

# Strategije kulturnoga pamćenja u prozama Delimira Rešickog

---

Čolić, Monika

Master's thesis / Diplomski rad

2014

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:842691>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-02-09**



*Repository / Repozitorij:*

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



Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera

Filozofski fakultet

Diplomski studij hrvatskog jezika i književnosti

Monika Čolić

**Strategije kulturnoga pamćenja u prozama Delimira Rešickog**

Diplomski rad

Mentorica: doc.dr. soc. Dubravka Brunčić

Osijek, 2014.

## Sažetak

Ovaj diplomski rad bavi se problematikom pamćenja i sjećanja u tekstu *Bablje ljeto* iz zbirke *Sagrada familia* i tekstovima zbirke *Dronjci na hrpi* Delimira Rešickog. Polazeći od književnog stvaralaštva i stilsko-poetičkih obilježja književnog opusa spomenutog autora, rad prelazi na problematiku pamćenja i sjećanja upućujući u teorijske postavke različitih teoretičara književnosti, pri čemu je poseban naglasak stavljen na radove Pierrea Nore i Jana Assmanna. Središnji dio rada obuhvaća analizu strategija kulturnoga pamćenja u spomenutim prozama, u kojoj su navedene teorijske postavke potkrijepljene primjerima iz tekstova te odgovarajućim pojašnjenjima koja ukazuju na širok raspon konkretnih i apstraktnih prostora koji u Rešickijevim djelima funkcioniraju kao nositelji pamćenja, a time i simbolički nositelji njegova identiteta.

**Ključne riječi:** Delimir Rešicki, *Bablje ljeto*, *Dronjci na hrpi*, mjesto pamćenja, figure sjećanja

## Sadržaj

1. Uvod .....	1
2. Književno stvaralaštvo Delimira Rešickog .....	2
2.1. Kontekstualizacija književnog opusa Delimira Rešickog .....	4
2.2. Stilsko-poetička obilježja književnog opusa Delimira Rešickog .....	6
2.3. Recepcija prozne produkcije Delimira Rešickog .....	10
3. Kulturno pamćenje .....	12
3.1. Norin koncept „mjesta pamćenja“ .....	18
3.2. Assmannov koncept „figura sjećanja“ .....	19
4. Strategije kulturnoga pamćenja u prozama Delimira Rešickog .....	22
4.1. Obilježja autobiografskog diskurza u Rešickijevim prozama .....	22
4.2. Suigra individualnog i kolektivnog pamćenja .....	26
4.3. Djetinjstvo kao prostor pamćenja .....	26
4.4. Baranja i Osijek kao zbirke mjesta pamćenja .....	28
4.4.1. Arhitektura u službi strategije pamćenja .....	31
4.4.1.1. Osječki most ponad tračnica .....	31
4.4.1.2. Kino Europa .....	32
4.4.1.3. Osječki spomenici .....	32
4.4.1.4. Obiteljska kuća .....	34
4.5. Panonizam kao strategija pamćenja .....	34
4.5.1. Potraga za „baranjskom krijesnicom“ .....	35
4.6. Predmeti kao figure sjećanja .....	36
4.7. Religija kao strategija pamćenja .....	38
4.7.1. Blagdan kao mjesto pamćenja .....	39
4.8. Mediji u ulozi „medija pamćenja“ .....	41
4.8.1. Intertekstualnost kao strategija pamćenja .....	41

4.8.2. Intermedijalnost kao strategija pamćenja .....	42
4.8.2.1. Uloga rock'n'rolla u Rešickijevim sjećanjima .....	43
4.8.2.2. Fotografija kao medij pamćenja .....	44
4.8.2.3. Film kao medij pamćenja .....	45
5. Zaključak .....	47
Literatura .....	48

## 1. Uvod

Tema ovog diplomskog rada je analiza strategija kulturnoga pamćenja u prozama Delimira Rešickog.

Prvi dio rada obuhvaća pregled Rešickijevog književnog stvaralaštva u kojemu je poseban naglasak stavljen na žanrovsku hibridnost njegovog književnog izričaja. Potom slijedi kontekstualizacija opusa Delimira Rešickog, tj. smještanje u okvire postmoderne i *Quoruma* te određivanje stilsko-poetičkih obilježja njegovog stvaralaštva. U nastavku je naglasak stavljen na recepciju njegove prozne produkcije pri čemu su u prvom planu istaknute proze *Bablje ljeto* i *Dronjci na hrpi* jer su upravo one u središtu interesa ovoga rada. U poglavlju *Kulturno pamćenje* pojašnjavaju se teorijske postavke u svezi s fenomenom kulturnoga pamćenja, a posebna se pozornost obraća na vrlo slične koncepte pamćenja/sjećanja Pierrea Nore i Jana Assmanna. U nastavku rada ukazuje se na raznovrsnost ostvarivanja strategija pamćenja u spomenutim prozama, autobiografski diskurz se iščitava kao strategija pamćenja te se pojašnjava isprepletenost individualnog i kolektivnog pamćenja koja je ujedno ključni mehanizam izgradnje gotovo svakog od spomenutih Rešickijevih tekstova. Također, analiza obuhvaća propitivanje konkretnih i apstraktnih prostora i mjesta, predmeta, prirodnih krajolika, gradske arhitekture, religije, pa i medija u ulozi pamćenja, odnosno sjećanja.

Pri analizi korištene su teorijske postavke pojašnjene u poglavlju *Kulturno pamćenje*, prvenstveno postavke Jana Assmanna, Pierrea Nore i Žive Benčić, ali i brojnih drugih domaćih i stranih teoretičara koji su se u svom znanstvenom radu posvetili problematici pamćenja i sjećanja.

## 2. Književno stvaralaštvo Delimira Rešickog

Delimir Rešicki<sup>1</sup> hrvatski je književnik koji je zastupljen u brojnim pregledima, antologijama i panoramama suvremene hrvatske poezije, proze i esejistike. Helena Sablić Tomić i Goran Rem poetično su ga opisali riječima: „jak, mudar i melankoličan srednjoeuropski intelektualac koji iz svojega baranjskog, ravničarskog zavičaja crpi postojanost i poštenje“ (2003: 341).

Književna produkcija Delimira Rešickog prilično je raznolika. U svojoj spisateljskoj karijeri uspješno se ostvario kao pjesnik, prozaist, esejist i kritičar. Svoje književne uratke započeo je objavljivati početkom osamdesetih godina u svim važnijim hrvatskim časopisima i glasilima, a spisateljskim radom bavi se i danas. Njegova su djela ovjenčana brojnim nagradama kritike i struke koje su ujedno potvrde njegove originalnosti, talenta i uspješnosti.

Helena Sablić Tomić i Goran Rem u svojoj knjizi *Slavonski tekst hrvatske književnosti* Delimira Rešickog ističu kao „najznačajnijeg pjesnika postmodernoga hrvatskog pjesništva“. Navode da je „mjesto koje danas zauzima poezija Delimira Rešickog mjesto poetičkoga oslonca mnogih mlađih autora s prijelaza osamdesetih u devedesete godine“ te takav status u suvremenoj književnoj recepciji uspoređuju s ugledom Slavka Mihalića u šezdesetima, s karizmatičkim statusom poezije Josipa Severa u sedamdesetima te guruovskim utjecajem Branka Maleša na prijelazu sedamdesetih u osamdesete što ih navodi na zaključak da je Rešicki „kulturni autor“ (2003: 340).

Rem i Sablić Tomić navode da je književnu pojavu Delimira Rešickog osamdesetih godina obilježio „izniman osjećaj za spajanje fluidne blagosti i intenzivne, gotovo tragične

---

<sup>1</sup> Delimir Rešicki rođen je 16. ožujka 1960. godine u Osijeku. Osnovnu školu pohađao je u Branjinu Vrh i Belom Manastiru gdje je potom završio gimnaziju. Studij kroatistike završio je na nekadašnjem Pedagoškome, danas Filozofskome fakultetu u Osijeku. Osamdesetih godina prošloga stoljeća počeo je objavljivati prozu, poeziju, potom književnu kritiku i medijsku publicistiku te esejistiku u hrvatskim časopisima i glasilima. Objavio je knjige proze, kritika i eseja: *Tišina* (tekstualna potraga), 1985.; *Sagrada familia* (pripovijesti), 1993.; *Ogledi o tuzi* (eseji i članci), 1995.; *Bližnji* (eseji, prikazi), 1998.; *Sretne ulice & Sagrada familia* (reizdanje), 2000.; *Ubožnica za utvare* (novele), 2007.; *Demoni u tranzicijskoj špilji* (eseji), 2010. Knjige pjesama: *Gnomi*, 1985.; *Sretne ulice*, 1987.; *Die die my darling*, 1990.; *Knjiga o anđelima*, 1997.; *Ezekijelova kola*, 1999.; *Aritmija*, 2005.; *Meghalni a pandakkal* (izbor), 2008.; *Crne marame* (izbor), 2008. Poslije dulje stvaralačke stanke sakupio je svoje prozne tekstove objavljene u časopisima i publikacijama i početkom 2012. godine ukoricao ih u knjigu *Dronjci na hrpi*. Njegova djela prevedena su na njemački, engleski, talijanski, francuski, švedski, španjolski, mađarski, poljski, slovački, ruski, bugarski, makedonski i slovenski jezik. Osvojio je brojne nagrade: Sedam sekretara SKOJ-A, 1987.; Duhovno hrašće, 1997.; 2005.; Povelja uspješnosti „Julije Benešić“, 1998.; Kiklop, 2005.; Godišnja nagrada „Vladimir Nazor“, 2006.; nagrada Hubert Burda Preis, 2008.; „Goranov vijenac“, 2011. Uređivao je *Osječki tjednik*, *Heroinu Novu*, *Ten*, *Književnu reviju* te *Godišnjak Ogranka Matice hrvatske Beli Manastir*. Danas radi kao urednik kulture osječkog dnevnog lista *Glas Slavonije*. Također, uređuje pjesničku biblioteku Fraktali nakladničke kuće Fraktura. Živi u Osijeku.

tamnosti“ te to obilježje ističu kao utjelovljenje poetike njegove prve zbirke pjesama naslovljene *Gnomi* (2003: 340). Spomenuta zbirka predstavlja začetak poetike koja će se najprije razvijati u stihovima, a potom svoje mjesto naći i u proznom obliku.

Iste godine kad je objavljena zbirka poezije *Gnomi*, 1985., Rešicki objavljuje tekstualnu potragu *Tišina*, a 1987. objelodanjuje svoju treću knjigu, zbirku poezije *Sretne ulice*, u kojoj je izrazito vidljiv utjecaj medija, osobito filma i glazbe. Tri godine kasnije, zbirkom *Die, die my darling* Rešicki nastavlja intermedijalnu i intertekstualnu usmjerenost zbirke *Sretne ulice*, a nakon nje okušava se i u prozi objavljujući 1993. godine knjigu proznih tekstova *Sagrada familia*. Zbirku proza *Sagrada familia* Goran Rem i Helena Sablić Tomić navode kao „jednu od najboljih knjiga hrvatske proze početka devedesetih godina“ (2003: 341). Nastala je postupno, tijekom osamdesetih godina, na stranicama časopisa *Quorum*, a potom je objelodanjena 1993. godine, u poluratom stanju. Priče koje su objavljene u njoj uklapale su se u kvorumašku poetiku što se posebno zrcalilo u „intertekstualnim i intermedijalnim postmodernim upletima, zgusnutosti i mnogostrukoj složenosti, ali i čistoj, jasnoj i bistroj rečenici kojom Rešicki uspijeva zadržati i veliku količinu neironijskog senzibiliteta i strogog odnosa prema zadanoj temi“ (2003: 341).

Istodobno, Rešicki je objavljivao esejističke zapise u različitim glasilima, a potom ih skupio u zbirci *Ogledi o tuzi* u kojima se referira prvenstveno na kulturna zbivanja u tim ratnim godinama. Esejističkog rada Delimira Rešickog dotiču se i Goran Rem i Helena Sablić Tomić pa tako navode da upravo knjige eseja pokazuju „puninu umjetničkog i intelektualnog djelovanja Rešickoga“ (2003: 341). Osvrću se na već spomenute *Ogled o tuzi* (1995.) i na zbirku eseja *Bližnji* (1998.) te ističu da su navedene esejističke zbirke osobito važne jer je u njima čitatelju pružena „kulturološka slika najrecentnijih i najrelevantnijih događanja iz područja književnosti, filma, glazbe i medija početkom i sredinom devedesetih godina na prostoru Hrvatske“ (2003: 341). S esejističkim radom Rešicki je nastavio i u novom tisućljeću pa je tako 2010. godine objavio zbirku eseja *Demoni u tranzicijskoj špilji*.

Rešicki je od 1997. do 2008. godine objavio još nekoliko knjiga poezije (*Knjiga o anđelima*, *Ezekijelova kola*, *Aritmija*) u kojima nastavlja svoju već prepoznatljivu poetiku i razrađuje motive koji se iščitavaju u ranijim djelima. Neizostavno je spomenuti i proznu zbirku *Ubožnica za utvare* (2007.) koju je podnaslovio „deset pripovijesti o nemogućim ljubavima“.



*Dronjci na hrpi*, koji su središnja tema ovog rada, posljednje su objavljeno djelo Delimira Rešickog. Riječ je o zbirci koja je sastavljena od niza tekstova od kojih su neki napisani posebno za tu prigodu, dok su drugi izvorno objavljeni u raznim tiskovinama, pa potom rekontekstualizirani u ovoj knjizi. Delimir Rešicki ovom zbirkom pokušava slavonsko-baranjski prostor otvoriti širem regionalnom prostoru kreirajući priče iz krhotine sjećanja, svakodnevice i tradicije.

Ova kratka sinteza opusa Delimira Rešickog prvenstveno pokazuje da se Rešicki okušao u različitim žanrovima, ali ukazuje i na ono što Sanja Jukić u svom članku, u kojem progovara o transmedijalnosti u njegovoj poetici, naziva „svestranošću tekstnog obraćanja različitim manifestacijama zbilje“ (Jukić, 1996: 440).

Krešimir Bagić u svom radu ističe da činjenica da se Rešicki prvo javio poezijom, a tek osam godina kasnije objavio prozni prvijenac „nije tek puki bibliografski podatak jer su tragovi poetskog mišljenja i govora nazočni u njegovim proznim tekstovima“, a navedenu tezu doista potvrđuje svaki njegov prozni uradak (2004: 142). Važnost poezije u predmetno-tematsko-motivskom, pa i tehničkom sloju u prozama Delimira Rešickog istaknuo je i književni kritičar Davor Mandić u televizijskoj emisiji *Knjiga ili život*. Mandić Rešickog smatra „jednim od najvrsnijih pjesnika kvorumovskog naraštaja“. Mandić ističe da je njegova važnost upravo u tome što se kao autor javlja sa „serijom postmodernističkih, dekonstrukcionističkih tekstova koji na surovost zbilje odgovaraju bijegom u asocijacije, u mnogomotivsko ulančavanje koje se odriče smisla“. Ipak, naglašava da se Rešicki u svojim daljim djelima ipak pomalo odmiče od postmodernističke matrice i zaranja u stvarnost, a upravo tome svjedoče i priča *Bablje ljeto* te zbirka *Dronjci na hrpi* koje su središnja tema ovoga rada.

## 2.1. Kontekstualizacija književnog opusa Delimira Rešickog

Delimira Rešickog, suvremenog hrvatskog književnika, koji se u literaturi često spominje kao jedan od najznačajnijih hrvatskih pjesnika srednje generacije, nemoguće je kontekstualizirati bez smještanja u okvire *Quoruma*<sup>2</sup>. Postmoderna i poetika naraštaja kvorumaša duboko su utkane u njegov književni rad od samih početaka, osamdesetih godina.

---

<sup>2</sup> Časopis *Quorum* pokrenut je 1985. godine. Prvi urednik bio je Branko Čegec. Časopis je pojavio kao rezultat vrlo sličnoga, gotovo istoga duhovnoga etimona generacije rođene nakon 1950. godine, koja svoj zajednički prostor pronalazi na stranicama spomenutoga časopisa. Časopisna koncepcija koja je osim književne proizvodnje (poetske i

*Quorum* je kao fenomen osamdesetih neizostavna tema pri svakom ozbiljnijem bavljenju razvojem suvremene hrvatske književnosti. Goran Rem i Helena Sablić Tomić ističu da *Quorum* u svom podnaslovu ima oznaku „časopis za književnost“ ali da se na njegovim stranicama, osim književnih tema, mogu pronaći i stalni blokovi o filmu, glazbi, stripu, likovnosti, a ne izostaju ni prijevodi tekstova iz teorije književnosti, ali i ostalih umjetnosti što ga u punom smislu čini „postmodernističkim glasilom“. Upravo je to razlog zbog čega časopis *Quorum* treba promatrati kao „kulturalni projekt koji književni tekst promatra kao intermedijalni prostor“ (2008: 158).

Također, napominju da u suvremenoj hrvatskoj književnoj terminologiji nema točno određenih termina za označavanje autora okupljenih oko časopisa *Quorum*, ali je uvriježen naziv „kvorumaši“ (2008: 158). Tom problematikom bavio se i Krešimir Bagić koji u uvodu svoje knjige *Poštari lakog sna* naglašava semantičko razlikovanje dvaju pojmova koji se u svakodnevnoj komunikaciji često rabe kao sinonimi. Tako se pojam „generacija“ odnosi na „ljude koju su u istoj životnoj dobi“, a uz pojam „naraštaj“ veže značenje „ljudi koji su se u istom trenutku negdje pojavili“ (1996: 6).

Bagić smatra da je problem što se u govoru o književnosti hrvatska riječ „naraštaj“ gotovo uoče ne rabi ili pak, ako se rabi, pridaje joj se jedno od navedenih značenja, dok je pojam „generacija“ postao „nekom vrstom termina indikatora, jer mu je pripisano i treće značenje: pisci koji svojim djelima oblikuju istu poetičku matricu, koji pripadaju istoj literarnoj školi, pravcu i sl.“ Problem izniče iz činjenice da su često razlike između pojedinih pripadnika iste generacije veće negoli razlike između pojedinih pripadnika različite generacije. Upravo zbog toga u svom govoru o prozi autora koji su se javljali na stranicama časopisa *Quorum* Bagić rabi pojam „naraštaj“ i to isključivo u značenju „pisci koji su tekstove i knjige objavili u približno isto vrijeme, na istom mjestu te su približno iste dobi“ (1996: 7). Time ukazuje na kvorumašku poetiku razlika o kojoj će malo više riječi biti u sljedećem poglavlju ovog rada.

---

prozne) autora (rođenih od 1954.-1968.) pratila suvremena kretanja u književnoj teoriji, te objelodanjivala transmedijske tekstove i “svježe“ kritičke pristupe. Naravno, niti prevođenje suvremenih svjetskih književnih autora i književnih teoretičara nije zaobiđeno u uredničkoj koncepciji časopisa. Gotovo nepromijenjenu koncepciju (samo nešto proširenu trenutnim interesima uredničkoga kolegija i suvremenoga čitatelja) *Quorum* je zadržao do danas (Rem; Sablić-Tomić, 2008: 159).

Na tu problematiku nadovezao se, a time i kontekstualizirao, i sam Rešicki u intervjuu<sup>3</sup> za časopis *Vijenac*, u kojemu se poziva na Tvrtka Vukovića koji u naslovu svoje knjige kaže: „Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši“ želeći time pojasniti da je kvorumašku poetiku ustvari nemoguće točno odrediti i postaviti granice, te navodi da je veoma sretan jer je „literarno stasao baš u kvorumaškoj sredini“ i zaključuje: „Ponosan sam, dakle, što sam kvorumaš koji zna da nije kvorumaš!“

Cvjetko Milanja u svojoj knjizi *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.* u kontekstu postmodernizma sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća govori o grupacijama "offaša" i "inzulaša" imenujući ih po skupnim zbornicima poezije u kojima su se javili (*Off* i *Insulae*). Ističe sličnosti i razlike u poetikama navedenih modela, ali potom naglašava da je povijesno i sinkrono primjerenija tipologija Gorana Rema (2003.), tipologija u kojoj je Rešicki svrstan u kvorumašku grupaciju. Milanja zaključuje da ni Remova tipologija nije potpuna jer je "usredotočena na intermedijalnost" koja je samo "jedan od segmenata hrvatskog pjesništva" te stoga njegovu tipologiju određuje kao "pomoćnu" ili "dopunsku" (2012: 23) dok u svojoj analizi poetika Rešickog spominje na samo jednom mjestu, u poglavlju u kojem govori o poetici Ljube Pauzina, usputno ukazujući na njihovu sličnost u tzv. „pjesmama-projektima“ (2012: 226).

Rešickijeve povezanosti s „offaškim projektom“ dotaknuo se i Tvrtko Vuković u knjizi *Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši* koji kao primjer izdvaja zbirku *Gnomi* pojašnjavajući da autor u njoj „na formalnoj razini poštuje sve običaje offaškog projekta“, ali ga istodobno i „potkopava“ što je zapravo u skladu s Milanjinom tvrdnjom o nemogućnosti jednostavne tipologije autora i poetika postmodernog razdoblja (2005: 176).

## 2.2. Stilsko-poetička obilježja književnog opusa Delimira Rešickog

Delimira Rešickog u dvoknjžju *Panonizam hrvatskoga pjesništva* Sanja Jukić i Goran Rem, uz brojne druge, smještaju u poglavlje koje naslovljavaju *Postmode, neopanonizam*<sup>4</sup>. Iako se bave njihovim poetskim opusima, izneseni zaključci najčešće vrijede i za njihove prozne radove. Tako kao karakteristike njihovih poetika navode „kombiniranje tradicijskih strategija

---

<sup>3</sup> Dio navedenog intervjua dostupan je na mrežnoj stranici *Matica.hr*, a poveznica se nalazi među mrežnim izvorima navedenim u popisu literature. Cjeloviti razgovor Luke Šeputa s Delimirom Rešickim nalazi se u časopisu *Vijenac*, br. 451, od 16. lipnja 2011. godine.

<sup>4</sup> Rem i Jukić u spomenutom dvoknjžju ističu da se u poetskim strukturama najmlađih slavonskih autora može uočiti „stilsko vraćanje vremenski udaljenijim tradicijskim modelima panonizma“ pa taj „podkorporus panonističkog pjesništva“ označavaju pojmom „neopanonizam“ (2012: 21-22).

panonizma i postmodernističkih intermedijalnih i intertekstualnih strategija koje panonističke elemente resemantiziraju“ te ističu da je za taj period karakterističan nastanak tekstova „metapanonističke orijentiranosti koji eksplicitno osvješćuju geobiografiju panonskog prostora“ (2012: 339).

Postmodernizam se u Rešickijevim prozama prvenstveno i ogleda u obilatom korištenju intermedijalne i intertekstualne iskustvenosti čime se ostvaruje ono što Sanja Jukić, pozivajući se na Gorana Rema, naziva „komunikacijom s drugim tekstovima medija uz svojevrsnu mijenu teorijske podloge“ (1996: 441). Naime, u Rešickijevoj poetici vidljivo je orijentiranje književnog teksta „na druge tekstove i kulturno civilizacijske djelatnosti“ među koje se mogu ubrojiti glazba, film, slikarstvo, arhitektura, televizija, kazalište i sl. (1996: 439).

Stilsko-poetičkim obilježjima poetskog opusa Delimira Rešickog opširnije se bavio Tvrtko Vuković. On se osvrće samo na njegovu poeziju, točnije na zbirke *Gnomi*, *Sretne ulice*, *Die, die, my darling* i *Knjiga o anđelima*. Kao i mnogi drugi autori koji su se bavili Rešickijevim radom, i Vuković je istaknuo "presudnu važnost" glazbe, filma, televizije i ostalih medija u njegovoj poetici, naglašavajući njihovu funkciju u "izgradnji postmodernog sebstva" (Vuković, 2005: 81).

Poetikom pjesništva Delimira Rešickog bavili su se i Helena Sablić Tomić i Goran Rem u knjizi *Slavonski tekst hrvatske književnosti* gdje ističu „igru ljubavi, smrti, djetinjstva i mladosti“, „rock'n'roll“, „zasićenost intertekstualnim i intermedijalnim postmodernim upletima“, ali i „duboku moralnost te kršćansku strogost prema sebi i drugome“ kao ključne točke njegove poetike. Važno je da se sve navedeno veoma lako može uočiti i u njegovom proznom stvaralaštvu (2003: 340-342).

Sablić Tomić u emisiji *Knjiga ili život* ističe da je zajednička osnova poetskih i prozних tekstova Delimira Rešickog upravo kontekst generacije *Quoruma* unutar koje se javlja te naglašava da je već prva njegova prozna knjiga, *Sagrada familia*, zbirka koja pokazuje da Rešicki, kao poetski primarno orijentiran autor, upisuje svoju kvorumovsku pjesničku poetiku u prozni tekst.

Sanja Jukić ističe da je „transmedijska koncepcija *Quoruma* bila sukladna koncipiranosti poetika nastajalih u tom razdoblju“. Upravo tu „bogatiju medijsku podlogu književnih tekstova“ Jukić izdvaja kao zajedničku karakteristiku književne proizvodnje osamdesetih koje naziva „razdobljem bez čvrstog poetskog uporišta – i u poetskom, i u proznom stvaralaštvu.“ (1996:

439). Dakle, poetika autora koji objavljuju u časopisu *Quorum* sukladna je s koncepcijom časopisa što navodi na zaključak da je časopis na svojevrsan način vlastitim ustrojem oblikovao poetiku naraštaja. „Quorumaši su svojom prisutnosti na hrvatskoj književnoj sceni, kao i koncepcijom vlastitog književnog pisma, stvorili poetičku mrežu unutar koje ispisuju osobna viđenja funkcioniranja književnoga teksta, koji na planu općega ima ista ishodišta, da bi se potom raspršio unutar pojedinačnih zapisa i zatvorio se u prostor pojedinačnoga.“ (Rem, Sablić Tomić, 2008: 162).

Kvorumaši se ne drže dominantnih prozних koncepata nego stvaraju novi prozni obrazac u kojemu svoju kreativnost iskazuju koncentracijom na slučajno odabran detalj ili fragment, često preuzet iz svakodnevice i gotovo neizostavno uplećući intermedijalnost, prvenstveno rock-glazbu, strip, masovne medije i zbog toga se koncepcija njihovog časopisa može označiti kao „transmedijska“. Rešicki se po tome savršeno uklapa u kvorumaške okvire. U njegovim djelima često upravo naoko nevažni fragmenti iz svakodnevice preuzimaju središnju ulogu u tvorbi priče, a tekstovi vrve poveznicama s različitim umjetnostima, među kojima najčešće prednjači rock'n'roll kultura.

Krešimir Bagić svoju panoramu proze naraštaja *Quoruma*, u koju svrstava i Delimira Rešickoga, naslovljava *Poštari lakog sna*<sup>5</sup> ostvarujući tako već naslovom metaforično pojašnjenje poetike kvorumaša. Naime, isti naslov ima priča Stanislava Habjana koja je sadržana u panorami. Kao što Habjanovi poštari iz navedene priče odgonetavaju šifrirane adrese da bi uspješno isporučili pošiljke, tako i prozaici naraštaja *Quoruma* strpljivo traže čitatelje kojima će „dostaviti“ svoj tekst i koji će i znanjem i voljom biti spremni „secirati“ njihove tekstove otkrivajući njihovu slojevitost i odgonetavajući intermedijalne i intertekstualne šifre koje u njih upleću i čije je prepoznavanje često nužno za razumijevanje i svojevrsno dekodiranje teksta, a ponekad i cjelovite poetike autora.

Bagićeva panorama *Poštari lakog sna*, osim s Habjanovom pričom, naslov dijeli i s pjesmom zagrebačkog rock-sastava *Pips, Chips i Videoclips* koja je objavljena godinu dana prije Bagićeve knjige. Zanimljivo je da je i ova pjesma zapravo samo obrada pjesme *Rainy night in Soho* irskog rock-sastava iz osamdesetih - *The Pogues* što ponovno, višestruko, upućuje na intermedijalnost koja je jedna od glavnih odlika poetika kvorumaša, pa time i poetike Delimira Rešickog. Kad je riječ o tekstu pjesme *Poštari lakog sna*, gledano kroz prizmu poetike Delimira

---

<sup>5</sup> U knjizi *Poštari lakog sna* koja je iz tiska izašla 1995. godine objavljene su dvije priče Delimira Rešickog. Riječ je o prozama *Pas od snijega* i *Bajka*, koje su prvotno objelodanjenje u zbirci *Sagrada familia*.

Rešickog, pozornost privlači motiv anđela koji je središnji motiv pjesme, a koji je ujedno i svojevrsni amblem poetike ovog slavonsko-baranjskog pisca i koji će svoju ulogu odigrati i u tekstovima kojima se bavi ovaj rad.

Poetiku kvorumaške proze osamdesetih analizirali su i Goran Rem i Helena Sablić Tomić u knjizi *Hrvatska suvremena književnost*. Kao osnovna poetička obilježja izdvajaju „ironijski odmak prema svakodnevlju“, „fragmentarnost“, „intertekstualnost“, „intermedijalnost“ i „kolažiranje“ (2008: 162, 163).

Fragmentarnost je zasigurno jedno od najistaknutijih obilježja u zbirci *Dronjci na hrpi*. Sanja Jukić u svom članku *Transmedijalnost u poetici Delimira Rešickog* kao značajan postupak postmodernog kreiranja literature navodi upravo „narušavanje čvrstih fabularnih linija iz čega proizlazi fragmentarnost te mozaična usloženost takvih tekstnih fragmenata“ (1996: 440). Iako su proze *Dronjci na hrpi* zbirka samostalnih testova, naizgled nepovezanih, nastalih u različito vrijeme i objavljivanih na različitim mjestima, ipak u cjelini gledane čine svojevrsan mozaik u kojemu je svaka priča fragment koji ima svoje mjesto i ulogu. Fragmenti se u mozaik slažu nekronološkim redom čime se ostvaruje i „odustajanje od logične prostorne i vremenske organizacije teksta“ što je još jedno bitno obilježje postmodernih tekstova.

Poetiku kvorumaša Krešimir Bagić vješto je sažeo u jednoj rečenici, pozivajući se na ono što su sami kvorumaši rekli o sebi: „Sami su pripadnici Quorumova naraštaja često isticali da je njihovo vrijeme vrijeme autopoetika, te da je temeljno načelo koje ih povezuje načelo supostojanja razlika.“ (1996: 7).

O svom smještaju u naraštaj kvorumaša i uklapanju u poetiku *Quoruma* progovorio je i sam Delimir Rešicki u intervjuu koji je dao za časopis *Vijenac* povodom dobitka Goranove nagrade 2011. godine. Za *Quorum* Rešicki kaže da je „od prvoga broja i prve knjige objavljene u istoimenoj biblioteci, oduvijek bio mjesto okupljanja autora uposebljenih poetika, a ne promocije neke zajedničke, manifestno podcrtane poetičke osi“.

U intervjuu je istaknuo da mu je poetički u okviru kvorumaškog naraštaja, barem poezijom, najbliža Zorica Radaković, ali je s druge strane napomenuo: „Literarni svjetovi autora kvorumaškoga naraštaja između sebe su udaljeni i više nego svjetlosnim miljama.“ što se u potpunosti slaže s Bagićevom tezom o kvorumaškoj poetici kao poetici razlika.

### 2.3. Recepcija prozne produkcije Delimira Rešickog

Budući da se ovaj rad prvenstveno bavi zbirkom *Dronjci na hrpi* te tekstom *Bablje ljeto* iz zbirke *Sagrada familia*, recepcija tih dvaju djela bit će u prvom planu ovog poglavlja.

Helena Sablić Tomić u televizijskoj emisiji *Knjiga ili život*, govoreći o zbirci *Dronjci na hrpi*, upućuje da pozornost treba svratiti na priču *Bablje ljeto* koja je sadržana u zbirci *Sagrada familia* jer ona zapravo predstavlja svojevrsni „predtekst“ zbirci *Dronjci na hrpi*. Prema Sablić Tomić, *Bablje ljeto* je začetak priče koja se u punom smislu razvija u prozama zbirke *Dronjci na hrpi*, svojevrsni „nukleus“ iz kojeg nastaje cjelovita priča o prostoru identiteta, Baranje, pa i o autoru samom, Delimiru Rešickom, koji i u zbirci *Dronjci na hrpi* „nosi prtljagu svojih filmova, stripova i glazbe koje je zgusnuo u zbirci *Sagrada familia*, a koje u *Dronjcima na hrpi* smješta na rub teksta“.

Na zadnjoj korici knjige *Dronjci na hrpi* nalazi se kraća recenzija u kojoj se zbirka opisuje kao „do sada najotvorenije štivo Delimira Rešickog, u kojemu autor meandrira između proznih zapisa, fragmenata i pjesama u prozi tematizirajući vlastito predratno, ratno i (post)ratno, prognaničko iskustvo te pogotovo doba djetinjstva i mladosti“ (2012: 130).

Vladimir Arsenić se u svojoj mrežnoj kolumni na portalu *Booksa* osvrće na zbirku *Dronjci na hrpi* te se kritički obrušava na zavičajnu literaturu koja, prema njemu, u svom uobičajenom izdanju ima sve odlike „kič-književnosti“. Ipak, Rešickog izdvaja kao jednog od onih pisaca koji „razbija stereotipe zavičajne književnosti“.

Rešicki zbirku započinje citirajući Jeana Ameryja: „Čovjek mora imati zavičaj da bi mu on prestao trebati.“ (2012: 5). Arsenić se pak na navedeni citat nadostavlja mišlju da su čovjeku prošlost i zavičaj potrebni „da bi mogao da izgrađuje sebe, a samo izgrađenom, dovršenom čovjeku zavičaj više nije potreban“. Tako ostvaruje poveznicu s naslovom u kojemu uviđa pomalo prijeziran, odbacujući stav autora prema prošlosti, te zaključuje da autor ustvari „u ovim tekstovima pronalazi svoj zavičaj da bi ga s ponosom odbacio“.

Helena Sablić Tomić prilikom gostovanja u televizijskoj emisiji *Knjiga ili život* govoreći o *Dronjcima na hrpi* ističe „vidljivu sveprisutnost Rešickog kao autora“ u zbirci te „zasićenost njegovih proza motivima Panonije, mirisa, sjete, melankolije“, motivima koji su bili stalni i u njegovom poetskom izričaju, a koji su, konačno, u proznom obliku, „dobili priliku da progovore“ i stvore „dirljivi intimni tekst“.

Rešicki u priči *Bablje ljeto* i prozama iz zbirke *Dronjci na hrpi* luta slavonskim i baranjskim krajolicima, vlastitom prošlošću, obiteljskim albumima, tragajući za nekadašnjom stvarnošću, predajući se sjećanjima i gradeći vlastitost iz njih, identitet koji odbacuje kolektivistička obilježja, povlači se na marginu i s margine i progovara. Svojim osobnim pričama ne oživljava samo vlastita sjećanja nego i sjećanja na cijelu pokrajinu, prvenstveno na Baranju, koja je u književnosti bila pomalo i zaboravljena. On prekapa po „hrpi“ svojih sjećanja i pronalazi neprocjenjivo vrijedne sitnice koje svaki čovjek prikuplja i od kojih se naposljetku život i sastoji, zrcali ih u tekstove kojima se u potpunosti emocionalno otvara, a jednaku predanost, intelektualno i emocionalno uživanje, očekuje i od čitatelja. Upravo je u toj pjesničkoj snazi, spisateljskoj sposobnosti da u čitatelju probudi želju da i sam zaviri u svoju „emocionalnu svaštarnicu“ i ljepota njegovih proza.



### 3. Kulturno pamćenje

Tema pamćenja problem je koji zadire u mnogo disciplina — od književne teorije, filozofije i psihologije do historiografije, kulturologije, antropologije i neuroznanosti. Otkako je čovjek postao svjestan svoje svijesti, pamćenje je dio njegova života, ali ideja pamćenja dolazi iz antičke Grčke. Naime, termin „umijeće prisjećanja“ zabilježen je u Ciceronovim i Kvintilijanovim prijenosima legende o Simonidu, pjesniku koji je nakon katastrofalnog potresa, koji je nekim čudom izbjegao, pozvan rekonstruirati stanje prije tragedije. Prema tom mitu o postanku mnemotehnike, Simonid je pomoću prostora i rasporeda pojedinaca i stvari u njemu, a koje je zapamtio prema nekom specifičnom obilježju, sjećanje iz kategorije vremena prebacio u kategoriju prostora, tj. u slike.<sup>6</sup>

Načelo mnemotehnike objasnio je i Branimir Janković u svom radu *Historija sjećanja i pamćenja*, pozivajući se na Kvintilijanove zapise. Naime, prvi korak mnemotehnike je „utiskivanje u pamćenje niz mjesta“, a potom stavljanje „slika“ na upamćena mjesta. Kad se ukaže potreba za oživljavanjem sjećanja, samo je potrebno posjetiti ta mjesta, jedno za drugim i od svakog zahtijevati natrag ono što mu je bilo povjereno (2010: 277). Tako će redosljed tih mjesta „očuvati poredak zapamćenog materijala“ dok će „mentalne slike“ stvari označavati stvari same (2010: 277).

Josip Silić u svom radu *Sedam lica za pamćenje* upućuje na razliku između pojmova „pamćenje“ i „sjećanje“, razliku koju je uspostavio već Aristotel koji u svojoj raspravi *O pamćenju i sjećanju* „pamćenje“ definira kao „pasivnu mogućnost da se reproducira prošlo iskustvo“, a „sjećanje“ kao „aktivno pretraživanje zapamćenih slika“ te naglašava da je ono moguće samo u onih bića koja posjeduju sposobnost razmišljanja, dakle – ljudi (2006: 194).

Branimir Janković također upozorava na razlikovnu nijansu između pojmova „sjećanje“ i „pamćenje“ pa tako sjećanje definira kao „obnavljanje predodžbe o prošlosti u svijesti“, a pamćenje kao „psihološki proces usvajanja i zadržavanja novih sadržaja“ (2010: 270). Na isti je način distinkcija između ova dva pojma uspostavljena i u *Hrvatskom enciklopedijskom rječniku*.

Tako gledano, pamćenje se može promatrati kao širi pojam, „prostor u kojemu je skupljeno sveukupno znanje i iz kojega se, po potrebi, izabire mehanizmom prisjećanja te se tako, pomoću fragmenata pamćenja, konstruira sjećanje“ (Ileš, Sablić Tomić, 2011: 304). Dok

---

<sup>6</sup> O tome šire piše Frances Amelia Yates u knjizi *Umijeće pamćenja* čiji prijevod donosi Branimir Janković u svom radu *Historija sjećanja i pamćenja* objavljenom u *Historijskom zborniku* (2010: 276).

jedni upućuju na razlike između navedenih pojmova, Živa Benčić terminologijski i funkcionalno-značenjski poistovjećuje ta dva pojma.

Maja Brkljačić i Sandra Prlenda u uvodu zbornika *Kultura pamćenja i historija* pozivaju se na Funkensteinovu definiciju kolektivnog pamćenja kao sustava sličnom jeziku jer se „može opisati kao sustav znakova, simbola i praksi: memorijalni datumi, imena mjesta, spomenici i slavoluci pobjede, muzeji i tekstovi, običaji i načini, stereotipne predodžbe, pa čak i jezik sam“ (2006: 12). Individualno sjećanje Amos Funkenstein definira kao „čin prisjećanja“, tj. kao trenutno „realizaciju tih simbola – analognu „govoru“ iz čega proizlazi da je svako prisjećanje drukčije, tj. „ne postoje dva čina prisjećanja koja bi bila identična“ (2006: 12) što je u skladu s tezom Mauricea Halbwachsa o nemogućnosti potpune rekonstrukcije pamćenja<sup>7</sup>, na koju se Jan Assman u svom radu poziva, a o čemu će nešto više riječi biti u poglavlju o Assmannovom konceptu figure sjećanja.

Pozivajući se na Kerwina Lee Kleina, Brkljačić i Prlenda pamćenje definiraju kao „zbirku materijalnih artefakata i društvenih praksi“ dodajući da se ono može pronaći u „pravilima, zakonima, standardiziranim procedurama i zapisima (...) knjigama, praznicima, kipovima, suvenirima“ (2006: 13). Pozivaju se i na Halbwachsa te pojašnjavaju da je sjećanje „polimorfno i historijski uvjetovano“ što znači da ono nije vlasništvo pojedinačnog uma nego je socijalno uvjetovano. Iako je pojedinac taj koji obavlja „čin upamćivanja“ i koji ima pamćenje, ono ipak nije proces koji je povezan samo s njim nego je „društven fenomen“, koji se, prema Michaelu Schudsonu, na kojeg se pozivaju Brkljačić i Prlenda, može prepoznati u „pravilima, zapisima (...) knjigama, praznicima, kipovima, suvenirima“ s čim se slaže Kleinov zaključak da je sjećanje zapravo „raznovrsna i promjenjiva zbirka materijalnih artefakata i društvenih praksi“ (2012: 13).

S tim u vezu može se dovesti Assmanovo tumačenje pojma „kultura pamćenja“ kao „krovnog termina za funkcionalne okvire koji se javljaju pod napomenama stvaranje tradicije, odnos prema prošlosti i politički identitet, odnosno imaginacija“. Assmann ističe da se pojam „kulturnog pamćenja“ odnosi na „jednu od vanjskih dimenzija ljudskog pamćenja“ (2005: 22), što znači da iako je pamćenje lokalizirano u mozgu pojedinca, što može voditi do zaključka da bi to trebala biti tema fiziologije mozga, neurologije i psihologije, a ne povijesno-kulturnih istraživanja, ipak je sve što pamćenje zaprimi, kako svoje sadržaje organizira i koliko dugo neke može zadržati pitanje ne unutrašnjeg kapaciteta nego društvenih i kulturnih okvirnih uvjeta što je u skladu s Halbwachsovom teorijom o socijalnoj uvjetovanosti sjećanja.

---

<sup>7</sup> Usp. Assmann, 2006: 57

Bitno je pri tome naglasiti da iako „kolektivi nemaju pamćenje“, oni „određuju pamćenje svojih članova“ (Assmann, 2005: 52). Individualna su samo osjećanja, a ne i sjećanja jer su osjećanja „usko vezana uz naša tijela“ dok sjećanja imaju „svoj izvor u sjećanju različitih grupa kojima se priključujemo“, pojasnio je Assmann citirajući Halbwachsa (2005: 53).

Jan Assmann u svom djelu *Kulturno pamćenje* ističe da postoje „prirodno“ i „artificijelno“, odnosno umjetno pamćenje, a mnemotehniku određuje kao „osnovu umjetnog pamćenja“ pri tome naglašavajući da „pojam kulture sjećanja nema ništa zajedničko s tom mnemotehnikom“ (2005: 35). Naime, on pojašnjava da je kultura sjećanja „univerzalni fenomen“, za razliku od mnemotehnike koja je „antičko otkriće“. Mnemotehniku ubraja u učenje dok kulturu sjećanja opisuje kao „dio planiranja i nadanja“ te naglašava da se mnemotehnika odnosi na pojedinca dok se kod kulture sjećanja održava društvena obveza u odnosu na grupu, tj. pamti se samo ono što je bitno za zajednicu (2005: 47). Nadalje, ističe da je razlika između mnemotehnike i kulture sjećanja u tome što „mnemotehnika operira sa zamišljenim prostorima“, dok kultura sjećanja „postavlja znakove u prirodnom prostoru“, pri tom napominjući da i krajolici mogu služiti kao „medij kulturnog pamćenja“ (2005: 70).

U uvodu zbornika *Kultura pamćenja i historija* Maja Brkljačić i Sandra Prlenda ističu da je raširenost pojmova „sjećanje“ i „pamćenje“ u znanstvenom diskurzu relativno novog datuma te se pozivaju na Kleina ističući da je pojam „pamćenje“ „postupno istisnuo nekadašnje favorite znanstvenog diskurza humanističkih disciplina, poput prirode, kulture i jezika“ (2006: 12). Zašto brojna prošla zbivanja guta zaborav dok se druga smatraju vrijednima pamćenja, a neka pak izbijaju na površinu tek nakon niza godina provedenih u privatnim sjećanjima ili arhivima, kao i propitivanje pojma kolektivnog pamćenja postalo je predmetom znanstvenog istraživanja tek početkom dvadesetog stoljeća (2006: 9).

Odgovor na pitanje zašto su neke slike u pamćenju tako oštre i snažne dok su druge blijede nalazi se već u Ciceronovom djelu *Rhetorica ad Herennium*. Naime, sama priroda „pokazuje“ što učiniti, pa se upravo zbog toga svakodnevne, uobičajene stvari ne pamte jer nisu ništa novo ili čudesno, ali svaki nevjerojatan, neobičan, nečasan, velik ili pak smiješan događaj najvjerojatnije će se duboko urezati u pamćenje.<sup>8</sup> Upravo se u tome krije i odgovor na pitanje zašto se događaji iz djetinjstva tako dobro pamte. Dakle, budući da dijete tek otkriva svijet, mnogi događaji ostavljaju duboke dojmove i zbog toga se zadržavaju u umu.

---

<sup>8</sup> O tome šire piše Jan Assman u radu *Kultura sjećanja* objavljenom u zborniku *Kultura pamćenja i historija* (2006: 47)

Postavlja se pitanje zašto su bavljenja pojmovima „pamćenja“ i „sjećanja“ tek novijeg datuma. Pierre Nora svoj članak *Između pamćenja i historije* započinje efektnom metaforom „povijest ubrzava“ te poetično pojašnjava da sve „klizi prema prošlosti“ ili pak, jednostavnije rečeno, svaku stvar percipiramo kao već nestalu što dovodi do narušavanja ravnoteže. Naposljetku, zaključuje da se „o pamćenju toliko govori upravo zato što ga više nema“ (2006: 23). U prošlosti su obiteljski portreti, biografije i slični „zapisi vremena“ postojali gotovo isključivo samo u elitnim krugovima, a obični ljudi su osjećali da je prošlost dio njihove sadašnjosti te nisu imali potrebu sačuvati je u nekom materijalnom obliku. Danas je situacija potpuno drukčija, svi imaju potrebu za zapisivanjem, očuvanjem, materijaliziranjem trenutka dok on još nije postao prošlost, svi prihvaćaju „religiju konzerviranja i arhiviranja“. „Moderno pamćenje“ je, kao što Nora ističe, prije svega „arhivističko“ što znači da se oslanja na „vrlo precizne tragove, izrazito materijalne ostatke, najkonkretnije snimke, najvidljivije slike“ (2006: 30). Danas sve postaje arhivom sjećanja: svaki krajolik, grad, stan, soba, tavan, predmet.

Živa Benčić u svojoj se knjizi *Lica Mnemozine* bavi fenomenom pamćenja te ističe da se većina autora kojima se bavila rabi pojmom pamćenja uglavnom u dva smisla – „eksplicitnom“, pod kojim podrazumijeva duhovnu silu koja osigurava „kontinuitet i opstojnost kulture“ i uz koji veže naziv kulturnopovijesno pamćenje i „implicitnom“ koji osigurava „jedinstvo i konzistentnost osobe“ (autobiografsko pamćenje). Također, ističe da je u oba slučaja pamćenje „nesumnjivo najsnažnije oružje u borbi s vremenom, kaosom i smrću (2006: 6). Pojašnjava da autor može preferirati autobiografski ili pak kulturnopovijesni tip sjećanja, ali naglašava da se ta dva tipa uvijek međusobno isprepleću iz čega se može zaključiti da je njihovo „razgraničenje zapravo nemoguće“ (2006: 6).

Jan Assman razlikuje četiri vanjske dimenzije pamćenja, te naglašava da je kulturno pamćenje samo jedno od njih. Te dimenzije su: „mimetičko pamćenje“, „pamćenje stvari“, „komunikativno pamćenje“ te „kulturno pamćenje“ (2005: 23). „Mimetičko pamćenje“ odnosi se na djelovanje, za koje Assmann ističe da se najbolje uči oponašanjem. Kad je riječ o dimenziji „pamćenja stvari“ potrebno je istaknuti da je čovjek oduvijek bio okružen stvarima u koje je investirao svoje određene predodžbe, a time i samog sebe. Te stvari mogu biti najobičniji predmeti, kao što su stolica, pribor za jelo, odjeća, ali i kuće, sela, gradovi, ulice... Budući da čovjek u te stvari na svojevrsan način unosi i samog sebe, prema Assmannu, one „zrcale i njegovu vlastitu sliku, podsjećaju ga na njega, njegovu prošlost, pretke itd. Svijet stvari u kojem on živi ima svoj vremenski indeks koji tumači sadašnjost, a i različite slojeve prošlosti.“

„Komunikativno pamćenje“ odnosi se na činjenicu da se svijest i pamćenje u pojedincu izgrađuju tek na osnovu njegovog sudjelovanja u interakciji s drugima. Assmann naglašava da kulturno pamćenje „obrazuje jedan prostor u koji bez lomova ulaze sva tri prethodno spomenuta područja“ (2005: 23). On smatra da je kulturalno pamćenje usmjereno na „čvrsta uporišta u prošlosti“ u kojima se prošlost pretače u simboličke figure na koje sjećanje pranja (2005: 64).

Problematikom identiteta i pamćenja bavio se John R. Gillis u svom članku *Pamćenje i identitet: povijest jednog odnosa*. Na samom početku članka ističe da su „pamćenje“ i „identitet“ dva najčešće korištena izraza u suvremenom diskurzu. Gillis pojašnjava da je pojam identiteta popularizirao Eric Erickson kasnih pedesetih godina 20. stoljeća u vezi s „individualnim poimanjem sebstva“, a nakon toga pojam identitet je zadobio „ogroman raspon značenja“ (2006: 171). Govoreći o pojmu „identitet“ potrebno je obratiti pozornost na sinkronijski aspekt njegova značenja, a to je, prema riječima Žive Benčić, „svijest osobe o svojoj jedinstvenosti i različitosti u odnosu na druge“, ali i na dijakronijski aspekt koji, prema Ericksonu, podrazumijeva „neposredan osjećaj istovjetnosti i kontinuiteta vlastitoga Ja u vremenu“ (2006: 8), a Tatjana Ileš i Helena Sablić Tomić bi dodale i „u prostoru“, to jest mjestu uz koje se osobni identitet veže (2011: 308). Benčić ističe „ako utvrditi osobni identitet u njegovu dijakronijskom aspektu znači osvjedočiti se o vlastitoj konzistentnosti u vremenu, o podudarnosti sa samim sobom u bujici životnih mijena, tada je jasno da je upravo pamćenje ona kohezijska sila koja osigurava cjelovitost i integritet ljudske ličnosti“ (2006: 8).

Također, Benčić se poziva na riječi teoretičara postmoderne naracije Marka Currie te ističe: „Jedini način da objasnimo tko smo jest da ispričamo našu vlastitu priču, da odaberemo ključne događaje koji nas karakteriziraju i organiziramo ih u skladu s formalnim načelima naracije“ (2006: 42). Iz tog proizlazi da se na naraciji o osobnoj povijesti temelji i osobni identitet, odnosno da rekonstrukcija može poslužiti za utvrđivanje vlastitog identiteta. S tim u vezu može se dovesti Assmannova definicija identiteta kao procesa „dovođenja jedne nesvjesne slike o sebi na razinu refleksivnog“ iz čega zaključuje da je osoba „samo u onoj mjeri u kojoj sebe znade kao osobu“ (2005: 153). Benčić se poziva i na Davida Humea koji potvrđujući vezu između pamćenja i identiteta upozorava na činjenicu da se osobni identitet uspostavlja i onda kada je pamćenje „nepouzvano, neprecizno i fragmentarno“ što će se pokazati ključnim kad je riječ o prozama kojima se bavi ovaj rad (2006: 61).

Pierre Nora u svom članku *Između pamćenja i historije* razlikuje pojmove pamćenja i povijesti pa tako ističe da je pamćenje „fenomen koji je uvijek aktualan, proživljena

spona s vječnom sadašnjošću“ dok je povijest „reprezentacija prošlosti“. Poziva se na Mauricea Halbwachsa te pojašnjava da pamćenje izrasta iz skupine koju povezuje što znači da ima onoliko pamćenja koliko i skupina. Iz tog zaključuje da je pamćenje višestruko i razdijeljeno, kolektivno, pluralno i individualizirano, dok povijest pripada svakome i nikome što je čini univerzalnom (2006: 25).

Maja Brkljačić i Sandra Prlenda također su istaknule razliku pojmova povijesti i sjećanja naglasivši da se ona može osjetiti već „na svakodnevnoj razini korištenja“, te su pojasnile da se u pojmu povijest osjeća „drugost“, tj. svojevrsna „distanca“ od vlastitog iskustva, dok se u pojmu „sjećanje“ naslućuje „punoća života i intimnost proživljenoga“, tj. sjećanje podrazumijeva izravno, osobno iskustvo (2006: 12).

Kad je riječ o pojmovima „pamćenja“ i „sjećanja“ neizostavno je dotaknuti se i teme zaborava. Tatjana Ileš i Helena Sablić Tomić u svom radu *Grad između pamćenja i zaborava* ističu da zaborav i sjećanje funkcioniraju kao „mehanizmi utemeljivanja kulture, a pohranjivanje te kulture u materijalno, najčešće tekst (...) strategija je njezina preživljavanja“ (2011: 306). Budući da „kulturalno iskustvo nije moguće genetički naslijediti“, za njegovo je prenošenje nužno postojanje nositelja pamćenja – svjedoka, u čijoj ulozi može biti i tekst.

Helena Sablić Tomić i Tatjana Ileš pozivaju se na Renate Lachmann ističući da u kulturi ne može doći do „prirodnog zaborava“, ali se mogu pojaviti „strategije i načini poništavanja/istrebljivanja znakova koji bi trebali prouzročiti kulturalni zaborav“ no napominju da se znakovi opet mogu „vratiti u značenjski proces i iznova učiniti prepoznatljivim u postojećoj kulturi“ (2011: 306).

Temu zaborava u uvodu zbornika *Kultura pamćenja i historija* dotaknule su i Maja Brkljačić i Sandra Prlenda ukazujući da „amnezija“, odnosno zaborav zapravo može predstavljati još jednu „prijetnju“, navodeći kao primjer da bi zaboravljanje pobijenih i nestalih u ratu, tj. uništenje uspomene na njih moglo omogućiti da se takvi zločini i dalje ponavljaju (2006: 14).

Iz tog proizlazi da su pamćenje i sjećanje, tj. čuvanje od zaborava, zapravo dužnost svakog pojedinca i svakog kolektiva s ciljem da se greške prošlosti i povijesti ne ponavljaju u sadašnjosti i budućnosti što je u skladu s Norinom tezom da bi pamćenja u potpunosti nestalo kad ga „individualna svijest ne bi preuzela na sebe“ (2006: 32). Pierre Nora naime ističe da je kroz povijest došlo do tzv. transfera pamćenja „od povijesnog prema psihološkom, od društvenog prema individualnom, (...) od ponavljanja prema prisjećanju“, odnosno do

„atomizacije kolektivnog pamćenja u privatno“ (2006: 33). Tako ustvari obveza pamćenja pada na leđa pojedinca, te „dužnost sjećanja od svakoga čini svog vlastitog povjesničara“ (2006: 32). Tome u prilog ide i uzlet autobiografskog diskurza u 20. stoljeću, koji se nakon Domovinskog rata osjetio i u hrvatskoj književnosti.

Tatjana Ileš i Helena Sablić Tomić ističu da „književnost kao prostor kulturno-povijesne memorije i različiti mnemotehnički mehanizmi u službi književnosti danas sve češće bivaju prepoznati kao mogući nositelji i temelji osobnoga, ali i kolektivnoga pamćenja“. One smatraju da je upravo kulturno pamćenje, „autobiografsko na mikrorazini i kolektivno na makrorazini“, ono koje „u trenucima ugroze čovjekove i/ili civilizacijske opstojnosti može sačuvati osobni ili kolektivni identitet“ (2011: 303).

Tako i književnici upravo u snazi pamćenja vide potencijal za umjetničko-stvaralačko izražavanje pa svoja djela temelje na različitim mehanizmima osobnoga sjećanja, a time literaturu ostvaruju kao „mnemotehničku umjetnost“ koja bilježi pamćenje kulture i koja je time i sama čin pamćenja.

### 3.1. Norin koncept mjesta pamćenja

Pierre Nora u svom radu „mjesta pamćenja“ definira kao ostatke, „krajnji oblik u kojem opstaje komemorativna svijest unutar historije što je priziva zato što je ne poznaje“. Pojašnjava da se pojam „mjesto pamćenja“ javio jer su u suvremenom društvu nestali rituali, te ga stoga „stvora, uspostavlja, određuje, konstruira, dekretom proglašava, umjetno i namjerno održava zajednica“. Kao svjedoke vremena navodi muzeje, arhive, groblja, blagdane, obljetnice, ugovore, zapisnike, spomenike... (2006: 28)

Nora ističe da mjesta pamćenja „pripadaju dvama carstvima“, tj. pojašnjava da su ona i jednostavna i ambivalentna, i prirodna i umjetna, konkretna, ali i „plod vrlo apstraktne obrade. Naglašava da su ta mjesta istovremeno i materijalna, i simbolička i funkcionalna, „a razlikuju se jedino u stupnjevima ova tri značenja“ (2006: 36) te pojašnjava da jedno potpuno materijalno mjesto, kao što je arhivski depo, može postati mjestom pamćenja ukoliko mu se dodijeli simbolička aura, ili pak potpuno funkcionalno mjesto, kao što je školski udžbenik, može postati predmetom rituala.

Pierre Nora smatra da mjesta pamćenja konstituira upravo „igra pamćenja i povijesti“. Tako ističe da je „na početku nužno postojanje volje, odnosno nakane za pamćenjem“. S druge strane napominje pak da bi se bez intervencije historije, vremena i promjena trebalo zadovoljiti jednostavnom poviješću memorijala (2006: 37). Prema tome, zaključuje da su mjesta pamćenja ustvari „hibridi“, „čvrsti spletovi života i smrti, vremena i vječnosti, spirala kolektivnog i individualnog, prozaičnog i svetog, stalnog i promjenjivog“ (2006: 37) a kao temeljnu svrhu postojanja nekog mjesta pamćenja navodi „zaustavljanje vremena“, „fiksiranje stanja stvari“, „materijalizaciju nematerijalnog da bi se maksimum smisla sakupio u minimum znakova“, ali istovremeno naglašava da mjesta pamćenja žive samo od svoje „sposobnosti preobražaja“, tj. u „neprekidnom obnavljanju značenja“.

U svom radu Nora problematizira i događaje kao mjesta pamćenja te pojašnjava da je svaki veliki događaj kao i sam događaj ustvari „mjesto pamćenja“. Iako govori o nacionalnom pamćenju, ipak je njegova teorija primjenjiva i na mikrorazini. Kad je riječ o „velikim događajima“ pojašnjava da postoje dva tipa događaja te ističe da su prvi ponekad naizgled beznačajni, ali im je „budućnost retrospektivno dodijelila veličinu i status izvorišta“, dok su drugi događaji, u kojima se ne događa ništa, „prožeti dubokim simboličkim smislom, kao da u samom trenutku odvijanja već predstavljaju anticipirane komemoracije“ (2006: 40).

Nora pojašnjava da jedna presudna crta radikalno izdvaja mjesta pamćenja od svih drugih tipova historija te pojašnjava da svi historičarski i znanstveni pristupi povijesti imaju posla s „realijama“, odnosno „stvarima čiju stvarnost nastoje uhvatiti u srži“, dok za razliku od ostalih predmeta historije „mjesta pamćenja nemaju referenta u stvarnosti“, tj. ona su sama svoj „vlastiti referent“, znak su koji upućuje sam na sebe (2006: 40). Zaključuje: „U beskonačnosti profanog – prostoru ili vremenu, prostoru i vremenu – mjesto je templum, izrezani krug unutar kojega je sve važno, sve simbolizira, sve nešto znači. U tom smislu mjesto pamćenja je dvostruko mjesto, mjesto suviška zatvoreno u sebe samog i u svoj identitet, sažeto u svoje ime, ali neprestano otvoreno širini različitih značenja“ (2006: 42).

### 3.2. Assmannov koncept figura sjećanja

Jan Assmann u svom oblikovanju koncepta „figure sjećanja“ preispisuje Norin koncept „mjesta pamćenja“, a i preuzima teorijske postavke drugih autora, prvenstveno Mauricea Halbwachsa, na koga se najčešće poziva. Pojašnjavajući koncept figure sjećanja kreće od teze da



„ideje moraju biti doživljene kroz čula prije no što kao predmeti mogu pronaći put u pamćenje“, te naglašava da se pri tome „pojam i slika neraskidivo stapaju“ (2006: 53).

Pozivajući se na Halbwachsa, Assmann ističe: „Da bi se učvrstila u sjećanju grupe, istina mora biti predstavljena u konkretnom obliku događaja, osobe, mjesta“ (2006: 53). Assmann dodaje „da bi događaj nastavio živjeti u grupnom sjećanju, mora biti obogaćen smislom važne istine“. Tako sve što ulazi u pamćenje biva transponirano u nauku, pojam, simbol te dobiva smisao i postaje elementom sustava ideja društva. Upravo iz te „igre pojmova i iskustava“ nastaje ono što Assmann naziva „figurama sjećanja“ podrazumijevajući pod njima kulturalno oblikovane i društveno obvezujuće slike sjećanja. Naime, Assmann se poziva na Halbwachsa koji u ovom kontekstu govori o „slikama sjećanja“, a Assmann izraz „figura“ pretpostavlja izrazu „slika“ pojašnjavajući da se figure ne odnose samo na slikovno već i na, primjerice, narativno oblikovanje (Assmann, 2006: 54).

Posebnost tih figura sjećanja Assmann pojašnjava kroz tri značajke: „konkretnu vezanost za vrijeme i prostor, konkretnu vezanost za grupu i mogućnost rekonstrukcije kao autonomni postupak“ (2006: 54).

Pišući o vezanosti uz prostor i vrijeme Assmann naglašava da figure sjećanja „trebaju biti materijalizirane u određenom prostoru i aktualizirane u određenom vremenu“ iz čega proizlazi da su one uvijek „prostorno i vremenski konkretne“, s tim da ta konkretnost ne mora biti geografske ili povijesne prirode. Također, Assmann pojašnjava da „sadržaji sjećanja imaju vremensku komponentu kroz vezivanje na događaje i kroz periodični ritam sjećanja“, a „odgovarajuće ukorjenjenje sjećanja vrijedi i za doživljeni prostor“. Tako pojašnjava da su, primjerice, kuća za obitelj ili grad za građansku zajednicu zapravo „prostorni okvir pamćenja koji sadržaj sjećanja i u odsutnosti zadržava kao „domovinu“, s napomenom da u prostor pripada i sve ono što okružuje “ja“, npr. pokućstvo, njihov poredak i sl.“ (2006: 54).

Značajka vezanosti za grupu prvenstveno se odnosi na činjenicu da se „kolektivno pamćenje drži svojih nositelja i ne može se prenositi na druge“, iz čega proizlazi zaključak da je pamćenje uz „prostornu i vremensku konkretnost“, također „identitetski konkretno“.

Assmann ističe da je uz vezanost za grupu kao značajka kolektivnog pamćenja najuže povezana „mogućnost rekonstrukcije“. Pozivajući se na Halbwachsa, Assmann pojašnjava da se to odnosi na činjenicu da se „ni u kakvom pamćenju ne održava prošlost kao takva, nego od nje ostaje samo ono što društvo može rekonstruirati u svakoj epohi sa svojim odgovarajućim

relacijskim okvirom“ (2006: 56). Jednostavnije: pamćenje djeluje rekonstrukcijski jer se prošlost nikad u njemu ne može sačuvati u točnom obliku u kojemu se ostvarila kao sadašnjost. Tako se prošlost ustvari neprestano reorganizira sukladno s „relacijskim okvirom sadašnjosti“ (2006: 57).

Vezano uz figure sjećanja, potrebno je pojasniti i pojam „mnemotop“ (Assmann, 2006: 70). Da bi pobliže pojasnio navedeni pojam Assmann se koristi primjerima totemskih krajolika australskih aboridžina, gradovima starog Istoka, pa i Rimom kao mjestima na kojima se zadržava određeno sjećanje i koja se posjećuju u određeno doba, primjerice u doba svetkovine, da bi se hodočašćenjem utvrdio grupni identitet. Ta mjesta naziva „topografskim tekstovima kulturalnog pamćenja“, „mnemotopima“, „mjestima pamćenja“, iz čega proizlazi da Assmann izjednačuje pojmove „mjesto pamćenja“ i „mnemotop“ određujući ih kao „krajolike u kojima je lokalizirano sjećanje“ (2006: 71).

#### 4. Strategije kulturnoga pamćenja u prozama Delimira Rešickog

Rešickijeve su proze obilježene poetikom sjećanja, u njima „rekonstruirala detalje iz osobne povijesti“ (Rem, Sablić Tomić, 2008: 170), što se najočitije zrcali melankoličnim refleksijama koje najčešće veže uz sjećanja na djetinjstvo i mladost, a čime se ostvaruje kao svojevrsni „povjesničar“ vlastitog života (Nora, 2006: 33).

Tako se u njegovim prozama u ulogama nositelja pamćenja javljaju vrlo konkretne stvari kao što su predmeti, knjige, arhitektura, zemljopisna mjesta, mediji, ali i apstraktne kao što je, primjerice, religija ili pak prostor djetinjstva. Svi ti elementi u ulozi nositelja pamćenja, kao strategije sjećanja, zajedno sudjeluju u izgradnji slike njegova identiteta jer je upravo prošlost ono na čemu se temelji i što zapravo i jest identitet. Iz tog proizlazi da se u Rešickijevim prozama „umijećem pamćenja“ zemljopisni i duhovni prostori pretaču u umjetničko djelo koje je zrcalo samog autora (Assmann, 2006: 47).

Pamćenje je produktivna snaga Delimira Rešickog. On sjećanjem evocira fragmente prošlosti gradeći jedinstvenu mozaičnu sliku vlastitog života, prožetu emocionalnošću, ali istovremeno uključuje i kontekst kolektivnog sjećanja. Tako ispisujući memoriju vlastitog života, ustvari ispisuje i memoriju kulture.

##### 4.1. Obilježja autobiografskog diskurza u Rešickijevim prozama

Helena Sablić Tomić autobiografsku prozu definira kao „narativan tekst u kojemu se prati način diskurzivnog oblikovanja osobnog života i proizvodnja osobnog identiteta“ i koja je u prvom redu obilježena osobnošću autora, njegovim zapažanjima i komentarima“. Istovremeno, napominje da nejedinstvenost formalnih i sadržajnih obilježja autobiografske proze onemogućava potpuno definiranje pojedinih tipova (2002: 33). Iz tog proizlazi zaključak da je autobiografija fleksibilan žanr u kojemu je ključno da se određene promjene u zbilji, socijalne, političke, kulturne ili pak posve intimne diskurzivno „oblikuju kao osobno iskustvo subjekta autobiografskog diskurza“ (2002: 13).

Andrea Zlatar u svom predavanju koje nosi naziv *Proza devedesetih: mehanizmi književnog i kulturnog pamćenja* ističe da u prvoj polovici devedesetih godina raste broj autobiografskih i dokumentarnih tekstova, dakle tekstova koji govore o zbilji, a napominje i da se krajem devedesetih autobiografska nota u hrvatskoj književnosti seli u prostor sjećanja, intime

i djetinjstva, a autobiografija postaje samostalan i cijenjen žanr. Njezinu tezu potvrđuju i proze Delimira Rešickog koje svoju autobiografičnost smještaju u prostore sjećanja u kojima upravo djetinjstvo, mladost i intimne uspomene igraju glavnu ulogu.

Na pitanje zašto do uzleta autobiografske proze u hrvatskoj književnosti dolazi baš devedesetih godina 20. stoljeća odgovore su dali mnogi, ali se svi odgovori mogu svesti na jedno objašnjenje. Naime, devedesete su u Hrvatskoj bile obilježene Domovinskim ratom, situacijom životne ugroze, u kojoj su samim time ugroženi i identiteti pojedinca i nacije. Zato pisanje u prvom licu u devedesetima postaje gotovo egzistencijalnim imperativom, svojevrsnim bijegom i prilikom za potvrdom identiteta, a upravo su autobiografski zapisi idealan oblik prenošenja promjena u zbilji kroz osobno iskustvo subjekta autobiografskog diskurza.

U televizijskoj emisiji *Knjiga ili život* govori se o tad tek objelodanjenoj knjizi *Dronjci na hrpi* te se postavlja pitanje je li navedena knjiga zapravo „prikrivena autobiografija“. Helena Sablić Tomić smatra da je suvišan pridjev „prikrivena“ budući da u zbirci postoji mnogo signala koji ukazuju na autorovu obitelj, dom, rodni kraj, a naravno, neizostavne su i izrazito intimne posvete njegovim bližnjima što dovodi do zaključka da navedena zbirka zbilja jest intimna autobiografija Delimira Rešickog. Tome svjedoči i sam autor već u prvom tekstu, koji je nazvao *Magla iz ustiju ili namjesto uvoda*, u kojemu, izravno posvećuje knjigu svojim „roditeljima i Baranji, njezinim ljudima i krajoliku dugoga djetinjstva“ (Rešicki, 2012: 11). Također, u spomenutom tekstu autor vlastite proze naziva „tekstualnim dronjcima“ te ističe da su skupljeni „ne iz mnogih, nego, nažalost, jednoga te istoga, dosadnoga i sada već sasvim pristojno demodiranoga ormara“ čime također čitatelja upućuje da je riječ o autobiografskim zapisima koji su potekli samo iz njegove memorije, „ormara“ njegovog života. (Rešicki, 2012: 10)

Slični su signali rasuti po cijeloj zbirci, a prvenstveno se očituju u brojnim podudaranjima sa životom Delimira Rešickog, pa se tako, primjerice, spominju imena članova njegove obitelji, imena njegovih prijatelja i kolega, studij književnosti u Osijeku, pisanje knjige *Ubožnica za utvare* i sl. Događaje ponekad čak točno smješta u vrijeme, a primjer toga je tekst *Gitare, prašina i ono što se ne vidi* u kojemu priloženu fotografiju datira 1978. godinom te napominje da je tad imao 18 godina, što se slaže s njegovom biografijom i stoga predstavlja još jedan od mnogobrojnih dokaza da je zbirka *Dronjci na hrpi* zbilja autobiografija u punom smislu te riječi.

Autobiografičnost se u ovim prozama manifestira i pripovjednim „ja“. Tako se u *Babljem ljetu* te svim tekstovima zbirke *Dronjci na hrpi* lako može uočiti da su pripovjedač, lik i autor

identični, odnosno da je riječ o jednoj osobi, čime su ispunjeni uvjeti za „autobiografski sporazum“ o kojemu, pozivajući se na Philippa Lejeuna govori Helena Sablić Tomić u svojoj knjizi *Intimno i javno* (2002: 33). Pripovijedanjem u prvoj osobi jednine stvara se dojam autentičnosti jer autor u sebi objedinjuje ulogu kazivača i sudionika događaja o kojima govori. Čitatelj ga doživljava kao povijesno biće i biće priče u jednom, a takvo, autodijegetsko pripovijedanje ujedno pokazuje kako je, prema klasifikaciji autobiografske proze koju u svojoj knjizi navodi Sablić Tomić, riječ o „autobiografiji u užem smislu“ (2002: 24).

Helena Sablić Tomić u knjizi *Intimno i javno*, analizirajući korpus suvremene hrvatske književnosti, među književnim djelima čija je narativna dominanta određena autobiografskim diskurzom, uočava dvije skupine tekstova — „pripovjednu i esejističko–refleksivnu“ (2002: 19). Autobiografska proza Delimira Rešickog pripada pripovjednoj skupini jer se u njoj „osobno iskustvo oblikuje narativnim strategijama koje naglašavaju personalnost autora, njegova osobna razmišljanja, zapažanja i komentare vezane uz društvene, privatne i intimne probleme s kojima se susreće“ (2002: 19).

Prema odnosu autobiografskog subjekta prema kategoriji vremena Sablić Tomić izdvaja dva tipa autobiografske proze. Ta dva tipa su „asocijativna autobiografija“ i „kronološki omeđena autobiografija“ (2002: 24). U opisu asocijativne autobiografije na svojevrsan način može se prepoznati i zbirka *Dronjci na hrpi*. Asocijativna autobiografija podrazumijeva „a-kronološko prisjećajuće pripovijedanje u kojemu je povod fragmentarnom samoprikazivanju osoba, predmet ili događaj, koji je bio značajan za autorov osobni život“ (2002: 24). Tekstovi zbirke *Dronjci na hrpi* narativni su fragmenti stvoreni iz asocijacija, svaki od njih ima vlastitu vremensku dinamiku, a u zbirku su nanizani akronološkim redom, nepovezanim asocijacijama. Rešicki svoju stvarnost pretvara u slike koje se opiru povezivanju u logički ili pak kronološki poredak, a pripovijedanjem utemeljenim na prisjećanju ne nastoji nanizati biografske činjenice nego riječima oslikati zapamćene osjetilne podatke.

Fragmentarno prikazivanje i nekronološko pripovijedanje zapravo je metaforično najavljeno već naslovom zbirke kojim autor ujedno uspostavlja pomalo ironičan odnos sa svojom prošalošću, ali i čitatelju daje metaforičnu sliku sadržaja i strukture svoje zbirke. Naime, on svoje tekstove i doživljava kao ostatke nekada lijepe cjeline, danas komade nagrižene vremenom, „dronjke“. Drugi dio naslovne sintagme, upućuje na strukturu djela, odnosno ukazuje da u zbirci ne postoji red, ti fragmenti koje u njoj donosi nisu uredno složeni niti se u njihovom rasporedu može naći nekakav logičan poredak nego je doista riječ o hrpi životnih slika koje su

obojene emocijama „provalile“ iz autorova sjećanja. O nedvojbenoj emocionalnoj obojenosti zbirke svjedoči i sam podnaslov „emocionalna svaštarnica“.

Helena Sablić Tomić ističe da se autobiografski tekstovi „obično pišu po narudžbi ispunjavajući određena očekivanja javnosti što isključuje privatne ili intimne razloge“ (2002: 18). S druge pak strane naglašava da suvremeni autobiografi pišu „iz osobne potrebe kojoj nastoje udovoljiti i zbog vlastitog prepoznavanja senzibiliteta kulturne zbilje, ali i duha vremena koji oblikuje specifičnu koncepciju kulturnog mišljenja stvarajući tako projekt autobiografske kulture“ (2002: 18).

Rešicki na svojevrsan način povezuje ovo dvoje. Neki od njegovih tekstova doista su nastali po svojevrsnoj „narudžbi“, što ponekad i sam eksplicitno ističe, primjerice u tekstu *Misterij božjega, zelenoga ulja* gdje spominje da je priču napisao na nagovor prijatelja Stanka Andrića i Marija Romulića pokušavajući dokučiti poetsko-ontološku bit Baranje ili pak u priči *Gitare, prašina i ono što se ne vidi* u kojoj u jednom dijelu problematizira pisanje upravo tog teksta, tj. napominje da je priča i nastala iz poziva da napiše nešto na zadanu temu. A s druge strane, piše iz osobne potrebe što se, primjerice u zbirki *Dronjci na hrpi*, na razini cjelokupne zbirke ogleda u izrazitoj emocionalnosti i potrazi za vlastitim identitetom.

U emisiji *Knjiga i život* gosti se razgovorom dotiču i teme zasićenosti hrvatskog tržišta autobiografskim knjigama na što Davor Mandić odgovara da se zbirka *Dronjci na hrpi* Delimira Rešickog uvelike razlikuje od klasičnih autobiografskih tekstova, pojašnjavajući tu razliku usporedbom zbirke s filmom s redateljskim komentarima, a ističući i temu Baranje koja u navedenoj knjizi dolazi u prvi plan, a koja do sad gotovo da i nije opisivana u hrvatskoj književnosti što također čini pomak od ostalih autobiografskih tekstova.

Rešicki iz pozicije odrasloga pripovjedača rekonstruira vlastito odrastanje u kojemu se prepoznaju i tragovi prošlosti jednoga mjesta, prostora. Zbirka *Dronjci na hrpi* zajedno sa *Babljim ljetom* kao predtekstom jedne autobiografske cjeline zapravo je okvir životne priče koja se sastoji od fragmenata u sjećanju obnovljenih scena, događaja i osoba koje su obilježile autorov život. Budući da je riječ o zbirki krhotina iz svakodnevice djelo bi se žanrovski moglo definirati kao zbirka „autofragmenata“<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Navedenim pojmom se u drugom kontekstu, pišući o drugim autorima koriste Sanja Jukić i Goran Rem u knjizi *Panonizam hrvatskoga pjesništva*, str. 14.

#### 4.2. Suigra individualnog i kolektivnog pamćenja

U teorijskom dijelu rada istaknuta je teza Žive Benčić koja se odnosi na nemogućnost razgraničenja autobiografskog i kulturnopovijesnog tipa sjećanja, a upravo se to zrcali u Rešickijevim prozama. Naime, u ovim se tekstovima može pratiti svojevrsna suigra individualnog i kolektivnog pamćenja. Pri tome se individualno odnosi na autobiografsko pamćenje, a kolektivno na kulturnopovijesno.

Kao vrlo jasan primjer može se navesti tekst *Andy, 11. rujna*. Već u samom naslovu autor ostvaruje poveznicu s kolektivnim pamćenjem. Naime, 11. rujna je zbog terorističkih napada u Americi, točnije zbog rušenja WTC-a postao simbolom i zadobio je negativne konotacije, od običnog datuma prerastao je u „mjesto pamćenja“ na vremenskoj crti ne samo jedne zajednice, nego i cijelog čovječanstva te je time postao važnim dijelom kolektivnog pamćenja. Rešicki u svom tekstu spaja sferu privatnosti sa sferom kolektivnog pamćenja jer pripovijeda o tome kako je proveo 11. rujna 2001. godine. Njegova namjera bila je posjetiti izložbu Andya Warhola, koja se uslijed događanja koja su tog dana promijenila svijet, nije održala. Time je, između ostalog, ukazao na veličinu tog događaja koji je utjecao i na njegov dan, te je osigurao da se svake godine, na taj datum, dok se zajedno s kolektivom prisjeća tragičnog događaja koji se zbio u Americi, sjeti Andya Warhola i njegovog „profetskog ništa“ (Rešicki, 2012: 34).

Osim na mikrorazini, odnosno razini pojedinačnog teksta, ta suigra osobnog i kolektivnog može se uočiti i na makrorazini, odnosno razini cijele zbirke. Naime, Rešicki u svojim prozama pripovijeda osobnu priču i na taj način postaje konzervator vlastite prošlosti, a u kolektivnom pamćenju autobiografski zapis postaje dokumentom.

#### 4.3. Djetinjstvo kao prostor pamćenja

Tatjana Ileš u svom članku *Album-grad* ističe da se u književnim djelima „djetinjstvo vrlo često prepoznaje kao prostor sjećanja“ (2008: 65). Također, pojašnjava da ta zapisana sjećanja nisu samo oblik nostalgije ili pak pokušaj bijega od stvarnosti nego su ona prije svega način pomoću kojega pisac „pokušava u trenucima velikih povijesnih i osobnih kriza ponovno utvrditi svoj identitet“ (2008: 65). Analizirajući proze iz zbirke *Dronjci na hrpi* i tekst *Bablje ljeto* neizostavno je primjetiti da u pripovjedačevim osvrtima na epizode iz vlastite prošlosti uspomene na djetinjstvo i mladenaštvo zauzimaju privilegirano mjesto.

Postavlja se pitanje zašto se baš uspomene iz djetinjstva javljaju kao prostori sjećanja. Da bi se dao odgovor na to pitanje, potrebno je pozvati se na selektivnu prirodu pamćenja. Pamćenje funkcionira kao svojevrsni mehanizam pomoću kojega se može spoznati osobni identitet, a budući da je selektivno, ono „prepušta zaboravu sve što bi moglo predstavljati prijetnju identitetu, a u prvi plan stavlja sve što identitet podupire“ (Benčić, 2006: 13). Zbog toga se upravo prostor djetinjstva tako često nađe kao svojevrsna sigurna identitetna luka.

Gaston Bachelard u svojoj knjizi *Poetika prostora* tvrdi da „naše djetinje sjećanje, osim nekoliko sjajnih medalja s urezanim likom naših predaka, sadrži samo izlizane medaljone s nejasno urezanim likovima“ pa upravo zbog toga djetinjstvo u čovjeku ostaje živo „više na razini sanjarenja nego na razini činjenica“ (2000: 38). Jedna od tih „sjajnih medalja s urezanim likom“ u životu Delimira Rešickog svakako je njegov stric Štefan. O njegovoj nedvojbenoj važnosti i sam je eksplicitno, ali vrlo poetično posvjedočio u tekstu *Bablje ljeto*: „Svaki čovjek, nadam se, u svome pamćenju živi minulo djetinjstvo zgrušano u jednu jedinu točku ili sliku u kojoj ovo biva pohranjeno, sabrano i skupljeno. (...) Tu točku iz koje uvijek polazim i na kraju se usmjeren čudnim apscisama i koordinatama neprestano vraćam kada razmišljam o svome djetinjstvu, čini prilika moga strica Štefana.“ (Rešicki, 1993: 52).

Navedeni citat ujedno je svojevrsna potvrda teze Helene Sablić Tomić o *Babljem ljetu* kao predtekstu zbirke *Dronjci na hrpi*. Dakle, sam autor ističe da je ovaj tekst zapravo polazište priče o njegovoj prošlosti, priče koju će u punom smislu rasprijeti gotovo 20 godina kasnije.

U ovom tekstu u kojemu autor raspreda intimnu priču usko je vežući uz baranjski prostor, motiv strica Štefana funkcionira kao figura sjećanja. Štefanu je njegov nećak zapravo bio poveznica sa minulim djetinjstvom, baš kao što je i odraslom Rešickom stric „točka“ u koju je skupio svoje najljepše djetinje uspomene.

Rešicki se u svoju prošlost vraća jer traži ključne orijentacijske točke koje su njegovom životu dale smjer, ali i smisao, te shvaća da je upravo njegov stric točka od koje polazi i točka kojoj se vraća, tj. figura koja mu omogućuje povratak uspomena iz prošlosti, ali i orijentir nastavka njegova života koji mu ukazuje „kako jednom sve može završiti u smrti kao i u nekom nepoznatome, dalekome dobru“ (Rešicki, 1993: 58).



#### 4.4. Baranja i Osijek kao zbirke mjesta pamćenja

Rešicki, kao i Simonid, „sjećanje iz kategorije vremena prebacuje u kategoriju prostora“ te posjećujući ta mjesta, u mislima ili pak fizički, traži od njih ono što im je davno „povjerio“ (Janković, 2010: 276). Početak potrage za identitetom može se uočiti već u prvom tekstu zbirke *Dronjci na hrpi* – tekstu *Magla iz ustiju ili namjesto uvoda*. Autor već u njemu problematizira prolaznost („tisuće krpa koje nepovratno gube mirise svoje prošlosti“ (2012: 10)), a spas od prolaznosti traži u pretraživanju vlastitog pamćenja te stvaranju autobiografskih zapisa. Činom pripovijedanja on ustvari sam sebi postaje objektom, pretražuje svoju prošlost i nastoji ovjeriti vlastiti identitet. Tako se pisanje pretvara u „radnju pamćenja“, svojevrsnu interpretaciju prošlosti u suvremenosti, a nastali su tekstovi zapravo „materijalizirano pamćenje“ (Assmann, 2006: 54). Zbirka se pretvara u potragu, za autora – potragu za potvrdom vlastita identiteta, a za čitatelja u prebiranje tekstualnih dronjaka u potrazi za onim koji mu „savršeno dobro pristaje“ (Rešicki, 2012: 11).

Autobiografska proza Delimira Rešickog kao čin sjećanja ne slijedi načelo kronološke linearnosti nego specifičnim mehanizmom pamćenja – osobnim pamćenjem „zahvaća u prošlost s horizonta sadašnjosti“ (Benčić, 2008: 185). Cilj Delimira Rešickog nije kronološki nabrojati događaje ili pak sačuvati cjelokupnu prošlost nego iz sveukupnosti vlastite prošlosti izabrati i osvjetliti ono što ima značenje i vrijednost iz perspektive sadašnjeg trenutka. Iz toga proizlazi da je osobno pamćenje selektivno pa su tako Osijek i Baranja, koji izranjaju iz pripovjedačevih sjećanja, reproducirani samo u bitnim crtama, a bitnima se smatraju one crte koje su zaokupile interese pripovjedača, odnosno autora.

U Rešickijevim prozama prostor prirode i grada, zavičajni krajolici, ali i arhitektura dobivaju funkciju „medija kulturnoga pamćenja“ (Assmann, 2005: 70). Osijek i Baranja prisutni su kao toposi na kojima „pripovjedački glas otkriva mnogobrojne fizičke i emotivne tragove interakcija između intimnog i javnog prostora, rasprostire nerijetko nostalgičnu sliku o mjestu svog podrijetla i duhovnog razvoja“ (Detoni Dujmić, 2011: 12). Na taj je način topografija zajedno sa svim svojim dimenzijama uporabljena kao medij koji je poslužio upisivanju autobiografskih sadržaja koje Rešicki asocijativnošću izvlači iz osobnoga sjećanja.

Da prostor i njegove značajke, vizualne, auditivne, olfaktivne ili pak taktilne prirode, u njegovim tekstovima funkcioniraju kao strategije sjećanja posvjedočio je i sam Rešicki u prozi *Misterij božjega, zelenoga ulja* u kojoj navodi: „...zato što me Baranja uvijek, u svakome

trenutku, svakim svojim mirisom, svakom svojom travkom, svakim svojim poljskim puteljkom (...) uvijek podsjeća na vlastito djetinjstvo. Kada sam u Baranji, uvijek naime potpuno usporedo živim barem dva života – vraća se onaj koji je tako nepovratno prošao i puno intenzivnije nego u gradskom svakodnevlju osjećam ovaj koji mi se događa sada.“ (2012: 41). Baranju je tako, izražavajući osobitu naklonost prema njoj, autor eksplicitno označio kao zbirku mjesta pamćenja, a ujedno je i uspostavio kontrast selo-grad jasno favorizirajući prvo jer u njemu osjeća puninu življenja.

Delimir Rešicki tako u svojim prozama, vraćajući se prostorima svog odrastanja, oblikuje dva albuma, ruralni i urbani, dva imaginarija<sup>10</sup> koji su na svojevrsan način suprotstavljeni. Baranju kao ruralni krajolik oblikuje kao prostor koji za njega predstavlja mjesto životnog ukorijenjivanja i koji je na posljetku zrcalo njegova vlastita zavičajnog identiteta koji sadrži privatnu, obiteljsku, regionalnu i nacionalnu dimenziju. Osijek pak prikazuje kao mjesto u kojemu se iščitava „ambivalentnost urbanog pejzaža“ što s jedne strane podrazumijeva grad kao prostor življenja, napretka u znanstvenom, tehnološkom pa i drugim pogledima, a s druge strane grad kao „prostor modernoga nomadizma, nenastanjenosti i raspršenosti duha“ (Bagić, 2004: 139). Upravo to oblikovanje ambivalentnih imagema<sup>11</sup> Osijeka funkcionira kao strategija kulturnoga pamćenja.

Ambivalentnost imagema Osijeka posebno se može iščitati u tekstovima *Most ponad tračnica* i *Svjetla na rubu grada*. Tako u priči *Most ponad tračnica*, koristeći se arhitekturnim elementima kao figurama prisjećanja, točnije mostom i zgradom kina Europa, a o čemu je više riječi biti u sljedećim potpoglavljima rada, autor priziva sjećanja koja je u njih upisao čime potvrđuje grad kao „prostor življenja“, prostor u kojemu je moguće ukorijeniti se i upisati vlastite uspomene dok je u tekstu *Svjetla na rubu grada* Osijek prikazan kao prostor „nomadizma“ i „raspršenosti duha“ (2004: 139). Autor se prisjeća neonskih svjetala osječkog raskrižja, koja su mu kao dječaku pomogla da prebrodi noći u bolnici, daleko od roditeljske kuće u Baranji, te pokušava utjehu te svjetlosti pronaći godinama kasnije: „...otkrio bih vam i to kako sam uvijek poslije, u tisuću i jednoj osječkoj neprospavanoj noći, trag te davne svjetlosti tražio često i svugdje – na gradskome asfaltu, po praznim noćnim ulicama Retfale i Juga II, u

---

<sup>10</sup> „Iminarij“ se može definirati kao „skup imagema“. Imaginarijima se bavi imagologija, znanost o kojoj se detaljnije piše u zborniku *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*. Pojam „imagem“ pojašnjen je u fusnoti br. 12.

<sup>11</sup> Pojam „imagem“ definira i pojašnjava Joep Leerssen u svom radu *Retorika nacionalnog karaktera: programatski pregled* koji je uvršten u zbornik *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*. Leerssen imageme definira kao „dubinske strukture koje tvore opreku kontrastivnih atributa“ (2009: 180), shvaća ih kao „otiske koji leže u temelju raznolikih, konkretnih, pojedinih aktualizacija“ te ističe da ih obilježava „ambivalentni polaritet“ (2009: 110). Iz tog proizlazi da se imagem može shvatiti kao svojevrsna slika ili predodžba o nekome ili nečemu.

kolodvorskoj čekaonici...“ (Rešicki, 2012: 84). Te potrage su bile uglavnom neuspješne jer je svjetlost tražio u krivim sferama, na nemjestima<sup>12</sup>, fluidnim prostorima u kojima je ukorijenjenost nemoguća jer je sve prolazno, baš kao i rijeka, kao i život o čijoj je prolaznosti posvjedočio riječima kojima ovaj tekst privodi kraju: „To da je život nešto poput rijeke, to da teče i prolazi, najotrcanija je fraza spomenarske, a ponekad i puno ambicioznije literature. Ja sam tako snatreći uz Dravu sjedio tek nekoliko puta. I uvijek se čudio (...) što nešto tako silno, veliko i moćno kao Drava kod Osijeka prolazi kraj njega tako bešumno.“ (2012: 85).

Kontrastiranje Baranje i Osijeka posebno se jasno zrcali u tekstu *Most ponad tračnica*. Pripovjedač čitatelju opisuje svoj pogled iz vlaka na relaciji Baranja – Osijek pružajući mu tako idiličnu sliku proljetnog buđenja baranjske prirode: „To je doba kada posvuda u ravnici sve jače i jače miriše teška, crna, vlažna, sada već posve probuđena zemlja. Mlada trava zamijenila je onu mokru, sivu, lanjsku, polegnutu nedavno na blatnim, nedoglednim poljima. Cijelim putem uz prugu cvjetali su stari i novi voćnjaci.“ (2012: 87). Taj poetičan opis ljepote baranjskog krajolika prekida dolaskom na osječki kolodvor stvarajući sasvim kontrastnu sliku: „U Osijek smo stigli na vrijeme, po redu vožnje, u osam i dvadeset navečer. U to vrijeme, bez obzira na godišnja doba, slavonska je metropola, kako ga neki od milja zovu, prilično mrtav grad. Stajali smo prilično dugo na obližnjoj tramvajskoj postaji (...) Svatko sa svojim mislima. Kći, supruga i ja. Nigdje nikoga.“ (2012: 88). Iz navedenih citata jasno je da su opisani prostori postavljeni u potpuni kontrast jer su uz prvi vezane idilične slike dok u drugom preovladava osjećaj samoće, otuđenosti, a i tišina koja u baranjskom krajoliku ima pozitivne konotacije, u urbanom prostoru zadobiva negativne.

Emocionalna dimenzija temelj je na kojemu Rešicki oblikuje kontrastne imaginarije Baranje i Slavonije. Suprotstavljanjem ruralnog prostora urbanome suprotstavlja tradiciju suvremenosti, favorizirajući prvo. Tako Baranja ne funkcionira kao puko poprište pripovjedačevih doživljaja niti kao pozornica kolektivnih spektakla nego je ona prvenstveno njegovo utočište, prostor za refleksiju i meditaciju, putovanje sjećanjem.

Ispreplićući ova dva imaginarija Rešicki ustvari isprepliće memorabilne figure sretnog djetinjstva i osjećaja melankolije, tuge i zabrinutosti za ovaj prostor te tvori intimnu priču u kojoj ti prostori funkcioniraju kao mnemotopi oko kojih okuplja svoja zavičajna sjećanja. Na taj način

---

<sup>12</sup> Fenomenom mjesta i nemjesta bavi se Marc Augé u svojoj knjizi *Nemjesta: uvod u moguću antropologiju supermoderniteta*. Augé mjesto definira kao „prostor obilježen trajnošću, identitetskom povezanošću ljudi s određenim prostorom“ dok nemjesta opisuje kao prostore koji su „lišeni identitetskog određenja, lišeni povijesti“, te pojašnjava da su ti prostori obilježeni „nemogućnošću upisivanja životnih iskustava i ukorijenjivanja“ (2002: 90).

Osijek i Baranja, mjesta pamćenja u procesima smještanja pamćenja u određeni teritorij, imaju ulogu oblikovanja kulturnoga pamćenja. Time Rešicki zapravo svoju okolinu pretvara u muzej vlastitog života.

#### 4.4.1. Arhitektura u službi strategije pamćenja

Zahvaljujući slikama koje je izvukao iz osobnoga pamćenja Rešicki je i dio gradske arhitekture prikazao kao mjesta ukorjenjivanja, prostore koji u osobnoj memoriji mogu funkcionirati kao „kulisa teatra pamćenja“ (Sablić Tomić; Ileš, 2011: 307).

##### 4.4.1.1. Osječki most ponad tračnica

Most sam po sebi oduvijek je u poetskom izričaju bio metafora povezivanja udaljenih obala, različitosti, spajanja ljudi i prostora, a svoju je ulogu odigrao i u Rešickijevim prozama. Tako u tekstu *Most ponad tračnica*, u kojemu je već od naslova jasno da je središnji simbol upravo on, biva figurom koja pokreće autorovo sjećanje.

U kontekstu mosta kao figure koja kao dio arhitekture igra ulogu u sjećanju, osobito je znakovit komentar na novi pješački most ponad tračnica koji izgovara „supijana spodoba“, po čijem je mišljenju novi most promašaj jer „se više ne vidi ništa prijeko.“ (2012: 90). Te riječi na Rešickog ostavljaju dubok utisak. Iako su naizgled posve beznačajne, one su metaforičan opis njegove nestale mladosti. U novi most autor nije upisao niti jednu uspomenu, u njemu „ne vidi ništa“, dok je uz stari most vezao sjećanja na prijateljstva: „Tisućama sam puta prešao preko toga staroga mosta u carsto ljupkih dvodomki i pitomih drvoreda dok su u Dunavskoj ulici živjeli moji najbliži prijatelji Nenad i Snježana.“ (2012: 90).

Nostalgija za starim zdanjem mosta ustvari je nostalgija za djetinjstvom i mladenaštvom, razdobljima koja su nepovratno nestala. Mijenjanje mosta samo je mali podsjetnik na to da se baš sve u životu mijenja.

#### 4.4.1.2. Kino Europa

Pored mosta koji kao dio gradske arhitekture funkcionira kao mjesto pamćenja u koje je autor upisao sebe, u tekstu *Most ponad tračnica* spominje se i kino Europa koje također funkcionira kao mjesto pamćenja jer autora asocira na prvi spoj sa suprugom. To sjećanje smješteno je u ratni Osijek koji je opisan riječima: „Osijek je tada bio sav zabarikadiran teškim daskama koje su ga trebale štiti od još uvijek mogućih granatiranja.“ Tom jednostavnom opaskom autor je kino Europa kao dio osječke arhitekture u koji je upisao uspomene, ostvario kao mjesto i individualnog i kolektivnog pamćenja, odnosno u svojim intimnim zapisima spojivši intimnu i javnu sferu, spojio je dva suprotna pojma – ljubav i rat.

#### 4.4.1.3. Osječki spomenici

Spomenici su oblik mjesta pamćenja jer ih stvara, a i sjećanje na njih održava zajednica te predstavljaju „materijalno uobličjenje“ onoga što se pokušava oteti od zaborava. Svjedoci su jednog drugog vremena i uz njih su često vezani određeni rituali koje Nora opisuje kao „prolazno iskrenje u društvu koje desakralizira“ (Nora, 2006: 28).

U tom kontekstu zanimljiva je proza *Brončani pisac i brončani domobran*. U navedenom tekstu autor iznosi svoje refleksije koje veže uz dva osječka spomenika i njihov položaj. Riječ je o spomeniku *Umirućem vojniku* Roberta Frangeša Mihanovića i spomeniku Miroslavu Krleži koji je djelo Marije Ujević-Galetović.

Rešicki ova dva spomenika povezuje navodeći da je upravo sudbina hrvatskog domobrana bila temom „možda ponajboljih stranica Miroslava Krleže“ što istovremeno ostvaruje poetičnu poveznicu s položajem ovih dvaju spomenika, odnosno, s Krležinim spuštenim pogledom pred spomenikom *Umirućem vojniku*, kako je to Rešicki uočio (2012: 99), pogledom iz kojeg se može iščitati strahopoštovanje. Oba spomenika, kao mjesta pamćenja, konstituirana su „igrom pamćenja i povijesti“, kolektivnom nakanom da se od zaborava otme važan dio hrvatske povijesti i hrvatske kulture (2006: 37).

Spomenici kao mjesta pamćenja funkcioniraju kao figure u kojima je „maksimum smisla sveden u minimum znakova“ (Nora, 2006: 36), pa tako Krležin spomenik, u autorovim refleksijama obuhvaća sjećanje na samog književnika, njegov rad i teme koje je obrađivao, njegovo značajno osječko predavanje u kojemu se odrekao ranijih drama pa i na Krležine dane,

manifestaciju koja se svake godine održava upravo u njegovu čast što je čini kolektivnim „ritualom“ kojim se obnavlja sjećanje na tog značajnog hrvatskog književnika (Nora, 2006: 28).

Krležin spomenik Rešickijevim refleksijama biva asocijativnim polazištem, pri čemu isprepliće kolektivno i individualno sjećanje: s jedne strane pripovijeda o Krležinim danima, točnije jednoj anegdoti vezanoj uz spomenutu manifestaciju, a s druge strane iznosi intimna razmišljanja potaknuta spomenicima i njihovim položajem.

U tim razmišljanjima može se iščitati autorov umor od sjećanja koje kolektiv nameće, umor od pogleda u prošlost, želja za punijim životom u sadašnjem trenutku: „Neka povijesna prepotencija govori mi kako bi možda spomenik trebalo podići upravo nama koji prolazimo između te dvije odlivene bronce... (...) Ma, zapravo, mislim da nam ne treba baš nikakva bronca, nego odmor i od jednoga i drugoga, i domobrana i Krleže, premda nas uvijek imaju puno toga naučiti. (...) Jer i „Krleža“ i „Domobran“ (...) stajat će tamo i nakon nas današnjih jer su nas, kako se to voli kazati, zadužili. Ali i dugovi se jednom mogu otpisati ili se barem, što ja mislim da bi bilo najbolje u ovome povijesnome slučaju, ponekad mogu umanjiti njihove i zatezne i one malo ljudskije i poštenije kamate“ (Rešicki, 2012: 100-101).

Kroz navedeni citat Rešicki vješto provlači motiv neumitne prolaznosti svega - čovjeka, spomenika, pa i pamćenja, iako se cijeli kolektiv urotio protiv zaborava. Time čini ono što Nora naziva „desakralizacijom“, tj. upućuje da ustvari ništa nije sveto i vječno, i ono što se čini izuzetno važnim u određenom trenutku, vremenom gubi svoj značaj (2006: 28). Tako i svako sjećanje ipak ima svoje granice unutar kojih može ili potpuno nestati ili još neko vrijeme ostati u izblijeđenoj varijanti.

Bitno je istaknuti misao Pierrea Nore da „mjesta pamćenja“ žive od svoje „sposobnosti preobražaja“, te da neprekidno obnavljaju značenja. To je vrlo eksplicitno iskazano i ovim tekstom, na primjeru spomenika *Umirućem vojniku* gdje autor pojašnjava da je spomenik prvotno podignut 1898. godine „kao spomenik za 920 vojnika osječke 78. pukovnije koji su se borili u austro-pruskom ratu i od kojih je 460 poginulo u bici 3. srpnja 1866. kod Kraljičina Gradeca u Češkoj“ (Rešicki, 2012: 98), a potom pojašnjava kako je natpis mijenjan sve dok nije glasilo: „Spomenik Hrvatskom domobranu u sjećanje na sve domoljube koji su položili živote za domovinu. Obnovila i postavila županija Osječko-baranjska ljeta Gospodnjeg 1996.“ Ovaj primjer vrlo jasno ukazuje na ekspanziju značenja koju je spomenik doživio kroz razdoblje od

stotinjak godina, od spomenika podignutom borcima koji su poginuli u točno određenoj bitci postao je spomenik svima koji su svoj život položili na oltar domovine.

#### 4.4.1.4. Obiteljska kuća

Iako su gotovo svi arhitekturni elementi koje Rešicki u svojim prozama spominje uglavnom smješteni u urbane prostore, ipak je u ruralnom prostoru Baranje „ostala“ stara obiteljska kuća Rešickijevih.

Gaston Bachelard kuću opisuje kao osobni „kutak u svemiru“ (2000: 28). Također, napominje da opisati određena mjesta, pa tako i kuću, znači „otvoriti ih za posjet drugima“ (2000: 35). Upravo se u tome možda krije razlog zbog čega Rešickijev obiteljski dom ostaje u polusjeni, veoma skromno opisan. On donosi određene podatke, ali u točno onolikoj mjeri koja je potrebna da se „smjesti na prag jednog sanjarenja“ gdje će „otpočinuti u svojoj prošlosti“ (2000: 36).

Obiteljski dom važno je mjesto u Rešickijevim sjećanjima, iako se gotovo i ne spominje, ali njegovu važnost sam je istaknuo u tekstu *Gitare, prašina i ono što se ne vidi* riječima: „Upravo u to vrijeme prodali smo staru kuću koju su moji roditelji naslijedili od tatine tetke Cecilije, u kojoj će se i danas događati tako puno od onoga što doista sanjam, kada stvarno sanjam ono čega se želim sjećati.“ (2012: 50). Time zapravo autor čitatelju priznaje da određene dimenzije svojih uspomena ipak čuva samo za sebe čime se i sam ostvaruje kao „mjesto pamćenja“ – čovjek-pamćenje.

#### 4.5. Panonizam kao strategija pamćenja

Panonizam<sup>13</sup> se u prozama Delimira Rešickog prvenstveno zrcali u imenovanju lokalnih osječko-baranjskih toponima, kao što su osječka Tvrđa, Beli Manastir, Branjin Vrh i sl., te u

---

<sup>13</sup> Goran Rem i Sanja Jukić u prvom svesku dvoknjižja *Panonizam hrvatskoga pjesništva*, koji nosi naslov *Od Janusa Pannoniusa do Satana Panonskog*, panonizam definiraju kao „stilsku strategiju kojom je obilježen čitav zasebni književno-povijesni niz unutar korpusa hrvatske književnosti“ (2012: 20). Također, ukazuju na terminološku i značenjsku udvojenost pojma „panonizam“ pojašnjavajući da se panonizmom može označavati „niz geografskih i geoloških, a onda i povijesno-kulturnih značajki tipičnih za prostor nekadašnjeg Panonskoga mora“ dok se, s druge strane, isti pojam koristi i za „stilske postupke na tematsko-motivskoj, formalnoj i subjektivnoj razini književnoga teksta, koji se referiraju na – ili emitiraju te značajke“ (isto: 24). Panonizmom se u potpunosti smislu opširnije bavio

repertoaru motiva iz prirodnog, antropološkog i kulturnog zavičajnog okruženja koji kao elementi panonizma igraju ulogu u rekonstrukciji njegove prošlosti, tj. funkcioniraju kao figure koje ga asocijativno odvođe u svjetove njegovih sjećanja.

U ulozi mehanizma pamćenja tako se u tekstu *Cvijeće Sudnjega dana* našao čičak kao fitomorfni panonistički element. Motiv čička autora vraća u ljeto 1999. godine i podsjeća na prizor koji ga je fascinirao svojom „čudesnom ljepotom“: „Nedogledno polje čičaka.“ (Rešicki, 2012: 61). To intimno sjećanje smješteno je u prostor Baranje, a isprepliće ga s kolektivnim referirajući se na značajan prirodni događaj, točnije, na veliku pomrčinu Sunca koja se dogodila u kolovozu te godine. Kolektivno pamćenje pri tome funkcionira kao kontekst, okvir u koji autor smješta individualno sjećanje, svoje uspomene i emocionalne refleksije. Opisujući čičak kao cvijet koji „izgleda potpuno spreman za Sudnji dan“ ostvaruje poveznicu s pomrčinom Sunca kao svojevrsnom najavom kraja svijeta provlačeći time kroz tekst i motiv prolaznosti, koji ima značajnu ulogu, kako u prozama kojima se bavi ovaj rad, tako i u njegovoj cjelokupnoj poetici.

Tekst *Misterij božjega, zelenoga ulja* vrvi elementima panonizma koji su u funkciji figura koje potiču autorovo sjećanje na prošlost. Tako treperavi „list topole“ koji reflektira sunčevu svjetlost poput zrcala autora odvlači u djetinjstvo podsjećajući ga na minula ljeta u Baranji (2012: 42). Osim lista topole, javljaju se i brojni drugi panonistički elementi koji funkcioniraju kao asocijacije kojima autor izvlači sitne uspomene vezane uz baranjski kraj, ali i nastoji napraviti poetsko-ontološku redukciju zavičaja, o čemu će više riječi biti i sljedećem potpoglavlju.

#### 4.5.1. Potraga za „baranjskom krijesnicom“

Poveden prijateljevim pismom u kojemu spominje Fernanda Braudela i „krijesnice kao figuru meteorske spoznaje koja mu je rasvijetlila bit Mediterana“ i Rešicki se upušta u potragu za geofilozofskom biti Baranje: „Mnogo bi toga (...) mogla u Baranji biti, barem za mene, ta krijesnica. Onaj list topole koji blagi povjetarac u ljetnom uzduhu pomiče čas ovamo, čas onamo (...)Iznenadni bljesak trbuha i tijela ribice (...) Lepet tisuća bijelih i sivih krila ponad još zagasitijih voda u Kopačkom ritu u sumrak (...) Ili su to kao nigdje u Baranji crvene bobbe paprike (...)“ (2012: 43, 44). Kao što je vidljivo iz fragmentarno navedenog citata, ta potraga se

---

Vinko Brešić u svojoj knjizi *Slavonska književnost i novi regionalizam* (2004.) u kojoj čak donosi i tablicu razlika između književne poetike juga i književne poetike sjevera Hrvatske, tj. poetike panonskoga prostora.



pretvara u pretraživanje sjećanja, nabranje zapamćenih panonskih slika te propitivanje njihova funkcioniranja u ulozi simbola i biti Baranje.

Traganje za „baranjskom krijesnicom“ metaforična je slika potrage za prošlošću s ciljem potvrđivanja vlastitog identiteta. Pri tome je bitno istaknuti Rešickijevu dvostrukost odnosa prema vlastitom identitetu. S jedne strane, on traga za njim „prevrćući“ svoje uspomene, a s druge strane je oduvijek siguran u njega, te je pisanje zapravo samo čin materijalne izgradnje, odnosno bilježenje na papir onoga što je odavno u njemu samom potvrđeno. Navedeni tekst je slikovit primjer toga, jer dok Rešicki traga za baranjskom krijesnicom, ne uspijevajući je naći jer joj je „uvijek bio previše blizu“, naposljetku je ipak prepoznaje, i to kroz prozor vlaka na relaciji Osijek – Beli Manastir: „I on je, taj suncokret, kao i svi mi, jednom, i nije važno kada i nije važno otkud, stigao izdaleka i ovdje pustio korijenje, koje ga čvrsto i sudbinski drži vezanoga uz tu tešku, crnu, plodnu zemlju ponad koje sklopio je oči.“ (2012: 47).

Tako Rešicki neumorno traga i za vlastitim identitetom, prebirući po sjećanjima, stvarajući hrpu fragmenata od kojih tek odmak, korak unazad, zapravo daje uvid da je riječ o mozaiku u kojemu se zrcali njegov identitet: „...duboko udahem taj živi zeleni misterij i u snu, koji sat poslije otpuhnem prašinu sa sitnog lista na kojemu posve jasno piše tko sam, odakle dolazim i kamo to idem.“ (2012: 48). I on je zapravo baš kao i taj suncokret jer sve ono što je vidio na svom životnom putu, kao suncokret „dok je sunce svakodnevno putovalo od istoka prema zapadu“ nitko mu ne može oduzeti. Prošlost, iskustvo i uspomene i čine njegov identitet.

#### 4.6. Predmeti kao figure sjećanja

Pierre Nora u svom radu ističe da se pamćenje „ukorjenjuje u konkretnom, u prostoru, činu, slici i predmetu (2006: 25) što Assmann preispisuje opisujući kulturalno pamćenje kao „svijet predmeta koji čovjek izgrađuje iz sebe“ (2005: 69).

Delimir Rešicki u svojim prozama autobiografskom strategijom pamćenja svoju prošlost preoblikuje u figure sjećanja koje funkcioniraju kao simbolički nositelji njegova identiteta. Naime, u njegovim oživljenim sjećanjima čak i naizgled posve uobičajeni predmeti, kao što su cd, konzerve juhe, fotografija, knjiga, film, morska školjka itd. prerastaju u simbole koji predstavljaju slike određenog dijela njegova života, a samim time i nositelje dijela njegova

identiteta. Prenoseći uspomene u materijalni oblik on ustvari konzervira i arhivira vlastitu prošlost čime osigurava identitetsku prepoznatljivost.

Ipak, bitno je napomenuti da mnogi simboli od kojih Rešicki stvara sliku svog života zapravo predstavljaju i dio kolektivnog pamćenja. Takvi su, primjerice, glazba, knjige, dječji rituali, situacije iz poraća... Rešicki tako rekonstruirajući kroz fragmente vlastitu prošlost zapravo rekonstruira i prošlost jednog prostora, dijelove kolektivne prošlosti čime se potvrđuje da je osobni identitet nemoguće u potpunosti odvojiti od kolektivnog identiteta, kao što je i „autobiografsko nemoguće odvojiti od kulturnopovijesnog“ (Benčić, 2006: 6).

Važnost simbola u njegovom svijetu jasno se zrcali u tekstu *Andy, 11. rujna*. Naime, vraćajući se iz Zagreba u Slavoniju, autor se prepušta refleksijama koje ga, povedene „panonskom tišinom“ vraćaju u razdoblje prognanstva. Prisjeća se paketa Caritasa, njegovog uvijek istog sadržaja i konzerve juhe od rajčica koja je za njega u tom trenutku značila nešto zbilja posebno: „I onda iznenada, usred toga obilja, u ruci moje majke našla se i jedna, barem za mene, posve nevjerojatna stvar. Konzera juhe Campbell's, također od rajčica! Ta me konzerva na najokrutniji, ali i doista fantastičan način vratila u prošlost, koja se, baš zato što je bila tako nedavna i tako blizu tada činila još tisuću puta bolnije nestvarnijom“ (Rešicki, 2012: 35). Autor u citatu zapravo eksplicitno navodi da je upravo ta konzerva juhe svojevrsni „okidač“ koji pokreće sjećanje na nedavne, bezbrižne dane. Na taj je način predmet odigrao ulogu figure sjećanja te se uzdigao na razinu simbola.

U razumijevanju tog simbola još je ključniji sljedeći navod: „Moja se majka prilično začudila što sam za sebe u trenu, kao da se radi o nekoj iznimnoj vrijednosti, pa čak i više od toga (...) odabrao tu konzervu juhe od rajčica, koju doma nisam nikada htio ni primirisati. (...) Začudila se, naravno, još i više kada sam tu istu konzervu još godinama držao na mjestu gdje ljudi, pa makar i u prognaništvu, drže najsvetije sitnice. One koje nas održavaju na životu.“ (2012: 35). Naime, upravo sitnice čak i u najgorim okolnostima, kao što su rat, prognanstvo i situacija životne ugroze postaju uporišta identiteta, figure pomoću kojih se identitet uspijeva održati. Tako Campbellova konzerva juhe od rajčica u intimnom svijetu Delimira Rešickog u vremenu rata i boravka u čepinskom prognaničkom logoru postaje svojevrsnim utočištem, ikonom, sidrištem zdravog razuma i spremištem uspomena na skoro, a tako daleko vrijeme, na neko mlađe „ja“ u prijeratnoj oazi sreće i mira.

Znakovita je i posljednja priča zbirke *Dronjci na hrpi*, naslovljena *Nebo* jer i u njoj predmet funkcionira kao okidač prisjećanja, što i sam autor eksplicitno ističe: „U mome slučaju ništa se, pa ma kako se i koliko kretalo naprijed, ne vraća ni sveobuhvatnije ni brže u djetinjstvo nego kotač bicikla.“ (2012: 116). Cijeli tekst Rešicki gradi „na kotaču bicikla“ kao pokretaču sjećanja, povezujući panonske elemente, čudesnost neba, kulturna štiva svog naraštaja sa sferom svoje privatnosti, odnosno svog djetinjstva i sadašnjosti koju reprezentira spomen njegove kćeri Dore.

#### 4.7. Religija kao strategija pamćenja

U prozama Delimira Rešickog iščitava se dvojak odnos prema kršćanskoj tradiciji. Naime, s jedne strane on iskazuje duboku ukorijenjenost u njoj, a s druge strane je osporava.

U kontekstu ukorijenjenosti u kršćanskoj tradiciji osobito je zanimljiva priča *Radek* u kojoj Rešicki piše o dječaku iz susjedstva koji je poginuo pred njegovim očima. Ova je priča bitna za konstituiranje autorova stava spram kršćanskih svjetonazora jer problematizira temu smrti i onostranosti. Assmann u svojoj knjizi navodi da je najizvorniji oblik „loma između jučer i danas“ upravo smrt jer tek s krajem, kao radikalnom nemogućnošću nastavka, život dobiva oblik prošlosti u kojoj može počivati kultura sjećanja, te ističe da se u tom kontekstu o smrti, tj. o sjećanju na umrle može govoriti kao o „prasceni kulture sjećanja“ (2005: 50). Tako i Radekova smrt za autora predstavlja svojevrsni lom u životu, traumu koja je ostala urezana u njegovom pamćenju i koja je utjecala na oblikovanje njegova identiteta te na poimanje smrti uopće.

Autor ustvari uvođenjem motiva anđela pokušava ostvariti utjehu za samog sebe: „Danas znam da je moja majka bila u pravu, jer kada bih god noću, usred tmurnih misli osjetio blagi lahor neke neizvjesne nade, bilo mi je i više nego jasno kako Radek, kao već iskusni anđeo, izvodi ponad moga čela svoje tihe čarolije.“ (2012: 22). Od tog trenutka iz djetinjstva, motiv anđela u njegovim sjećanjima postaje toliko bitan i snažan da gotovo uvijek kad se prisjeća umrlih, zamišlja ih upravo kao anđele, iskazujući time naklonjenost kršćanskom poimanju života poslije smrti. To potvrđuje i tekst *Glasovi na Badnju večer* u kojemu se poetično prisjeća poginulih u ratnom vihoru, nazivajući ih anđelima. „...ali su i mnogi ljudi bez svoje volje tada postajali anđelima, teško se, i počesto u trenu rastajući od zemlje gdje najtiša je i sveta jedino noć.“ (2012: 40).

Ukorijenjenost u kršćanskoj tradiciji može se uočiti i u tekstu *Misterij božjega, zelenog ulja*. U navedenom se tekstu iščitava svojevrsna pomirenost s prolaznošću, prihvaćanje smrti kao zatvaranja kruga života što se najjasnije zrcali u motivu prašine koji u sjećanjima najprije veže uz dječje igre da bi potom načinio sliku čiji je smisao biblijska rečenica: „Prah si i u prah ćeš se vratiti.“

Kad je riječ o osporavanju kršćanske tradicije, slikovit primjer je i tekst *Most ponad tračnica*. Kratki razgovor koji je obavio sa „supijanom spodobom“ koju je sreo na tramvajskoj stanici prilično je znakovit: „„Je li danas Uskrs?“ izgovorio je glasnije, i sam iznenađen i prestrašen tim vlastitim pitanjem i glasom. „Je“, odgovorio sam i dodao: „Uskrs je. Po oba kalendara.“ „Uskrs, bog, ma k...c ja znam što o tome“, rekao je naposljetku i odmah potom požurio...“ (2012: 91). Navedenim razgovorom Rešicki zapravo čini ono što Pierre Nora naziva „desakralizacijom“, tj. desakralizira blagdan kao religijsko-kalendarsko-ritualno mjesto kolektivnog pamćenja te iznosi agnostičke stavove kojima za predstavnika postavlja „supijanu spodobu“ (2006: 28).

#### 4.7.1. Blagdan kao mjesto pamćenja

Kao strategija kulturnoga pamćenja u literaturi se često spominje i obilježavanje blagdana ili pak izvođenje određenih rituala kojima se ostvaruje spomen na nešto iz prošlosti. Tako i blagdan u Rešickijevim prozama funkcionira kao „mjesto pamćenja“ u kalendaru njegova života.

Blagdani i rituali, koje Assmann smatra „primarnim organizacijskim oblicima kulturalnog pamćenja“ (2005: 66) idealan su povod za okupljanje grupe koja tako svojom nazočnošću sudjeluje u kulturalnom pamćenju. Assmann u svojoj knjizi *Kulturno pamćenje* ističe da kulturalno pamćenje ima „dimenziju sakralnoga“, pa pojašnjava da „figure sjećanja imaju religiozan smisao, a predočivanje tog prisjećanja često ima obilježje svetkovine“ koja pak, između ostalog, služi „predočivanju utemeljujuće prošlosti“. Tako je „identitet grupe koja se prisjeća zasnovan na vezi sa prošlošću, pa kroz prisjećanje svoje povijesti i predočivanje utemeljujućih figura sjećanja, grupa osigurava i utvrđuje svoj identitet“ (2005: 65).

S navedenim postavkama može se povezati Rešickijev tekst *Glasovi na Badnju večer*. Već naslov proze upućuje na povezanost sa svetkovinom. Rešicki, naime, pripovijeda o Badnjaku 1990. godine, odnosno o okupljanju njegove obitelji povodom blagdanske večere.

Tekst započinje poetičnim opisom atmosfere na toj večeri. Naizgled, ne događa se ništa, ali upravo je taj mir ključni motiv koji je tu Badnju večer uzdigao na razinu posebnog događaja, mjesta pamćenja na vrpici njegova života. Pierre Nora ističe da događaj može funkcionirati kao mjesto pamćenja, te pojašnjava da postoje dva tipa pamćenja, a u tipu koje opisuje kao događaje prožete „dubokim simboličkim smislom, kao da u samom trenutku odvijanja već predstavljaju anticipirane komemoracije“ može se prepoznati upravo opisana blagdanska večera, odnosno mir koji ju je obilježio (Nora, 2006: 40).

U tekstu se ustvari mogu uočiti dvije razine prisjećanja. Prva se odnosi na autorovo prisjećanje na Badnju večer i okupljene ljude, a druga razina odnosi se na prisjećanje okupljenih na obiteljsku prošlost. Tako zapravo sjećanje funkcionira kao slika u slici.

Zahvaćajući u prošlost s horizonta sadašnjosti, autoru je omogućeno da ukratko ispričava životne puteve svih onih koji su se našli za stolom. Tako blagdan u sadašnjem trenutku funkcionira kao povod prisjećanja na članove obitelji i svojevrsno sumiranje njihovih života dok je u vremenu priče, 1990. godini, blagdan ostvario upravo onu ulogu koju mu je u svojim teorijskim postavkama Assmann dodijelio: okupio je grupu koja je prepričavanjem događaja iz svoje obiteljske povijesti zapravo utvrdila svoj identitet.

Sjećanje koje Rešicki izdvaja od ostalih, priča je o njegovom djedu Henriku kojega je od sigurne smrti spasio glas koji je čuo u snu, glas pokojne majke. Upravo ta priča na njega je ostavila najdublji utisak, tako snažan da je postala svojevrsnim ritualnim mjestom pamćenja u kalendaru njegova života: „Svakoga Badnjaka i Božića ja se barem na trenutke, i danas, sjetim te priče. Priče koja je svima koji su tada sjedili za stolom ulijevala neku varljivu nadu da će iz nemjerljivih dubina stvarnosti jednom, možda, začuti glas koji će ih prenuti i spasiti od zla koje je stizalo.“ (Rešicki, 2012: 40).

Osim Božića, uz koji je vezao ritualno prisjećanje na priču o djedu Henriku, u svojim prozama Rešicki upućuje i na ritualno prisjećanje na pokojnu sestričnu svoje majke, vežući sjećanje na nju uz Dan mrtvih kao spomendan na sve preminule: „Još kao dijete, (...) često smo, nakon pogreba i uvijek na Dan mrtvih, upravo kraj njezina groba znali u voštanoj svjetlosti sumraka ostajati bolnije, duže i tiše nego kod drugih minulih (...)“ (2012: 82). Tako u kontekst blagdana kolektivnog prisjećanja na mrtve, Rešicki smješta i svoje individualno sjećanje koje je za njega od osobite važnosti jer je kao dijete zahvaljujući napretku medicine prebolio istu bolest od koje je ta sestrična preminula.

#### 4.8. Mediji u ulozi „medija pamćenja“

Medijski posredovana stvarnost nije primarna u djelima Delimira Rešickog, ali ipak igra važnu ulogu, kako u poetskom, tako i u proznom opusu. Rešicki se u tekstovima kojima se bavi ovaj rad na mnogo mjesta referira na pop i rock kulturu. Najčešće su prisutne reference na različite rock skupine i njihove pjesme koje funkcioniraju kao figure kojima vraća sjećanja na mladost, ali i zrelije dane svog života. The Doors, Jim Morrison, Blue Oyster Cult, Azra, Haustor, samo su neka od imena iz glazbenog svijeta koja su svoje mjesto našla na stranicama njegove proze. Osim toga, u tekstovima su ostvarene i brojne reference na medij filma, likovnosti, književnosti... Sve te reference najčešće igraju određenu ulogu u kontekstu sjećanja, pa tako često funkcioniraju kao figure koje ga vraćaju u prošlost, podsjećaju na određenu osobu, događaj ili razdoblje života. Rešicki se poigrava njima kombinirajući kolektivno i individualno sjećanje. Tekstovi vrve citatima i parafrazama, a razlog tomu autorova je potreba za njihovim spominjanjem i ispreplitanjem jer ti naoko beznačajni fragmenti simbolički su nositelji njegova identiteta.

##### 4.8.1. Intertekstualnost<sup>14</sup> kao strategija pamćenja

Zbirku *Dronjci na hrpi* Delimir Rešicki započinje citatom Jeana Amerya: „Čovjek mora imati zavičaj da bi mu on prestao trebati“ (2012: 5). Navedeni citat svojevrsan je moto zbirke, putokaz za čitatelja, mapa za kretanje kroz labirint njegovih autobiografskih fragmenata. Vladimir Arsenić u svojoj kritici *Dronjaka na hrpi* navodi da Rešicki spomenutog autora i citat nikako nije izabrao nasumce te povezuje njihove živote ističući da obojicu povezuje „osjećaj izdaje“, rušenja jedne kulture koje je od njih načinilo „prognanike iz vlastitoga doma“.

Priču *Napamet* Rešicki započinje citatom pjesme *Lekcija iz zemljopisa* književnika Branka Ćopića. Tim intertekstom Rešicki se služi kao strategijom kojom čitatelja uvodi u tekst u kojemu donosi sjećanje na vlastito djetinjstvo, točnije na strogog profesora hrvatskosrpskog te zadatak učenja pjesme napamet koji su dobili prvog dana u petom razredu, a koji je zbog silnog straha koji je osjećao ostavio tako dubok trag u njemu da mu je svako buduće učenje napamet predstavljalo problem. Postavljajući stihove na početak svog teksta, Rešicki navedenu pjesmu

---

<sup>14</sup> Dubravka Oraić Tolić u svojoj knjizi *Teorija citatnosti* „intertekstualnost“ definira kao „orijentaciju na tuđe tekstove ili jezik kulture“, pojašnjavajući da se o intertekstualnosti govori onda kada su tuđi tekstovi postali primarna zbilja vlastitoga teksta, pa se vlastiti tekst može razumjeti samo u suodnosu s tuđim tekstovima“ (1990: 5).

stavlja u ulogu mehanizma sjećanja, te ujedno svjedoči o snazi djetinje memorije kojoj ni mnoge prohujale godine ne mogu ništa.

Intertekstualnost je Rešickom poslužila i kao strategija kojom je kroz svoje refleksije potaknute baranjskom prirodom potvrdio suncokret kao poetsko-ontološku bit Baranje. Pozivajući se na poljsku pjesnikinju Wislawu Szymborsku te navodeći parafrazu njezine pjesme o suncokretu zaključuje da „ono što bilo mu je u pogledu, više mu nitko, nikada, ne može oduzeti“ izjednačujući tako ljudsku, a time i vlastitu sudbinu sa životom suncokreta na baranjskim poljima (2012: 47).

Bitno je spomenuti i tekst *Nebo* koji započinje i završava intertekstualnim upletima. Tako autor na početku donosi citat Svetislava Basare iz knjige *Na ivici prijatelja mi*, a u tekstu se referira i na njegovu knjigu *Fama o biciklistima* dajući joj titulu „kultnog štiva svog naraštaja“ čime ujedno ostvaruje poveznicu s kolektivnim pamćenjem. Tekst pak završava citirajući rečenicu iz školskog sastavka svoje kćeri Dore: „Ubrzo sam vidjela kako dva lista lete u zraku, a prvi list zahvaljujući drugom listu sada se više ne boji i putuje prema nebu.“ Taj zapis, zapravo je svojevrsan odgovor na Ameryev citat s početka zbirke. Upravo se tu najjasnije zrcali poveznica između autorovog prošlog i sadašnjeg Ja, zatvara se krug, autor se potvrđuje kao izgrađena osoba, sigurna u svoju prošlost i svoj identitet, slobodna od svih spona, pa i onih zavičajnih.

#### 4.8.2. Intermedijalnost<sup>15</sup> kao strategija pamćenja

Na samom početku članka *Transmedijalnost u poetici Delimira* Rešickog Sanja Jukić ističe da je dvadeseto stoljeće „vrijeme intenzivnog napretka tehnologije i dominacije vizualnih medija, u prvom redu televizije, videa i filma što je rezultiralo krizom neposrednog verbalnog odnosa ili, pak, prezasićenošću svakodnevne komunikacije citatnim (medijskim) implikacijama“. Dominacija vizualnih medija odrazila se i u književnosti. Jukić ističe da literatura ne korespondira samo s vizualnim medijima, nego i sa svim drugim oblicima medijski posredovane stvarnosti uz izravno referiranje na zbilju te se bavi poetikom Delimira Rešickog označavajući ga kao reprezentanta interakcije literature i medija (1996: 439). Osim rock-glazbe, kao dominante njegove intermedijalne poetike, Rešicki se u slaganju svojih proza služi i drugim kontekstima,

---

<sup>15</sup> Pojam „intermedijalnost“ odnosi se na isprepletanje književnih tekstova s drugim umjetnostima ili vrstama izraza ili, kako Oraić Tolić pojašnjava, tip citatnosti u kojemu se u osnovnom tekstu kao podtekst javljaju „drugi umjetnički mediji, npr. slikarstvo, glazba, film i sl.“ (1990: 22).

primjerice, književnom teorijom, poviješću, slikarstvom, isječcima iz svakodnevlja, ali i iz vlastitog emotivno-intelektualnog iskustva. Svi ti medijski upleti često imaju ulogu u okvirima pamćenja i sjećanja, a o tome će nešto više riječi biti u sljedećim potpoglavljima ovoga rada.

#### 4.8.2.1. Uloga rock 'n' rolla u Rešickijevim sjećanjima

U prozama Delimira Rešickog iskustvo rock-kulture prožima autobiografsko, a to znači da su fragmenti iz autorova osobnog života potaknuti asocijacijama iz rock-poetike ili pak određeni događaji, osobe ili predmeti asociraju na nešto što pripada polju rock-kulture.

O rock'n'rollu je eksplicitno progovorio i sam Rešicki u svom eseju u kojemu ističe da rock'n'roll „oduvijek nastoji zaboraviti kako tijelo stari i kako je nemoguće sačuvati mladost i baš sve njene dionizijske potencijale“ (1998: 91). Navedeno se može povezati s Rešickijevim tekstom *Still I'm Sad* u kojemu se može iščitati „želja za mladošću“ koju Rešicki u spomenutom eseju opravdava strahom od „gubitka jedne istinske životne beskompromisnosti i poštenja, pogleda koji može pljunuti nečije tuđe licemjerje uvijek i svugdje, a koje svakim danom odrastanja, neizbježno, postaje moje.“ (1998: 92)

Kako glazba funkcionira kao mehanizam pamćenja i sjećanja najbolje se zrcali u spomenutom tekstu. Rešicki već naslovom daje intermedijalni signal jer upućuje na naziv pjesme engleskog rock sastava *Yardbirds*. Ovu prozu Rešicki započinje pripovijedajući o neobičnom prijatelju iz gimnazije čije ime ne odaje, nego ga naziva „T.“. Iako je T. naizgled imao epizodnu ulogu u njegovu životu, ostavio je dubok trag jer ga je uveo u svijet glazbe koji je postao njegovo utočište, ali i važan dio njegove osobnosti. Tako ga je upoznao i s pjesmama rock skupine Blue Oyster Cult, čime je u njegovom životu usustavio svojevrstan ritual kojim je „osigurao“ doživotno mjesto u njegovom pamćenju. Naime, iako T.-a nije vidio od završetka gimnazije, bilo koja pjesma Oystera, koju bi redovno poslušao barem jednom tjedno uvijek je bila okidačem za buđenje gimnazijskih sjećanja i uspomena na T.-a: „(...) nisam ga zapravo vidio od gimnazije, a nije prošao ni jedan jedini tjedan, a da ga se nisam sjetio, jer u mome životu od trena kada sam prvi put čuo „Then Came The Last Days od May“ nije prošlo sedam dana u nizu da ne poslušam bilo što od Blue Oyster Cultra.“ (Rešicki, 2012: 29). Dakle, u ovom slučaju pjesma prerasta u simbol, postaje „predmetom rituala“, mehanizmom koji uvijek pokreće ista sjećanja (Nora, 2006: 28).



Kupnja šokačke škrinje načinila je idealnu priliku da starog prijatelja ponovno nazove ali je i pokrenula potragu za niti koja bi ga povezala s njim, a tu nit je potražio upravo u onome što ih je uvijek vezalo – glazbi. Potraga za kompilacijom *Yardbirds* na kojoj bi se nalazila „pjesma nad pjesmama“ – *Still I'm Sad* metaforična je autorova potraga za prošlošću, poveznicom s nestalim prijateljstvom (Rešicki, 2012: 30). On glazbom kao figurom pamćenja teži oživljavanju minulog trenutka, ali se to ispostavlja poluuspješnim budući da pjesmu pronalazi samo kao obradu Boney M.-a. Time se na metaforičan način ostvaruje poruka o nemogućnosti restauriranja prošlosti u potpunosti što je sukladno sa značajkom koju Assmann navodi pojašnjavajući koncept figure sjećanja. Dakle, prošlost je u pamćenju nemoguće u potpunosti rekonstruirati, ona se mijenja sukladno s okvirom koji joj sadašnjost daje. Sve prošlo vremenom gubi „dio sebe“, baš kao što su i tisuće krpica, s kojima Rešicki u uvodu uspoređuje svoju zbirku, „nepovratno gubile mirise svoje prošlosti“ (2012: 10).

Glazba tako u Rešickijevom tekstu funkcionira kao vid čuvanja prošlosti naspram promjenjivosti zbilje te figura sjećanja koja mu omogućuje vezu sa nestalim prijateljstvom, nestalim „ja“, minulom mladošću i njezinim „dionizijskim potencijalima“ (Rešicki, 1998: 91). Dajući pjesmi *Still I'm Sad* titulu rezimea njegovog cijelog postgimnazijskog života, Rešicki glazbu postavlja ne samo kao korelat svom emocionalnom stanju, nego kao korelat njegova života i određuje ju kao nositelja dijela vlastitog identiteta.

#### 4.8.2.2. Fotografija kao medij pamćenja

Rešicki u tekstu *Gitare, prašina i ono što se ne vidi* zapravo i sam piše o fotografiji kao mediju koji je svojevrsna strategija sjećanja: „Na fotografijama ima nečeg duboko melankoličnoga, valjda stoga što nas uvijek dodatno umaraju predosjećanjem našega vlastitoga kraja, dok su u isto vrijeme u stanju ponuditi epifaničnu laž da se možda možemo, pa makar i na trenutak, zaputiti tamo gdje nas više nema, tamo odakle nikad nema povratka, a gdje bismo, možda, ponekad poželjeli iznova biti.“ (2012: 49).

Upravo zbog te varljive naravi fotografije, u tekstu *Gitare, prašina i ono što se ne vidi* fotografija se javlja kao „medij pamćenja“, svojevrsni okidač koji pokreće sjećanja na ono što je ona zabilježila, ali i na „ono što se ne vidi“ u njezinim okvirima, ali sama sjećanja autor smješta u zavičajni prostor, kao sigurniji „medij“ za pohranu uspomena (2012: 49).

Tekst je naime i nastao na osnovu fotografije iz Rešickijeve privatne zbirke. Time se ujedno eksplicitno potvrđuje da je Rešickijevo sjećanje „arhivističko“ jer se oslanja na materijalne tragove (Nora, 2006: 30). Kao i svaka fotografija, i ova je usmjerena trenutku u prošlosti, točnije, pokušaju zamrzavanja trenutka i priče koju sadrži, odnosno, kako Vladimir Arsenić piše „trenutku koji u posmatraču otključava metafizički ponor koji nastaje između onoga što je bilo i onoga što jest“. Upravo zbog svjesnosti o nemogućnosti fotografije da prikaže puninu svog smisla, autor nastoji pletući sentimentalnu priču oko fotografije popuniti njezine praznine.

Fotografija dvojice mladića kako sviraju gitare dok je treći svoju odložio da bi fotografirao tako postaje temeljem na kojem Rešicki oživljavajući svoja sjećanja gradi priču o mladosti, prijateljstvima, vlastitom životu, te sudbinama onih koji su zabilježeni na priloženom „materijalnom dokazu zaustavljenosti trenutka“ (2012: 49) Priča o prijateljstvu sa Silvijem Petranovićem tako stoji kao kontrapunkt priči fotografije koja prikazuje idiličnu sliku dvojice mladića koji vježbaju sviranje, nimalo svjesni onoga što im budućnost sprema.

#### 4.8.2.3. Film kao medij pamćenja

Sanja Jukić je već 1996. godine analizirajući opus Delimira Rešickog zaključila da on od filma, među ostalima, preuzima motive usamljenosti, dislociranosti, motive lutanja, prljavih kolodvorskih čekaonica, haustora, kiše, sumraka, neonskih reklama i sl. (1996: 449). Danas, dvadesetak godina i mnogo objavljenih knjiga kasnije, analizirajući poetiku Delimira Rešickog navedeni zaključci mogu se ponovno potvrditi.

Film u prozama Delimira Rešickog također funkcionira kao strategija pamćenja što se veoma jasno može iščitati u tekstu *Travis i Jane*. Intermedijalni signal sadržan je u samom naslovu jer autor spominje dva glavna lika iz filma *Paris, Texas* čiji naslov spominje par redaka kasnije. Film u ovom tekstu ima ulogu poveznice autorova privatnog života s kolektivnim pamćenjem. Izjednačujući meksičku pustinju s „pustinjom“ sobe u hotelu Dubrovnik, vođen filmom kao mehanizmom sjećanja, autor se sažalijeva nad vlastitom generacijom koja nikad nije vidjela, ni doživjela „to famozno nešto više od života“ i kojima je, na poslijetku rat možda bio najznačajniji događaj života (Rešicki, 2012: 72). Tako Rešicki medijem filma kao „medijem sjećanja“ povezuje individualno sjećanje s kolektivnim doživljajem jednog razdoblja i generacije koja je u njemu odrasla.

U kontekstu filma kao medija sjećanja osobito je zanimljiva i proza *Put u Samarru* koju autor posvećuje Stephenu Kingu. Ovaj tekst vrvi poveznicama s različitim medijima: referira se na pisca, televizijski putopis o drevnom gradu Samarri, sliku Josipa Vanište, Jima Morrisona i njegovu pjesmu *Slavlje guštera (The Celebration Of The Lizard)*. Svi ti elementi funkcioniraju kao mehanizmi koji pokreću autorovo pamćenje, navode ga na povezivanje i prisjećanje na prošlost. Tako ga upravo dokumentarac o ruševnom gradu Samarri asocira na vlastiti povratak u rodnu kući nakon ratnog prognanstva. Ruševnost Samarre podsjeća ga na prolaznost koju je na svojoj koži najviše osjetio upravo povratkom u vlastitu sobu nakon godina provedenih u izbjeglištvu: „O Samarri nisam znao baš ništa u trenutku kada sam, nakon dugo, dugo vremena, vrativši se u Baranju, otvorio vrata svoje stare sobe, u kojoj skoro više nije bilo ničega što bi me podsjećalo da sam ondje doista nekada živio. (...) Taj tada posve neodređen osjećaj prolaznosti, tjeskobe i ništavnosti baš svega što svojim sjećanjem pokušavamo učiniti izuzetnim objasnio sam sebi tek kada sam, dvije-tri godine poslije, (...) nabasao na fantastičan televizijski putopis o nekada slavnima, a danas ruševnim gradovima u međuriječju Eufrata i Tigrisa.“ (2012: 26).

## 5. Zaključak

Zbirka *Dronjci na hrpi* zajedno s prozom *Bablje ljeto* kao predtekstom čini svojevrsni vrt autorove prošlosti, slavonsko-baranjski labirint, kroz čije se geografske i spiritualne prostore čitatelj kreće prateći autora koji s mjesta pamćenja uzima slike-fragmente i tvori jedinstveni mozaik vlastitog života, zavičaja i identiteta.

Rešickijeva sjećanja, potaknuta prirodom, arhitekturom, predmetima, glazbom, filmom i drugim zemljopisnim i duhovnim prostorima koji funkcioniraju kao mediji pamćenja, nisu samo plod puke nostalgije, niti pokušaj da se obnavljanjem idiličnih slika iz djetinjstva predahne od stvarnosti ili onog što je uslijedilo u bližoj prošlosti nego su ta sjećanja prije svega izraz potrebe pisca da utvrdi svoj identitet.

Reminiscencijama na djetinjstvo, odrastanje, ali i zrele dob u Baranji i Osijeku Rešicki pravi album svojih životnih uspomena u kojemu, kao i svakom drugom albumu, neka mjesta, ljudi, događaji i slike imaju istaknutiju ulogu i zauzimaju više mjesta. Svoj mozaični album ukoričen pruža čitatelju ostavljajući mu dovoljno mjesta da se i sam prepozna u njemu.

## Literatura

### Predmetna literatura:

Rešicki, Delimir, 1993. *Sagrada familia*, Zagreb, Meandar

Rešicki, Delimir, 2012. *Dronjci na hrpi*, Zagreb, Fraktura

### Stručna literatura:

Assman, Jan, 2005. *Kulturno pamćenje*, Zenica, Vrijeme

Assmann, Jan, 2006. *Kulturno pamćenje* u knjizi M. Brkljačić; S. Prlenda, *Kultura pamćenja i historija*, Zagreb, Golden marketing – Tehnička knjiga

Augé, Marc, 2001. *Nemjesta: uvod u moguću antropologiju supermoderniteta*, Zagreb, Naklada Društva arhitekata, građevinara i geodeta

Bachelard, Gaston, 2000. *Poetika prostora*, Zagreb, Ceres

Bagić, Krešimir, 1996. *Poštari lakog sna*, Zagreb, Naklada MD

Bagić, Krešimir, 2004. *Proza urbanoga pejzaža* u knjizi K. Bagić, *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*, Zagreb, Disput, str. 111.-147.

Benčić, Živa, 2006. *Lica Mnemozine: ogledi o pamćenju*, Zagreb, Naklada Ljevak

Brešić, Vinko, 2004. *Slavonska književnost i novi regionalizam*, Osijek, Matica hrvatska

Brkljačić, Maja; Prlenda, Sandra, 2006. *Zašto pamćenje i sjećanje* u knjizi M. Brkljačić; S. Prlenda, *Kultura pamćenja i historija*, Zagreb, Golden marketing – Tehnička knjiga

Gillis, John. R., 2006. *Pamćenje i identitet: povijest jednog odnosa* u knjizi M. Brkljačić; S. Prlenda, *Kultura pamćenja i historija*, Zagreb, Golden marketing – Tehnička knjiga

Ileš, Tatjana, 2008. *Album-grad* u časopisu *Kolo*, god.18, br.1, str. 53.-76.

Janković, Branimir, 2010. *Historija sjećanja i pamćenja* u knjizi *Historijski zbornik* (2010.), br. 1, str. 269.-311.

Jukić, Sanja, 1996. *Transmedijalnost u poetici Delimira Rešickog* u knjizi S. Marijanović, *Književni Osijek*, Osijek, Pedagoški fakultet, str. 439.-456.

Leerssen, Joep, 2009. *Retorika nacionalnog karaktera: programatski pregled* u zborniku D. Dukić, *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*, Zagreb, Srednja Europa, str. 99.-124.

Milanija, Cvjetko, 2012. *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.*, Zagreb, Altagama

Nora, Pierre, 2006. *Između pamćenja i historije. Problematika mjesta* u knjizi M. Brkljačić; S. Prlenda, *Kultura pamćenja i historija*, Zagreb, Golden marketing – Tehnička knjiga

Oraić Tolić, Dubravka, 1990. *Teorija citatnosti*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske

Rem, Goran; Sablić Tomić, Helena, 1999. *Uvod u čitanje hrvatske književnosti u Slavoniji : nacrt za čitanje povijesti hrvatske književnosti u Slavoniji* u časopisu *Umjetnost riječi*, 43. (1999.), 2; str. 133.-147.

Rem, Goran; Sablić Tomić, Helena, 2003. *Slavonski tekst hrvatske književnosti*, Zagreb, Matica hrvatska

Rem, Goran; Sablić Tomić, Helena, 2008. *Hrvatska suvremena književnost: pjesništvo i kratka priča*, Osijek, Filozofski fakultet

Rem, Goran; Jukić, Sanja, 2012.-2013. *Panonizam hrvatskoga pjesništva*, Osijek, Filozofski fakultet

Rešicki, Delimir, 1998. *Satan Panonski – tijelo kao knjiga ispisana žiletom* u knjizi D. Rešicki, *Bližnji*, Osijek, Matica hrvatska

Sablić Tomić, Helena, 2002. *Intimno i javno*, Zagreb, Naklada Ljevak

Sablić Tomić, Helena; Ileš, Tatjana, 2011. *Grad između pamćenja i zaborava* u knjizi *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, god. 37, br. 1., str. 303.-322.

Vuković, Tvrtko, 2005. *Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši*, Zagreb, Disput

Mrežni izvori:

Arsenić, Vladimir, 2013. *Kritika 167: Delimir Rešicki*, dostupno na:

<http://www.books.hr/kolumne/kritika-167-delimir-resicki>

Šeput, Luka, 2011. *Razgovor s Delimirom Rešickim* u časopisu *Vijenac*, br. 451, dostupno na:

<http://www.matica.hr/vijenac/451/Pisanje%20je%20za%20mene%20tra%C5%BEenje/>

Televizijska emisija *Knjiga ili život*, dostupno na:

<https://www.youtube.com/watch?v=aSQp3aodNpo>

Zlatar, Andrea, 2011. *Proza devedesetih: mehanizmi književnoga i kulturnoga pamćenja*, dostupno na:

[http://www.hrvatskiplus.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=950:proza-devedesetih-mehanizmi-knjievnog-i-kulturnog-pamenja&catid=113&Itemid=158](http://www.hrvatskiplus.org/index.php?option=com_content&view=article&id=950:proza-devedesetih-mehanizmi-knjievnog-i-kulturnog-pamenja&catid=113&Itemid=158)