kao orijentiru percepcije i scene “crtane romane”, nezadrživi strip, no s današnjeg aspekta, očigledno se mnogoštošta promijenilo s tom umjetnošću, naime u prostoru priče Maurović je bio “reproduktivac”, u još nespremnim okolnostima da stripovci naručuju priče od pisaca – on je posezao za pričama drugih, za predlošcima, uz neke iznimke, dok će Mataković odnos prema poliperspektivnim naracijskim oblicima aktivirati kroz višestruko složene citatne odnose koje će pretvoriti u niz intersemiotičkih ludističkih zahvata temeljne afirmacije Malog subjekta...

- Je li netko gledao filmove Davida Lyncha? Ikoji? Seriju *Twin Peaks*? Ovaj roman je ekstrakti intertekst i intermedijalem te poetike, dakako s posve književnim aspektom svojih tekstnomedijskih rješenja... Dobar dan, poštovane kolegice i poštovani kolega! A jesmo li gledali Lyncha ili ne, nije ovdje važno, nego domišljaj kako to može izgledati takav film...

- Gledao sam njegov *Čovjek slon* (1980) s Anthonyjem Hopkinsom u glavnoj ulozi.

- Ovaj me roman asocira na ono što ste govorili u predavanju... da je film rasteretio roman od naracije. U ovom romanu tako imamo bogat leksik, mnoštvo figura, intertekstualnost... a fabula nije toliko naglašena. Čini se kao da je ona sporedna, a da roman želi naglasiti mogućnosti jezika. Nisam gledala naslove koje ste naveli pa ne mogu povezati.

- Dobar dan, nisam gledala navedene filmove, no mogu zamisliti kako bi ovaj tekst bio prikazan na filmu. Mnoštvo boja i figura bili bi nadomjestak za fabulu kakvu inače poznajemo filmovima.

- Naglasak bi također bio na akustičnim efektima, kao što je to i u romanu.

- U tekst su utkane brojne asocijacije na film, većina teksta svedena je na opisivanje, no i ono podsjeća na kadrove filma, a ne na realistično opisivanje s kakvim smo se mogli susreti u realizmu.

- Auditivni efekti koji su u romanu opisani i oko kojeg se fokusira glavna radnja bili bi osnovna odrednica filma.

- U romanu vidimo intermedijalnost, spominje se snimka kao optička varka. Cijeli roman izgleda kao fragmentirana gomila nepovezanih sekvenci.

Nisam gledala filmove, ali pretpostavljam da na filmu ne bi bio naglasak na samoj radnji, već na samim prikazima prostorima, vremena i interijera, baš kao i u samom romanu.

- Nisam gledala filmove. Što se tiče romana, ključna je intertekstualnost i intermedijalnost. Sama fabula nije toliko u središtu romana koliko je iskazana potreba za traženjem određenog koda. Smatram kako bi bilo prilično zanimljivo promatrati ovakav roman u filmskom uprizorenju.

- Slažem se s kolegom. Ta se fragmentiranost prizora filmski može prikazati različitim scenama koje na kraju tvore logičnu priču.

- Potraga za prostorom i vremenom i shvaćanje nemogućnosti njihova pronalaska, ključan je problem ovoga teksta.

- Ovo je antiroman. Antiroman u književnosti prozni je tekst koji napušta karakteristike tradicionalnog romana poput radnje, dijaloga i prikaza unutarnjih stanja likova. Pojam je u suvremenu književnu teoriju uveo francuski književnik i kritičar Jean Paul Sartre, u predgovoru romana *Portret nepoznatog čovjeka* (*Portrait d'un inconnu*, 1948.) autorice Nathalie Sarraute.

- Temeljna obilježja antiromana su: nepostojanje radnje i zapleta u klasičnom smislu, minimalno bavljenje

razvojem likova te eksperimenti s vokabularom i sintak-
som (npr. roman *Paklena naranča* Anthonyja Burgessa
iz 1962.). Isto tako, antiroman može imati nekoliko razli-
čitih početaka i završetaka. Iskustvo likova često je fra-
gmentirano ili iskrivljeno, a događaji se prikazuju izvan
kronološkog tijeka. Nerijetko se problematizira i sama
ideja likova s jedinstvenom i stabilnom ličnosti. U ek-
stremnim primjerima, antiroman sadrži i prazne strani-
ce, stranice koje se može istrgnuti, crteže ili piktograme.

- Zapravo nismo sigurni u vjerodostojnost svega ono-
ga što pročitamo jer je naglasak na opisivanju onoga što
doživljavaju Marta i Marković, a ni pripovjedač nam ne
odaje potpunu sliku radnje.

- Iako su nam vremenske odrednice navedene na po-
četku poglavlja, čini nam se kao da je tekst zaista lišen
vremena. Gubi se doživljaj trajanja pojedinih scena. Či-
tatelj ne dobiva informaciju o tome koliko vremena
Marta provodi u Drenju.

- Ovaj je roman gotovo nemoguće žanrovski odrediti,
miješaju se žanrovi poput misterije i horora. A cijeli je ro-
man pisan poput dnevničkih zapisa koji nam daju uvid u
vremensku odrednicu.

- Također, važno obilježje romana je figurativnost i
ona se proteže kroz cijeli roman.

- Nadovezala bih se na kolegicu Valentinu te bih doda-
la da ne možemo biti sigurni u informaciju mjesta, budu-
ći da je Drenje prikazano kao mjesto u Baranji, no ono u
Baranji zapravo nije. S druge je strane Novi Beždan, koji
je u Baranji, no u tekstu je prikazan dijelom svojevrstne
mašte.

- Ovo je postmodernitetni roman, postmodernistički, što znači da taj tekst ima vlastite kriterije prosuđivanja estetskog. Riječ je o relativizmu unutar književnosti. Više ne postoje opreke između trivijalne i visoke, popularne i čisto umjetničke i filozofske ili znanstvene, pa čak niti one književnosti koja bi zadovoljavala neke estetičke zahtjeve.

- Vidljiva je i autoreferencijalnost, ako bismo ju mogli tako nazvati. Pripovjedač obrazlaže uporabu tehničke terminologije objašnjenjem da je prisutna zbog deantro-pomorfizacije mističnog fenomena koji se opisuje (taj fenomen ne postoji radi čovjeka niti za čovjeka).

- Kao ono što ste govorili u predavanju, čini mi se da možemo povezati i zgrčenost ljudi s drugim ljudima. Recimo, Marta izbjegava ljude većinom, u krčmu zalazi samo kada mora otići po profesora, a rijetko komunicira sa svojim kolegama.

- Prvi ovakav roman napisan je u osamnaestom stoljeću, riječ je o remek-djelu svjetske književnosti, autora Laurencea Sternea, a već tad je bilo vidljivo da je sloboda tekstne ugone ono na što nas zove i što "ekranizira"... Čime ovaj roman puni stanje stvari? I hvala na usporedbama, upravo, molim, aktivirajmo to? Unatrag, kroz dosada pročitano? A kod koga smo u svjetskoj književnosti pročitali te obmane faksijskog i dokumentarističnog? A suvremena je Teorija osvijestila da svako estetsko pismo tek samo piše i pravila kojim se to pismo ima čitati...

Sociemska razina potpuno je zanemarena, psihemska postoji unutar ontemske koja je najistaknutija, upravo zato što ovaj tekst propituje različite značenske jedinice unutar različitih kontekstualizacija.

... dakle, narativne figure i unatražno kroz dosada pročitano.

- Ne bih se složila da je sociemska razina zanemarena. Ona je zapravo svrha fabule ovoga teksta – potraga za uzrokom društvene pasivnosti, nemara.

- ... oho, ipak fabula...

- I meni se čini da je sociemska razina postojana u romanu, Drenje je samo simbolom ljudi koji su pasivni, razoreni, uništeni.

- Složila bih se s kolegicom Blažinkov, sociemska razina postoji i vidljiva je u dehumaniziranom opisu mješta na Drenja.

- Drenje je gotovo postapokaliptično mjesto u kojem preostali alkoholizirani stanovnici vrijeme provode u krčmi, takvo se stanje melankolije može povezati s dijalozima iz *Kiklopa*.

- Prisutan je i kontrast Drenja i Osijeka u kojemu Drenje predstavlja iluziju (kulisu, bijeg), a Osijek stvarnost. Isto je viđeno na razini java

- ...san tijekom prethodnih književnih razdoblja. Taj je kontrast ujedno i jedan od glavnih ontema.

- Drenje je moguće povezati i s *Novovjekim dječakom* gdje je u gradu ono što loše utječe na likove, a u selu likovi pronalaze svojevrsno smirenje i iluziju.

- Kao što je kolegica navela, tu razinu sna i jave imali smo u *Novovjekom dječaku*.

- Roman je komponiran lirski. Čovjekova je svijest okvir naše spoznaje, vidimo i spoznajemo ono što možemo percipirati u okviru mehanizma svijesti. u svijesti mi nemamo jasne niti odijeljene misaone konstrukcije,

nego je sve skupa nekakvo metafizičko “tijesto” (Sartre) te ima oniričko određenje.

- Marta i profesor dijele istu sociemsku pripadnost, međutim Drenje ih povezuje kao ontēm.

- Molim, još izoštrimo stanje stvari u tonu koji impregnira roman?

- Drenje je moguće povezati i s romanom *Hrast*, jer su seljani i u jednom i drugom selu opisani na sličan način.

- Točnije, koje stilističke mehanizme ovaj roman hiperaktivira?

- Zapravo nismo sigurni djeluje li priroda (selo) opuštajuće za Martu. Ona na nekim mjestima pronalazi mir, dok na drugim mjestima (isto u prirodi) djeluje frustrirano, uplašeno i nesigurno.

- Koloristički opisi krajolika, uz detaljne opise koji djeluju gotovo poetski, doprinose ugođaju tijekom čitanja.

- No, Marta se na Ružinom brdu ne osjeća slobodnom i opuštenom, već tjeskobnom. Krajolik je u tome slučaju opasnost i stvara nelagodu.

- Boje prisutne u opisima naglašavaju ton romana – sve je nekako zamagljeno, pastelno, sivkasto – mistično.

- Također, dugačke rečenice s uporabom stručne terminologije doprinose napetosti samoga teksta.

- Stilistička (sintakto- i semanto-) struktura teksta upućuje na ontološki karakter kroz estetičko (ovdje spoznajno). Imam dojam da se neizravno odnosi na estetičke stavove njemačkog filozofa Waltera Benjamina koji postavlja pitanje o autentičnosti umjetničkog djela ukazujući na neponovljivost. Uzevši u obzir tumačenje iz perspektive Benjaminovih stavova u umjetnosti, na nepravost i neautentičnost, ali ne samoga djela, nego čovje-

ka kao umjetničkog djela koji posjeduje svoju pravost i izvornost. Isto tako, pojam “snimanja” provlači se kroz cijeli roman, kao da se želi zahvatiti, možda i zarobiti trenutna prisutnost subjekta u danom prostoru i vremenu.

- Također, i ta terminologija pridonosi mističnosti.

- Dugačke rečenice, naglasak je na opisivanju i sporom pripovijedanju, izražena figurativnost, stanja i prostori su prikazani polumotivima, npr. u romanu se često koriste izrazi polutama, polusan, polumrak i sl.

Osim boja i takvog načina opisivanja, dodatnu frustraciju i napetost naglašava spominjanje šumova koji stvaraju posebnu nelagodu jer su nepoznati, neistraženi...

- ... bravo, snimanje, mističnost, opasnost, tjeskobnost, rečenice, rečenice... Benjamin, boje... kontrast negativiteta... koji još stilistički rad, koja još značenja stilistički rade?

... san, oniričnost... i koji još plan teksta smiruje i usporava, kako ste rekli...?

- Roman ima metafizičku komponentu. Kada pripovjedač spominje Rorschachov efekt, govori o kaosu koji se uporno izmiče i bježi. Rorschachov test inače služi za istraživanje nesvjesnog. Dakle, subjekt ne zna tko je, traži se, no stalno mu jastvo i identitet izmiču.

- U skladu s tim polumotivima, prisutni su i eufemizmi (npr. uzgoj ciroze jetre za alkoholizam).

- Transkripcija šumova djeluje usporavajuće, daje dodatnu dinamiku samome tekstu.

- ... pripovjedač tako, a nas testira sličnom gestom kako?

- Pripovjedač nam transkribira zvukove, tj. šumove i donosi ih u tekstu.

- U tekstu postoje i intertekstualni umeci, odnosno posveta profesoru Markoviću koju Marta pronalazi u knjizi pronađenoj na polici.

- Pripovjedač zvukove veže uz prostor, vrijeme i inteligibilno.

- Pošto Vi čitate ovaj roman već dvama ekranima, a ta multiekraniziranost je u tekstu stalna, što nas onda još iz tog aspekta zahvaća? Čega, usprkos šumovima, nema u ekranima teksta? Ovaj pripomen o intertekstu je dobar...

... to je navez na ono o usporenosti i o tekstiranju nas...

- Nema smetnji, tj. mi dobivamo čisti tekst.

- Testiranju nas, ali ni tekstiranje nije odsutno, dapače... čime nas tekstira i istovremeno otežava...

... da, Katarina, da???

- Transkribiranje šumova koje donosi nije posve objašnjeno, tj. osim čistog teksta čitateljima ostavlja dio ispisanih tiskanim slovima i bez razmaka kojim nam otežava razumijevanje.

- ... čitatelj nema uvid u te smetnje, čitatelju se preko teksta prezentiraju te smetnje, ali samo u tekstualnom smislu. Dakle, audiosmetnje prenesene su čitatelju preko tekstualnog medija. Stoga, čitatelj ostaje uskraćen za taj auditivni medij.

- ... a zbog čega su ti "umeci" u tekst – umeci? Razmišljajmo tekstno...

Odnosno, ponovno... koja stilistička disciplina ovdje tiho i jako stalno radi na našoj percepciji?

- Grafostilistika?

- Bravo, Blažinkov!

... i fonostilistika!

- Fonostilistika. U romanu se kaže da je šum po prirodi stvari bezvremen i da je stvarni svijet takav.

- Zašto te dvije stilistike, s ranije imenovanom sintakto-, zašto one, kako nas one to roršahovski tekstiraju?

... testiraju?

Ili je to zapravo bio odgovor...

- Fonostilistika, jer je prisutna onomatopeja kako bi nam se predočio taj auditivni dio koji ne možemo izravno doživjeti.

- Testiraju vjerodostojnost osjetilne komunikacije s tim stvarnim svijetom.

- One testiraju našu percepciju i mogućnost da auditivno doživimo tekstualno.

- Markovićeve bilješke mogu poslužiti kao primjer slobodne upotrebe interpunkcije, no interpunkcijski znakovi kao grafostilemi važni su za određivanje tempa samog teksta.

- Kako tekst opisuje vizualno i auditivno, tako se i odabiru te stilističke discipline (grafo- i fono-).

- Slažem se s kolegicom Erceg, testiraju čitateljevu spremnost za praćenje teksta...

III. ZAKLJUČAK/SAŽETAK

1. *Sumrak čovječanstva*, početak dvadesetog stoljeća kao protežno stanje nagnutosti u paradigmatisku *Moru*, u tamu, u niz endizama, stoga prvih tamošnjih 20-ak godina kao sama smrt metafizike, subjekt zombija u proznom stihu Ive K, rezoltnost inkompatibiliteta Avangarde, problematizirana antidestrukcijskim gardom teksta, odsuće Velike Naracije... dadaistički ludens te non roman i nerazgovor, Zagorkin pop, ekspresionizam kao nosač ili paralela Avangarde...

2. Međusvjetskorace – *teški multifokalni ton ekspresio-egzistencijalizma*, *Mor*, masmedijska slika neo i non Povijesti te duboko sivog soc-angažmana i soc-arta uz usamljenu narativnu pop-demobilizaciju *romanima* Maurovića i neoavangardu Ivšića...

3. Vječito žalosni smijeh, *Jama* i Beckett te *ontheroad* su 40-e, 50-e i 60-e, nova intima, *igrati se* rješava Boro Pavlović, dok pola stoljeća kasnije ne stignu Malešove *Male ljubavi*, potenciometri apsurdna popucani, kratka Naracija, prustovski art i fantastični krimić te *metajans...*

4. *Djeca cvijeća* i *onthestreet* te Smrt Globalnog Autoriteta - Naracije, Sever veli – *Diktatora*, stoga nastupa konkretistična fantastizacija i sloboda starinskoga magijskog realizma, *Predstave na granici*, od kraja 60-ih do vedrog Quorumovog Plesa *noise*-predapokaliptičnog kraja 80-ih... *Tamni zvuk...*

5. Od 1990. naovamo, do 2019., transmedijalizam, Glavaševićevo genijsko Pisanje Jezika, Matakovićev aironijski Mali Ivica-Vitimir, kioskovski pseudokritički realizam tržišnoga simulakruma, *matrix*, žuđeno polifokalizacijsko okretanje jednosmjerne ulice natrag, subdogadajni distopijski i/ili roman jezika kao neočekivano *Oslobodi se...*

IV. CONCLUSION/SUMMARY

1. *The Twilight of Humanity*, the beginning of the twentieth century, the ever extending bias toward the paradigmatic “Nightmare” (Matoš’ poem that reflects both forwards and backwards), toward darkness, a series of end-isms; thus, the first twenty or so years were the death of metaphysics itself, paired up with the resolute incompatibility of the Avant-garde, rendered more problematic by the anti-destructive stance of the text, by the desire for textual liberation, by the absence of the Great Narrative... the Dada-esque play of the Osijek Matinee, as well as the anti-novel, the un-conversation, Zagorka’s pop genre, expressionism being a carrier of or a parallel to the Avant-garde...

2. The period between the two world wars - the heavy multifocal tone of expressive existentialism; “*Mor*,” the mass mediatic reflection of the neo- and non-history, of the deep gray socialist engagement and socialist art, along with the isolated narrative pop-demobilization in Maurović’s novelistic cartoons and Ivshich’s neo-Avant-garde ...

3. The constantly sad laughter, “The Pit” and Beckett, as well as *On The Road* mark the 40’s and the 50’s; a new intimacy; Boro Pavlović decides to play with images until Males’ *Little Objects of Affection* materializes a half of a century later; cracked absurdist signifiers, short narration, Proustian art, pre-crime fiction, meta-urban prose...

4. *The Flower Children* and urban street ethos; from the death of the Global Authority, namely Narration, also called “the Dictator” by Sever, emerges concrete fictionalization and freedom of magical realism, *Performances on the Border*, from the end of the 60’s up to *Quorum*’s light-hearted treatment of noise music - the pre-apocalyptic end of the 80’s... *The Dark Sound*...

5. From 1990 up to today, to 2019, trans-mediality, Glavasevich’s genius *Language Writing*, Mataković’ un-ironic cartoon *Mali Ivica & Vitomir*, the pseudo-critical realism of popular market imagery, *The Matrix* influence, the longed for multifocal reversal of the one-way street, the multilayered dystopian and/or language novel, like the unexpected *Free Yourself*...

V. LITERATURA

V.I. PREDMETNA

1. MESNER, Ivan
Novovjeki dječak/Ivan Mesner. –
Zagreb : vlast. nakl., 1917.
2. CESAREC, August
Bijeli lutalac : java i sanja o bijelom geniju/August Cesarec. –
Zagreb : „August Cesarec“, 1917./1982.
3. JURIĆ ZAGORKA, Marija
Crveni ocean / Marija Jurić Zagorka. –
Zagreb : - , 1919.
4. ŠUFFLAY, Milan
Na Pacifiku god. 2255., / Milan Šufflay. -
Zagreb : Prosvjeta, 1924./1998.
5. CESAREC, August
Zlatni mladić i njegove žrtve : roman o svijetu na stramputici / August
Cesarec. -
Koprivnica : Izdanje Nakladne knjižare Vinka Vošickog, 1927.
6. TUCAKOVIĆ GRGIĆ, Marija
Majka / Marija Tucaković Grgić
Osijek : Cvelferica, Ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski, /1928./2017.
7. SUDETA, Đuro
Mor: fantastična pripovijest / Đuro Sudeta. –
Koprivnica : Hrvatsko učiteljsko društvo, 1930.
8. KRLEŽA, Miroslav
Povratak Filipa Latinovicza /Miroslav Krleža. –
Zagreb : Minerva, 1932.
9. KOZARČANIN, Ivo
Sam čovjek / Ivo Kozarčanin. -
Zagreb : Izdanje Matice hrvatske, 1937. –

10. MAUROVIĆ, Andrija
Posljednja pustolovina Starog Mačka / Andrija Maurović. –
Zagreb / Jugoštampa d.d., 1937.
11. KRLEŽA, Miroslav
Na rubu pameti / Miroslav Krleža. -
Zagreb : Biblioteka nezavisnih pisaca, 1938. -
12. ŠVEL Gamiršek, Mara
Hrast / Mara Švel Gamiršek ; [crtež izradio Julius Meissner]. -
Zagreb : Matica hrvatska, 1942. -
13. IVŠIĆ, Radovan
Teatar (Kralj Gordogan /1943./ et al), Radovan Ivšić -
Zagreb : Prolog, Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreba, 1978. -
14. ŠEGEDIN, Petar
Djeca božja / Petar Šegedin. -
Zagreb : Matica hrvatska, 1946. -
15. KALEB, Vjekoslav
Divota prašine / Vjekoslav Kaleb. -
Zagreb : Mladost, 1954. -
16. PAVLOVIĆ, Boro
Kratke priče / Boro Pavlović. -
Zagreb : Tis. "Tipografija", 1954. -
17. DESNICA, Vladan
Proljeće Ivana Galeba (Igre proljeća i smrti) / Vladan Desnica. –
Sarajevo : Svjetlost, 1957. –
18. JIRSAK, Predrag
Mjesečeva djeca / Predrag Jirsak. -
Zagreb : Mladost, 1958. -
19. MARINKOVIĆ, Ranko
Kiklop : roman / Ranko Marinković. –
Beograd : Prosveta, 1965. –

20. ŠOLJAN, Antun
Kratki izlet : roman / Antun Šoljan. -
Beograd : Prosveta, 1965. -
21. NOVAK, Slobodan
Mirisi, zlato i tamjan / Slobodan Novak. -
Zagreb : Matica hrvatska, 1968. -
22. GOLDSTEIN, Albert
Pamfilos ili pripovijesti dokonjaka / Albert Goldstein. -
Zagreb : Biblioteka K, Matica hrvatska, 1970. -
23. SLAMNIG, Ivan
Bolja polovica hrabrosti / Ivan Slamnig. -
Zagreb : Znanje, 1972. -
24. TOMAŠ, Stjepan
Sveti bunar / Stjepan Tomaš. -
Zagreb : izd. Studentski centar Sveučilišta, 1972.
25. JIRSAK, Mirko
Karneval cvrčaka / Mirko Jirsak. -
Osijek : Centar za kulturu i umjetnost Radničkog sveučilišta „Božidar Maslarić“, 1974. -
26. VOJNIĆ PURČAR, Petko
Dom, sve dalji / Petko Vojnić Purčar. -
Novi Sad : Matica srpska, 1977.
27. ŠOVAGOVIĆ, Fabijan
Glumčevi zapisi / Fabijan Šovagović. -
Zagreb : Centar društvenih djelatnosti Saveza socijalističke omladine Hrvatske, 1977.
28. MAĐER, Miroslav Slavko
Asser Savus : feljtoni od mladosti / Miroslav Slavko Mađer. -
Zagreb : Alfa, 1978. -
29. MERŠINJAK, Saša
Predstave na granici / Saša Meršinjak. -
Zagreb : CDD: Centar društvenih djelatnosti Saveza socijalističke omladine Hrvatske, 1978. -

30. ARALICA, Ivan
Psi u trgovištu / Ivan Aralica. -
Zagreb : Znanje, 1979. -
31. KUZMANOVIĆ, Vojislav
Zapisi o vlastitom umiranju / Vojislav Kuzmanović. - izabrao i priir. Ivan
Kušan. -
Zagreb : Znanje, 1979. -
32. BARBIERI, Veljko
Trojanski konj / Veljko Barbieri. -
Zagreb : "August Cesarec", 1980. -
33. TRIBUSON, Goran
Snijeg u Heidelbergu / Goran Tribuson. -
Zagreb : "August Cesarec", 1980. -
- TRIBUSON, Goran
Čuješ li nas Frido Štern / Goran Tribuson. -
Zagreb : "August Cesarec", 1981. -
- TRIBUSON, Goran
Ruski rulet : bulevarski roman / Goran Tribuson. -
Beograd : Prosveta, 1982. -
34. PAVLIČIĆ, Pavao
Večernji akt / Pavao Pavličić. -
Zagreb : Znanje, 1981. -
35. LUKŠIĆ, Irena
Konačište vlakopravnog osoblja / Irena Lukšić. -
Zagreb : CDD, 1981. -
36. ČUIĆ, Stjepan
Orden / Stjepan Čuić. -
Zagreb : "August Cesarec", 1981. -
37. UGREŠIĆ, Dubravka
Štefica Cvek u raljama života : patchwork story / Dubravka Ugrešić. -
Zagreb : GZH, 1981. -

38. ŠNAJDER, Slobodan
Hrvatski Faust / Slobodan Šnajder. -
Zagreb : Centar za kulturnu djelatnost, 1981. -
39. SLAMNIG, Davor
Qwertzu i Opš / Davor Slamnig. -
Zagreb : Znanje, 1983. -
40. /ur. Vjekoslav Boban/*Panorama 64 priče na 29 redaka*
Zagreb : Pitanja, separat, RK SSOH, 1983.
41. BUDIŠA, Edo
Klub pušača lula / Edo Budiša. -
Zagreb : CDD, 1984.
42. CVITAN, Dalibor
Polovnjak / Dalibor Cvitan. -
Zagreb : Globus, 1984. -
43. FABRIO, Nedjeljko
Vježbanje života : kronisterija / Nedjeljko Fabio. -
Zagreb [etc.] : Globus [etc.], 1985. -
44. KLEIN, Carmen
Između zidova i preko njih / Carmen Klein
Zagreb : Quorum, CDD, 1985.
45. CVENIĆ, Josip
Blank / Josip Cvenić. -
Osijek : Revija-Izdavački centar Radničkog sveučilišta, 1986. -
46. ČOLIĆ, Velibor
Madrid Granada ili bilo koji drugi grad / Velibor Čolić. -
Zagreb : Quorum, RZ RK SSOH, 1987. -
47. POPOVIĆ, Edo
Ponoćni boogie / Edo Popović. -
Zagreb : Quorum, RZ RK SSOH, 1987. -
48. BLAŽEVIĆ, Neda Miranda
Američka predigra : roman / Neda Miranda Blažević. -
Zagreb : Grafički zavod Hrvatske, 1989. -

49. GLAVAŠEVIĆ, Siniša
Priče iz Vukovara / Siniša Glavašević. -
Zagreb : Matica hrvatska, 1992. -
50. MILOŠ, Damir
Nabukodonozor / Damir Miloš. -
Zagreb : Meandar, 1995.
51. POŠTARI lakog sna
Poštari lakog sna : proza Quorumova naraštaja / [priredio] Krešimir Bagić. -
Zagreb : MD, 1996. -
- GOLI grad :
Goli grad : antologija hrvatske kratke priče 80-ih i 90-ih / [priredio] Krešimir Bagić. -
Zagreb : Naklada MD, 2003. -
52. MARINELA
Lift bez kabine / Marinela. -
Zagreb : Meandar, 1996. -
53. STOJEVIĆ, Milorad
Balade o Josipu / Milorad Stojević. -
Rijeka : Izdavački centar Rijeka, 1997. -
54. MIRKOVIĆ, Alenka
[Devedeset jedan, šest] 91,6 MHZ : glasom protiv topova / Alenka Mirković. -
Zagreb : Algoritam, 1997. -
55. MATANOVIĆ, Julijana
Zašto sam vam lagala / Julijana Matanović. -
Zagreb : Mozaik knjiga, 1997. -
56. ZAJEC, Tomislav
Soba za razbijanje / Tomislav Zajec. -
Zagreb : Znanje, 1998. -
57. ŠICEL, Miroslav
Antologija hrvatskog književnog eseja I i II / Miroslav Šicel. -
Zagreb : Disput, 2002.

58. MALEŠ, Branko
Male ljubavi / Branko Maleš. -
Zagreb : Naklada MD, 2000. -
59. MRAOVIĆ, Simo
Konstantin Bogobožani : manjinski roman / Simo Mraović. -
Zagreb : Srpsko književno društvo Prosvjeta, 2002. -
60. ČARIJA, Jelena
Klonirana / Jelena Čarija. -
Zagreb : Studentski centar, 2003. -
61. KOŠČEC, Marinko
Wonderland / Marinko Koščec. -
Zagreb, V.B.Z., 2003. (Ljubljana : Tiskarna Ljubljana). -
62. ĆURIĆ, Mirko
Košarkaš na mjesecu / Mirko Ćurić. -
Osijek : Matica hrvatska, Ogranak, 2004. -
63. ANDRIĆ, Stanko
Simurg / Stanko Andrić. -
Zagreb : Durieux, 2005. -
64. PINTARIĆ, Krešimir
Ljubav je sve / Krešimir Pintarić. -
Zagreb : Profil international, 2005. -
65. NUHANOVIĆ, Gordan
Posljednji dani pankaa / Gordan Nuhanović. -
Zagreb : Profil international, 2006. -
66. ČOLIĆ, Velibor
Motherfunker / Velibor Čolić -
Zagreb : Naklada Ljevak, 2009. -
67. POETIKA buke :
Poetika buke : antologija slavonskog ratnog pisma / [priredio] Goran
Rem. -
Vinkovci : Privlačica : Rijječ, 2010. -

68. SIMIĆ Bodrožić, Ivana
Hotel Zagorje / Ivana Simić Bodrožić. -
Zagreb : Profil multimedia, 2010. -
69. FERIĆ, Zoran
Kalendar Maja / Zoran Ferić. -
Zagreb : Profil multimedia, 2011. -
70. GRGIĆ, Dario
Romantika je roba iz uvoza / Dario Grgić. -
Zagreb : Naklada Ljevak, 2013. -
71. MALKOČ, Zoran
Roki raketa / Zoran Malkoč. -
Zagreb : Profil, 2014. -
72. PERIŠIĆ, Robert
Područje bez signala : roman / Robert Perišić. -
Zagreb : Sandorf, 2015. -
73. BEKAVAC, Luka
Drenje / Luka Bekavac. -
Zagreb : Profil multimedia, 2011. -
74. BEKAVAC, Luka
Viljevo / Luka Bekavac. -
Zaprešić : Fraktura, 2013. -
75. BEKAVAC, Luka
Policijski sat : slutnje, uspomene / Luka Bekavac -
Zaprešić : Fraktura, 2015. -
76. BEKAVAC, Luka
Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku [studije, ruševine] / Luka Bekavac
; dizajn Vladimir Končar ; rekonstrukcija zvučnog arhiva Kneippkope -
Jeanne Frémaux. -
Zaprešić : Fraktura, 2017. -
77. ADAMOVIĆ, Julijana
Divlje guske, Julijana Adamović -
Zagreb : Henacom, 2018. -

V.II. FILMOGRAFIJA

1. David Wark Griffith, Netrpeljivost (1916.), 2. Robert Wiene, Kabinet doktora Caligarija (1920.), 3. Man Ray, Povratak razumu (1923.), 4. Luis Buñuel, Andaluzijski pas (1929.), 5. Dudley Murphy i Fernand Léger, Mehanički balet (1924.), 6. Orson Welles, Građanin Kane (1941.), 7. Antun Vrdoljak, Kiklop (1982.), 8. Vanča Kljaković, Kužiš, stari moj (1973.), 9. Wim Wenders, Paris, Texas (1984.), 10. Ante Peterlić, Slučajni život (1969.), 11. Zoran Tadić, Ritam zločina (1981.), 12. Goran Lišnjić, Metropole Trans (1987.), 13. Marija Petrović, Noisekunst (2010.), 14. SKIG, Vođa (2014.)

V.III. LITERATURA, POSEBNA, KUĆNA

1. Andrić, Ivo (1914). *A. G. Matoš*, /Šicel, Miroslav (2002). *Antologija hrvatskog esejja XX. stoljeća (1950.–2000.)*, Disput, Zagreb/, 151-154.
2. Bogner, Josip (1929). *Lirika sutona*, /Šicel, Miroslav (2002). *Antologija hrvatskog esejja XX. stoljeća (1950.–2000.)*, Disput, Zagreb/, 211-215.
3. Čerina, Vladimir (1914). *Poezija ćutanja*, /Šicel, Miroslav (2002). *Antologija hrvatskog esejja XX. stoljeća (1950.–2000.)*, Disput, Zagreb/, 77-80.
4. Donat, Branimir (2011). *Prakseologija hrvatske književnosti I. Predmodernost i modernost*, Zaprešić, Fraktura
5. Donat, Branimir (2012). *Prakseologija hrvatske književnosti II., Modernost i modernitet*, Zaprešić, Fraktura
6. Donat, Branimir (2013). *Prakseologija hrvatske književnosti III., Modernitet i postmodernitet*, Zaprešić, Fraktura
7. Donat, Branimir, Zidić, Igor (1975). *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva*, SNL, Zagreb
8. Gajin, Igor (2020.). *Lelek Tranzicije// Hrvatska Književnost, Kultura I Mediji U Razdoblju Postsocijalizma*, Disput, Zagreb
9. Gavella, Branko (1953). *Miroslav Krleža i kazalište*. /Šicel, Miroslav (2002). *Antologija hrvatskog esejja XX. stoljeća (1950.–2000.)*, 103-110.
10. Gilić, Nikica. *Izazov adaptacije "Kiklopa" - neka rješenja iz filma Antuna Vrdoljaka // Ranko Marinković - Izazovi medija : zbornik ra-*

- dova sa 9. Dana Ranka Marinkovića, Komiža, 21.-23. rujna 2018. / Petranović, Martina (ur.). Komiža: Grad Komiža, 2020. str. 89-100.
11. Jukić, Sanja/Rem, Goran (2013). *Panonizam hrvatskoga pjesništva I* (sa Sanjom Jukić), *Studij Slava Panonije, uvod u teoriju stila s intermedijalnom studijom Vlastimira Kusika*, Budimpešta-Osijek-Đakovo: Filozofski fakultet u Osijeku; Filozofski fakultet Univerziteta Eotvosa Loranda u Budimpešti; Ogranak DHK slavonsko-baranjsko-srijemski, Osijek
 12. Krklec, Gustav (1958). „*Iza spuštenijeh trepavica*“, /Šicel, Miroslav (2002). *Antologija hrvatskog eseja XX. stoljeća (1950.–2000.)*, Disput, Zagreb/,193-196.
 13. Maraković, Ljubomir (1927). *Iza ekspresionizma*, /Šicel, Miroslav (2002). *Antologija hrvatskog eseja XX. stoljeća (1950.–2000.)*, Disput, Zagreb/,181-187.
 14. Milanja, Cvjetko (1977). *Alkemija teksta*, Centar za kulturu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba
 15. Milanja, Cvjetko (1996). *Hrvatski roman*, Biblioteka L, ZZK FFZG, Zagreb
 16. Nemeč, Krešimir (1998). *Povijest hrvatskoga romana od 1900. do 1945. godine*, Školska Knjiga, Zagreb
 17. Nemeč, Krešimir (2003). *Povijest hrvatskog romana – Od 1945. do 2000.*, Školska knjiga, Zagreb
 18. Oraić Tolić, Dubravka (2019.). *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi*, Ljevak, Zagreb 2019.
 19. Oraić Tolić, Dubravka (2000.). *Dvadeseto stoljeće u retrovizoru – züriški eseji*, Školska knjiga, Zagreb
 20. Pavlović, Boro (2003). *Ugodna pripovijest*, Disput, Zagreb
 21. Pavlović, Boro (2005). *Album vedrine*, Disput, Zagreb
 22. Pavlović, Boro (2006). *Ljepota riječi*, Disput, Zagreb
 23. Peterlić, Ante (2008). *Povijest filma*, Hrvatski filmski savez, Zagreb
 24. Rem, Goran (1997.). *Slavonsko ratno pismo*, Matica hrvatska, Osijek/Slavonski Brod/Vinkovci
 25. Rem, Goran (2010). *Poetika buke, antologija slavonskog ratnog pisma*, Privlačica-Riječ, Vinkovci
 26. Šicel, Miroslav (2002). *Antologija hrvatskog eseja XX. stoljeća (1950.–2000.)*, Disput, Zagreb

27. Šimić, Antun Branko (1917.). *Priče iz davnine*, /Šicel, Miroslav (2002). *Antologija hrvatskog eseja XX. stoljeća (1950.–2000.)*, Disput, Zagreb/, 91-96.
28. Škvorc, Boris (2021.). *Andrić i Krleža, politike i poetike*, Matica hrvatska, Zagreb
29. Turković, Hrvoje (1999), *Suvremeni film*, Znanje-Itd, Zagreb
30. Ujević, Tin (1934). *Boema i moderna umjetnost*. /Šicel, Miroslav (2002). *Antologija hrvatskog eseja XX. stoljeća (1950.–2000.)*, 155-161.

V.IV. LITERATURA, TEORIJSKA

1. *Sinegdoha hrvatske književnosti, znanosti i kulture, cvelferski tekstualni korpus* - sveučilišni udžbenik, studije, Filozofski fakultet u Osijeku, Osijek, 2018.
2. Bekavac, Luka (2015.). *Prema singularnosti, Derrida i književni tekst*, Disput, Zagreb
3. Šuvaković, Miško (2015.). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb
4. *Flakerova srednjoeuropska postmoderna, projektni radovi poznanjskog znanstvenog međunarodnog skupa, posvećena Aleksandru Flakeru*, Modernitet druge polovice dvadesetog stoljeća, Ivan Slamnig – Boro Pavlović, postmodernitet, Osijek/Poznanj, 2013.
5. McLuhan, Marshal (1970). *Medij je poruka* /ur. Darko Kolibaš i Goran Babić, zbornik *Slovo razlike*, Centar za društvene djelatnosti omladine, Zagreb
6. Milenković, Ivan (2011). *Filozofski fragmenti*, Karpos, Beograd
7. Pourriol, Ollivier (2010). *Filmozofija*, Meandar media, Zagreb
8. Peleš, Gajo (1982). *Iščitavanje značenja*, Dometi, Rijeka
9. Mišćević, Nenad (1978). *Bijeli šum*, Dometi, Rijeka
10. Peterlić, Ante (1977). *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb
11. Žižek, Slavoj (1976). *Znak, označitelj, pismo*, Mala edicija ideja, Beograd
12. Benjamin, Walter, *Eseji*, Nolit, Beograd 1974

BILJEŠKA O PISCU

Goran Rem, književni je teoretičar, sveučilišni profesor, pjesnik, kritičar i esejist te medijalni autor. Rođen je 1958. u Slavonskom Brodu, osnovnu i gimnaziju završava u Vinkovcima, jugoslavistiku diplomira u Osijeku (1977.-1981.), magistrira (1987.) te doktorira u Zagrebu (1998.). Magistrirao je temom o metajezičnosti u hrvatskome pjesništvu, a doktorirao tezom o fenomenu intermedijalnosti u hrvatskome pjesništvu. Voditeljem je katedre za hrvatsku književnost Filozofskoga fakulteta u Osijeku od 2012.

Od 1981. do 1991. radi kao osnovnoškolski i srednjoškolski nastavnik. Od 1983. do 1991. urednik je književne, a od 1984. Tribine Quorum. Upraviteljem osječkog studentskoga kulturnog centra 1991.-1992., a, a zatim na Filozofskom fakultetu u Osijeku predaje stilistiku, teoriju književnosti i novu te suvremenu hrvatsku književnost.

Objavio je trideset znanstvenih i esejističkih knjiga, deset-jedanaest zbirki pjesama i jedanaest medijalnih radova.

Voditeljem je multiumjetničkog i dokumentarističkog projekta *Noise Slawonische Kunst* (1991.-1992.)

Potpisuje šest saziva i pet zbornika međunarodnoga znanstvenoga skupa *Modernitet druge polovice dvadesetog stoljeća, Ivan Slamnig – Boro Pavlović, postmodernitet /Dani Ivana Slamniga* (1998., 2000., 2001., 2003./2004., 2005., Osijek, Poznanj, Budimpešta, Pečuh, Vinkovci). S Helenom Sablić Tomić vodi bilateral *Baranya&Slavonia project* (1997.-2013.) s jedanaest monografija Osijek-Pečuh i Pečuh-Osijek.

Knjige *A melankolia kronikaja* (Kronika melankolije - antologija hrvatske postmoderne poezije izbor pjesama 2003) i *Kortas horvat irodalom*: studija (s Helenom Sablić Tomić, 2009.) bjelodani kod uglednog mađarskoga nakladnika Jelenkor u Pečuhu, a ekstenzivnu panoramu hrvatske književnosti *Widzieć Chorwację. Panorama chorwackiej literatury i kultury* (1990-2005) (na poljskom, s Krystynom Pieniążek-Marković i Bogusławom Zielińskim) na Sveučilištu Adama Mickiewicza, u Poznaniu, 2005. koja u Krakovu dobiva prestižnu nagradu *Nagrodę Jerzego Skowronka* za djelo iz područja slavistike. Dvije godine kasnije u Poznaniu priređuje zbornik *Nasza środkowoeuropejska ars combinatoria*, suatorski s K. Pieniążek i B. Zielińskim, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007, s. 540. Sa Sanjom Jukić 2012. bjelodani dvotomnu studiju *Panonizam hrvatskoga pjesništva* u nakladi *Filozofskog fakulteta Univerziteta Eötvösa Loránda u Budimpešti* i *DHK*.

Zbirke *Jesenji metak*, *Post ili past* i *Agregacija slova* te studija *Molnji* o Radovanu Pavlovskom nagrađene Nagradom 7. sekretara SKOJ-a, *Osječka čitanka* Državnom nagradom Fran Galović za djelo zavičajne tematike, *Slavonski tekst hrvatske književnosti* i *Poetika buke* Nagradom Josip i Ivan Kozarac, *Retorika kritike* Nagradom Julije Benešić za knjigu književne kritike, knjiga *Tijelo i tekst* Godišnjom nagradom za znanost županije osječko-baranjske, *Vinkovačka književna povjesnica* (s Ružicom Pšihistal) i šestknjižje *Cvelferica* poveljama za kulturu vukovarsko-srijemske županije. Povelja *Srebrna svirala* dodijeljena za književni opus.

Kritički uredio djela Josipa Stošića, Bore Pavlovića, Branimira Donata, Milorada Stojevića, Dobriše Cesarića i još desetak autora *Slavonice* i *Brodskih pisaca*.

Priredio tridesetak književnih i književnoznanstvenih zbornika te cijelosnih časopisnih temata... između ostalih o Josipu Kozarcu, Flakeru, Milanji, Matošu, Cesariću, Donatu, Ivici Zecu...

Znanstvene i esejističke knjige: 1. *Poetika brisanih navodnika* (studija), Znaci-Cekade, Zagreb, 1988. 2. *Zadovoljština u tekstu* (kritika), Quorum, Zagreb, 1989. 3. *Čitati Hrvatsku* (esej-kolumne), Durieux, Zagreb, 1994. 4. *Slavonsko ratno pismo* (studija), MH Osijek/MH Slavonski Brod/ MH Vinkovci Osijek/Slavonski Brod/ Vinkovci, 1997. 5. *Osječka čitanka* (s Helenom Sablić Tomić), MH Osijek, Osijek, 1999. 6. *Puut nebeski – đakovačka čitanka* (s Helenom Sablić Tomić) MH Đakovo, Đakovo, 2000. 7. *A melankolia kronikaja* (Kronika melankolije - antologija hrvatske postmoderne poezije izbor pjesama 2003), Pečuh, 8. *Slavonski tekst hrvatske književnosti* (s Helenom Sablić Tomić), znanstvena povjesnica Matica hrvatska, Zagreb, 2003. 9. *Koreografija teksta I* (pjesništvo iskustva intermedijalnosti, studija), Meandar Zagreb, 2003. 10. *Koreografija teksta II* (antologija, biobibliografije-dokumentacija), Meandar, Zagreb, 2003. 11. *Widzieć Chorwację. Panorama chorwackiej literatury i kultury* (1990-2005) (na poljskom/autor-prireditelj s Krystynom Pieniążek-Marković i Bogusławom Zielińskim), Sveučilišta Adama Mickiewicza, Poznanj, 2005. 12. *Šokačka čitanka* (s Helenom Sablić Tomić), Matica hrvatska Osijek/Šokačka grana, Osijek, 2006. 13. *Tijelo i tekst*. Studija., Matica hrvatska Osijek, Osijek 2008.

14. *Šokci u povijesti, kulturi i književnosti* (s Vladimirom Remom), Filozofski fakultet u Osijeku/Šokačka grana Osijek, Osijek 2008. 15. *Hrvatska suvremena književnost* (s Helenom Sablić Tomić), Filozofski fakultet u Osijeku, Osijek 2008. 16. *Stil vinkovačkog studija Filozofije* : tri studije (s Ivanom Đermanović, Vedranom Sušcem i Katicom Vukojom), Ogranak DHK slavonsko-baranjsko-srijemski, Osijek 2009. 17. *Kortas horvat irodalom*: studija (s Helenom Sablić Tomić), Jelenkor, Pečuh, 2009. 18. *Vinkovačka književna povjesnica* (s Ružicom Pšihistal), Matica Hrvatska Vinkovci, Vinkovci 2009. 19. *Retorika kritike, književna i medijska kritika*, Neotradicija, Osijek 2010. 20. *Poetika buke: antologija slavonskoga ratnog pisma*, Dukat, Vinkovci 2010. 21. *Pogo i tekst: studija-interpretacije*, Meandar, Zagreb 2011. 22. *Panonizam hrvatskoga pjesništva I* (sa Sanjom Jukić), *Studij Slava Panonije, uvod u teoriju stila s intermedijalnom studijom Vlastimira Kusika*, Budimpešta-Osijek-Đakovo: Filozofski fakultet u Osijeku; Filozofski fakultet Univerziteta Eötvösa Loránda u Budimpešti; Ogranak DHK slavonsko-baranjsko-srijemski, 2012./2013./2014. (studija). 23. *Panonizam hrvatskoga pjesništva II* (sa Sanjom Jukić), *Od Janusa Pannoniusa do Satana Panonskog*, interpretacije poetskih tekstova. Budimpešta-Osijek-Đakovo: Filozofski fakultet u Osijeku; Filozofski fakultet Univerziteta Eötvösa Loránda u Budimpešti; Ogranak DHK slavonsko-baranjsko-srijemski, 2012./2013./2014. 24. *Cvelferica, panonizam, pismo kulture i književnosti* (sa Sanjom Jukić, Ružicom Pšihistal i Ivanom Trojanom), Posebna izdanja knjižnice Pannonius, Ogranak DHK slavonsko-baranjsko-srijemski/Udruga Duhovno hrašće, Cvelferica

ja/Osijek 2015. 25. *Cvelferica, Žena se opremi u bilo, stavi žari i ajd.* Tradicijsko pismo., znanstvena monografija, Udruga Duhovno hrašće/Ogranak DHK slavonsko-baranjsko-srijemski, Cvelferija/Osijek 2015./2017. 26. *Cvelferica, ili jedan je Cvelfer tjedan-dva ranije sanjao* (proza), znanstvena monografija, Udruga Duhovno hrašće/Ogranak DHK slavonsko-baranjsko-srijemski, Cvelferija/Osijek 2015./2017. 27. *Cvelferica, ispod sto jata vrana i između sto njiva* (poezija i metapismo), znanstvena monografija, Udruga Duhovno hrašće/Ogranak DHK slavonsko-baranjsko-srijemski, Cvelferija/Osijek 2015./2017. 28. *Cvelferica, ili su to trnci kakve samo nezujesnost i iščekivanje mogu proizvesti.* Drama, znanstvena monografija, Udruga Duhovno hrašće/Ogranak DHK slavonsko-baranjsko-srijemski, Cvelferija/Osijek 2015./2017. 29. *Sinegdoha hrvatske književnosti, znanosti i kulture – cvelferski tekstualni korpus* (sveučilišni udžbenik/studije, sa Sanjom Jukić, Ružicom Pšihistal i Ivanom Trojanom), Filozofski fakultet u Osijeku, Osijek 2018. 30. *Osječka mediostilistika – tri studije o noise kulturi*, znanstvena monografija (sa Sanjom Jukić i lirskim kolektivom Hikos-Mashup), Meandarmedia/Ogranak DHK slavonsko-baranjsko-srijemski, Zagreb/Osijek 2020.

Knjige poetskih tekstova: 1. *Ženitva* (pjesme), UPAH, Vinkovci / Zagreb, 1977./1979. 2. *Post ili past* (poetski tekstovi), IC Revija, Osijek, 1985. 3. *Agregacija slova* (poetski tekstovi), Quorum, Zagreb, 1985. 4. *Jesenji metak* (poetski tekstovi), Mali katalog poezije, Osijek, 1985. 5. *Dobre oči tvoje* (pjesme), Meandar, Zagreb, 1996. 6. *Intima* (poetski tekstovi), Subjekt, Osijek, 2005. 7. *Film*

(poetski tekstovi), DHK, Zagreb, 2005. 8. *Nikada i sad* (poetski tekstovi), Mendar media, Zagreb, 2006. 9. *Netko na bubnjevima odsvira likovnu agoniju: lirika*, DHK, Zagreb, 2011. 10. *Pauline pjesme u prozi – ja sam Saga*: tekstovi, Meandar, Zagreb, 2017. 11. *I sjena ti je lijepa*, digitalna zbirka, Pjesnici Ane Horvat, 2020.

Medijski radovi: 1. Plakat-pjesma *Sonic Youth*, intervencija, STUC Osijek, 1985. 2. *Kaspar Hauser*, koncertna izvedba i koncepcija multiredateljske predstave u pet postava (Katja, Vaki, MŽ, Bakal, Beštić), STUC, Osijek 1990. 3. *Izvedba*, koncept i postav, multimedijски scenski rad za pet gitara, pet recitatora, motor i kontejner, STUC, Osijek 1990. 4. *Slavonska krv*, audio performans, govor mimo intervju, Radio 101, Zagreb, listopad 1991. 5. *Dvogled, Nikada i sada*, mapa s Ivanom Šeremetom, Galerija S/Horetzky, Koprivnica/Zagreb 2000. 6. *Psi I*, instalacija, s Ivanom Faktorom, GLUO, 2001. 7. *Psi II*, instalacija i CD, s Ivanom Faktorom/Darkom Jerkovićem, Vlastimirom Kusikom, Krunoslavom Stipeševićem, Delimirom Rešickim, GLUO, 2003. 8. *Pobuna junakinja* (interdramski tekst, izveden u režiji Jasmina Novljakovića), Dječje kazalište u Osijeku, 2003. 9. *Rock'n'rat*, Zoran Jačimović fotografije, Goran Rem *tekstići*, Galerija likovnih umjetnosti, Osijek 2011. 10. *Intimacy*, triptih uglazbljenih poetskih tekstova, s prijevodima Ksenije Mitrović, readingom Paule Rem i skladateljem Jimom Gardnerom aka Jr. James&The Late Guitar, <https://poetrydna.com/2019/01/30/intimacy-three-by-goran-rem/>, Sjeverna Karolina 2019. 11. *Esencija intermedijaliliteta – Hikos Mashup*, izložba intermedijalne poezije (sa Sanjom Jukić), Muzej likovnih umjetno-

sti u Osijeku (7.-11. listopada 2021.), Filozofski fakultet u Osijeku (studeni 2021. – studeni 2022.), projekt festivala PunkT /Filozofski fakultet u Osijeku – Akademija za kulturu i umjetnost u Osijeku/.

Član HFD, DHK, Hrvatskog P.E.N. centra i PEN Centar u BiH.

KAZALO IMENA

- Adamović, Julijana 349, 373, 400
Andrić, Ivo 13, 14, 162, 226, 227, 251, 252, 401, 403
Andrić, Stanko 313, 345, 349, 375, 399
Antunac, Aljoša 372
Aralica, Ivan 6, 214, 251, 252, 276, 396
Aščić, Ilija 375
- Babaja, Ante 31, 51
Babić Bač, Tihomir 355, 357, 360
Babić, Goran 247, 403
Babogredac, Želimir 355
Bagić, Krešimir 215, 398
Bajsić, Zvonimir 213
Bakšaj, Karolina 369
Baldani, Juraj 163
Barbieri, Veljko 159, 214, 238, 241, 242, 247, 248, 293, 311, 320, 396
Bare, Goran 77
Baretić, Renato 373
Barković, Josip 165
Barthes, Roland 232, 234, 236, 254, 292, 322, 336
Bašić, Mato 215
Batušić, Slavko 75
Beckett, Samuel 148, 149, 171, 178, 186, 187, 362, 389, 391
Begović, Milan 55, 56, 57, 83, 89, 98
Begović, Sead 214
- Bekavac, Luka 6, 294, 296, 297, 298, 313, 338, 339, 341, 349, 372, 379, 400, 403
Belan, Branko 225
Belan, Neno 355
Benešić, Julije 405
Benošić, Valentin 142
Benjamin, Walter 385
Biller, Vjera 105, 107, 332
Bilopavlović, Tito 249
Biti, Vladimir 152
Björk 366
Blažetin, Stjepan 312
Blažević, Neda Miranda 397
Boban, Vjekoslav Martin 253, 318, 320, 397
Bodrožić, Ivana 374, 400
Bogdanović, Danijel 348, 376
Bogišić, Vlaho 215
Bognar, Ivo 244
Bogner, Josip 15, 401
Bogutovac 6, 368
Bonifačić, Antun 75
Borges, Jorge Luis 158, 243, 244
Borislavić, Janko 150
Bošnjak, Branimir 50, 213, 234, 246
Božić, Mirko 54, 76, 89, 144, 191
Božić, Vedran 355
Brecht, Bertolt 168, 236
Brešan, Ivo 213
Brešić, Vinko 151, 158, 159

- Breton, André 41
 Brixy, Nenad 225
 Brlić Mažuranić, Ivana 13, 14
 Broz, Josip Tito 248
 Bucati, Dino 335
 Budak, Mile 75, 103, 165, 227, 343
 Budiša, Edo 214, 320, 372, 397
 Bujić, Goran 252
 Bukovac, Slađana 344, 376
 Bulgakov, Mihail 244
 Buñuel, Luis 33, 44, 401
 Burgess, Anthony 381
- Calvino, Italo 335
 Car, Viktor Emin 163, 164, 220
 Cesarec, August 5, 15, 17, 28, 34, 35, 42, 46, 48, 65, 83, 85, 122, 393
 Cesarić, Dobriša 75, 406
 Chaplin, Charlie 49
 Christie, Agatha 374
 Cihlar Nehajev, Milutin 82, 270
 Cooder, Ray 218
 Crnković, Zlatko 248
 Curtis, Ian 248
 Cveniće, Josip 215, 253, 320, 397
 Cvitan, Dalibor 215, 224, 240, 253, 397
 Čarija, Jelena 344, 374, 399
 Čegec, Branko 50, 214, 254, 255, 321
 Čerina, Vladimir 13, 401
- Čolić, Velibor 31, 44, 215, 253, 312, 346, 375, 397, 399
 Čorkalo, Katica 118
 Čuić, Stipe 159, 214, 230, 231, 241, 247, 248, 252, 293, 396
 Čurić, Mirko 105, 332, 347, 374, 399
- Daguerre, Louis-Jacques-Mandé, 156
 Dabčević-Kučar, Savka 241
 Dali, Salvador 33, 44
 Debussy, Claude 319
 Derrida, Jacques 9, 213, 234, 403
 Desnica, Vladan 5, 54, 89, 93, 141, 155, 159, 161, 163, 164, 170, 181, 191, 192, 193, 203, 222, 237, 394
 Dežulović, Boris 343, 373
 Dietrich, Marlene 126, 361
 Dizdar, Mak 142
 Domić, Lilijana 253
 Donadini, Ulderiko 15, 47, 48, 55, 56, 57, 83
 Donat, Branimir 9, 40, 48, 49, 72, 80, 84, 88, 118, 158, 163, 164, 165, 214, 228, 235, 243, 244, 245, 256, 319, 322, 348, 401, 406
 Dončević, Ivan 87, 164
 Dragojević, Danijel 142
 Drechsler Vodnik, Branko 220
 Držić, Džore 179
 Držić, Marin 179
 Dvornik, Boris 157

- Dermanović, Ivana 407
 Đikić, Ivica 376
 Đuretić, Nikola 242
- Džalo, Marijana 369
- Fabrio, Nedjeljko 215, 251,
 252, 311, 397
 Fabulić, Dubravko 359
 Faktor, Ivan 296, 297, 359,
 361, 363, 364, 409
 Feldman, Miroslav 14
 Ferić, Zoran 346, 375, 400
 Finkielkraut, Alain 312, 345
 Flaker, Aleksandar 9, 18, 33,
 43, 49, 50, 94, 169, 170, 224,
 244, 351, 403, 406
 Franičević Pločar, Jure 165
- Gajin, Igor 343, 401
 Galović, Fran 47, 48, 405
 Gardner, Jim 409
 Gašić, Nada 374
 Gavella, Branko 15, 401
 Gavran, Miro 215
 Gikić, Tea 311
 Gilić, Nikica 147, 401
 Gjalski, Ksaver Šandor 52,
 220
 Gjerek, Maja 373
 Glamuzina, Drago 311
 Glavaš, Branimir 324
 Glavašević, Siniša 295, 311,
 325, 326, 327, 328, 329, 331, 333,
 334, 336, 341, 345, 372, 390,
 398
 Goethe, Johann Wolfgang
 von 290
- Goldstein, Albert 158, 213,
 238, 241, 243, 293, 319, 395
 Golub, Ivan 161
 Gotovac, Tomislav 321, 325
 Gotovac, Vlado 141
 Grbić, Dunja 242, 293
 Grgić, Dario 400
 Gromača, Tatjana 311, 344,
 373
- Habjan, Stanislav 215, 320
 Harms, Daniil 318
 Hećimović, Dario 366
 Heidegger, Martin 183
 Hercigonja, Eduard 327
 Hlavač, Iva 375
 Hopkins, Anthony 379
 Horvat, Ana 409
 Horvat, Jasna 344, 376
 Horvat Kiš, Franjo 220
- Ingarden, Roman Witold
 234, 236
 Ivakić, Joza 14
 Ivić, Sanja 362
 Ivšić, Radovan 33, 45, 50, 75,
 389, 394
- Jačimović, Zoran 311, 367,
 409
 Jagić, Dorta 311
 Jameson, Fredric 319
 Jeger, Rujana 344, 374
 Jelačić Bužimski, Dubravko
 159, 241, 247, 293
 Jelčić, Dubravko 118
 Jeličić, Živko 165
 Jelić, Vojin 165

- Jergović, Miljenko 344, 374
Jerković, Darko 366, 367,
409
Jirsak, Mirko 15, 141, 213, 242,
394, 395
Johnson, Robert 245, 319
Jorgovanić, Rikard 97, 245
Jukić, Sanja 39, 146, 368, 371,
405, 409
Jurić Zagorka, Marija 17, 37,
47, 48, 49, 56, 58, 59, 80, 81, 82,
105, 158, 219, 322, 389, 393
- Kafka, Franz 244
Kaleb, Vjekoslav 5, 94, 141,
144, 147, 148, 149, 150, 159, 163,
169, 171, 394
Karaklaš, Damir 343, 375
Kaštelan, Jure 75, 239
Kekanović, Drago 230, 231,
241, 247, 293
Kerouac, Jack 223, 234
Kirin, Miroslav 374
Klein, Carmen 215, 254, 397
Kljaković, Vanča 236, 257,
401
Knežević, Đurđa 376
Kolanović, Maša 373
Kolar, Slavko 31, 51, 52, 61, 75,
95, 164
Kolibaš, Darko 9, 213, 233,
234, 246, 403
Kordić, Lucijan 142
Koščec, Marinko 373, 399
Koščec, Marinko 344
Kovačića, Ivan Goran 75
Kovačić, Ante 52, 61, 96, 220
Kovačić, Vladimir 75
- Kozarac, Ivan 52, 61, 82, 92,
96, 97, 107, 145, 405
Kozarac, Josip 89, 121, 122,
145, 146, 220, 244, 406
Kozarčanin, Ivo 52, 54, 57,
75, 78, 85, 87, 88, 89, 93, 94,
100, 101, 107, 146, 147, 155, 160,
167, 169, 170, 225, 393
Kralj, Vedran 353, 354, 355,
357, 367
Kramarić, Zlatko 323, 324
Kranjčević, Silvije Strahimir
84, 277
Kravar, Zoran 156
Krklec, Gustav 14, 34, 47, 48,
55, 56, 57, 83, 402
Krlježa, Miroslav 5, 13, 14, 15,
32, 40, 43, 45, 52, 54, 56, 58,
66, 75, 76, 77, 78, 84, 85, 86,
87, 88, 89, 90, 94, 98, 99, 104,
109, 142, 151, 155, 160, 161, 163,
164, 165, 167, 170, 185, 191, 203,
221, 248, 249, 250, 251, 332,
337, 393, 394, 401, 403
Krpmotić, Vesna 141
Krunić, Josip 377
Kulenović, Tarik 344, 374
Kulundžić, Josip 15, 48, 55,
56, 83
Kumičić, Eugen 220
Kusik, Branimir David 242
Kusik, Vlastimir 319, 338,
402, 407, 409
Kušan, Ivan 213, 237, 396
Kušan, Vladislav 75
Kuzmanović, Vojislav 165,
396
Kvesić, Pero 344

- Lacan, Jacques 234, 236
 Lang, Fritz 29, 30, 31, 49, 61, 102
 Lasić, Frano 147
 Lasić, Stanko 227, 251
 Laušić, Jozo 165, 343
 Légère, Fernand 41, 43, 44
 Léger, Fernand 401
 Le Goff, Jacques 321
 Lendvaj, Ana 213
 Lennon, John 248
 Lešnjaković, Senio 357, 360
 Lišnjić, Goran 331, 347, 377, 401
 Lončar, Damir 367
 Lujanović, Nebojša 162
 Lukač, Stjepan 312
 Lukšić, Irena 246, 396
 Lunka Petrović, Kata 369
 Lutz, Ivan 348, 376
 Lynch, David 379

 Mačešić, Milan 311
 Mađer, Miroslav Slavko 141, 230, 244, 311, 395
 Majdak, Zvonimir 6, 141, 213, 235, 236, 257
 Majer, Vjekoslav 87, 164
 Majetić, Alojz 166, 169, 234
 Maković, Zvonko 213, 328
 Maleš, Branko 142, 213, 214, 246, 327, 328, 347, 366, 389, 391, 399
 Malkoč, Zoran 373, 400
 Maraković, Ljubomir 26, 38, 402
 Marinkić, Marinko 377

 Marinković, Ranko 5, 87, 141, 142, 147, 148, 150, 155, 156, 159, 164, 191, 203, 394, 401, 402
 Maroević, Tonko 141
 Maruna, Boris 142, 375
 Maslarić, Božidar 241, 242, 395
 Mašović, Zoran 215
 Mataković, Dubravko 337, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 392
 Matanović, Julijana 215, 255, 312, 342, 373, 398
 Matijašević, Marijan 75
 Matković, Marijan 85
 Matoš, Antun Gustav 13, 14, 34, 153, 154, 318, 391, 401, 406
 Matošić, Joe 45, 81
 Maurović, Andrija 51, 106, 107, 225, 332, 378, 389, 391, 394
 Mazur, Dražen 344
 McLuhan, Marshal 9, 17, 18, 92, 99, 156, 233, 321, 403
 Meissner, Julius 394
 Meršinjak, Saša 246, 395
 Mesarić, Kalman 15
 Mesinger, Bogdan 238, 256, 319
 Mesner, Ivan 5, 14, 17, 22, 23, 28, 34, 42, 47, 54, 82, 393
 Mićanović, Krešimir 369
 Mićanović, Miroslav 214, 215, 369
 Mihalić, Slavko 141
 Milanja, Cvjetko 9, 13, 105, 148, 245, 252, 253, 402, 406
 Milenković, Ivan 403

- Miloš, Damir 6, 50, 214, 215,
 253, 254, 299, 303, 311, 316, 334,
 336, 372, 398
 Mimica, Vatroslav 154
 Mirković, Alenka 311, 329,
 333, 398
 Mišćević, Nenad 403
 Mitrović, Ksenija 409
 Mlakić, Josip 343, 373
 Mraović, Simo 312, 345, 375,
 399
 Mrkonjić, Zvonimir 213, 214
 Munitić, Damir 318
 Murphy, Dudley 401
- Nagulov, Franjo 313
 Nazor, Vladimir 239
 Nedić, Mato 312
 Nemčić, Antun 231
 Nemeć, Krešimir 9, 37, 39,
 45, 46, 72, 98, 102, 118, 148,
 161, 162, 182, 189, 226, 268,
 337, 402
 Nietzsche, Friedrich 145, 190
 Nikolić, Milan 129, 141, 158,
 159, 161, 167, 170, 225
 Novak, Kristian 373
 Novak, Slobodan 142, 161,
 163, 165, 166, 167, 223, 395
 Novak, Vjenceslav 52, 101
 Novljaković, Jasmin 409
 Nuhanović, Gordan 375, 399
- Oraić Tolić, Dubravka 13,
 155, 325, 402
 Orhel, Neven 252
 Orwell, George 244
- Paić, Ivan 150
 Parun, Vesna 76
 Pavelić, Ante 134
 Pavičić, Jurica 329, 333, 334,
 373
 Pavletić, Vlatko 153, 182
 Pavličić, Pavao 6, 50, 148,
 155, 158, 214, 232, 241, 247, 248,
 249, 252, 255, 293, 294, 295,
 296, 311, 321, 332, 333, 341, 347,
 373, 396
 Pavlović, Boro 33, 45, 46, 49,
 50, 51, 52, 75, 81, 86, 87, 100,
 141, 153, 163, 164, 165, 166, 167,
 168, 191, 230, 233, 235, 312, 323,
 389, 391, 394, 402, 403, 404,
 406
 Pavošević, Daliborka 354,
 358, 359, 362, 366
 Pavošević, Goran 232
 Peić, Matko 213, 231, 232, 236,
 244
 Peleš, Gajo 8, 59, 60, 182, 295,
 403
 Perić, Boris 376
 Perišić, Robert 346, 376, 400
 Pete – File, Stjepan 354, 356,
 360, 365
 Peterlić, Ante 8, 9, 21, 31, 44,
 80, 86, 90, 91, 154, 245, 315,
 324, 328, 330, 377, 378, 401,
 402, 403
 Petrasov Marović, Tonči 312
 Petrović, Marija 6, 377, 401
 Pieniążek-Marković,
 Krystyna 405, 406
 Pintarić, Krešimir 344, 374,
 399

- Plazibat, Marinko 311, 369
 Pogačnik, Jagna 340
 Polić Kamov, Janko 82, 92, 250, 339
 Popović, Edo 215, 254, 344, 374, 397
 Posavec, Ana Marija 376
 Pourriol, Ollivier 403
 Presley, Elvis 319
 Prister Pejakić, Sanja 369
 Prkačin, Nada 342
 Proust, Marcel 181, 186, 191, 192, 193
 Prtenjača, Ivica 311, 374
 Pšihistal, Ružica 153, 331, 371, 403, 405, 407, 408
 Pusztay, Josip 75
- Radaković, Borivoj 44, 344, 374
 Radaković, Zorica 214, 235, 340, 372
 Radić, Stjepan 137
 Radmilović, Marijana 311
 Rajki, Igor 372
 Raos, Ivan 141, 163, 165, 167, 168, 191, 228, 343
 Ray, Man 40, 41, 401
 Rem, Goran 353, 359, 361, 368, 399, 402, 403, 404, 409
 Rem, Paula 313, 409
 Rem, Vladimir 76, 230, 407
 Rešicki, Delimir 215, 409
 Rogar, Ivana 375
 Rogić Nehajev, Ivan 213, 233, 246
 Roško, Zoran 372
 Rudan, Evelina 311
- Sablić Tomić, Helena 404, 405, 406, 407
 Sajko, Ivana 313
 Sarraute, Nathalie 380
 Sartre, Jean Paul 174, 178, 182, 185, 207, 248, 380, 384
 Sever, Josip 213, 233, 389, 392
 Silić, Josip 327
 Simić, Novak 164
 Simić, Roman 312, 374
 Slamnig, Davor 344, 397
 Slamnig, Ivan 6, 18, 28, 50, 141, 165, 166, 168, 169, 213, 221, 224, 225, 234, 236, 237, 249, 266, 312, 327, 395, 403, 404
 Sloterdijk, Peter 321, 334
 Solar, Milivoj 88, 171
 Sorel, Sanjin 97, 312
 Spillane, Mickey 224
 Staiger, Emil 236
 Stamać, Ante 141, 234
 Stamać, Lucija 373
 Sterne, Laurence 382
 Stipešević, Krunoslav 409
 Stojević, Milorad 213, 233, 312, 335, 336, 337, 372, 398, 406
 Stopar, Bogdan 163, 191
 Stošić, Josip 76, 406
 Strozzi, Tito 15
 Sudeta, Đuro 15, 52, 96, 393
 Sušac, Vedran 407
- Šegedin, Petar 54, 57, 76, 78, 87, 89, 94, 104, 146, 147, 164, 167, 191, 394
 Šeparović, Darko 349, 372

- Šicel, Miroslav 9, 296, 398,
 401, 402, 403
 Šimić, Antun Branko 14, 21,
 39, 153, 219, 327, 403
 Šimpraga, Dalibor 374
 Šimunić, Katja 311, 323
 Šimunović, Dinko 52, 61, 96
 Šklovski, Viktor 219, 328
 Škreb, Zdenko 248
 Škvorc, Boris 2, 162, 403
 Šnajder, Đuro 76
 Šnajder, Slobodan 397
 Šojat, Ivana 344, 345, 374
 Šoljan, Antun 142, 161, 163,
 165, 166, 167, 168, 169, 213, 225,
 268, 395
 Šop, Nikola 15, 239
 Šovagović, Fabijan 214, 395
 Špišić, Davor 311, 324, 348,
 362, 376
 Štulić, Branimir Johnny 248
 Šufflay, Milan 15, 17, 37, 47,
 48, 49, 56, 58, 59, 80, 81, 82, 83,
 105, 158, 219, 322, 393
 Šušnjara, Sanja 369
 Šuvaković, Miško 403
 Šved, Ivan Slonje 342
 Švel Gamiršek, Mara 5, 52,
 54, 57, 75, 78, 89, 94, 101, 104,
 107, 118, 131, 146, 369, 370, 394

 Tadić, Zoran 154, 332, 378,
 401
 Tadijanović, Dragutin 75, 96
 Telečan, Dinko 375
 Tomasović, Mirko 33
 Tomaš, Stjepan 159, 214, 293,
 395

 Tomičić, Zlatko 141
 Tomić, Ante 343, 373
 Topić, Dario 311, 324, 362
 Tribuson, Goran 6, 50, 159,
 214, 238, 241, 247, 248, 249,
 255, 281, 285, 293, 311, 335, 339,
 341, 342, 373, 396
 Trojan, Ivan 2, 7, 43, 141, 331,
 370, 371, 403, 407, 408
 Tucaković Grgić, Marija 5,
 15, 17, 31, 35, 39, 40, 44, 48, 52,
 59, 65, 83, 91, 101, 102, 393
 Tufekčić, Anita 369
 Turčinović, Tihomir Matko
 311
 Turković, Hrvoje 403

 Ugrešić, Dubravka 159, 214,
 247, 249, 293, 396
 Ujević, Tin 13, 14, 39, 75, 88,
 89, 148, 230, 246, 327, 403
 Ušumović, Neven 375
 Uzelac, Nemanja 355, 356
 Uzelac, Zvezdana 355, 356
 Užarević, Josip 142

 Valent, Milko 215
 Vertov, Dziga 39
 Vidić, Ivan 312, 376
 Visković, Velimir 160, 213,
 214, 247, 248, 250
 Vitez, Grigor 76
 Vladisavljević, Monika 369
 Vojnić Purčar, Petko 231,
 255, 395
 Von Trier, Lars 30
 Vrdoljak, Antun 8, 147, 148,
 155, 156, 357, 401

Vrkić, Ivica 230
Vrkljan, Irena 141
Vujčić, Borislav 215
Vukoja, Katija 407

Wark Griffith, David 82, 401
Welles, Orson 8, 56, 59, 82,
88, 108, 154, 156, 161, 401
Wenders, Wim 8, 217, 401
Wiene, Robert 8, 29, 48, 401
Wiesner, Ljubo 13

Zajec, Tomislav 6, 311, 347,
350, 372, 398
Zec, Ivica 353, 356, 358, 360,
361, 365, 366, 406
Zec, Ksenija 361, 362, 363
Zidić, Igor 141
Zieliński, Bogusław 251, 405,
406
Zlatarić, Dominko 179
Zuppa, Vjeran 141, 234

Žagar, Anka 214
Žigmanov, Tomislav 312
Žilić, Darija 311
Živković, Milan MŽ 362,
366
Žižek, Slavoj 403
Žmegač, Viktor 38, 248
Župan, Ivica 214

SUDIONICE I SUDIONICI STUDIJSKIH RAZGOVORA

Babić, Dunja	Gabrić, Filip
Banović, Valentina	Gagulić, Sara
Bašnec, Magdalena	Gajić, Nikolina
Benaković, Eva	Galić, Lucija
Blažinkov, Valentina	Galo, Alen
Bobek, Martina	Geto, Ana
Boroz, Ivana	Gorup, Ana
Božić, Kristian	Grbeša, Iva
Brekalo, Bernarda	Gregić, Helena
	Gregorović, Ana
Črljenić, Matea	Grgić, Denis
Čičković, Ana	Hiršman, Ema
	Hruška, Petra
Ćeran, Tamara	Huić, Anja
Ćorluka, Barbara	
Ćuk, Magdalena-Andela	Ivezić, Sara
Ćurković, Lucijana	
	Jajtić, Marijana
Dautović, Ana	Jakić, Emanuela
Debić, Filip	Jakić, Lucija
Dumančić, Andrea	Jakopović, Andrej
	Jambrešić, Sara
Đurić, Vedrana	Jurčić, Kristina
Đurin, Ivona	
	Karaula, Katarina
Erceg, Dora	Katalinić, Ivan
Erceg, Sonja	Katinić, Ena
Eršetić, Andrea	Kaučić, Domagoj
	Kolak, Sara
Fereža, Dorotea	Kazalicki, Marija
Foršek, Nikola	Knežević, Ena
Franjić, Luka	Knežević, Klara

Kolaković, Katarina
Kozarić, Marija
Kožić, Dario
Kraljik, Vanesa
Kresonja, Ivana
Krajina, Filip
Kucljak, Mateja
Kukić, Jan
Kuserbanj, Leon

Lekić, Vedrana
Leventić, Lucija
Lukačević, Katarina

Ljubić, Miriam

Magdika, Matej
Majstorović, Ivona
Maligec, Nikolina
Malivuk, Tamara
Marinković, Karmela
Marušić, Doroteja
Matić, Renata
Matijević, Mato
Mihaljević, Lucija
Mikić, Josipa
Mikolčić, Monika
Mikulan, Saša
Milić, Sonja
Minarik, Matija
Mišetić, Magdalena
Miškić, Antonio
Miškulin, Ana Marija

Nikić, Dora
Nikolić, Valentina
Nikoloso, Andrea

Oreški, Lorena

Patkoš, Hana
Perak, Klara
Petrović, Antonija
Petrović, Petar
Pralija, Iva
Pranjić, Matej
Prce, Martina

Rakipović, Dora
Rašić, Dora
Ravlić, Iva
Ristevski, Ela
Romanjak, Dora
Ručević, Marija

Sabolić, Valentina
Sakač, Ana
Sentkiralj, Marija
Skokić, Darija

Šarlija, Tena
Šijaković, Katarina
Šiško, Dora
Šlingar, Filip
Šlogar, Iva
Štefović, Petar
Štulec, Petra

Tisaj, Paula
Tomašević, Katarina

Vidić, Ivan
Vinković, Ana
Vrbanić, Ivan
Vrkić, Krešimir
Vučina, Ozana

Vuković, Ivana

Zdravčević, Ivona

Ždravac, Klaudija
Želimorski, Matea