

# Hrvatske pjesničke prakse od 2000. do 2010.

---

Šalata, Davor

Doctoral thesis / Disertacija

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:111:994223>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-23**



Repository / Repozitorij:

[Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies](#)





Sveučilište u Zagrebu

Fakultet hrvatskih studija

Davor Šalat

**HRVATSKE PJESNIČKE PRAKSE  
OD 2000. DO 2010.**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2021.



Sveučilište u Zagrebu

Fakultet hrvatskih studija

Davor Šalat

# **HRVATSKE PJESNIČKE PRAKSE OD 2000. DO 2010.**

DOKTORSKI RAD

Mentori:

Prof. dr. sc. Krešimir Bagić

Izv. prof. dr. sc. Dubravka Zima

Zagreb, 2021.



University of Zagreb

Faculty of Croatian Studies

Davor Šalat

**CROATIAN POETIC PRACTICES**  
**2000-2010**

DOCTORAL DISSERTATION

Supervisors:

Prof. dr. sc. Krešimir Bagić

Izv. prof. dr. sc. Dubravka Zima

Zagreb, 2021.

## INFORMACIJA O MENTORIMA

Prof. dr. sc. Krešimir Bagić rođen je 1962. u Gradištu. Osnovnu je školu završio u Gradištu, srednju u Županji. Diplomirao je hrvatski ili srpski jezik i jugoslavenske književnosti 1988. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je 1991. obranio magisterij *Lingvistika i pjesnički tekst*, a 1995. doktorat *Stilistički i genološki aspekti polemičkoga teksta*.

Zaposlen je na Katedri za stilistiku matičnoga fakulteta kao – postiplomand-pripravnik (od 1989), asistent (od 1991), docent (od 1999), izvanredni profesor (od 2004), redoviti profesor (2009) i redoviti profesor u trajnom zvanju (2015).

Bio je član uredništava *Studentskog lista* i književnog časopisa *Quorum*, uređivao je emisije *Bibliovizor* i *Rječnik Trećeg programa* na Trećem programu Hrvatskoga radija, dvije je godine vodio Sekciju za teoriju književnosti. Od 1996. do 1999. godine radio je kao lektor za hrvatski jezik i književnost na Sorboni. Od 2005. do 2009. godine vodio je Zagrebačku slavističku školu. Uređivao je biblioteku Palimpsest u nakladničkoj kući Disput. Urednik je portala *Stilistika.org*.

Uz znanstvene i stručne tekstove, objavio je i zbirke pjesama: *Svako je slovo kurva* (s B. Gregorićem – nagrada "Goran", 1988), *Između dva snažna dima* (1989), *Krošnja* (1994), *Bršljan* (1996), *Jezik za svaku udaljenost* (2001), *Le palmier se balance* (Pariz, 2003), *U polutama predgrađa* (2006), *Trebalo bi srušiti zidove* (nagrada „Dobriša Cesarić“, 2011), *Plaši li te moja boja* (2013) i *Tko baca mrvice kruha dok hoda šumom / Qui sème des miettes de pain en traversant les bois* (Rennes, 2016).

Izabrana bibliografija:

### Knjige

1988. *Četiri dimenzije sumnje*. S J. Matanović, V. Bogišić i M. Mićanović. Zagreb: Quorum. Str. 269-355.

1994. *Živi jezici. Poetska pisma I. Slamniga, J. Severa i A. Žagar*. Zagreb: Naklada MD.

1995. *Rječnik Trećeg programa* (ur). Zagreb: Biblioteka Hrvatskog radija.

1996. *Poštari lakog sna. Proza Quorumova naraštaja*. Quorum 2/3.

1996. (2002) *Kronologija Hrvatska – Europa – svijet*. Ur. I. Goldstein. Autor 182 natuknice iz područja novije hrvatske književnosti. Zagreb: Novi Liber.

1999. *Umijeće osporavanja. Polemički stilovi A. G. Matoša i M. Krleže*. Zagreb: Naklada MD.

2001. *Neue Literatur aus Kroatien (I). Katalog des Dichternachwuchses am Ende der 90er Jahre*. Predgovor: "Verführung durch Gewöhnlichkeit". Preveli: K. Detlef Olof i Christine Okresek. Wien: Botschaft der Republik Kroatien.

2001. *Neue Literatur aus Kroatien (II). Katalog des literarischen Nachwuchses am Ende der 90er Jahre*. Predgovor: "Die Kurtzgeschichte der Neunziger". Preveli: K. Detlef Olof i Christine Okresek. Wien: Botschaft der Republik Kroatien.

2002. (2005) *Važno je imati stila* (ur). Zagreb: Disput.

2002. *Brisani prostor*. Zagreb: Meandar.

2003. *Goli grad. Antologija hrvatske kratke priče 80-ih i 90-ih*. Zagreb: Naklada MD.

- [2005. *Golo mesto. Antologija hrvaške kratke proze*. Ljubljana: Študentska založba.]
- [2009. *Nagie miasto. Antologia chorwackiego krótkiego opowiadania (short story) lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego]

2003. (2004) *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*. Zagreb: Disput.

2006. *Bacite stil kroz vrata, vratit će se kroz prozor. Suvremena francuska i frankofona stilistika* (ur). Zagreb: Naklada MD.

2011. *Ivan Slamnig, ehnti tschatschine Rogge!* (ur). Kijevo – Zagreb: Općina Kijevo - Invictus – AGM.

2012. *Leksikon hrvatskih književnih kritičara* (s M. Mađarević, T. Sesar, B.-V. Šklebek i J. Zečević). Zagreb – Đakovo: AGM – Matica hrvatska Đakovo – DHK Ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski.

2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.

2016. *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost 1970.-2010.* Zagreb: Školska knjiga.

2017. *Pogled iz Dubrave*. Zagreb: Matica hrvatska.

Izv. prof. dr. sc. Dubravka Zima rođena je u Zagrebu 1972. Osnovnu školu i Klasičnu gimnaziju završila je u Zagrebu, diplomirala 1995. na Odsjeku za kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Od 1995. do 2009. bila je zaposlena kao znanstvena novakinja u Zavodu za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu na projektu Enciklopedija hrvatske književnosti (voditeljica akademkinja prof. dr. sc. Dubravka Oraić Tolić), od 2009. do 2019. zaposlena je na Odjelu (Odsjeku) za kroatologiju na Hrvatskim studijima Sveučilišta u Zagrebu (sada Fakultet hrvatskih studija) kao docentica, od veljače 2019. do danas kao izvanredna profesorica.

Dva je puta bila stipendistica CEEPUS-a na Sveučilištu u Beču (1999. i 2003.). Magistrirala je 1999. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu na Poslijediplomskom studiju književnosti s temom *Ivana Brlić Mažuranić, monografija* (mentorica akademkinja prof. dr. sc. Dubravka Oraić Tolić), doktorirala 2004. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu s disertacijom *Hrvatski dječji roman* (mentorica prof. dr. sc. Dubravka Težak).

Na Učiteljskom fakultetu u Zagrebu i na Filozofskom fakultetu u Zagrebu održavala nastavu iz kolegija *Dječja književnost*, *Književnost za mladež* i srodnih kolegija na diplomskom studiju, te kolegij *Hrvatska dječja književnost* na doktorskom studiju na Odsjeku za kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, kao i kolegije *Dječja književnost* i *Književnost za mladež* na Dopunskom studiju za nastavnike na Učiteljskom fakultetu u

Zagrebu. U akademskim godinama 2015/2016. i 2017/2018. predavala je kao gostujuća profesorica na Sveučilištu u Torontu (University of Toronto, Department of Slavic Languages and Literatures) tri kolegija iz hrvatske književnosti i kulture (*Croatian Culture, Croatian Literature, Mediterranean Cities*).

Na Odsjeku za kroatologiju nastavno je usmjerena na dječju i noviju hrvatsku književnost. Bila je članica uredništva znanstvenoga časopisa *Libri & Liberi* (kategorija A1) od 2011. do 2018., u uredničkom je odboru slovenskoga časopisa *Otrok in knjiga*.

Objavila je tri samostalne znanstvene knjige:

1. *Ivana Brlić-Mažuranić* (Zagreb, ZZOK, 2001.)
2. *Kraći ljudi. Povijest dječjeg lika u hrvatskom dječjem romanu* (Udžbenik Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, Školska knjiga, 2011.)
3. *Praksa svijeta: biografija Ivane Brlić-Mažuranić* (Zagreb, Naklada Ljevak, 2019.)

Objavila je i jednu suautorsku znanstvenu knjigu (*Uvod u dječju književnost*, suautorica Marijana Hameršak, Zagreb, Leykam international, 2015.).

Primarni su joj znanstveni interesi hrvatska i svjetska dječja i adolescentska književnost, povijest književnosti i kulture, novija hrvatska književnost, studije djetinjstva (*childhood studies*), studije mladosti i djevojaštva (*girlhood studies*) i srodne teme. Govori njemački i engleski jezik, te prevodi tekstove iz područja znanosti o književnosti s njemačkog jezika. Članica je Stručnog povjerenstva za dječju knjigu pri Ministarstvu kulture RH.

Cjelokupna bibliografija dostupna je na adresi:

<https://www.bib.irb.hr/pretraga?operators=and|zima,%20dubravka|text|author>



## ZAHVALE

Osobito zahvaljujem svojim mentorima – prof.dr. Krešimiru Bagiću i izvan.prof.dr. Dubravki Zima. U svim razdobljima koncipiranja, pripreme i dovršetka doktorskoga rada bitno su mi pomogli svojim iskustvom, stručnošću i pristupačnošću. Posebno su mi pomogli kada bih u koncipiranju ili dovršetku rada došao do problema koje bih teško sam mogao svladati. Zato su velike njihove zasluge za uspješan završetak mojega doktorskoga studija!

Osoba bez koje ne bih ni počeo doktorski studij, a zasigurno ga ne bih završio, jest moja supruga Lana Derkač-Šalat. Njezina dobrohotna ustrajnost, stalna briga i poticanje uspjele su nadvaladati svaku moju malodušnost i nevoljkost. Bez njezine svakovrsne pomoći ovoga doktorskog rada ne bi bilo pa zbog toga prema njoj osjećam veliku zahvalnost!

Zahvaljujem i svojoj majci Štefaniji Braun-Kleončić na svakovrsnoj pomoći i poticanju pri početku, izradi, dovršetku i obrani ovoga doktorskog rada, kao i svome kumu Hrvoju Dečaku na bodrenju da završim ono što sam započeo – doktorskome studiju.

Zahvaljujem i svim profesorima i administrativnom osoblju Fakulteta hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu, koji su mi pomogli da dovršim svoj studij.

## SAŽETAK

U doktorskome radu pod naslovom *Hrvatske pjesničke prakse od 2000. do 2010.* nastojalo se analizirati, opisati i ustanoviti karakter pjesničke scene nultih godina, dominantne tendencije njezine pjesničke prakse i teorije te paradigmatičke autore i njihove poetike. Tijekom analize u nultima objavljenih antologija i teoretskih tekstova, središnjega časopisa za poeziju *Poezija*, nagrada za poeziju i njihovih laureata te pjesama desetero paradigmatičkih pjesnikinja i pjesnika došlo se do zaključka da u cjelini nultih godina nije bilo dominantne poetike. Donekle se ipak, samo u prvoj polovici desetljeća, uspjela istaknuti takozvana stvarnosna poezija. No, upravo je promptna i široka reakcija kritike, kao i pjesničke prakse na dominaciju te poetike omogućila da se pjesnička scena sagleda u svoj širini poetičke i generacijske raznovrsnosti i vrijednosti. Zaključeno je i da je najvažniju ulogu u osvještavanju pluralizma u hrvatskome pjesništvu i njezinoj teoriji imalo nekoliko antologija te poezije, teoretski tekstovi objavljeni u njima i izvan njih, intenzivna kritička djelatnost, kao i časopis *Poezija*. Njegova uređivačka politika osvještavala je pluralizam pjesničke i teoretske scene, ali ga i programatski poticala doprinosom pjesnika i teoretičara svih tada djelatnih naraštaja. Zaključeno je i da je, tematizirajući pjesnike generacije devedesetih, nekoliko teoretičara i kritičara tematiziralo i poeziju koja je nastajala nultih godina te da njihove deskripcije i tipologije u vezi s devedesetima uglavnom vrijede i za pjesništvo nultih. A u ovome se radu pjesničkoj sceni nultih pristupilo induktivnom metodologijom -- detaljnim ocrtavanjem teoretskoga i časopisnog konteksta, analizom poezije desetero paradigmatičkih pjesnika te, na kraju, izvođenjem općenitijih zaključaka o cijelome promatranom razdoblju. Uočilo se da se među poetikama razmatranih pjesnika samo manji broj može uvrstiti u neki određeni tip pjesništva, a da je između njih čitav spektar hibridnih, kompozitnih poetika koje ne pripadaju bilo kojoj „čistoj“ poetičkoj profilaciji. Na temelju toga moglo se u ovome doktorskome radu zaključiti da su na pjesničkoj sceni nultih godina prevladavale

kompozitne poetike s osebujnom kombinacijom poetičkih odrednica kod svakoga pojedinog važnijeg pjesnika, da su te poetike ukupno ocrtale iznimno složeni poetski i poetički krajolik te da su se, upravo na toj poetičkoj složenosti, razvili iznimno vrijedni i originalni pjesnički glasovi.

## ABSTRACT

The doctoral thesis entitled *Croatian Poetic Practices 2000-2010* seeks to analyse, describe and identify the character of the poetry scene of the 2000s, the dominant tendencies of its poetic practice and theory, and paradigmatic authors and their poetics. The analysis of anthologies and theoretical texts published during the 2000s, of the leading poetry magazine *Poezija [Poetry]*, of poetry awards and their laureates, and of the poems of ten paradigmatic poets results in the conclusion that the 2000s as a whole had no dominant poetics. Nevertheless, in the first half of the decade so-called realistic poetry does stand out to some extent. However, it was the prompt and wide reaction of critics, as well as of the poetic practice, to the dominance of the poetics of realistic poetry that enabled the author to examine the poetry scene, and the breadth of its poetic and generational diversity and value. The conclusion is that the most important role in raising awareness of the pluralism in Croatian poetry and its theory was played by several anthologies and poetries, theoretical texts published in these anthologies and elsewhere, intensive activity in the field of criticism, and the magazine *Poezija [Poetry]*. The magazine's editorial policy not only raised awareness of the pluralism of the poetry and theory scene, but also encouraged it programmatically by making sure that poetry is contributed by all the active generations of poets and theorists at the time. Another conclusion is that several theorists and critics who discussed the poetry of the 1990s also discussed the poetry that was written in the 2000s, and that their descriptions and typologies of the poetry of the 1990s are generally also applicable to the poetry of the 2000s. To analyse the poetry scene of the 2000s, the approach used in this thesis was inductive – it gives a detailed outline of the theoretical and magazine-related contexts, it analyses the poetry of ten paradigmatic poets and, finally, it draws more general conclusions concerning the entire period observed. It was noticed that only a small number of poetics of individual poets can be said to be of a certain type of poetry and that

there is an entire spectrum of hybrid, composite poetics that do not belong to any “pure” poetic framework. Based on this, this doctoral thesis concludes that what dominated the poetry scene of the 2000s were composite poetics with a peculiar combination of poetic determinants in each of the most important poets, that these poetics portray an extremely complex landscape in terms of both poetry and poetics, and that, based on this poetic complexity, extremely valuable and original poetic voices emerged.

## **KLJUČNE RIJEČI**

hrvatska poezija, pjesnička scena nultih, antologije, pjesničke prakse, paradigmatički autori, nagrade za poeziju, časopis *Poezija*, naraštajni i poetički pluralizam, kompozitivne poetike

## **KEY WORDS**

Croatian poetry, poetry scene of the 2000s, anthologies, Poetic practices, paradigmatic authors, poetry awards, poetry magazine *Poezija*, poetic and generational pluralism, composite poetics

# SADRŽAJ

<b>1. UVOD</b> .....	15.
<b>2. ANTOLOGIJE HRVATSKE POEZIJE I TEORETSKI TEKSTOVI (2000. – 2010.)</b> ..25.	
2.1. Tvrtko Vuković: <i>Off-line, hrvatsko pjesništvo devedesetih</i> , antologija .....	25.
2.2. Goran Rem: <i>Panorama granice</i> .....	30.
2.3. Zvonimir Mrkonjić: <i>Međaši: hrvatsko pjesništvo dvadesetog stoljeća</i> .....	33.
2.4. Tea Benčić Rimay: <i>I bude šuma: mala studija o poeziji žena</i> .....	35.
2.5. Miloš Đurđević: <i>Rušenje orfičkog hrama, antologija novije hrvatske poezije</i> .....	37.
2.6. Sanjin Sorel: <i>Isto i različito: Antologija i studija hrvatskog pjesničkog naraštaja devedesetih</i> .....	41.
2.7. Miroslav Mićanović: <i>Utjeha kaosa (Antologija suvremenog hrvatskog pjesništva)</i> .....	48.
2.8. Zvonimir Mrkonjić: <i>Suvremeno hrvatsko pjesništvo (Novi tekstovi 1970 – 2010)</i> .....	51.
2.9. Ervin Jahić: <i>U nebo i u niks (Antologija hrvatskog pjesništva 1989. - 2009.)</i> .....	54.
2.10. Branko Maleš: <i>Poetska čitanka suvremenoga hrvatskog pjesništva (1950.-2010.)</i> .....	60.
2.11. Damir Šodan: <i>Drugom stranom (antologija suvremene hrvatske "stvarnosne" poezije)</i> .....	63.
2.12. Krešimir Bagić: „Pjesnički naraštaj devedesetih“ .....	68.
2.13. Tvrtko Vuković: „Što je stvarno u stvarnosnom pjesništvu - etika čitljivog teksta“ .....	70.
2.14. Pavao Pavličić: <i>Mala tipologija moderne hrvatske lirike</i> .....	71.

2.15. Cyjetko Milanja: „Postistička pjesnička kretanja – uvod u postiste“ .....	76.
<b>3. ČASOPIS POEZIJA (razdoblje 2005. - 2010.)</b> .....	80.
<b>4. HRVATSKE KNJIŽEVNE NAGRADE ZA POEZIJU</b> <b>(2000. – 2010.)</b> .....	90.
<b>5. HRVATSKE PJESNIČKE PRAKSE OD 2000. DO 2010.</b> .....	115.
5.1. Uvod u hrvatske pjesničke prakse od 2000. do 2010. ....	115.
5.2. Drago Glamuzina (1967.).....	121.
5.3. Tomica Bajsić (1968.).....	133.
5.4. Ivica Prtenjača (1969.).....	143.
5.5. Ervin Jahić (1970.).....	153.
5.6. Tatjana Gromača (1971.).....	163.
5.7. Dorta Jagić (1974.).....	172.
5.8. Ana Brnardić (1980.).....	180.
5.9. Franjo Nagulov (1983.).....	187.
5.10. Marko Pogačar (1984.).....	197.
5.11. Marija Andrijašević (1984.).....	205.
<b>6. ZAKLJUČAK</b> .....	216.
<b>7. LITERATURA</b> .....	229.
<b>8. ŽIVOTOPIS AUTORA</b> .....	235.
<b>9. KAZALO IMENA</b> .....	236.



## 1. UVOD

U književnopovijesnim artikulacijama suvremene hrvatske poezije (a tako se uglavnom imenovalo pjesništvo koje je stvarano nakon Drugoga svjetskog rata nadalje) uobičajilo se promatranje njezina razvoja s osloncem na pjesničke i kritičke grupacije koje su nastajale oko nekog književnog časopisa, i to u otprilike desetljetnome ritmu, odnosno razdoblju potrebnome za formiranje, afirmaciju i iscrpljenje određene poetičke tendencije. Neke od najutjecajnijih takvih književnopovijesnih artikulacija bile su, primjerice, one Zvonimira Mrkonjića, Ante Stamaća i Cvjetka Milanje. Mrkonjić tako u svojoj knjizi *Suvremeno hrvatsko pjesništvo – Razdioba* iz 1971. godine tipološki govori o iskustvima prostora, egzistencije i jezika, koja dijakronijski povezuje s četrdesetim, pedesetim i šezdesetim godinama prošloga stoljeća. Stamać pak uvodi razlikovanje „slikovnoga“ i „pojmovnog“ pjesništva primjenjujući ga na naraštaje okupljene oko časopisa *Krugovi* pedesetih godina („slikovno pjesništvo“) i časopisa *Razlog* („pojmovno pjesništvo“) šezdesetih godina. Najrazrađeniji desetljetni sustav izgradio je Cvjetko Milanja u svojoj višesveščanoj sintezi suvremene hrvatske poezije (višesveščanu književnopovijesnu sintezu napravio je i za hrvatsko pjesništvo prve polovice dvadesetoga stoljeća). On je šezdesetak godina razvoja suvremenoga hrvatskog pjesništva ocrtao kao poetsko i teorijsko kretanje artikulirano raznim časopisnim grupacijama (krugovaši, razlogaši, pitanjaši, offaši kao „prijelazna grupacija“, kvorumaši), čija se dominacija susljeđivala u otprilike dekadnome ritmu (pedesete, šezdesete, sedamdesete, osamdesete godine prošloga stoljeća). Na kraju je dodao i grupaciju takozvanih postista (devedesete i nulte godine) koji nisu imali svojega središnjeg časopisa. No, Milanja je njihovim (auto)poetikama mogao pridati određene zajedničke tipološke karakteristike već i na temelju sličnoga generacijskoga senzibiliteta, kao i društveno-kulturnih uvjeta u kojima je nastajalo njihovo pjesništvo.

To preklapanje sinkronijskih (tipoloških, poetičkih) i dijakronijskih (dekadni ritam, međugeneracijski utjecaji) odrednica ujedno je temelj Milanjina sustava suvremenoga

hrvatskog pjesništva, što on eksplicira na sljedeći način: „Riječ je, dakako, o grupacijama i u književnopovijesnom, i u poetičkom smislu, ali riječ je i o društvenom horizontu i njemu korespondentnoj instanciji subjekta, kakvoga je iznjedrila *književna* praksa, u sferi teorijskoga i u sferi praktičnoga uma“ (Milanja, 2012: 315). Milanja čak apsolutizira (posve svjestan i reduktivnosti takve metodologije) „totalitet zbilje, totalitet jezične reprezentacije i totalitet subjekta, usidrena 'između' ta dva totaliteta“ (ibid., 316) kakvi su karakteristični za svaku od navedenih časopisnih grupacija. On, dakle, za svaku od tih grupacija ocrtava paradigmatiku teorijsku koncepciju i poetički model, kakve su one iznjedrile u svojim programatskim tekstovima i pjesničkoj praksi, i sve te koncepcije dijeli u dva teorijska makro polja (scena označenoga i označiteljska scena).

Te koncepcije, modeli i poetske realizacije iznimno su složeni i slojeviti te se odnose na sve razine koje teorijski ili poetski tekstovi mogu sadržavati. Milanja tako eksplicira: „Radi se o ideji svijeta, filozofiji života, koncepciji društvene stvarnosti, pitanju političkog, i s obzirom na društvenu ulogu intelektualca, pisca, humanističkoga djelatnika, i s obzirom na ideju književnosti, njene uloge, propedeutičke i estetičke, i s obzirom na poetičku realizaciju i stiskoparadigmatički aranžman“ (Milanja, 2012: 315-316). Možemo konstatirati da je takvim Milanjinim usustavljanjem te uistinu iscrpnom deskripcijom pojedinih paradigmatičkih koncepcija, modela i realizacija nastojanje da se književnopovijesno i književnokritički artikulira polje suvremenoga hrvatskog pjesništva dosegnuo (teško nadmašiv) vrhunac. Zanimljivo je da je hrvatsku književnopovijesnu i književnokritičku tradiciju generacijske i dekadne logike primijenjene na suvremenu hrvatsku poeziju nastavio i Sanjin Sorel (2006.) u svojoj teoretskoj artikulaciji „generacije devedesetih“. Time je utjecajnost takvoga koncipiranja razvoja hrvatskoga pjesništva protekao i na tadašnji teorijski i poetički aktualitet, ali i na buduća viđenja daljnjih razdoblja toga pjesništva. Kako devedesetih nije bilo nekog središnjeg časopisa koji bi okupljao novu generacijsku grupaciju, Sorel se u koncipiranju „generacije devedesetih“ morao osloniti na ostale važne čimbenike u zasnivanju takvih grupacija. Osobito je istaknuo „zajednički socijetalni kontekst“ tijekom burnih devedesetih godina. Zatim je pjesništvo devedesetih ocrtao kao zbir novih poetičkih iskustava pjesnika različitih životnih dobi, koji su, međutim, intenzivnije ušli u hrvatsko pjesništvo baš devedesetih. Sve je napokon usustavio razmjerno čvrstom tipologizacijom (masmedijsko-kulturološko iskustvo, mitopoetsko, neoegzistencijalističko, s podpoetikom ratnog pisma, pjesništvo slikovnoga mišljenja, te označiteljsko poetsko iskustvo) unutar koje je – kao potku svima, odnosno „arhipoetiku“ – istaknuo neoegzistencijalističko iskustvo.

I Sorel je, kao nekada Mrkonjić, kao temeljni tipologizacijski termin upotrijebio pojam „iskustvo“, smatrajući ga, vjerojatno, širim od pojmova kao što su poetika, autopoetika, poetički model, diskurs itd. Otvorio je, također, mogućnost prema kojoj bi se njegove tipologizacijske odrednice mogle koristiti i transhistorijski, odnosno za slična iskustva u različitim prošlim pa i budućim razdobljima. Zanimljivo je da su i Milanja i Sorel, tematizirajući u prvome redu pjesnike koji su u hrvatsku poeziju intenzivnije ušli devedesetih godina, pisali i o njihovom pjesničkom razvoju (zbornicima pjesama, poetičkim mijenama) već duboko u nultim godinama. Tako je njihovo koncipiranje, deskripcija i tipologizacija „postista“ (Milanja) i „generacije devedesetih“ (Sorel) izvedeno na pjesničkome korpusu nastalome ne samo devedesetih, već uvelike i nultih godina. Zbog toga su njihove koncepcije, deskripcije i tipologizacije uvelike validne i za nulte godine, dok se Sorelov pojam „generacije devedesetih“ u praksi više odnosi na vrijeme kada su se pojedini pjesnici znatnije afirmirali, nego na razdoblje iz kojega su bili njihovi pjesnički opusi kao temelj za Sorelovu deskripciju i tipologizaciju.

Usporedo sa spomenutim književnopovijesnim i književnokritičkim nastojanjima da se na neki način artikulira i usustavi povijest suvremenoga hrvatskog pjesništva, postojala je i teorijska tendencija koja je tvrdila da je bilo kakvo usustavljanje te poezije nemoguće i da je u biti riječ o nasilnoj redukciji nad posve heterogenim pjesničkim korpusom. Ta je tendencija bilo osobito naglašena kod kritičara i pjesnika osamdesetih godina, a osobito onih povezanih s, kako kaže Milanja, „kvorumaškom grupacijom“. Tako Vladimir Biti konstatira da „Općenito bi se osamdesete godine hrvatskog pjesništva mogle nazvati razdobljem autopoetika koje međusobno objedinjuje, na tipično postmoderan način, samo ono što i razlikuje“ (Biti, 1989: 87). Na istome tragu Branko Čegec i Miroslav Mićanović u knjizi *Strast razlike, tamni zvuk praznine – hrvatsko pjesništvo osamdesetih i devedesetih* iz 1995. godine ocjenjuju da u spomenutom razdoblju u hrvatskome pjesništvu postoje samo „nesvodive razlike“, (Čegec, Mićanović: 1995: 2), odnosno da je razlika jedino što je tadašnjim pjesnicima zajedničko.

Takve konstatacije, koje se kod Čegeca i Mićanovića u prvome redu odnose na razdoblje osamdesetih i prve polovice devedesetih, Tvrтко Vuković u svojoj knjizi *Off-line – hrvatsko pjesništvo devedesetih* iz 2001. godine čini isključivim principom cijelog suvremenoga hrvatskog pjesništva. U korjenitoj gnoseološkoj i epistemološkoj skepsi ustvrđuje da je „fantazam opisivosti suvremenoga hrvatskog pjesništva... zadnja potpora, stabilizacijska točka, njegova simboličkog poretka strukturiranog oko temeljne

nekonzistentnosti, praznine, apsolutne distinktivnosti, riječju, neopisivosti“. Zato smatra da „predmet (suvremeno hrvatsko pjesništvo) može biti dosegnut jedino primarnim nasiljem nad njegovom neusustavljivošću“ (Vuković, 2000: 272).

Ipak, većina vodećih kritičara tada aktualne hrvatske pjesničke scene (Milanja, Mrkonjić, Sorel, Jahić) nije se složila s tako radikalnom spoznajnom skepsom u odnosu na suvremenu, odnosno tada recentnu hrvatsku poeziju, skepsom koja nije išla samo do nemogućnosti bilo kakve sustavizacije i tipologizacije, već i do dovođenja u pitanje čak i bilo kakve interpretacije pjesničkoga teksta, odnosno deskribiranja pojedinih (auto)poetika.

Svjesni ograničenja svake interpretacije književnoga teksta te iznimne strukturalne složenosti pjesničkoga teksta, kao i poststrukturalističkih teorija koje su relativizirale pa čak i zanijekale mogućnost fiksiranja značenja, a time i hermeneutičke (re)konstrukcije tekstualne strukture, ipak smatramo da je pokušaj interpretacijske deskripcije još uvijek najpreciznija kritička metodologija za opis nečije poetike, a potom i poetičkih praksi nekoga razdoblja. Jasno je, dakle, da se interpretacija kreće između, s jedne strane, posvemašnje epistemološke skepse (koja bi svako istraživanje zapravo učinila uzaludnim i besmislenim) i, s druge strane, nemogućnosti da se dosegne neki potpuni teorijski opis pjesničkoga teksta (zbog njegove višeznačnosti, međusobne korelacije značenja koja i tako nisu posve fiksirana te složenosti poetske strukture iz koje se mora izdvajati segment po segment na račun njihove međusobne uvezanosti). No, smatramo da je jedino detaljnom interpretacijom moguće utvrditi neke objektivne činjenice poetskoga teksta te u velikoj mjeri iščitati i temeljne protege njegove strukture. Smatramo, nadalje, da se tek na temelju takve potanke interpretacije pojedinih pjesničkih tekstova mogu manje ili više ocrtati poetike njihovih autora te se može doći i do određenih zapažanja i zaključaka o artikulaciji, možda čak i (djelomičnoj) tipologiji pjesničke scene unutar nekoga razdoblja. Tako će u ovome doktorskom radu biti uvelike korištena induktivna metoda kojom će se putem opisa i analize pojedinih pjesama dolaziti do općenitijih zaključaka o poetikama nekih autora, a potom i do neke (barem djelomične) artikulacije glavnih i novih tendencija hrvatske pjesničke scene u promatranome razdoblju.

Odlučili smo se, također, u dijakronijskome zahvatu nastaviti tradiciju dekadskoga praćenja i klasificiranja suvremenoga hrvatskog pjesništva. S jedne strane, moguće je prepustiti se spoznajnoj skepsi i povijest (naj)novije hrvatske poezije ostaviti posve naartikuliranom u književnopovijesnome smislu. Tome, doduše, doprinosi i stvarno stanje poetičke rastresitosti bez nekih poetika koje bi se nadređivale svima drugima, stanje koje je

eksplicirano već tijekom osamdesetih godina prošloga stoljeća i kvorumaškoga postuliranja razlike kao jedine zajedničke točke. No, pokazalo se da je i u takvome stanju moguće opisati pojedine poetike, čak ih i grupirati po sličnosti (što je, primjerice, napravio Sorel), te ustanoviti i njihove međuodnose (Sorelovo neogzistencijalno iskustvo kao arhipoetika naraštaja devedesetih), što napokon pridonosi i tipološkoj artikulaciji nekoga razdoblja. Induktivnom metodom istraživanje, dakle, izbjegavaju se paušalni i preopćeniti zaključci, a istodobno se ne prepušta paralizirajućoj spoznajnoj skepsi.

A kako bi se pojedine poetike isprofilirale i artikulirali njihovi međuodnosi, nužna je i određena dijakronijska, a ne samo sinkronijska perspektiva. Ta dijakronijska perspektiva, kako smo rekli, obično se u istraživanju suvremene hrvatske poezije parcelirala dekadski, a jedan od najvažnijih razloga – uz, dakako, velike društvene promjene i prevrate ili nove stilske formacije – jest i dijakronijsko sazrijevanje nekih paradigmatičkih poetika i cijelih pjesničkih grupacija. Nove tendencije u hrvatskome pjesništvu, koje su u bitnome obilježavale jedno razdoblje, doista su se i javljale u otprilike desetljetnome ritmu, a unutar jednoga desetljeća obično bi se događalo njihovo pojavljivanje, razvoj te slabljenje njihova utjecaja.

To, dakako, ne znači da ne postoji određeni dijakronijski kontinuitet, odnosno utjecajnost pojedinih poetika i tendencija i nakon „njihova“ desetljeća pa je, dakle, i svekoliki razvoj suvremene hrvatske poezije svojevrsno susljeđivanje međusobno povezanih (makar i kontrastno, antitetički) načina shvaćanja i pisanja poezije. Tako postoji i određena antitetička veza između, primjerice, kvorumaškoga tekstualizma i „hipermetaforizma“ (Mrkonjićev termin) s pjesništvom „generacije devedesetih“ u kojemu prevladava neogzistencijalizam, demetaforizacija i shvaćanje jezika u prvome redu kao prijenosnika, a ne toliko kao samostalnoga kreatora značenja. No, kvorumaške tendencije nastavljaju se i u devedesetima u „označiteljskom poetskom iskustvu“ (Sorelov termin).

Tijekom nultih godina „stvarnosna“, demetaforizacijska tendencija s vremenom postaje manje dominantna u odnosu na sam početak novoga desetljeća, odnosno stoljeća, a vraća se, između ostalog, (hiper)metaforizam i jezični ludizam koji se, međutim, još uvijek znaju kombinirati s neogzistencijalističkim pozicioniranjem subjekta u iskazu u, uglavnom, urbanu svakodnevicu. Tako Krešimir Bagić ustvrđuje da je „unatoč medijskoj prašini oko stvarnosne paradigme – pjesnički naraštaj nultih poetički stasao kreativno reinterpetirajući lirska iskustva u rasponu od modernističkog do postmodernističkog, oblikujući intimističke,

angažirane, fantazmagorične i politične diskurzivne likove, lucidno i kritički propitujući medijske prakse s kojima je nužno dolazio u kontakt“ (Bagić, 2016: 150). Rekli bismo, poetička lepeza se posve rastvorila i to u „kreativnoj reinterpetaciji“ susljednih i raznorodnih poetičkih iskustava hrvatskoga modernističkog i postmodernističkog pjesništva. Kada su spomenuta raznovrsnost i reinterpetacija dijakronijskih poetika očigledni već na uzorku pjesnika koji su na pjesničku scenu ušli devedesetih i nultih, koliko je tek cijela scena bila poetički raznovrsna kad su na njoj bili (ponekad i izrazito) utjecajni pjesnici starijih i znatno starijih naraštaja!

Poezijom devedesetih, ali praktički i nultih godina najsvustavnije su se bavili Ervin Jahić, Sanjin Sorel i Cvjetko Milanja. Jahić se u predgovoru svojoj antologiji *U nebo i u niks* (2010.) uglavnom usredotočio na estetski deficit takozvane „stvarnosne poezije“ devedesetih te svojevrsnu obnovu poetičke složenosti i umjetničke vrijednosti koja se počela događati u nultim godinama, i to pod utjecajem starijih pjesnika koji su svojim utjecajnim poetičkim profilima i ostvarenjima potaknuli i mlađe na raznovrsnije i složenije poetičke mogućnosti. Sorel je svojom studijom *Isto i različito* jedini napravio tipologizaciju poezije „generacije devedesetih“, ali tako da se ta tipologizacija uvelike referira na pjesnički korpus i njegove karakteristike i u prvoj polovici nultih godina. Milanja je pak dubinski i svestrano opisao strukturu poetskoga svjetonazora, tipičnoga poetičkog profila i konkretnih pjesmovnih realizacija onih pjesnika koje je nazvao „postistima“. Njegov se periodizacijski termin utoliko razlikuje od termina „generacija devedesetih“ ukoliko se odnosi na cijelo postkvorumaško razdoblje, dakle, ne obazire se toliko na granicu između devedesetih i nultih godina.

No, ako je razdoblje devedesetih dobilo svoj književnoteoretski i književnopovijesni ocrtač u radovima spomenutih autora, to se ipak ne može reći za nulte godine u njihovoj cjelini iako su oni i njih uvelike tematizirali. Valja istaknuti i da su Jahić i Sorel svoje tekstove pisali sredinom nultih godina pa i nisu mogli imati cjelovit uvid u to desetljeće. Niti Milanja ga nije samostalno obrađivao, već je u sintetičkome tekstu naglašavao kontinuitet s antimetaforičkim pjesništvom devedesetih. Zato možemo zaključiti da je dekada nultih godina još uvijek nedovoljno artikulirano i opisano razdoblje hrvatskoga pjesništva.

To desetljeće, između ostaloga, karakterizira znatnija produkcija knjiga pjesama, kao dio općega nakladničkog zamaha. Bagić, primjerice, navodi da „Na početku dvijetisućitih hrvatsko tržište knjiga osjetno je živnulo, ponajviše zahvaljujući izdašnijoj državnoj potpori nakladnicima. Prema podacima Sindikata grafičke i nakladničke djelatnosti, 2001. godine

tiskano je oko 3.600. naslova, a rekordne 2008. oko 8.200 naslova“ (Bagić, 2016: 142), nanovo razvijena poetička pluralnost pjesničke scene, dotad neviđena teorijska i antologičarska aktivnost u promišljanju hrvatske poezije s raznovrsnim opsegom sinkronijskoga i dijakronijskog zahvata te pokretanje ekskluzivnoga časopisa za poeziju i njezinu teoriju pod znakovitim nazivom – *Poezija*. Sve to skupa oblikovalo je domaću pjesničku scenu na drugačiji način nego što se ona oblikovala u devedesetima. Ta scena u nultima nije više imala neku nadređenu, od nekog pjesničkoga ili teorijskog autoriteta preskribiranu poetiku pa čak niti svojevrsnu poetičku potku (neoegzistencijalističku „arhipoetiku“) kao što je to imala generacija devedesetih (Sorel, 2006: 125). Također, novi pjesnici koji su se istaknuli nultih godina na hrvatskoj pjesničkoj sceni nisu stvorili bilo kakvu generacijsku grupaciju, već je nastupila situacija kad su najutjecajnije pjesnici te scene, pa čak i promotori određenih mijena poetičkih dominantni, bivali autori nekoliko različitih naraštaja.

Takva situacija je utvrđena, a istodobno intenzivno poticana programskim i izvedbenim usmjerenjem časopisa *Poezija*, koji je je od svojega prvoga broja u studenome 2005. godine spomenuti poetički, naraštajni i teoretski pluralizam učinio središnjim programom hrvatske pjesničke scene u nultim godinama. Iako je poetički pluralizam u hrvatskome pjesništvu programatski postuliran već, u najmanju ruku, od kvorumaške poetske grupacije, o kojoj je konstatirano da je to vrijeme „nesvodivih razlika“ (Mićanović, Čegec, 1995: 3), u nultima je posve izostala neka nova generacijska grupacija pa je istodoban utjecaj pjesnika različitih naraštaja i generacijskih poetika na tadašnju pjesničku scenu bio izrazito intenzivan, čak i teoretski programiran i potvrđen.

Mogli bismo tako zaključiti da su gotovo jednakim intenzitetom, ali poetički uvelike različito i raznovrsno na poetsku scenu utjecali pjesnici od Vesne Parun (najstarije) do Marka Pogačara (najmlađega), s međusobnom razlikom od čak sedamdesetak godina. Takvu je situaciju autentično fiksirao Ervin Jahić u svojoj antologiji *U nebo i u niks* iz 2006. godine, a njegovo raznovrsno djelovanje (pjesnik, kritičar, antologičar, urednik časopisa *Poezija*, urednik poezije i teoretskih knjiga o poeziji u V.B.Z.-u) uvelike je sukreiralo temeljni poetski i programatski profil nultih godina.

Taj ćemo profil nastojati podrobnije osvijetliti i ocrtati u ovome doktorskom radu, i to na temelju analize: 1. poezije i poetika najistaknutijih pjesnika koji su se na sceni pojavili nultih godina ili su tada doživjeli punu afirmaciju (u obzir su uzimani samo pjesnici koji su prvu knjigu pjesama objavili nultih, kao i oni koji su devedesetih objavili najviše jednu takvu

knjigu), 2. antologija i panorama hrvatske poezije koje su tada objavljene, 3. teoretskih tekstova o tadašnjemu pjesništvu, 4. nagrada za poeziju, 5. središnjega časopisa za pjesništvo *Poezija* i njegovoga odnosa prema pjesništvu. Baviti ćemo se, dakle, u prvome redu najistaknutijim mlađim pjesnicima ne implicirajući to da su oni činili kakvu generacijsku grupaciju, nego detaljno analizirajući njihove pjesme i poetike koje su – spektrom svojih poetika - dale novu poetičku intonaciju i naglaske nultim godinama u odnosu na devedesete.

Bilo bi, čak i u okvirima opsežnoga doktorskog rada, nemoguće detaljnije analizirati sve važnije pjesnike toga razdoblja jer bi se radilo o gotovo beskrajnome poslu, a smatramo da se *differentia specifica* u odnosu na prethodno razdoblje, kao i temeljni profil nultih mogu ocrtati i potankim opisom poetskih praksi istaknutih mlađih pjesnika koji su u nultim godinama ili prvi puta ušli na hrvatsku poetsku scenu ili su se tada na njoj snažno pjesnički afirmirali (Drago Glamuzina, Tomica Bajsić, Ivica Prtenjača, Ervin Jahić, Tatjana Gromača, Dorta Jagić, Ana Brnardić, Franjo Nagulov, Marko Pogačar, Marija Andrijašević). Spomenuti pjesnici izabrani su na temelju nekoliko kriterija koji će u ovome radu kasnije biti temeljito razrađeni, a to su: kritička recepcija njihova opusa, verifikacija njihova mjesta i važnosti na pjesničkoj sceni putem nagrada za poeziju, paradigmaticnost i utjecajnost njihovih poetika i opusa za hrvatske pjesničke prakse nultih godina, međusobna poetička razlikovnost koja omogućuje opis poetičkoga spektra prve dekade novog stoljeća. To će, dakle, biti one poetske prakse nultih godina, kao i njihov teoretski, antologičarski, časopisni i nagradni kontekst, koje ćemo iscrpno tematizirati u ovome doktorskome radu kako bismo dali temeljni književnopovijesni i književnoteoretski opis još jednoga važnog poetskog desetljeća – jednoga od zasigurno najraznovrsnijih u cijeloj povijesti hrvatskoga pjesništva. Otvorit će se, napokon, i problem pjesničkoga kanona<sup>1</sup> nultih godina, odnosno onih pjesnika i njihovih djela koji bi iz ove dekade trebali biti izdvojeni kao najvažniji, a uz to još i reprezentativni za ukupno hrvatsko pjesništvo u kvaliteti svojih poetika koje mogu postati i općenitija književna vrijednost. To je svakako jedno od najtežih pitanja za recentno poetsko razdoblje nultih, koje se, k tome, razvijalo kao iznimno pluralno, ali i uvelike dehijerarhizirano. Takav dehijerarhizirani profil spomenutog razdoblja uvelike odgovara krizi samoga književnoga kanona, koja je sve naglašenija u teoretskim pristupima kanonu. Tako Marina Protrka Štimec

---

<sup>1</sup> Hrvatska enciklopedija ovako definira književni kanon: „Pojam koji regulira književni život od kraja XVIII. st., kada se s nastankom povijesti književnosti javila potreba da se pojedini tekstovi atribuiraju određenim autorima. U suvremenom značenju kanon se odnosi na određeni korpus književnih tekstova koji zauzima središnje mjesto i postavlja vrijednosni uzorak nekoj kulturnoj zajednici. I akademske zajednice ili književnoteorijske škole određuju kanonom vlastite estetičke vrijednosti i ideologijske prioritete. Od 1970-ih javljaju se mnogobrojne kritike univerzalističkoga shvaćanja kanona, što je dovelo do pojave mnogobrojnih alternativnih kanona sa spolnim, rasnim, klasnim, kultur/al/nim i dr. specifičnostima“. (Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje: 2020).



ističe da „Poststrukturalistička tumačenja (usp. Currie 1998: 107-112) upućuju na Lyotardovu tezu o fragmentaciji velikih priča koja posljedično dovodi do redefiniranja i višeznačja u tumačenju kanona te, u konačnici, do supostojanja više kanona. Ovdje valja napomenuti da se kao 'modernistički' pojam kanon zapravo definira s obzirom na univerzalnost i jednoznačnost pa je već sama formulacija 'više kanona' zapravo znak propasti ideje mjere koja bi bila univerzalno prepoznatljiva i važeća, kako je kanon definiran stoljećima“ (Protrka Štimec, 2015: 102). Spomenuta književna znanstvenica ipak navodi i neke moguće izlaze iz potpune relativizacije pa i ukinuća koncepcije književnoga kanona i to tako da - umjesto autoriteta i autorstva koji su izgubili društveno prepoznatljivo mjesto – „zajednica se danas prepoznaje na temelju pojedinačnog i autentičnog koji funkcioniraju kao znakovi novog vremena i kao mogućnost novog izraza, aktivnosti i djelovanja“, odnosno da se u vremenu gubitka univerzalnih načela „učinak estetskog danas može zasnivati na singularnosti umjetničkog čina, na potencijalnom (onom Aristotelovu mogućem koje je u dosegu pjesništva), sadržanom u izmještenom glasu Drugoga koji uvijek iznova iznalazi vlastitu drugost“ (Protrka Štimec, 2015: 105). Ipak, u uvjetima takve singularizacije bilo kakav proces kanonizacije izrazito je otežan, u najmanju ruku uvjetovan određenom vremenskom distancom od promatranoga razdoblja, određenim kritičarskim konsenzusom o važnosti pa i trajnoj vrijednosti nekih pjesnika i njihovih djela, te stanovitom prihvaćanju takvog konsenzusa u kontekstu književnoga pogona i čitateljstva. Protrka Štimec tako zaključuje da „O statusu pojedinog autora i djela u konačnici uvijek i isključivo odlučuje samo polje“ (Protrka Štimec, 2015: 94), misleći pritom na bourdieovski sustav objektivnih odnosa među agensima i institucijama u kojima se neprestano generira vrijednost umjetničkog djela i vjerovanje u nju.

U povijesti suvremenoga hrvatskog pjesništva u nekim je razdobljima već – u prvome redu kritičkom i antologičarskom elaboracijom i izborom tijekom desetljeća – uvelike uspostavljen popis kanonskih autora. A definiranju kanona osobito je pridonijelo višesveščano djelo Cvjetka Milanje *Suvremena hrvatska poezija 1950. – 2000.*, u kojemu je do kraja razradio dekadski i generacijski sustav promatranja suvremenoga hrvatskog pjesništva i najvažnije pjesnike pojedinih razdoblja. Tako je uvelike utvrđen popis najvažnijih autora pojedinoga naraštaja te sugerirana iznimna vrijednost pojedinih pjesnika koji imaju transgeneracijsku, univerzalnu važnost, čime je zapravo dobiven i generacijski i transgeneracijski kanon suvremene hrvatske poezije.

No, nulte godine kao tada nova dekada još nisu mogle biti tako čvrsto opisane u spomenutom sustavu jer ih je Milanja u prvome redu promatrao kao dio devedesetih godina

hrvatskoga pjesništva ili kao njegov produžetak, a još ne kao posebno razdoblje (Milanja, 2013). Očito je da u vrijeme objavljivanja njegove knjige u kojoj se piše o pjesnicima nultih (ibid.) još nisu sazrele prilike za stvaranje kanona toga razdoblja jer je tek trebala biti obavljena pripremna deskripcija i artikulacija nultih godina i tadašnjih pjesnika. Kako su nulte godine u hrvatskome pjesništvu oskudno teorijski i književnopovijesno artikulirano razdoblje, ni dan danas još uvijek nema uvjeta za izvođenje određenijeg kanona tadašnjih pjesnika, no vrijeme je da taj proces započne.

Postavlja se, primjerice, pitanje mogu li o pjesničkome kanonu nultih godina odlučivati i posve izvanknjiževni čimbenici, što je primjerice nultih dovelo do takozvane „tržišne aksiologije“, ili će naknadni kanonizacijski procesi modificirati pa čak i izbrisati rezultate spomenutih socio-književnih uvjeta. Pitanje je, nadalje, hoće li ikada i doći do širega kritičkog pa i čitateljskog konsenzusa koji bi uopće omogućio neki kanon nultih godina. U ovome se radu proces stvaranja kanona nultih ipak želi započeti upravo opisom „pojedinačnog i autentičnog“, odnosno „singularnosti umjetničkog čina“, koje kao novi temelj za stvaranje kanona ili više kanonā navodi Protrka Štimec, a koje ćemo pokušati detektirati na poetikama deset pjesnika iz nultih godina hrvatskoga pjesništva.

## 2. ANTOLOGIJE HRVATSKE POEZIJE I TEORETSKI TEKSTOVI (2000. – 2010.)

2.1. Tvrtko Vuković: *Off-line - hrvatsko pjesništvo devedesetih, antologija*, časopis *Quorum*, Zagreb, 2001.

Tvrtko Vuković u predgovoru svojoj knjizi *Off-line – hrvatsko pjesništvo devedesetih* za opis njezina karaktera koristi nekoliko termina, kao što su „katalog“, „presjek“, „izbor“. Već se u toj terminološkoj nesigurnosti u vezi s karakterizacijom knjige očituju neka njezina inherentna protuslovlja. Govoreći o naslovu *Off-line*, Vuković zapravo eksplicira temeljni problem ovoga „izbora“, naime, vjerovanja da baš svaki čin izbora reducira i izvodi svojevrсно nasilje nad predmetom koji želi predstavljati, a to je u ovome slučaju „hrvatsko pjesništvo devedesetih“. Time se knjiga koja se autorski oblikuje istodobno dovodi u pitanje, čime se autorska pozicija na neki način raskoljuje na dva antitetična pola – konceptora i dekonceptora. Vuković tako kaže da „Ime *Off-line* rezultat je kompromisa između pokušaja da se njime barem donekle prisposodbi razvedenost pjesništva u devedesetima, apsolutno odsustvo zajedničke 'provodne niti' i pokušaja opisa njegova kulturološkog i društvenog statusa“ (Vuković, 2001: 13). U tim oprečnim nastojanjima Vuković ističe kako je knjiga „pokušaj da se na jednome mjestu okupe gotovo svi autori koji su se knjigom pjesama prvi put javili u devedesetima ili su, započevši u tom vremenu svoj literarni život, zbirke publicirali neznatno kasnije“ (ibid., 12). No, kako mu je jasno da je u knjizi nemoguće okupiti čitavu pjesničku scenu devedesetih, čime bi se izbjegao izbor kojim se obavlja „nasilna“ redukcija, autor mora uvesti nekoliko reduktivnih kriterija da bi se knjiga uopće i mogla koncipirati i napraviti. Prvo se kaže da su izostavljeni „oni autori i one knjige do kojih se, iz manje-više opravdanih razloga, nije moglo doći“ (ibid., 12). Vuković zatim ističe da je „u izbor upisan aksiološki model. Vrednovanje je izvedeno prema kvantitativnom ključu – što

više, to bolje“. Zaključuje se, napokon, da je priređivač „u izbor upisao i svoje privatne animozitete i simpatije, svoje interese, potrebe i opreze“ (ibid, 12-13). Vidi se, dakle, koncepcijska nesigurnost (karakteristična uostalom i za mnoge druga nastojanja da se artikulira polje suvremene poezije) između svijesti o tome da je svaki izbor ujedno („nasilna“) redukcija polja koje se tematizira i potrebe da se to polje ipak nekako deskribira, artikulira pa čak i aksiološki denivelira.

Takva nesigurnost, pa i metodološka nasuprotnost, očigledna je i u izboru uvrštenih autora, u kojemu se miješa panoramska i antologijska metodologija. Dominantna je, dakako, ona panoramska, čak kataloška, jer je uvršten osamdeset jedan autor, od najstarijega – Vlade Marteka, rođenoga 1951. godine, do najmlađega – Danijela Detonija, rođenoga 1983. godine. Riječ je, dakle, o pjesnicima različitih naraštaja, dakako i poetika, koji su uvršteni u knjigu kriterijem da su u hrvatsku poeziju ušli devedesetih godina, a neki čak i na samome početku nultih. Konceptu „hrvatskog pjesništva devedesetih“ time nije u prvome redu dano generacijsko obilježje, nego karakter svojevrsnoga zbroja novopridošlih autora i njihovih (auto)poetika. A oni eventualno mogu dijeliti tek vrlo fluidnu kategoriju nekog zajedničkog senzibiliteta (čime je, primjerice, Branko Ćegec opisivao – kako je ustvrdio – jedini zajednički nazivnik kvorumaša osamdesetih godina) ili, još teže uhvatljivoga, zajedničkog duha vremena. Ima tu, dakle, mnogo pjesnika za koje se i ustalila predodžba o pripadnosti „generaciji devedesetih“ (primjerice Babić, Vadanjel, Zoko, Šodan, Bajuk, Radić, Bubnjar, Glamuzina, Jurak, Bajsic, Jarak, Šalat, Balent, Derkač, Perišić, Prtenjača, Vuković, Herceg, Jahić, Sorel, Vuković Runjić, Galović, Gromača, Mihaljević, Pintarić, Radmilović, Rudan, Mažuran, Simić, Žužul, Jagić, Radašinović, Brnardić...), no ima i onih koji zbog raznih razloga nisu percipirani kao pripadnici bilo koje generacije (primjerice, Vlado Martek, Srđan Sacher, Darko Rundek...). Spomenutom panoramskom, gotovo kataloškom pristupu hrvatskome pjesništvu devedesetih (koje je ipak reducirano na one koji su tih godina u njega ulazili, a zanemarene su starije pjesničke generacije) ipak su dodani i određeni antologijski, bolje rečeno aksiološki kriteriji. To su već spomenuti priređivačevi „privatni animoziteti i simpatije, interesi, potrebe i oprezi“, a koji su se objektivizirali u uopće uvrštenim pjesnicima te broju njihovih pjesama, i to, kako kaže Vuković, „prema kvantitativnom ključu – što više, to bolje“. Takvim panoramskim, gotovo kataloškim, pristupom koji se kombinira i s određenim aksiološko-antologijskim kriterijima Vuković uvelike slijedi (što i izričito kaže u predgovoru) model po kojemu su Branko Ćegec i Miroslav Mićanović napravili panoramu *Strast razlike – tamni zvuk praznine*. To su, dakle, „nesvodive razlike rasutih autopoeitika“

koje se ipak ne mogu integralno prenijeti u jednoj knjizi (to bi bila neka besmislena tautologija cijelog jednog razdoblja), već se ipak obavlja određena redukcija i artikulacija razmatranoga pjesničkog polja pomoću „objektivnijih“ kategorija („broj objavljenih knjiga, njihovu recentnu kritičku valorizaciju te institucije pjesničkih nagrada“), ali i onih izrazito subjektivnih kao što su „zajednički senzibilitet“, „duh vremena“, „privatni animoziteti i simpatije“ priređivača.

U kasnijoj recepciji ove Vukovićeve knjige nije, međutim, toliko problematiziran njegov panoramski pristup korpusu hrvatskog pjesništva devedesetih (koji je, uostalom, u nedostatku čvršćih kriterija i tipologizacijskih pokušaja sasvim razumljiv), već teze iz njegova pogovora knjizi naslovljenog „U pjesništvu više od njega samog – simptomatologija hrvatskog pjesništva 90-tih“. Možemo odmah napomenuti da se radi o Vukovićevu krajnjem epistemološkom skepticizmu (krajnje konzekvence kvorumaškoga shvaćanja „nesvodivih razlika“ i atomiziranih „autopoetika“), kojim svaku artikulaciju polja „suvremenoga hrvatskog pjesništva“ smatra „nasilnom“ redukcijom, a osobito se protivi dotad uobičajenome sustavu dekadske podjele te poezije. Vuković tako smatra da je fantazam opisivosti suvremenoga hrvatskog pjesništva „zadnja potpora, stabilizacijska točka, njegova simboličkog poretka strukturiranog oko temeljne nekonzistentnosti, praznine, apsolutne distinktivnosti, riječju, neopisivosti. On je dakle zaborav traume znanosti o književnosti, zaborav da interpretacija nije moguća, da predmet (suvremeno hrvatsko pjesništvo) može biti dosegnut jedino primarnim nasiljem nad njegovom neusustavljenošću“ (Vuković, 2001: 272). Osobito je kritičan prema Milanjinim studijama o suvremenom hrvatskom pjesništvu kao „radikalnom čitanju institucije hrvatskog pjesništva“. Smatra da one s jedne strane „objelodanjuju prolazak kroz fantazam cjelovitosti polja, premda s druge strane podržavaju iluzijsku konstrukciju generacijskih i makrostrukturnih objedinjavanja koje zakrivaju njegov temeljni antagonizam, radikalnu neusustavljivost“ (ibid., 376). Vuković, nadalje, ističe da je kvorumaško inzistiranje na „nesvodivim razlikama“, „apsolutnoj neusustavljivosti“ sustav generacijskih poetika usisao u sebe i imenovao ih označiteljem „kvorumaška generacija“, koji realno ne postoji. No stvaranjem fantazma još jedne dekadske generacije desetljetni sustav suvremenoga pjesništva još je jedanput stabilizirao svoj simbolički poredak, zaključuje Vuković. No, smatra da takav sustav više nikako ne može u svoj simbolički poredak uključiti i pjesništvo devedesetih. Ocjenjuje da „Suočen s korpusom nastalim u devedesetima svaki se književnoznanstveni pokušaj usustavljanja nalazi u poziciji radikalno nemogućeg izbora. Pri njegovu opisu interpretator je suočen s činjenicom da uporišne točke i objedinjavajućeg

mjesta nema“ (ibid., 283-284). Vuković, nadalje, smatra da to što nema metodologiju za opis svojega predmeta (hrvatskoga pjesništva devedesetih) dovodi u pitanje instituciju znanosti o književnosti. Jasno je, dakle, da je Vukovićeva kritika (uvelike oslonjena na Lacanove i Žižekove teze) veoma usmjerena općenito prema znanstvenoj spoznaji i njezinoj metodološkoj nemoći, osobito u odnosu na suvremenu hrvatsku poeziju, nego li prema ikakvome govoru o pjesništvu devedesetih, kojem je uostalom i knjiga posvećena.

Devedesete su Vukoviću samo simptom neusustavljivosti i redukcionizma desetljetnoga sustava suvremenoga hrvatskog pjesništva jer one kvare „igru modela, generacijskih poetika i časopisa, pa čak i igru diskontinuiranog kontinuiteta 'pjesničkih' desetljeća jer se bez obzira na milenijske kataklizmičke rezove ono mirno nastavlja i danas“ (ibid., 284). Ako, dakle, znanost o književnosti nema metodologije za opis pjesništva devedesetih, onda ta desetljetna odrednica zapravo ništa ne znači, ona je posve arbitrarna pa se može i produžiti koliko se hoće. Tako se kod Vukovića hrvatsko pjesništvo devedesetih proteže i na početak nultih godina, a slična tendencija povezivanja devedesetih i nultih može se zapaziti i kod ostale stručne kritike koja se bavila tim razdobljem (Sorel, Jahić, Milanja, Đurđević). To je, dakako, simptom koji bi mogao ići u prilog Vukovićevoj tezi o neopisivosti i neusustavljivosti hrvatskih poetskih devedesetih koje je na taj način teško ne samo artikulirati i tipologizirati, već i uopće kronološki razgraničiti u neko koliko-toliko konzistentno razdoblje. Ipak, smatramo da postoje i argumenti za promatranje nultih godina kao razdoblja koje, uz čimbenike kontinuiteta s devedesetima, prema njima imaju i čimbenike diskontinuiteta (intenzivna promjena društveno-političkoga konteksta i situacije na književnome tržištu, snažna afirmacija „stvarnosne poezije“, znatnija poetička i naraštajna pluralizacija, ulaženje najmlađih pjesnika i njihovih osebnosti u hrvatsko pjesništvo nultih, pokretanje časopisa *Poezija* koji će uvelike promijeniti situaciju na domaćoj pjesničkoj sceni), no oni još nisu bili toliko vidljivi u trenutku kada su Vuković (2001.) pa zatim i Sorel, Jahić i Đurđević (2006.) objavili svoje antologije i panorame s pripadajućim tekstovima.

Razvidno je kako je Vukoviću stalo do toga da u svome pogovoru raspravi, u prvome redu na načelnoj razini, problem znanstvene (ne)opisivosti, (ne)usustavljivosti, uopće interpretacije suvremenoga hrvatskog pjesništva pa zaključuje da u slučaju devedesetih „institucija interpretacije zapravo ne može odgovoriti na pitanje svoga predmeta“ (ibid., 288). Vuković dodaje da bi stoga znanost o književnosti u vezi sa suvremenim hrvatskim pjesništvom kao svojim „institucijskim konstruktom“ trebala priznati vlastita ograničenja, odnosno „tipološke, metodološke i analitičke manjkavosti“ (ibid., 289). Zaključuje, napokon,

da „institucija interpretacije polja mora promijeniti načine razvrstavanja građe i njezina opisa, mora dokinuti svoj dosadašnji metodološki opis postojanja i uspostaviti novi“ (ibid., 288-289). Postavlja se, međutim, pitanje ne negira li Vukovićeva sumnja u bilo kakvu interpretaciju, deskripciju i tipologizaciju kao „nasilnu“ redukciju, uopće mogućnost za ikakvu artikulaciju nekog pjesničkog polja i za ikakav „novi metodološki opis“. Očito je da je Vuković – barem u ovome tekstu – posve skeptičan u pogledu znanosti o književnosti te njezinih spoznajnih i metodoloških mogućnosti u vezi sa suvremenom hrvatskom poezijom. No nije do kraja radikalna u negiranju bilo kakvih mogućnosti znanosti o književnosti, premda bi zapravo baš takva negacija proizlazila iz njegove krajnje epistemološke skepse. U toj nesigurnosti, pa i ambivalentnosti, Vuković ne daje bilo kakve konkretne odrednice za mogući „novi metodološki opis“, a – očito iz načelnih razloga „neopisivosti polja“ – suzdržava se i od bilo kakvoga „pozitivnog“ opisa (metodološkog, poetičkog, stilističkog, tipološkog, aksiološkog) hrvatskih pjesničkih devedesetih. U tome se, dakle, ipak udaljio u odnosu na uvođenje određenih redukcijskih, probirnih kriterija (uvršteni pjesnici, broj njihovih uvrštenih pjesama) u panoramskom dijelu knjige.

Kako smo rekli, kasniji interpretatori hrvatske poezije devedesetih i nultih godina nisu dovodili u pitanje Vukovićev panoramski izbor iz toga pjesništva (koliko god bio širok), već njegovu krajnju epistemološku skepsu općenito, kao i onu u vezi sa suvremenom hrvatskom poezijom, a napose devedesetim godinama. Dapače, Vukovićevo stajalište i reakcije na njega prometnuli su se u jedno od teoretski i metodološki najvažnijih prijepora u nultim godinama, gotovo u obveznu polaznu točku svake rasprave o (ne)usustavljivosti hrvatske poezije devedesetih i nultih godina, što je pozitivno utjecalo čak i na raznovrsnost antologičarskoga i kritičkog tematiziranja spomenute poezije. Upravo kao reakcija na Vukovićevo postularanje krajnje „neopisivosti“ i „neusustavljivosti“ javila su se naknadna nastojanja (uz ono prethodno Bagićevo) da se spomenuto pjesništvo i pojedinačne poetike unutar njega ipak na neki način opišu i usustave, interpretiraju i tipologiziraju (Đurđević, Sorel, Jahić, Šalat, Šodan, Milanja). Primjerice, Sorel u predgovoru svojoj knjizi *Isto i različito*, nasuprot Vukoviću, ustvrđuje da „Najmlađe hrvatsko pjesništvo uglavnom ne zna za znatnije *nesvodive razlike*“ (Sorel, 2006: 111), te iz toga očista i kreće u svoj opis i tipologizaciju toga pjesništva. Jahić pak u predgovoru svoje knjige *U nebo i u niks*, misleći i na Vukovićevo stajalište, ističe kako temeljito sumnja u to da se na pitanje o identitetu hrvatske poezije može odgovoriti „konvencionalnim odgovorom quorumaških vedeta“ (Jahić, 2010: 25), a to bi bili „Različiti pjesnički interesi i nesvodivost autopoetičkih razlika“, odnosno „raspršenost koja se opire

usustavljivanju“. Jahić, posve suprotno, govori čak o odustajanju od „prakse neidentičnog“ u devedesetima te primjećuje čak i „stanovitu stilsku kolektivizaciju toga pjesništva“ (ibid., 26). Milanja se pak u „Uvodu u postiste“, objavljenome 2012. u četvrtome svesku njegove knjige *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. godine*, osvrće na Vukovićeve tvrdnje o nepostojanju hrvatskog pjesništva devedesetih, niti znanstvenog usustavljivanja o njemu. „Međutim, kako ono ipak postoji, kako nas osvjedočuju književne činjenice, taj se paradoks valja razriješiti s onu stranu žižekiziranja, u detektiranju 'stila zbilje' (ali, pjesništva), u predmetnom njegovom sloju, i 'stila tehnologije' u izvedbenom sloju, dakle, znanstveno sasvim 'prizemno““ (Milanja, 2012: 161), zaključuje Milanja te se to i sam odlučuje pokazati analizama pojedinačnih praksi toga razdoblja. Zanimljivo je, dakle, da je baš uvelike radikalno Vukovićevo stajalište (koje je u velikoj mjeri detektiralo problem (ne)opisivosti suvremene hrvatske poezije, ali je uglavnom izazvalo bitno različita viđenja od njegovih) potaknulo ne samo više kritičkih reakcija, nego i gotovo obvezno međusobno komentiranje i odmjeravanje različitih teoretskih i antologičarskih pristupa poeziji devedesetih i nultih godina. To je pak uvelike dinamiziralo u prvome redu hrvatsku teoretsku scenu, a posredno donekle i onu poetsku.

## 2.2. Goran Rem: *Panorama granice*, časopis *Riječi* (1-3/ 2002.)

Panorama hrvatskog intermedijalnog pjesništva od 1942. do 1991./2000. *Panorama granice* objavljena je kao trobroj časopisa Matice hrvatske Sisak *Riječi* (1-3/ 2002). Panoramu potpisuje pjesnik i književni znanstvenik Goran Rem. On u svome pogovoru kao prethodnicu svoje panorame ističe „demo-antologiju *Panoramu granice* iz 1979. g., na neobjelodanjeni izbor tekstova zaokupljenih diverzijama na književnoj jezičnoj granici, priređivan konceptom i uvidom Borbena Vladovića i Zvonimira Mrkonjića“, koji je „prijelaz u sustav uvida u korpus intermedijalnog pjesništva“ (Rem, 2002: 410). Zanimljivo je da Remova panorama, uz pogovor, ima i predgovor, i to Zvonimira Mrkonjića. Mrkonjić u njemu objašnjava kako „u namjeri da se napravi teorijski obračun konkretističkih tendencija nastao je krajem 70-tih godina projekt 'Panorama granica', koji je bio ponuđen Izdavačkom centru Rijeka, ali do njegove realizacije nije došlo“ (Mrkonjić, 2002: 1). Mrkonjić također unutar predgovora uključuje i tekst opisa mogućega zbornika *Panorama granica* (u predgovoru se izričito ne



kaže da je to tekst takve namjene), koji su on i Borben Vladović sedamdesetih godina ponudili nakladniku. Ponešto je, dakle, zbunjujuće da Mrkonjićev i Vladovićev projekt iz sedamdesetih godina Rem naslovljuje *Panoramom granice*, a Mrkonjić *Panoramom granica* (u množini), te da nije jasno razjašnjen odnos Remove panorame s onom Vladovićevom i Mrkonjićevom, čemu pridonosi i to da Removoj panorami predgovor piše Mrkonjić, a Rem tek pogovor. Tako nije izričito rečeno je li koncepcija panorame te izbor autora i njihovih pjesama isključivo Remov ili se on u nekoj manjoj ili većoj mjeri oslonio na koncepciju i izbor Mrkonjićeve i Vladovićeve neobjavljene panorame.

Nije, također, jasno je li za opisivanje te koncepcije i izbora, za terminologiju toga opisa, mjerodavan jedino Remov pogovor ili i Mrkonjićev predgovor. Rem, primjerice, za građu panorame u prvome redu upotrebljava pojam „hrvatsko pjesništvo iskustva intermedijalnosti“, a Mrkonjić pojam „konkretne poezije u Hrvatskoj“. U dijakronijskome i antologijskome zahvatu i Mrkonjić i Rem navode gotovo isto razdoblje (od 1940. do 1991., s Removom tendencijom da ide i prema 2000. godini) i autore (od Radovana Ivšića, Josipa Stošića i Bore Pavlovića nadalje). No razlikuju se u tome što Mrkonjić tipologiju „konkretne poezije“ izvodi uistinu tipološki, odnosno transtemporalno (vizualna poezija, tipoezija, grafička poezija; ludizam; koncept koji izvire iz dosjetke u užem smislu riječi; ready-made; intermedijalnost u užemu smislu), dok Rem u svojoj tipologiji uključuje i dijakronijsku dimenziju (1. Skidanje s avangarde, prva demobilizacija. Od 1940. do 1950.; 2. Mala i velika nadigravanja s mainstreamom. Od 1951. do otprilike 1968.; 3. Gusto dekonstrukcijsko slovo razlike 1958.-1972.; 4. Tekst i dosjetka. Od 1972./3./4. do 1980./81.; 5. Quorum pjesničke svijesti 1980./81. – 1991.). Ipak, i Rem i Mrkonjić u najvećoj se mjeri slažu u vezi s autorima i njihovim djelima koji su paradigmatski za „hrvatsko pjesništvo iskustva intermedijalnosti“ (Rem), odnosno „konkretne poezije u Hrvatskoj“ (Mrkonjić). To upućuje na to da doista govore o istome pjesničkom i poetičkom fenomenu, samo drugačijim pojmovnim aparatom i kritičko-teoretskom metodologijom. Tako obojica navode kao začetnike konkretnog, odnosno intermedijalnog pjesničkog iskustva Krunu Quiena, Radovana Ivšića, Boru Pavlovića, i to već četrdesetih godina prošloga stoljeća, a potom predstavnike različitih književnih naraštaja (krugovaša, razlogaša, pitanjaša, offaša, kvorumaša), kao i onih koji su izbjegli bilo kakve generacijske ili poetičke afilijacije, sve do – tada najmlađih – pjesnika generacije devedesetih i nultih (primjerice najmlađi – Ervin Jahić, Tomislav Bajsić, Tatjana Gromača, Dragan Jurak, Robert Perišić, Bruno Andrić).

Inače, *Panorama granice* najambiciozniji je dotadašnji pokušaj da se deskribira i antologizira hrvatska poezija intermedijalnoga iskustva, da se, dapače, izdvoji takvo poetsko „iskustvo“ kao jedna od prepoznatljivih i distingviranih dionica hrvatskoga pjesništva, koja bi se pak uvelike smještavala unutar onoga što Milanja naziva „pjesništvom označiteljske scene“, a Mrkonjić „pjesništvom iskustva jezika“. No, valja primijetiti da su Rem i Mrkonjić tek naznačili tipologizaciju i dijakronijske modalitete toga pjesništva, a nisu i detaljnije odredili sam pojam intermedijalnoga ili konkretnog pjesništva, niti podrobnije opisali sukcesivna poetička iskustva koja su i dovela do uspostave polja hrvatske poezije intermedijalnoga iskustva. Nešto su pak opsežniji u periodizacijskoj deskripciji u kojoj jasnije i opširnije povezuju pojedine autore i razdoblja, odnosno modalitete razvoja spomenute poetske dionice od, kako se kaže u podnaslovu panorame, 1942. godine, odnosno objavljivanja i zabrane Ivšićeva *Narcisa*, sve do 1991. godine, odnosno početka Domovinskoga rata i kraja prevlasti kvorumaške paradigme (uvelike pripadne pjesništvu iskustva intermedijalnosti) unutar hrvatske poezije.

No, iskustvo intermedijalnosti – osobito Rem – produžuje se i do 2000. godine kako bi panorama dobila na aktualnosti i kako bi se ustvrdio opstanak takovrsne poezije i u vremenu prevlasti poetske remimetizacije i povratka pjesničkom jeziku tek kao mediju izvanknjiževnih prostora. Pa tako Rem i ustvrđuje da „U 90-ima i u nastupu *novoga zvuka*, novog knjigovnog naraštaja, intermedijalna se strategijska vrpca ne da izdvojiti ni kao slovo razlike niti kao poetički kontinuitet“ te zaključuje da „90-te su prostor za koji je nužno aktivirati novi strategijski pretraživač, u svakom slučaju ne daleko od koncepcije transtekstualno rekonstituiranog slabog subjekta“ (Rem, 2002: 412). Odnosno, mogli bismo to i tako reći, do povratka i ponovne dominacije „scene označenoga“ (prema Milanjinoj terminologiji) u devedesetim i nultim godinama. Smanjivanje utjecaja „konkretna“ poezije dijagnosticira i Mrkonjić kao „povlačenje poezije u rezervate knjige“ te ovako vidi svojevrsnu retradicionizaciju poezije: „Ako se naime činilo da su se u panorami granica približili do poništavanja rubovi područja poezije, likovnih umjetnosti i teatra, oni su se ponovno razdvojili“ (Mrkonjić, 2002: 4) Rem i Mrkonjić, dakle, sugeriraju da je vrhunac intermedijalnoga, odnosno konkretnog pjesništva (koji je bio sedamdesetih i osamdesetih godina) prošao te da se određene poetičke karakteristike takvoga pjesništva samostalno, a još češće uklopljeno u kompozitne poetike, još samo povremeno pojavljuju, ali nipošto nisu među poetičkim dominantama devedesetih i početka nultih godina. Ipak, u Removu *Panoramu granica* uvršteni su i mnogi pjesnici koji su bili istaknuti sudionici hrvatske poetske scene u

devedesetima i početkom nultih godina (dapače i pripadnici tada najmlađe generacije devedesetih: Damir Radić, Kornelija Pandžić, Tvrtko Vuković, Ivica Prtenjača, Alen Galović, Romeo Mihaljević, Zvezdana Bubnjar, Ervin Jahić, Tomislav Bajsić, Tatjana Gromača, Dragan Jurak, Robert Perišić), čak i s tekstovima koji su nastajali u tome razdoblju. Time spomenuta panorama zapravo potvrđuje prisutnost intermedijalnoga, odnosno konkretnog pjesništva – ili barem nekih njegovih poetičkih odrednica – i u tada najrecentnijem razdoblju. Premda konstatira manji utjecaj toga pjesništva u aktualnosti, ova panorama – već naporom artikulacije i selekcije toga polja – početkom nultih godina nastoji osnažiti njegovu prisutnost i udjel u spektru mnogovrsnih poetičkih karakteristika koje su bile na raspolaganju tadašnjim hrvatskim pjesnicima, šire gledano, udjel i utjecajnost „označiteljske scene“ na sceni na kojoj prevladava „scena označenoga“.

### 2. 3. Zvonimir Mrkonjić: *Međaši: hrvatsko pjesništvo dvadesetog stoljeća*, Zagreb, 2004.

Knjiga Zvonimira Mrkonjića *Međaši* jedina je od antologija objavljena tijekom nultih godina koja je tretirala hrvatsko pjesništvo cijeloga dvadesetog stoljeća (širi obuhvat imala je još samo Stamaćeva *Antologija hrvatskoga pjesništva od davnina pa do naših dana*, koja je tretirala cijelu povijest hrvatske poezije, a objavljena je 2007. godine). I Mrkonjićeva, a još više Stamaćeva antologija širinom svoga obuhvata očituju snažnu potrebu za rekapitulacijskim teorijskim i antologičarskim gestama tijekom nultih godina. Ako mlađi antologičari i teoretičari u spomenutom razdoblju takvu potrebu i djelatnost usmjeravaju prvenstveno na svoju pjesničku generaciju i na po koju prethodnu, Mrkonjić i Stamać svoje antologije objavljuju kao rekapitulacije vlastitoga višedesetljetnog bavljenja hrvatskim pjesništvom te za svoja antologičarska životna djela biraju vrlo širok pa i najširi mogući dijakronijski obuhvat. U nultim godinama pojavljuju se, dotad gotovo nezabilježnim intenzitetom, nastojanja za antologijskom i teoretskom obradom cjelovite hrvatske suvremene, osobito tada recentne, poezije, ali i svih njezinih drugih pa i drevnih razdoblja. Mrkonjić je pak u *Međašima* svoju dotadašnju antologičarsku i kritičku fokusiranost na hrvatsko suvremeno pjesništvo (misli se na ono nakon Drugoga svjetskog rata) proširio na

cijelo dvadeseto stoljeće, za koje u uvodnom tekstu *Na međašima* kaže da je „najveće stoljeće hrvatskog pjesništva“.

Mrkonjić je u knjigu uvrstio izbor iz pjesama stotinu četvero pjesnika, a kreće od izbora iz *Lapadskih soneta* Iva Vojnovića i završava s glavnim predstavnicima „stvarnosne poezije“ s prijelaza u dvadeset i prvo stoljeće – Dragom Glamuzinom i Tatjanom Gromačom. Mrkonjić ističe da bi kronološko-kulturni međaši njegove antologije bili „dva fin-de-siècla. U prvom od njih, na samom koncu XIX. stoljeća, začeo se simbolizam hrvatske moderne. U drugome još smo u odjecima postmodernizma“ (Mrkonjić, 2004: 9). U kontekstu nultih godina kad su *Međaši* objavljeni, zanimljivo je Mrkonjićevo viđenje početka dvadeset i prvoga stoljeća kao razdoblja kad je utjecaj raznih stilova dvadesetoga stoljeća još uvijek živ pa se, kako ističe, obnavlja zanimanje za, primjerice, ekspresionizam, vezane forme ili erotske tendencije u poeziji. I Mrkonjiću je evidentan posvemašnji pluralizam na kraju dvadesetoga stoljeća, koji je, dapače, potpuno dehijerarhiziran: „Modernizam i postmodernizam, hipermetaforizam i antimetaforizam, intermedijalno i stvarnosno tendencije koje više supostoje nego što se sukobljavaju“ (Mrkonjić, 2004: 13). Autor *Međaša* kao najvažniju mijenu toga razdoblja smatra to „što u prvom planu prestaje biti pjesnik da bi ga zamijenila njegova poezija“ te da „Protagonistom poezije postaje pismo“. Sljedstveno tome Mrkonjić navodi riječi Hrvoja Pejakovića da „višedesetljetni proces pražnjenja literarnog govora završen je, taj govor više 'ne drži', ne odnosi se ninašto, kao da mu nedostaje energije i prodornosti da bi se pokušao uhvatiti u koštac s težinom zbiljskog iskustva“ (Pejaković prema Mrkonjić, 2004: 18). No, zaključuje da njegova antologija *Međaši* „svojim primjerima vjere u poetsku izrecivost, makar kako paradoksalnu, otklanja sjenu tribunala što ga priziva Pejaković“. U tome smislu, u svjetlu spoznaje „da je poezija uvijek ono čime svijet može iznova početi“, Mrkonjić na kraju apostrofira „stvarnosnu tendenciju Gromače i Glamuzine“ (Mrkonjić, 2004: 17-18).

U vezi pak s uvrštenim pjesnicima i njihovim pjesmama u *Međaše*, možemo zaključiti da, iako su neki najvažniji Mrkonjićevi favoriti pjesnici stasali u prvoj polovici 20. stoljeća (Vladimir Vidrić, Tin Ujević, Miroslav Krleža, Antun Branko Šimić, Nikola Šop, Dragutin Tadijanović), težište je njegove antologije u drugoj polovici stoljeća, s mnoštvom imena, iznimnim poetičkim pluralitetom, velikom preobrazbom poslijeratnoga Šopa, a i Tadijanovića, kao i nekim drugim Mrkonjićevim favoritima (Vesna Parun, Ivan Slamnig, Slavko Mihalić – njegove pjesme nisu uvrštene zbog toga jer mu je to Mihalić zabranio, kako Mrkonjić svjedoči u knjižici uz antologiji *Međaši*, Danijel Dragojević, Josip Sever).

Zanimljivo je, s gledišta nultih godina, da je u vrijeme objavljivanja *Međaša* (2004. godine) bila aktivna – često s vrlo relevantnim zbirka pjesama – još gotovo polovica pjesnika uvrštenih u antologiju (koja obuhvaća cijelo prošlo stoljeće!). Time bi i ova Mrkonjićeva antologija mogla biti doprinos utvrđivanju osobite višenaraštajnosti i pluripoetičnosti hrvatskoga pjesništva na prijelazu dvadesetoga u dvadeset i prvo stoljeće, kada je i sama objavljena. No, mnogi od spomenutih pjesnika zastupljeni su svojim starijim pjesmama, a pjesnici tadašnje mlađe i srednje generacije (koji su ušli u književnost osamdesetih i devedesetih godina) razmjerno su slabo zastupljeni i brojem imena i brojem pjesama (jedina je iznimka Anka Žagar). Takvim završetkom *Međaši* su ponešto izgubili na aktualnosti i utjecaju na tada recentnu poetsku scenu nultih godina, što se donekle nastojalo kompenzirati jedino uvrštavanjem najistaknutijih predstavnika u prvim godinama nultih godina vrlo istaknute „stvarnosne poezije“ Glamuzine i Gromače, no ojačan je njezin rekapitulacijski karakter kao ipak antologije stoljeća koje je prošlo.

2. 4. Tea Benčić Rimay: *I bude šuma: mala studija o poeziji žena*, Zagreb, 2005.

Književna znanstvenica, kritičarka i pjesnikinja Tea Benčić Rimay svoju knjigu *I bude šuma – mala studija o poeziji žena* nije popratila nekim uvodnim tekstom kojim bi objasnila koncepciju knjige i osvrnula se na njezin predmet – poeziju žena. No razmjerno opširni tekstovi slijede nakon izbora po deset pjesama svake od petnaest uvrštenih pjesnikinja. Niti u njima, međutim, autorica ne daje neke sintetičke sudove o udjelu žena u hrvatskome pjesništvu, već nastoji rekonstruirati svaku pojedinačnu poetiku bez pretjeranoga ocrtavanja hrvatskog ili međunarodnog pjesničkog konteksta, s naglaskom na značenjsko-stilističkoj analizi. To je implicitni signal odupiranja bilo kakvome kolektivitetu i afirmacije osebnosti, poetičke singularnosti svake razmatrane pjesnikinje. Tome pridonosi i autoričino uživanje u svaku poetiku kritičkim stilom u koji se, uza stručnu analizu, pripušta i emotivnost i esejistički impresionizam. U nezatomljenoj emotivnoj funkciji teksta pa i mjestimičnoj naglašenijoj figurativnosti očituje se „zagovaračka“ intonacija knjige Tee Benčić Rimay prema predmetu o kojemu govori. Implicitno, autorica stručnom analizom, empatičnošću i

„zagovaračkom“ intonacijom nastoji afirmirati estetsku relevantnost svake uvrštene pjesnikinje i – zbirom svih tih pojedinačnih pjesničkih „glasova“ – pokazati važnost i vrijednost poezije žena u hrvatskome pjesništvu dvadesetoga i početka dvadeset i prvoga stoljeća. Dapače, povremeno iskazuje prosvjetiteljske intencije kada nastoji ispraviti, kako ističe, nepravedan i netočan odnos književne kritike i povijesti književnosti prema pojedinim pjesnikinjama<sup>2</sup>. Knjiga *I bude šuma – mala studija o poeziji žena* stoga ima i naglašenu dijakronijsku dimenziju u smislu potvrđivanja prisutnosti poezije žena tijekom cijeloga spomenutog razdoblja, prevrednovanja njihovog mjesta u povijesti hrvatske književnosti, napose poezije, te sugeriranju kanona poezije žena kao osobitog i važnog odvijetka cjelokupnog hrvatskog pjesništva.

U dijakronijskom luku Tea Benčić Rimay u svojoj knjizi kreće od Dore Pfanove s izborom pjesama koje su objavljene u njezinoj zbirci pjesama *Pjesme II*. 1938. godine, ali su, kako se ističe, uglavnom napisane 1918. i 1919. godine. Tako obuhvaća otprilike osamdesetogodišnje razdoblje poezije žena, počevši od vremena između dvaju svjetskih ratova, preko pjesnikinja iz svih generacija nakon Drugoga svjetskog rata sve do tada sasvim recentnih knjiga i najmlađih afirmiranih autorica (Tatjana Gromača, Ana Brnardić). Tea Benčić Rimay se afirmiranjem poezije žena pridružuje – u nultim godinama osobito frekventnim – tendencijama deskripcije, kodifikacije i valorizacije pojedinih poetičkih modela ili drugovrsnih segmenata hrvatskoga pjesništva (poezija označiteljske prakse, „stvarnosna poezija“, poezija duhovnoga nadahnuća, dijalektalna poezija, pjesma u prozi). Takve tendencije zapravo afirmiraju pluralizam pjesničke scene i vrijednost njezinih pojedinih segmenata te, kada ih se motri sve zajedno, otežavaju nastojanja da se samo jedna tendencija nadredi svima drugima. S druge strane, autorica je, i znatnim dijakronijskim usjekom te sugestijom kanona poezije žena, poduprla sve intenzivnije ocjene u nultim godinama o sve većem udjelu žena u hrvatskome pjesništvu, i to kao – u kvantitativnome i kvalitativnom smislu, osobito u mlađim generacijama – u najmanju ruku ravnopravnom poeziji muškaraca.

---

<sup>2</sup> „Pjesme Dore Pfanove površno, ali i pogrešno su čitane“ (Benčić Rimay, 2005: 18)., “Mnogi su šetali Vesninom (Parun, op. D.Š.) poezijom, ali čini se da je ono najvažnije, a time zapravo mislim i najkvalitetnije u njezinoj poeziji, ostalo neizrečeno“ (Benčić Rimay, 2005: 40)

## 2. 5. Miloš Đurđević: *Rušenje orfičkog hrama, antologija novije hrvatske poezije*, Zagreb, 2006.

Pjesnik, književni kritičar i antologičar Miloš Đurđević svoju je knjigu *Rušenje orfičkog hrama*, objavljenu 2006. godine, okarakterizirao kao „antologiju novije hrvatske poezije“. U knjigu je uvrstio izbor od po dvije do šest pjesama čak sedamdeset i osam pjesnika. Njihov je generacijski raspon od Ivana Goluba (rođen 1930. godine) do Vlade Bulića (rođen 1979. godine). Sve ih je grupirao u tri kategorije: *Eksperimenti, mediji, neoavangarda, Načelo zadovoljstva – granice unutrašnjih svjetova i Zemljina sila teže – hipnotičke moći realnosti*. Knjiga sadrži predgovor u kojemu se eksplicira njezina koncepcija i tekstovi kojima se nastoje deskribirati tri kategorije unutar kojih su grupirani pojedini pjesnici i njihove pjesme. U predgovoru Đurđević navodi: „Pripremajući ovaj izbor iz novije hrvatske poezije nastojao sam prije svega slijediti intuiciju o razvedenoj i složenoj slici moderne odnosno suvremene poezije, koja je u Hrvatskoj postupno nastajala posljednjih desetljeća“ (Đurđević, 2006: 15). Favorizira se, dakle, predstavljanje hrvatskoga pjesništva kao izrazito raznopoetičkog, a – posredno (kako je riječ o „posljednjim desetljećima“) – i kao naglašeno višenaraštajnog. Autor nastavlja: „Ograničavajući se ovdje na suvremenu produkciju, dakle na poeziju koja je napisana i objavljena od početka osamdesetih godina do danas, s naglaskom na recentno objavljenim knjigama i pjesmama, namjeravao sam ocrtati jedan takav, dinamični pejzaž hrvatskog pjesništva koji se i dalje mijenja“ (Đurđević, 2006: 16). Spomenutu raznopoetičnost Đurđević tako aplicira i na tada posve recentnu pjesničku produkciju i „pejzaž hrvatskog pjesništva“ koji je, dapače, „dinamičan“. Dakle, vrste poetika koje su prisutne na pjesničkoj sceni neprestano se mijenjaju, ali je promjenjiv i intenzivan i njihov međusobni odnos. Time se zapravo ustvrđuje da razne poetike nisu posve autonomne, već i utječu jedna na drugu pa čak i stvaraju određenu međuovisnost. Time se pak negira bilo kakva poetička i naraštajna hijerarhičnost, ali se afirmira „horizontalna“ povezanost raznih poetika.

Dehijerarhizacijska gesta je i izostavljanje poezije „onih autorica i autora koji već imaju svoje neupitno i višestruko potvrđeno mjesto u modernoj nacionalnoj književnosti“ (Đurđević, 2006: 16). Time je implicirano da se takva „neupitna“ valorizacija još ne može primijeniti i na pjesnike uvrštene u knjigu, čime se „pejzaž“ čini još manje hijerarhijski artikuliranim. Nadasve je inkluzivan i pristup poetskim žanrovima, kako zapravo i dolikuje

vremenu već „kasnog“ postmodernizma u hrvatskoj poeziji i napuštanju čvršćeg definiranja žanrova i mikrožanrova. Tako se kaže da su, bez razvrstavanja, ali i bez izostavljanja, predstavljene „i pjesme u zadanim formama, pjesme u slobodnom stihu – kojih je, naravno, najviše – pjesme odnosno stihovi namijenjeni izvođenju, pjesme u prozi i one pjesme, možda je bolje reći poetski tekstovi, koji su ispisani u prostoru koji opstoji između osnovnih književnih vrsta, a za koje držim da posjeduju neophodan poetski odnosno lirski naboj i pripadajuću autorsku intenciju da ih se može prezentirati u antologiji ovakve vrste“ (Đurđević, 2006: 16-17). U makropoetičkome pak smislu Đurđević ocjenjuje da je hrvatska poezija postupno nadvladala „one premise koje su omogućavale bujanje i koncipiranje cijelog niza neoavangardističkih tendencija“, no da bez njih „čak i ona poezija koju danas čitamo i doživljavamo u posve drugačijem, pa i posve oprečnom recepcijskom ključu, vjerojatno ne bi bila moguća“ (Đurđević, 2006: 16-17). Time se, s jedne strane, naprosto ustvrđuje makropoetička situacija postmodernističke egalitarnosti, odnosno dehijerarhizacije, a s druge strane afirmira se neprolazna vrijednost „neoavangardističkoga“ udjela u sadašnjosti, odnosno „avangardno shvaćanje poezije kao jezika“, što bi upućivalo na Milanjinu „scenu označitelja“. Pokazuje se, napokon, određena međuovisnost – čak i *per negationem* – raznovrsnih pa i „posve oprečnih“ poetika koje zapravo i ne bi bile moguće (sinkronijski ili dijakronijski) bez nekih drugih.

Pri kraju predgovora Đurđević upozorava na kulturološki i društveni kontekst hrvatskoga pjesništva, osobito na „dublje društvene usjeke kojih smo i sami bili svjedoci proteklih dvadesetak i više godina“ (Đurđević, 2006: 17), ukratko, dakle, na promjene kulturnih, društvenih, političkih pa i institucionalnih paradigmi koje su obilježile hrvatsko društvo od kraja osamdesetih godina prošloga stoljeća do tada (sredina nultih godina dvadeset i prvoga stoljeća). Dapače, upozorava na to da je i izvanknjiževna, društvena stvarnost postala dio hrvatske poezije i njezina jezika, da je, osobito u nekim svojim poetikama i opusima, „sa sobom 'pokupila' i takve, uvjetno rečeno, društvene, što će reći kulturološke zbilje“ (Đurđević, 2006: 17) pa zaključuje da su neke pjesme „pravi svjedoci svog vremena“. Đurđević time implicira i naglašeniji udjel poezije usmjerene referencijama, koji se zbiva krajem devedesetih i početkom nultih godina, a što će ubrzo biti imenovano „stvarnosnom poezijom“ ili – u širem smislu – „neoegzistencijalizmom“. On, dakle, s jedne strane deskribira „pejzaž hrvatskog pjesništva“ kao maksimalno poetički i naraštajno otvoren i pluralističan, a s druge strane nastoji intuirati neke nove dominante u dinamici toga pejzaža



kao što su asimiliranje i nadilaženje neoavangardističkih tendencija te „približavanje neposrednom, svakodnevnom iskustvu“ (Đurđević, 2006: 17).

Takvo se intuiranje dodatno konkretizira u tekstovima koji uvode tri kategorije unutar kojih su grupirani pojedini pjesnici i njihove pjesme. U prvome takvom tekstu pod naslovom *Ekperimenti, mediji, neoavangarda* Đurđević upućuje na one teorije koje se temelje na „svojevrsnom prvenstvu jezika nad pjesnikinjom/ pjesnikom, te pjesmi kao 'objavitelju imanentnih jezičnih zakona“ (Đurđević, 2006: 19). U skladu s tim eksplicira da „Pjesnikinje i pjesnici predstavljeni u ovom dijelu u svojoj se poeziji izričito pozivaju na iskustva povijesnih avangardi, koje nadalje razvijaju i/ili razgrađuju, odnosno u njihovim je radovima razvidna tendencija za potpunim stapanjem osobne, umjetničke ekspresije, sa samom tehnikom izražavanja“ (Đurđević, 2006: 20). U ovom su dijelu, međutim, i pjesnici kod kojih je „ta dinamička funkcija izmještena u svojevrsni dijalog bilo s tradicijom kao skupom pravila i tekstova koje na neki način treba impregnirati suvremenom vitalnošću... bilo kao daljnje, svakako aktualno i plodno ispisivanje poezije u neoavangardnom rasteru“ (Đurđević, 2006: 19-20). Tu su, napokon, i autori „kod kojih poezija nije primarno, bolje rečeno jedino sredstvo umjetničkog iskazivanja. Riječ je o skladateljima, slikarima i konceptualnim umjetnicima... Njihovo šire iskustvo također je na određeni način pomoglo da se ne podlegne fantazmi o jeziku“ (Đurđević, 2006: 19-20). Možemo, dakle, zaključiti da je Đurđević, barem sudeći prema tekstu koji smo citirali, u ovaj dio želio uvrstiti pjesnike koji bi se mogli dovesti u vezu s „pjesništvom iskustva jezika“ (Mrkonjić), odnosno „scene označitelja“ (Milanja), zatim postmodernističkim neomanirizmom i intermedijalnošću, kao i postmodernističkim miješanjem „visokog“ i „niskog“, odnosno umjetnosti s naglašenom estetskom funkcijom i primijenjene umjetnosti.

U tekstu *Načelo zadovoljstva – granice unutrašnjih svjetova* Đurđević ocjenjuje da se „cijelom nizu autora“ pokazalo bliskim načelo „o užitku-zadovoljstvu u barthesovskom smislu, o izrazito individualiziranom pristupu književnom, odnosno poetskom tekstu, o određenoj tendenciji izmještanja, ako ne i potpunog zbacivanja autora s njegovog, do tada neupitnog i svemoćnog položaja spram (književnog/ poetskog) teksta“ (Đurđević, 2006: 106). Dodaje se, nadalje, da „kod mnogih ovdje zastupljenih autora zamjetno je vrlo pažljivo korištenje metafora kao tradicionalnog retoričkog sredstva poezije i uzmicanje metonimijskim ulančavanjima“ (Đurđević, 2006: 107), kao i to da se radi o svojevrsnome povratku „strukturno najizrazitijim, najvitalnijim, ali i najzahtjevnijim gabaritima poezije odnosno lirike“ (Đurđević, 2006: 106). Čini se da Đurđević u ovome odjeljku opisuje ponovno

ustupavljanje autonomije teksta i autorskih poetskih svjetova, sa svom složenošću njihovih (auto)poetika. One, između ostalog, računaju i na sva – tradicijom, pa i tradicijom modernizma, namrijeta – pjesnička izražajna sredstva i strukturalne postupke u građenju pjesme, koji omogućuju stvaranje visokostrukturiranoga, zasebnog pjesničkog svijeta.

U tekstu *Zemljina sila teže – hipnotičke moći realnosti* Đurđević ustvrđuje da „autorima zastupljenim u ovom dijelu moglo bi na određeni način biti zajedničko to što se u njihovoj poeziji mjesto govorenja, dakle pozicija pjesnikinje/ pjesnika, uzima kao posve izvjesna činjenica koju ne samo što nije potrebno problematizirati, nego bi se time skrenula pažnja s nekih drugih, za njih svakako važnih, pa i egzistencijalno presudnih sadržaja i načina izražavanja“ (Đurđević, 2006: 241). Eksplicira se da „Poetičke karakteristike te poezije na srodan su način u istom mahu naizgled posve prezentne – izravni opisi vrlo često neposrednog iskustva lirskog subjekta koji se pojavljuje kao zastupnica/ zastupnik same pjesnikinje tj. pjesnika, ulomci mimetički predočene zbilje koji u pravilu funkcioniraju po principu sinegdohe, vokabular koji se iščitava u suženom izražajnom fonu kako bi tu zadobio potrebnu kompresiju“ (Đurđević, 2006: 241-242). Mogli bismo lakonski reći da Đurđević ovdje zapravo daje još jedan u nizu kritičko-teorijskih krokija onoga poetičkog usmjerenja u hrvatskoj poeziji koje je na prijelazu devedesetih u nulte nazvano „stvarnosnim pjesništvom“. Deskribira, dakle, poeziju naglašenijega mimetizma i izvanknjiževne referencijalnosti, opisnoga, izvještajnog i razgovornog stilskog registra, razmjerno konzervativnog karaktera lirskog subjekta, u velikoj mjeri podudarnog s autorom, sužene tematike koja se uglavnom svodi na senzitivnu interakciju subjekta s urbanom svakodnevicom i konceptualiziranje osnovnih egzistencijalnih stanja. U teorijsko-kritičkom dijelu knjige *Rušenje orfičkog hrama* Đurđević, kako smo već rekli, nastoji opisati tada recentnu hrvatsku poeziju kao poetički i naraštajno izrazito razvedenu i pluralističnu. U njoj pak nastoji uvidjeti i neke nove poetičke dominante, ne stvarajući obuhvatniju poetsku tipologiju, već nastojeći induktivno (iz same pjesničke prakse i njezina singulariteta) razabrati pa i teorijski opisati neke od važnijih poetičkih tendencija. Time je Đurđević izabrao neki srednji teorijski i antologičarski put između Vukovićeve „apsolutne neopisivosti polja hrvatske poezije devedesetih“ i Sorelove poetičke tipologije toga pjesništva.

Ako je zbog izrazite poetičke heterogenosti i teorijski teško usustavljivog polja tada recentne hrvatske poezije Đurđević, posve razumljivo, imao problema s njezinom tipologijom, još su se veći problemi pojavili pri odabiru pjesnika i njihovoj klasifikaciji u spomenute tri kategorije. Ne posve precizne i konkretne poetičke odrednice onih tendencija

koje je izdvojio kao dominantne Đurđević je morao primijeniti na još heterogeniji predmet – pojedinačne pjesnike i njihove pjesme. To je, između ostalog, rezultiralo time da se klasifikacijske odrednice, primijenjene na pjesnike nekoliko različitih naraštaja, zapravo shvaćaju ahistorijski, što ih čini još manje preciznima i konkretnima. No, to je neizbježna sudbina svih antologija koje različite pjesničke generacije i njima pripadajuće poetike nastoje predstaviti u sinkronijskome presjeku. Koliko god pak većinu pjesnika (od Dubravka Detonija, rođenoga 1937. godine do Sanjina Sorela, rođenog 1970. godine) i njihovih poetika iz prvoga odjeljka i možemo (u najmanju ruku djelomično) dovesti u vezu s odrednicama *Ekperimenti, mediji, neoavangarda* (na pr. Detoni, Sever, Rogić Nehajev, Gulin, Vladović, Jendričko, Stojević, Maleš...), teže je pronaći poetičke poveznice između nekih pjesnika međusobno (od Ivana Goluba, rođenoga 1930. godine do Dorte Jagić, rođene 1974. godine) i svakog pojedinačno s odrednicom *Načelo zadovoljstva – granice unutrašnjih svjetova* (na pr. Golub, Machiedo, Čegec, Pintarić, Sagasta, Petlevski). U odjeljku *Zemljina sila teže – hipnotičke moći realnosti* Đurđević uistinu prikladno smještava mnoge pjesnike u – široko shvaćenu – referencijalnu poeziju, odnosno u ono što je nazvano „stvarnosnim pjesništvom“ ili „neogzistencijalizmom“ (i to od Dalibora Cvitana, rođenoga 1934. godine, do Vlade Bulića, rođenog 1979. godine), no neki mu ovdje uvršteni pjesnici od takve poetike ipak bitno odudaraju ili se je dotiču tek perifernim osobinama vlastite poetike (primjerice, Milišić, Škunca, Begović, Bagić, Bajsić, Domović, Jahić). S jedne strane, intuiranjem nekoliko dominantnih tendencija tada recentnoga hrvatskog pjesništva Đurđević ipak očituje nastojanje za iznalaženjem barem rudimentarne poetičke artikulacije, tipologizacije i usustavljanja toga pjesničkog polja, a u nekim segmentima spomenuta pjesništva (teoretski opis i klasifikacija pjesnika i njihovih pjesama) u tome u većoj mjeri i uspijeva. S druge strane, takva se artikulacija ipak pokazuje nedostatnom u teorijskoj deskripciji cjelovitoga poetskog polja i njegove poetičke i naraštajne razvedenosti, kao i u klasifikaciji pojedinih pjesnika, čija bi raznovrsnost tražila veći broj kategorija od ponuđenih tri.

2. 6. Sanjin Sorel: *Isto i različito: Antologija i studija hrvatskog pjesničkog naraštaja devedesetih*, Zagreb, 2006.

Pjesnik, književni znanstvenik i kritičar Sanjin Sorel svojoj je knjizi *Isto i različito* dao i podnaslov – „antologija i studija hrvatskog pjesničkog naraštaja devedesetih“. Time je eksplicirao da se njegova knjiga zapravo sastoji od dvaju koliko srodnih toliko i različitih dijelova koji mogu, no vrlo često i ne moraju biti sadržani unutar istih korica. Autor čitatelja prvo suočava s antologijom premda će se taj i takav antologijski izbor moći pravo razumjeti tek nakon što se pročita studija koja slijedi iza njega. Zato taj izbor, bez prethodnih teorijskih konceptualizacija, djeluje pomalo nemotivirano. Tome pridonosi i *Autorova napomena* na početku antološkoga dijela knjige, u kojoj Sorel kaže da je u antologijski izbor uvršteno „previše pjesnika/ pjesama za 'pravu' antologiju, a premalo ih je za izbore, panorame i tome slično. Budući da kriterija vrsnosti, koliko je meni poznato, još nema, ostaje činjenica moga autorstva izbora, time i moje odgovornosti, zašto ne i – neodgovornosti“ (Sorel, 2006: 9). Donekle zbunjuje tako subjektivistički eksplicirana logika antologije kada su u njezinoj podlozi, uz dakako autorov ukus koji se nikad ne može posve objektivizirati, u velikoj mjeri sadržani ishodi do kojih je Sorel došao teoretskim putem u spomenutoj studiji, ishodi kojima postaje razvidna i koncepcija antologije. A ta antologija (koja se, kao i studija, odnosi na „hrvatski pjesnički naraštaj devedesetih“) sadrži od po jedne do osam pjesama dvadeset dvoje uvrštenih pjesnika, i to od Vesne Biga, rođene 1948. godine, do Ane Brnardić, rođene 1980. godine. Sorel, dakle, antologijski izbor nipošto ne konceptualizira generacijski jer je između najstarije i najmlađe uvrštene pjesnikinje razlika čak trideset dvije godine, već ga zasniva kao sinkronijski presjek čitavoga pjesništva devedesetih, odnosno onih autora koji su se tih godina afirmirali na pjesničkoj sceni. Pitanje je, dakle, je li onda uopće i dobro pogođen podnaslov „hrvatski pjesnički naraštaj devedesetih“, kako za antologiju tako i za studiju, jer se prije radi o hrvatskome pjesništvu devedesetih, dok „naraštaj“ ipak podrazumijeva znatno veću starosnu pa čak i senzibilitetnu bliskost.

A znatna senzibilitetna, bolje rečeno, poetička heterogenost također je obilježje spomenutoga antologijskog izbora (što se samo po sebi podrazumijeva za uvrštene pjesnike iz vrlo različitih generacijskih i poetičkih okružja). No, Sorel je upravo u studiji nastojao dati tipološke kriterije za „sređivanje“ te heterogenosti, odnosno za artikulaciju domaćega poetskog polja u devedesetima, kao i poetičku interpretaciju te tipološku klasifikaciju svakoga od uvrštenih pjesnika. Tako postaje jasno da autor uvrštene pjesnike s jedne strane smatra najkvalitetnijima u svojem naraštaju, bolje rečeno, među onima koji su se afirmirali devedesetih godina, a s druge strane to su mu i paradigmatički pjesnici za poetske modele devedesetih, što je elaborirano u samoj studiji. U njoj je, dakle, sadržana spomenuta

paradigmatska (u većoj mjeri) i aksiološka (u manjoj mjeri) dimenzija, po kojoj je antologijski izbor i sačinjen, što donekle opovrgava autorov (eksplicirani) subjektivizam pri antologijskome odabiru. Iz studije se, dakle, može zaključiti da uvršteni pjesnici koji pripadaju svim petorim modelima, odnosno poetskim „iskustvima“ unutar kojih je Sorel tipologizirao „najmlađe hrvatsko pjesništvo devedesetih“: masmedijsko-kulturološko (Damir Šodan, Žarko Paić, Sibila Petlevski, Tvrtko Vuković), mitopoetsko, neoegzistencijalističko, s podpoetikom ratnog pisma (Zvezdana Bubnjar, Tatjana Gromača, Lana Derkač, Kemal Mujičić Artnam, Marijana Radmilović, Miljenko Jergović, Vesna Biga, Andrea Zlatar), pjesništvo slikovnoga mišljenja (Alen Galović, Sanja Lovrenčić, Miroslav Kirin, Miloš Đurđević) te označiteljsko poetsko iskustvo (Ervin Jahić, Ivica Prtenjača, Dorta Jagić). Kao svojevrsnu diskrepanciju u odnosu na studiju može se istaknuti uvrštavanje u antologiju Tomice Bajsića, Katarine Mažuran i Ane Brnardić, a u studiji se ili jedva spominju (Bajsić, unutar neoegzistencijalizma, ali i s opservacijom da “Njegovo pjesništvo izmiče općim mjestima i uspijeva biti univerzalnim govorom o destrukciji, ma kojega ideološkog predznaka“) ili se uopće ne spominju, osim u popisu literature (Mažuran, Brnardić). Nekolicina pjesnika o kojima se nešto opširnije govori u studiji kao paradigmatskima unutar nekog Sorelovog modela, nisu pak uvršteni u antologiju. Sve to upućuje na zaključak da su u antologiji, premda je – kako smo već istaknuli – načinjena na temelju teoretskih ishoda studije, prevladali aksiološki kriteriji. To, dakako, i spada na antologijski izbor, ali ga i djelomično odmiče od toga da bude autentična ilustracija i konkretizacija same studije.

Studija pak pod naslovom i podnaslovom „Pjesništvo devedesetih – muke periodizacije“ zapravo je tipološki i interpretativno najambiciozniji tekst o pjesništvu devedesetih uopće. To je, dakle, studija koja nudi teoretski najartikuliranije viđenje spomenutoga pjesništva i najrazrađeniju tipologiju pojedinih poetičkih modela s njihovim uklapanjem u društveni kontekst devedesetih i interpretacijom pojedinačnih poetika unutar spomenutih modela. Ona time zapravo očituje i znatno naglašeniju teorijsku (samo)svijest protagonista pjesničkoga naraštaja devedesetih. Upravo je polemiziranje s Vukovićevim zaključkom o apsolutnoj neopisivosti hrvatskoga pjesništva devedesetih u pogovoru njegove knjige *Off line* jedna od početnih točaka Sorelove studije, kao i Jahićeva pogovornog teksta njegovoj antologiji *U nebo i u niks*, ali i Milanjina *Uvoda u postiste* u četvrtome svesku njegova niza knjiga pod naslovom *Hrvatska poezija do 1950. do 2000*. Sorel tako zaključuje da je „suvremeno hrvatsko pjesništvo opisivo“, da „Najmlađe hrvatsko pjesništvo uglavnom ne zna za znatnije nesvodive razlike“ (Sorel, 2006: 111). On ne bi rekao „da se sustav

suvremenoga hrvatskoga pjesništva raspada, s obzirom na to da i ne postoji sustav (već spontani pokušaji konstituiranja) osim samog tog pjesništva, nego da egzistira čitav niz autopoetika koje se u jednom trenutku više ili manje konstituiraju na sličnim ili pak različitim poetičkim premisama ili simptomima, a koje ipak daju dovoljno materijala za svodivost“ (Sorel, 2006: 112). Sorel se, nakon reakcije na Vukovićeve teze, osvrće i na tekst Miloša Đurđevića pod naslovom „Novi hrvatski pjesnici – skica situacije u najmlađem hrvatskom pjesništvu“ iz 1994. godine, kao i na studiju Krešimira Bagića „Praznina u suvremenom hrvatskom pjesništvu“ (Bagić, 2004). Za Đurđevićev tekst zaključuje kako „Najvažnija i najdalekosežnija, premda ne i najtočnija, pokazat će se teza koja navedene pjesnike, osim naraštajno, ne povezuje *zajedničkim senzibilitetom*, kamoli poetikom/poetikama“ (Sorel, 2006: 112), a za Bagićeve studiju – jer je pedeset godina hrvatske poezije nastojao promatrati kroz figuru praznine – da osnovni nedostatak „prepoznaje se u njezinoj parcijalnosti. Praznina je, kako veli autor, *jedna od mogućih priča*, što implicira činjenicu postojanja i drugih“ (Sorel, 2006: 113).

I Sorelova studija tako pokazuje reakciju na druge teoretičare i njihove teze, odnosno uspostavljanje međuovisnoga teoretskog polja u kojima se stajališta pojedinih teoretičara suvremene hrvatske poezije, a osobito onih nultih godina, kontrastiraju, a ponekad i nadovezuju. Takva teorijska pluralnost povratno će utjecati i na pjesničku proizvodnju unutar koje će se poetička pluralnost percipirati kao prednost, a ne kao nepoželjni otklon od kakve dominantne poetike i teorijske preskripcije. No, neće to biti isključivo atomiziranje pjesničke scene na beskrajni niz autonomnih poetika i teorijskih modela koji bi im stajali u pozadini, već će i u poetskoj praksi i u teoriji pojedini modeli međusobno utjecati jedan na drugoga po načelu sličnosti i razlika, harmoniziranja i kontrastiranja. Sorel o međuovisnosti koju stvaraju spomenuti utjecaji zaključuje: „Značenja koje generiraju tekstovi nisu sama po sebi zadana već se ona generiraju na temelju kontekstualnih razlika. Te razlike, varijacijske zalihe, omogućuju poetska grupiranja na temelju opreka razlika prema istom ili sličnom kontekstu“ (Sorel, 2006: 115). Time se zapravo daje temeljni orijentir (kontekst) prema kojemu se uspostavljaju sličnosti ili razlike, a na temelju njih različite poetike, čime Sorel čini prvi korak u svojem (dosad najambicioznijem) nastojanju artikulacije, deskripcije i tipologizacije hrvatske poezije devedesetih. Ustvrdjuje tako da „Zajednički socijetalni kontekst najvažniji je generativni topos suvremene hrvatske književnosti, osobito one najmlađe“ (Sorel, 2006: 115) te da će dva čimbenika – nepravedno socijalno raslojavanje i rat – biti „presudna pri generiranju kolektivne tjeskobe i ravnodušnosti, odnosno oni će po drugi put u posljednjih

pedeset godina dominantno aktualizirati egzistencijalističke diskurze, na razini prakse, odnosno tipologije, ali ne i do kraja definirane poetike“ (Sorel, 2006: 115). Riječ je o poetskome iskustvu „novoga pjesničkoga naraštaja koje apostrofira globalnu postmodernističku ravnodušnost (transponira je u lokalne neoegzistencijalističke govore), a koji će s vremenom postati poetski kompleksniji i mnogovrsniji“ (Sorel, 2006: 115-116).

Zanimljivo je, dakle, da Sorel središnju, dapače generativnu važnost pridaje lokalnoj i globalnoj izvanknjiževnoj stvarnosti (socijetalni kontekst, socijalno raslojavanje i rat, globalna postmodernistička ravnodušnost) koja se, kao osobito intenzivna i dominantna u razdoblju devedesetih, nameće i kao temeljni unutartekstovni čimbenik koji u interakciji i u različitim kombinacijama s ostalim takvim čimbenicima uvjetuje obilježja pojedine (auto)poetike. Autor tako dodaje da „Zadani kontekst je društvene naravi s Jakom zbiljom, što će rezultirati dominantnom poetikom neoegzistencijalističkoga iskustva te njegovoga snažnoga prožimanja s drugim poetikama naraštaja, dok je onaj varijabilni također fundiran stvarnošću, no uvijek promjenjivom. Kontekst može biti i drugačije naravi – primjerice kulturološki (mitološki, medijski, književni, filmski itd.) i jezični“ (Sorel, 2006: 117). Sorel neoegzistencijalizam čak postulira (dakako iz nultih godina, *post festum*) kao dominantnu poetiku devedesetih koja je u pozadini svih ostalih poetičkih iskustava. To mu je zapravo i književnopovijesni temelj za artikulaciju, odnosno „opisivost“ pjesničkoga polja devedesetih, što je utjecalo i na to da se – općenitije u kritici teoriji o poeziji devedesetih, ali i nultih – proširi mišljenje o dominantnoj paradigmatičkoj (ne nužno i aksiološkoj) važnosti neoegzistencijalističke poetike općenito, a takozvane stvarnosne poezije specifično (primjerice u knjizi Damira Šodana *Drugom stranom*). Sorel je to eksplicirao ovako: „Može se izvesti zaključak da je poetika neoegzistencijalističkoga predznaka 'arhipoetika' cjelokupnoga naraštaja, odnosno da je ona u temelju svih ostalih iskustava kojima je svojim dominantnim karakteristikama uvjet realizacije“ (Sorel, 2006: 125). A opisujući temeljni uvjet konstituiranja spomenute poetike, ističe da „Kontekst *Jake zbilje* koja vrijeme reducira na neprekinutu sadašnjost, bez izgrađene konzistentnije svijesti o prošlosti i bez budućnosti, u poetsku scenu je konstituirao, odnosno omogućio pojavu *Slaboga subjekta*“ (Sorel, 2006: 125). Sorel pri tome u neoegzistencijalističko iskustvo uvodi podpoetiku ratnoga pisma unutar kojeg se mogu prepoznati dva pristupa: „prvi je eksplicitni – ratno-domoljubnoj tematici pristupa denotativno (primjerice u poeziji Rosarija Jurišića Vrgade), a drugi implicitni, ujedno i aksiološki relevantniji – konotacija prenesena značenja u tom pjesništvu bitnije su od

denotativne referencijalnosti (kao što su neki tekstovi Biserke Težacki i Lane Derkač)“ (Sorel, 2006: 118-119).

Uz neoegzistencijalističko pjesničko iskustvo, s podpoetikom ratnoga pisma, Sorel smatra da se unutar hrvatskoga pjesništva devedesetih konstituiraju još četiri poetska iskustva: masmedijsko-kulturološko, mitopoetsko, pjesništvo slikovnoga mišljenja i označiteljsko poetsko iskustvo. Za označiteljsko iskustvo Sorel ističe da zajednička svojstva s naraštajnim poetikama „prepoznamo u poziciji Slabog subjekta, fenomenologiji svakodnevice, izostanku spoznaje o kontrafaktualnoj predodžbi o svijetu, istovjetnoj i/ili sličnoj nomenklaturi emotivnih registara te retrogradnosti“ (Sorel, 2006: 119), a razlike u znatno većoj pažnji koja se posvećuje „poetičnosti i liričnosti negoli značajan dio ostalih poetika“, „tematiziranju mehanizama referencijalnosti jezika, odnosno svih elemenata koje mogu činiti određenu (auto)poetiku“, „u značenjima koje generiraju tako strukturirani tekstovi, a ona su ludistična, ironijska, groteskna i satirična“ te „u odabiru različite poetske tradicije... koja poeziju ne podrazumijeva nužno unutar razine razuma“ (Sorel, 2006: 119). Za masmedijsko-kulturološki model Sorel pak ističe da u prvome redu „upućuje na infiltraciju medijsko-kulturološkog materijala u tekst na razini teme, što je najčešći provodni postupak, utoliko i najslabija veza sa strukturom prethodnih poetika koje su se uglavnom konstituirale na osnovi strukture/matrice videospota“. Dodaje se da se taj kulturološki kontekst najčešće vezuje uz anglosaksonski kulturni krug... u kojemu se urbane scene sižejno, pa i tematski, strukturiraju poput *film noire*“ (Sorel, 2006: 120), kao i da je „to pjesništvo scenično, sastoji se od niza manje-više povezanih *kadrova*, odnosno fragmenata, te kako je provodno strukturno načelo naracija“ (Sorel, 2006: 119-120). A pod pjesništvom slikovnoga mišljenja Sorel podrazumijeva „stanoviti artistski pristup umjetnosti, odnosno poeziji koja stvarnost dematerijalizira, koja, u različitim gradacijskim realizacijama, tekst impregnira naglašenijim estetskim oznakama stavljajući se u relaciju prema naglašenom uvođenju imaginarnog, hermetičnog, mjestimice arhajskog“ (Sorel, 2006: 121). To je ono pjesništvo koje se dosljednije gradi „na tzv. pjesničkim slikama od ostalih praksi, izuzev označiteljske scene s kojima postoje sličnosti, no razlike se ipak konzekventnije manifestiraju. Dok je u označiteljskome iskustvu pjesnička slika u metatekstualnoj funkciji s naglaskom na mehanizme same strukturalizacije teksta, dotle je u pjesništvu slikovnoga mišljenja ona naglašenije okrenuta simboličkome predstavljanju“ (Sorel, 2006: 121). Za mitopoetske diskurze Sorel kaže da „podpoetski su sadržani u pjesništvu slikovnoga mišljenja“ te da, primjerice u poeziji Jure Iskre, Lidije Bajuk i Alena Galovića, „mitski diskurz, koji uostalom ne funkcionira u registrima krajnje



mimetičnosti, nego više u strategijama aluzivnosti na arhetipsko, nije ništa drugo nego instrumentaliziran i to tako da se svakodnevnim situacijama pridaju simboličke, odnosno mitološke vrijednosti“ (Sorel, 2006: 122-123).

Sanjin Sorel iz nultih godina daje, dakle, antologijski izbor i teorijsku deskripciju poetskih devedesetih, i to, kako kaže, „hrvatskog pjesničkog naraštaja devedesetih“. Time, s jedne strane, nastavlja tradiciju raznih povijesti hrvatske književnosti koje, osobito u poeziji, uspostavljaju svojevrsni dekadski sustav, periodizirajući naše pjesništvo najčešće unutar pojedinih desetljeća i dominantnih časopisa pojedinog razdoblja. No, Sorelova „generacija devedesetih“ naraštajno je (prema starosti razmatranih pjesnika), ali i prema uspostavljenom tipološkom spektru njihovih poetika, znatno heterogenija od opisanih generacija u većini drugih književnopovijesnih prikaza. Njegovo se viđenje pjesničke generacije tako odmiče od najčešćega razmatranja isključivo nastupajućih, najmlađih pjesnika unutar jednoga desetljeća, poetičkih novosti koje donose te određene međusobne senzibilitetne i poetičke bliskosti (makar i u dosljednom afirmiranju „razlika“, kao što bi to htio kvorumaški teorijski um). Sorelova koncepcija i deskripcija pjesničke generacije zasniva se na razmatranju pjesnika vrlo različitih naraštaja koji su se, međutim, snažnije afirmirali u istome desetljeću. No, afirmirali su se, dakako, svojim vrlo različitim poetikama pa se, dakle, teško može govoriti o nekoj većoj senzibilitetnoj bliskosti. Stoga je, za tako viđenu pjesničku generaciju, Sorel trebao uspostaviti poetičku tipologiju, a međuovisnost pojedinih pjesnika i njihovih poetskih praksi tražiti u zajedničkome društvenom kontekstu te utjecajima na temelju načela sličnosti i razlika. Takvom metodologijom i njezinom razradom on je zapravo dao opsežniju i autentičniju sliku jednoga pjesničkog desetljeća nego što to obično uspijevaju uskonaraštajni prikazi pojedine dekade. Tipologija mu, kao u većini tipoloških nastojanja u vezi s poezijom, nije dosljedno provedena po istome, već je zasnovana na različitim kriterijima (predmetno-tematski, žanrovski, stilski). To može umanjiti primjenjivost te tipologije u smislu znanstvene objektivizacije, ali ne mora umanjiti njezin deskriptivski potencijal jer se složena poetska struktura, zajedno s najširim kulturološkim, medijskim, društvenim i egzistencijalnim obzorom koji također utječe na nju, sagledava iz različitih perspektiva pa se tako i iscrpnije deskribira. Sorelova tipologija dosad je, uostalom, i jedina razrađenija tipologija poezije devedesetih koja, dakako, nije ni mogla sve poetike bezostatno opisati i uključiti u jedan od svojih modela, ali je uistinu ocrtala, dapače, elaborirala glavne poetičke tendencije spomenute poezije. Time se, nadalje, pokazuje i znatnija teoretska ambicioznost jednoga od pripadnika spomenutog „naraštaja devedesetih“, odnosno metatekstualnost koja je poetskoj praksi

devedesetih uvelike nedostajala (metatekstualnost kao treći tip transtekstualnosti, kako ju je izložio Gerard Genette, a književna teorija i kritika su oblici metatekstualnosti *par excellence* (Genette, 1989: 13). Sorelova intenzivnija teoretska osvještenost ne okreće se, međutim, jedino već tada prethodnome desetljeću, već deskribira poetiku autora i glavna poetička usmjerenja koja su se u velikoj mjeri produljila, ponekad čak i intenzivirala, i u nultim godinama (primjerice, neoegzistencijalizam, odnosno „stvarnosna poezija“, masmedijsko-kulturološki model, mnogi tematizirani pjesnici u antologiji i studiji koji su svojim daljnjim zbirkama pjesama u nultim godinama učvrstili dosegnute poetičke modele). Zbog toga je Sorelova knjiga *Isto i različito*, premda analizira devedesete godine, zapravo jedan od vrhunaca teoretske (samo)svijesti nultih godina koja se, nakon slabe metatekstualne (teorijske i kritičke svijesti o tekstu) i dijakronijske svijesti devedesetih, ponovno vraća analiziranju prošlosti kako bi mogla bolje razumjeti poetsku sinkroniju.

2.7. Miroslav Mićanović: *Utjeha kaosa (Antologija suvremenog hrvatskog pjesništva)*, Zagreb, 2006.

Pjesnik, prozaik, književni kritičar i antologičar Miroslav Mićanović svojoj je knjizi *Utjeha kaosa* dao podnaslov *Antologija suvremenog hrvatskog pjesništva*, što je vrlo široko zasnovana i razmjerno neodređena označnica. Spomenuti podnaslov nije znatnije precizirao niti u kratkome uvodnom tekstu antologije u kojemu navodi „vlastitu nesigurnost“ u artikulaciji polja spomenutoga pjesništva. Baš u svjetlu te nesigurnosti Mićanović ističe posvemašnji poetički pluralizam, zasnovan na nesvodivim razlikama, pa za svoju antologiju tvrdi kako je riječ o „ambicioznosti spram opsežnosti i raznolikosti autora (generacija, poetika i tekstova) koji istodobno sudjeluju u iznalaženju jedinstvenosti vlastitoga pjesničkog glasa, bilo da su u suglasju ili u konstruktivnu 'nesporazumu' s duhom vremena“ (Mićanović, 2006: 8). Pluralizam, kaotičnost i vlastite pjesničke glasove podcrtava i time da je izborom trideset i triju suvremenih pjesnika s jednakim brojem pjesama (po deset) nastojao „odgovoriti kaosu nesvodivih činjenica i upozoriti na vrijednosti pojedinih pjesničkih strategija, doprijeti do čitatelja spremna na razliku i uzbudljivost poezije“ (ibid.). Zbog, dakle, nemogućnosti artikulacije i pobliže deskripcije polja suvremene hrvatske poezije, zbog „nesvodivosti

razlika“, Mićanović ističe kako je njegova antologija, unutar koje je izbor pjesama napravljen iz knjiga pjesama objavljenih od 1995. do 2005. godine, „mišljena kao otvoren sustav kojega uloga nije samo u re/prezentiranju nego u sagledavanju procesa koji su se u hrvatskome pjesništvu događali na sjecištu jezika i prostora, svakodnevlja i igre (povijesti)“ (ibid.).

U pozadini skepse prema ikakvome egzaktnijem teoretskom opisu suvremene hrvatske poezije zapravo je dekonstrukcijsko shvaćanje da je u tekstu značenje uvijek odgođeno pa se niti ne može fiksirati, a tekst se zbog toga uvijek može različito tumačiti. Mićanović tako i u predgovoru ove antologije, kao i u mnogim kritičkim radovima do tada, dosljedno eksplicira značenjsku otvorenost teksta koji se realizira na temelju stalne „igre“ razlika: „Čitajući za ovaj izbor iznova knjige i tekstove uvjerio sam se ne jedanput u promjenjivost teksta, njemu nova doznačena mjesta, koja u bitnome mogu mijenjati i prevrednovati stajalište onoga koji misli da vrednuje i raspoređuje“ (Mićanović, 2006: 1). Mićanović, dakle, u viđenju teksta i poezije općenito te suvremenoga hrvatskog pjesništva posebno dosljedno zastupa ono što Ervin Jahić naziva „konvencionalni odgovor quorumaških teorijskih vedeta“ (Jahić, 2010: 25), a to su „različiti pjesnički interesi i nesvodivost autopoetičkih razlika“, odnosno, raspršenost koja se „opire usustavljanju“ (Jahić, 2010: 25).

Pri kraju uvodnoga teksta Mićanović ističe sve brojniju recentnu kritičarsko-teorijsku literaturu, kao i to da su mu izbori, pregledi, panorame i antologije hrvatskog pjesništva te prijevodi na strane jezike, odnosno, „ozbiljno i temeljno pripremljeni izbori pojedinih pjesnika i njihovih opusa bili dragocjena građa za čitanje, usuglašavanje ili neslaganje“ (Mićanović, 2006: 9). Jasno je, dakle, i ovdje da se teorijski ocrti hrvatske poezije tijekom nultih godina uvelike referiraju jedan na drugoga i da na taj način, u smislu slaganja, nadopunjavanja ili suprotstavljanja, artikuliraju i vlastitu teorijsku i kritičku perspektivu viđenja suvremene hrvatske poezije. Mićanovićeva viđenja u svakome bi slučaju bilo bliže onima koji ne nastoje izvesti bilo kakvu tipologiju poezije devedesetih i nultih, već ističu kako to uopće i nije moguće (u prvome redu Tvrtko Vuković). Zato se postavlja pitanje u kojoj je mjeri – u odsutnosti bilo kakvih artikulacijskih, tipoloških pa i aksioloških kriterija – uopće moguća Mićanovićeva krajnja namjera da njegova antologija bude „jedan od pouzdanih vodiča kroz to 'carstvo znakova', stihova, glasova i iskustava“ (Mićanović, 2006: 1). Čitatelju, dakle, preostaje jedino mogućnost da se, kad su već posve izostavljeni antologizacijski argumenti, osloni na Mićanovićeva bogato kritičarsko iskustvo i osobnu procjenu važnosti pojedinih pjesnika i njihovih pjesama.

Njegov antologijski izbor tako je u najvećoj mjeri subjektiviziran, čime je ujedno i oslobođen obveze čuvanja ili uspostavljanja kanona suvremenoga hrvatskog pjesništva, no ipak ga – svojim pjesničkim „favoritima“ – implicira. A to impliciranje kanona koji bi bio drugačiji od onog uobičajenoga, uspostavljenog konsenzusom kritičara i povjesničara književnosti, a ekspliciranoga u Milanjinom višesveščanom djelu *Hrvatsko pjesništvo 1950. - 2000.* (Milanja, 2000-2013), Mićanović provodi uvrštavanjem i izostavljanjem nekih pjesnika iz svake pojedine generacije od „krugovaša“ do naraštaja devedesetih i nultih (najmlađa uvrštena pjesnikinja je Ivana Bodrožić, rođena 1982. godine). Od „krugovaša“ tu je, primjerice, Ivan Slamnig, a nema Slavka Mihalića i Zvonimira Baloga, od razlogovske generacije tu su, primjerice, Zvonimir Mrkonjić i Nikica Petrak, a nema, primjerice, Tonka Maroevića, od pitanjaša tu je, primjerice, Ivan Rogić Nehajev, a nema Branimira Bošnjaka i Borbena Vladovića, i tako dalje. Jasno je, dakle, da je Mićanović svoj antologijski izbor napravio više kao svojevrsnu osobnu čitanku, a ne kao ponešto modificiran kanon već odavna prihvaćenih pjesnika. Zbog toga je njegov izbor znatno problematičniji po pjesnicima koji nisu uvršteni nego li po onima koji to jesu, a koji su – gotovo svi – već i prije uvrštavani u razne antologije hrvatske poezije. No, karakter Mićanovićeve antologije pokazuje da je i u nultim godinama još itekako bio prisutan utjecaj kvorumaškoga viđenja poezije (izvorno iz osamdesetih, a djelomično i devedesetih godina) kao djelatnosti koja se ne može deskribirati i usustaviti nikakvim teorijskim alatima pa stoga jedino preostaje nesvodiv pluralizam, beskrajna „igra razlika“ i, napokon, induktivno prepoznavanje, ponekad i opisivanje pojedinačnih poetika. Takvo kvorumaško viđenje u velikoj je pak mjeri korespondiralo s time da je polje hrvatske poezije devedesetih, a osobito nultih (zbog izrazitoga poetičkog pluralizma, nedostatka poetičke hijerarhije i simultane prisutnosti važnih pjesnika nekoliko naraštaja), i objektivno vrlo teško usustavljivo. Spomenuto viđenje zapravo je nultih godina bilo naličje svakoga pokušaja tipologizacije, pa čak i svojevrsna reakcija pjesničke prakse, kao i prakse pojedinih kritičara, protiv svakojakih teorijskih popćavanja. Tome je, implicitnim ili eksplicitnim suprotstavljanjem generalizacijama koje odudaraju od pjesničkog korpusa i afirmiranjem postmodernističkog subjektivizma, pridonijela i Mićanovićeva antologija *Utjeha kaosa*.

## 2. 8. Zvonimir Mrkonjić: *Suvremeno hrvatsko pjesništvo (Novi tekstovi 1970 – 2010)*, Zagreb, 2009.

Pjesnik, književnik, kritičar, esejist i prevoditelj Zvonimir Mrkonjić svoju je knjigu *Suvremeno hrvatsko pjesništvo (Novi tekstovi 1970 – 2010)* koncipirao kao svojevrsan nastavak („Post Scriptum“) svoje poznate knjige *Suvremeno hrvatsko pjesništvo (Razdioba)* iz 1971. godine, uz koju su tada, kao drugi svezak, objavljeni *Tekstovi*. Četrdeset godina kasnije objavljeno je drugo, nepromijenjeno izdanje spomenute knjige, a nova je knjiga zapravo ona koja sadrži nove pjesničke tekstove, nastale od 1970. do 2010. godine. Ta se knjiga, koja je i predmet ovoga teksta, sastoji od Mrkonjićeva uvoda pod naslovom „Post Scriptum – četrdeset godina poslije“, kao i od izbora iz poezije čak stotinu i šest pjesnika, s po jednom do tri pjesme po autoru. U spomenutom uvodu Mrkonjić napominje da su se od knjige *Suvremeno hrvatsko pjesništvo (Razdioba)* dogodile mijene u odnosu na prepoznate strukture te razdiobe (iskustvo prostora, iskustvo egzistencije i iskustvo jezika – inače, riječ je o jednoj od najutjecajnijih tipologija suvremene hrvatske poezije uopće). A kao najvažniju od njih ističe „proširenje iskustva prostora iskustvom egzistencije, što je realistički ishod njihova stapanja, najviše učinkom promjena prouzročenih ratom“ (Mrkonjić, 2009: 13). I doista, Mrkonjić u novoj knjizi tri temeljna pjesnička iskustva sada svodi na dva – u prvome je objedinjeno „iskustvo prostora; zemlja/povijest: pjevanje“ i „iskustvo opstanka; individuum i suvremenost: govor“, a drugo je „iskustvo jezika; poezija/predmetnost: pisanje/ druga pisma, drugi jezici“ (Mrkonjić, 2009: 13).

U ovoj su knjizi, međutim, dodana i dva nova pjesnička iskustva – „iskustvo očevidnosti, poezija kao proza i proza kao poezija“ te „iskustvo obrata/ poezija viđena u zrcalu poezije; obnova vezanog stiha“ (Mrkonjić, 2009: 24-25). Novost je i da je unutar objedinjenih iskustava prostora i opstanka te iskustva jezika navedeno i nekoliko (pod)poetika koje, dakle, konkretiziraju nadređeno „iskustvo“. Mrkonjić tako u objedinjenim iskustvima prostora i opstanka kao (pod)poetike navodi sljedeće odrednice. Prva: „Učitavanje individue u povijesnom, alegorizaciju povijesti, filozofsko pjesništvo, poetiku pojmovnog, razlogovski raskol, ispadanje iz povijesti“. Za tu (pod)poetiku zaključuje da „Ne prestajući biti podtekstom mnogih i različitih pjesničkih projekata, iskustvo egzistencije pojavit će se u prvom planu slabljenjem prevlasti jezičnog iskustva i oživljavanjem povijesnog temata“. Druga: „Poetiku krajolika, strategije ukopavanja, pisma otočnosti“, za koju kaže:

„Parafrazirajući Pongeada kad kaže da je predmet poetika, mogli bismo reći da je pejzaž poetika“. Treća: „Poetiku progonstva“, za koju kaže: „Uskrsnućem ratnog događanja, tema progonstva prestaje biti mihalićevski poetični topos i postaje realnim egzistencijalnim kompleksom“. Četvrta: „Stvarnosnu poeziju/hiperrealizam“, o kojoj pak zaključuje: „U stanovitom smislu stvarnost se pojavljuje u poeziji slabljenjem subjektova iskustva prostora“. A evo koje odrednice navodi u iskustvu jezika. Prva: „Jezičnost, poetika dosjetke“, za koju kaže da je nastala kao poezija otpora u praznini nakon Hrvatskog proljeća te da je našlo potvrdu „u poetici dosjetke i tvorbenog concetta Ivana Slamniga“, dok će poezija Josipa Severa „otvoriti poeziji 70-tih godina polja označiteljske prakse“. Druga: „Konkretizam, konceptualizam“, za koju ističe da „S druge strane glasovne jezičnosti, aktualiziraju se konkretističke i konceptualističke tendencije koje su odlučno prekoračivale zabran literarnosti, prizivajući multimedijani kontekst“. Treća: „Semantički konkretizam i inzularizam“. Mrkonjić tu ističe da „Krajem 70-tih godina semantički konkretizam postaje koine hrvatske poezije, u kojemu ulogu metafore može poprimiti svaka vrsta riječi i u svakoj mogućoj kombinaciji“. Dodaje da je na takav hipermetaforizam reakcija bila u zborniku *Insulae* iz 1981. godine u čijemu proslavu Drago Štambuk ističe da „jezik nije despiritualizirani materijal za građenje pjesme, već respektabilni nosilac iskustva svijeta, supstrat duhovnosti i kulture“. Četvrta: „Poetika sanjarenja“, u kojoj je jezik „manje presudan od ozračja čudesnog, ona se njime služi, ali ga ne izmišlja“. Peto: „Antimetaforizam“, za koji se, na primjeru poezije Zvonka Makovića, kaže da se „poziva na opisivost psihičke zbilje uz isključenje označiteljskog plana“. Šesta: „Jezik kao 'jazik', čakavština“, za koju Mrkonjić ističe da „Iskustvom jezika hrvatsko pjesništvo otvorilo se prema drugom u jeziku, to jest dijalektalnom pjesništvu“. A za dva nova pjesnička iskustva – „iskustvo očevidnosti, poezija kao proza i proza kao poezija“ te „iskustvo obrata/ poezija viđena u zrcalu poezije; obnova vezanog stiha“ navodi se sljedeće – za iskustvo očevidnosti: „Pjesmom u prozi stih je uspostavio svoju razliku, svoje 'drugo' ... Uvodeći fenomenološku redukciju, u čemu god se ona sastojala, kao okular strogosti, ona preferira 'stajalište stvari' i stvarnosnu strogoću“; za iskustvo obrata: Mrkonjić ocjenjuje da se u slučaju obnove vezanog stiha radi o tome da je „klasična forma poželjna ako spojena s novim sadržajem može proizvesti novu kakvoću“, kao i da ona „pogoduje metapoetskoj svijesti i praksi osviještene 'meštrije“ (ibid., 13-25).

U završnome, sintetički intoniranom dijelu uvoda Mrkonjić ističe presudnu važnost zbirnoga časopisa ili grupe unutar jednog pjesničkog naraštaja suvremene hrvatske poezije, kao i generacijski uvjetovanome očištu pojedinog kritičara koji nastoji prosuđivati cjelinu.

Dodaje da više nema nekoga poetskog modela kao mjesta identifikacije, nego se nudi "cjelokupna moderna, skupa sa svojim masmedijskim i civilizacijskim repertoarom, kao uzornik obradivih tema i primjenivih postupaka" (ibid. , str. 28). Mrkonjić ocjenjuje i da, kad je riječ o "stvarnosnoj poeziji", "može se govoriti samo o sličnostima između pjesnika, zasnovanoj na neorealističkoj slici svijeta, više nego na prisutnosti nekog izrazito formalnog osjećaja" (ibid. 28). Zaključuje da je poezija "gubitkom aure, svoje artistske dimenzije, oslabljena u ulozi intertekstualnog posrednika, pa više ne može funkcionirati kao memorija pjesništva" (ibid., 28-29). No, Mrkonjić na kraju ističe da svojim tekstom ipak želi prizivati i reanimirati tu memoriju.

Uglavnom, Mrkonjić u tretiranju teorije i poetske prakse obuhvaća čak četrdesetak godina pa su i rezultati takve pretrage znatno širi i općenitiji nego kad bi se odnosili samo na, primjerice, devedesete ili nulte godine. No, on iskazuje teoretsku ambiciju da je njegova tipologija, zasnovana na nekoliko poetskih "iskustava", gotovo potpuno primjenjiva i na spomenuta zadnja desetljeća zasebno, čime ta tipologija na neki način biva i tipologijom nultih godina. Takvu tipološku ambicioznost Mrkonjić ipak ublažava tipičnom tipologizacijskom argumentacijom za devedesete i nulte godine – nesvodivoga poetičkog pluralizma (više se ne nameće model kao mjesto identifikacije, postoji "dijaspora poetskih inicijativa", jedini preostali razlikovni kriterij jest "da je nešto drugo ili drugačije"). Pitanje je, dakle, vrijedi li za opis polja poezije nultih razlikovnost raznih poetskih "iskustava" ili "apsolutna nesvodivost" (Tvrтко Vuković) i "apsolutizacija razlike" (Vladimir Biti)? No, slična kolebanja između – uspješnijih ili neuspješnijih, iscrpnijih ili neiscrpnijih – tipoloških shema te priznanja da je svaka sustavnija tipologija nemoguća zbog posvemašnjega pluralizma i heterogenosti pjesničke prakse, važan su simptom načina na koji većina književnih teoretičara, povjesničara i kritičara pokušava artikulirati spomenuto polje. Zanimljivo je, međutim, da gotovo svi, usprkos poetički vrlo razvedenom krajoliku poezije devedesetih, a osobito nultih, izdvajaju kontroverznu, ali vrlo često i opsežno korištenu odrednicu "stvarnosne poezije" i poetsku praksu koja se pod tom sintagmom podrazumijeva. Ona je, dakle, svojevrsno razlikovno obilježje prema nekim drugim razdobljima hrvatskoga pjesništva, a promiseće se i u deskriptivski pozitivan termin koji ne artikulira polje devedesetih i nultih samo onime što nije, već i onim što jest (s brojnim obilježjima "stvarnosne poezije" koji se toj sintagmi pridijevaju u kritičkoj literaturi).

Dakle, Mrkonjićevo sinkronijsko viđenje tadašnje poetske prakse (knjiga je objavljena 2009. godine) u nekim glavnim crtama (pluralizam poetika, prevlast razlika, teška

usustavljivost polja, izdvajanje „stvarnosne poezije“) uvelike je podudarno s onima koje su ponudili drugi kritičari (Bagić, Jahić, Sorel). Od njih pak odstupa u Mrkonjićevom specifičnom tipološkom sustavu. Njime se, zbog znatno širega vremenskog obuhvata, tek djelomično nastoji preciznije i specifičnije artikulirati devedesete i nulte kao razdoblja koja bi - svojom novošću -- zahtijevala svoj poseban opis. Mrkonjić je, nadalje, vrlo ambiciozan u obuhvatu autora i poetika, ali i u – doduše iznimno lapidarnoj (za svakoga tek po dvije-tri rečenice) – karakterizaciji tih poetika. U tome se također ogleda sklonost prema krajnjemu poetičkom pluralizmu, s jedne strane, i pokušaju tipologizacijskoga i deskriptivskog usustavljivanja s druge strane. Tako je u njegovu knjigu *Suvremeno hrvatsko pjesništvo – Novi tekstovi (1970-2010)* uvršteno čak stotinu i šest pjesnika (s po jednom do tri pjesme), s ogromnim generacijskim rasponom - od najstarijih Ivana Slamniga i Vlade Gotovca (oba rođena 1930. godine) do najmlađe, Kristine Kegljen, rođene 1987. godine, a karakterizacija svakog od tih pjesnika unutar predgovora podvedena je pod jedno od Mrkonjićevih poetičkih „iskustava“. Kako se pak iznimno kratkom karakterizacijom i nije moglo izvesti dostatno argumentirano svrstavanje svakoga pojedinog pjesnika u neko „iskustvo“, kao što je to, primjerice, bilo znatno temeljitije i uvjerljivije izvedeno u Mrkonjićevoj knjizi *Suvremeno hrvatsko pjesništvo (Razdioba)* 1971. godine, tako se stječe dojam da je nedovoljno artikulirani poetički pluralizam, odnosno panoramski katalog pjesnika koji hotimice ide znatno šire od nekog već prihvaćenog kanona autora unutar pojedinih generacija, prevagnuo nad pokušajem ozbiljnijeg usustavljivanja. To je također jasan simptom viđenja situacije u promatranome razdoblju hrvatske poezije. Dakle, ne samo teoretskim uvodnim tekstom, već i odabirom pjesnika Mrkonjić se uvelike pridružuje drugim stručnjacima koji suvremeno hrvatsko pjesništvo, osobito devedesetih i nultih, vide kao polje iznimne poetičke pluralnosti koje se vrlo teško može ili se uopće ne može tipologizacijski artikulirati.

2.9. Ervin Jahić: *U nebo i u niks (Antologija hrvatskog pjesništva 1989. – 2009.)*, Zagreb, 2010.

Pjesnik, kritičar, esejist i antologičar Ervin Jahić svoju je knjigu *U nebo i u niks* okarakterizirao kao *Antologiju hrvatskoga pjesništva 1989. – 2009.* Knjiga se sastoji od



autorovih „Nekoliko napomena“, predgovora pod naslovom „Od rušenja do zidanja (jedan mogući pogled na hrvatsko pjesništvo od 1989. do 2009.)“ i antologijskog izbora pjesama. U tekstu pod naslovom „Nekoliko napomena“ Jahić ističe da je htio „brojnošću zastupljenih autora, i njihovom golemom dobnom te generacijskom razlikom, i skalom od jedne do čak deset (raznožanrovskih) pjesama, sugerirati nemonotonost i kompleksnost pjesničkih faktura u vrlo demokratskom luku koji ne pati od manjka“ (Jahić, 2010: 19). Zbog takve antologičarske metodologije autor je svjestan da je njegova knjiga bliže „panorami nego formi antologije“, ali da ga je „inzistiranje na kontrastivnosti i prijemima te hijerarhiziranje“ spriječilo da posumnja u njezin antologičarski koncept. Jahićeva knjiga u svojem antologijskome dijelu donosi pjesme čak sedamdeset osam pjesnika međusobne ogromne starosne razlike od čak šezdeset dvije godine između najstarije uvrštene pjesnikinje Vesne Parun, rođene 1922. godine, i najmlađega uvrštenog – Marka Pogačara, rođenog 1984. godine. Ogroman je raspon i u zastupanim poetičkim modelima, i to od predkrugovaškoga do izrazito postmodernističkog, odnosno, kako ga „priručno“ imenuje Cvjetko Milanja, „postističkog“. Logika takvoga antologijskog izbora oprečna je bilo kakvoj generacijskoj logici, a zasniva se na izboru najkvalitetnijih pjesnika i njihovih pjesama u dvadesetogodišnjemu razdoblju bez obzira na vrijeme njihova ulaska u hrvatsko pjesništvo. Time se zapravo daje vrlo širok generacijski i poetički spektar koji se pojavljuje unutar određenog vremena, a koji je reprezentiran relevantnim poetskim praksama. Time književnopovijesna deskripcija biva znatno autentičnija i iscrpnija u odnosu na onu koja se fokusira samo na neku novu generaciju ili poetički model koji tek ulaze na pjesničku scenu.

U odnosu na takvu antologičarsku metodologiju ipak ponešto odudara predgovorni tekst, odnosno teoretska interpretacija spomenutoga dvadesetljetnog razdoblja u hrvatskome pjesništvu. U njoj se Jahić ipak u prvome redu usredotočuje na „naraštaj stasao u devedesetima“, a djelovanje starijih, otprije istaknutih pjesnika promatra u prvome redu kao važan kvalitativni korektiv uglavnom negativno ocijenjenog, a uvelike kolektivistički opisanoga pjesništva spomenutog naraštaja. On u predgovornome tekstu, nalik Sorelu, ocjenjuje da pjesničke prakse s početka devedesetih „u najužoj su ovisnosti o socijalnom kontekstu i promjeni društveno-političke paradigme“ (Jahić, 2010: 22-23) te da „Rat se umiješao u zbilju na svim razinama, kontaminirajući kako društvo u cjelini, tako i njegove umjetničke izvode. Pjesništvo mu se, međutim, nije izmicalo, ali ni u osobitoj mjeri utjecalo“. Jahić ocjenjuje da je to pjesništvo ravnodušno prema „supstancijalnijoj životnoj svrsi ili smislu“ (Jahić, 2010: 23) te, govoreći o „mladome hrvatskom pjesniku početka devedesetih“,

dodaje da „Diktatura praktične stvarnosti u kohabitaciji s masmedijskim i visokotehnologiziranim artefaktima presudno je odredila maštu njegova govora, nerijetko ga podčinivši trivijalnom repertoaru“ (Jahić, 2010: 23). Jahić također primjećuje da devedesete nemaju svoj središnji književni časopis, kao što je to bilo u prijašnjim generacijama, niti neke generacijske nadpoetike. Ističe i da pjesnici devedesetih „ravnodušno (počesto i iritantno) zatajuju tradiciju“ te da se njihov subjekt „narcisoidno institucionalizira, uglavnom ne pokazuje znakove zabrinutosti za tzv. svjetske smislove i u bjesomučnoj je potrazi za svim načinima vlastite samoobnove“ (Jahić, 2010: 24). Jahić ocjenjuje da se tako stvara „bezmalogeneracijski jezik te poezije, odnosno simulirajući govor lišen značenja i kontaminiran privatizmom koji nastanjuju figure svakodnevice, događajnost i suhoparan (novinarski) izvještaj s mjesta nesreće“ (Jahić, 2010: 24). Osvrće se i na tvrdnju Sanjina Sorela da „taj rukopis više duguje tadanjem socijalnom obratu, nego prijašnjim pjesničkim tendencijama“ (Sorel, prema Jahić 2010: 26). Jahić, međutim, ustvrđuje da hrvatsko pjesništvo devedesetih nema mnogo relevantnog pisma, već da u načelu „mladi/mlađi hrvatski pjesnik devedesetih zaokupljen je sobom i vlastitim poetskim biografiranjem“ (Jahić, 2010: 27), a razlog tome nalazi u moralnome relativizmu postmoderne, pravu na poetsku i empirijsku ravnodušnost te bijegu iz stvarnosti. Jahić u završnoj deskripciji, ali i negativnoj valorizaciji „glavnine hrvatskoga mladog/mlađeg pjesništva u devedesetima“ (iz koje se, prema njegovu mišljenju, izdvajaju rijetki primjeri neoegzistencijalističkoga poetskog diskursa i autora označiteljske scene), ustvrđuje da su njezini konstitutivni elementi „nemetaforičan iskaz i gotovo novinarski jezik, narativnost, govorna fraza, fabularnost, apoteoza događaja, opsesija trenutačnim i vidljivim, empirizam te hipertrofirana vlastitost kao lirska tema“ (Jahić, 2010: 29).

Jahić je i sam svjestan da je dosad u predgovoru tematizirao tek jedan, mada dominantan, generacijski i poetički model, čime još nipošto ne daje cjelovitu sliku devedesetih godina u hrvatskome pjesništvu. Zato, na podlozi toga modela, nastoji izdvojiti i opisati one poetičke osobnosti i iskustva koji se tome modelu opiru te ih karakterizira kao „pokret otpora totalitarizmu stvarnosti u hrvatskom stihu“ (Jahić, 2010: 28). Smatra da su vodeći pjesnici toga „pokreta otpora“ pripadnici hrvatskoga poetskog moderniteta mahom srednje generacije, ali „i mladi autori“. U njima, za razliku od dominantne deskripcije „stvarnosnog pjesništva“ u prvome dijelu predgovora, Jahić vidi sržnu sastavnicu identiteta hrvatskoga pjesništva devedesetih „budući da su njihove geste građene na granicama poetika, da su u mnogim svojim knjigama sintetizirali različita iskustva pisanja, uostalom da njihovi

polifoni i heterogeni koncepti traju mimo diktata kulturne i društvene nužde“ (Jahić, 2010: 29). Njegovo je, dakle, tipološko i aksiološko viđenje hrvatske poezije devedesetih uvelike temeljeno na binarnim oprekama doslovnoga i prenesenog, jednostavnog i složenog, površinskog i nijansiranog, funkcionalnog i defunkcionaliziranog, realističkog, odnosno antimetaforičkog i autonomnog poetskog svijeta, estetski efemernog i relevantnog. Jahić tako ne izvodi neku cjelovitiju tipologizaciju pjesništva devedesetih poput, primjerice, Sanjina Sorela, već upozorava da s jedne strane postoji „stilska kolektivizacija“, kojoj i poetiku opisuje ne kao pojedinačnu, već kao kolektivnu, a s druge strane „polifoni i heterogeni koncepti“ koji se i mogu razmatrati isključivo kao pojedinačne, a ne kolektivne poetike.

Na podlozi takvoga, uvelike aksiološki utemeljenog, tipologizacijskog viđenja devedesetih Jahić će dati svoje viđenje poezije nultih godina. U ovome pak desetljeću uočava drugačiju binarnu opreku. Umjetnost, odnosno poezija tu se zatječe u vremenu „nove milenijske gužve, zbrke ili možda dinamike“ (Jahić, 2010: 30). One su limitirane „po načelu tržišne uporabljivosti i formulirani kao roba“ ili su „više-manje sluganska ambalaža ili tek neproblematične parcele unutar duha vremena bez duha“. No, poezija uglavnom ne može udovoljiti zahtjevu tržišta pa „teško da je socijalno vidljivo“ te je „zakinuto, dakle, za društvenu funkciju“. Naznake nekoga sustava mogu se u tome pjesništvu tražiti „iz njega samoga, iz njegova intimnoga, koji priziva njegovo trajanje, njegovu povijesnost i nasljedovni refleksi“. No, standard više „nije moguće monistički formulirati, jer nema piramidalne vrijednosne perspektive, a ni homogenosti relevantnih činjenica“ pa u sebe tek upisuje „raznovrsnost i pluralnost djelatnih poetika“ (Jahić, 2010: 30). Zbog toga Jahić smatra da spomenuti standard sugerira „tek krhak katalog vrijednosti unutar vlastitih koordinata“, odnosno „na neki nemoguć način zbir jednakovrijednih poetičkih činjenica“ (Jahić, 2010: 31). A kad nastoji pobliže opisati neki „prosjek“ pjesništva nultih, dakle iznaći neku kolektivizirajuću odrednicu za tu poeziju, Jahić ističe da nam se ona čini kao „praksa pjesničkog mišljenja koja bi rado ostala dnevnost s malo metafizičke oblande, što je dovoljno tek za neultimativan odgovor o svrsi pjesništva i uzaludnosti pjevanja u pragmatizmu vremena“, kao pjesništvo kojem je stalo „jedino do situiranja u vremenskoj opciji prezenta“ (Jahić, 2010: 31). Vidljivo je, dakle, da Jahić ne daje precizniju tipologizaciju poezije nultih godina, već tek nekoliko općenitih zaključaka (pluralističnost poetika bez ikakve piramidalne hijerarhije i njihova načelna jednakovrijednost, pjesništvo koje se situira u prezentu „s malo metafizičke oblande“) koji u maloj mjeri uopće teoretski artikuliraju pjesničko polje spomenutoga desetljeća.

Postulirajući, dakle, načelnu jednakovrijednost poetika unutar pluralnoga poetičkog spektra, Jahić se zapravo odlučuje na induktivni teoretski put – opis pojedine poetike i nastojanje da se utvrdi njezina osebnost i relevantnost na suvremenoj hrvatskoj pjesničkoj sceni. Zato u drugome dijelu uvodnoga teksta „Od rušenja do zidanja“ i daje kritički kroki svakoga pojedinog pjesnika uvrštenog u antologiju i njegovog poetičkog profila, također s povremenim vrijednosnim sudovima koji su – svojom „priručnom“ argumentacijom – ipak svojevrsni supstitut za vrednovanje koje bi proizlazilo iz artikuliranije tipologizacije. No, jasno je da to ipak vodi u začarani krug (kao i kod mnogih drugih autora panorama i antologija) – bez deskripcije i analize pojedinačnog ne može se, naime, doći do općenitih zaključaka, ali bez općenitih zaključaka, kojih zapravo još i nema, ne može se kontekstualizirati pojedinačno. Stoga se postavlja pitanje kako je moguće odrediti vrijednost i važnost neke poetike u širem kontekstu kada ne postoji gotovo nikakva artikulacija sustava, a uvelike je upitno i postoji li uopće ikakav sustav na temelju kojeg i unutar kojeg bi se mogla odrediti vrijednost nekoga njegovog dijela. I Jahić se, kao i neki drugi sastavljači antologija i panorama, oslanja na neki minimalni kritički konsenzus o najvažnijim imenima suvremenoga hrvatskog pjesništva. Time uvažava tipologizacijske i aksiološke dosege drugih kritičara i teoretičara, osobito one dosege koji se odnose na prethodna razdoblja hrvatske poezije od Drugog svjetskog rata u dekadnom ritmu njihova smjenjivanja (Mrkonjićeva razdioba triju iskustava hrvatskog pjesništva, Milanjina tipologizacija koja se usredotočuje na pojedine dekade, njihove glavne časopise i pjesnike), kao i posljedice takvih vremenski kontekstualiziranih tipologizacija na razdoblja koja dolaze nakon njih (na pr. poetički razvoj pjesnika kontekstualiziranih u „krugovašku“ ili „razlogašku“ poetiku u desetljećima koja su već znatno udaljena od pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća). Jahić se, uz to, dakako oslanja i na – također uvelike induktivnu – recepciju pojedinih pjesnika i njihovih pjesama kod tekuće kritičke produkcije, čemu nastoji dodati i vlastitu kritičku intuiciju, poduprtu i svojom intenzivnom kritičkom i uredničkom praksom (Jahić je glavni urednik časopisa „Poezija“ od početka njegova izlaženja).

U tekstu „Nekoliko napomena“, nadalje, naglašava da je pri odabiru pjesnika i njihovih pjesama (kako rekosmo, skalom od jedne do deset pjesama) „ipak dan 'mali popust' mladim/ mlađim protagonistima hrvatske pjesničke scene, ali da su u sad već srednjoj, a osobito starijoj generaciji, istaknuti – po sudu autora ovoga izbora – samo najamblematičniji opusi“ (Jahić, 2010: 18-19). Riječ je, dakle, o kombinaciji već kanonskih pjesnika hrvatskoga modernizma i postmodernizma (dakako, samo njihova udjela u razdoblju od 1989. do 2009.

godine), kao i intuiranja tek započetoga procesa kanonizacije najistaknutijih mladih/ mlađih autora pa im je, osobito zbog nesigurnosti u vezi s time tko će od njih uistinu postati kanonski autor, „ipak dan mali popust“, odnosno, njihov je udjel u antologiji ponešto veći nego što bi to kao (još uvijek) nekanonski autori zasluživali. No, sinkronijski presjek nekoga razdoblja ne bi bio nipošto autentičan kada bi se zasnivao samo na kanonskim pjesnicima, dapače, mnogi pjesnici koji će tek naknadno postati kanonski svoj su kanonicitet postupno osvajali već u mlađim danima (možemo li, primjerice, uopće zamisliti opis hrvatskoga pjesništva pedesetih godina prošloga stoljeća bez „krugovaša“ koji su u to doba zapravo bili još vrlo mladi i, samim tim, ne posve kanonizirani pjesnici). Zato je Jahićev pristup u kojemu navodi pjesme pjesnika svih naraštaja i mnogih poetika unutar dviju desetljeća, a ne samo onih koji bi bili otprije kanonski ili onih koji bi predstavljali poetičku novost neke tek nastupajuće generacije, zapravo autentičniji prikaz spomenutog razdoblja i njegove (uistinu postojeće) unutarnje pluralnosti.

Antologija *U nebo i u niks* stoga predstavlja svojevrsni zaključak Jahićeva poimanja poetske sinkronije i dijakronije u suvremenome hrvatskom pjesništvu, a to je stavljanje u prvi plan kvalitete i utjecajnosti pojedinih pjesnika i njihovih pjesama, kao najvažnijega obilježja nekog razdoblja koje je ponad svake izvanknjiževne činjenice (dob pjesnika, njegova tržišna kurentnost ili trenutno kritičko i čitateljsko favoriziranje), čemu upravo generacijski i poetički pluralizam najviše pogoduje. Izbor pjesnika u spomenutoj antologiji hotimično je posve nasuprotan, čak do razine polemičnosti, bilo kakvom generacijskom pristupu antologizaciji. Dapače, kritizirajući generaciju devedesetih u predgovoru, Jahić se njezinu raznovrsnom redukcionizmu baš i suprotstavlja tako široko zasnovanim izborom, „spašavajući“ na taj način važnost, vrijednost i raznolikost hrvatskoga pjesništva s kraja prošloga i početka novog stoljeća. Važan signal takovrsnoga izbora je njegovo započinjanje Vesnom Parun koja je, prema Jahiću, s osam uvrštenih pjesama i u svojem osmom i devetom životnom desetljeću bila u najužem krugu najvažnijih hrvatskih pjesnika toga razdoblja (samo je Ivanu Slamnigu uvršteno deset, a Vesni Parun, Borisu Maruni, Ivanu Rogiću Nehajevu i Branku Malešu po osam pjesama), ali i protezanje tog izbora sve do Marka Pogačara koji je u vrijeme objavljivanja knjige imao tek dvadeset pet godina. Jahić, nadalje, pri valorizaciji pojedinoga pjesnika ne slijedi slijepo neku već gotovo konsenzualnu važnost i generacijski kontekst koji su nekome autoru kritički i recepcijski već pridani pa ih ili donekle revalorizira ili pokušava ocrtati njihov nov poetički razvoj u odnosu na već njihovu davno zacrtanu poetiku. Ipak, iako je, kako kaže, „dao mali popust mladim/mlađim autorima“, što se u prvome redu odnosi na

njihov broj, uglavnom im je izabrao i nešto manji broj pjesama nego onima kanonskima, a i starijima. Time je, s jedne strane, signalizirao da nosivim pjesnicima spomenutoga razdoblja ipak smatra kanonske pjesnike bez obzira na to što je vrijeme njihove poetičke profilacije u mladosti već (davno) prošlo. S druge strane, istaknuo je najdarovitije mlađe pjesnike, dao im određeni antologičarski kredit, ali im i povjerio vraćanje kamata u vidu buduće posvemašnje afirmacije, jednoga dana možda i pjesničke kanonizacije. Uglavnom, Jahićeva antologija rezultat je njegova viđenja hrvatske poetske sinkronije i dijakronije, posve nalik onome kojom je koncipirao i kojom uređuje časopis *Poeziju*. A to viđenje se u prvome redu odnosi na pojavljivanje i razvitak jakih poetskih osobnosti i njihov međuodnos (koji se ne može uvijek jasno artikulirati, ali koji postoji), kao i na poetsku praksu te simultane i raznoperspektivne teoretske uvide koji je nastoje deskribirati i valorizirati.

## 2.10. Branko Maleš: *Poetska čitanka suvremenoga hrvatskog pjesništva (1950.-2010.)*, Zagreb, 2010.

Pjesnik, esejist i književni kritičar Branko Maleš u završnoj „Napomeni“ svojoj *Poetskoj čitanki suvremenoga hrvatskog pjesništva (1950.-2010.)* ističe kako je želja priređivača bila „na jednom mjestu, prema vlastitom ukusu i izboru, prezentirati deset pjesama izabranih hrvatskih poetskih modernista, i to bez obzira na uobičajena ograničenja, generacijska ili modelska“ (Maleš, 2010: 357). Zanimljiva je, da to odmah istaknemo, Maleševa upotreba termina „modernizam“, „modernist“, „hrvatski poetski modernist“. Jasno je, i iz drugih Maleševih kritičkih tekstova, da se tu misli na pjesnike široko shvaćene „označiteljske scene“, „označiteljske prakse“, „semiotičkog modela“<sup>3</sup>. Mogli bismo čak reći

---

<sup>3</sup> Maleš je ovako elaborirao „semiotički model“ i praktičara takvog modela: „Hrvatski poetski semiotičar, vrlo različit u stihovnoj izvedbi unutar vlastita globalnog modela, drži svijet obezglavljen za piramidalni završetak, pa će stoga takav svijet bez Globalnog Orijeanta biti u semiotičkoj interpretaciji običan, često nasumičan, a svakako mozaičan skup razbacanih fragmenata u kojemu, razumljivo, ne egzistira jedna ideološka zastava, jedna osnovna istina, niti jedna golema mistifikantna priča (priča o povijesti ili metafizici...). U skladu s književnoideološkim obzorom poetskog semiotičara, njegova su stihovnooblikovna sredstva, razumljivo drukčija nego u gnoseološkog pjesnika: rabi se tzv. minorizirani smisaoni udjel i njegova brojna motivika, a ujedno se forsira unutrašnji, skriveni kapital dugo prešućivana jezika; zatim – inzistira se na tvarnosti jezika (svijeta) pa se u semiotičkoj poetskoj gesti suvremene hrvatske poezije vrlo često tematizira npr. Tijelo i njegove brojne atribucije, lascivnost, psovka, erotizam... Semiotičar, različito od gnoseologa, inzistira na mišljenju

da se takva scena, praksa i model gotovo u potpunosti artikuliraju u razdoblju sve osvještenijih postmodernističkih tendencija u hrvatskome pjesništvu, dapače, da u vrlo velikoj mjeri one same, usporedo i s nekim drugim poetikama poput neomanirizma, promoviraju takve tendencije. Dakle, ono što Maleš imenuje „hrvatskim poetskim modernistom“ u većini druge stručne literature imenuje se „hrvatskim poetskim postmodernistom“, no s naznakom da je takav termin nešto širi jer se odnosi na sve postmodernističke tendencije, a ne samo na „označiteljsku scenu“. No, Maleš u „Napomeni“ nadalje eksplicira upravo to poistovjećivanje „hrvatskog poetskog modernizma“ sa „semiotičkim modelom“, odnosno, „označiteljskom scenom“: „u ovom izboru/čitanci, kao što je uočljivo, preteže semiotički model organizacije predodčenih stihova (uz iznimke)“, odnosno da „u Čitanci evidentno imaju prednost pretežno autori šire označiteljske prakse, i pritom dakako priređivačevu simpatiju“ (Maleš, 2010: 357-358).

I u ovoj se Maleševoj knjizi vidi, slično kao i kod Šodanove antologije „stvarnosne poezije“ *Drugom stranom*, koja je objavljena gotovo u isto vrijeme (kraj 2010. godine), eksplicitan zagovor vlastitih preferencija u pjesničkoj praksi, ali i u teoriji. Time se, dapače, obrazlaže i intencija stvaranja ovakve knjige i logika njezinog strukturiranja. Tako je Maleševa *Čitanka* na neki način komplementarna, donekle i antipodna Šodanovoj antologiji, kao svojevrsna monografija hrvatskoga pjesništva označiteljske scene druge polovice dvadesetoga stoljeća, za razliku od Šodanova monografskog tretiranja hrvatske „stvarnosne poezije“, usredotočnoga, doduše, na zadnjih nekoliko desetljeća. Maleš i Šodan, doduše, priznaju pluralitet tadašnje hrvatske poezije, no istodobno uspostavljaju i određenu hijerarhiju unutar toga pluraliteta (za razliku, primjerice, od Mićanovića u njegovoj antologiji *Utjeha kaosa*) tako da poetički model koji preferiraju implicitnije ili eksplicitnije nadređuju drugim modelima. Time, međutim, uvelike pridonose deskripciji i afirmaciji pojedinih poetičkih modela unutar spomenutoga pluraliteta, čime zapravo pokazuju da je i sam taj pluralitet sačinjen od relevantnih i vrijednih sastavnica koje ga, prije svojim supostojanjem nego poetičkom nadređenošću, čine umjetnički osobito intenzivnim.

Dok je programatski dio Maleševe *Čitanke* sveden na tek nekoliko osnovnih naznaka u „Napomeni“, većina je pozornosti usmjerena na pojedinačne „poetske strategije“, odnosno na uvodni kritički tekst o svakome od dvadeset dvoje uvrštenih pjesnika i izborom od po deset

---

Razlike i uobičajenoj nesvodivosti razlike, na inskripciji a ne na pukom prenošenju propitnog svjetskog smisla, na traganju, lutanju, pluri-'istini', lokalnosti, detalju i, uostalom, brojnim malim novim pričama o svijetu posthegelovskog logosa“ (Maleš, 1994: 194).

pjesama svakoga od tih pjesnika. Zanimljivo je da Maleš uvrštava i pjesnike, odnosno pjesnikinje za koje bi se teško moglo reći da prethode „označiteljskoj sceni“ ili da imaju znatnijih veza s njom (Vesna Parun, Danijel Dragojević, Zvonko Maković, Sonja Manojlović, Gordana Benić, Sanja Lovrenčić, Marko Pogačar). No, oni bi se možda mogli dovesti u vezu sa šire shvaćenim antilogocentrizmom, koji se, prema Derridi, suprotstavlja logocentrizmu zapadne metafizike (Derrida, 1967), ali ne toliko na razini označitelja, već na razini dekonstrukcije tradicionalno koncipiranoga svijeta pjesničkog djela. To su, dakle, pjesnici koji bi se samo dijelom svoje poetike mogli dovesti u vezu s poetičkim modelom koji je okosnica Maleševe knjige, a nekim drugim aspektima svojih poetika mogli bi se dovesti u vezu i sa nasuprotnim poetikama u odnosu na „označiteljsku scenu“, primjerice sa „stvarnosnom poezijom“. Tako se dogodilo da se poezije Danijela Dragojevića i Marka Pogačara mogu svrstati i u Maleševu knjigu koja se bavi „označiteljskom scenom“ i u Šodanovu antologiju koja se bavi „stvarnosnom poezijom“, a da svojim temeljnim obilježjima, verificiranima književnom kritikom, ne pripadaju ni u jedan od tih poetičkih modela.

Maleš se u svojoj *Čitanki* ipak usredotočuje na rekonstrukciju dijakronijskoga slijeda pjesnika koji prethode „označiteljskoj sceni“ ili su, barem dijelom svoga opusa, njezini istaknuti predstavnici (Ivan Slamnig, Josip Sever, Zvonimir Mrkonjić, Branimir Bošnjak, Ivan Rogić Nehajev, Borben Vladović, Milorad Stojević, Sead Begović, Anka Žagar, Branko Čegec, Delimir Rešicki, Ervin Jahić). No, i u ovoj knjizi, u ovome izboru pjesnika, vrlo je zanimljivo tko je sve sa spomenute scene izostavljen (primjerice, Josip Stošić i Boro Pavlović kao prethodnici, Darko Kolibaš, Ljubomir Stefanović, Slavko Jendričko, Milko Valent, Goran Rem)<sup>4</sup>, čime se pokazuje da Maleš ne nastoji dati iscrpan opis te scene, već je svojim izborom nastoji vrednovati u skladu s vlastitim kritičkim iskustvom i ukusom. Zapravo, Maleš u svojoj *Čitanki* lavira, s jedne strane, između proklamiranog „davanja prednosti autorima označiteljske prakse“ i, s druge strane, iznijansirano opisivanja pojedinačnih poetika u kritičkim prikazima, u kojima spomenuta „prednost“ uvelike ustupa mjesto valoriziranju određenoga pjesničkog „glasa“ u njegovoj osebnosti, bez obzira pripada li označiteljskoj praksi ili ne. I u tome se može primijetiti utjecaj naglašene pluralizacije poetske teorije i

---

<sup>4</sup> Milanja, primjerice, kad pak govori o Severovoj poeziji kao svojevrsnom „uvodu u problematiku pjesništva scene i prakse označitelja“ (Milanja, 2000: 264), onda u kontekstu te scene spominje i B. Pavlovića, Quiena, Slamniga, Baloga, Kolibaša, Stošića, Maleša, Čegeca, Valenta...). Za Jendrička također kaže da njegovo pjesništvo „nesumnjivo spada“ u pjesništvo označiteljske scene (Milanja, 2000: 173), a ofaše i kvorumaše i tako, kao gotovo cijelu generaciju, uvrštava u „označiteljsku scenu“ u četvrtome svesku svoje višesveščane knjige *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. godine*.



prakse tijekom nultih godina na djelomično proširivanje Maleševih favoriziranih pjesnika i njihovih poetičkih modela koji ne moraju nužno pripadati „označiteljskoj praksi“, čiji je on sam bio jedan od glavnih promotora. No, vidljivo je i da zagovornici određenih poetičkih modela (a Maleš to sigurno jest sa svojim višedesetljetnim promicanjem „označiteljske prakse“) i u nultima nastoje uspostaviti jasan dijakronijski niz preferiranoga modela ili određenog odvijetka pjesničke scene (označiteljska scena, „stvarnosna poezija“, poezija duhovnog nadahnuća, poezija žena, dijalektalna poezija), čime nastoje dodatno utvrditi njegovu validnost u prezentnosti pa čak i u budućnosti.

## 2. 11. Damir Šodan: *Drugom stranom (antologija suvremene hrvatske "stvarnosne" poezije)*, Zagreb, 2010.

Damir Šodan, pjesnik, prevoditelj i kritičar, svoju je knjigu *Drugom stranom* okarakterizirao kao *antologiju suvremene hrvatske „stvarnosne“ poezije*. Nije, dakle, riječ o nekoj općoj antologiji koja bi obuhvaćala antologijski izbor iz svekolike poezije nekoga razdoblja, već o svojevrsnoj „tematskoj“, „specijaliziranoj“ antologiji koja nastoji probati autore i pjesme određenoga segmenta nacionalne poezije. Zanimljivo je da na samome kraju razdoblja od 2000. do 2010. godine Šodan nastoji usustaviti teoretski i pjesničkopraktični odgovor na jedno od temeljnih pitanja nultih godina u hrvatskome pjesništvu – što je to „stvarnosna poezija“ i koja je njezina uloga u recentnoj hrvatskoj poeziji? Nastojanjem da se što temeljitije odgovori na spomenuto pitanje, ali i neskrivenim afirmiranjem upravo tog „stvarnosnog pjesništva“, kako god se ono pobliže definiralo ili opisalo, Šodan je uvelike napravio „knjigu s tezom“. Ona svojim teorijskim argumentima i izborom iz pjesničke prakse nastoji dokazati autorove apriorne premise. To je pak, nadasve, ona da je nakon hipertrofirane poezije „označiteljske scene“ osamdesetih godina 20. stoljeća, kojoj je glavni alat bio hipermetaforizam, a glavni predmet fokusiranost na označiteljsku stranu jezičnoga znaka i njezine kombinacije, nastupilo vrijeme (krajem devedesetih i početkom nultih godina) u kojemu je središnja poetička struja postalo „stvarnosno pjesništvo“, koje se orijentira na označeničku stranu jezičnog znaka, a preko „označenoga“ na odnos poezije s izvanknjiževnom stvarnošću. S takvom temeljnom premisom Šodanova knjiga polemična je u

odnosu na ona kritička mišljenja koja smatraju da je „stvarnosna poezija“ vrijednosno često inferiorna nekim drugim poetikama, te da čak niti opsegom svoje produkcije nije zauzimala središnje mjesto u poeziji nultih. Zanimljivo je da se u predgovornome tekstu, naslovljenom „Što je stvarno 'stvarnosna' poezija?“, Šodan osvrće na većinu antologičarskih i teorijskih pogleda na recentna razdoblja hrvatskoga pjesništva (Mrkonjić, Milanja, Jahić, Sorel, Vuković, Bagić). Time se na samome kraju razdoblja koje promatramo (2000.-2010.), u potvrđivanju ili polemičkome opovrgavanju nalaza i mišljenja prethodnih teoretika i kritika, zapravo pokazuje međuovisnost pa i isprepletenost različitih perspektiva i autorskih pristupa u artikuliranju polja suvremene hrvatske poezije, osobito one devedesetih i nultih godina, gotovo cijeli jedan sustav (utemeljen na sličnostima i razlikama pojedinih stručnjaka) teorijske misli o suvremenome hrvatskom pjesništvu. No, ako je taj sustav s vremenom dobivao sve konkretnije obrise na teorijskoj razini, to ne znači da je u mrežu svojega usustavljanja uspio nedvojbeno i sveobuhvatno uhvatiti i samu poetsku praksu devedesetih i nultih. Tome je glavni simptom i kontinuirano isticanje teoretičara, kritičara i antologičara da je spomenuto poetsko polje teško opisivo, ako već ne i „posve neopisivo“ (Vuković, 2001).

Šodan u svome tekstu kreće od termina „stvarnosne poezije“, njegova podrijetla, evolucije i značenja. Ustvrdjuje da ga je prvi upotrijebio Robert Perišić pišući 2000. godine o zbirci pjesama Tatjane Gromače *Nešto nije u redu?*, i to više „kao tematsku odrednicu, ili označnicu 'garda', negoli kao nesuđenu rodnu naljepnicu jednog žanra u nastajanju“ (Perišić prema Šodan, 2000: tekst na koricama). I Šodan, kao i Sorel, Jahić i Bagić, „iznenadni književni interes za 'stvarnost'“ objašnjava intenzivnom zbiljom promjene društvenoga sustava, socijalnog raslojavanja društva i rata na koje književnost „nikako nije mogla ostati ravnodušna“ (Šodan, 2010: 9). U tome pak navodi poeziju pod utjecajem ratne i poratne traume s kraja devedesetih i u prvoj polovici nultih (Tomica Bajsić, Tomislav Čadež, Boris Dežulović, Delimir Rešicki), te socijalno-egzistencijalnu liriku na prijelomu stoljeća u kojoj osobito ističe Tatjanu Gromaču sa zbirkom *Nešto nije u redu?* i Dragu Glamuzinu sa zbirkom *Mesari*. Šodan se, nadalje, upušta u razmatranje karakterizacije „stvarnosne poezije“, ističe da se ona oslanja na metonimiju, „koja je prema Jakobsonovoj dihotomiji kao gradbena figura inače rezervirana za prozu, jer se ravna po *susljednosti*, a ne kao metafora po *sličnosti*“ te da „narativnost 'prirodno' postaje najefikasnijom dionicom realizacije novog pjesničkog kursa“ (Šodan, 2010: 11). Sve veće oslanjanje na metonimijsko i mimetičko Šodan vidi kao simptome „obnovljene vjere u solidne reprezentacijske mogućnosti jezika“ (Šodan, 2010: 12). Također, on nastoji korigirati teoretičare i kritičare poput Bagića, Jahića i Sorela ili im se

otvoreno suprotstavlja u vrijednosnome sudu o „stvarnosnoj poeziji“ te smatra da neki kritičari zaziru od te poezije kao „prizemne inačice one druge, valjda 'odistinske' poezije“ (Šodan, 2010: 13).

Šodan čak dvjema Milanjinim modelativnim matricama suvremenoga hrvatskog pjesništva, semiotičkoj i gnoseološkoj, dodaje i treću – „stvarnosnu“ ili metonimijsku. Ocjenjujući točnom Jahićevu tvrdnju da je hiperrealizam devedesetih odgovor na hipermetaforizam osamdesetih, on konstatira da je „stvarnosna poezija“ „oprobavanje obrazaca ili modela koji bi možda bolje ili adekvatnije odgovarali pjesničkom aktualiziranju 'nove zbilje' u kojoj smo se kao društvo u određenom povijesnom trenutku zatekli“ (Šodan, 2000: 15). Šodan zamjera poetikama i modelima koji su prethodili pojavi „stvarnosne poezije“ da su pretvarali poeziju „u strogo intelektualnu i samodopadnu disciplinu“ koja se distancirala od čitatelja. Ovdje se očituje njegova izrazita polemičnost prema, dakle, prethodnim poetikama i modelima, na čijoj negativnoj podlozi nastoji još jače afirmirati „stvarnosnu poeziju“. To je dotad bila i najsnažnija teoretska podrška toj vrsti pjesništva, a intenzitet spomenute polemičnosti pokazuje da je pitanje „stvarnosne poezije“, njezina odnosa prema „hipermetaforizmu osamdesetih“, njezine književne vrijednosti i pretenzija da bude središnja poetika devedesetih i nultih godina, jedno od zasigurno najvažnijih pitanja i prijedora kojima su se bavili hrvatski teoretičari, kritičari i antologičari u razdoblju od 2000. do 2010. godine.

Šodan je teorijsku afirmaciju „stvarnosne poezije“ podupro i uspostavljanjem njezine dijakronije, i to na temelju „demetaforiziranog jezika“ kao jednog od kriterija. Dijakronijski luk proteže se do Milivoja Slavičeka, ali ističe da nije uvrstio njegove pjesme jer je „stvarnost na koju se referira njegova 'metodologija' zapravo odavno iščezla“ (Šodan, 2010: 20). Prethodnike „stvarnosne poezije“ Šodan vidi i u nekim pjesmama Antuna Šoljana te *frajerskoj poeziji* ili *poeziji u trapericama* Zvonimira Majdaka, Branislava Glumca i Alojza Majetića, kao i u Branimiru „Johnnyu“ Štuliću koji je u svoje tekstove za glazbu uveo „šatru i sleng, te općenito jezik ulice, kao legitimno sredstvo umjetničkog priopćavanja“ (Šodan, 2010: 20). Šodan i u Makovića ističe „stanovite 'stvarnosne' otklone koje kritičari evidentiraju kao 'reizam“, te „slobodu od metaforičnosti“, „depoetiziran stih bez sentimentalnosti“ (Šodan, 2000: 21-22). No, naglašava da je Boris Maruna „po svim značajkama svoje poezije jedini pravi preteča, ako već ne i duhovni otac suvremenih hrvatskih 'stvarnosnih' pjesnika“, i to zato „jer govori o neposrednom ljudskom iskustvu jednostavnim i neizmanipuliranim jezikom“ (Šodan, 2010: 22). Šodan vidi i „nulti stupanj stvarnosne poezije“ u jednoj urbanoj,

demetaforiziranoj i denotativnoj pjesmi Branka Čegeca iz 1988. godine, kao i u „šansonjerskom pjesnikovanju *opće prakse* Arsena Dedića, neoegzistencijalizmu Dalibora Cvitana, 'vedrom' fenomenologizmu Danijela Dragojevića, ili pak „u posljednje vrijeme 'historijskom' melankolizmu Mileta Stojića“ (Šodan, 2010: 23).

Pri kraju uvodnoga teksta Šodan ističe da će izostati čvrst i jednoznačan odgovor na pitanje što je to „stvarnosna poezija“ kako bi se „znanstvenoj kritici omogućilo da izađe s konačnim rješenjem“ (Šodan, 2010: 23). No, on još jedanput izriče nedvojbeni aksiološki sud, oslanjajući se i na Sorelovu tvrdnju kako je „stvarnosna“ poetika kao poetika neoegzistencijalističkoga predznaka „arhipoetika naraštaja 90-tih“, kako je „stvarnosna“ poezija „zasjela na prominentno, ako ne i ključno mjesto, unutar korpusa suvremenog hrvatskog pjesništva“ (Šodan, 2010: 25). Takvim zaključkom Šodan zapravo nastoji hrvatsko pjesništvo devedesetih i nultih artikulirati u smislu vrijednosne hijerarhizacije, dakle, ne samo kao afirmiranje „stvarnosne poezije“, već i njezino nadređivanje svim ostalim poetičkim modelima toga razdoblja. Time se, s jedne strane, oštro suprotstavlja negativnim valorizacijama spomenutoga poetskog modela (Jahić, mjestimično i Sorel), a s druge strane njegova artikulacija polja suvremenoga hrvatskog pjesništva – svojim fokusiranjem na samo jedan poetički model, njegovim zagovaranjem i negativnim odnosom prema kvorumaškom hipermetaforizmu i dekonstrukciji<sup>5</sup> – odudara od nekih drugih kritičara i antologičara koji su nastojali dati iznijansiraniju tipologiju poetičkih modela i afirmirati poetički pluralizam bez nadređenoga modela.

No, iznijansiraniju je Šodanov izbor pjesnika i njihovih pjesama, koji se teško može svesti samo na gotovo crno-bijele opreke hipermetaforizam – antimetaforizam, poezija scene označitelja – „stvarnosna poezija“, kojima je pak dosljedno obilježen uvodni teoretski tekst. Spomenuta nijansiranost s jedne je strane vidljiva u uvrštavanju i onih pjesnika koji se tek rubno ili dijelom svoje poetike dotiču poetičkoga modela „stvarnosne poezije“, kakvim ga je opisao Šodan (Danijel Dragojević, Miroslav Mićanović, Miloš Đurđević, Delimir Rešicki, Miroslav Kirin, Tomica Bajsić, Dorta Jagić, Marko Pogačar), a s druge strane u ogromnoj generacijskoj razlici uvrštenih pjesnika (od najstarijeg, Dalibora Cvitana, rođenoga 1934. godine, do najmlađeg, Marka Pogačara, rođenoga 1984. godine) i velikom vremenskom rasponu nastanka njihovih pjesama, odnosno stvarnosti na koju se referiraju (od sedamdesetih

---

<sup>5</sup> Šodan, misleći u širem smislu na poeziju scene označitelja, a u užem na onu kvorumašku, primjerice, kaže: „Možda bi se moglo i zaključiti kako je zaustavljanje 'histerije' značenjskog ulančavanja na neki način znak 'ozdravljenja', ako ne i 'zrelosti' poezije“ (Šodan, 2010: 24).

godina prošlog stoljeća do nultih). Šodan tako s jedne strane konstatira da su demetaforiziran jezik počeli upotrebljavati još Milivoj Slaviček, a „da su na sličnom tragu 60-tih i 70-tih, pa i poslije, bili rodonačelnici takozvane frajerske poezije ili poezije u trapericama“, Zvonimir Majdak, Branislav Glumac i Alojz Majetić, ali argumentira Slavičekovo izostavljanje iz antologije njegovim referiranjem na stvarnost koja je odavno iščeznula. S druge strane, u kritičkim medaljonima o svakome uvrštenom pjesniku nekoliko puta priznaje da bi se neki pjesnik cjelinom svoje poetike teško mogao uvrstiti u „stvarnosnu poeziju“. Već, dakle, logikom antologizacije, odnosno vrijednosnoga izdvajanja, Šodan donekle relativizira svoju već spomenutu konstataciju u uvodnome tekstu da je „stvarnosna“ poezija „zasjela na prominentno, ako ne i ključno mjesto, unutar korpusa suvremenog hrvatskog pjesništva“ (Šodan, 2010: 25). Ako se eksplicitno priznaje da, primjerice, Dragojević nije niti izdaleka „stvarnosni“ pjesnik, ali je njegov rukopis „jedan od najsnažnijih i najvažnijih u hrvatskoj književnosti od Drugog svjetskog rata naovamo“ (Šodan, 2010: 44), ako se nešto slično tvrdi i za Rešickog, onda je jasno da se time implicitno dovodi u pitanje i konstatacija o ključnome mjestu „stvarnosne“ poezije, odnosno cjelokupno vlastito viđenje hrvatskoga recentnog pjesništva.

No, iako je Šodanova antologija aksiološki jednostrana zbog naglašene suprotstavljenosti hipermetaforizmu (ne procjenjuje dovoljno iznijansirano cjelinu hrvatske poezije i ne vrednuje dovoljno njezin poetički pluralitet koji je – prije nego samo „stvarnosna“ poezija – zapravo ključan, osobito za poeziju nultih), u njoj je ipak u velikoj mjeri razrađen tipološki opis i dijakronijski razvoj spomenutoga poetičkog modela. Također, dano je dovoljno argumenata da se taj model ne samo empirijski već i teorijski definitivno inaugurira u povijest hrvatskoga pjesništva, s mogućnošću, dakako, za daljnje antologijske i teoretske doprinose i korekcije u vezi s tim problemom. Šodanova je antologija, nadalje, u razdoblju od 2000. do 2010. godine najtemeljitiji teoretski ocrta i antologijski probir poezije samo jednoga poetičkog modela, dok većina drugih antologija iz toga vremena tretira cjelokupno hrvatsko pjesništvo nekog kraćeg ili duljeg razdoblja. To je, napokon, antologija koja pokazuje da je pitanje „stvarnosne“ poezije – njezina terminologija, tipologizacijski i stilistički opis, dijakronijski razvoj i valorizacija – bilo iznimno važno u teoriji i praksi poezije devedesetih, a osobito nultih, kao jedno od temeljnih mjesta artikulacije njezina polja, i da je teorijski um nultih na kraju iznjedrio ne samo nekoliko opsežnih tekstova o toj temi, već i cijelu jednu knjigu s njezinom teoretskom i antologijskom dimenzijom.

2.12. Krešimir Bagić: „Hrvatski pjesnički naraštaj devedesetih“, *Zarez* 40: 10-11; Zagreb, 2000.

Zanimljivo je da devedesete godine u hrvatskome pjesništvu svoj kritički opis dobivaju već na samome prijelazu desetljeća i stoljeća. Naime, Bagićeve tekst pod naslovom „Hrvatski pjesnički naraštaj devedesetih“ objavljen je u časopisu *Zarez* već 2000. godine i uočava glavne tendencije, odnosno poetičke i stilske karakteristike koje su se, u smislu takozvane stvarnosne poezije, pokazale kao najistaknutije ne samo u poeziji devedesetih, nego i početka nultih godina. Dapače, Bagić u poetičkim i stilskim izborima poezije devedesetih vidi i implicitni, ali i vrlo određeni odnos prema poeziji desetljeća koje je prethodilo devedesetima (dakle, osamdesetima), kao i ranijih desetljeća. Tako kaže da su knjige pjesnika koji su se pojavili devedesetih „kritički osvjetlile bitna iskustva hrvatskoga pjesništva zadnjih nekoliko desetljeća te u prvi plan istaknule narcističko osamljivanje subjekta, stilizirano 'prepisivanje' svakodnevnih prizora, intertekstualnu i intermedijalnu gestualnost, žanrovsku mimikričnost, fragmentarnost i kolokvijalizaciju lirskog idioma kao uporišne točke novih pjesničkih praksi...“ (Bagić, 2008). Dakle, Bagić, ubrzo nakon što je Robert Perišić prvi puta upotrijebio termin stvarnosna poezija za pjesništvo Tatjane Gromače u njezinoj knjizi *Nešto nije u redu?* (2000.), već daje njegov književnokritički opis, koji će ostati relevantan u svim daljnjim razmatranjima spomenute poezije. Dapače, svojom poetološkom preciznošću omogućit će fiksiranje i afirmiranje ne samo teoretskoga diskursa o pjesništvu takve vrste, već – neizravno – i same pjesničke prakse koja će ga iznjedriti kao dominantni poetički model početkom nultih godina.

Bagić prvi uočava iznimnu važnost socijalnoga konteksta za poeziju devedesetih, kao svojevrsni zajednički nazivnik prema kojemu se svi pjesnici moraju na neki način relacionirati, ali upozorava i na to da je čak i iznimno teške ratne i tranzicijske društvene prilike nadvladala postmodernistička ravnodušnost: „Netko bi mogao pomisliti kako je rat uzrokovao naglo stvaranje novog sustava vrijednosti. No, postmoderna se ravnodušnost toliko ukorijenila u našoj sredini da je (bar u lirici najmlađih) nadjačala i stvarnosnu ratnu apokalipsu. Pjesnici koji se javljaju usred rata uglavnom rat ne tematiziraju (ili to čine vrlo diskretno, rubno i usput); oni odustaju od lirskih projekata koji bi pretpostavljali bilo kakav

angažman ili akciju, bave se privatnošću, pjesmu prave nasumičnim nizanjem konkretnih detalja i rečenica kojima su okruženi...“ (ibid.). Bagić, nadalje, iznalazi i temeljnu razliku poezije devedesetih u odnosu na onu osamdesetih godina te precizira da je takvo poetičko stajalište posljedovalo i znatno drugačijom stilskom fakturom i teksturom u odnosu na one koje su prevladavale osamdesetih: „Pjesnici devedesetih prema svemu (pa i prema prostorima literature i kulture) iskazuju jednaku ravnodušnost. U tome je, koliko zasad mogu razabrati, njihova diferentia specifica. Ako je ravnodušnost (makar i hinjena) glavno obilježje ponašanja lirskog subjekta, onda su improvizacija i inzistiranje na nefigurativnosti pjesničkoga govora glavna obilježja poetskih tehnika devedesetih“ (ibid.). Bagić precizira i posebnosti koje se u postmodernističkoj svijesti o neizvornosti svakoga mogućeg govora, kao i u postmodernističkoj intermedijalnosti i intertekstualnosti zbivaju u poeziji devedesetih u odnosu na poeziju osamdesetih: „O iznimnoj bliskosti, dapače zamjenjivosti kategorija moći i nemoći današnjega pjesnika ponajbolje svjedoči njegov odnos spram tekstualnoga nasljeđa. S jedne se strane čini kako ne raspolaže ničim nego tuđim riječima, rečenicama, postupcima i stilskim figurama, a s druge kako upravo to nasljeđe podvrgava humornoj ili ironičnoj reinterpretaciji... Kreativne strategije jednog dijela pjesnika devedesetih usmjerene su prema svojevrsnoj globalizaciji lirskoga govora. Ona je ponajprije rezultat otvaranja teksta prema popularnoj kulturi i medijskim iskustvima te svodenja jezika pjesme na donedavno nezamislivu ulogu pukoga komunikacijskog sredstva... Međutim, devedesetih se dogodilo radikalno intermedijalno širenje iskustvenoga polja“ (ibid.).

Bagić na kraju teksta ističe na koji se način sve poetičke karakteristike glavnih predstavnika hrvatskoga pjesničkoga naraštaja devedesetih mogu vidjeti u njihovom korištenju jezika i stilistici: „možda najveća novina pjesništva devedesetih desakralizacija pjesničkoga jezika. U značajnom broju otpočetih opusa nailazimo na žurnalističke idiome koji sasvim jasno svjedoče o tome da je jezik prestao biti posvećeni prostor stjecanja iskustva, eksperimentiranja i gradnje imaginarnih svjetova te postao puko sredstvo prenošenja poruka“ (ibid.). Da Bagićeve tekst nije usmjeren samo retrospektivno i da, deskribirajući hrvatsku poeziju devedesetih, ocrtava nešto što nije prošlost, već i dalje postoji i razvija se, osobito je vidljivo iz zaključka u kojemu se kaže: „Nastavi li se tim smjerom, vjerojatno će se dogoditi bitna promjena statusa i smisla poezije u nas“ (ibid.). Prvi dio te rečenice je, doduše, hipotetski, no drugim se izražava vjerojatnost, što je indikator Bagićeve stajališta, a to je da će se „vjerojatno“ nastaviti konzekventan razvoj poezije koja je u tekstu opisana i koja je izdvojena kao dominantno iskustvo hrvatskoga pjesništva cijeloga desetljeća (devedesetih),

ali i poezije koja nastaje i u vrijeme pisanja teksta (2000. godina). Time Bagićeve tekst i njegova deskripcija poezije devedesetih zadobivaju i snažnu prezentnu pa i prospektivnu dimenziju, što će potvrditi i potonja kritička relevantnost toga teksta, isticana u teoretskim tekstovima o poeziji devedesetih i nultih godina. Naime, na taj se tekst, ili na pojedine njegove dijelove u ranijim tekstovima, referira nekoliko kasnijih proučavatelja poezije devedesetih pa i one nultih godina (Vuković, 2001: 263; Sorel, 2006: 113, Jahić, 2010: 24).

2.13. Tvrtko Vuković: „Što je stvarno u stvarnosnom pjesništvu - etika čitljivog teksta“, *Postmodernizam, iskustva jezika u hrvatskoj književnosti i umjetnosti*, Milanja, Cvjetko (ur.), Zagreb, 2003. str. 146-160

Tekst Tvrtka Vukovića jedan je od – u nultim godinama – najsustavnijih teoretskih opisa fenomenoma takozvanoga stvarnosnog pjesništva, njegove poetičke matrice, ali i odnosa prema neposrednoj teorijskoj i poetskoj tradiciji toga pjesništva te utjecaju koji je na njegovo formiranje imalo književno tržište sa svojim interesima. Nakon što je općenitije pisao o utjecaju književnoga tržišta na vrednovanje poezije i posljedicama koje iz toga proizlaze za pjesnički tekst u pogovoru svojoj Panorami hrvatskoga pjesništva devedesetih *Off line*, Vuković se ovdje, sa sličnih teoretskih pozicija, specifičnije osvrće na, kako kaže, „novu poetičku paradigmu“ koja se i oblikovala pod utjecajem spomenute „tržišne aksiologije“. Tu paradigmu, za razliku od one kvorumaške osamdesetih godina prošloga stoljeća, karakterizira ponovna afirmacija scene označenog „u njezinom radikalnijem obliku. Iz posvećenog mjesta egzistencijalne/ontološke utopije označeno krugovaša/razlogaša premješta se u 'stvarnosnom pjesništvu' u transparentnost i razumljivost svakodnevne zbilje“ (Vuković, 2003: 150). Vuković dodaje da je to usko povezano sa zakonitostima kulturnog tržišta te zaključuje: da bi se „knjiga prodala, ona mora biti shvatljiva na bilo koji način, na bilo kojoj razini“ (Vuković, 2003: 150). Također, smatra da stvarnosno pjesništvo, na temelju distinkcije Rolanda Barthesa između čitljivih i ispisivih tekstova, proizvodi one čitljive, a to se osnažuje i „privođenjem lirskog modusa epskom. Pjesništvo postaje pripovijest razlomljena u stihove, a cilj te žanrovske mutacije je pokušaj premještanja lirici imanentne kritičnosti (de Man) iz gramatičkih i retoričkih struktura jezika u njihov sadržaj“ (Vuković, 2003: 150-151).



Povezanost književnoga konteksta i književnosti, društvenih odnosa i poetičkih obilježja pjesničkoga teksta, koju Vuković neprestano drži u fokusu, doseže vrhunac u sljedećoj konstataciji: „Želimo li što 'konzimirati', ono nam mora biti ponajprije lako razumljivo i lako dostupno. I upravo je zbog toga 'stvarnosno pjesništvo' ponajviše stvarnosno. ...stoga što zrcali stvarno stanje suvremenoga kulturnog tržišta“ (Vuković, 2003: 152). Vuković, nadalje, objašnjava da se time zapravo gubi „stvarno poezije“, koje je „prema de Manu, u neprekidnu premještanju granica... i u tom je smislu središnji etički zahtjev obveza ustrajnog kritičkog preispitivanja svijeta i teksta“ (Vuković, 2003: 154). Time on zapravo dovodi u pitanje i književnu i etičku vrijednost „stvarnosnoga pjesništva“, odnosno pokazuje da je u aksiologiju i etiku takve poezije uistinu ugrađen interes književnoga tržišta, koji se, međutim, kamuflira u tobože umjetnički motiviranu poetiku: „Biti fizički u kulturnom prostoru, a ne pripadati mu, biti u društveno vrijednom prostoru estetike i poetike, a zapravo biti stalno na depersonaliziranom tržištu ideal je postmodernoga 'stvarnosnog' pisca“ (Vuković: 2003: 159). Vuković je tako postao jedan od prvih i teoretski najkompetentnijih kritičara stvarnosnoga pjesništva, a kritički (Milanja, Jahić) i – rjeđe – afirmativni (Šodan) teoretski pristupi tome pjesništvu nastavit će se, i u obliku implicitne ili eksplicitne polemichnosti, tijekom cijeloga prvog desetljeća novog stoljeća.

2.14. Pavao Pavličić: *Mala tipologija moderne hrvatske lirike*, Zagreb, 2008.

Pavao Pavličić napisao je čitavu knjigu pod naslovom *Mala tipologija moderne hrvatske lirike* kako bi iz strukturalne analize moderne hrvatske lirike, pod kojom smatra liriku cijeloga dvadesetog stoljeća, izveo karakteristike njezine tipologizacije i periodizacije. On tako smatra da postoji sedam temeljnih odrednica – tradicija, zbilja, čitatelj, autor, svjetonazor, jezik, poezija, te da tih sedam odrednica „zauzima u različitim školama i opusima različita mjesta i stupa u različite međusobne odnose. Svako od njih može se u nekom trenutku ukazati kao najvažnije za poeziju i stupiti na mjesto središnjega regulativa iz kojega će se izvoditi – i na koji će se oslanjati – sva opća poetička načela što ih pojedina škola ili

pojedini autor smatraju presudnima“ (Pavličić, 2008: 12). Pavličić, nadalje, smatra da se tipovi hrvatske lirike dvadesetoga stoljeća upravo i razlikuju po tome koja im je od tih sedam odrednica dominantna te da je zato tih tipova sedam, odnosno da postoji sedam temeljnih konstelacija u hrvatskoj poeziji dvadesetoga stoljeća, koje je moguće shvatiti i „kao sedam razdoblja ili sedam faza kroz koja je naša poezija prošla tijekom svojega moderniteta“ (ibid.). U „Zaglavku“ Pavličić pak ustvrđuje da se svaki od sedam tipova lirike podudara „s jednom formacijom od moderne do postmodernizma“ (ibid., 369). Zato se pita ne radi li se onda o periodizaciji, a ne o tipologiji (koja klasificira sinkronijski)? Pavličić ipak smatra da se radi o tipologiji jer su u hrvatskoj poeziji rijetka razdoblja koja nisu kompozitna. Ističe da u svakome razdoblju supostoji nekoliko tipova pjesništva, a da su to u vremenu u kojemu objavljuje knjigu (2008. godine): „postmodernističko, pa ludističko, razlogovsko i krugovaško, ali da je tada još uvijek aktivan i jedan predstavnik međuratnoga razdoblja, Dragutin Tadijanović“ (ibid., 371). Zbog takvoga simultaniteta različitih tipova poezije u različitim razdobljima Pavličić se, dakle, ipak odlučuju da cijelu knjigu i njezinu metodologiju motri kao pokušaj tipologije moderne hrvatske poezije. No, itekako je svjestan i dijakronijske dimenzije ove tipologije, ocjenjujući da „zamjena jednoga tipa lirike drugim tipom rezultat je složenih procesa koji su zahvatili sve sfere duhovnoga života i sve razine razmišljanja o čovjeku i svijetu“ (ibid., 372), koji su djelovali i na širokim „svjetonazorskim horizontima“.

Ocjenjujući pak razlike u položaju poezije na kraju dvadesetoga stoljeća u odnosu na onaj na početku toga stoljeća, Pavličić ističe da se u nedostatku koncepcija o smislu povijesti može još samo govoriti o „malim“ pričama pa se ni u književnosti više ne mogu dijeliti važne teme od nevažnih, a „pjesma može biti štošta što prije nije bila, i ne mora biti ništa određeno. Ona je sad posve bez obveza“ (ibid., 373). Ističe, nadalje, da u suvremenome društvu naglasak više nije na društvenim grupama nego na pojedincu, a njemu se okreće i poezija. U njoj sada prevladava čista subjektivnost koja je za pjesnika „sloboda, jer može govoriti o čemu hoće i kako hoće, ali je i tjeskoba, jer nema nikoga kome bi pjesma bila automatski namijenjena“ (ibid., 375). Kao treće obilježje položaja poezije na kraju dvadesetoga stoljeća Pavličić ustvrđuje da se ona nema na temelju čega vrednovati pa čak i da nema potrebe za vrednovanjem poezije. Tako će i bezvrijedna poezija biti tolerirana u javnosti, a ako joj netko pokuša osporiti vrijednost, neće za to moći imati argumenata. Vrijednost kvalitetne poezije neće pak biti zapažena, smatra Pavličić, a ako i bude, „neće se moći uspostaviti komunikacijski okvir u kojemu bi ona vrijedila više od bezvrijedne poezije: naprosto ne

postoji nitko čijem bi se sudu vjerovalo“ (ibid., 376). Zanimljivo je da sedmi tip poezije, za koji piše da zapravo traje i u trenutku izlaska knjige (jer govori da „sad egzistira nekoliko tipova pjesništva“), smješta u zadnjih petnaestak godina dvadesetoga stoljeća, no u prvome redu piše o poeziji devedesetih godina.

Pavličić smatra da od spomenutih sedam odrednica (tradicija, zbilja, čitatelj, autor, svjetonazor, jezik, poezija) u sedmome tipu, koji nam je u okviru naše teme jedino i relevantan, prevladava odrednica „poezija“. U pjesništvu, dakle, devedesetih godina, prema njemu, postoje dvije temeljne linije – jednu karakterizira ratni angažman, a za drugu kao da rat početkom devedesetih nije ni postojao. Pavličić ocjenjuje da je ta dvostrukost „uvela hrvatsku poeziju na velika vrata u postmodernizam“ jer „on joj dopušta da bude što god hoće: *anything goes*“, odnosno on je svaku poeziju „spreman priznati kao poeziju, ako je dobra, premda u isto vrijeme ističe kako se zapravo i ne zna što je u poeziji dobro a što nije“ (ibid., 319). Tako je i u slučaju spomenutih dviju poetskih linija pjesništvo okrenuto samome sebi i svojoj dvojbenoj funkciji pa je „temeljno pitanje što poezija jest i kakva treba da bude“ (ibid., 320) obilježilo hrvatsku poeziju devedesetih, iz čega se izvodi i sve ostalo. Pavličić tako inovira percepciju poezije devedesetih jer umjesto dominacije „stvarnosne poezije“ (koju ističe većina drugih stručnjaka pri pogledu na devedesete), naglašenije uvodi spomenutu dvostrukost, kojom legitimira i govor o postmodernističkome pluralizmu, odnosno vrijednosnoj i modelskoj nivelaciji. U pristupu pjesništvu devedesetih inovativna je i Pavličićeva analiza sedmerih temeljnih odrednica poezije u tome desetljeću. Time daje strukturalni opis toga pjesništva, a to mu ujedno omogućuje njezino preciznije tipologiziranje.

U analizi odrednice „poezije“, za koju smatra da dominira u pjesništvu devedesetih, on ocjenjuje da je poezija u posljednjih petnaestak godina dvadesetoga stoljeća zaokupljena sobom „Prvo, zato što je općenito društveno marginalizirana, a drugo, zato što je i neposredno osjetila da ni na što ne može utjecati“ pa „počinje vjerovati kako može utjecati još jedino na sebe samu“ (ibid., 320-321). Pavličić nastavlja kako se u takvim okolnostima poezija pita o društvenome položaju vlatite djelatnosti pa joj neki „predviđaju veliku budućnost, a neki – mnogobrojniji – blizak kraj“. Poezija se pita i što može učiniti barem za svojega autora pa se „puni osobnim, pa čak i privatnim mitologemima, tone u nerazumljivost do potpune odsutnosti komunikacije“, a pjesnici i čitatelji međusobno dijele osjećaj osamljenosti, bespomoćnosti i melankolije, što je karakteristično za postmodernizam. Poezija se, napokon, pita i „za kojim sredstvima treba ona da posegne kako bi ipak opravdala svoje postojanje“,

odnosno „Kako da se sudi o tekstu – pa i o vlastitom tekstu – u doba kad je svaki vrijednosno kriterij unaprijed odbačen u ime potpune slobode ukusa“ (ibid., 323). Pavličić smatra da su na ta pitanja „svi odgovori već ponuđeni, ali ni jedan od njih nije posve prikladan za sadašnju situaciju“. Zato poezija devedesetih rješenja starijih poetika nastoji iskušati u novome kontekstu pa se promiseće „u neku vrstu inventure – ili izložbe – svega što se u hrvatskome pjesništvu dvadesetog stoljeća događalo“ (ibid., 324). U vezi s odrednicom „zbilje“ Pavličić ističe da postmoderna, kao i moderna, pretpostavlja autonomiju poezije u odnosu na zbilju. No, dok u doba moderne autonomija poezije biva izborena, u postmodernizmu ona se poeziji događa zbog društvene marginalizacije, kao i zbog stajališta da je zbilja neiskaziva pa treba iskazivati nešto drugo umjesto zbilje. A to drugo je „ono što su već posredovali drugi pripadnici autonomnoga svijeta, naime drugi mediji“ (ibid., 327), u postmodernizmu najčešće film, glazba i strip. Pavličić zaključuje da je poezija i sama dio autonomnoga svijeta koji više nije umjetnički nego medijski, ona „to stanje opjevava, ona govori o situaciji u kojoj se miješaju fikcija i zbilja i u kojoj među njima nema ustaljene hijerarhije“ (ibid., 327-329). Što se pak tiče odrednice „jezika“ Pavličić smatra da poezija ovoga tipa ne pokazuje znatan interes „za jezik, njegove specifičnosti i za njegove mogućnosti u stvaranju poetskih učinaka“ (ibid., 329). Posljedica je to da su tekstovi postmodernističkih pjesnika konvencionalniji od onih njihovih prethodnika te da je važnije ono što se govori od onoga kako se govori pa se, primjerice, ne inzistira na pravim jezičnim eksperimentima, kao ni na estetskim vrijednostima jezičnoga izraza. U vezi s odrednicom „čitatelja“ Pavličić ustvrđuje da se pjesnici ne nadaju ničemu osobitom od recepcije jer je „recipijenata malo“, a poezija „naprosto nije utjecajna“. Poezija devedesetih ipak nastoji privući čitatelje tako da „nastoji preoteti tuđega recipijenta“ (nastoji se i po izrazu i po sadržaju približiti pjevanim pjesmama) ili se „specijalizira pa biva upućena ciljanoj skupini recipijenata“ (ibid., 335-336), obično generacijski definiranim, odnosno biva namijenjena dijalektalnoj, navijačkoj ili pjesničkoj publici. A govoreći o odrednici „tradicije“, Pavličić ističe da postmodernist, kao i krugovaši prije njega, stupa u dijalog „s djelima, piscima i školama prošlih vremena, pa se s njima uspoređuje, rabi njihove tekovine za gradnju svojih tekstova“ (ibid., 340). Kod postmodernista prevladava dijalog s pjesnicima dvadesetoga stoljeća koji su postali klasici. Kao tradiciju ne vide samo literarnu baštinu, nego i ostale umjetnosti, a kad stupe u dijalog s tradicijom, „pomalo zavide modernistima na njihovoj situaciji, i izražavaju stanovitu nostalgiju za herojskim vremenima avangarde“ (ibid., 344), koja se ne mogu ponoviti. Što se pak tiče odrednice „autora“ Pavličić smatra da mnoge realije s kojima se barata u poeziji devedesetih „zapravo nastoje pokazati kako autorska osoba ne postoji kao nešto konzistentno i zato suprotstavljeno svemu drugome,

nego je ona fluidna, neuhvatljiva i sastavljena od onoga što pjesnika okružuje. Još eksplicitnije: autor ne samo da o nečemu govori, nego on jest to o čemu govori“ (ibid., 345-346). Uz autora, osporen je i pjesnički tekst koji želi „objektivno prikazati nemogućnost da se bude objektivan“. A osporen je i sam čitatelj jer se i on, kao i autor, „sastoji od onoga što ga okružuje, od bezbrojnih međusobno proturječnih iskustava, kao što je proturječan svijet u kojem i autor i čitatelj žive“ (ibid., 348-349), pa se i njihova komunikacija može odvijati samo posredstvom tog zajedničkog tjeskobnog iskustva. U vezi s odrednicom „svjetonazor“ Pavličić ocjenjuje da malo tko više vjeruje u neku sveobuhvatnu svjetonazorsku ideju te se vidi da od svjetonazorske komponente u poeziji danas svi izrazito zaziru. Smatra se, naime, da za poeziju svjetonazor nije važan, da će iznošenje svjetonazorskih uvjerenja poeziji prije škoditi nego koristiti te se više ne vjeruje u konzistentne svjetonazore. Svemu tome mogla bi se dodati i „pomalo maglovita odrednica o osjećaju bliskoga kraja“ (ibid., 352), ne kraju svijeta, nego njegovih dijelova, odnosno o kraju povijesti i književnosti.

Na kraju analize pjesništva devedesetih Pavličić ističe da je ta poezija zaseban tip, drukčiji od tipova koji su se pojavljivali prije, a da to duguje marginalizaciji kakvu nije iskusila ni jedna prethodna škola ili poetika. Marginalizacija je društvena jer je poezija „više nego ikad prije zatvorena u svoj rezervat iz kojega rijetko izlazi, kao što u njega malo tko osim pjesnika ulazi“ (ibid., 355). Pavličić jedan od glavnih uzroka takve marginalizacije poezije vidi u utjecaju medija na književnost. Njima je proza medijski upotrebljivija i isplativija, a poezija posve nezanimljiva. Paradoksalno je, zaključuje Pavličić, da su mediji marginalizirali iste one pjesnike koji su njima bili opsjednuti od početka i u njima vidjeli neku novu slobodu.

Može se zaključiti da je Pavličićeva koncepcija tipologizacije i periodizacije vrlo inovativna u okviru naše književne povijesti i teorije. Ona se razlikuje od nekih drugih – u prvome redu tipologijskih – opisa hrvatske poezije devedesetih, i to prvenstveno strukturalnom složenosti toga opisa. Pavličić, naime, konzekventno koristi čak sedam parametara pri deskripciji poetskih devedesetih, koji se odnose na strukturu pjesničkoga teksta, ali i na njegov književni i društveni kontekst. Tako velik broj tipologijskih parametara posljeduje i iznijansiranim opisom u odnosu na neke druge tipologizacijske pokušaje u vezi s poezijom devedesetih. To je omogućilo uključivanje u deskripciju i tipologizaciju više konkretnih poetičkih vrsta. Time se izbjeglo svođenje svega samo na „stvarnosnu poeziju“ i dan je autentičniji prikaz tadašnje situacije – primjerice konstatacijama da je uz poeziju koja

je nastojala izbjegavati tematiziranje rata postojala i ona kojoj je to bio cilj, te da je u isto vrijeme supostojalo nekoliko tipova pjesništva – postmodernističko, ludističko, razlogovsko i krugovaško. Pavličić, dakle, ne samo da je utvrdio kompozitnost dominantnoga pjesničkog modela koji je strukturalno opisao, nego i izrazitu generacijsku i poetičku kompozitnost i pluralnost poezije devedesetih, čime je samo teoretski potvrdio tadašnju stvarnu situaciju. Ipak, njegova koncepcija tipologizacije i periodizacije objavljena je nešto kasnije (2008.) od koncepcija koje su izazvale glavnu teoretsku i kritičku raspravu nultih godina (Vuković, Sorel, Jahić) pa ona u toj raspravi – a rijetko kad i kasnije – uglavnom nije bila tematizirana. Nažalost, tako je uglavnom ostala izvan fokusa stručnjaka koji su se bavili devedesetima, možda i zato što je svojom iznijansiranošću i složenošću uvelike izbjegla antitetičnu raspravu u vezi s opisivošću polja hrvatske poezije devedesetih i prevlašću stvarnosne odnosno neoegzistencijalističke poezije.

2.15. Cvjetko Milanja: „Postistička pjesnička kretanja – uvod u postiste, Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.“ (IV. dio – knjiga 2), Zagreb, 2012.

U okviru programatskih tekstova analizirat ćemo i jedan tekst koji nije objavljen u razdoblju kojim se bavimo (od 2000. do 2010.), a to ćemo napraviti zbog njegove važnosti za temu našega rada, kao i njegova karaktera teorijske rekapitulacije. Riječ je o tekstu Cvjetka Milanje, objavljenome 2012. godine u četvrtom svesku njegove knjige *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.* pod naslovom „Postistička pjesnička kretanja – uvod u postiste“. Tekst je, dakle, iznimno važan za temu našega rada po tome što Milanja uvodi novi termin za generaciju devedesetih, ali i nultih („postisti“), obrazlaže ga i čak deskribira načelnu, odnosno dominantnu poetičku paradigmu „postističkoga“ naraštaja. To je, uz neke stilističke deskripcije (Bagić), još jedan od rijetkih pokušaja ustanovljenja pozitivnih odrednica za generaciju devedesetih, odnosno nultih, pa čak i određenoga paradigmatškog razgraničenja u odnosu na prethodne pjesničke generacije, kao i na usporedne načine pisanja u devedesetima i nultima koji su izvan „postističkih“ poetičkih iskustava (stariji pjesnici, bitno različite poetike od onih koje su uzete kao paradigmatške za postiste). Kako smo rekli, tekst je važan i zbog teorijske rekapitulacije u kojoj Milanja analizira dotadašnje teorijske pristupe pjesništvu

devedesetih i nultih, o njima iznosi svoje mišljenje te nudi i vlastito viđenje toga pjesništva. Tekst počinje opisom i analizom teoretskih pogleda Tvrtka Vukovića i Sanjina Sorela na problemsko polje postista u njihovoj panorami (*Off-line, Hrvatsko pjesništvo devedesetih*, 2001.), odnosno antologiji i studiji (*Isto i različito*, 2006.), posvećenima toj poeziji. Za Vukovićev tekst Milanja zaključuje da je uočavanje „stvarnosnog“ kao zrcaljenja stvarnoga stanja suvremenoga kulturnog tržišta, „u biti svjetonazorna ideja toga pjesništva, njegova filozofija, o kojoj jamačno valja raspravljati, ali to nije opis stilske paradigme u užem smislu riječi“ (Milanja, 2012: 162). Milanja, naprotiv, ističe da je Sorel „bio mnogo precizniji i detaljniji“ i da „pjesništvo devedesetih tipologizira na četiri dominantna modela“ (Milanja, 2012: 162).

Nakon toga Milanja daje svoj teorijski opis, ne i tipologizaciju, grupacije postista koju tako imenuje jer „umnogome koristi iskustva dotadašnjih pjesničkih praksi u nekoliko slojeva“ (Milanja, 2012: 162). Taj pak opis, koji se u prvome redu također odnosi na onakvu poeziju koja je imenovana „stvarnosnom“ ili „neoegzistencijalističkom“, temelji na četirima aspektima poetske strukture – instanciji subjekta, instanciji identiteta, predmetnome sloju i tehničkom planu pjesme. Milanja ocjenjuje da su spomenuti pjesnici „instanciju subjekta privatizirali, pa su 'izgubljeni' subjekt nadomjestili potragom za 'novim' identitetom“ te da „žele biti jasniji i transparentniji, iz merkantilističkih razloga, jer koristeći repertoar vlastite građanske događajnosti, umnogome crpljen iz sentimentalnih i prisjećajnih oaza, naprosto nameću sferu privatnosti kao općevažecu“ (Milanja, 2012: 164-165). I Milanja se, dakle, *post festum* priključuje ocjenama o presudnoj važnosti „socijetalnog konteksta“ (S. Sorel) i „tržišne aksiologije“ (T. Vuković) za poetiku generacije devedesetih, ali, zapravo, i za poeziju onih koji je nastavljaju na početku nultih godina. Time se, prvi puta u povijesti novije hrvatske poezije, kritički gotovo unisono uspostavlja spomenuta dvostruka motivacija (društvena situacija i tržište) za oblikovanje naraštajne poetike, ali i mnogih „autopoetika“ ukoliko se one, u prepletu zajedničkih poetičkih i strukturalnih obilježja i motivacija, uopće i mogu uspostaviti kao osobne, odnosno singularne. Milanja, nadalje, tvrdi da je „instancija identiteta (kao društvene tvorbe), jer je ovdje prije riječ o pojmu identiteta više nego subjekta, slična onom iz razdoblja romantizma, kada su uostalom i cvjetali intimni dnevници, i kada je osjećajnost na kraju 'ispala' kao sebeosjećajnost“ (Milanja, 2012: 165) te zaključuje da su to zapravo „(virtualni) identiteti u svom 'malom privatnom kinu', koji se izjalovljuju u mjeri odmaka od aktualnoga života“ (Milanja, 2012: 166). Za predmetni sloj Milanja pak ističe da se „stvarnosni pjesnici“ za njega „'lijepo' kao na svoje temeljno određenje, gotovo do stilske

markiranosti“ (Milanja, 2012: 166). Dodaje da se „procedurom mimetičnosti“, koja obilježava „stvarnosno pjesništvo“, „ono stvarnosno 'vraća' sebi, govoreći o sebi bez retoričkoga, uresnoga posredovanja koji izbacuje kao višak. Ono je realistička proza“ (Milanja, 2012: 167). Ipak, Milanja ocjenjuje da se to odnosi samo na pjesništvo koje se može tako opisati, a da si je onaj ponajbolji dio osigurao onaj višak od kojega se umjetnička vrijednost i sastoji. Napokon, govori se i o tehničkome planu pjesme, i to da prevladava kolumnističko-reporterski stil, odnosno „forme koje imaju 'pričalački', anegdotalni karakter, jer reprezentiraju suvremenog nomada“. Milanja zaključuje da je to s jedne strane „neka vrsta flanera koji najčešće snima situaciju“, a s druge strane da se nomadizam „odnosi i na stilski plan koji je izgrađen od poetičkih 'krpica' pronađenih u rezervoaru domaće hrvatske poetičke prakse 20. stoljeća te u intermedijalnoj (materijalnoj, gradivnoj) ponudi“ (Milanja, 2012: 165-167).

Na kraju teksta Milanja donosi i razmišljanje o aksiološkoj i estetičkoj (ne)vrijednosti „stvarnosne poezije“. Navodi kako bi se moglo tvrditi „da to pjesništvo nije naročito estetički, što znači i poetički, valjano, jer je prolazno, jer je efemerno, jer je gluho na ovu ili onu (obično društvenu) aktualnu 'stvarnost', to jest njezino političko“ (Milanja, 2012: 168). No, zaključuje da svako vrijeme ima svoju poetiku, odnosno, da mi „možemo 'optužiti' neko pjesništvo za manjak tradicijskoga sluha, ili ravnodušnosti za zbiljske probleme aktualne stvarnosti, ali pritom valja dakako paziti da ono nas ne optuži za historicističku zahirenost“ (Milanja, 2012: 168-169). Milanja se, dakle, pridružuje dotadašnjim ocjenama o aksiološkoj i estetičkoj manjkavosti „stvarnosnog pjesništva“ (Vuković, Sorel, Jahić), ali i relativizira konačnu autoritativnost bilo kojeg, a osobito generacijskoga kritičkog suda o nekoj poeziji. Implicitno uvodi i mogućnost da bi se spomenuta poezija mogla i drugačije ocijeniti, ponajprije po tome što autentično odgovara duhu, pa tako i teorijskome umu, svoga vremena. No, zanimljivo je da se Milanja u negativnome vrednovanju toga pjesništva pridružio kritičarima i teoretičarima koji su upravo i predstavnici (i to i kritički i pjesnički) naraštaja devedesetih i nultih (Vuković, Sorel, Jahić). Stoga bismo se mogli zapitati kakva i čija bi to onda kritičko-teorijska perspektiva mogla promijeniti negativističku valorizaciju spomenute poezije?

Valja zaključiti da Milanja u ovome tekstu s jedne strane „ispravlja“ Vukovića ustvrđujući da u pjesništvu devedesetih ne dominiraju „nesvodive razlike“ te da se ono može strukturalno i funkcionalno opisati. S druge strane, uvelike dijeli mišljenje sa Sorelom da je neoegzistencijalističko pjesništvo dominantno u devedesetima, čak i potencira takav poetički



fokus ograničavajući se (za razliku od Sorelova četiri poetska „iskustva“) na strukturalni i funkcionalni opis jedino takvoga pjesništva. No, Milanja ističe da se kod Sorela „manje govori o stilu, a više o temeljnoj ideji toga pjesništva“ (Milanja, 2012: 163) pa je on očito smatrao da to treba nadopuniti svestranijim strukturalnim opisom. Milanja je tako dao vjerojatno najrazrađeniji i najslojevitiji opis poetičkoga modela koji, prema mišljenju više kritičara, dominira devedesetima – onoga „neogzistencijalističkog“ u širemu, a „stvarnosnoga“ u užemu smislu. Time se je zapravo situirao na suprotni teorijski pol od Vukovićeve „neopisivosti polja“. Milanja ga je, naime, najpotpunije i najsvestranije „opisao“, doduše samo na dominantnome modelu neogzistencijalističkoga pjesništva devedesetih, koji je pak protegao i na pjesništvo nultih godina. S jedne strane, za takav opis doista je bilo nužno i reduciranje predmeta analize na ono pjesništvo devedesetih (i nultih) koje odgovara spomenutome modelu. S druge strane, Milanjinom znanstvenom deskripcijom te kovanjem novoga termina „postista“ (on doduše kaže „priručnoga“), spomenuto poetsko razdoblje je ipak dobilo kakve-takve književnoteoretske i književnopovijesne obrise, što je ipak znatno preciznije od Vukovićeve posvemašnje epistemološke skepse.

### 3. ČASOPIS POEZIJA (RAZDOBLJE 2005. - 2010.)

Prvi dvobroj časopisa *Poezija* objavljen je u nakladi Hrvatskoga društva pisaca u studenome 2005. godine. Po nekim svojim karakteristikama od početka se izdvajao iz tadašnje hrvatske časopisne produkcije, ali i unutar njezine dublje dijakronije. To je, naime, bio jedan od vrlo rijetkih časopisa posve posvećenih poeziji, njezinoj kritici i prevođenju. S druge strane, taj se časopis izdvajao i svojom koncepcijom u odnosu na mnoge druge, osobito generacijske časopise. Iako su mu glavni i izvršni urednik Ervin Jahić i Ivan Herceg pripadali pjesničkoj generaciji devedesetih, oni je ni po čemu nisu povlastili u odnosu na druge poetske generacije i grupacije. Dapače, časopis – čije je uredništvo i samo bilo višegeneracijsko (Jahić, Herceg, Tomica Bajsić, Damir Šodan, Ana Brnardić, Tonko Maroević, kasnije i Milorad Stojević) – programatski nije htio pripadati jednoj generaciji ili poetici, već je, naprotiv, od početka namjeravao zahvatiti što širi spektar generacija i poetika. Nadalje, časopis *Poezija*, premda je autoprogramatski određen kao *Časopis pjesničke prakse*, nastojao je obuhvatiti raznovrsne oblike bavljenja poezijom – pisanje pjesama, prevođenje stranih pjesnika, teoriju i kritiku poezije, interpretaciju pjesničkih tekstova, intervjuje s pjesnicima, ankete o važnim pitanjima vezanima za poeziju. Također, časopis je – uz to što je svojim rubrikama i književno-žurnalističkim formama nastojao obuhvatiti što raznovrsnije načine pristupa poeziji – pokušavao za suradnike okupiti najistaknutije domaće i neke strane pjesnike te kritičare svih naraštaja koji su tada bili djelatni na pjesničkoj sceni. Kako mu je to u velikoj mjeri i uspjelo, časopis *Poezija*, zajedno sa svojom nešto kasnijom istoimenom bibliotekom, ubrzo je u vezi s pjesništvom postao (i do kraja nultih godina ostao) najutjecajniji komunikacijski kanal i formativni čimbenik u Hrvatskoj, a njegova se radijacija širila i na okolne zemlje, čije je pjesnike također objavljivao (osobito Bosna i Hercegovina, Srbija, Crna Gora, Slovenija).

Sve navedene časopisne karakteristike vidljive su već u prvome autoprogramatskom tekstu – uvodniku glavnoga urednika Ervina Jahića u prvome dvobroju časopisa. Jahić u tome

tekstu zapravo *in nuce* iznosi cijeli program i koncepciju časopisa, koji su obilježeni situacijom poezije kao takve, uvelike obilježeni i njegovim osobnim shvaćanjem pjesništva i prilika u kojima se nalazi. Jahić polazi od shvaćanja karaktera pjesništva kao književnoga oblika koji „stremi obznanjivanju nevidljivih i jedva čujnih istina o svijetu, ali i o sebi“ (Jahić, 2005: 3). On joj, dakle, s jedne strane pripisuje neku nasuprotnost „bučnome“ svakodnevnom životu, čak je svjestan i marginaliziranosti poezije već i zbog samoga njezinog suptilnog karaktera („nevidljive i jedva čujne istine o svijetu“) koji društvo teško prihvaća. No, koliko god one bile „nevidljive i jedva čujne“, poezija, prema Jahiću, izriče neke „istine o svijetu“. Time joj se zapravo pridaju iznimne spoznajne, etičke i estetske kompetencije, odnosno ističe se ontološka i društvena važnost i vrijednost poezije, čime je zapravo i bilo motivirano pokretanje časopisa posvećenoga isključivo tome književnom obliku. Bilo je motivirano, također, posvemašnjim društvenim marginaliziranjem poezije pa Jahić izričito ustvrđuje da „poezija danas nema nikakvu društvenu važnost“, a da je pokretanje časopisa *Poezija* „paradoksalno, simbolično obnavljanje njezina života“ (ibid.). Dapače, da je namjera časopisa „izvrtnje naglavačke zadržanih socijalnih i književno-umjetničkih hijerarhija i raštimanje ‚konsenzusa‘ u kulturi u svrhu (re)kreiranja novih odnosa, novih konteksta i, možda, novoga koncepta književnosti“ (ibid.). Jahić se ovdje – implicitnije ili eksplicitnije – zalaže za reviziju žanrovske hijerarhije (uvelike i tržišno uspostavljene) u kojoj je na vrhu roman, zatim drugi prozni oblici, a onda sve ostalo, dok je poezija najmanje zanimljiva (književnome) tržištu pa bi prema takvoj, „tržišnoj“, aksiologiji, bila i najmanje vrijedan i važan književni oblik. Kasnije će u nekim svojim tekstovima Jahić upotrebljavati i sintagmu „pokret otpora“ za suprotstavljanje tržišnoj, društvenoj, književnoj pa i kulturnopolitičkoj paradigmi po kojoj bi poezija bila ne samo na krajnjoj društvenoj margini, već i na onoj književnoj. Time je, dakle, bilo motivirano samo pokretanje časopisa kao nužnoga „alata“ za drugačije pozicioniranje poezije, čime je – nakon njezine ontološke važnosti – utvrđena njezina socijalna marginalizacija i najavljeno nastojanje da se to ispravi. Jahić zatim navodi i „iznevjeravanje predvidljivosti kanoniziranih estetskih predodžbi“, odnosno dopuštanje „preglednosti i nesputanosti glasova“. Time se počinje doticati ne samo „zadržanih“ društvenih i književnih hijerarhija, već i kanoniziranih „poredaka“ unutar samoga pjesništva i njegove kritike. Ti se pak poredci mogu „raštirati“, ali i upostaviti novi, i to baš što raznovrsnijom i bogatijom pjesničkom praksom pa Jahić izričito ustvrđuje da će *Poezija* „objavljivati sve što ta praksa jest“.

Vjerojatno središnja rečenica cijeloga uvodnika i koncepcije časopisa *Poezija*, kojom su najavljeni budući karakter časopisa i njegova osebnost, jest da „On kani postati vjerodostojan i pouzdan okvir za sliku prvenstveno hrvatske, ali i inozemne poezije, svegeneracijski časopisni prostor koji bi kreirala već afirmirana, ali i posve nova imena pjesnika, kritičara, teoretičara i prevoditelja“ (ibid.). Time je definirana temeljna koncepcija časopisa (implicitno i kao razlika u odnosu na druge književne časopise), čije su glavne odrednice: isključiva orijentacija na poeziju; borba za njezinu veću društvenu i književnu vidljivost i važnost; otvorenost za sve poetike, ali i vrednovanje pojedinih dosega unutar njih i njihova međusobnoga odnosa; fokus na hrvatsku poeziju, ali i što veća otvorenost prema inozemnim pjesništvima; otvorenost za pjesnike svih generacija, odnosno dovođenje u pitanje različitih „povlastica“ stečenih samom pripadnošću nekome naraštajnom krugu, a ne i estetskom vrijednošću; bavljenje poezijom iz svih uglova (pisanjem pjesama, kritikom i teorijom poezije, prevođenjem) te, napokon, pluralizam teoretskih pristupa pjesništvu. Takvom koncepcijom, ali i njezinom provedbom časopis *Poezija* s jedne se strane izdvojio u odnosu na sve hrvatske književne časopise koji su izlazili u to vrijeme i koji su istodobno objavljivali djela više književnih žanrova. S druge strane, implicitno je uspostavio razliku u odnosu na nekadašnje središnje hrvatske časopise za književnost, odnosno poeziju, u kojima su prethodnih desetljeća dominirali pripadnici po jedne književne generacije sa sličnim pogledima na poeziju i sličnim poetikama (krugovaši, razlogovci, pitanjaši, offaši, kvorumaši). Časopis *Poezija* tako je manifestno, a potom i u praksi inaugurirao situaciju da uistinu više nema generacije niti poetike koje bi dominirale na pjesničkoj sceni, bilo eksplicitnim pokušajima preskripcije vlastitoga shvaćanja poezije, njezine valorizacije i načina pisanja svima drugima, bilo posebnom utjecajnošću neke naraštajne poetike, odnosno pjesničke prakse (u uvodniku se, primjerice, izričito kaže da časopis već u svojem prvom dvobroju sadrži najširi raster autora i poetika).

Jahić tako u nekim svojim kasnijim tekstovima više puta govori o „kandidiranju“ nekoga teoretskog viđenja poezije, odnosno poetike. Već taj izraz (kandidiranje) pokazuje odsustvo namjere preskriptivnosti, odnosno nastojanje da se teorijska i praktična vrsnoća poezije i raznih pogleda na nju postigne raznovrsnošću, kvalitetom pa i svojevrsnim intelektualnim nadmetanjem unutar pluralističkoga pristupa pjesništvu. Jahić, nadalje, najavljuje da će časopis svoj interes usmjeriti i „interijeru“ poezije (pjesnička praksa, kritički pristupi poeziji, prevođenje) i njezinom „eksterijeru“ („svojevrsna anketa o recentnim socio-poetskim relacijama u nas“). Zaključuje kako se doima „da već prvi broj uspijeva zahvatiti i

najširi i najuži pojas pjesme i pjesnika, kao i da najavljuje zanimanje za sve što je u zoni interesa pjesništva, ali i onoga što posrednije komunicira s njime“ (ibid.). Jahićev je, dakle, program - u pogledu generacijske, poetičke i teoretske pluralističnosti – maksimalistički, u časopisu *Poezija* namjerava, makar i *pars pro toto*, zahvatiti neki totalitet u prvome redu hrvatske pjesničke scene u svim njezinim važnijim i vrednijim manifestacijama. Reklo bi se, na prvi pogled, kako je riječ o postmodernističkoj egalitarnosti, odnosno odsustvu bilo kakve hijerarhizacije, možda prvi puta tako korjenito i dosljedno deklarirane u nekome središnjem domaćem časopisu za književnost, odnosno poeziju. No, već i u ovome uvodniku, a u kasnijemu Jahićevom djelovanju kao urednika, kritičara i antologičara još i znatno eksplicitnije, upozorava se kako je jedini uvjet za objavljivanje i vrednovanje neke poezije „pjesnička izvedba – nasreću, nepotkupljiv po svom genu, i ma koliko ovisio o ukusu, ipak nepodložan (autoritarnim) utjecajima“ (ibid.). To je, dakle, svojevrsno – ponešto ipak idealističko – uvjerenje da će poezija, pa tako i časopis *Poezija*, sama iz sebe, bez ikakvih preskripcija, ali uz intenzivnu kritičku refleksiju i poetsku praksu, iznjedrati i iskristalizirati čak i određenu vrijednosnu pa i tipološku artikulaciju aktualnoga hrvatskog pjesništva. Ta artikulacija zapravo bi bila svojevrsna protuteža postmodernističkom egalitarizmu i dehijerarhizaciji. Nju ne bi determinirala bilo kakva generacijska ili poetička pripadnost, već bi je uspostavljao minimalni kritičarski, književnopovijesni i čitateljski konsenzus o vrijednosti neke poezije i autora te njezinoj aksiološkoj i tipološkoj utjecajnosti na suvremenoj pjesničkoj sceni. Jahić ovim uvodnikom nije ocrtao samo koncepciju i program uređivanja časopisa *Poezija*, već je – kako je to razvidno iz drugih njegovih tekstova, a osobito njegove antologije *U nebo i u niks* – u njih u potpunosti „upisao“ i vlastito shvaćanje pjesništva, odnosno njegova autonomnoga, ali i društvenog funkcioniranja.

Kasniji Jahićevi uvodnici više neće biti u toj mjeri programatski, već će uglavnom opisivati sadržaje i fokuse pojedinih časopisnih (dvo)brojeva te izvještavati o najčešće nepovoljnim financijskim uvjetima za izlaženje časopisa, odnosno žaliti se na nevoljkost Ministarstva kulture i Grada Zagreba da ga u dovoljnoj mjeri podupru. To će pak osnaživati jednu od glavnih motivacija za pokretanje i uređivanje časopisa *Poezija* – borbu protiv marginaliziranosti poezije unutar društva, kulture i književnosti. Inače, časopis je na temelju spomenute uređivačke koncepcije (koju je dosljedno ostvarivao u ritmu godišnjega izlaženja od dva dvobroja) doista u velikoj mjeri i praktično ostvaren. Tako već u uvodniku drugoga dvobroja, u svibnju 2006. godine, Jahić zaključuje da je časopis „startao furiozno“, da „Okupivši 60-tak suradnika u solidno ugođenoj glazbi poezije i slike prošle godine ocijenjen

je u većini medija književnim događajem godine“ (Jahić, 2006: 3). Što je taj „književni događaj godine“, kao temelj za nesumnjiv književni i društveni odjek, konkretno sadržavao, kakav je to, dakle, bio svojevrsni obrazac za daljnju uređivačku politiku i časopisnu izvedbu? Ponajprije, donesene su pjesme četrdesetero pjesnikinja i pjesnika, i to hrvatskih pjesnika gotovo svih tada djelatnih naraštaja – od pjesnika koji su u hrvatsku književnost ušli početkom šezdesetih godina prošloga stoljeća sve do onih najmlađih (Branislav Glumac, Arsen Dedić, Luko Paljetak, Zvonimir Mrkonjić, Tonko Maroević, Sonja Manojlović, Tahir Mujičić, Milorad Stojević, Mile Stojić, Dražen Katunarić, Zorica Radaković, Krešimir Bagić, Sead Begović, Delimir Rešicki, Edo Popović, Ivica Prtenjača, Damir Šodan, Boris Dežulović, Tomica Bajsić, Drago Glamuzina, Evelina Rudan, Bojan Radašinović, Olja Savičević-Ivančević, Marija Andrijašević, Tihomir Matko Turčinović, Petra Brnardić, Kornelija Mlinarević). Zanimljivo je da će već u drugome dvobroju *Poezije* (svibanj 2006. godine), časopisu koji objavljuje Hrvatsko društvo pisaca, biti objavljene i pjesme mnogih tadašnjih članova Društva hrvatskih književnika ili onih koji su bili članovi obaju društava (Drago Štambuk, Borben Vladović, Ljerka Car Matutinović, Anka Žagar, Jakša Fiamengo, Nikola Đuretić, Slavko Jendričko, Vesna Krmpotić, Davor Šalat). To pokazuje da je časopis u što širemu spektru autora i poetika nastojao nadići sve institucionalne i drugovrsne prepreke na pjesničkoj sceni i pokušavao ostvariti neku vrstu sinegdotskoga „snimka“ cjelokupne scene, neki njezin autentični sinkronijski presjek.

Slične su ambicije postavljene i pred teoretičare i kritičare poezije, kao i same pjesnike različitih generacija i kritičkih usmjerenja, koji su trebali reflektirati o položaju poezije i pjesnika u suvremenom, a napose hrvatskome društvu. Doprinos takvoj raspravi svojim su tekstovima raznovrsnih karaktera i sebi svojstvenih teoretskih pristupa dali Zvonimir Mrkonjić, Branko Maleš, Miloš Đurđević, Drago Glamuzina, Branimir Bošnjak, Nikica Petrak, Vinko Brešić, Marko Grčić, dok je u drugome dvobroju spektar autora koji su pisali o temi prevođenja poezije i promicanja hrvatske književnost, odnosno poezije u inozemstvu bio možda još i raznolikiji (Sead Muhamedagić, Vanda Mikšić, Nenad Popović, Branko Čegec, Velimir Visković, Branko Maleš, Brankica Radić, Julliene Eden Bušić, Stjepan Čuić). Isto tako i u časopisnoj rubrici kritike inauguriran je najširi (urednicima tada dostupan) spektar kritičara kao i knjiga pjesama koje su tematizirali. U prvome i drugom dvobroju svoje su kritičke priloge dali, primjerice, Branko Maleš, Sead Begović, Krešimir Bagić, Sanja Jukić, Dario Grgić, Sanjin Sorel, Branislav Oblučar, Svetlana Tomić, Darija Žilić, a kasnije će se kao češći kritičari, uz Maleša, Begovića i Dariju Žilić, ustaliti i Tonko Maroević, Cvjetko

Milanja, Davor Šalat. Riječ je, dakle, o kritičarima u rasponu od „razlogaša“ Maroevića i „pitanjaša“ Milanje sve do onih koji su se kritikom intenzivnije počeli baviti u nultim godinama (Oblučar, Žilić). Dakako da je skup tako generacijski raznovrsnih kritičara uvjetovao i izrazito širok spektar raznovrsnih kritičkih pristupa, kao i tematiziranje generacijski i poetički izrazito raznovrsnih pjesnika. Zanimljivo je da se već u prvome dvobroju *Poezije* pojavljuju i sintetski teoretski tekstovi koji imaju ambicije artikulirati pojedina razdoblja hrvatskoga pjesništva ili raspravljati o knjigama koje to nastoje napraviti. Riječ je, u prvome redu, o tekstu Sanjina Sorela pod naslovom „Pjesništvo 90-tih više duguje tadanjemu socijalnom obratu, nego prijašnjim pjesničkim tendencijama“, koji je svojevrsna priprema za njegovu studiju i antologiju pjesništva devedesetih, objavljenih u knjizi *Isto i različito*. Tu su i tekstovi Cvjetka Milanje, Eveline Rudan i Darije Žilić o trima tada recentno objavljenim anologičarskim probirima iz hrvatskoga pjesništva (Mrkonjićevim *Međašima*, Durđevićevom izboru iz novije hrvatske pozije *Kupujmo bodeže* u časopisu *Riječi* te maloj studiji o poeziji žena *I bude šuma* Tee Benčić Rimay). Tu je, napokon, i tekst Tonka Maroevića koji načelno govori o pisanju poezije, odnosno o poeziji kao takvoj. Iz tematske i diskursne impostacije tih tekstova jasno je da su nastali na temelju izričite i precizne uredničke narudžbe pa im svakako možemo pripisati stvaranje snažnih akcenata u uređivačkoj politici časopisa i njezinoj provedbi. Spomenuti tekstovi, naime, nastoje reflektirati polje hrvatskoga pjesništva u njenoj cjelini ili barem paradigmatškome odabiru. Time se u časopisu inaugurira ambicija artikuliranja ne samo sinkronije te poezije, već i njezine dijakronije, u prvome redu one recentnije, no ponekad i s tako dubokim vremenskim urezom koji seže čak do početka dvadesetoga stoljeća, odnosno do početka moderne u hrvatskome pjesništvu (primjerice u Milanjinom tekstu o Mrkonjićevim *Međašima*).

Takva tendencija cjelovite refleksije o (hrvatskoj) poeziji, kakva se pojavljuje već u prvome dvobroju časopisa, ubrzo će se proširiti i na knjige pa i javna promišljanja o poeziji, i to u velikoj mjeri baš u zamisli i organizaciji glavnoga urednika časopisa *Poezija* Ervina Jahića te izvršnoga urednika Ivana Hercega. Oni su na spomenutim koncepcijskim premisama (generacijski i poetički pluralizam, težnja prema sveobuhvatnom i raznovrsnom promišljanju o hrvatskome pjesništvu i aktualnoj sceni) nakon određenoga vremena, uz časopis, počeli uređivati Biblioteku *Poezija*, a potom i organizirati pjesnički festival *Stih u regiji*. Jahić je, nadalje, kao urednik u nakladničkoj kući V.B.Z. i kao onaj koji je presudno usmjeravao nakladničku politiku te kuće prema poeziji, uredio nekoliko antologija i panorama hrvatskoga pjesništva, kao i raznovrsnih teoretskih pristupa tome pjesništvu (knjige Đurđevića, Sorela,

Maroevića, Mrkonjića, Šalata). Povrh svega, i sam je napravio antologiju hrvatskoga pjesništva od 1989. do 2009. godine *U nebo i u niks*, popratio je opsežnim predgovorom te tako najpotpunije iznio vlastito viđenje suvremenoga hrvatskog pjesništva i njegovih antologijskih vrhunaca. Sve te aktivnosti zajedno, a temeljene na sličnome ili čak istom shvaćanju domaće pjesničke scene, zapravo su u drugoj polovici nultih drugačije usmjerile glavne tendencije te scene te učvrstile pluralizam generacija i poetika kao njezin *mainstream*. Spomenuti pluralizam nadopunjen je, kako smo već istaknuli, i metodološkim pluralizmom teorijskih pristupa poeziji, a tome je pridonijela i rubrika *Jedna pjesma – dva autora*, koja je favorizirala svojevrsni „close reading“, odnosno razne oblike interpretacije teksta. U prva dva broja o pjesmama Delimira Rešickog, Mile Stojića, Branka Maleša, Frana Galovića, Ljube Pauzina, Milana Milišića i Đemaludina Latića pišu autori tako različitih književnih i teorijskih habitusa kao što su Vladimir Biti, Miljenko Jergović, Leonardo Kovačević, Milivoj Solar, Branko Maleš, Muharem Bazdulj i Venad Spahić. Doista, ogromni su generacijski, poetički i metodološki rasponi od Frana Galovića do Branka Maleša, odnosno od Milivoja Solara do Leonarda Kovačevića! Nastojanje da se hrvatska poezija zahvaća u prvome redu sinkronijski te da časopis *Poezija* ne samo autentično i iscrpno „snima“ živu pjesničku scenu, nego da je i sam stvara, ističe se i u velikim intervjuima s poznatim pjesnicima, kao i u nešto manjim s mlađim, ali već istaknutim autorima, te rubrikom pod nazivom *Izazvane epistole*. U njoj dvoje pjesnika, koje uredništvo pozove, u jednome razdoblju izmjenjuju „pisma“ i promišljaju o svemu vezanome za poeziju, ali i o raznim drugim temama koje najčešće spadaju u sociologiju književnosti. Tako su već u drugome dvobroju „pisma“ izmjenjivali Nikica Petrak i Olja Savičević Ivančević te u tim tekstovima iskazali različite životne, generacijske i poetičke perspektive iz kojih pišu, mnoga očitovanja o vlastitome shvaćanju poezije, psihološkim i „zanatskim“ obilježjima vlastita pisanja, odnosu prema pjesničkim i društvenim fenomenima itd. Gotovo da je, u sinkronijskome nastojanju i sasvim u duhu vremena, riječ o svojevrsnomu pjesničkom *reality-showu*, u kojemu se pred čitateljem, skoro u „realnome vremenu“, zbiva književni život, kao i osobni život njegovih aktera. U smislu klasičnih književnih časopisa, to je bio uistinu jedan od najizravnijih uvida u tada aktualnu pjesničku scenu i njezine aktere.

U programiranome polilogu koji je uredništvo koncipiralo i provelo u časopisu *Poezija* nužnim se, dakako, pokazao i odnos prema drugim poezijama. Time se željelo potaknuti obogaćenje pa i daljnja pluralizacija hrvatskoga pjesništva raznovrsnim inozemnim iskustvima, odnosno prevladati iznimno nepovoljna situacija s prevođenjem stranih knjiga



poezije na hrvatski jezik i njihovim objavljivanjem. Takve su knjige nultih godina rijetko objavljivane jer su se našle na samome začelju važnosti koje im je društvo pridavalo (rijetke i male potpore za prevoditelje i nakladnike takvih knjiga te potpuna tržišna neisplativost). No, upravo su književni časopisi – donošenjem većih ili manjih izbora iz pjesništava stranih autora – donekle nadomještali manjak prevedenih knjiga pjesama. Časopis *Poezija* taj je odnos s poezijama drugih naroda u prvome redu zasnivao u dva kruga – prvi krug su poezije i pjesnici susjednih naroda (ponajprije zemalja u takozvanoj regiji – Slovenija, Bosna i Hercegovina, Srbija, Crna Gora, Makedonija, Kosovo), a drugi krug su poezije svih ostalih naroda i jezika. Dakako, poezije pisane na nekome od jezika standardiziranih na dijalektima kojima se govori u okviru štokavskoga narječja (uz hrvatski, to su srpski, bosanski i crnogorski) nisu prevedene, već su donošene u izvorniku, a prevedene su pjesme pisane na slovenskome, makedonskom i albanskom. U prva dva dvobroja, primjerice, objavljene su pjesme sljedećih pjesnika iz susjednih zemalja: Ahmeda Burića, Ane Ristović, Borisa A. Novaka, Srečka Kosovela, Marka Vešovića, Alje Adam, Nikole Madžirova, Dejana Čančarevića, Muamera Kodrića, Milene Marković, Svetlane Tomić, Jovanke Uljarević, Muharema Bazdulja i Zilhada Ključanina. Pjesme susjednih naroda uglavnom su donošene u zasebnoj rubrici, kao i one pjesnika drugih zemalja. Premda je najčešće izbor iz poezija susjednih zemalja bio širi od onoga iz drugih zemalja jer su „susjedni“ pjesnici – njihovim brojem i količinom pjesama – tretirani gotovo kao i oni hrvatski, odnos prema pjesnicima iz drugih zemalja često je bio produbljeniji i iscrpniji. Njima su počesto bili objavljivani čitavi pjesnički ciklusi, opširnija bio/bibliografija pa čak i poneki intervju ili osvrt na njihovo pjesništvo. Dok su „regionalne“ pjesničke scene mogle biti zastupljene uglavnom sasvim recentnim pjesmama i autorima, izbor i prijevodi pjesnika iz drugih zemalja su, sasvim razumljivo, varirali, odnosno bili su zastupljeni pjesnici različitih generacija pa i važnosti unutar neke nacionalne književnosti ili na međunarodnoj razini (samo, primjerice, u prva dva dvobroja: Billy Collins, Anne Carson, Jan Heller Levi, Zbigniew Herbert, Ingeborg Bachmann, Forugh Farokhzad, Moira McAuliffe, Charles Bukowski, Kim Addonizio, Marcin Swietlicki, Lawrence Ferlinghetti, Tony Harrison, Josif Brodski, izbor iz nekolicine suvremenih ruskih pjesnika).

S koncepcijom realiziranom u prva dva dvobroja časopisa *Poezija* nastavljeno je i dalje, i to sličnim uredničkim intenzitetom u otvaranju najširih poetskih i poetičkih prostora, odnosno raznovrsnošću i kvalitetom pjesnika, teoretičara i prevoditelja i njihovih priloga. Ukupan broj pjesnika koji je objavljivao u časopisu do kraja 2010. godine (razdoblju koje

promatramo) još se znatno uvećao pa možemo zaključiti da rijetko koji viđeniji hrvatski pjesnik nije u tome razdoblju svoje pjesme objavio u *Poeziji*. Časopis se također pokazao kao jedan od najvažnijih prostora afirmacije najmlađih pjesnika (zajedno s nagradama za poeziju za mlade pjesnike i prve zbirke pjesama), kao i afirmacije onih starijih koji dotad nisu aktivnije sudjelovali na pjesničkoj sceni ili se nisu znatnije istaknuli. Uređivačka politika i uredničke preferencije najznatnije su se – uz, dakako, uvodnik glavnoga urednika – očitovale u rubrici *Stanje stvari*. U njoj je uredništvo svagda istaknulo po jednu temu ili jednoga pjesnika o kojemu su pisali teoretičari, prevoditelji i pjesnici. U prvome dvobroju tema je bila istovjetna nazivu rubrike i razmatralo se „stanje stvari“ s poezijom, odnosno u kakvoj je poezija ontološkoj i duštvenoj situaciji ponajprije u hrvatskoj kulturi, književnosti i društvu. Zanimljivo je da su o toj temi većinom pisali stariji, osobito istaknuti teoretičari i esejisti (mahom ujedno i pjesnici) kao što su Mrkonjić, Petrak, Bošnjak, Maleš, Brešić, Grčić, te oni već srednje generacije (Đurđević, Glamuzina). I time se očitovala urednička usmjerenost prema autoritetima u tumačenju hrvatskoga pjesništva te njihovim već otprije poznatim pristupima i viđenjima te poezije, a ne prema nekim posve novim tendencijama u hrvatskoj pjesničkoj praksi i teoriji. Cilj je, dakle, bio zahvatiti cjelinu suvremenoga hrvatskog pjesništva, a ne favorizirati kakvu novu poetičku tendenciju.

Ako se pak u tematskim preferencijama očitovala urednička naklonost prema određenom pjesniku ili poetičkoj struji, onda je očito da su se u fokus stavljali ili uglavnom stariji pjesnici (Vesna Parun, Mihalić, Dragojević, Maruna), ili neke poetičke tendencije koje su bile utjecajnije u prošlosti nego u tadašnjemu poetskom aktualitetu (pjesništvo iskustva jezika, odnosno označiteljske scene), ili neke bezvremenske teme u vezi s poezijom (odnos poezije i glazbe, prevođenje i afirmacija hrvatske poezije u inozemstvu). Uredništvo tako nije prilazilo reflektiranju i selekcioniranju tada aktualnog hrvatskog pjesništva samo iz sinkronijske perspektive, već je nastojalo poticati na promišljanje koje bi to pjesništvo uklopilo u dijakronijski kontinuitet hrvatske poezije, njezinih stilskoformacijskih i poetičkih realizacija. Također, nastojalo se istaknuti određene kanonske pjesnike koji bi, u sveopćoj pluralizaciji, ali i postmodernističkoj vrijednosnoj nivelaciji, predstavljali aksiološku protutežu, odnosno vrijednosne orijentire koji ne ovise toliko o vrsti poetike, već o kvaliteti njezine provedbe (tome je služilo i ponovno isticanje važnosti za hrvatsku poetsku suvremenost starijih pjesnika kao što su Vesna Parun, Mihalić, Slamnig, Dragojević, Gudelj, Maruna, Rogić Nehajev, Stojević, Maleš...). Time je časopis *Poezija* odmah od početka izlaženja u studenome 2005. godine iskazao maksimalnu ambiciju, a potom je u velikoj mjeri

i osvario, da što šire i iscrpnije prati tekuću poetsku praksu te da u isto vrijeme reflektira cjelinu i najvažnije segmente suvremenoga hrvatskog pjesništva. Zbog svega toga u nultim je godinama postao središnji časopis hrvatskoga pjesništva, koji nije nastojao iznjedriti novu pjesničku i poetičku generaciju, već je iz raznih perspektiva nastojao upozoravati na važnost pojedinih autora i osebnost njihovih poetika, odnosno afirmirati generacijski i poetički pluralizam.

## 4. HRVATSKE KNJIŽEVNE NAGRADE ZA POEZIJU (2000. – 2010.)

O književnim nagradama, pa tako i onima za poeziju, može se i nužno je pisati iz perspektive sociologije književnosti budući da se radi o određenom načinu društvenoga analiziranja, vrednovanja i kanonizacije književnosti, dakle, *par excellence* literarne i socijalne recepcije. S druge strane, nagrade za književnost imaju i učinke artikulacije književnoga, odnosno pjesničkog polja, kako aktualne literarne scene, tako i kasnije refleksije o njoj. Ukratko, one utječu i na artikulaciju i valorizaciju poetičkoga i žanrovskog spektra koji je – potencijalno ili manifestno – prisutan u određenome razdoblju književnoga života. Književnim se nagradama, dakle, temeljito ili manje temeljito kanoniziraju određeni pjesnici i njihove poetike, što utječe i na retrospektivnu, odnosno dijakronijsku, i na prospektivnu, odnosno sinkronijsku, artikulaciju, valorizaciju i profilaciju pjesničke scene. No gotovo da ne postoji literatura – osobito ona znanstvena – o poetičkome, valorizacijskom i kanonizacijskom karakteru tih nagrada.

U književnosocijalnoj dimenziji valja uvažiti neke od zaključaka do kojih je u svome diplomskom radu pod nazivom „Književne nagrade u Republici Hrvatskoj“ iz 2017. godine (inače, dosad najsustavnijem i najopsežnijem na tu temu) došao Stjepan Horvat. On tako upozorava na nagli porast broja tih nagrada, što – povratno – utječe i na njihovu ukupnu (ne)važnost, odnosno (ne)vrijednost: „Sve do devedesetih godina prošlog stoljeća broj nagrada je bio relativno malen, sa samo trinaest nagrada, nakon čega se dogodila prava eksplozija literarnih nagrada te je u relativno kratkom periodu od niti trideset godina njihov broj porastao na osamdeset i četiri, koliko ih je ovdje i obrađeno“ (Horvat, 2017: 41). Horvat, nadalje, ističe da znatno varira karakter institucija ili čak pojedinaca koji osnivaju određenu nagradu i organiziraju njezino dodjeljivanje (javne neprofitne organizacije, strukovna društva, civilne udruge, komercijalne profitne organizacije, lokalna samouprava, nekoliko čimbenika u suradnji...). Navodi i podatke o učestalosti dodjele nagrade (godišnja, dvogodišnja,

trogodišnja ili povremena), kriterijima dodjele (životno djelo, rukopis djela, objavljena knjiga, tematika, žanr), stalnome ili promjenjivom žiriju, njegovom sastavu, sadržaju nagrade (novčani iznos, plakata, povelja, objavljivanje knjige..) te popisu prijašnjih dobitnika i pravilniku dodjele nagrade i/ili njezinog natječaja. Zaključuje da ishod same nagrade ovisi o tome tko je organizira, u čemu vidi opasnost od toga da u odluci o laureatu ne budu presudni isključivo estetski kriteriji, nego i oni komercijalni, cehovski, klanovski. Na to, a osobito na komercijalnu motivaciju u okviru kapitalističkih tržišnih odnosa, upozorava i Ana Grbac u tekstu „Oči širom zatvorene“, koju Horvat u svojem radu navodi: „Književnost u konzumentskoj kulturi pokazuje različite tipove prilagodbi: u pisanju se, pri čemu ne mora nužno biti govora o snižavanju estetskih kriterija, trudi što više osloboditi komunikacijski kanal, čitanost nije samo komercijalna, već i estetska potreba; recepcija ulazi u tu igru gubeći jednim dijelom kritičku težinu i samim time ugled. Književne nagrade i same su polivalentnim objektom komercijalizacije“ (Grbac prema Horvat, 2017: 5). Horvat pak, kao rezultate svojega istraživanja, ističe kako u Hrvatskoj 2016. godine ima dvadesetak nagrada za poeziju, kako su žiriji uglavnom promjenjivi i kako bi bilo bolje da se postavljaju na dulje razdoblje, kako među laureatima ima daleko više muškaraca pa bi bilo dobro osnovati nagradu isključivo za žene, kako bi bilo bolje kad bi nagrade imale nakladničku dimenziju (da nagrada uključuje objavljivanje laureatove knjige), a ne onu financijsku (zbog mogućnosti njihove komercijalizacije), kako bi se znatno transparentnije trebali objavljivati podaci o članovima žirija i pravilnicima nagrada te kako bi osnivači nagrada trebale u što većoj mjeri biti državne i kulturne institucije (Ministarstvo kulture, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Matica hrvatska) s jasno reguliranom organizacijom same nagrade. Horvatov diplomski rad dovršen je 2016. godine, a naše je promatrano razdoblje od 2000. do 2010. godine, no situacija s nagradama za poeziju, primjerice, tada nije bila bitno drugačija u odnosu na broj i karakter tih nagrada kako ih je detektirao Horvat.

U spomenutom razdoblju koje razmatramo bilo je desetak nagrada za poeziju koje su bile otvorene autorima iz cijele Hrvatske, pa čak i Hrvatima iz inozemstva. Ne uzimajući, dakle, u obzir neke regionalne nagrade za poeziju, one za poeziju isključivo na kajkavskome i čakavskom narječju ili one u kojima se natječu književna djela više književnih žanrova, možemo ustvrditi da s jedne strane dominiraju nagrade za životno djelo (*Goranov vijenac*, Nagrada *Kvirinovih poetskih susreta* u Sisku, *Visoka žuta žita* u Drenovcima, Nagrada *Dobro jutro more* u Podstrani), nagrade za mlade pjesnike (Nagrada *Goran*, Nagrada *Zdravko Pucak* u Karlovcu, Nagrada *Kvirin* u Sisku) te nagrade za najbolju knjigu poezije ili pjesnički

rukopis u jednogodišnjem razdoblju (Nagrada *Tin Ujević*, Nagrada *Kiklop* u kategoriji najbolje knjige pjesama u Puli, Nagrada *Dobriša Cesarić* u Požegi, Nagrada *Na vrh jezika*). Dodjeljivale su se još i nagrada za najbolju pjesmu pročitane na susretu (*Maslinov vijenac* u Selcima na Braču) i nagrada određene udruge za poeziju (Nagrada *Josip Sever* Udruge *Jutro poezije*). Slijedi popis svih nagrada za poeziju u kojima su mogli sudjelovati pjesnici iz cijele Hrvatske, a u nekima i hrvatski pjesnici iz iseljništva, kao i popis njihovih laureata u razdoblju od 2000. do 2010. godine (dakako u godinama u kojima su te nagrade doista i dodijeljene):

## NAGRADA GORANOV VIJENAC - nagrada za životno djelo – ZAGREB

Na internetskoj stranici Studentskog kulturno-umjetničkog društva „Ivan Goran Kovačić“, koje dodjeljuje *Goranov vijenac*, o tome piše sljedeće: „Goranov vijenac je nagrada za poeziju, koja se dodjeljuje autoru za njegov cjelokupni pjesnički opus i dostignuća u hrvatskoj književnosti. Utemeljena je 1971. godine. Dodjeljuje se 21. ožujka u Lukovdolu, u okviru pjesničke manifestacije Goranovo proljeće, u čast Ivana Gorana Kovačića“. U razdoblju od 2000. do 2010. godine laureti *Goranovog vijenca* su bili:

2000. Boris Maruna

2001. Zvonko Maković

2002. Branko Maleš

2003. Arsen Dedić

2004. Milorad Stojević

2005. Ivan Rogić Nehajev

2006. Andriana Škunca

2007. Mile Stojić

2008. Jasna Melvinger

2009. Branimir Bošnjak

2010. Petar Gudelj

### NAGRADA SVETOG KVIRINA - nagrada za životno djelo - SISAK

Na Wikipediji o Nagradi *Kvirinovich poetskih susreta* i Nagradi *Svetog Kvirina* koja se dodjeljuje u okviru tih susreta, piše sljedeće: „Kvirinovi poetski susreti najznačajnija je pjesnička manifestacija u Hrvatskoj koja se održava u Sisku. Organizator Susreta je Matica hrvatska Sisak. Prvi su Susreti održani 1997. godine. Na Susretima se dodjeljuju dvije nagrade: Nagrada sv. Kvirina za ukupan doprinos hrvatskom pjesništvu i nagrada za najbolju knjigu poezije autorima do 35 godina starosti objavljenu između dva Susreta“. Laureti su sljedeći:

2000. Dragutin Tadijanović

2001. Zvonimir Mrkonjić

2002. Zvonko Maković

2003. Branimir Bošnjak

2004. Borben Vladović

2005. Milorad Stojević

2006. Slavko Jendričko

2007. Ivan Rogić Nehajev

2008. Branko Čegec

2010. Tea Benčić Rimay

POVELJA VISOKA ŽUTA ŽITA ZA KNJIŽEVNI OPUS I TRAJNI  
DOPRINOS HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI NA PJESNIČKIM SUSRETIMA  
U DRENOVCIMA

Na internetskoj stranici Općine Drenovci o *Pjeničkim susretima u Drenovcima* i nagradama koje se tamo dodjeljuju navodi se, između ostalog, sljedeće: „Pjesnički susreti u Drenovcima su hrvatska pjesnička manifestacija na kojoj nastupaju renomirani pjesnici, članovi Društva hrvatskih književnika iz Hrvatske i susjednih zemalja, ali za sudionike ima i mlade neafirmirane autore iz Slavonije. Održava se od 1986. u organizaciji vinkovačkog ogranka Društva hrvatskih književnika. Održalo se 5 susreta u Vinkovcima, a potom je održavanja prekinula velikosrpska agresija na Hrvatsku. Tri godine kasnije 1994. na inicijativu udruga građana 'Duhovno hrašće' iz Drenovaca, Himze Nuhanovića i Gorana Pavlovića, direktora nakladničke tvrtke Hrašće i urednika istoimenoga časopisa, Susreti su ponovno zaživjeli. Društvo hrvatskih književnika, kao suorganizator, se suglasilo da se Pjesnički susreti premjeste u Drenovce, gdje se i danas održavaju“. Na ovim susretima se, laureatima Susreta, uručuju sljedeće nagrade:

- povelja Visoka žuta žita (naziv je dobila po istoimenoj pjesmi Dragutina Tadijanovića) Društva hrvatskih književnika za sveukupni književni opus i trajni doprinos hrvatskoj književnosti,
- statua Duhovno hrašće (od 1995.) za najbolju pjesničku zbirku autora iz Slavonije, koja je objavljena između dvaju susreta
- nagrada za najbolji neobjavljeni pjesnički rukopis autor iz Slavonije koji nije stariji od 35 godina“.

(U Drenovcima se, dakle, dodjeljuju i dvije regionalne nagrade za poeziju, koje ovdje ne uzimamo u obzir – Nagrade *Duhovno hrašće* za najbolju pjesničku zbirku autora iz Slavonije između dvaju Susreta i Nagrada za najbolji neobjavljeni pjesnički rukopis autora iz Slavonije koji nije stariji od 35 godina). Evo popisa laureata povelje *Visoka žuta žita*:

2000. Ivo Balentović

2002. Vesna Parun

2003. Zvonimir Balog

2004. Anđelko Novaković (postumno)

2005. Branimir Bošnjak

2006. Jasna Melvinger



2007. Ante Stamać

2008. Zvonko Maković

2009. Ivan Golub

2010. Marija Peakić-Mikuljan

## PLAKETA *DOBRO JUTRO MORE* – nagrada za životno djelo – PODSTRANA

Na Wikipediji o Književnim susretima *Dobro jutro, more!* i Plaketi *Dobro jutro, more*, koja se na njima dodjeljuje, piše sljedeće: „Dobrojutro, more! tradicionalna je književna i kulturna manifestacija koja se od 1997. godine održava svakoga kolovoza u Podstrani u spomen na hrvatske književnike Josipa Pupačića, Dragu Ivaniševića, Juru Kaštelana i Nikolu Milićevića, kojima je poljički kraj bio zavičaj, i kao takav se odrazio u njihovim književnim djelima. Ime nosi po Pupačićevoj istoimenoj zbirci *Dobrojutro more*. Inicijator ove manifestacije je Milan Vuković, a organizira ju Općina Podstrana u suradnji s Društvom hrvatskih književnika“. Laureati su sljedeći:

2000. Dragutin Tadijanović

2001. Luko Paljetak.

2002. Miroslav Slavko Mađer

2003. Vesna Parun

2004. Zlatko Tomičić

2005. Milivoj Slaviček

2006. Jakša Fiamengo

2007. Ante Stamać

2008. Ivan Golub

2009. Mirko Tomasović (nagradu je dobio kao književni komparatist i prevoditelj)

2010. Ivan Aralica (nagradu je dobio kao prozni autor)

## NAGRADA *TIN UJEVIĆ* – nagrada za najbolju zbirku pjesama u j jednogodišnjem razdoblju – ZAGREB

O Nagradi *Tin Ujević* koju dodjeljuje Društvo hrvatskih književnika, na Wikipediji se navodi sljedeće: "'Tin Ujević' je nagrada koja se dodjeljuje za doprinose u hrvatskom pjesništvu. Smatra ju se najprestižnijom nagradom u hrvatskom pjesništvu. Ime nosi u čast hrvatskog pjesnika Tina Ujevića. Nagrada je utemeljena 1980. godine. Dodjeljuje ju Društvo hrvatskih književnika od 1981. Do 1993. nagrada se dodjeljivala u Zagrebu, a od 1993. u Ujevićeveu rodnom Vrgorcu, na 5. srpnja, na dan njegova rođenja, na vrgoračkoj manifestaciji 'S Tinom u Vrgorcu'". Slijedi popis laureata:

- 2000. Mario Suško: "Versus exsul"
- 2001. Ivan Slamnig: "Ranjeni tenk"
- 2002. Petar Gudelj: "Po zraku i po vodi"
- 2003. Vesna Parun: "Suze putuju"
- 2004. Alojz Majetić: "Odmicanje pučine"
- 2005. Borben Vladović: "Tijat"
- 2006. Željko Knežević: "Kopito trajnoga konja"
- 2007. Ante Stamać: "Vrijeme, vrijeme"
- 2008. Miroslav S. Mađer: "Stihovi dugih naslova"
- 2009. Tomislav Marijan Bilosnić: "Molitve"
- 2010. Jakša Fiamengo: "Jeka"

## NAGRADA *GORAN ZA MLADE PJESNIKE* – nagrada za najbolji rukopis pjesničke zbirke pjesnika do 30 godina starosti – ZAGREB

Na internetskoj stranici Studentskog kulturno-umjetničkog društva „Ivan Goran Kovačić“ o Nagradi *Goran za mlade pjesnike* kaže se sljedeće: „Goran za mlade pjesnike je nagrada za poeziju, koja se dodjeljuje autoru mlađem od 30 godina i to za neobjavljeni rukopis, koji objavljuje SKUD Ivan Goran Kovačić. Utemeljena je 1977. godine. Dodjeljuje se u okviru pjesničke manifestacije *Goranovo proljeće*“. Laureati su sljedeći:

- 2000. Bojan Radašinić

2001. Ivana Žužul
2002. Tihomir Matko Turčinović
2003. Branko Vasiljević
2004. Blaženka Brlošić
2005. Ivana Bodrožić
2006. Branislav Oblučar
2007. Marija Andrijašević
2008. Antonija Novaković
2009. Irma Velić
2010. Irena Delonga

**NAGRADA *KVIRIN* – za knjigu pjesama pjesnika do 35 godina starosti -  
SISAK**

Na Wikipediji se navodi da se na *Kvirinovim poetskim susretima*, koje organizira Matica hrvatska Sisak, uz Nagradu *sv. Kvirina* za ukupan doprinos hrvatskom pjesništvu, „dodjeljuje i nagrada za najbolju knjigu poezije autorima do 35. godine starosti objavljenju između dva Susreta“. Evo popisa laureata:

2000. Ivica Prtenjača: „Pisanje oslobađa“
2001. Drago Glamuzina: "Mesari"
2002. Damir Radić: "Jagode i čokolada"
2003. Romeo Mihaljević: "Noćni jezik"
2004. Marijana Radmilović: "Bolest je sve uljepšala"
2005. Ana Brnardić: "Valcer zmija"
2006. Ivana Bodrožić: "Prvi korak u tami"

2007. Marko Pogačar: "Pijavica nad santa Cruzom"

2008. Franjo Nagulov: "Tanja"

*MASLINOV VIJENAC NA PJESNIČKOJ MANIFESTACIJI CROATIA REDIVIVA – nagrada za najbolju pjesmu pročitano na susretu – SELCA NA BRAČU*

Prema Wikipediji, „Croatia rediviva ča-kaj-što, baštinski dani, hrvatska je pjesnička manifestacija koja okuplja pjesnike svih hrvatskih narječja koja na književničkoj razini traju kao književni jezici. Utemeljitelj i idejni začetnik ove manifestacije hrvatski je pjesnik Drago Štambuk, liječnik i diplomat. Organizatori manifestacije su Općina Selca, KUD 'Hrvatski sastanak 1888', Udruga Croatia rediviva i Društvo hrvatskih književnika. Manifestacija se održava u Selcima na otoku Braču. Svaki pjesnik čita svoje stihove, u jednom od triju hrvatskih jezičnih idioma... Vrhunac manifestacije izbor je najuspješnijega pjesnika, kojega se 'kruni' vijencem od maslinova lišća. Okrunjeni pjesnik, *poeta oliveatus*, i utemeljitelj izabiru stihove koji će poslije biti uklesani u mramornu ploču i stavljeni na *Zid od poezije* središnjega selačkoga trga pred crkvom Krista Kralja“. Slijedi popis laureta:

2000. Slavko Mihalić

2001. Dragutin Tadijanović

2002. Zvonimir Mrkonjić

2003. Petar Gudelj

2004. Sonja Manojlović

2005. Tatjana Radovanović

2006. Mate Ganza

2007. Joško Božanić

2008. Mladen Machiedo

2009. Milko Valent

2010. Zoran Kršul

## NAGRADA ZVONIMIR GOLOB – nagrada za najljepšu neobjavlenu ljubavnu pjesmu – KOPRIVNICA

Prema Wikipediji, „Nagrada Zvonimir Golob utemeljena je inicijativom Mladena Pavkovića 2002. godine, a dodjeljuje se od 2003. godine. Prvotno ju je dodjeljivala Udruga branitelja, invalida i udovica Domovinskog rata Podravke (UBIU DR). Nagrada nosi ime u čast hrvatskog pjesnika Zvonimira Goloba, rođenog Koprivničanina. Dodjeljuje se za najljepšu neobjavlenu ljubavnu pjesmu na hrvatskom jeziku... Nagradu čini Velika zlatna plaketa“. Laureati su sljedeći:

2003. Enes Kišević, za pjesmu *Moja ljubav*

2004. Željko Krznarić

2005. Zlatko Tomičić

2006. Duško Gruborović, za pjesmu *Jedino još ovdje*

2007. Stanka Gjurić, za pjesmu *U mom snu*

2008. Maja Gjerek, za pjesmu *Ljubavna čežnja*

2009. Kolinda Vukman, za pjesmu *Iskupljenje*

2010. Alka Vuica, za pjesmu *Ti si kriv*

- posebna nagrada: Arsen Dedić, za iznimne zasluge u hrvatskoj kulturi i šansoni i za dugogodišnju suradnju sa Zvonimirom Golobom

## HRVATSKA KNJIŽEVNA NAGRADA *ZDRAVKO PUČAK* – nagrada za rukopis pjesnika do 30 godina starosti bez obzira je li objavio knjigu – KARLOVAC

Na Wikipedji se navodi da natječaj za Hrvatsku književnu nagradu *Zdravko Pucak* raspisuje Grad Karlovac i Ogranak Matice hrvatske u Karlovcu, da pravo sudjelovanja imaju mladi pjesnici s područja Republike Hrvatske i svih prostora u kojima postoji književna aktivnost na hrvatskom jeziku, koji do završetka natječaja nisu navršili 30 godina života, te da Sudionici moraju Prosudbenom povjerenstvu dostaviti rukopis cjelovite zbirke pjesama. Zaključuje se da se „Nagrada sastoji od plakete, diplome i objavljivanja nagrađene zbirke“. Slijedi popis laureta:

2002. Goran Bogunović

2003. Roman Karlović za zbirku pjesama „Uliksovo putovanje“

2004. Ana Barišić za zbirku pjesama „Dileri vremena“

2005. Barbara Pleić za zbirku pjesama „Ruke koje skupljaju ruže“

2006. Tijana Vukić za zbirku pjesama „Dva Janusova lica“

2007. Blaženka Brlošić za zbirku pjesama „Zašto Rebecca“

2008. Perica Dujmović za zbirku pjesama „Na dnu šalice moje kave nema mjesta pesimizmu“

2010. Neva Lukić za zbirku pjesama „Haljina obscura“

## NAGRADA NA VRH JEZIKA

Nagrada *Na vrh jezika* za rukopise poezije dodjeljuju se autoricama i autorima mlađim od 35 godina, Nagradu organizira udruga *Kultipraktik*, a – prema internetskom portalu *Booksa* - ona donosi objavljivanje knjige u nakladi *Jesenski i Turk*, pobjednički prsten i diplomu/dijagnozu. Laureati su sljedeći:

2005. Marko Pogačar: „Pijavice nad Santa Cruzom“

2006. Ljuba Lozančić: „Slavlje na pučini“

2007. Kristina Kegljen: „Ne poklanjaj srce divljim stvorovima“
2008. Sandra Obradović: „Jastučić za igle“
2009. Dijana Stilinović: „Ovo nije bubanj“
2010. Marijo Glavaš: „GrAD“

### NAGRADA *DOBRIŠA CESARIĆ* – nagrada za najbolji rukopis zbirke pjesama – POŽEGA

Na Wikipediji se, između ostalog, kaže da se na *Danima Dobriše Cesarića*, koji su se od 2003. godine održavali u Požegi, „dodjeljuje pjesnička nagrada Dobriša Cesarić za najbolji neobjavljeni pjesnički rukopis na hrvatskom jeziku u protekloj godini, koja nosi ime po poznatom hrvatskom pjesniku. Nagradu dodjeljuju Grad Požega i Društvo hrvatskih književnika - ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski. Nagrada se sastoji od objavljivanja pjesničkog rukopisa, priznanja i novčanog iznosa od 15 tisuća kuna“. Evo i popisa laureata:

2003. Marijana Radmilović: „Bolest je sve uljepšala“
2004. Romeo Mihaljević: „Onaj koji hoda u oba sna“
2005. Milorad Stojević: „Lesezeichen“
2006. Ružica Cindori: „Grad, šuma, otok“
2007. Borben Vladović: „Slak uz prugu“
2008. Tomica Bajsić: „Zrak ispod mora“
2009. Ivica Prtenjača: „Okrutnost“
2010. Krešimir Bagić: „Trebalo bi srušiti zidove“

### NAGRADA *KIKLOP*

Prema Wikipediji, Nagrada *Kiklop* je „godišnja knjižna nagrada koja se od 2004. do 2014. dodjeljivala za postignuća u produkciji nakladnika iz Republike Hrvatske namijenjenoj

knjižarskoj prodaji. Za nagradu su se natjecala izdanja objavljena u Hrvatskoj. Nagradu je utemeljio Sa(n)jam knjige u Istri 2004. godine. Nazvana je prema glasovitom romanu Kiklop Ranka Marinkovića, a sastojala se od skulpture i diplome. Dodjeljivana je u sklopu programa sajma knjige koji se tradicionalno održava u prosincu. Kategorije su se s vremenom mijenjale i njihov se broj povećavao“. Nagrada *Kiklop* dodjeljivana je, između ostalog, i u konkurenciji „pjesnička zbirka godine“. Laureati su u toj kategoriji bili sljedeći:

2004. Arsen Dedić: „Zabranjena knjiga“

2005. Delimir Rešicki: „Aritmija“

2006. Ivica Prtenjača: „Uzimaj sve što te smiruje“

2007. Sanja Lovrenčić: „Rijeka sigurno voli poplavu“

2008. Olja Savičević-Ivančević: „Kućna pravila“

2009. Arsen Dedić: „Zidne novine“

2010. Ivica Prtenjača: „Okrutnost“

Krenimo, dakle, od analize nagrada za životno djelo. Ona koja se profilirala kao zasigurno najvažnija nagrada za poeziju u Hrvatskoj uopće jest *Goranov vijenac*, koji se dodjeljuje od 1971. godine u okviru pjesničke manifestacije *Goranovo proljeće* u organizaciji Studentskoga kulturno-umjetničkog društva *Ivan Goran Kovačić*. Iako to nije državna nagrada jer je dodjeljuje umjetnička udruga, ona je – novcem koje je Ministarstvo kulture svake godine odobravalo za organizaciju *Goranova proljeća* i za sam *Goranov vijenac* – zapravo tretirana kao glavna hrvatska pjesnička manifestacija i nagrada. Ta je manifestacija i nagrada doista i postala ekskluzivno hrvatska početkom devedesetih godina i osamostaljivanjem Republike Hrvatske, a međunarodno sudjelovanje na *Goranovom proljeću* preusmjerilo se s prostora bivše Jugoslavije na uglavnom zapadnoeuropske pjesnike. Sam *Goranov vijenac* – kvalitetom žirija i laureta te visinom novčane nagrade – i u nultim godinama zadržao je status najvažnije hrvatske nagrade za poeziju, odnosno svojevrsne krune nečije pjesničke karijere. Iako je prije razdoblja od 2000. do 2010. godine i poslije njega bilo slučajeva da su laureati bili pjesnikinje ili pjesnici srednje generacije ili čak i oni mlađi (Jagoda Zamoda, Anka Žagar, Branko Čegec, Delimir Rešicki, Dorta Jagić), u spomenutih deset godina to su uglavnom bili stariji pjesnici s već uvelike zaokruženim (neki i s gotovo



dovršenim) pjesničkim opusom i kanoniziranim mjestom u hrvatskome pjesničkom modernizmu i postmodernizmu (Maruna, Maković, Maleš, Dedić, Stojević, Rogić Nehajev, Škunca, Stojić, Melvinger, Bošnjak, Gudelj). Jasno je, dakle, da je kvaliteta laureata povratno osiguravala i ugled *Goranovom vijencu*. Tome je zasigurno pridonosila i generacijska i poetička raznovrsnost laureata, čime se mogao izbjeći prigovor o pristranosti članova žirija i nagrade općenito. Uglavnom, laureati su bili pjesnici rođeni između 1940. i 1950. godine, a poetička se raznovrsnost protezala od pjesnika bliskih razlogašima (Gudelj, Dedić) sve do pitanjaša (Bošnjak, Rogić Nehajev, Maković) i offovaca (Maleš), od mitopoetičnosti (Gudelj), neorealizma i kolokvijalizma (Maruna), misterijskoga i dekonstrukcijskog tekstualizma (Rogić Nehajev, Maleš), postmodernističke persiflaže (Stojević), nominalističke demetaforizacije (Maković), ironijskoga sentimentalizma (Dedić), do naturalnoga fenomenologizma (Škunca) i ironično-tragičnoga narativiziranja konkretnog povijesnog iskustva (Stojić). Također, spomenuti pjesnici pripadaju i onome što Milanja naziva scenom označenog (na primjer Gudelj, Maruna, Dedić, Škunca) i onome što naziva označiteljskom scenom (Rogić Nehajev, Maleš, djelomično Stojević). Nagrada *Goranov vijenac* u spomenutom desetljetnom razdoblju uvelike je, dakle, potvrdila svoj profil i ugled – kao nagrada za vodeća imena hrvatske poezije, koja su već ostvarila glavninu svojega pjesničkog opusa i kojima se nagradom priznaje poetička i vrijednosna nezaobilaznost unutar našega suvremenog pjesništva. U ovome desetljeću, dakle, nije bilo nagrađivanja mlađih pjesnika (koji bi svojom kvalitetom zaslužili takvu nagradu, ali ne i opsegom, odnosno zaokruženošću svojega opusa). Većina laureata te nagrade i u vrijeme kad su je dobili bili su poetski vrlo potentni i snažno prisutni na pjesničkoj sceni (Gudelj, Dedić, Bošnjak, Rogić Nehajev, Maleš, Stojević, Stojić, Škunca). Njihov je utjecaj time uglavnom dodatno osnažen i kod mlađih pjesnika (premda ne i do mjere da bi bitnije utjecali na poetičku artikulaciju i međuodnost mlade pjesničke scene), no neki su je očito dobili nakon što je već prošao njihov opusni apogej (Maruna, Maković), što za nagradu takve vrste ne bi trebalo biti ništa neobično.

Druga je Nagrada za životno djelo ona *Kvirinovich poetskih susreta* u Sisku. Organizira je Matica hrvatska Sisak, a o laureatu odlučuje tročlani žiri u kojemu uglavnom sudjeluju pjesnici i književni kritičari pa se, kao i *Goranov vijenac*, može smatrati nagradom struke. Vrijednost te nagrade isto je vidljiva iz njezinih laureata koji su uglavnom najistaknutija imena suvremenoga hrvatskog pjesništva, a uvelike se preklapaju i s dobitnicima *Goranovog vijenca*. No Nagrada *Kvirinovich poetskih susreta* pokazuje veći generacijski (od Dragutina Tadijanovića do Branka Čegeca!) pa i poetički raspon laureata u odnosu na *Goranov vijenac*,

što može svjedočiti o još većoj raznovrsnosti članova žirija, ali i o nešto manjoj profiliranosti nagrade. U razdoblju od 2000. do 2010. laureati su, dakle, pjesnici u poetičkome rasponu od međuratnoga intimizma (Dragutin Tadijanović) i razlogaško-pitanjaške profilacije (Zvonimir Mrkonjić), sve do kvorumaša (Branko Ćegec) te pjesnikinje koja se devedesetih i nultih istaknula pjesmama u prozi (Tea Benčić-Rimay) i koja je nagrađena postumno. Premda je važnost sisačke nagrade zasigurno manja od one *Goranovog vijenca*, njezina se utjecajnost može vidjeti primjerice u tome da su neki njezini laureati naknadno nagrađeni i spomenutom nagradom u okviru *Goranovog proljeća*. I sisačka, dakle, nagrada ima svojevrsnu kanonizacijsku ulogu i vrijednost koja se dodatno provjerava *Goranovim vijencem*. Smisao sisačke nagrade je tako svojevrsna nominacija za definitivnu pjesničku kanonizaciju.

Treća se pak poetska nagrada za životno djelo dodjeljuje na Pjesničkim susretima u Drenovcima. To je Povelja *Visoka žuta žita* za književni opus i trajni doprinos hrvatskoj književnosti. Iako je to nacionalna nagrada, vidljivo je da su kao laureati osobito zastupljeni autori koji žive u Slavoniji, potječu odande ili su za Slavoniju bili dulje profesionalno vezani (Ivo Balentović, Branimir Bošnjak, Jasna Melvinger, Zvonko Maković, Marija Peakić Mikuljan). Time je ova nagrada, uz nacionalni, ipak dobila i regionalni karakter, doduše raznogeneracijski i pluripoetički, profilirajući se, među ostalim, kao krovna nagrada za pjesnike vezane uza Slavoniju. Pa je takvih pjesnika i nešto više među laureatima Povelje nego što ih je bilo u slučaju *Goranovog vijenca* (koji su u istome razdoblju dobili Bošnjak, Melvinger i Maković). I među laureatima te nagrade dominiraju pjesnici zaokruženih opusa i relevantnoga mjesta u suvremenom hrvatskom pjesništvu, a unekoliko je iznimka Anđelko Novaković (s dvije zbirke pjesama) kojemu je Povelja dodijeljena postumno. Poetički su ti pjesnici uistinu raznoliki – od ludizma (Zvonimir Balog) do duhovnoga pjesništva tradicionalnije fature (Ivan Golub), a pripadaju različitim, ali ne i tada mlađim, naraštajima hrvatskoga pjesništva (od Vesne Parun kao jednoga od začetnika suvremenoga hrvatskog pjesništva – pod time se uvriježeno misli na ono nakon Drugoga svjetskog rata, te Zvonimira Baloga kao pjesnika krugovaškog naraštaja). Povelja *Visoka žuta žita* tako je nagrada koja kombinira nagrađivanje visokovrijednih, već valoriziranih pjesnika sa zaokruženim opusima, u čemu je bliska *Goranovom vijencu* i Nagradi za životno djelo *Kvirinovih poetskih susreta*, sa svojevrsnim uspostavljenjem (pod)kanona pjesnika na različite načine vezane uza Slavoniju, premda to ne podrazumijeva isključivo pjesništvo tradicionalističkih i regionalističkih poetičkih odrednica.

Postoji još jedna nagrada za životno djelo koja je pretežno dodjeljivana pjesnicima – to je Plaketa *Dobro jutro, more* u Podstrani. Nagrada je nazvana po čuvenoj pjesmi Josipa Pupačića, a dodjeljuje se u okviru književne i kulturne manifestacije *Dobro jutro, more!*, koja se – kako se ističe – organizira u spomen na hrvatske književnike Josipa Pupačića, Dragu Ivaniševića, Juru Kaštelana i Nikolu Milićevića. Njima je poljički kraj bio zavičaj, i kao takav se odrazio u njihovim književnim djelima. Sva su ta četvorica književnika bili u prvome redu pjesnici (svi su, doduše, imali i vrlo važne druge aktivnosti vezane uz književnost) pa je to i obilježilo karakter susreta i Plakete. Uglavnom, Plakete su dodijeljene pjesnicima od 2000. do 2008. godine, a 2009. i 2010. dobili su ih prozaik Ivan Aralica i književni povjesničar, komparatist i prevoditelj Mirko Tomasović. Iz popisa laureata vidljivo je da je riječ o nekima od pjesnika iz najužega vrijednosnog kanona (Dragutin Tadijanović, Vesna Parun, Luko Paljetak, Milivoj Slaviček), kao i o drugim vrlo relevantnim suvremenim pjesnicima koji su dobivali i ostale spomenute hrvatske nagrade za životno djelo (Miroslav Slavko Mađer, Zlatko Tomičić, Jakša Fiamengo, Ante Stamać, Ivan Golub). Očigledno je da se laureati Plakete *Dobro jutro, more* u najvećoj mjeri preklapaju s Poveljom *Visoka žuta žita* (Tadijanović, Paljetak, Mađer, Tomičić, Parun, Stamać, Golub, Fiamengo), a u manjoj mjeri s *Goranovim vijencem* (Tadijanović, Paljetak) i Nagradom *Kvirinovih poetskih susreta* (Mađer, Tadijanović). Može se uočiti da se Plaketa *Dobro jutro, more*, doduše, dodjeljuje unutar pjesničkih susreta koji imaju regionalnu inspiraciju (pjesnici koji potječu iz Poljica), no laureati su u manjoj mjeri obilježeni regionalnom logikom u odnosu na nagradu u Drenovcima. S druge strane, očito je da je njihov poetički raspon nešto manji nego što je to u slučaju ostalih nagrada za životno djelo jer je Plaketa *Dobro jutro, more* u promatranome razdoblju dodijeljena pjesnicima scene označenoga, i to u rasponu od poetike međuratnoga intimizma (Tadijanović) do neomanirizma (Paljetak). Ta je, dakle, nagrada, sudeći prema laureatima i njihovim poetikama, bila nešto tradicionalnija, nešto manje otvorena (od drugih hrvatskih nagrada za životno djelo) tada recentnijim poetikama kao što su razni oblici dekonstrukcije, poetskoga konkretizma, neomanirizma, kombinatornoga postmodernizma, nominalističke demetaforizacije ili neomimetičkih tendencija. Između ostalog i zato bio je nešto manji utjecaj i važnost te nagrade u odnosu na druge već spomenute.

Uz nagrade za životno djelo, u Hrvatskoj postoje ili su postojale još i nagrade (također isključivo za poeziju ili barem imaju i nagradnu kategoriju isključivo za poeziju) za najbolju zbirku pjesama ili rukopis zbirke pjesama u jednogodišnjem razdoblju (Nagrade *Tin Ujević*, *Kiklop*, *Dobriša Cesarić*), nagrade za mlade pjesnike i rukopise njihovih zbirki pjesama u

jednogodišnjem razdoblju (Nagrade *Goran za mlade pjesnike*, *Kvirin*, *Zdravko Pucak*, *Na vrh jezika*), nagrade za najbolje pojedinačne pjesme (*Maslinov vijenac*, *Zvonimir Golob*). U pogledu nagrade za najbolju zbirku pjesama ili rukopis zbirke pjesama u jednogodišnjem razdoblju, najdulju tradiciju (nakon *Goranovog vijenca* najdulju od svih hrvatskih književnih nagrada za poeziju) ima Nagrada *Tin Ujević*, koju od 1981. godine dodjeljuje Društvo hrvatskih književnika. U popisu laureta i njihovih nagrađenih zbirki pjesama u razdoblju od 2000. do 2010. godine vidljivo je da su to redom tada snažno afirmirani pjesnici s bogatim poetskim opusom i u zrelijoj dobi, a neki od njih i pripadnici najužega vrijednosnog kanona hrvatskoga pjesništva (Vesna Parun, Ivan Slamnig, Petar Gudelj). Očigledno je, dakle, da se pri dodjeljivanju nagrade nije nužno i nije isključivo obraćala pozornost na kriterij „najbolje zbirke pjesama u jednogodišnjem razdoblju“, već se uzimao u obzir i položaj koji je pojedini pjesnik zauzeo u kritičkoj, donekle i čitateljskoj artikulaciji polja suvremenoga hrvatskog pjesništva. Takva „politika“ dodjeljivanja spomenute nagrade imala je svojih dobrih i loših strana. S jedne je strane nagradu čuvala od znatnijih laureatskih promašaja jer je u najvećoj mjeri dodjeljivana pjesnicima potvrđene kvalitete. S druge strane, jasno je da je to nagradi priskrbilo i određeni selekcijski konzervativizam koji nije u dovoljnoj mjeri uvažavao najvišu kvalitetu same poezije određenoga trenutka, bez obzira na status i životnu dob pojedinih pjesnika. Time se nagrada – iako to, dakako, nije deklarirano – zapravo našla na pola puta između profila nagrade za najkvalitetniju zbirku pjesama i nagrade za životno djelo, što je donekle i ugrozilo njezin karakter. Kanonizacijske ambicije te nagrade s jedne su strane modificirale, pa i ugrozile njezinu temeljnu namjenu, no – s druge strane – samoj su nagradi priskrbile veću važnost nego što bi to imala po nagrađivanju jedne zbirke pjesama, neovisno o čitavome laureatovom opusu. Zanimljivo je, ipak, da su laureati u spomenutom razdoblju heterogeniji u poetičkome nego li generacijskome smislu. Dok je njihovo naraštajno težište na (pred)krugovaškoj (Vesna Parun, Ivan Slamnig, Miroslav S. Mađer, Petar Gudelj), razlogaškoj (Ante Stamać, Alojz Majetić, Mario Suško) i pitanjaškoj (Borben Vladović, Željko Knežević, Jakša Fiamengo, Tomislav Marijan Bilosnić) generaciji i razdoblju, poetički spektar im je još širi – od Paruničina kasnoga modernizma do Slamnigova ludističkoga protopostmodernizma, od Stamaćeve „pojmovne“ poezije do Vladovićeve reizma. Ipak, očigledna su preferencija Nagrade *Tin Ujević* pjesnici scene označenoga (prema Milanji), odnosno pjesništvo iskustva prostora i iskustva egzistencije (prema Mrkonjiću), dok bi samo Slamnig svojom poetikom bio u znatnijoj mjeri dijelom označiteljske scene i poezije iskustva jezika. Nagrada *Tin Ujević* jedna je od najvažnijih hrvatskih nagrada za poeziju, ipak manjega kanonizacijskog potencijala od *Goranovog vijenca* koji se dodjeljuje za životno djelo, ali i

nešto veće važnosti od nagrade isključivo za najbolju knjigu u jednogodišnjem razdoblju. To pak osobito vrijedi za kanonizacijski potencijal za već snažno afirmirane autore bogatoga opusa i zrelije životne dobi.

Postojala je još jedna nagrada za najbolju knjigu pjesama u jednogodišnjemu razdoblju. Riječ je o jednoj od kategorija Nagrade *Kiklop*, onoj za poeziju, u okviru Sajma knjiga u Puli. Nagrada je dodjeljivana od 2004. do 2014. godine za izdanja objavljena u Hrvatskoj, a nama je relevantan popis laureata i njihovih nagrađenih zbirki pjesama od 2004. do 2010. godine. Posebnost je te nagrade bila u tome da su glasačko tijelo za izbor laureata činili svi koji su to htjeli iz kruga različitih književnih udruga i novinara vezanih uz književnost. To je, s jedne strane, omogućilo demokratskiji izbor i širi elektorski krug koji je umanjivao mogućnost izbornog manipuliranja, a s druge strane izbornu sudjelovanje ljudi koji nisu bili kompetentni i vični u valoriziranju poezije. Drugačiji socijalnoknjiževni ambijent Nagrade *Kiklop* (koju je dodjeljivao Sajam u Puli) u odnosu na Nagradu *Tin Ujević* (koju dodjeljuje Društvo hrvatskih književnika) posljedovao je i posve drugačijim izborom laureata, pa se njihovi laureati ni po čemu ne preklapaju. Naraštajni spektar Nagrade *Kiklop* znatno je širi – od Arsena Dedića koji je u hrvatsko pjesništvo ušao šezdesetih godina prošloga stoljeća do Olje Savičević-Ivančević koja je počela objavljivati devedesetih. I poetički spektar širi je u odnosu na laureate Nagrade *Tin Ujević*. Od Dedićeva ironijskoga sentimentalizma, preko bajkolike neosimbolističke imaginativnosti Sanje Lovrenčić do postkvorumaškoga neomodernizma Delimira Rešickoga i neoegzistencijalizma Ivice Prtenjače. Očigledno je da je Nagrada *Kiklop* u kategoriji poezije uspjela vrednovati i istaknuti, uz one starije, i pripadnike mlađih pjesničkih naraštaja. Time se približila idealu izbora laureata za uistinu najbolju zbirku poezije u jednoj godini, a ne i za cjeloviti opus i status nekog pjesnika. No, ograničenje nagrade bila je moguća pristranost birača, odnosno onih koji su sudjelovali u glasanju zbog neke svoje parcijalne motiviranosti, bila ona osobne prirode, nakladničko-komercijalnoga interesa ili čak idejno-poetičke bliskosti. Ipak, Nagrada *Kiklop* za poeziju visoko je vrednovala autore koji su se u punoj mjeri afirmirali tek nultih godina, a takva su bila čak četiri od sedam laureata unutar razdoblja od 2004. do 2010. godine (Prtenjača dvaput, Sanja Lovrenčić i Olja Savičević-Ivančević). Time je postala utjecajna ne samo za cjelinu tadašnje pjesničke scene, već i za njezin mlađi dio koji će tu scenu nadalje u znatnijoj mjeri oblikovati. Zbog svega toga Nagrada *Kiklop* za poeziju prometnula se u jednu od najutjecajnih nagrada za poeziju nultih godina.

U skupinu nagrada za cjelovitu zbirku pjesama možemo uvrstiti i Nagradu *Dobriša Cesarić*, koju su u okviru *Dana Dobriše Cesarića* u Požegi dodjeljivali Grad Požega i Ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski Društva hrvatskih književnika. To je bila nagrada za najbolji rukopis zbirke pjesama, a počela se dodjeljivati 2003. godine. Sudeći prema popisu laureata u razdoblju od 2003. do 2010. godine, ta je nagrada vrednovala pjesnike vrlo različitih poetika i životne dobi – od Borbena Vladovića i Milorada Stojevića koji su u hrvatsku poeziju ulazili krajem šezdesetih godina prošloga stoljeća do Marijane Radmilović i Romea Mihaljevića. Poetički raspon seže od postkonkretista i reista Vladovića, palimpsestnoga i ludičkog postmodernista Stojevića, preko kvorumaša Krešimira Bagića i neoegzistencijalista Prtenjače, Ružice Cindori i Marijane Radmilović, sve do izrazito kompozitne poetike Tomice Bajsića. Nagrada *Dobriša Cesarić* tako se možda i najviše približila vrednovanju pjesničkoga teksta, odnosno cjelovite zbirke pjesama, bez obzira na ikakve izvanknjiževne ili izvantekstovne čimbenike. Izbor laureata te nagrade možda je bio i najneizvjesniji u smislu poetičke i generacijske pripadnosti ili pripadnosti određenoj književnoj udruzi, odnosno neformalnog interesnom krugu. Zbog svega toga, a osobito zbog laureata koji su redom bili ili već uvaženi hrvatski pjesnici ili nesporno talentirana nova imena, Nagrada *Dobriša Cesarić* je stekla visok ugled i na nju je stizalo mnoštvo rukopisa. Ona je uistinu nastojala vrednovati tekuću pjesničku produkciju, odnosno autore intenzivno prisutne na poetskoj sceni, i to na temelju širega poetskog i poetičkog uzorka, odnosno cjelovite zbirke pjesama.

Još su se za dvije nagrade u svim godinama od 2000. do 2010. godine mogli natjecati svi hrvatski pjesnici bez starosnih ograničenja. Prva od njih je *Maslinov vijenac* na pjesničkoj manifestaciji *Croatia rediviva: Ča, Kaj, Što – baštinski dani* u Selcima na Braču, a nagrađivani su pjesnici koji su određene godine sudjelovali na manifestaciji, i to za najbolje pročitane pjesmu. Jasno je, međutim, da je uz taj kriterij bio presudan i položaj koji je neki pjesnik prethodno stekao na hrvatskoj poetskoj sceni, ali i nastojanje da među laureatima budu i štokavski, i čakavski, i kajkavski pjesnici (u skladu s ciljem spomenute manifestacije da ističe tronarječnost hrvatskoga jezika te promiče pjesničko stvaralaštvo na sva tri narječja, pa čak i njihovu koineizaciju). Tako je i popis laureata svojevrsna kombinacija najistaknutijih (tada, a nekih i sada) živućih hrvatskih pjesnika (Slavko Mihalić, Draguin Tadijanović, Zvonimir Mrkonjić, Petar Gudelj, Sonja Manojlović, Mate Ganza), istaknutih čakavskih pjesnika koji su bili slabije pozicionirani unutar cjelokupne nacionalne poezije (Tatjana Radovanović, Joško Božanić) te pjesnika koji su s vremenom dostizali sve istaknutije mjesto

u suvremenome hrvatskom pjesništvu (Mladen Machiedo, Milko Valent, Zoran Kršul). Takva kombinacija laureata, odnosno kriterija po kojima su nagrađeni, ponešto je relativizirala karakter same nagrade. Stoga nije bilo jasno je li to svojevrsna nagrada za životno djelo (s uvažavanjem „minuloga“ pjesničkog rada), nagrada u kojoj se – po „ključu“ – izmjenjuju pjesnici triju narječja, nagrada za estetski najkvalitetniju pjesmu na određenome susretu ili za najbolje pročitano (izvedenu) pjesmu. Nisu, dakle, najveći problem te nagrade bili sami laureati, koji su uglavnom bili vodeći hrvatski pjesnici, nego kriterij(i) po kojima se ona dodjeljuje i kakav bi uopće trebao biti njezin karakter. S druge strane, ta je nagrada valorizirala nešto širi krug pjesnika nego većina drugih najvažnijih domaćih nagrada za poeziju, čime je pridonijela intenzivnijoj vidljivosti i vrednovanju kvalitetnoga dijalektalnog pjesništva, ali i omogućila da u krug laureata uđu i afirmirani pjesnici koji se nalaze u međuprostoru između konkuriranja za mladenačke nagrade za poeziju i onih za životno djelo.

Svi pjesnici – bez starosnih ograničenja – mogli su se natjecati i za Nagradu *Zvonimir Golob* za najljepšu neobjavljenu ljubavnu pjesmu u Koprivnici, koja je također imala laureatski kontinuitet od 2000. do 2010. godine. Ta je nagrada, međutim, imala određena ograničenja koja su uvjetovala i nešto veću kvalitativnu neujednačenost laureata nego većina drugih domaćih nagrada za poeziju. Ta su ograničenja u prvome redu uvjetovana koncepcijom nagrade „za najljepšu neobjavljenu ljubavnu pjesmu“, procjenom vrlo maloga pjesničkoga uzorka (jedna pjesma) i žirijem koji nisu činili isključivo književni stručnjaci, odnosno afirmirani pjesnici. Nagrada je, dakle, bila ograničena tematskim kriterijem za pjesme, kao i predmodernim kriterijem („najljepša“) umjesto kriterija kvalitete (najkvalitetnija, najbolja). Sve je to dovelo do toga da su laureati, uz visoko valorizirane pjesnike, bili i neki autori pjesničkih tekstova općenito niže estetske razine, čak na rubu amaterizma i sentimentalizma. Time je umanjena i općenita relevantnost Nagrade *Zvonimir Golob* na pjesničkoj sceni, osobito u smislu njezina utjecaja pri vrijednosnome probiru i kanonizacijskom potencijalu nagrade.

U prvome desetljeću dvadeset i prvoga stoljeća postojale su čak četiri nagrade za mlade pjesnike – Nagrada *Goran za mlade pjesnike* za najbolji rukopis pjesničke zbirke pjesnika do trideset godina starosti, Hrvatska književna nagrada *Zdravko Pucak* za rukopis pjesnika do trideset godina starosti bez obzira je li objavio knjigu, Nagrada *Kvirin* za knjigu pjesama pjesnika do trideset i pet godina starosti i Nagrada *Na vrh jezika* za rukopise autor(ic)a do trideset i pet godina za poeziju. Te su se nagrade uvelike preklapale po svojim kriterijima pa su ponekad imale i iste laureate (Blaženka Brlošić, Ivana Bodrožić, Marko

Pogačar). Time su očitovale redundantnost, no istodobno su – s nekoliko nagrada za istoga pjesnika – precizno detektirale mlade talentirane autore, od kojih će više njih naknadno postati utjecajni pjesnici, dapače neki od nositelja hrvatske pjesničke scene. Već je tako za devedesete godina uočeno kako je postojao svojevrsni obrazac u otkrivanju i afirmiranju mladih pjesnika „na relaciji: radionica za kreativno pisanje u SKUC-u – Nagrada *Goran za mlade pjesnike* – objavljivanje prve zbirke pjesama“ (Sorel, 2006: 113). Upravo se ta nagrada, kao uostalom i *Goranov vijenac* na razini cjelokupne hrvatske poezije, prometnula u najutjecajnije nagradu za mlado pjesništvo. Laureatu je svake godina nagrada, kao i laureatu *Goranova vijenca*, dodjeljivana u okviru najvažnije hrvatske pjesničke manifestacije, *Goranova proljeća*, u Lukovdolu, na obljetnicu rođenja Ivana Gorana Kovačića i prvi dan proljeća – 21. ožujka. Taj je visokosimbolični čin, koji je nultih godina još bio popraćen i većom medijskom pozornošću, doista bio svojevrsno „proljeće“ hrvatske poezije, inicijacija mladih laureata u prostor intenzivnije poetske prakse i kritičkoga vrednovanja. Ipak, ako je devedesetih godina većina laureata Nagrade *Goran za mlade pjesnike* doista i postala dio spomenutoga prostora, ako su, dakle, intenzivno nastavili profilirati svoju poetiku i objavljivati svoje pjesme u periodici, na internetu ili u zbirkama pjesama, laureati u nultim godinama su se znatnije raslojili. Nekima je Nagrada *Goran za mlade pjesnike* bila tek početak za intenzivnu književnu ili teorijsku aktivnost i afirmaciju na literarnoj sceni (Ivana Bodrožić, Branislav Oblučar), nekima je i samo jedna knjiga kao rezultat dobivene nagrade bila dovoljna za ulazak u antologije koje su uključivale i najmlađe pjesništvo (Marija Andrijašević, Antonija Novaković, Bojan Radašinović), no nisu dalje nastavili intenzivnije objavljivati poeziju. Neki pak (Tihomir Matko Turčinović, Blaženka Brlošić, Irma Velić, Ivana Žužul) nakon dobivene nagrade i nisu ostavili znatnijega traga na pjesničkoj sceni, čime se – povratno – mogla umanjiti važnost i utjecajnost Nagrade *Goran za mlade pjesnike* u tome razdoblju. I poetike laureata te nagrade su vrlo raznovrsne – od „stvarnosne“ (Radašinović), u širem smislu neoegzistencijalističke i polidiskurzivne (Novaković, Bodrožić, Andrijašević), sve do postmodernističke intelektualne zaigranosti, mikroesejističnosti i citatnosti (Oblučar). Ipak, nedostatno naknadno pojavljivanje većine laureata Nagrade *Goran za mlade pjesnike* na pjesničkoj sceni onemogućilo je u nultim godinama, između ostalog, stvaranje neke nove grupacije pjesnika slične starosti ako već ne i izraženijih poetičkih bliskosti. Tako se općenito i ne može govoriti o nekoj „generaciji nultih“ kao što se govori o „generaciji devedesetih“, čiji su se pripadnici uvelike pojavili i afirmirali putem *Goranovoga proljeća* i Nagrade *Goran za mlade pjesnike*, ali su i nakon toga ostali intenzivno prisutni u raznim ulogama na književnoj sceni. Utjecaj laureata te nagrade na pjesničku scenu tijekom nultih godina tako bi



se prije mogao opisati kao pojedinačno pridodavanje vlastitih poetika općem u poetičkom spektru, nego li kao poetička radijacija koja je znatnije utjecala na neki veći krug tadašnjih pjesnika.

Slična Nagradi *Goran za mlade pjesnike* je Nagrada *Kvirin* u Sisku koja se dodjeljuje u okviru *Kvirinovih pjesničkih susreta* za knjigu pjesama pjesnika do trideset i pet godina starosti. No, razlike su u tome da se za Nagradu *Kvirin* svojim već objavljenim knjigama mogli prijaviti i pjesnici koji su već prethodno objavili jednu ili više knjiga, kao i to da je dob pjesnika koji su se mogli javiti protegnuta do trideset i pet godina. Objema tim propozicijama povećao se broj i krug mogućih laureata. Kako *Kvirinovi pjesnički susreti* i njihove nagrade nažalost nisu imale medijsku pa ni stručnu pozornost nalik *Goranovom proljeću* i njegovim nagradama, Nagrada *Kvirin* imala je manji utjecaj na otkrivanje i afirmaciju mladih pjesnika u odnosu na Nagradu *Goran za mlade pjesnike*. No, na nju su se javljali i neki pjesnici koji su bili zapaženi i prije dobivanja te nagrade, a neki i nakon dobivanja *Gorana za mlade pjesnike*, pa su nultih godina njezini laureti u trenutku dobivanja nagrade bili čak i „zvučnija“ imena u odnosu na laureate Nagrade *Goran za mlade pjesnike*. Premda su bili mladi pjesnici u trenutku dobivanja nagrade, to su već bila ili su ubrzo postala „nosiva“ imena hrvatske pjesničke scene. Sve to pokazuje valorizacijsku uspješnost onih koji su odlučivali o lauretima nagrade, čime je i ugled nagrade prerastao neke od preduvjeta njezine organizacije (izmještenost u manji grad, ogranak Matice hrvatske kao organizator bez velikih financijskih i organizacijskih kapaciteta, minimalni medijski odjek). Ta je, dapače, nagrada djelomično popunila prazninu između nagrada za mlade pjesnike za rukopis njihove prve zbirke pjesama i nagrada za životno djelo koje su pjesnicima u mlađoj ili srednjoj dobi uglavnom nedostupne. Naraštajno, laureati Nagrade *Kvirin* u nultim godinama bili su uglavnom pripadnici „generacije devedesetih“ (Ivica Prtenjača, Damir Radić, Romeo Mihaljević, Ana Brnardić), kao i oni koji svoje prve zbirke pjesama objavljuju nultih godina (Drago Glamuzina, Marijana Radmilović, Ivana Bodrožić, Marko Pogačar, Franjo Nagulov, Branislav Oblučar). Tako je ta nagrada imala znatniji utjecaj na tada aktualnu pjesničku scenu jer je s jedne strane dodatno potvrđivala već poznate pjesnike s određenim utjecajem na druge, u prvome redu mlade, autore (Prtenjača, Radić, Brnardić, Mihaljević, Oblučar), a s druge strane otkrivala je i inicijalno afirmirala nove pjesnike koji će naknadno imati velik utjecaj na pjesničkoj sceni (Glamuzina, Bodrožić, Pogačar, Nagulov). I poetički, laureati Nagrade *Kvirin* u nultim godinama upravo su paradigmatički za, s jedne strane, „generaciju devedesetih“ u smislu Sorelove tipologije: masmedijsko-kulturološko pjesništvo (Šodan, Radić), mitopoetsko

(Brnardić), neoegzistencijalističko, s podpoetikom ratnoga pisma (Glamuzina, Radmilović), pjesništvo slikovnoga mišljenja (Mihaljević) te označiteljsko poetsko iskustvo (Prtenjača), a s druge strane za nove pjesničke prakse nultih, kojih su postali neki od glavnih inauguratora i nositelja (Bodrožić, Pogačar, Nagulov, Oblučar). Potonji pak pjesnici – s ispovjednim neoegzistencijalizmom (Bodrožić), kompozitnom poetikom koja kombinira više različitih poetskih iskustava (Pogačar), persiflažnim i metatekstualnim postmodernizmom (Nagulov) te intelektualnom zaigranošću, mikroesejističnošću i citatnošću (Oblučar) – čine poetički spektar laureata Nagrade *Kvirin* još širim, čak i ažurnijim u smislu novih poetskih praksi koje se na hrvatskoj pjesničkoj sceni pojavljuju nultih godina.

Po svome karakteru negdje između Nagrade *Goran za mlade pjesnike* i Nagrade *Kvirin* bila je Hrvatska književna nagrada *Zdravko Pucak* za rukopis pjesnika do trideset godina starosti bez obzira je li objavio knjigu. Nagradu dodjeljuje karlovački ogranak Matice hrvatske. Ona, dakle, s Nagradom *Goran za mlade pjesnike* dijeli starosnu dob (trideset godina) do koje se mladi pjesnici mogu javljati, a s Nagradom *Kvirin* to da se mogu javiti i pjesnici koji prethodno već imaju objavljenu knjigu ili knjige pjesama, no za razliku od *Kvirina*, ovdje se pjesnici ne javljaju s objavljenom knjigom, već s rukopisom knjige. Zanimljivo je, međutim, da se laureati te nagrade u nultim godinama gotovo uopće ne preklapaju s dvjema spomenutim nagradama (jedino je Blaženka Brlošić dobitnica i Nagrade *Goran za mlade pjesnike* i Nagrade *Zdravko Pucak*). Vidljivo je i da su se od laureata Nagrade *Pucak* u nultima na književnoj sceni naknadno intenzivnije pojavljivali tek Roman Karlović, Tijana Vukić, Blaženka Brlošić i Neva Lukić, a još ih se manje uspjelo afirmirati. To pokazuje da spomenuta nagrada u tome razdoblju ipak nije privukla tako kvalitetne rukopise zbirke pjesama kao što su to uspjele nagrade *Goran za mlade pjesnike* i *Kvirin* pa je i utjecaj Nagrade *Pucak* u nultima bio manji u odnosu na spomenute dvije nagrade. No, svakako je dobro da je ta nagrada obratila pozornost na neka nova - nesporno nadarena, no još nedovoljno poetički i opusno izgrađena - pjesnička imena koja su dobila snažan poticaj za daljnji razvoj i postala vidljivija na hrvatskoj pjesničkoj sceni.

Za Nagradu *Na vrh jezika*, koju je vodio Kruno Lokotar kao jedan od najutjecajnijih književnih urednika nultih godina, svoje rukopise zbirke pjesama mogli su od 2005. godine slati pjesnici do trideset i pet godina starosti. Nagrada laureatima bilo je objavljivanje knjige pjesama pod Lokotarovim uredništvom. Iako je popis laureata u nultim godinama nešto kraći nego li kod drugih nagrada za mlade pjesnike (od 2005. do 2010.), vidljiva je njihova visoka kvalitativna razina, kod nekih i naknadno intenzivnije sudjelovanje na pjesničkoj sceni

(Marko Pogačar, Kristina Kegljen, Marijo Glavaš). No, ta nagrada (možda zbog slabe medijske eksponiranosti i personaliziranja njezine organizacije i selekcije) u nultima još nije dosegla utjecaj koji su u to doba osobito imale nagrade *Goran za mlade pjesnike* i *Kvirin*.

U nultim godinama postojale su još neke nagrade za rukopis ili objavljenu zbirku pjesama. No, njima se nećemo podrobnije baviti jer nisu bile nacionalne nagrade ili isključivo nagrade za poeziju. To su bile regionalne (Nagrade *Duhovno hrašće* za najbolju pjesničku zbirku autora iz Slavonije između dvaju Susreta i Nagrada za najbolji neobjavljeni pjesnički rukopis autora iz Slavonije koji nije stariji od trideset i pet godina), dijalektalne (nagrade za kajkavsku i čakavsku poeziju), općeknjiževne (Nagrada *Vladimir Nazor* za književnost koja je samo ponekad pripala pjesniku) i nagrade koje (još) nisu imale izraženiji kontinuitet (Nagrada *Josip Sever* za neobjavljen knjigu pjesama etabliranim imenima hrvatskoga pjesništva, Nagrada *Dragutin Tadijanović* Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti).

Na kraju ovoga osvrtu na hrvatske nagrade za poeziju valja zaključiti da su one svojim koncepcijama i karakteristikama, s jedne strane, usmjerene na nagrade za životno djelo, odnosno – po prirodi stvari – uglavnom namijenjene pjesnicima starije životne dobi, bogatoga i kritički već znatnije valoriziranoga opusa. Zbog svega toga te nagrade uglavnom verificiraju ili osnažuju već ranije dosegnutu valorizaciju nekoga pjesnika, stavljajući kao vrijednosni uzor njegovu poetiku i pred aktualnu pjesničku scenu te promjenom naglasaka na različite poetike iz prošlosti i sadašnjosti donekle utječu i na promjene zbivanja na toj sceni. No, takve nagrade zapravo ne otkrivaju nove poetičke pojave i ne utječu odviše na autore koji su na početku svoje pjesničke afirmacije, a koji s vremenom postaju nositelji te scene. Tako su, primjerice, Maruna, Maleš, Stojević i Stojić imali poetičku radijaciju na mlađe pjesnike i prije nego što su dobili *Goranov vijenac* nultih godina. Nagrade za životno djelo imale su, dakle, u većoj mjeri ulogu definitivne kanonizacije pjesnika u okviru cjeline suvremene hrvatske poezije, nego što su bile znatniji poticaj za nove i mlađe poetičke tendencije. S druge strane, među nagradama za poeziju dominirale su i nagrade za mlade pjesnike. Četiri takve nagrade koje su bile otvorene za pjesnike iz cijele zemlje uistinu su bile važne za otkrivanje mladih autora i njihovo uvođenje na pjesničku scenu, odnosno daljnje afirmiranje. Nagrada *Goran za mlade pjesnike* u tome je smislu najčešće bila prava inicijacija na pjesničkoj sceni, a njezini su laureati već unaprijed praćeni kao mogući novi poetički korektivi za druge, uglavnom mlađe pjesnike, odnosno budući nosivi čimbenici cijele scene. Kako je dinamika te scene ipak u velikoj mjeri na autorima mlađega i srednjeg naraštaja, čiji su opusi još u manje ili više intenzivnome formiranju, tako su i nagrade za mlade pjesnike bile možda i utjecajnije za

poetičku artikulaciju scene, nego li nagrade za životno djelo (dakako, *Goranov vijenac* je bio donekle iznimka od toga pravila). Iako je nultih godina do međusobnih dodira i utjecaja između pjesnika i kritičara starijih pa i najstarijih naraštaja dolazilo u časopisima koji su ih programatski i dovodili u intenzivne međusobne odnose (časopis *Poezija*), kao i ponovnom egzemplifikacijom starijih autora za one mlađe pri dodjeli *Goranovog vijenca* i drugih aktualizacija njihovih poetika za mlađe pjesnike, takva međugeneracijska i međupoetička prožimanja u manjoj su se mjeri događala u koncepcijama i prosudbenim politikama nagrada za poeziju. Nedostajale su, ipak, dovoljno utjecajne i kontinuirane nagrade na pjesničkoj sceni koje uopće ne bi imale generacijskoga, poetičkog ili kakvog klanovskog predznaka (primjerice, za najbolju zbirku pjesama ili najbolju pjesmu), već bi bile istodobno dostupne svim djelatnim pjesničkim generacijama pa bi takvi bili i njihovi laureati. Takvu su ulogu mogle imati nagrade *Tin Ujević*, *Dobriša Cesarić*, *Kiklop* i *Maslinov vijenac*, ali nijedna se ipak nije nametnula u središnju nacionalnu nagradu za zbirku pjesama, rukopis zbirke ili pojedinu pjesmu (zbog nedovoljnog kontinuiteta, netransparentnih žirija, preferiranja poetika s jedne strane poetičkog spektra, odnosno starijih pjesnika u odnosu na mlađe). Ipak, različite okolnosti i kriteriji kojima su birani laureati tih nagrada pridonijeli su njihovoj poetičkoj i generacijskoj pluralnosti, odnosno simultanome razvijanju pjesničke scene u raznim smjerovima.

## **5. HRVATSKE PJESNIČKE PRAKSE OD 2000. DO 2010.**

### **5.1. Uvod u hrvatske pjesničke prakse od 2000. do 2010.**

Na početku ovoga doktorskog rada konstatirali smo da zbog toga što su nulte godine u hrvatskome pjesništvu oskudno teorijski i književnopovijesno artikulirano razdoblje ni dan danas još nema uvjeta za izvođenje određenijeg kanona tadašnjih pjesnika, no vrijeme je da taj proces započne. Zaključili smo i da se kanon, između ostalog, stvara na temelju minimalnoga kritičarskog konsenzusa književnih kritičara i antologičara o kanonskim imenima pojedinog razdoblja, književnih nagrada i recepcije čitateljstva. Također, istaknuli smo da dehijerarhizacijski i pluralni karakter hrvatskoga pjesništva nultih godina uvelike pogoduje svakovrsnoj relativizaciji književnopovijesnoga koncepta kanona. U tim se uvjetima – prije nego li proces stvaranja jedinstvenoga kanona – zapravo događa proces skiciranja više usporednih kanona. Tako je svaka od antologija koje smo u ovome doktorskome radu analizirali bila ujedno i pokušaj stvaranja jednoga od takvih usporednih kanona, dapače i posve subjektiviziranih, čak i privatiziranih kanona (ako privatizirani kanon već nije oksimoron sam po sebi) najvažnijih tada aktualnih hrvatskih pjesnika. Te su pak antologije mahom selektirale i sadržavale pjesnike različitih naraštaja kojima je zajedničko bilo to da su djelovali u isto vrijeme (razdoblje koje je pojedina antologija tematizirala). Slično je bilo i s književnom kritikom koja se bavila gotovo svim istaknutim i manje istaknutim pjesnicima na književnoj sceni bez obzira na njihovu dob. Bilo je, nadalje, i nastojanja da se pjesnici koji su početkom nultih objavljivali svoje prve zbirke uvrste i u generaciju devedesetih, odnosno da se generacija devedesetih na neki način produži u nulte godine ili se „spoji“ s njima (Vuković, 2001; Sorel, 2006; Jahić, 2006, Milanja, 2012), a iznimno rijetko počelo se govoriti i o nultima kao o posebnome razdoblju, različitom od devedesetih godina (Oblučar, 2009).

Upravo na tragu antologičarskih i kritičkih artikulacija i vrednovanja nultih u spomenutim osvrtima – bilo da su u njima nulte tretirane kao nastavak devedesetih ili već kao posebno razdoblje – zasnivamo i našu poziciju u prepoznavanju i izabiranju paradigmatičkih poetskih praksi toga razdoblja. Spomenuta pozicija, koju ćemo elaborirati u nastavku, te izbor paradigmatičkih pjesnikinja i pjesnika koji iz nje proizlaze, naše je književnokritičko pa onda i književnopovijesno viđenje nultih godina kao doprinos početku procesa stvaranja kanonskih pjesnika toga razdoblja.

S jedne strane, čini nam se kako se u uočavanju poetičkih novosti i specifičnosti nultih nema smisla detaljnije baviti pjesnicima starijih naraštaja. Oni su tada mahom razvijali svoje već poznate poetike te u nultima, čak i uz neka vrlo kvalitetna ostvarenja, nisu mogli predstavljati veću poetičku novost. S druge strane, razvidno je da se tijekom nultih nije formirala neka koherentnija pjesnička generacija koja bi kao takva bila prepoznata samorefleksijom ili kritičkom i čitateljskom recepcijom. O nepostojanju takve generacije govori i neprestani kritičarski i antologičarski govor o generacijskoj i poetičkoj pluralizaciji tadašnje književne scene nasuprot nekim objedinjavajućim poetičkim ili naraštajnim odrednicama koje su neke prijašnje generacije hrvatskoga pjesništva ipak imale.

Valja, nadalje, uzeti u obzir da su pjesnici koji su počeli kao predstavnici generacije devedesetih i koji su svoje prve zbirke pjesama objavili krajem tih godina, u nultima počeli zauzimati središnja mjesta na pjesničkoj sceni te su tek tada uistinu definirali svoju poetiku i dali svoja dotad najkvalitetnija poetska ostvarenja (Prtenjača, Bajsić, Brnardić, Jagić, Jahić...). Takve se, dakle, pjesnike ne može smatrati u prvom redu sudionicima scene devedesetih godina, već su oni svoju punu poetičku novost i utjecajnost zapravo imali tijekom nultih godina. Nultih su se, međutim, pojavili i mlađi pjesnici koji su ubrzo prepoznati u svojoj poetičkoj novosti i vrijednosti, koji su, dakle, poetički spektar tadašnje scene učinili još raznovrsnijim pa čak i donijeli neke dotad posve nove poetske diskurse ili originalne kombinacije poetičkih odrednica (Franjo Nagulov, Marko Pogačar, Marija Andrijašević...).

Smatramo tako da su se najvažnije poetičke novosti tijekom nultih godina dogodile, s jedne strane, u interakciji pjesnika koji su počeli ulaziti u hrvatsku poeziju krajem devedesetih, a nultih su postajali njezini nosivi akteri, s pjesnicima koji su se prvi puta istaknuli početkom nultih godina kao istinska poetička i diskursna novost toga desetljeća. S druge strane, najvažnije poetičke novosti nultih dogodile su se u raznovrsnim odgovorima u vezi s poetičkim oprekama kao što su mimetizam – antimimetizam; narativnost –

sintagmatska neulančanost; „stvarnosna“ - „fantazijska“ poezija; povratak pjesničkoga (privatističkog) subjekta - decentriranost subjekta u polidiskurzivnosti; ravnodušni, postmoderni narcizam - društvena kritičnost; metaforičnost - antimetaforičnost; značenjska izravnost - višestruka kodiranost metatekstualnošću, autoreferencijalnošću i postmodernističkom persiflažom. A spomenute antiteze nisu bile samo sinkronijske, već su imale i dijakronijsku dimenziju u smislu teze i antiteze, i to tako da je „stvarnosna“ poezija bila antiteza u odnosu na tezu hipermetaforizma osamdesetih godina, a da su ponovna metaforizacija, polidiskurzivnost, društvena zainteresiranost, ali i fantastizacija tijekom nultih činile antitezu na odnosu na tezu „stvarnosne“ poezije.

Za nulte godine čini nam se, dakle, paradigmatičnom poetička pluralnost u kojoj se pojedine poetike konstituiraju prema međusobnim sličnostima i razlikama, odnosno jedna su prema drugoj u odnosu potvrđivanja ili antitetičnosti. Zbog toga se iz pluralnosti koja je strukturirana na temelju međuovisnih poetika u odnosu potvrđivanja ili antitetičnosti, paradigmatičnost nultih i može najbolje izvesti spektrom međuovisnih, nadopunjujućih, ali i suprotstavljenih poetika. Tu bi nam se paradigmatiskima pokazali oni pjesnici u čijim je poetikama razvidna ta pluralna međuovisnost, čije poetike – *pars pro toto* – donose svu spektralnu širinu tadašnje nove hrvatske poezije. Ti bi, dakle, pjesnici istodobno bili paradigmatiski i po svojoj pojedinačnoj poetici i po međusobnim odnosima njihovih poetika. Oni bi ujedno bili vrijednosno verificirani na temelju književnih kritika, antologija i nagrada, a i mi bismo smatrali da najbolje predstavljaju razne tipove poetika i njihove međusobne odnose, ali i da su vrijednosno među najkvalitetnijim tadašnjim pjesnicima mlađega ili najmlađega naraštaja.

Tako smo i izabrali desetero pjesnikinja i pjesnika za koje smatramo da su paradigmatiski za nulte godine, i to u onome smislu kako smo upravo spomenuli da shvaćamo paradigmatičnost u nultima. Nismo, dakle, uzimali u obzir pjesnike starijih generacija, niti one koji su se već znatno afirmirali i poetički definirali devedesetih godina, objavljujući u tome razdoblju po dvije ili više zbirke pjesama. Pjesnici koje smo izabrali tako su morali biti međusobno poetički razlikovni kako bismo na njihovome primjeru pokazali i dominantne poetičke i diskursne tendencije i njihov međudnos, ali i da njihove poetike zajednički stvaraju neku cjelovitiju poetičku sliku mlađega i najmlađeg pjesništva nultih. Svi su ti izabrani pjesnici u hrvatsku poeziju ušli nultih godina ili su tada stekli punu afirmaciju (nagrade, kritičke ocjene, utjecaj na pjesničku scenu) i u poetičkome smislu paradigmatiski su

za pjesničku scenu nultih (također prema ocjenama stručne kritike, ali i prema našoj koncepciji paradigmatičnosti).

Za detaljnu poetičku analizu u ovome smo doktorskome radu izabrali desetero pjesnikinja i pjesnika – Dragu Glamuzinu, Tomicu Bajsića, Ivicu Prtenjaču, Ervina Jahića, Tatjanu Gromaču, Dortu Jagić, Anu Brnardić, Franju Nagulova, Marka Pogačara i Mariju Andrijašević. Upravo smo njih – svakoga pojedinačno i sve zajedno – izabrali jer smatramo da u odnosu na spomenute dominantne poetičke antiteze u nultima (mimetizam – antimimetizam; „stvarnosna“ – „fantazijska“ poezija; povratak pjesničkoga, privatističkog subjekta – decentriranost subjekta u polidiskurzivnosti; ravnodušni, postmoderni narcizam - društvena kritičnost; metaforičnost – antimetaforičnost; narativnost – sintagmatska neulančanost, značenjska izravnost – višestruka kodiranost metatekstualnošću, autoreferencijalnošću i postmodernističkom persiflažom) čine cjelovitu poetičku lepezu unutar navedenih antiteza. Svih tih desetero pjesnikinja i pjesnika imalo je (vrlo) pozitivnu kritičku recepciju, uvrštavani su u neke antologije nastale nultih godina, većina ih je i nagrađena, a svojom poezijom i drugim književnim djelatnostima (prozaici, urednici, antologičari, kritičari, prevoditelji) u nultima su postupno postajali nosivi književnici domaće scene.

Govoreći o njihovim poetikama i cjelovitom poetičkom spektru koji one sve zajedno čine, ističemo da se na jednome kraju toga spektra – onome na kojemu prevladavaju mimetizam, narativizacija, antimetaforičnost, privatistički subjekt i značenjska izravnost – nalazi poetika Tatjane Gromača, koja je uostalom i percipirana kao (uz Dragu Glamuzinu) rodonačelnica takozvane stvarnosne poezije. Ona nam je, dakle, paradigmatična za takav tip poetike koji je početkom nultih imenovan „stvarnosnom poezijom“, a u širem smislu mogli bismo ga obuhvatiti i neoegzistencijalizmom.

Slično je i kod Drage Glamuzine, no kod njega se – uz mimetizam, antimetaforičnost, narativizaciju, privatistički subjekt i značenjsku izravnost – javlja i intenzivna intermedijalnost i mnoge kulturne referencije pa je njegova poezija paradigmatična za neoegzistencijalističku i masmedijsko-kulturološku poetiku. Ta je poetika tako dijelom slična, a dijelom različita od Gromačine poetike, prema kojoj je u odnosu međuovisnosti, i to u smislu poistovjećivanja i suprotstavljanja.

Neke poetičke odrednice „stvarnosne poezije“, odnosno neoegzistencijalizma ima i poezija Marije Andrijašević. To bi, primjerice, bile stvarnosne reference, kolokvijalni diskurs,



narcistički subjekt, traganje za identitetom u uvjetima obiteljske i društvene disfunkcionalnosti. No ta je poezija još udaljenija od one Gromačine, nego li Glamuzinina, i to zbog svoje kompleksnosti. U poetici Marije Andrijašević, uz one neoegzistencijalističke, javljaju se i drugačije odrednice kao što su usmjerenost na unutarnji svijet subjekta, promjene iskaznih perspektiva, decentrirani subjekt, montažni rezovi, kombiniranje različitih vrsta diskursa, upozoravanje na istrošenost jezičnih i društvenih stereotipa te autoreferencijalnost i autoprogramatičnost. Time njezina poetika biva iznimno hibridna, kompozitna, pa nam je ona paradigmatična za učestalu poetičku hibridnost kod mladih pjesnika nultih.

Za hibridnost i kompozitnost poetike, dodatno i s oslonom na neke ranije poetičke tendencije u hrvatskoj poeziji, još je zorniji primjer poezija Ivice Prtenjače. Ona, primjerice, sadrži i odrednice označiteljske scene sedamdesetih i osamdesetih godina prošloga stoljeća, neoegzistencijalističke odrednice koje Prtenjača dijeli s generacijom devedesetih, te postmodernističku senzibilnost intertekstualnosti, intermedijalnosti i virtualnosti. Zbog svega toga Prtenjačina poezija čak bi u malome mogla biti paradigma cijeloga poetičkog spektra poezije nultih.

Uvelike je kompozitna i poezija Marka Pogačara, a on se svojom kombinacijom poetičkih odrednica nalazio negdje u poetičkoj sredini između Tatjane Gromače kao pjesnikinje koja je najviše usmjerena prema izvanknjiževnim referencijama, i Ane Brnardić kod koje je najviši udjel imaginativnoga, fantazijskog, oniričkog, mitološkog i intimističkog. Pogačarova poetika ima elemenata hipermetaforizma pa i postupaka karakterističnih za „scenu označitelja“, no ima dodirnih točaka i s neoegzistencijalizmom, kasnije čak i fenomenologizmom. Svime time Pogačar nam se učinio paradigmatičkim za izrazito intelektualističku poeziju znatne metatekstualne osviještenosti koja sintetizira i aktualizira neka bitna modernistička i postmodernistička iskustva hrvatske (ne samo hrvatske!) poezije.

Možda najkompozitnija poetika među desetero pjesnika koje ćemo analizirati je ona Dorte Jagić. Ta poetika sadrži uistinu raznorodne odrednice kao što su postmodernistička intertekstualnost, kulturološka montaža, persiflaža i travestija, slamnigovska ludičnost i poigravanje stereotipima, poneki poetski postupci koji je dovode u blizinu poezije jezičnog iskustva, ali i „novoneoegzistencijalizam postista“ (termini C. Milanje). Poezija Dorte Jagić je, dakle, paradigmatična za izrazitu raznovrsnost poetičkih odrednica, kojom poezija nultih čini gotovo programatski odmak od dominacije „stvarnosne poezije“ krajem devedesetih i

početkom nultih, te za osebujuan poetski diskurs kojim se izgrađuje vlastita poetika – autopoetika, što je također obilježje pjesništva nultih godina.

Poezija Tomice Bajsića paradigmatična je pak izrazitim srazom, odnosno kombinacijom elemenata spomenutih antiteza koje smo naveli kao karakteristične za poeziju nultih godina (mimetizam – antimimetizam; „stvarnosna“ – „fantazijska“ poezija; povratak pjesničkoga, privatističkog subjekta – decentriranost subjekta u polidiskurzivnosti; ravnodušni, postmoderni narcizam - društvena kritičnost; metaforičnost – antimetaforičnost; narativnost – sintagmatska neulančanost). Možda niti u jednoj poetici ta poetička protuslovlja nultih nisu bila u tako bliskoj međuovisnosti kao kod Bajsića. On zbog toga stila koji na izrazitoj nekongruentnosti svojih elemenata ipak stvara neku nadređujuću pa i objedinjujuću poetsku kvalitetu, omogućuje sintetizirajući, paradigmatički diskurs koji čini razdvidnim sve neuralgične poetičke točke nultih godina.

U poeziji Ervina Jahića dogodila se pak znatna poetička promjena od poetike bliske označiteljskoj sceni prema poetici obnovljenog pjesničkog subjekta, stvarnosnih referenci, društvene kritičnosti prema globalnim ideologijama i njihovim posljedicama, obnovljene poetske sintakse i značenjske izravnosti. Jahić istodobno piše i poeziju spekulativnih tekstova u kojima se duhovno-religiozni svijet ocrta pomoću meditativnoga, pojmovnijeg diskursa, kao i pjesme slikovitih prizora iz svakodnevice najuže ili šire obitelji. Jahić je tako, u praksama hrvatske poezije nultih godina, paradigmatičan svojim poetikama angažirane realističnosti, refleksivno-duhovne meditativnosti te obiteljske psihološkičnosti i intimizma. Time je aktualizirao i modernizirao neke tradicionalnije pjesničke mogućnosti kao što su društvena angažiranost, religioznost, duhovnost, intimizam, te uvelike doprinjeo pluralizaciji i usložnjavanju poetičkoga spektra nultih godina.

U poetici Franje Nagulova uvelike prevladava tipično postmodernistička tendencija „književnosti o književnosti“, dakle, neprestano metatekstualno osvještavanje i propitivanje vlastitoga pisanja. Predodžbom o literarnome tekstu kao skupu književnih konvencija koje se pri pisanju svjesno primjenjuju, što se u tekstovima i eksplicira, Nagulov se nadovezuje na postmodernističko shvaćanje o neizvornosti književnosti i još jedinoj mogućnosti kreacije kao recikliranja i prekombiniranja već poznatih elemenata, postupaka i diskursa. Također, Nagulov uklapa poeziju u okoliš sveprisutnih novih medija i posvemašnje virtualnosti, dapače tako promijenjenu svijest čini jednim od načela konstrukcije vlastitog poetskog pisma, a sve to izvodi u razmjerno jednostavnoj građi svakodnevnog, detaljistički promatrane

izvanknjiževne zbilje. Zbog svega toga poezija Franje Nagulova u nultim godinama izrazito je paradigmatična za *par excellence* postmodernističku poetiku metatekstualnosti, autoreferencijalnosti, intermedijalnosti, ludičnosti, polidiskurzivnosti.

Na suprotnome kraju poetičkoga spektra nultih u odnosu na Tatjanu Gromača nalazi se poezija Ane Brnardić. Njezina poetika, naime, oslanja se na suprotne dijelove antiteza u odnosu na Gromaču: antimimetičnost, „fantazijsku“ poeziju, metaforičnost, decentrirani subjekt unutar polidiskurzivnosti, višeznačnost, simboličnost, fragmentiranu sintaksu. Riječ je (re)kreaciji simboličnosti i esteticizma, „pjesništva slikovnoga mišljenja“ (Sorel, 2006), koje se zasniva na imaginaciji, fragmentima bajkovita diskursa, slikovitosti koja aludira na arhaično, mitološko, čarobnjačko značenjsko polje, razvedenoj figurativnosti te pjesmi u prozi naglašenih varijacija sintaktičkoga ritma i značenjskih tenzija. Poezija Ane Brnardić paradigmatična je tako za fantazijsku poetiku koja je na krajnjoj antimimetičkoj strani poetičkoga spektra nultih godina.

Sve odabrane pjesnikinje i pjesnike možemo, dakle, gledati i kao dijelove antitetičke poetičke strukture, čije se temeljne odrednice različito raspoređuju i kombiniraju u svakoj od tih poetika. Ta bi antitetička struktura i pojedine njezine antitetičke odrednice (čije smo glavne antiteze spomenuli) bile paradigmatičke za poetske prakse nultih godina, a način korištenja i kombiniranja određenih odrednica bili bi paradigmatički za pojedine poetike i njihovo mjesto unutar cijeloga poetičkog spektra. To smo u ovome dijelu doktorskoga rada već i spomenuli na primjerima desetero izabranih pjesnikinja i pjesnika, a u nastavku ćemo to iscrpnije opisati na samim pjesmama svakoga od tih autora.

## 5.2. Drago Glamuzina (1967.)

Drago Glamuzina je pjesnik i prozaik. Objavio je sljedeće zbirke pjesama: *Mesari* (2001.), *Je li to sve* (2009.), *Sami u toj šumi* (2011.), *Everest* (2016). Za *Mesare* je dobio Nagradu *Vladimir Nazor* za knjigu godine i Nagradu *Kvirin* za najbolju knjigu pjesama autora do 35 godina. Čim se pojavila 2001. godine, prva Glamuzinina zbirka pjesama pod

naslovom *Mesari* imala je izniman odjek na hrvatskoj pjesničkoj sceni. O njoj je napisano više književnih kritika, recenzija i prikaza, uglavnom pozitivno intoniranih. Knjiga je, također, nagrađena godišnjom nagradom *Vladimir Nazor* za književnost, što je jedinstveni slučaj da takvu nagradu dobije već prva knjiga nekoga autora. Spomenuta zbirka pjesama koincidirala je, nadalje, s dubokim društvenim, poetičkim i tržišnim promjenama koje su se počele događati početkom 2000. godine (dolazak na vlast lijevih i liberalnih stranaka te znatno povećan utjecaj, odnosno medijska dominacija takvih ideološko-političkih usmjerenja, pojava FAK-a u književnosti, konjunktura književnoga tržišta). Već s pojavom zbirke pjesama *Nešto nije u redu* Tatjane Gromača 2000. godine tipologizacijska odrednica „stvarnosne proze“ proširena je i na „stvarnosnu poeziju“, u kojoj je, dakako, ponešto modificirana. Kao iduća najvažnija zbirka pjesama takvoga poetičkog profila (nakon Gromačine) vrlo brzo su prepoznati Glamuzinini *Mesari*. S jedne strane, većina kritičara primjećivala je svojevrsnu novost i književnu vrijednost diskursa „stvarnosne poezije“ (osobito pak spomenute Glamuzinine zbirke) kao odgovor na poeziju scene označitelja, njezine radikalne eksperimente, hipermetaforizam te nepristupačnost za neupućena čitatelja sedamdesetih i osamdesetih godina prošloga stoljeća, osobito na poeziju tekstualistički usmjerenih pjesnika bliskih časopisu *Quorum*. Čak je utjecajni Zvonimir Mrkonjić u svojem tekstu o spomenutoj Glamuzininoj zbirci uskliknuo: „Imamo pjesnika!“ (Mrkonjić, 2006: 358), a slično su reagirali i neki drugi kritičari pa je Cvjetko Milanja *post festum* ustvrdio da književna kritika „izgleda, glede mlađega hrvatskog pjesništva, ima slabost da gotovo svaku pojavu nekog aktera proglasi iznimnom“ (Milanja, 2012: 212). Bilo je ipak i određenih kritičarskih zamjerki pa je, primjerice, Damir Radić upozorio na vrijednosu neujednačenost Glamuzinine knjige (Radić, 2010: 107-109).

No, svrstavanje te knjige isključivo u „stvarnosnu“ poeziju korigirano je i precizirano eksplikacijom Sanjina Sorela. On je to pjesništvo, za koje je ustvrdio da „Prvo je zajedničko svojstvo ono neoegzistencijalističko, usidreno u predmetnosti, dok je drugo iskustvo vezano za medijsko-kulturološku osjećajnost“ (Sorel, 2006: 167), ipak tipologizacijski uvrstio u model „masmedijsko-kulturološkog pjesništva“, a ne – kao svojevrsnu rodonačelnicu „stvarnosne“ poezije – u model „neoegzistencijalističkoga diskurza devedesetih“. Sorel, naime, upozorava na to da se Glamuzinina poezija kreće u dva prostora – kulturološko-povijesnome i svakodnevno-banalnom. Zaključuje, nadalje, da pjesnik opće kulturološke topose ucjepljuje u opće modele egzistencije, da „Ukazavši na općost, ukazao je na informacijsku trošivost medija pjesništva“ (ibid.). Sorel u smislu Vukovićeve „tržišne aksiologije“ lucidno zaključuje da je Glamuzinino pjesništvo najbolje u „medijsko-književnoj,

'tržišnoj manipulaciji' u kojoj su u prvome planu mediji i izdavači, a „sama knjiga postaje sekundarna“ (ibid.).

Inače, u predmetno-tematskome sloju u *Mesarima* dominira poetska naracija u kojoj subjekt u iskazu ili subjekt iskaza opisuje razne životne situacije, osobito zamršene ljubavne odnose, a najčešće „ljubavne trokute“. Zbog opsesivnoga bavljenja ljubavlju – koja je zapravo shvaćena u psihološkome smislu kao mrcvarenje, odnosno „mesarenje“, a u konzumerističkome smislu kao „banalno-trošivo nagonsko 'svodilačka“ (Milanja, 2006: 215) – Mrkonjić je čak ustvrdio da je Glamuzina „posljednji hrvatski petrarkist, takav, međutim, koji klišeje petrarkizma ujedno obnavlja i prestupa“ (Mrkonjić, 2006: 357). Ljubav je, međutim, prvenstveno dana kroz erotsko i vulgarno kao konzumerističko i trošivo te kroz pervertirano i mučno kao svojevrsno psihološko, a ne samo fizičko mrcvarenje, „mesarenje“. Kritika ističe i da se takva slika ljubavi i erotike počesto daje iz agresivno muške perspektive, no prisutnost i ženske inicijative onemogućuje isključivo patrijarhalno određenje spomenute iskazne pozicije. Kao što je već rečeno, drugi predmetnotematski kompleks, dapače drugačiju perspektivu gledanja na iste stvari, čine brojne medijsko-kulturne reference. Perspektiva Glamuzinina subjekta tako nipošto nije naivistička, već je *a priori* impregnirana medijsko-kulturnim znanjima koja ga zapravo uvelike određuju. Takve medijsko-kulturne reference - „ondaatje, durrell, carver, kavafis,/ callaghan. valent, mrkonjić, petrak/ maruna. nin, miller, artaud. mahler,/ gropius, werfel. pratt, campbell./ rondo, čaj u sahari i banović/ strahinja. mislim da su to svi/ koje sam spomenuo ili citirao./ noćas čitam charlesa bukowskog“ (Glamuzina, 2006: 28) – služe, s jedne strane, za ocrtavanje kulturnoga prostora u kojemu se kreće subjektova svijest. S druge strane, tim referencama Glamuzina na neki način univerzalizira sudbinu svojih likova i situacija, i to u smislu neke općosti, topičnosti, stereotipnosti, čak i kulturnoga konzumiranja, tržišne upotrebljivosti i trošivosti. Također, u spomenutoj knjizi postoje i rijetke, gotovo ovlašne, društvene aluzije, koje ipak – zajedno s kulturno-medijskim referencama – intimističko-osobnome subjektovom svijetu ocrtavaju i širi dijakronijski i socijalni kontekst: „na te riječi Boris Maruna podigne oči s novina,/ u kojima je upravo pročitao da su Tuđmana prikopčali na/ umjetna pluća, i ovlaš me pogleda. potom se opet/ halapljivo vrati Tuđmanovoj bolesti i različitim/ scenarijima raspleta državne krize“ (Glamuzina, 2006: 27) ... „Boris je bio sin čovjeka koji nam je prodao stan, Srbin zaljubljen u Hrvaticu s kojom je 1993. pao s vrha zgrade pod prozor svoje sobe“ (Glamuzina, 2006: 48) ... „Devet godina poslije Mahler je mrtav a Alma živa. Godina je 1918./ i stasiti poručnik njemačke vojske i osnivač Bauhauasa/ Walter Gropius vraća se iz rata“ (Glamuzina, 2006:

33). No i taj „širi“ kontekst uglavnom upućuje na neke druge ljubavne priče ili njihove medijske slike pa na taj način samo duplicira, zrcali ili (auto)reflektira glavnu temu - najčešće ljubavnoga trokuta.

Književa kritika, dakako, referirala se i na izraznu stranu Glamuzininih pjesama. Uočena je tako njihova narativnost, no Velimir Visković u njoj ne vidi samo prevlast proznoga sloga: „Stječe se dojam da su obične prozne rečenice razložene u stihovnu formu; međutim, taj obični, neritmizirani prozni iskaz aktom stihovne segmentacije (s brojnim opkoračenjima) dobiva očuđivačku dimenziju, banalnost svakodnevnih zbivanja postaje literarno opažljivom“ (Visković, 2001: 14). Tu je i vješto i zanimljivo vođena radnja, oneobičavanje „običnih“ situacija, prevlast metonimijskoga nad metaforičkim načinom građenja pjesme, vješto mijenjanje diskurzivnih registara i dinamike pjesme, distancirani ili ironični ton, kolokvijalan, katkada i vulgaran leksik. Mnoge od spomenutih poetičkih odrednica pojavljuju se i u idućoj Glamuzininoj pjesmi iz zbirke pjesama *Mesari*:

REKAO JE, NEMOJ SE LJUTITI, REKLA JE, NE LJUTIM SE

jučer je nazvao njezin bivši ljubavnik,  
i moj prijatelj  
kojeg sam prije puno godina hrabrio  
da izdrži u vezi s tom nemogućom ženom.  
tražio je da ga nazove kad bude sama.

ja sam tražio da ga nazove  
dok sam ja kraj nje, i da mu to, naravno,  
zataji.

rekao joj je da želi opet biti s njom.

rekla mu je da to više nije moguće.

rekao je – nemoj se ljutiti.

rekla je – ne ljutim se.

bio sam zadovoljan onim što sam čuo

sve dok me u autobusu nije napala misao

da ga je mogla,

čim sam ja otišao,

ponovo nazvati

i reći – predomislila sam se.

telefon je zvonio dugo

a zatim sam ja pitao:

jesi li ga zvala.

odgovorila je:

nisam.

(Glamuzina, 2006: 30)

Već naslov pjesme (*REKAO JE, NEMOJ SE LJUTITI, REKLA JE, NE LJUTIM SE*) upućuje na ljubavnu tematiku, ljubavni trokut, preljub, kao i na strukturu teksta s implicitnim dijalogom (rekao je, rekla je). Također, naslov – svojom duljinom i deskriptivnošću – upućuje na narativnost pjesme, a već se naslućuje i njezin nemetaforički karakter. U takvome stilu – narativnom, deskriptivnom i nemetaforičkom – i počinje pjesma. Prvo se tekst situira u

konkretno vrijeme („jučer“), situaciju („telefonski poziv“) i međusobne odnose („njezin bivši ljubavnik/ i moj prijatelj“). Početna rečenica stilski je posve neutralna i posve je deskriptivnog karaktera, a afektivna se funkcija pojavljuje u jednoj jedinoj sintagmi („nemogućom ženom“), što se može shvatiti ne samo afektivno, već i kao ono što je nužno za opis situacije. Od početka pjesme tematizira se ljubavni trokut kao opsesivna tema Glamuzinine poezije i to tako da su usko emotivno isprepleteni svi članovi toga trokuta („njezin bivši ljubavnik“, „moj prijatelj“). Pjesma tenzičnost tako prvenstveno zadobiva na predmetnotematskoj i dramaturškoj razini, u međusobnom dramskom odnosu subjekta u iskazu i dvaju objekata. A glavna je dramaturška napetost u tome je li žena sama kada telefonski razgovara s bivšim ljubavnikom ili je u tome razgovoru sadašnji ljubavni partner čuje („tražio je da ga nazove kad bude sama“), hoće li se ona prikloniti jednome ili drugome partneru ili će situaciju ostaviti otvorenom. Ta se napetost, dakle, postiže sadržajno, dok izrazna strana biva tek sredstvo za što nesmetanije iznošenje i razumijevanje sadržaja. Zato i stil teži prema denotacijama, a ne konotacijama, prema jasnim značenjima, a ne višeznačnosti. Glamuzina to postiže emotivnom distanciranošću iskazivača i njegova iskazivanja, naracijom koja posve izbjegava figurativnost, prevlašću glagola, imenica i zamjenica nad pridjevima i prilozima te standardnom gramatičkom strukturom rečenice. U drugoj rečenici nastavlja se međusobno nadmudrivanje subjekta i dvaju objekata pjesme u tome tko će kome što reći i tko će što čuti, o čemu ovisi i mogući rasplet ljubavnoga trokuta („ja sam tražio da ga nazove/ dok sam ja kraj nje, i da mu to, naravno,/ zataji“). Razvoj odnosa između likova pjesme i dalje stvara njezinu značenjsku napetost, što se iskazuje posve objektivističkim stilom. A jedino – vrlo diskretno – pojavljivanje afektivne funkcije je kad subjekt od svoje partnerice traži da bivšem ljubavniku, naravno, zataji prisutnost subjekta. Time subjekt snažnije naglašava svoj interes i svoju iskazivačku perspektivu, koji su, uostalom, i dominantni u pjesmi. No, u idućim stihovima tenzičnost se, uza sadržajne opreke, postiže i izraznim paralelizmom – dvjema anaforama („rekao“, „rekla“). Time se implicitna dijalogičnost pjesme dodatno intenzivira i postaje eksplicitna, a dodatno se naglašava i sadržajna napetost između likova („rekao joj je da želi opet biti s njom./ rekla mu je da to više nije moguće./ rekao je – nemoj se ljutiti./ rekla je – ne ljutim se“). I tu autor efektno vodi dramaturgiju pjesme, i to s kratkim naznakama, dijalozima i promjenama perspektive, pa je – uz izrazni paralelizam – dramaturgija glavni čimbenik u stvaranju poetske tenzije, čime Glamuzina na neki način i kompenzira radikalni odmak od metaforičnosti. No, potom se iz opisnosti i dijalogičnosti iskazna perspektiva pomiče prema autorefleksivnosti. I dalje dominira iskazni stil bez metaforičnosti, no sada se opisuje stanje svijesti subjekta u iskazu pa se tenzičnost – opet na sadržajnoj, a ne izraznoj



razini – postiže proturječjima unutar same svijesti, a ne oprekama među likovima. Ipak, subjekt iskazuje i svoj osjećaj („bio sam zadovoljan onim što sam čuo“) pa se aktivira afektivna funkcija, doduše u obliku objektivističke konstatacije. A ta funkcija biva izrazitija kad se personifikacijom („napala me misao“) unosi emotivnost, nemir i tenzičnost unutar same svijesti. Zbog takvih nedoumica i kolebanja unutar subjektive svijesti i poetska sintaksa postaje dulja i zamršenija s kondicionalnom rečenicom i s finim nijansama psiholoških odnosa i vremenskoga slijeda („da ga je mogla,/ čim sam ja otišao,/ ponovo nazvati/ i reći – predomislila sam se“). A u zadnjoj strofi (pjesma je inače organizirana u nekoliko strofa od kojih svaku čini po jedna ili dvije značenjski i gramatički zaokružene rečenice) produljuje se napetost između likova, u kojoj je dominantna nepoznanica o tome kojemu se zapravo muškarcu žena intimno, ali i eksplicitno priklanja. U vješto vođenoj dramaturgiji, u kojoj prevladava narativni, deskriptivni, izjavni stil, važno je sve što se (is)kaže, ali i sve ono što nije eksplicitno rečeno, ali se može naslutiti. Zbog toga dvojstva pjesma biva višeznačna, intrigantna, a sam njezin kraj je tako poantiran da se može tumačiti na dva oprečna načina, što i cijeloj pjesmi – povratno – može pridati drugačije značenje. Pitanje, naime, kojemu se muškarcu žena intimno priklonila hotimice ostaje neodgovoreno i otvoreno pa je pjesmina poanta zapravo produljenje te značenjske tenzije i nakon teksta. Sve je to postignuto najjednostavnijim mogućim izraznim sredstvom – jednom riječju izjavne intonacije i funkcije („nisam“). Upravo je šturost te informacije i njezina izraza ono što upućuje na sadržaj koji nije izrečen, a mogao bi postojati (da ga, naime, jest zvala). Time je Glamuizina – u tekstu gotovo lišenome figurativnosti i značenjskih neprohodnosti – uspio postići značenjsku slojevitost, dramaturšku napetost i uvjerljivost te efektanu poantiranost kojom se pjesma istodobno semantički i kompozicijski zaokružuje, ali i otvara prema raznim mogućim čitateljskim realizacijama teksta.

Većinu poetičkih karakteristika koje smo spomenuli u vezi s pjesmom *REKAO JE, NEMOJ SE LJUTITI, REKLA JE, NE LJUTIM SE* pojavljuju se i u pjesmi *Mesari*, po kojoj je naslovljena i cijela knjiga, ali je u njoj spektar poetičkih odrednica ipak nešto širi:

## MESARI

već sam se navikao

da me ta mesarska sjekira

tjera u krevet.

no prije toga želim dočitati

posljednji nastavak Campbellova

stripa o Bacchusu. Danas

ima četiri tisuće godina

i umoran je od previše vina i žena.

smuca se po newyorškim krčmama i pripovijeda, za čašu

vina, kako su nekad Grkinje dolazile da ih razvali. i kraljice

i kurve. ponekad pretjera pa izvadi svoj smežurani

kurac i udari njime o stol – kao moj prijatelj Milko –

nakon čega ga obično izbace iz birtije ili pozovu policiju.

otvaram prozor da pustim u kuću jutarnji zrak.

svinjske polovice, spremne za tranširanje,

unose u mesnicu u prizemlju,

da ih razvale.

zatim skuham kavu i probudim Ladu.

kad ode na posao legnem

točno na ono mjesto na kojem

je ona ležala.

još osjećam toplinu njenog tijela

dok čekam da me svlada umor.

da zaboravim na tog starog boga,

njegove žene, mesare.

(Glamuzina, 2006: 50)

Naslovna imenica „mesari“ može se, dakako, shvatiti doslovno – to su likovi čija mesarska sjekira „tjera u krevet“ subjekta u iskazu, odnosno taj zvuk prekida njegovo cjelonoćno čitanje i rad. Mesari su dio cijele scene pjesme i kao takvi imaju svoje doslovno značenje i dramaturšku ulogu, kako u izvanjskome događanju, tako i u pokretima subjektive svijesti. No, ono što upućuje na to da bi oni imali i preneseno značenje, da bi bili emblematici za ovu pjesmu, ali i za cijelu Glamuzininu zbirku pjesama, jest to da su pozicionirani na stilski i značenjski najistaknutije mjesto – u naslov pjesme i u naslov cijele knjige. Time nam i sam autor sugerira da „mesari“ imaju i neko drugačije i bogatije značenje u odnosu na to da su samo doslovni likovi, k tome još i sporedni, u ovoj pjesmi. U njoj je, naime, glavni lik sam subjekt, a sve se ostalo prikazuje ili kao scenografija njegove djelatnosti ili kao sadržaj njegove svijesti. Sve je to i književne kritičare uputilo na preneseno značenje „mesara“ i to u smislu međusobnoga tjelesnog i psihičkog mrcvarenja, „mesarenja“ ljubavnika u odnosima punim napetosti, sukoba, izvitoperenosti i sadizma. Tako, primjerice, Sorel – proširujući značenje „mesara“, odnosno „mesarenja“ – ustvrđuje da je u ovoj Glamuzininoj knjizi tijelo „podložno 'mesarenju', drugim riječima tijela kao strojevi žudnje uvode se u razmjenu gdje prezentiraju vlastitu trošivost, arbitrarnost, zamjenjivost, u konačnici odvojenost od emocije“ (Glamuzina, 2006: 168). Ipak, „mesari“ i „mesarenje“ u cijeloj se knjizi spominju samo u ovoj pjesmi, dva puta (na početku i na kraju), u obliku pridjeva i imenice, i to – kako se čini – uglavnom u doslovnom značenju. No, na kraju pjesme „mesari“ se, između ostalog, stavljaju i u kontekst boga Bacchusa koji „mesarski“ spolno opći sa ženama, „razvaljuje“ grčke „kraljice i kurve“, a mesari „svinjske polovice, spremne za tranširanje,/ unose u mesnicu u prizemlju,/ da ih razvale“. Tu je, dakle, uspostavljena izravna značenjska veza spolnoga općenja sa ženama i „mesarenja“. To onda omogućuje da

„mesarenje“ zapravo biva svođenje ljubavi i odnosa među spolovima na seksualnost odvojenu od emocija, na tijela kao „strojeve žudnje“, na mrcvarenje koje se događa u nagonu da se ona zadovolje. Takvo preneseno značenje „mesara“ i „mesarenja“, međutim, ima dvostruki smisao – s jedne strane dijagnoze na što se to često svode odnosi među spolovima, a s druge strane određenoga uživanja u tome, ali i svijesti da s takvim odnosima „nešto nije u redu“ te da oni izobličuju i reduciraju čovjeka. Takva svijest ne daje se izravno, ali šokantnost opisa i povremeni diskretni komentari u pjesmama mogu upućivati na to. Kao što smo već spomenuli, najvažniji je u pjesmi *Mesari* sam subjekt u iskazu jer on pjesmu iskazuje, a veliki dio iskaza je autoreferencijalan – govori o njemu samome i stanjima njegove svijesti. Već u prvome stihu subjekt kaže „već sam se navikao“, čime iskazuje sadržaj vlastite psihe pa je prisutna afektivna funkcija koja se odnosi na izražavanje samoga subjekta. Zatim se povezuje vanjski događaj sa subjektovom sviješću i to u smislu svojevrsnoga „uvjetovanog refleksa“ („da me ta mesarska sjekira/ tjera u krevet).

Svime time se naznačuje da u ovoj pjesmi diskurs nije tako „objektivistički“, distanciran kao što je to u onoj prethodnoj. Znakovito je da se čak pojavljuje i personifikacija „sjekira tjera“, doduše kao kolokvijalizam, no takav diskurs ipak daje određenu emotivniju boju stilu. Iznošenje, između ostalog, subjektova psihičkog života, kolebanja i odluke u njegovoj svijesti, javlja se i u sljedećem stihu („no prije toga želim dočitati“). Dakle, suprotstavio se zvuku sjekire koja ga „tjera u krevet“ i odlučio nastaviti čitati. Već time – tenzičnim odnosom nutarnjega i vanjskog, kao i slojevitošću same subjektove svijesti – poetski svijet ove pjesme je kompleksniji, ima više razina i dimenzija. Vanjsko i nutarnje još se više sljubljuju kada sam strip postaje sadržaj subjektove mašte i poetske tematizacije („posljednji nastavak Campbellova stripa o Bacchusu“) pa pjesma odlazi u drugome smjeru – prema kulturološkim referencama, odnosno intermedijalnosti, kao i intenzivnoj tematizaciji sadržaja u stripu („Danas/ ima četiri tisuće godina/ i umoran je od previše vina i žena“), odnosno afektivno obojenoga govora o stripovskoj, aktualiziranoj, slici Bacchusa, antičkog boga plodnosti, uživanja, opojnosti i vina. U takvoj se slici (uvelike naturalističkoj, nalik na hvalisavoga pijanca koji se kreće u nižim društvenim slojevima) također objedinjuje stripovska stilizacija Bacchusa, ali i mašta subjekta u iskazu o tome bogu i asocijacijama koje on izaziva. Diskurs u daljnjim stihovima i stilski postaje afektivniji s nekoliko kolokvijalizama („birtija“) i vulgarizama („razvali“, „kurve“, „smežurani kurac“), s intenzivnijom i plastičnijom naracijom, s iznenadnim intimiziranjem („kao moj prijatelj Milko“) u kojemu subjekt u iskazu aludira na privatnu osobu autora i njegovog prijatelja, s

duljim stihovima narativne i afektivne intonacije, s češćim opkoračenjima i prebacivanjima koje potenciraju narativnost („smuca se po newyorškim krčmama i pripovijeda, za čašu/ vina, kako su nekad Grkinje dolazile da ih razvali. i kraljice/ i kurve...“). Zbog svega toga više se ne može govoriti o distanciranome iskazivaču iz nekih drugih Glamuzininih pjesama, koji koristi uvelike stilski neobilježen diskurs, već je riječ o emotivno angažiranome subjektu koji se znatnije suživljuje s onim što tematizira. U idućoj pak strofi fokus se ponovno usmjerava na subjekt u iskazu i njegovu vanjsku djelatnost. Iz stripovsko-imaginacijskoga prostora on se okreće objektivističijoj naraciji, tematiziranju izvanjnjiževne zbilje s nešto većim stupnjem mimetizma, vraća se prostoru ulice i jutarnjih djelatnosti na njoj („otvaram prozor da pustim u kuću jutarnji zrak./ svinjske polovice, spremne za tranširanje,/ unose u mesnicu u prizemlju,/ da ih razvale“). To čini svojevrsnom gestom pročišćenja (otvaranje prozora, jutarnji zrak) od „nečistoga“, pomalo i košmarnoga prostora imaginacije u koji je dotad bio uronjen. No, na kraju te strofe, kako smo već rekli, subjekt uspostavlja očiglednu metaforičku korelaciju između „nečistoga“ nutarnjeg s također „nečistim“ vanjskim prostorom jer upotrebljava isti glagol („razvaliti“) i za Bacchusove seksualne odnose s Grkinjama i za mesareva tranširanja svinjskih polovica. Time se metaforizira i prostor imaginacije i prostor izvanjnjiževne, mimetizirane zbilje, značenja se univerzaliziraju pa „mesari“ i „mesarenje“ doista postaju općenite metafore za ljudske odnose, osobito one partnerske. Glamuzina time uvelike retorizira svoju „stvarnosnu“ fakturu, odnosno usložnjava figurativnošću pa se, između ostalog, zbog toga (a i zbog afektivnosti subjekta, čestih kulturnih referenci te izleta u imaginacijske prostore) njegov pjesnički diskurs ne može smatrati isključivo „stvarnosim“, sa svim onim što se toj kontroverznoj poetičkoj označnici pripisivalo (mimetizam, stilski neobilježen, neutralni diskurz, objektivistička narativnost, prevlast metonimičnosti nad metaforičnosti, odnosno izbjegavanje figurativnosti, distancirani, ravnodušni, „narcistički“ subjekt, tematiziranje izvanjnjiževne zbilje bez većih prestrukturiranja). A potom se opreka prostora imaginacije i prostora izvanjnjiževne zbilje nadopunjuje onom jave i sna, odnosno oprekom subjekta koji ide spavati i njegove supruge koja ide na posao. Uz opis vanjskoga događanja („zatim skuham kavu i probudim Ladu./ kad ode na posao legnem“), nastavlja se i tematiziranje subjektivih osjećaja i drugih unutarnjih stanja te očekivanja prelaska granice između jave i sna („još osjećam toplinu njenog tijela“ „dok čekam da me svlada umor/ da zaboravim na tog starog boga,/ njegove žene, mesare“). Time se nastavlja odmak od čistoga mimetizma, a ujedno se poantira cijela pjesma pa čak i cijela knjiga jer su *Mesari* zadnja pjesma u njoj, i to svojevrsnom sumacijskom shemom („tog starog boga,/ njegove žene, mesare“). A smisao poante mogao bi biti u tome da je san jedini izlazak iz stvarnosti (pa i one

poetske koja je mimetički odražava) u kojoj između ljudi, osobito ljubavnih partnera, vladaju odnosi „mesarenja“, konfliktnosti, uporabnosti i trošivosti. I to nastojanje subjekta koji je „umoran“ od takve stvarnosti da se od nje izbavi snom svojevrsni je obrat, odnosno opreka prema općenito „sudioničkoj“ pa čak i „voajerskoj“ intonaciji Glamuzinine zbirke u odnosu na stvarnost kakva je ocrтана u knjizi. Vidjeli smo da se opreke unutar značenjskoga sloja u Glamuzininoj poeziji prenose i na izraznu razinu pa i stil više nije posve neutralan, već se, uz neokrnjenu narativnost i referencijalnost, češće pojavljuje afektivna funkcija, katkada čak i figurativnost.

Značenjska slojevitost, koja karakterizira ovu pjesmu, također je prisutna u drugim pjesmama u zbirci *Mesari* i dio je Glamuzinine poetike koju se ne može karakterizirati samo unutar „stvarnosne“ paradigme niti – nešto šire – one neoegzistencijalističke. Ta je poetika slojevitija. Uz mimetičko deskribiranje izvanknjiževne stvarnosti i narcističkoga subjekta, ona sadrži i intenzivnu intermedijalnost i mnoge kulturne referencije, zatim metaforizaciju kojom konkretne imenice ili glagoli zadobivaju opće, figurativno značenje, povremenu intenzivnu okrenutost prema samome subjektu, njegovim unutarnjim stanjima, osjećajima, ali i autorefleksiji, nadalje, vrsno vođenu dramaturgiju koja odaje subjekta iskaza i subjekta u iskazu kao režisere koji se nadređuju pukoj mimetičnosti, te poantiranje koje često izvrće dotadašnji značenjski tijek pjesme. Niti u predmetno-tematskome sloju to nije čista „stvarnosna“ poezija jer se ne deskribira samo prezentni život i fenomeni koje percipira ravnodušni urbani čovjek. Tu su i znatni dijakronijski odmaci u prošlost te spacijalni u bliža ili daleka podneblja, kao i odmaci u značenjska polja koja izmiču mimetizmu prezentnoga (ljubavni zapleti i psihološke nijanse, osebujna interpretacija i kombiniranje kulturnih referencija). No, Glamuzinini *Mesari* mogli su pak svojim stilsko neutralnim ili kolokvijalno-vulgarnim diskursom, često distanciranim pa i egocentričnim subjektom te tematizacijom suvremenih urbanih odnosa i povremenih gradskih eksterijera, odnosno tržišnih društvenih odnosa u kojima se sve kupuje, prodaje i troši, biti jedna od zbirki pjesama koje su bile najparadigmatičnije za prepoznavanje, imenovanje i inauguriranje „stvarnosne poezije“ na samome početku nultih godina.

### 5.3. Tomica Bajsić (1968.)

Tomica Bajsić je pjesnik, prozaik i prevoditelj. Obavio je sljedeće zbirke pjesama: *Južni križ* (1998.), *Pjesme svjetlosti i sjene* (2004.), *Pobuna obješenih* (2008.), *Zrak ispod mora* (2009.), *Nevidljivo more* (2018). Bajsić je pjesnik raznorodnih poetičkih karakteristika čije su kombinacije vrlo osebujne. U njegovoj je poeziji, još od prve zbirke pjesama *Južni križ* iz 1998. godine, za koju je iste godine dobio *Nagradu Goran za mlade pjesnike*, dominantna vrlo uska interakcija subjekta i svega što ga okružuje kao objekta, odnosno posvemašnje ispreplitanje tih dviju instanci koje se odražavaju jedna u drugoj te si međusobno mijenjaju i izgrađuju karakter. Na taj se način Bajsićev subjekt konstituira u razmjerima svijeta pa, primjerice, Cvjetko Milanja ustvrđuje da je Bajsiću prostor koji je proputovao i koji mu je ušao u poeziju „omogućio prikupljanje identiteta“ (Milanja, 2012: 217), a svijet se u velikoj mjeri konstruira prema percepciji i koncepciji subjekta. U takvoj najintenzivnijoj interakciji i subjekt i svijet su u najvećoj mjeri procesualni, stalno nastajući, biofilni u smislu neprestanoga naviranja životne novosti. U spomenutom kontekstu identiteti subjekta i objekta su istodobno i imanentni, prirodni, i konstruktivni, nastajući. Imanentni su zbog imanentnih životnih zakonitosti koje su im usađene, a konstruktivni zbog sudjelovanja u životnome procesu koji neprestance stvara pojedinačnosti i različitosti. Tako Bajsićev pjesnički svijet istodobno dodiruje vječno, metafizičko, nadnaravno, ali i ono trenutno, pojedinačno, detaljističko. Rastvoren je do najširih zemljopisnih opsega, ali i produbljen do Božjega pribivanja na samome čovjekovom dnu, istodobno uronjen u stvarnosno, ali i u imaginacijsko, simbolizacijsko i erudicijsko. Pozoran je na najmračnije životne fenomene, ali i na najsuptilnija i najsvjetlosnija duhovna i senzorna iskustva. Kako se Bajsićev pjesnički subjekt, kako smo rekli, konstituira u razmjerima svijeta, da bi se uopće artikulirao i aktualizirao, nužna su mu sve veća zemljopisna prostranstva, sve bujniji životni fenomeni, sve intenzivnija iskustva zbilje bilo u njezinim „svjetlostima“ bilo u njezinim „tamama“. A ta se iskustvena intenzivnost, kao svjedočanstvo opstojnosti subjekta i neprestanoga naviranja njegove supstance, događa u snažno naglašenim predmetnotematskim područjima kao što su: Domovinski rat proživljen iz najosobnije perspektive; putovanja u udaljene krajeve svijeta, najčešće u Južnu Ameriku, odnosno Brazil, i uranjanja u tamošnje kulture; upozoravanje na različita i vrlo obuhvatna ugrožavanja ljudske slobode kao što su totalitarizmi, kolonijalizam, društvena marginalizacija, pogrešne odgojne metode, medijske manipulacije; te uvezivanje doživljaja i raznih povijesnih, kulturnih, odnosno književnih referenci. U Bajsićevim

lutanjima širokim prostorima u prvome redu Brazila i hispanoameričkih zemalja, a zatim i bezbrojnih drugih krajeva svijeta kao što su Kongo, Kina, Sjedinjene Države, Francuska, Španjolska, Bosna i Hercegovina, Polinezija, najasnije se očituje jedna od temeljnih karakteristika njegove poezije. A to je supostojanje, odnosno istodobnost s jedne strane gotovo sirove, a počesto i šokantne zbilje, a s druge strane snažne imaginativnosti, čak i oniričnosti koja se s pomoću te iste zbilje osovljuje u neki autonomni pjesnički univerzum.

Osebujnost Bajsićeve poezije, nadalje, proizlazi iz preplitanja konceptualnoga i konkretnog. Milanja o tome, primjerice, kaže: „Bajsićeva se poetika, s jedne strane, dovodila u vezu sa 'stvarnosnim' modelom hrvatskoga pjesništva... a s druge strane, pak, da je na Borgesovu apokrifnom, kriptografnom tragu, opskrbljen znanjem, informacijom iz drugih kulturnih i realnih geografija zapravo u biti 'konceptualan' pjesnik, kako je donekle sam za sebe govorio. I jedna i druga značajka je točna kad se razmatra njegova ideja pjesništva, to jest ostvarena poetika“ (Milanja, 2012: 217). Bajsićeve pjesme prepune su anegdotalnosti, pojedinačnih ljudskih lica, nijansi prirodnih mijena, osobnih i društvenih situacija i priča, s lucidnim uočavanjem neobičnih detalja, te emotivnih i duhovnih pokreta. Sva ta iznimno plastična konkretnost s počesto bujnom pa i spektakularnom slikovitošću gotovo uvijek je kontekstualizirana raznim autorskim komentarima, simbolizacijama i konceptualno usmjeravanom narativnošću i retoričnošću. Zato je Bajsićeva – inače iznimno bogata – faktografija zapravo tek podloga na kojoj se, autorski usmjerenim kombinacijama, otkriva pravi interes teksta – afirmacija temeljne i neotuđive ljudske slobode nasuprot svim oblicima zarobljavanja i represije, upozoravanje na vrijednost samoga života, njegove nesvodive raznolikosti i svakoga čovjeka (osobito onog na bilo koji način ugroženog) kao neponovljive osobe i sudbine. Branko Maleš o tome, primjerice, kaže: „Nasuprot znacima totalitarizma i ortodoksije (osvajач Cortez; križarski vojnik, boljševizam; nedavni rat...) za koje autor nalazi gorku sućut u završnoj usamljenosti aktera i u melankoliji koja prekriva sve ruševine, nasuprot takvom znaku destruktivnosti znak je slobode u nekontaminiranom i neotkrivenom, a to i jest cilj putovanja – sloboda na krilima uvijek potentne pustolovine“ (Maleš, 2009).

Kako je, dakle, Bajsićevo doživljavanje bitka uvijek uvremenjeno, kako je život i umjetnost svagda naglašeno procesualna, a ne statična, tako se i njegove pjesme strukturalno u najvećoj mjeri oslanjaju na pripovijedanje, a diskursno na deskripciju, slikovitost, metaforičnost i autorske komentare. U svemu tome Bajsić koristi obilje autobiografskoga materijala. No, uvelike ga stilizira u skladu s temeljnim usmjerenjima svoje poetike – pustolovnošću ilustriranom intenzivnom i egzotičnom prostornošću, ponekad i stripovski



organiziranom naracijom i slikovitošću, snažnom angažiranošću na strani marginaliziranih skupina i cijelih društava time da subjekt sam prolazi kroz situacije takvih ljudi, antiratnim svjedočenjem poduprtim iskustvom vlastitoga sudjelovanja u ratu i iznošenjem njegovih izrazito mučnih situacija, afirmiranjem ljubavi kao temeljnoga životnog načela u svim vrstama odnosa između ljudi međusobno i između čovjeka i Boga, i to putem poetskih meditacija i konkretnih deskripcija o ljubavi, obitelji, prijateljima, siromašnima, duhovnim iskustvima Božje ljubavi i smislenoga i ljepotnog uređenja stvorenog svijeta. Spomenuta poetička usmjerenja Bajsić najčešće izvodi putem snažnih kontrasta. S jedne se strane raznovrsna ugrožavanja čovječnosti slikaju vrlo tamnim bojama ili snažnim ironizacijama. S druge strane, Bajsić ima i pjesama u kojima dominiraju duhovna i ćutilna iskustva ljubavi. One se razvijaju ili u kraće pjesme meditativnijega i refleksivnijeg karaktera s općenitijim zaključcima ili u narativnije pjesme u kojima se prezentnije prikazuje konkretno iskustvo ljubavi i spokojsva koje subjekt proživljava i konkretna evokacija situacije u kojoj se to događa. Ima, napokon, i pjesama koje su cjelovito građene na kontrastu i antitezama. One intenzivnost Bajsićeva poetskoga svijeta zgušnjuju na temeljna počela koja u životu postoje u nerazmrsivoj borbi ili skladu, i koje se nastavljaju na stoljetnu tradiciju poezije zaoštrenih opreka i osnovnih simbola od *Biblije*, petrarkizma, baroka sve do, primjerice, hispanškoga modernizma.

U Bajsićevu poetskome diskursu uvelike dominira poetska naracija (koja bi, da nije u stihu, počesto mogla funkcionirati i kao posve prozno pripovijedanje), a metaforika je u nekim pjesmama rjeđa, funkcionalnija, no i dalje vrlo slikovita i originalna. Na taj se način začudnost neke poetske situacije i njezina značenjska snaga češće postiže neobičnim kombiniranjem činjenica nego li izrazitom metaforičkom preobrazbom zbilje. Neke su pjesme tako u potpunosti načinjene sintagmatskom montažom stvarnosnih činjenica i njihovim dosljednim uklapanjem u jedinstveni tok pripovijedanja. Metaforike gotovo i nema, a – uz razmjerno neutralni pripovjedni stil – čak se koriste i fragmenti žurnalističkoga i administrativnog stila s povremenim diskretnim autorskim komentarima. Tako Branko Maleš primjećuje da: „U osnovi ekstatičan tekst Bajsićeve zbirke sastoji se od narativnih pjesama, putopisa, apokrifnih prozних fragmenata, faktičnih biografsko-ratnih interpolacija, kao i citata u obliku autoru važnih prevedenih pjesama, ili pak samo nekih stihova kao svojevrsnih 'uputa' za integralno čitanje“ (Maleš prema Bajsiću, 2009). Narativnim tipom pjesama Bajsić bi, s jedne strane, bio blizak stilu „stvarnosne poezije“, no s intenzivnijim montažnim postupcima i angažiranošću kao odmakom od postmodernističke ravnodušnosti od takve se vrste

pjesništva i odmiče. Svojevrsni Bajsićev dokumentarizam nije tek sredstvo u funkciji raznovrsnih poetičkih usmjerenja i interesa koje taj dokumentarizam oblikuju i nadograđuju u skladu s osobnim poetikama. On se, dakle, često ne koristi tek mimetički i deskriptivno, već se intonira društvenokritički i ekspresivno. Uz to, Bajsićev dokumentarizam ima i logiku takozvanoga „magijskog realizma“ u kojemu se izrazito bujna stvarnost i njezini neobični pa i natprirodni fenomeni u spoju s autorskom subjektivnošću i maštovitošću promeću u poetske činjenice svjetotvornih dosega. Milanja to kod Bajsića naziva „magijskom imaginacijom stvarnosnoga“, radilo se tu o „hrvatskoj domovinskoj stvarnosti“ ili o „dalekim, egzotičnim, prostorima“ (Milanja, 2012: 217). Upravo time Bajsićev se subjekt i može identificirati s cijelim svijetom pa u prožimanju subjektivnosti i objektivnosti, realnosti i imaginacije nastaje nova kvaliteta – događaj poezije. Tako svaki stvarnosni fenomen - primjerice, toponimi na egzotičnim jezicima amazonskih plemena i na portugalskome – može imati dalekosežne izrazne, značenjske i simboličke učinke. Stoga Bajsićev izrazito naglašeni civilizacijski nomadizam nije samo način za spektakularizaciju pjesmovne scene, već je to sredstvo za izgrađivanje subjekta koji biva tako širok da se može povezati pa i poistovjetiti sa sveukupnom prirodom i cijelim svijetom, sa svakom kulturom i gotovo sa svakim čovjekom.

Uglavnom, Bajsićeva temeljna poetička obilježja su: konstruiranje subjekta pomoću različitih prostora i kultura, osobito onih latinskoameričkih, dokumentarizam u službi angažiranosti na strani ugroženih i obespravljenih, antiratno svjedočenje, naglašavanje ljubavi prema životu koji se odvija u snažnim oprekama svjetla i sjene, dobra i zla, izrazita narativizacija poetskog diskursa, kombiniranje anegdoticnosti, komentara i sentenciozne refleksivnosti. Mnoge od spomenutih Bajsićevih poetičkih obilježja vidljiva su i u prvome dijelu sljedeće njegove pjesme iz zbirke *Pjesme svjetlosti i sjene* (2009):

## TRILIJUNI MALIH SUNACA

*Na divnim zelenim brdima Ria*

*raste jedna zastrašujuća mrlja:*

*Siromašni koji dođu u Rio*

*I više se ne mogu kući vratiti.*

*Ovdje postoji brdo zvano Kerozin*

*Jedno brdo Kostura,*

*Brdo koje je zvano Čuđenje,*

*Brdo zvano Katakomba*

*I jedno brdo Babilonsko.*

Elizabeth Bishop

Sjeo sam za stol Barilla 1800 na terasi uz plažu Ipanema

Guarani rječnik za burne, nepostojane vode ili samo mjesto

loše sreće opasnog mora

(U godinama inflacije čaša brahma piva stajala je dvadeset centi)

Proučavao sam zalazak sunca

Boje zraka

Trilijuni malih sunaca

Čestice zgusnute do boli a ipak prozračne

Lako za vidjeti

Orhideja, koja je smrt kolibriju

u opasno more bačena u zoru plovi ritualnim plesom

izaziva ispunjenje ljubavnih želja i povratak nestalih

moreplovni ljudi.

Xango, bog kamena i pravde, tih je ali osluškuje.

*(ostaci svijeća u pijesku, bijeloplavi stručci koji se dižu iz mora*

*— način kojim ocean prima poklon daje im odgovor —)*

To je Macumba, hibrid Afrike i kršćanstva, magija ljubavi.

Ovdje iza ugla Tom Jobim

komponirao je djevojku s Ipaneme

U lijevom kutu rt je Arpoador osvijetljen duboko kroz noć u dimu roštilja oštro je lomište

valova i boravište surfera zlatna oštrica mladosti.

U desnom kutu plaže je Cemeterio des Elephantes

okupljalište hipija starodrevnih peacebrosa i pneumatskih gurua u krugu obožavateljica.

Uzduž plaže niču dvorci i nevjerojatne građevine od pijeska.

Bubnjevi.

(Bajsić, 2009: 94-95)

Već u naslovu pjesme – *Trilijuni malih sunaca* – implicirane su neke Bajsićeve poetičke osobine. Prvo, tu je hiperbola („trilijuni sunaca“) koja upućuje na hiperbolične razmjere spomenute poetike općenito, i to u raznim njezinim dimenzijama (motivska, toponimska i leksička kumulacija, mnoštvo vizualnih i auditivnih senzacija, globalizacija i nomadizacija lirskoga subjekta, mnoštvo stvarnosnih podataka iz raznovrsnih životnih područja). Drugo, tu je i svojevrsni paradoks (kombinacija hiperbole i deminutiva – „trilijuni malih sunaca“) koji upućuje na paradoksalni karakter Bajsićeva miješanja imaginacije i zbilje, odnosno raznih iskustvenih i izmaštanih područja. Također, velika množina „malih sunaca“

govori o fragmentarnosti, pluralnosti pa i detaljističnosti Bajsićeva predmetno-tematskoga sloja, ali i pozitivnosti, „svjetlosti“ tih motivskih pojedinačnosti („sunaca“) koje fasciniraju pjesničku imaginaciju. To, dakle, govori o „egzotičnoj“ vizualnosti koja omogućuje svojevrsno aposteriorno konstituiranje lirskoga subjekta jer se on, kako smo prethodno zaključili, konstituira u razmjerima svijeta. Nadalje, Bajsićeva pjesma nakon naslova počinje navodom teksta Elizabeth Bishop, u kojemu se daje intenzivan kontrast prirodnoga areala („Na divnim zelenim brdima Ria“) i iznimno teške društvene situacije mnoštva siromašnih u Riju de Janeiru („*raste jedna zastrašujuća mrlja:/ Siromašni koji dođu u Rio/ I više se ne mogu kući vratiti*“). To je uistinu u skladu s kontrastom „svjetla i sjena“ cijele Bajsićeve zbirke, kao i ove pjesme. Ona u tematskome sloju supostavlja, često i jukstaponira, prirodni i društveni areal, hiperbolizirajući i jedan i drugi kako bi bila što očiglednija kontrastnost, egzotičnost, intenzivnost brazilske stvarnosti (koja samim time potiče i imaginativnost). Bajsić gotovo redovito konstituira svoj subjekt uvodeći ga usred pjesmovne scene, s preciznim određenjem toponima i karakterizacijom miljea („Sjeo sam za stol Barilla 1800 na terasi uz plažu Ipanema“), kao, dakle, subjekt u iskazu koji ujedno u prvoj osobi jednine iskazuje tekst. Time naglašava subjektivnost i isukstvenost teksta, a subjekt u iskazu biva i unutartekstovna instancija koja tekst organizira i kontrolira, a i sam zadobiva zbirni identitet na temelju onoga što „pripušta“ u pjesmu. Već u prvoj strofi suprotstavljaju se (katkad i montažno) priroda, koja se prikazuje i kao „divlja“, i društveni milje koji se neizravno karakterizira kao pokvaren, nefunkcionalan i tegoban. Također, kombiniraju se motivi, odnosno detalji iz različitih područja kao indikatori vrlo složene, višeslojne zbilje: „Guarani rječnik za burne, nepostojane vode ili samo mjesto/ loše sreće opasnog mora/ (U godinama inflacije čaša brahma piva stajala je dvadeset centi)“. U drugoj pak strofi Bajsić pokazuje kako od stvarnosnih motiva (zalazak sunca) subjekt u iskazu vrlo brzo – hiperboličnošću, paradoksalnošću i montažom - može napraviti posve imaginacijski prostor, kako naturalne slike može intenzivirati u posve subjektivnu viziju koja se udaljuje od svake konkretizirane prostornosti („Proučavao sam zalazak sunca/ Boje zraka/ Trilijuni malih sunaca/ Čestice zgusnute do boli a ipak prozračne“). Na taj način počinju se do nerazmrsivosti zaplitati brojni motivi koje Bajsić uzima iz izvanknjiževne zbilje i njihove kombinacije koje uspostavljaju imaginacijski poetski prostor te se i identitet subjekta oblikuje procesualno, aposteriorno, kao rezultanta svega što ulazi u tekst. Tako se u trećoj strofi prvo ističe subjektova perspektiva, uzdignuta na razinu općenitoga zaključka („Lako za vidjeti“), a potom se – asocijativnim kombinacijama – zasniva prostor izrazite oniričnosti i imaginativnosti u kojima se i prirodni i društveni areal ocrta kao egzotičan, opasan,

ritualan, ljubavni, obnoviteljski. Pri tome se – slobodnim povezivanjem – kombiniraju motivi praznovjerja, poganske religioznosti, mitoloških i narodnih predodžbi: („Lako za vidjeti/ Orhideja, koja je smrkolibriju/ u opasno more bačena u zoru plovi ritualnim plesom/ izaziva ispunjenje ljubavnih želja i povratak nestalih/ moreplovni ljudi“). Takva raznolikost izvanknjiževnih motiva koji se kombiniraju u imaginacijski prostor još se više razvija u idućoj strofi. Moglo bi se učiniti da Bajsić u njoj daje i neku deskripciju, odnosno kulturno-religijsku fenomenologičnost. No, jasno je kako je glavni interes teksta da se što egzotičnijim motivima iz raznih područja, odnosno intenzivnom fenomenologičnošću zapravo nastoji aposteriorno konstruirati što potpuniji subjekt koji je rezultat, a ne samo proizvođač pjesme. Zato se, primjerice, navodi – barem za naše prilike – egzotični, živopisni „Xango, bog kamena i pravde“, kojega je već ime leksički egzotizam sa stilskim učinkom očuđenja. Također, uz drugi leksički egzotizam („Macumba), u ovoj se strofi donose fragmentarni motivi uzeti iz prirode i ostaci ljudskih proizvoda („ostaci svijeća u pijesku“), koje se i metaforički preobražava („bijeloplavi stručci koji se dižu iz mora“). Tako se imaginativnost postiže ne samo intenzivnošću zbilje i njezinim montažnim prekombinacijama u okviru narativizacije poetskoga diskursa, već i metaforičkim preobrazbama, čemu Bajsić u ovoj pjesmi, ali i u mnogim drugim pjesmama slične fakture, ipak rjeđe pribjegava. On je, nadalje, majstor u konkretnome dočaravanju pjesmovne atmosfere. To se događa kad se subjekt iskaza intimizira s poznatim ljudima kao što je Antonio Jobim (oslovljava ga se s „Tom Jobim“), kao i mjestom gdje je nastala poznata pjesma *Djevojka s Ipaneme* („Ovdje iza ugla“). Stvarnosno-kulturne navode i aluzije Bajsić, dakle, koristi za emotivnu mistifikaciju nekoga prostora, dakle, za estetske učinke. I u ovoj strofi poetski se diskurs oslanja na stvarnosne motive, odnosno toponime („U lijevom kutu rt je Arpoador“), njihovu montažu („boravište surfera zlatna oštrica mladosti“) i metaforčku transformaciju („zlatna oštrica mladosti“), kao i na snažne kontraste („osvijetljen duboko kroz noć“). Diskurs se egzotizira i mistificira na nekoliko razina – egzotičnim toponimima, mistifikacijom egzotičnih stilova života (surferi, hipiji, starodrevni pacebrosi, pneumatski gurui u krugu obožavateljica), imaginativnošću, bajkovitošću i infantilizacijom („Uzduž plaže niču dvorci i nevjerojatne građevine od pijeska“), intrigantnom narativizacijom i naglim prelascima iz deskriptivnog u figurativni stilski registar, posve slobodnim i nešto duljim stihom s afektivnim, emotivnim ritmovima koji se teško mogu kvantificirati.

Većina spomenutih poetičkih odrednica prisutna je i u sljedećoj Bajsićevoj pjesmi, ali se pojavljuju i neke nove:

## PRIMAM SIGNALE IZ ZVIJEŽDA JUŽNOG KRIŽA

Stojim za prozorom dvadeset i trećeg kata.

Ispred mene, na samom vrhu crnozelenih brda

Krist je Iskupitelj, 30 metarska statua

Svjetionik, kompas beskonačnom prostoru.

Putuju svjetlosni oblaci.

Koze hodaju vrhom brda tu na mojoj visini, neki čovjek

radi u polju, u srcu 12 milijunskog grada.

Ispred mene marina i Glava šećera zaklanjaju puni pogled

na Gunabara zaljev.

Praia Vermelha vojna pomorska staza za trčanje uz liticu

I granitni blokovi uz Glavu šećera za slobodno penjanje.

favele —

Ožiljci, usječeni duboko u planine.

Vidim i prosjeke strmih vrhova koji prekriveni gustom

Vegetacijom koja kao da izvlači korijen iz potonulog mora

Još uvijek naliče vulkanima.

Grad je mapiran neonskim meridijanima.

Stojim na mjestu gdje sudaraju se vjetar s mora

I vjetar s planina —

Primam signale iz zviježđa Južnog Križa.

(Bajsić, 2009: 132-133)

Slično kao i u prošloj pjesmi, i u ovoj subjekt u iskazu u prvoj osobi počinje tekst i situira se u naslovu kao svojevrsni medij za svemirske znakove, a na početku pjesme kao promatrač iz ptičje perspektive, odnosno s nebodera. Već se tu srazuju ili spajaju konkretna i općenita perspektiva, stvarno i imaginarno, objektivističko i subjektivističko, deskripcija i komentar. I dalje se u tekstu nastavlja ta kombinacija deskripcije i komentara, doslovnoga i prenesenog značenja pa se prvo navodi subjekt kao izvor same perspektive („Ispred mene“), zatim točna lokacija prema kojoj je perspektiva okrenuta („na samom vrhu crnozelenih brda“), potom objektivistička opservacija objekta gledanja („Krist je Iskupitelj, 30 metarska statua“) i metaforizacija kao svojevrsni komentar viđenoga („Svjetionik, kompas beskonačnom prostoru“) te, na kraju, kombinacija referentnoga i personificiranog, odnosno metaforičkog („Putuju svjetlosni oblaci“). Druga pak strofa počinje izrazito narativnim diskursom, deskripcijom i stvarnosnim referencama, a glavno sredstvo poetske preobrazbe je odabir i montaža različitih detalja s ponovnim apostrofiranjem točke gledišta samoga subjekta („Koze hodaju vrhom brda tu na mojoj visini, neki čovjek/ radi u polju, u srcu 12 milijunskog grada“). Slično je i u sljedećoj strofi koja ponovno ističe perspektivu subjekta („Ispred mene“) te stvarnosne toponime („marina i Glava šećera“, „Gunabara zaljev“, Praia Vermelha vojna pomorska staza za trčanje uz liticu/ I granitni blokovi uz Glavu šećera za slobodno penjanje“), diskurs je izrazito narativan, a stil je razmjerno neutralan bez stilskih obilježnosti. No, metaforika i figurativnost počinju već u idućoj strofi u kojoj se ističe i društvena tematika („favele“). Ona se pak, imenskom metaforom („favele - ožiljci“), poetski učinkovito prikazuje kao tegobna, gotovo tragična („duboko usječeni“). Takva vrlo mučna društvena zbilja kombinira se s ponovnim isticanjem perspektive subjekta, njegova viđenja koje zapravo pripušta i kombinira sve elemente pjesme, te s egzotičnom prirodom koja se može shvatiti i kao transpozicija subjektive nutarnje egzotičnosti, bujnosti i vitalnosti („Vidim i prosjeke strmih vrhova koji prekriveni gustom/ Vegetacijom koja kao da izvlači korijen iz potonulog mora/ Još uvijek naliče vulkanima“). Prema kraju pjesme sve se više stapaju deskriptivni i figurativni izričaj, odnosno jasno je da se iskazi mogu istodobno tumačiti doslovno i metaforički – u smislu izrazite bujnosti života i iskustva samoga subjekta. Suprotstavlja se naglašeno urbani svijet („Grad je mapiran neonskim meridijanima“) – također, impostiran spektakularno pa i kao urbana egzotika – s prostorom intenzivne prirode s kojim se, očito,



subjekt snažnije identificira („Stojim na mjestu gdje sudaraju se vjetar s mora/ I vjetar s planina —,). Punina životnosti i subjektova iskustva poantira se u zadnjemu, izdvojenom, stihu u kojemu se scena pjesme proširuje na svemir (doslovno), odnosno cjelovitost subjektova i pjesmovna kozmosa (metaforički). Tim se stihom zapravo ujedinjuje subjektova perspektiva i iskustvo („Primam signale“), opis događanja sa stvarnosnom referencom, odnosno toponimom („iz zvijezda Južnog Križa“) te imaginacija s prenesenim značenjem/značenjima na koja aludira ta pomalo tajanstvena radnja. Sve to skupa (što je ujedno i opća odlika Bajsićeve poezije) zapravo uspostavlja sam subjekt, karakterizira ga i izgrađuje pa je on – osim što je i uzrok i organizator teksta – ujedno i njegov rezultat. I to je rezultat Bajsićeve diskurzivne prakse koja u mnogim pjesmama i u također kompozitnoj poetici kao najvažnije postupke koristi: poetsku naraciju i deskripciju koju najčešće iskazuje lirski subjekt; posve slobodni stih, strofe, strofoide i kontinuirani tekst različitih stihovnih dužina; kumulaciju stvarnosnih referenci; montažu – koja uključuje i jukstaponiranje denotacija i konotacija; tematsku i leksičku egzotizaciju; povremeno naglašenu figurativnost i imaginativnost; impliciranu društvenu kritičnost i afirmaciju obiteljskog zajedništva, rubnih skupina i osebujno doživljene transcendencije.

#### 5.4. Ivica Prtenjača (1969.)

Ivica Prtenjača je pjesnik i prozaik. Dosad je objavio sljedeće zbirke pjesama: *Pisanje oslobađa* (1999.), *Yves* (2001.), *Nitko ne govori hrvatski* (s B. Čegecom i M. Mićanovićem), 2002., *Uzimaj sve što te smiruje* (2006.), *Okrutnost* (2010). Za zbirku pjesama *Yves* 2001. godine dobio je Nagradu *Kvirin* u Sisku. Za prve dvije Prtenjačine zbirke pjesama – *Pisanje oslobađa* (1999.) i *Yves* (2001.) – kritičari su, uz ipak neke prijepore, bili razmjerno suglasni. Kao glavne odlike njegove tadašnje poetike uglavnom su isticani hipermetaforizam, fragmentarnost izvanknjiževne i književne zbilje, „nedoslovno ponavljanje“ (Bagić, 2002: 26) poetičkih iskustava nekih iz generacije pitanjaša kao što su Ivan Rogić Nehajev i Milorad Stojević, offaša kao što je Branko Maleš, te kvorumaša i, primjerice, Sime Mraovića (Sorel 2006: 210-212), mijenjanje pozicija i rodni perspektiva subjekta, urbana i prirodna motivika, površinska slika svijeta, poetski diskurs koji obilježavaju brza izmjena slika, začudna asocijativnost i (mikro) tematska skokovitost. Najveći je pak prijepor i raspravu izazvao

karakter odnosa Prtenjačine poezije prema izvanknjiževnoj stvarnosti. Tako Sanjin Sorel ističe kako je tu poeziju kritika „znala dovoditi u vezu s Baudrillardovim simulakrumima što bi, pretpostavljamo, otvorilo pitanje o Prtenjačinom hiperrealizmu“ (ibid., 210). No, smatra da „Prtenjača pojednostavljuje teoriju simulakruma na, kako je već rečeno, ulančanu metaforičku kombinatoriku i fragmentiziranost, dok, u konačnici, postiže efekt cirkularnog učinka koji se temelji na reprodukciji reproduciranoga, koja je Zbilja, stvarnost“. Sorel zaključuje da „umjesto čitanja Prtenjače u *simulakrumske* teorijske ključu, interpretaciju treba svesti na mjeru i primijetiti kako je riječ tek o *gomili smrskanih slika*“ (ibid.). Cvjetko Milanja govori čak o svojevrsnome mimetizmu Prtenjačine poezije čiji se predmet „poetički konstituira od različitih 'krpica' jasno prepoznatljivih sektorskih polja“. Zaključuje da „Ma koliko to izgledalo na prvi pogled paradoksalno, Prtenjačine pjesme, u prije navedenom smislu, *mimetiziraju* takva stanja kao određeno, makar izvrnuto, ogledalo, nedvojbeno ukazujući na njihovu fenomenalnost (primjerice fenomen potrošnje)“ (Milanja, 2012: 234). Nema, dakle, sumnje da Prtenjača, u svoj hotimičnoj fragmentiziranosti predmetno-tematskoga sloja, ne stvara neki poetski svijet posve odijeljen od izvanknjiževne zbilje budući da se, makar i u „kratkim rezovima“, jasno referira na neke od njezinih činjenica ili fenomena. Ervin Jahić ih pobraja ovako: kriza dehijerarhiziranoga svijeta i bankrot smisla, seksualnost, vožnja, putovanje, glazba, socijalni procijepi, autističan svijet silikona, neona i virtualne smrti, erotska i potrošačka uгода (Jahić, 2010: 58). No, teško je, a možda i nemoguće odgovoriti na pitanje mimetizira li Prtenjača doista – razmrvljenošću pa i simultanimom svojega tematsko-predmetnoga sloja – sličnu izvanknjiževnu zbilju. Pitanje je, naime, kakav je zapravo karakter i struktura zbilje, odnosno pojedinih njezinih dimenzija i dijelova te kako ih pjesnik – u cjelini ili fragmenima – uopće i može mimetizirati. Prije bi se moglo reći da Prtenjača mimetizira određenu sliku zbilje, i to u prvome redu onu obilježenu prezentnošću, visokom tehnologizacijom, popularnom kulturom, erotskom i potrošačkom ugodom, intermedijalnošću, intertekstualnošću, neautentičnošću, melankolijom, odsustvom transcendencije. Doista, to je u velikoj mjeri portret, primjerice, kvorumaške slike zbilje pa je Prtenjačin takovrsni mimetizam uistinu „reprodukcija reproduciranoga“ (Sorel), odnosno neautentično ponavljanje već neautentične kvorumaške zbilje. Kad se uz to uzme i Prtenjačin metodološki hipermetaforizam, fragmentizacija, montažni postupci i simultanimizam, čini nam se vrlo razložnim i točnim Sorelov zaključak da „Prtenjačin uvjetni *hiperrealizam* jest oblik hipetrofiranoga manirizma s obzirom na to da se konstituira na modelima *reprodukcijeskoga* pjesništva“ (Sorel, 2006: 211).

Kakav je pak karakter toga „hipertofiranoga manirizma“ i kakva je Prtenjačina poetička metodologija koja ga proizvodi? U pogledu toga Sorel smatra da „Prtenjačina lirika funkcionira eksteriorno – kao tekstualna djelatnost koja posjeduje svijest o *pisanju* u čijoj se procesualnosti i sama konstituira kroz *beskonačne* slikovno-metaforičke nizove, ali ujedno, živeći na njihovoj ulančanosti, ukazuje gotovo na *jedinost* konstitutivnog načela...“ (Sorel, 2006: 211). Valja, ipak, primijetiti da Prtenjačina poezija ima i čimbenike reguliranja kako predmetnotematske razine tako i poetičke metodologije „slikovno-metaforičkih nizova“. To, naime, nije pjesništvo posve nepovezivih asocijativnih preskoka koje bi prekoračilo rub, primjerice, potpuno oslobođenoga nadrealizma, značenjski zatamnjenoga hermetizma ili posve označenički fokusirane poezije jezičnoga iskustva. Milanja tako zaključuje da „unatoč očitom nastojanju na mrvljenju semantičke cjeline, u Prtenjače je prepoznati nastojanje da se značenjskoj protežnosti ne dopusti potpuna rastresitost koja ne bi dopuštala shvaćanje 'logike radnje'“ (Milanja, 2012: 235). A koji bi onda bili čimbenici koji ne dopuštaju spomenutu rastresitost? Već smo spomenuli da Prtenjača mimitizira određenu sliku izvanknjiževne stvarnosti i da je ta vrsta mimitiziranja prava stvarnost njegova pjenštva. Sama logika toga mimitiziranja već je jedan čimbenik organizacije i sređivanja te poezije, a to je logika manirističkoga poetskog iskaza o maniriziranoj slici stvarnosti koja je uvijek usredotočena na slični katalog selekcije – popularna kultura, konzumerizam, intermedijalnost, tehnologizacija, slobodna seksualnost, intenzivni mladenački život. Čimbenik sređivanja je, nadalje, i karakter lirskoga subjekta, odnosno subjekta u iskazu. On, s jedne strane, nikako nije utopljen u subjekt iskaza, već je eksplicitno prisutan (nekad čak i kao privatizirani subjekt, što Milanja vidi kao jedno od obilježja „postista“), afektivno naglašen, uvelike i samokarakteriziran kao mladi čovjek sklon hedonizmu, melankoliji, poetičnosti, ljubavnim vezama, erotici, suvremenoj kulturi, koju, međutim, istodobno i kritizira. Čak i kad subjekt povremeno mijenja spolnu, odnosno rodnu perspektivu pa se izražava u ženskome rodu, on ostaje razlikovan, regulatoran, budući da ima jasno izražene karakteristike koje znatno usmjeravaju poetski iskaz. Treći pak čimbenik sređivanja bio bi, paradoksalno, baš onaj diskurzivni postupak koji pospješuje rastresitost, a to je hipermetaforizacijski manirizam, konkretiziran u „slikovno-metaforičkim nizovima“. Kao i svaki manirizam, i ovaj zapravo ima imanentnu logiku, odnosno, kako kaže Sorel, „*jedinost* konstitutivnog načela“. Ta pak logika pretpostavlja i Prtenjačino perpetuiranje istoga ili sličnog odnosa prema izvanknjiževnoj zbilji, slične tipove i mehanizme metaforizacije, montaže i organizacije (grafo, fono, semanto, sintakto i tekstostilističke) cijeloga teksta, sličnu motiviku preko koje se „divlja“ metaforičnost i slikovitost uvezuje s najvažnijim predmetnotematskim konstantama, kao i sličnu

metodologiju interdiskurzivnosti teksta i autoprogramatičnosti. Zbog svega toga, zbog tih čimbenika koji doprinose njezinoj artikulaciji, Prtenjačina je poezija i mogla biti prepoznata kao paradigmatična, u prvome redu unutar generacije devedesetih ili, prije, „postista“. Mrkonjić tako, uzimajući Prtenjačinu za paradigmu, ocjenjuje da „upravo na najboljim uzorcima može se ustanoviti da mlađe hrvatsko pjesništvo pati od zamora materijala – odakle i njegov *stilski kolektivizam*“ (Mrkonjić, 2006: 325), a mi bismo dodali – i unutar nultih godina jer su sam autor i njegovo pjesništvo tek tada doživjeli punu afirmaciju i poetičku radijaciju.

Kako sve to što smo rekli o Prtenjačinoj poeziji, njezinom osebnom mimetizmu i manirizmu, rastresitosti i središnosti, hipermetaforičnosti i mikronarativnosti (Milanja govori o Prtenjačinu „situacionizmu“) izgleda u konkretnome tekstu zbirke pjesama *Yves?* Evo jednoga primjera nenaslovljene pjesme unutar ciklusa *Lorenzo bar* (sve su, naime, pjesme u knjizi nenaslovljene, označene samo brojevima unutar nekoga ciklusa – što je kritičare potaknulo da ih promatraju kao samo jedan ciklizirani tekst razlomljen u pojedine tekstualne „krpice“):

1.

moje je mjesto na terasi blizu  
zvučnika u kojem more prevrće  
vruću kornjaču  
u kojem sam stotinu puta na splavi  
od gomile filmskih traka krenuo  
preko atlantica u americu ali  
sam se brzo predomislio jer  
me je nepoznata djevojka sakrila u kosu  
dok su u luci bljeskala svjetla i nakit  
i dok je neprestano svirao dugi pusti solo  
na kraju sam zaspao na  
kamionu s voćem nježno si me

razrezala

po povratku s kupanja

(Prtenjača, 2001: 17)

Već na početku pjesme očigledan je lirski subjekt koji u prvoj osobi iskazuje pjesmu. Određeno je i mjesto gdje se nalazi („moje je mjesto na terasi blizu/ zvučnika...), čime i počinje njegova (samo)karakterizacija. Time je već snažno prisutan subjekt u iskazu kao jedan od čimbenika koji ipak organiziraju spomenutu rastresitost Prtenjačine slike svijeta i poezije. S druge strane, odmah se pojavljuje i drugi čimbenik organizacije – to je manirizirana slika stvarnosti s uvijek sličnim katalogom selekcije (popularna kultura, konzumerizam, intermedijalnost, tehnologizacija, slobodna seksualnost, intenzivni mladenački život). Upravo se takvi motivi i biraju, odnosno pripuštaju u pjesmu (terasa, zvučnik, filmske trake, america, svjetla i nakit, dugi pusti solo), što znači da Prtenjačin predmetnotematski i motivski sloj – na primjeru ove pjesme -- i nije tako rastresit, odnosno da postoji logika izbora motiva. U ovoj pjesmi evidentan je i treći čimbenik pjesmovne organizacije, a to je, kako smo već rekli, hipermetaforizacijski manirizam, konkretiziran u „slikovno-metaforičkim nizovima“. Za Prtenjačin stil karakteristični su, međutim, i brzi motivskotematski i metaforički prijeskoci pa čak i montažne jukstapozicije. Tako Mrkonjić ustvrđuje da pojedini pjesnikovi stihovi pripadaju „međusobno udaljenim realnostima ili da jedan stih u odnosu s drugim tvori metaforu a zajedno grozdove metafora“ (Mrkonjić, 2006: 324). S druge strane, Prtenjačin poetski iskaz gotovo uvijek je artikuliran u gramatički korektne rečenice raznih stupnjeva složenosti i duljine. Sorel stoga uočava svojevrsnu nasuprotnost između, s jedne strane, pjesnikove slobodne asocijativnosti i slikovno-metaforičkih nizova koji se, s druge strane, „ugrađuju u narativne blokove najčešće vezane rečenicom“. On dodaje da „Veza između rečenica često je proizvoljna, no kao kohezijski element Prtenjača često koristi različite modele ponavljanja. Time se, prema van, stječe dojam cjelovitosti pjesme dok je unutar sebe ona često razlabavljene strukture bez jasnih namjera“ (Sorel, 2006: 212-213). Mogli bismo se složiti sa svime time, jedino nam se čini da „razlabavljena struktura bez jasnih namjera“ ipak uvelike dobiva na koherenciji, odnosno idejnoj i predmetnotematskoj motiviranosti spomenutim trima čimbenicima organizacije koji u Prtenjačinu površinsku rastresitost ugrađuju osebujnu poetičku logiku na svim razinama pjesme. U ovoj pjesmi, nadalje, vidljiva

je „masmedijsko-kulturološka“ poetika (Sorel) jer se kombinira izvanknjiževna s virtualnom (masmedijsko-kulturološkom) zbiljom („u kojem sam stotinu puta na splavi/ od gomile filmskih traka krenuo/ preko atlantica u americu“). Dovode se u opreku različite zbilje i njihovi različiti ontološki statusi, čime se pojačava tenzičnost pjesme (u napetosti između toga hoće li virtualni ili izvanknjiževni svijet više privući lirski subjekt), a motivsko-tematski sloj dodatno se usložnjava, čak i spektakularizira. Spomenuti masmedijsko-kulturološki motivi bivaju pak alterirani onim bajkovitim i fantazijskim („ali/ sam se brzo predomislio jer/ me je nepoznata djevojka sakrila u kosu“), a pjesma završava čak i svojevrsnom resemantizacijom, odnosno persiflažom bajkovitoga motiva „usnule princeze“, koji je ovdje promijenjen u „usnulog mladića“ („na kraju sam zaspao na/ kamionu s voćem nježno si me/ razrezala/ po povratku s kupanja“). Također, uvodi se opreka vanjskoga („dok su u luci bljeskala svjetla i nakit“) i unutarnjeg svijeta (jer/ me je nepoznata djevojka sakrila u kosu“), odnosno izvanknjiževne stvarnosti i oniričnosti. Time Prtenjačin subjekt u iskazu lavira između izvanknjiževne zbilje, masmedijsko-kulturološkoga značenjskog sloja i oniričnosti. On je s jedne strane nepostojan, povodi se za brzim izmjenama ćutilnih, medijsko-kulturoloških i maštovnih senzacija te kombinira značenja iz različitih područja i razne stilske registre. S druge strane, izrazito je prisutan u reakcijama na stvarnost i imaginiranju književne zbilje, i to kao svijest koja značenjski organizira pjesmu, kao egzistencija koja se preko pjesme izražava i kao konceptualizator dikursa karakterističnoga za ovaj tekst. Zato možemo zaključiti da subjekt ove Prtenjačine pjesme oscilira između, kako kaže Milanja govoreći o kvorumašima, „simulakrumskega subjekta“ i „sintetizirajuće svijesti“ (Milanja, 2012: 23-24). Takve su tenzičnosti vidljive i na planu izraza. S jedne je strane kontinuirana „ekraničnost“ teksta zbog brojnih opkoračenja i prebacivanja, brza izmjena motiva i začudna asocijativnost te figurativnost koja više pogoduje stvaranju novoga književnog svijeta nego li metaforičnosti koja bi imala artikulirana prenesena značenja. S druge je strane nefragmentizirana i gramatički korektna poetska sintaksa s čestim složenim rečenicama, kao i stalna mogućnost da se motivi, unatoč začudnim kombinacijama, ipak po svojoj motivaciji povežu te da se subjekt ipak konstituiru s nekoliko identitetskih obilježja (mladi senzibilni i otvoreni čovjek, hedonist, konzument popularne kulture, izrazito sklon komunikaciji, ljubavi i seksualnosti, medijski i kulturološki naobražen, melankoličan zbog raskoraka površinske suvremenosti i kozmičkoga totaliteta, osobito vidljivog u prirodi).

Većina spomenutih poetičkih karakteristika, ali i promjena spolne, odnosno rodne perspektive subjekta u iskazu, zbiva se pak u ciklusu *Yves*, po kojemu je i nazvana cijela

Prtenjačina zbirka pjesama. Taj ciklus zapravo ima i određena poematična obilježja, bolje rečeno, svi su tekstovi u njemu ciklizirani, povezani istim senzibilitetom i istom perspektivom lirskoga subjekta. To je vidljivo i u petoj pjesmi iz spomenutoga ciklusa:

5.

neka nikad ne umre vjetar!  
moje srce drhti  
kao zlatna činela  
podigni me i odnesi  
prema letjelicama  
na balkonu je kiša i  
pokrio si me grančicom palme  
poljupcem zbog kojeg  
sam narasla  
yves  
spusti se dolje po cappuccino  
gledat ćemo se  
kratko ispod zelenog sunca  
koje kao sonic  
youth glasno  
kruži koje  
razbija moju bijelu sobu  
i da bih ostala živa moram  
reći rukama  
vi ste moje ruke  
dva moja mala nila

u vama sam ljujljala yvesa  
o neka nikad ne umre vjetar  
blistavi bicikl za prijevoz  
naših krhotina!

(Prtenjača, 2001: 66)

Ova Prtenjačina pjesma uokvirena je istim motivom, i to imperativom: „Neka nikad ne umre vjetar!“. No, na kraju sam je motiv ponešto variran i dodana mu je metaforička poanta. Dakle, pjesma ima prstenastu kompoziciju, ona je time zaokružena i strukturalno učvršćena, no unutar toga prstena zapravo je motivski i strukturalno fragmentirana i heterogena. Vidjeli smo da je ta kombinacija fragmentizacije i ulančavanja i inače karakteristična za ranu Prtenjačinu poeziju, i to na primjeru korektnih i cjelovitih rečenica unutar kojih se pak zbivaju začudni i teško povezivi motivski preskoci te jukstapozicijske montaže. Ta je kombinacija ovdje je prisutna na motivskotematskoj i na retoričkoj razini. Spomenuta varijacija početnoga motiva zapravo je intonacijska gradacija, odnosno pojačavanje afektivnosti uzvikom („o neka nikad ne umre vjetar“), čime se dobiva (pseudo)patetizacija diskursa, odnosno ojačava se poetska tenzičnost u kombinaciji sa završnom apozicijskom metaforom („blistavi bicikl za prijevoz naših krhotina“). Valja primijetiti da je ta metafora metaforična sama unutar sebe (bicikl za prijevoz naših krhotina), kao i da čini osobit metaforički preskok svojim apozicijskim položajem i začudnim značenjskim sadržajem u odnosu na prethodni stih. Tako da je i to jedna od ilustracija Prtenjačina ranoga hipermetaforičkog stila. Što se pak tiče motivsko-tematske razine – za razliku od ove retoričke – iskaz „neka nikad ne umre vjetar“ zapravo bi značio afirmaciju promjenjivosti, dinamike, emotivnosti, nesvodivosti životnih manifestacija na neke opće zakonitosti. Takve konotacije još više naglašava završna varijacija početnoga motiva, i to dodatnim osnaživanjem emotivnosti („o neka nikad...) te metaforičkim dovođenjem vjetra u korelaciju s „blistavim biciklom za prijevoz naših krhotina“, dakle, kao sredstva ili medija afirmacije fragmentarnosti (kako fragmentarnosti osobnosti tako i vanjskoga svijeta). Dakle, spomenuti početni iskaz i njegova završna varijacija svojom ulančanošću strukturiraju značenjsko usmjerenje cijele pjesme. S druge strane, njihov motivsko-tematski sadržaj zapravo eksplicira, čak do mjere autoprogramatičnosti, životnu pa i



pjesmovnu rastresitost, fragmentarnost, nestrukturiranost. Već početni iskaz, kao i daljnji razvoj pjesme, potenciraju afektivnu funkciju i ulogu subjekta u iskazu. U drugome se stihu on doista i pojavljuje, i to izrazom („moje srce drhti“) kojim se afirmira emotivnost kao psihološka dimenzija, ali i kao strukturalni postupak ove pjesme (neprestane emotivne i čulne senzacije koje pak provociraju bogatu retoričku razinu). Subjektova naglašena afektivnost i povišena intonacija pjesme vidljiva je i u metaforizacijskoj poredbi („kao zlatna činela“), a još više u subjektovu obraćanju pjesmovnome objektu, odnosno naglašavanju apelacijske funkcije, s eksplicitnim pozivom na uzdignuto raspoloženje i intonaciju navođenjem motiva iz takvoga značenjskoga polja („podigni me i odnesi/ prema letjelicama“). Zapravo, tijekom pjesme uloga objekta/ adresata – koji se tek kasnije i imenuje – postaje sve važnija jer subjekt tekst sve više usmjerava kao obraćanje objektu/ adresatu te implicitni dijalog s njime i njegovim postupcima (primjerice iskaz: „pokrio si me grančicom palme/ poljupcem zbog kojeg/ sam narasla“, koji je nalik motivima tradicionalne ljubavne poezije te koji pjesmu doista i smješta u kontekst takve poezije s izrazitim implicitnim dijalogom subjekta i objekta). Pjesma se od čiste afirmacije fragmentarnosti, dinamike i biofilnosti nadopunjuje značenjskim poljem ljubavne poezije, a ta su dva značenjska polja kompatibilna, i to kao dinamična mladenačka ljubav. Subjekt se tako identificira kao ženski („poljupcem zbog kojeg sam narasla“), a potom se – tek u intonacijskome zamahu i ljubavnoj afektivnosti – napokon imenuje objekt/ adresat, i to kao muški („yves“). Time se izvrće dotadašnja spolna, odnosno rodna perspektiva pjesama u Prtenjačinoj zbirki *Yves*, jer se pjesma iskazuje iz ženske perspektive. Promjenama tih subjektivnih perspektiva naglašava se konvencionalnost pjesničkoga teksta, odnosno svijest da tekst ne ovisi o nekoj izvanknjiževnoj zbilji, niti o nekim zadanim pjesničkim postupcima i poetikama, već o načinu slobodne upotrebe pjesničkoga jezika i posve slobodnih poetičkih izbora. Prtenjačine pjesme u ovoj se knjizi, dakle, autoprogamatski uvrštavaju u nemimetičku poetiku koja, međutim, nije ni posve eskapistička ili hermetička. Dapače, već idući stih nakon imenovanja subjekta kao da nastoji dati određeniji kontekst sceni pjesme, kao da je želi smjestiti u konkretnije okruženje neke izvanknjiževne situacije („spusti se dolje po cappuccino“). No, nije to neka izravnijsa društvena referenca, već prije detalj svakodnevnoga života koji konkretizira implicitni ljubavni dijalog. Odmah potom dolazi posve antimimetički, eminentno ekspresionistički motiv „zelenog sunca“, kojim se nanovo smanjuje udjel deskripcije, a povećava udjel ekspresije. Ta će se ekspresivnost još osnažiti gradacijom u kojemu „zeleno sunce“ prvo „kao sonic/ youth glasno/ kruži“, a potom „razbija moju bijelu sobu“. Tu je i medijsko-kulturološka poredba sa sastavom Sonic Youth, čime se naglašava intermedijalnosti i intertekstualnost (s

tekstovima toga sastava) pjesme, odnosno neautentičnost svakoga našeg (pa i pjesničkog!) iskustva koje se može artikulirati tek u medijsko-kulturološkoj semiotičkoj mreži. U tome dijelu pjesma kao da zadobiva izrazitiju asocijativnu logiku, kao i da koherentnost subjekta biva narušena slobodnijim vezanjem slika, odnosno, njihovim intenzivnijim smjenjivanjem i slabijim ulančavanjem. Tako se stihovi: „i da bih ostala živa/ moram reći rukama/ vi ste moje ruke“ mogu shvatiti na dvije razine – kao pokušaj unutarpjesmovnoga aktera da doslovno ili metaforički preživi kao svojevrsan „lik“ u pjesmi, te kao nastojanje lirskoga subjekta - kao dominantne instance pjesmovne organizacije - da ponovno uspostavi i održi vlastiti identitet i funkcionalnost. Zanimljivo da upravo u trenutku kad se čini kako se taj identitet ponovno uspostavlja („vi ste moje ruke“), slijedi još jedna apozicijska metafora koja prethodnu čvrstu konstataciju pomiču u značenjski znatno neodređeniju metaforičnost, još k tome vrlo udaljenoga značenjskog polja („dva moja mala nila“). Subjekt koji je ipak ponovno uspostavio vlastitu koherentnost, može se iznova artikulirano umjeriti prema objektu, kao što se može vratiti i artikulaciji svojevrsnoga ljubavnog dikursa koji je prethodno dominirao („u vama sam ljuljala yvesa“). No, na kraju sve to dovodi u pitanje izričitim iskazom o vjetru kao metaforičkom „blistavom biciklu za prijevoz naših krhotina“. Zaključuje se, dakle, da su i subjekt i objekt („naše krhotine“) u stanju fragmentizacije, da, međutim, takvo njihovo stanje nije za subjekt tragično, već ga on čak smatra preduvjetom za promjenjivi, dinamični život čija je najveća vrijednost biofilna nesvodivost na neku nepromjenjivu zakonitost.

Jasno je, dakle, da se unutar Prtenjačininih pjesama smjenjuju fragmenti raznih poetskih diskursa, što i njegovu poetiku čini složenijom, neprikladnom da se posve svede na bilo koju pojedinačnu poetičku odrednicu, o čemu (neizravno) govore i neki pjesnikovi autopoetički iskazi unutar pjesama. Upravo se i sukcesivno konstituiranje pa dekonstituiranje subjekta u iskazu unutar pjesme koju smo analizirali, izmjenjivanje značenjski ulančanih i asocijativno slobodnijih pjesmovnih dijelova te kombiniranje oniričnosti s referencijama na zbilju i medijsko-kulturološku sferu, može smatrati nečim što je osobito karakteristično za Prtenjačinu ranu poeziju. Ta je poezija, dakle, eklektična. Uključuje i povezuje različite poetičke pa čak i dijakronijske odrednice kao što su elementi označiteljske scene sedamdesetih i osamdesetih godina prošloga stoljeća (jezična igrivost, slobodna asocijativnost, hipermetaforizam); neoegzistencijalističke elemente (narcizam subjekta, prezentnost, uvlačenje konzumerističke zbilje u tekst) koje dijeli s generacijom devedesetih; postmodernističku senzibilnost intertekstualnosti, intermedijalnosti i virtualnosti (ekraničnost, medijsko-kulturološke reference i strukturalne metode, simultana i simulakrumska

konstrukcija zbilje). Zato se Prtenjaču i može uvelike promatrati kao paradigmatškoga pjesnika nultih godina u kojima osobito mlađi pjesnici često napuštaju neke „čiste“ poetičke modele te stvaraju „autopoetike“ koje bi – osebujnim kombinacijama raznolikih poetičkih odrednica – trebale biti karakteristične za svakog profiliranijega i kvalitetnijeg pjesnika.

### 5.5. Ervin Jahić (1970.)

Ervin Jahić je pjesnik, kritičar, esejist i antologičar. Objavio je sljedeće zbirke pjesama: *Oko andaluzijskoga psa* (1994.), *Biografija i auto*, (2001.), *Knjiga materijala, vikend-priručnik utopije tijela za mezimce* (s Predragom Todorovićem), (2001.), *Pustinje neona - izabrane pjesme* (2005.), *Kristali Afganistana* (2007.), *Nemjesto* (2015). Nakon što su mu u prethodnim zbirkama pjesama poetiku, kako kaže Branko Maleš, obilježavale strategije „persiflažnog nadrealnog barokizma i semantičkog konkretizma“ (Maleš prema Jahić, 2007: str. 113), u zbirci *Kristali Afganistana* jezik se pak, prema Malešu, osim kao „sobomgovoreća supstancija“, rabi i kao „dojučer prezreni prijenosnik informacije“ (ibid.). „I uistinu, Jahićev snažno oživljeni lirski subjekt sada se, u „prijenosu informacija“, promiseće u očevica i svjedoka. Te dvije gotovo sinonimne riječi, međutim, imaju i razlikovnu značenjsku nijansu sukcesivnosti – s jedne strane očevica koji prolazi kroz neko iskustvo i, s druge strane, svjedoka koji u svojoj uspravnosti cijelim svojim bićem biva samo to iskustvo. Postavlja se, dakle, pitanje koje je to ili koja su to tako važna iskustva koja od očevica u Jahićevom slučaju stvaraju svjedoka, koja je to arhimedovska poluga koja je u odnosu na ranije faze nedvojbeno pomaknula cijeli pjesnikov poetički svemir. Čitajući zbirku *Kristali Afganistana* učinilo nam se da je zapravo riječ o dvama temeljnim, a naizgled odvojenim iskustvima, čije je stapanje pak dovelo do nužnosti svjedočenja. S jedne strane, bitno iskustvo, koju ni poetska strategija najčešće ne može apstrahirati, jest (ponovno) pronalaženje transcendentala jamca kozmičke teleološkičnosti, tradicionalno rečeno, čvrste točke prema kojoj se (čak i ne znajući za to) na neki način moraju pozicionirati sve druge točke u svemiru. Ta je točka ne samo čvrsta, već i uzvišena, ona je, dakle, sam Bog kojega Jahić imenuje jednim od Božjih imena u islamu - Uzvišenim. Već samo postojanje uzvišenosti pak daje sasvim drugačiju dinamiku ovozemnim stvarima i one doslovno bivaju razapete između, s jedne strane, svetosti božanske stvarnosti

od koje potječu te, s druge strane, sramotne nedostojnosti svojih zemaljskih okolnosti. Takva ontološka konstelacija, u kojoj su ljudi „namjesnici Božji na zemlji“, a ne tek proizvodi trenutačnoga razdoblja evolucije čija je svrha posve upitna, u život unosi takovrsni dramski patos koji jedini uopće može osvijestiti svu suvremenu tragediju humaniteta općenito, a posebice velikoga mnoštva („cijeloga svemira ljudi“) neizrecivo teških i pogaženih pojedinačnih sudbina.

Upravo ta gola ljudskost, od Boga uzvišena, od ljudi ponižena, drugo je bitno iskustvo Jahićeva pjesništva iz spomenute zbirke. Kad se iskustvo takve ljudskosti, koja kao da gubi globalnu bitku s neljudskošću, stopi s iskustvom Božjega milosrđa koje, usprkos svemu, jamči za svoja stvorenja, onda očevicu jedino preostaje biti zgroženim, ali uspravnim svjedokom potresne stvarnosti i prokazivačem njezine okrutnosti i nepravde“ (Šalat, 2011: 126-127). Zato se Jahić i promeće u pjesničkoga svjedoka ljudskosti u svim njezinim najtežim aktualnim ugrozama kao što su potlačivanje cijelih naroda i skupina ljudi, cijele one „druge polovice svijeta“ koja svoju drugotnost „plaća“ trpljenjem svih mogućih oblika represije – od jezične, kulturološke i psihološke do vojne i brutalno fizičke: „Oni jednu polovicu svijeta uzimaju na znanje/ A čitavu drugu zatajuju./ I taj se posao najprije zbiva u jeziku./ I kažu da su jezici tamo, u drugoj polovici, mrtvi... Željezne gusjenice gaze kuće, gaze stabla,/ Gaze vrtove, gaze zvijeri, gaze djecu// Druge polovice da se ne bi znalo/ Tko je i što je ona.// Od čega nam se sastoji svijet“ (Jahić, 2007: 18). Zapravo, logocentričko nadređivanje jedne binarne opreke drugoj (u ovome slučaju, nadređivanje imperijalnoga nasilja onima koji trpe njegove posljedice) pjesnik je i mogao dekonstruirati tek sasvim izravnim govorom koji čitatelja dovodi pred vrlo plastične slike tragičnih posljedica takovrsnoga logocentrizma. Takvu izravnost, ponekad čak hotimice dovedenu do brutalnosti, pjesnik lukavo podmeće nasilnicima i pušta ih da se vlastitim izopačenim glasom sami što više razotkriju.

„Knjiga *Kristali Afganistana*, međutim, nije samo zbirka u kojoj se poetskom uspravnošću svjedoči protiv nečega (imperijalizma i njegovih brutalnih izvršitelja), već se, također, u njoj humanitet nastoji namicati na onim mjestima koji su mu u ovom sve nehumanijem svijetu ipak još preostala. Ta pak mjesta, kako bi se po tamnome koloritu više pjesama o spomenutim temama moglo pogrešno zaključiti, nisu ipak kvalitativno pa ni kvantitativno zanemariva. Naime, Jahić kao da baš usuprot uvjetima teško ugrožene ljudskosti nastoji afirmirati sve čovjekove potencijale za ljubav, toplinu, dobrotu. Uostalom, za stanja koja se baš na pozadini nezamislivih strahota jasno pokazuju kao zapravo jedine smislene stvarnosti postojanja“ (Šalat, 2011: 128). Jahićev se poetski diskurs tu preobražava u intimističko, ranjivo pa i slatkogorko prebiranje po prostorima autentičnih emocija i brižne

privrženosti, koje su najčešće vezane uz vlastitu obitelj kao sukcesiju istinske ljudskosti: „Kad presele se moji roditelji na drugi svijet/ Ništa baš neće biti važno/ Gdje grob im je ili mezar/ Bit će sasvim nevažno/ Oni će svakim svojim nepostojećim trenutkom/ Govoriti o meni/ Neće me biti briga što će ljudi reći/ Kakva je dženaza bila// Sve dok tome tako nije/ Izvjesno je da mi je često/ Čistiti roditeljski dom/ Da mi je sapirati fleke/ Što sam ih ugradio u njihovu kuću“ (Jahić, 2007: 31). Takva intimistička mjesta u knjizi (inače, ništa manje uspjeta i sugestivna od izravnoga govora spomenutih Jahićevih egzorcizama „velike“ povijesti) još se, međutim, dodatno obogaćuju i usložnjavaju pjesmama u kojima u prvi plan izbija duševna nutrina i njezin odnos prema duhovnoj stvarnosti. Ta se stvarnost zapravo može izraziti samo *per analogiam*, a u svojoj biti ostaje nedostupna svim slikama i fizičkim čulima. Uistinu, u takvim tekstovima Jahić pokazuje kako se mudrosni i mistični odsjevi mogu fiksirati sasvim suvremenim poetskim postavama koje u pjesmama u prozi ili nešto ekonomičnijim stihovanim pjesmama pretražuju točke preklapanja vidljivoga i nevidljivog, izrecivog i neizrecivog: „Nije nužno da sjena zna išta o mraku. Nadahnuće joj ne treba da bi znala da je krađa svjetla njezino rođenje. Tih kao sjena, i ništa više od toga, čovjek je oživio mrtvu stvarnost. Protivno mehanizmu upotrebljivosti, osobito koristi u ovom drevnom svijetu, sjena supostoji uz svaki lik i oblik“ (Jahić, 2007: 52). Također, spomenuti tekstovi među rijetkima su, ali utoliko dragocjenijim suvremenim pjesničkim svjedočanstvima o rekonstruiranju porušene kozmičke strukture. Svjedočanstva o nanovo uspravljenim pjesničkim ljestvama kojima se lirski subjekt može popeti iznad toliko već „izraubane“, upravo debaklirane, stvarnosti u – samo za naša čula i za naš jezik tamni – zagrljaj Onoga koji je čovjeku najbliži, ali ga istovremeno i beskrajno nadilazi: „Noć je gruba, prekrila me tama jezika/ U toj noći bez mraka magle su nam vid/ Što nam se učinilo da smo trebali biti/ Što nam se čini da bi nam se činilo/ O, moj druže dragi, On nam se smilovao/ Gdje ja to liježem da bih se probudio“ (Jahić, 2007: 57).

„Jasno je kako su *Kristali Afganistana* višedimenzionalna knjiga u kojoj Ervin Jahić, kao ipak prebjeg – privremeni ili trajni - iz prostora označiteljske scene, svoje pjesništvo znatno izravnije srazuje ne toliko sa stvarnošću samoga jezika, već prije s raznolikim izvanknjiževnim zbiljnostima, i to onima društvene, globalne, obiteljske, osobne, psihološke i religiozno-duhovne provenijencije. To, međutim, ne čini samo izravnim interventima pjesmovna subjekta u očigledno nepravedne stvarnosne poretke. Svoju suverenost nad pjesničkim strategijama i hotimično oblikovanje različitih izričaja za različite areale postojanja on, dakle, pokazuje i pregnantnim, sugestivnim intimizmom te koncentriranom

meditativnošću s mudrosno-duhovnim ambicijama“ (Šalat, 2011: 129). No, počnimo analizu Jahićeve poetike upravo pjesmom koja se najizravnije nastoji uplesti u izvanknjiževnu zbilju:

Guantánamo

*Po Johnnyju B.,  
zapisao Hamza ibn Hasan*

Koliko se noći smjenjuje u noći kad kosti pucaju  
A tabani gore krvlju  
Kažeš, Guantánamo

\*\*\*

Ne, nisu to mučenici  
To su uzjogunjeni pastusi koje privodimo  
Boljem svijetu  
Mučenici muku muče  
Ovi ovdje su grabežljivice  
Tamne od mržnje  
Od sunca koje nije naše  
Lakše im je umirati nego živjeti  
Oni su oholi prepredenjaci, liferanti i foliranti  
Vjera im je u nevjeri  
Njihovi domovi smrde  
Njihove žene smrde  
Dani su im bez značaja  
Nokti su im prljavi  
Djeca su im bolesna  
Mi ćemo ih utjerati u bolji svijet  
Tuci stoku, potjeraj đavla iz nje  
Nožem, žicom, srebrenicom  
Zatri volju, guzi tijelo  
Ubij tijelo marvi  
Ispišaj tijelo

Vjera im je u nevjeri  
Kad se klanjaju  
Nek to čine nama učast  
Mada, čemu tako nedostojanstveno  
U lokvi napišanoj krvlju  
Crnom, zapuštenom, bezvrijednom  
Ma bezbožnom  
Kažem vam  
Oni nemaju dušu  
Zaista  
Ne vjerujete mi  
Stoko bezbožnička  
Bando arapska  
Cigani muslimanski  
Divljaci primitivni  
Daj, George  
I ovi su od istog soja  
Jednom smeće, uvijek musliman  
Ne vjerujete  
Svi ste vi pogana stoka

Daleko je moj dom  
Daleko je Amerika

Ma George, rekoh ti  
Da vidi Allah kako bog obračunava  
S neistomišljenicima  
I s lažnom konkurencijom  
Žicu mu kroz penis  
Pa da vidimo tko je veći  
On ili mi

A tako bih kući, u Kansas  
Tamo me čeka

Majka

(Jahić, 2007: 103-105)

Već naslovom Jahić jasno ustanovljava kronotop cijele pjesme – to je istodobno konkretno i simbolično mjesto i vrijeme (američki zatvor Guantánamo na Kubi za islamističke osumnjičenike za terorizam, godinama neljudski mučene bez suđenja), koji daju značenjski okvir cijelome tekstu. Paratekstualno (*Po Johnnyju B.,/ zapisao Hamza ibn Hasan*) pjesma se smještava u (pseudo)biografski diskurs („zapisao“) i pripisuje se (vjerojatno fiktivnome) zatočeniku Guantánama (Hamzi ibn Hasanu). No, fiktivni zapisivač teksta (subjekt u iskazu) nije i subjekt iskaza jer ga izriče (fiktivni) američki isljednik u Guántanamu. Stilistika teksta i vrsta njegova diskursa posve je prilagođena takvome (pseudo)autobiografskom izričaju (fiktivnoga) isljednika, u kojemu se (re)konstruira njegov svjetonazor, motivacija, racionalizacija i stil izražavanja. Riječ je, dakle, o pjesničkome postupku „govora iz *persone*“, kojim se cijela pjesma iskazuje iz perspektive određenoga lika, odnosno iz njegova psihološko-poetičkoga profila. S druge strane, perspektiva subjekta iskaza (koja se ovdje ne izriče, ali se može jasno vidjeti) zapravo je posve suprotna subjektu u iskazu te indicira čak i stajalište samoga (izvantekstovnog) autora. To implicira i angažirani karakter teksta, subjekta iskaza i samoga autora. Naime, subjekt iskaza (kao i sam autor, napokon) upravo izravnošću, iznimnom grubošću i govorom mržnje subjekta u iskazu najintenzivnije prokazuje i osuđuje čitav habitus toga subjekta, kao i karakter politike koja je pospjela taj habitus i njegovu zlu djelatnost. Što je, dakle, izraz subjekta u iskazu grublji, siroviji i mrzilačkiji, to je jasnija prokazivačka autorska intencija. Zato je idejna koncepcija, motivika i diskurs subjekta u iskazu često i doveden do krajnosti, odnosno do ruba grotesknosti i karikaturalnosti. Stilizacija njegova izričaja puna je kolokvijalizama („Mučenici muku muče“), vulgarizama („Zatri volju, guzi tijelo/ Ubij tijelo marvi/ Ispišaj tijelo“), psovki, političke nekorektnosti i rasističkih uvreda („Stoko bezbožnička/ Bando arapska/ Cigani muslimanski/ Divljaci primitivni“), frazeologije u kojoj se čuju odjeci službene ideologije („Ne, nisu to mučenici/ To su uzjogunjeni pastusi koje privodimo/ Boljem svijetu“), stereotipiziranih izraza i slika („Da vidi Allah kako bog obračunava/ S neistomišljenicima/ I s lažnom konkurencijom“) u odnosu na drugu vjeru (islam) i etnicitet (Arapi). U njima se Zapad - posve šablonski, u vrijednosnome smislu crno-bijelo - nadređuje Istoku („Vjera im je u nevjeri/ Njihovi domovi smrde/ Njihove žene smrde/ Dani su im bez značaja/ Nokti su im prljavi/ Djeca su im bolesna“). Tu su, također, intertekstualne reference na drugo mjesto



stradanja, dapače, genocida nad muslimanima, isto iz diskursne perspektive agresora („Nožem, žicom, srebrenicom“), kao i na američkoga predsjednika kao sinegdohe cjelokupne američke politike koja je rezultirala sustavom zatvora i mučenja u Guantánamu („Ma, George, rekoh ti“). I tim se referencama proširuje značenjski kontekst upisan u pjesmu s isljednika u Guantánamu na američku politiku, kao i općenito onu koja je inspirirana mržnjom prema islamskoj religiji i muslimanskim narodima u cijelome svijetu. Odmak od mrzilačkoga diskursa (no u funkciji intenziviranja značenjske i izrazne tenzije) događa se na dva mjesta u pjesmi u kojima se ocrtavaju neke pozitivne svjetonazorske i životne vrijednosti subjekta u iskazu. To su njegova domovina, zavičaj, obitelj, majka („Daleko je moj dom/ Daleko je Amerika“; „A tako bih kući, u Kansas/ Tamo me čeka/ Majka“) kao mjesto pozitivne, a ne tek negativne (Zapad protiv Istoka) samoidentifikacije. U ta dva strofno odvojena pjesmovna segmenta dominira čeznutljivi, sentimentalni diskurs (čak ima prizvuk poezije kao teksta za glazbu) s naglašenijom ritmizacijom, zvukovnošću i afektivnošću („Daleko je moj dom/ Daleko je Amerika“). Takav je diskurs u izrazitoj opreci (pa stoga i u funkciji intenziviranja poetske tenzije) prema mrzilačkome diskursu te se na pozadini sentimentalnoga diskursa samo još znatnije naglašava grotesknost, ali i jezivost onog mrzilačkog. Tako je Jahićevo izravno tematiziranje izvanknjiževne stvarnosti bitno obilježeno korištenjem različitih tekstovnih diskursa, kao i perspektiva lirskoga subjekta. U prvome se redu, zaključimo, koristi prema stvarnosti snažno afektirani lirski subjekt s isto tako snažno istaknutom afektivnom jezičnom funkcijom unutar raznovrsnih diskursa. Time se u tekstu ostvaruje angažiranost dijela Jahićeve poezije, što ga oštro distingvira u odnosu na pjesnike devedesetih i nultih godina koji u stvarnosnoj referentnosti preferiraju deskriptivnu jezičnu funkciju.

Druga Jahićeva pjesma koju ćemo analizirati diskursno je posve različita od prve i pripada među one koje se od stvarnosnoga angažmana okreću tematiziranju duhovnoga svijeta:

O misteriju

Prije svega, na kojim meridijanima sam usnio  
San duše koja se koprca u mnogolikim odrazima  
Svijeta suzdržanog, umornog i paralelnog  
Dakle, gdje je korijen kore svijeta  
A gdje cvat pupoljaka stvorenih  
Koji ne mogu stvarati

(Jahić, 2007: 47)

Već je naslovom signirano da će pjesma nastojati tematizirati, s misaonoga gledišta, ono numinozno i nevidljivo, a s izraznoga – ono pojmovno i apstraktno. Također, sintagmom „o misteriju“ intertekstualno se upućuje na refleksivno-meditativni diskurs zastupljen u brojnoj starijoj duhovno-religijskoj literaturi, ali i, primjerice, na neke pjesme i naslove Danijela Dragojevića koji je također intertekstualno prizivao, reinterpreterao pa i persiflirao spomenuti diskurs. Dominaciju refleksivno-meditativnog diskursa pospješuje i za poeziju vrlo razvedena sintaksa koja se – upotrebom opkoračenja - hotimično ne poklapa s redcima pjesme. Tako se refleksivna diskurzivnost kontrastira u odnosu na stihičku strukturu pjesme koja istodobno naglašava i poetski karakter teksta. Pjesma počinje priloškom oznakom načina „prije svega“, kojom se signira bitnost, odnosno značenjsko fokusiranje teksta na neku sržnu tematiku. Slijedi niz apstraktnih imenica i pridjeva („na kojim meridijanima sam usnio/ San duše koja se koprca u mnogolikim odrazima/ Svijeta suzdržanog, umornog i paralelnog“), kojima se ocrta vizualno teško ili nikako predočiva duhovna, ali i tekstualna stvarnost. Subjekt iskaza kao da sve što je čulima spoznatljivo želi odmaknuti u stranu te potom nazrijeti drugačiju, ćutilnoj percepciji nedostupnu realnost („san duše“, „mnogoliki odrazi“, paralelni svijet“). Uz upotrebu apstraktnoga leksika, obilježje stila ovdje su i takozvane determinacijske metafore koje podrazumijevaju genitivnu sintagmu, a sastavljene su ili od dva apstraktna pojma („san duše“) ili od kombinacije apstraktnoga i konkretnog („korijen kore svijeta“, „cvat stvorenih pupoljaka“). Metafore takve vrste u ovoj Jahićevoj pjesmi zasnivaju inteligibilni svijet koji se ili nastoji približiti nekim pojmovima koji imaju vizualnost ili se udaljuje u čisto spekulativnu kombinatoriku. Na ta dva načina konstruirana je cijela pjesma. U prvome dijelu (prva tri stiha koje čini jedna rečenica) dominira apstraktna spekulacija koja gotovo i nema vizualizacijskih korelativa, a intencija je subjekta u iskazu posvemašnje izlaženje iz vidljivoga u duhovni, inteligibilni poetski svijet (nepoznati meridijani, san duše, mnogoliki odrazi, paralelni svijet). U drugome dijelu (druga tri stiha koje također čini jedna rečenica) diskurs poprima obilježja mudrosnoga, proverbijalnog izraza. On se zasniva na prenošenju značenja između konkretnog i simboličnog, pojedinačnog i općeg, i to čak unutar iste sintagme koju čini determinacijska metafora (korijen kore svijeta, cvat pupoljaka stvorenih). Tu je pak intencija subjekta u iskazu distingviranje prvotne zbilje, esencije (korijen) svega vidljivoga (kora svijeta) od drugotne zbilje (stvorenoga svijeta koji ne može stvarati). Tako se pjesma u cjelini svojega „sloja prikazanih predmetnosti“ i „sloja shematiziranih aspekta (sloj kuteva iz

kojih se djelo promatra)“ (Ingarden, 1971: uvodno poglavlje) može kontekstualizirati u blizinu filozofskih sustava i religijskih nauka koji dosljedno razdvajaju Stvoritelja i stvoreno, duhovno i materijalno. Ova se Jahićeva pjesma, dakle, jasno smješta u kontekst duhovno-religijske i mudrosno-refleksivne poezije koja izravno ili putem slikovnoga mišljenja (S. Sorel) nastoji poetski fiksirati izvanknjiževni svijet ljudske nutrine, duhovnosti, refleksivnosti te ga povezati (smatra se da je pojam „religija“ nastao iz latinskoga glagola „religare“ koji znači „povezati“) s krajnjim duhovnim i religijskim dimenzijama. A u trećoj Jahićevoj pjesmi koju ćemo razmotriti spomenute se dimenzije povezuju s intimističkim, obiteljskim kontekstom, a izričaj biva poetičniji u odnosu na izrazitu refleksivnost pa i apstraktnost prethodne pjesme:

## MOLITVA

Sad spava u kolijevci Iman, vjere  
Puna u san. Mirza se ušuljao

Pod kosu i ruke, uzimajuć ljubav  
Mame. Aida i u snu mari

I brine se.  
Ja, gospodar krova, gledam ih u gluho

Doba noći i molim Uzvišenog  
Boga za milost

Prema Njegovim  
Namjesnicima na Zemlji.

(Jahić, 2007: 30)

Naslov pjesme, *Molitva*, implicira diskurs s naglašenijom ulogom subjekta u iskazu i s opisom njegove životne situacije te odnosa prema Bogu. Naslovom se navodi i određeni tip tekstualnog diskursa, odnosno književnoga žanra (molitva) koji implicira subjektivnost, afektivnost, (auto)biografizam, poetičnost, čak i određene formalne paralelizme u strukturi

pjesme. Pjesma počinje priloškom oznakom vremena („sad“) kojom se naglašava izrazita prezentnost teksta te sintagmom („spava u kolijevci“) kojom se ističe statičnost i spokojnost pjesmovne scene. Ženskim imenom „Iman“ uvodi se (auto)biografska dimenzija diskursa, a sintagmom „vjere puna u san“ uvodi se poetičnost, i na značenjskoj i na izraznoj (unutarstihovna rima „Iman-san“) razini. Nastavak (auto)biografizma je muško osobno ime „Mirza“, lik koji u pjesmi, svojom laganom dinamikom („ušuljao se“), djeluje kao agens blage tenzije s ostalim članovima obitelji jer „uzima ljubav mame“, na koju – podrazumijeva se – pretendira i njegova sestra i njegov otac. Središnje mjesto – geometrijski u prostoru pjesme te afektivno i funkcionalno u obiteljskome „sustavu“ – ima „Aida“, očito poistovječena s „mamom“. Ona se imagologijski ocrta kao tip „uzorne žene“, „duše obitelji“, koja i u snu „mari“ i „brine se“ za djecu i cijelu obitelj. Tek se nakon opisa „majke i djece“, „vodoravne“ obiteljske situacije, uvodi izrečeni subjekt u iskazu, autobiografski „ja“, imagologijski ocrtan kao izrazita „okomica“, „stup obitelji“, njezina „glava“. Sam sebe definira apozicijskom metaforom „gospodar krova“, čime se ocrta – za razliku od žene koja je „duša obitelji“ – kao „duh obitelji“, koji je povezuje s transcencijom, odnosno s Bogom. To je, dakle, i imagologijski tip „oca obitelji“, koji se u njezino ime („gledam ih“) obraća Bogu i moli ga za dobro obitelji. Priloška oznaka vremena („u gluho doba noći“) upućuje pak na duhovni prostor, lišen dnevnoga osvjetljenja i buke vidljivoga svijeta. Tek se, dakle, lišen ćutilnih senzacija subjekt u iskazu može približiti duhovnome, odnosno Bogu, čime imagologijski postaje tip „molitelja“, svojevrsnoga posrednika između duhovnoga i materijalnog svijeta. Subjekt u iskazu se, pri kraju pjesme, moli „Uzvišenom Bogu“ za milost prema „Njegovim Namjesnicima na Zemlji“. Time se usklađuje naravni i nadnaravni svijet, postiže se okomito duhovno zajedništvo Boga i čovjeka, i vodoravno – čovjeka i njegove obitelji, poništavaju se sve opreke koje i tako nisu bile snažnije izražene, te se pjesma značenjski zaokružuje i dovršava. U Jahićevoj pjesmi, inače razmjerno statičnoj, tako je glavna dinamika ona duhovna – uspostavljanje zajedništva između Boga i čovjeka te između članova obitelji međusobno. Stvorena je i skladna slika obitelji, kao svojevrsna retradicionalizacija i rekuperacija najprisnijih ljudskih odnosa. S druge strane, obiteljski prostor djelomično je ocrtan bachelardovski, u simboličkoj usporedbi s dijelovima kuće. Tako je prisna obiteljska ljubav smještena u središnji dio kuće – spavaće sobe, a subjektova težnja prema transcenciji i Bogu – u simbolički krovni prostor koji je najbliže nebu. Pjesma *Molitva* i diskursno je razmjerno mirna, s razvedenom sintaksom složenih rečenica i deskriptivnom intonacijom, koju pospješuje i to da se – opkoračenjima – granice dijelova rečenice često ne poklapaju s granicama redaka. Poetsku deskripciju upotpunjuju povremeni

sintagmatski poetizmi koji imaju afektivnu funkciju, odnosno kojima se izražava stajalište subjekta u iskazu (vjere puna u san, gospodar krova, gluho doba noći). U versifikacijskome i kompozicijskome smislu ističu se slobodni stihovi u distisima koji pjesmi daju osobitu ritmičnost i dinamičnost, kao i tenzija između redaka pjesme i sintaktičkih značenjskih cjelina koje se u mikronaracijama prelijevaju preko tih granica. U ovoj pjesmi Jahić duhovni svijet iz prethodne pjesme *Misterij* „spušta“ u obitelj te ga na taj način upotpunjuje društvenim i osobnim svijetom.

Uglavnom, Jahić u knjizi *Kristali Afganistana* donosi raznovrsne tematske krugove i pjesničke diskurse – od globalnih ideologija zbog kojih stradavaju cijele kulture i mnoštvo pojedinaca te izravnoga i kolokvijalnog diskursa intenzivne pjesničke angažiranosti, preko spekulativnih tekstova u kojima se duhovno-religiozni svijet ocrtava pomoću meditativnoga, pojmovnijeg diskursa, sve do slikovitih prizora iz svakodnevice najuže ili šire obitelji, izvedenih kolokvijalnijim i referencijalnijim ili poetičnijim i afektivnijim diskursom. Jahić je tako, u praksama hrvatske poezije nultih godina, paradigmatičan svojim poetikama angažirane realističnosti, refleksivno-duhovne meditativnosti te obiteljske psihološkičnosti i intimizma.

## 5.6. Tatjana Gromača (1971.)

Tatjana Gromača je pjesnikinja, prozaistica i novinarka. Objavila je zbirku pjesama *Nešto nije u redu?* (2000). Ubrzo nakon što je objavljena, ta je Gromačina zbirka pjesama izazvala znatnu kritičku i čitateljsku recepciju. A već je na koricama njezine knjige, odnosno na zaslovnici, Robert Perišić istaknuo veliku pjesničku kvalitetu i novost njezine poetike. S druge strane, ocijenjeno je da njezinom knjigom nastaje nova situacija u hrvatskome pjesništvu pa je ta zbirka pjesama smatrana i djelom kojim se etablirala takozvana stvarnosna poezija, svakako jedna od dominantnih tendencija u hrvatskoj poeziji nultih godina. Tako je već u samome tekstu na koricama knjige Robert Perišić ocijenio da u toj „debitantskoj knjizi očit je radikalni raskid s opisanom praksom (nastojanja mladih pjesnika devedesetih da dohvate standarde pjesništva osamdesetih, op. D.Š.) te bi – nadamo se – mogla biti znak da je jedno bljedunjavo 'mlado desetljeće' i u poeziji definitivno (a ne samo kalendarski) otišlo – što kažu – u 'povijest'“ (Perišić prema Gromača, 2000: zaslovnica). Nadalje, u sljedećoj

Perišićevoj rečenici o Gromači prvi puta se javlja termin „stvarnosna poezija“, koji će naknadno poslužiti za imenovanje cijele jedne poetičke tendencije: „Kroz smjesu fajterstva i rezignacije Gromača, u stvari, postavlja osobnu 'stvarnosnu poeziju' kao pitanje opstanka: poezije u stvarnom mora biti ili...“ (ibid.). Zvonimir Mrkonjić ustvrdio je pak da „Kada se pročita *prva* knjiga Tatjane Gromača, *Nešto nije u redu?* dobije se dojam da se u hrvatskom pjesništvu nešto dogodilo“ (Mrkonjić, 2006: 412). Ocijenio je i da „Za Tatjanu Gromaču stvarnost je ono što se mora napisati, bez izlike i bez odgode metafore“ (ibid.). Gromačina zbirka ocijenjena je, dakle, kao prijelomna u smislu da je na samome početku novoga desetljeća došlo do radikalnijega zaokreta prema mimetičkome, „stvarnosnom“ pjesništvu. To je pak, u širem kontekstu neoegzistencijalističke poetike, uvelike obilježilo poeziju u nultim godinama.

No, kritika nije isticala samo paradigmatiku relevantnost Gromačine zbirke pjesama, već i njezinu književnu vrijednost i novost. Mrkonjić tako zaključuje da je „poetički pomak Tatjane Gromače toliko sadržajan da mu i nije potreban alibi razumljivosti da bi se iskazao“ te dodaje da „Vrsnoća njezina rukopisa sastoji se u njegovu nemilosrdnom redukcijonizmu, u sposobnosti da gomilajući građu opravda 'prozu' kao najbolji povod 'poeziji“ (Mrkonjić, 2006: 413). Što se pak tiče detaljnije deskripcije Gromačina poetičkoga profila, Ervin Jahić ističe da „Zagovarajući običnost detalja, događaj, autsajdersko nepripadanje institutima društvene zajednice, ljude s ruba i ranjive usamljenike, i pritom inzistirajući na kolokvijalnom jeziku, jeziku žargona, neposrednom iskazu, proživljenom i doživljenom – Gromača je pjesmu učinila živim i organskim prostorom koji itekako može biti relevantan kako u sferi kulture, tako i društva... Narativnost, mimetičnost i opsesivno analiziranje zbilje temeljna su obilježja njezina postupka“ (Jahić, 2010: 60). Jasno je, dakle, da se analiziranjem Gromačine paradigmatike poetike, odnosno njezinih poetskih postupaka, može zaključivati i o diskursnim obilježjima takozvane stvarnosne poezije nultih godina općenito. Takvu analizu najbolje je obaviti na Gromačinih tekstovima koji su višekratno antologizirani i na detaljima njihova diskursa, kao što je, primjerice, sljedeća pjesma:

## UNUTRA

„duša je koka-kola u kojoj telo pluta“, D. Albahari

Nemam nekih problema.

Mislim, sve nekako ide  
zdravlje, posao, šta ti je znam.  
Čak i ljubav, ako ćemo u tim,  
horoskopskim natuknicama.  
Ali, ne prođe puno vremena  
da unutra, u grudima počinem osjećati  
onaj gadan pritisak  
ono stiskanje odozgo,  
kao da mi je netko u snu spustio  
teški kamen za kiseljenje zelja.

Osjećam jasno, moja duša je glavica zelja  
a taj kamen je stišće  
da svisne  
da poludi  
od vlastite kiseline.

To može proći bez proklete kiše, magle  
i sivih zgradurina  
u koje ulaze ljudi beščutnih pogleda  
i odmjerenim, kirurškim pokretima  
krotitelja lavova  
izvlače iz svojih sjajnih tašnica, aktovki, ruksaka  
velike kožne bičeve.

Treba dobro isprebijati pločice u kupaonici,  
regal sa vitrinom, lažnim porculanom i kristalom,  
lustere, krevete, sudoper, zidne tanjуре i tapiserije.  
Treba pobiti sve te gnjide

i otvoriti rešetke životinji  
koja mora izaći.

(Gromača, 2000: 12-13)

Već naslovom, *Unutra*, signira se dubinski, pozadinski sloj pjesme, kao suprotnost onome izvanjskome koji inače dominira u Gromačinoj poeziji. To, kako će se vidjeti u pjesmi, upućuje i na odnos perspektive subjekta u iskazu s opisivanom „stvarnošću“ kao objektom. Vrlo je brzo, dakle, jasno da je Gromačina „stvarnost“ ono što njezin subjekt vidi kao „stvarnost“, da on stvara „stvarnost“ barem toliko koliko i ona njega. Već iz toga se može zaključiti da poetika „stvarnosne poezije“ nije „stvarna“ samo po objektu, „stvarnosti“ koja se opisuje, nego i po perspektivi koju ima subjekt u iskazu ili subjekt iskaza. Sva obilježja „stvarnosti“ u Gromačnim pjesmama kao što su jednolični i ružni gradski ambijenti, sivi svakodnevni život, devijacije na društvenoj i osobnoj razini, radnička obespravljenoost, prevladavanje negativnih stanja u duševnome životu, istodobno su, dakle, obilježja i objekta i subjekta. Stoga nije slučajno da baš takav subjekt proizvodi baš takvu „stvarnost“ pa nikako ne možemo govoriti o nekoj poeziji koja ima samo objektivistički, neutralni karakter. Paratekstualnim signalima (navedena Albaharijeva rečenica) upućuje se, nadalje, na depatetizaciju, ironiziranje masovne kulture, konzumerizma, ali i transcendencije, te kolokvijalizaciju izričaja („duša je koka-kola u kojoj telo pluta“), što su, dakako, i odlike Gromačine poetike. Cijelu pjesmu iskazuje subjekt u iskazu u prvoj osobi jednine, a sadržaj njegova solilokvija nije samo govor o vanjskome svijetu, nego i o subjektivnim unutarnjim stanjima, raspoloženjima i stajalištima („Nemam nekih problema./ Mislim, sve nekako ide... Ali, ne prođe puno vremena/ da unutra, u grudima počinjem osjećati/ onaj gadan pritisak“). Tako se subjekt ove pjesme samokarakterizira kao čovjek (nije rečeno kojega spola) koji živi sivi, jednoličan pa i mučan život i kojega zbog toga hvata tjeskobnost te pada u depresiju. Dapače, subjekt svoje stanje dodatno imaginativno transformira stilskom figurom poredbe te spominjanjem sna kao čestoga poetskog transformacijskog motiva („kao da mi je netko u snu spustio/ teški kamen za kiseljenje zelja“). Afektivna funkcija još se znatnije intenzivira u idućoj strofi s afektivnom sintagmom koja posve subjektivizira izričaj („Osjećam jasno“), predikatnom metaforom („moja duša je glavica zelja“) te epiforom i gradacijom („da svisne/ da poludi“). Izričaj se, također, subjektivizira na motivskoj razini jer duša može poludjeti „od vlastite kiseline“, što znači da se isključivo govori o unutarnjem, subjektivnom, a ne vanjskome



svijetu. Tek se tada prelazi na opserviranje vanjskoga, izvanknjiževnog svijeta („To može proći bez proklete kiše, magle/ i sivih zgradurina/ u koje ulaze ljudi bešćutnih pogleda“), no signali afektivne funkcije i dalje su intenzivni („proklete“, „zgradurina“), a scena pjesme i dalje u jednakoj mjeri ovisi o samome karakteru izvanknjiževne zbilje (loše vrijeme, sive zgrade, ljudi bešćutna pogleda), kao i o karakteru subjekta izbora iz te zbilje, odnosno njegovu kreiranju novoga, poetskog svijeta („i odmjerenim, kirurškim pokretima/ krotitelja lavova/ izvlače iz svojih sjajnih tašnica, aktovki, ruksaka/ velike kožne bičeve“). U završnoj pak strofi subjekt još znatnije određuje karakter teksta te persuasivnim i imperativnim diskursom posve subjektivizira izričaj („Treba dobro isprebijati pločice u kupaonici“, „Treba pobiti sve te gnjide/ i otvoriti rešetke životinji/ koja mora izaći“). Također, vidljivo je da u izboru iz izvanknjiževne zbilje subjekt preferira ambijente koje karakterizira pripadanje nižim ili srednjim društvenim slojevima („regal sa vitrinom, lažnim porculanom i kristalom,/ lustere, krevete, sudoper, zidne tanjure i tapiserije“). To, dakle, pokazuje kako nije nimalo slučajno da baš takav subjekt bira baš takve društvene ambijente, koji su istodobno slika društvenoga stanja, ali i samoga subjekta. Slično je i sa stilistikom teksta. U ovoj pjesmi prevladava stil s nešto kolokvijalizama („Mislim, sve nekako ide/ zdravlje, posao, šta ti je znam“), ali i poetizama („teški kamen za kiseljenje zelja“, „Osjećam jasno, moja duša je glavica zelja“), s metonimijskom, narativnom strukturom („Nemam nekih problema./ Mislim, sve nekako ide/ zdravlje, posao, šta ti je znam./ Čak i ljubav, ako ćemo u tim,/ horoskopskim natuknicama“), ali i s odjeljcima sa znatnijim figurativnim izričajem („Treba dobro isprebijati pločice u kupaonici“, „Treba pobiti sve te gnjide/ i otvoriti rešetke životinji/ koja mora izaći“). Težnja prema intenzivnijem izražavanju samoga subjekta, s jedne strane, odnosno intenzivnijoj opservaciji vanjskoga svijeta, s druge strane, očigledna je, dakle, i u samome jeziku ove Gromačine pjesme.

Mogli bismo se, na kraju analize ove pjesme, zapitati što je to i kakva je to „stvarnost“ i „stvarnosna poezija“ poezije Tatjane Gromače? Nije, dakle, riječ o nekoj posve objektivističkoj poeziji o „objektivnoj“ stvarnosti. Prije se radi o tome da razmjerno tipski subjekt, koji pogađa mnoge zajedničke karakteristike mnogih ljudi, piše o tipskoj slici stvarnosti, kakva ona u nekim segmentima uistinu i jest te kakvom je mnogi ljudi i vide, i to piše tipskim jezikom kojim velik broj, osobito mladih, ljudi i govori. Tako nastaje neki zajednički nazivnik – tipska slika tipske stvarnosti pomoću tipskoga poetskog jezika, i sve bi se to na kraju moglo imenovati „stvarnosnom poezijom“. Slično je i u sljedećoj Gromačinoj pjesmi:

## TIP KOJI NAM JE ODVRATAN

Tip koji nam je odvratan

hoda ulicom.

Crna marama na glavi

gusarski povez

i sunčane naočale.

Kožne hlače i guzovi koji se njišu,

polutke čija se vladavina izmjenjuje

u pravilnim intervalima.

Gledamo ga i govorimo

*eno onog odvratnog tipa.*

Nije nam ništa napravio.

Ne znamo ništa o njemu.

Ne možemo to objasniti.

Jednostavno,

taj tip je odvratan.

(Gromača, 2000: 15)

Zanimljivo je i da ova Gromačina pjesma počinje kvalifikacijom koju daje subjekt u iskazu, a subjekt je ovaj puta u prvoj osobi množine („Tip koji nam je odvratan“). Tek nakon toga (dakako subjektivnog) kvalifikativa počinje objektivnija naracija i deskripcija („hoda ulicom.// Crna marama na glavi/ gusarski povez/ i sunčane naočale“). No, i u toj naraciji i deskripciji iz izvanknjiževne se zbilje izabire samo ono što odgovara subjektovoj namjeri (da opiše po čemu im je taj tip „odvratan“), čime se zapravo subjektivizira i tobože objektivna

„stvarnost“, odnosno fragmenti koji se iz nje izabiru. Stihovi su ovdje razmjerno kratki i to zbog toga jer se ubrzano smjenjuju kratke karakterizacije „odvratnoga“ tipa, dok se u daljnjoj karakterizaciji stihovi produljuju jer se goli opis nadopunjuje i onime što subjekt učitava u objekt („odvratni“ tip): „polutke čija se vladavina izmjenjuje/ u pravilnim intervalima“. Nakon ipak objektiviziranije naracije i deskripcije, u idućoj strofi slijedi ponovno vraćanje subjektu i potvrđivanju njegove perspektive prema „stvarnosti“: „Gledamo ga i govorimo/ *eno onog odvratnog tipa*“. Dapače, kad pluralni subjekt kaže „govorimo/ *eno onog odvratnog tipa*“, onda ne izgleda kao da taj subjekt govori samo to, već kao da zapravo izgovara cijelu pjesmu, kao da je pjesma kolokvijalni iskaz načina njegova osjećanja, mišljenja i govorenja. To znači da i stil cijele pjesme odgovara samome subjektu jer iz njega proizlazi, a i da je izbor iz stvarnosti subjektov izbor. O prvenstvu subjekta govori i zadnja strofa. Naime, slika subjekta o objektu („odvratnom“ tipu) je apriorna, ne može se racionalno obrazložiti i ništa je ne može promijeniti. Dakle, subjektov dojam važniji je od možebitnih „stvarnosnih“ argumenata koji bi ga mogli korigirati: „Nije nam ništa napravio./ Ne znamo ništa o njemu./ Ne možemo to objasniti./ Jednostavno,/ taj tip je odvratan“). Tako se i cijela dramaturgija pjesme organizira između apriorne konstatacije koja je ista i na početku i na kraju („Tip koji nam je odvratan... taj tip je odvratan“), a naracija, deskripcija i konstatacije koje su između služe jedino tome da pokažu kako ni sa čime ne mogu ugroziti ni promijeniti spomenutu početnu i završnu konstataciju. Stoga, cjelovita pjesma zapravo sugerira svojevrsnu statičnost situacije, odnosno „stvarnost“ koja je svima „očigledna“ i koju se ne može korigirati. I tu je, dakle, vidljivo da se Gromačina „stvarnosna“ poezija (s negativnom, „mučnom“ egzistencijalnom situacijom koja je čovjeku, bez obzira na slobodu njegova izbora, ipak sudbinski zadana) zapravo može dobro uklopiti u nešto širi poetički okvir neoegzistencijalizma u hrvatskome pjesništvu devedesetih i nultih godina. Statičnost situacije sugerira i diskurs ove pjesme. Ona je, naime, uistinu napisana „neutralnim“ stilom u kojemu nema čak ni kolokvijalizama, inače karakterističnih za Gromačinu poeziju. Stil je, dakle, posve antimetaforičan (s jedinom iznimkom „polutki čija se vladavina izmjenjuje“), deskriptivan, konstativan. Prevladavaju kraće izjavne rečenice, opisna nabranja i upravni govor izražen kurzivom. Takav je, doista, stil – koji uvelike izbjegava afektivnu, poetsku i metatekstualnu funkciju, a naglašava onu referentnu – i mogao biti predložak za povezivanje ovoga pjesništva s odrednicama kao što su mimetizam, stvarnosnost, objektivizam, neoegzistencijalizam.

S druge strane, donekle se previdala uloga subjekta u iskazu koji sve to priča, čije je stajalište ipak očito i koji relativizira mogućnost da se cijela pjesma opiše kao posve

objektivna, mimetična pa onda i stvarnosna. A uloga spomenutoga subjekta snažije je pak naglašena u idućoj Gromačinoj pjesmi:

## TULUMI

Subota je, jedan iza ponoći  
i izvana dopiru glasovi pijanih klinaca  
koji idu po još cuge u Importanne.  
Ti ležiš zamotana u toplu dekicu  
smrznutih nogu i teških, natečenih jajnika  
i misliš o tome  
kako im ne bi bila ne mjestu.

(Gromača, 2000: 57)

Cijela pjesma izvedena je na kontrastu unutarnjega (subjektova raspoloženja i razmišljanja, vlastitoga tjelesnog intimizma i krhkosti, zatvorenog prostora stana) i vanjskoga svijeta (gradski život, tulum, „pijani klinaci“, centar Importane). Unutarnji svijet zapravo je svijet lirskoga subjekta u drugome licu jednine. On iskazuje tekst, ali je ujedno i predmet iskazivanja, odnosno opservacije („Ti ležiš zamotana u toplu dekicu“). I po kolokvijalnome i afektivnom stilu jasno je da je lirski subjekt mlada, „urbana“, djevojka („još cuge“, „toplu dekicu“), koja je istodobno lirski subjekt, ali i objekt o kojemu se govori. Kad se u prvome dijelu pjesme kaže da „izvana dopiru glasovi pijanih klinaca“, onda znači da cijelu pjesmu iskazuje subjekt koji je „unutra“. To pak znači da je zapravo cijela pjesma njegov iskaz i, prema tomu, da je iskazana iz subjektove, odnosno subjektivne perspektive. Kontrast između unutarnjega i vanjskog svijeta tako je ujedno suprotnost između onoga što doživljava subjekt i onoga što je „objektivno“, odnosno objektivno (vanjski svijet). Značenjska je usmjerenost cijele pjesme u tome da se unutarnji (vulnerabilni) svijet zapravo skriva od vanjskoga (agresivnoga) svijeta, sve do subjektova zaključka koji definitivno razdvaja ta dva svijeta i značenjski zaokružuje i dovršava pjesmu („i misliš o tome/ kako im ne bi bila na mjestu“). Iako, dakle, ova pjesma ima nekoliko referenci na stvarni svijet (ono što smo imenovali vanjskim

svijetom), njezinu temeljnu značenjsku, odnosno intonativnu usmjerenost daje sam lirski subjekt, njegove opservacije, refleksije, afekti i vrsta poetskoga diskursa. Premda joj je izvanknjiževna stvarnost čest predmet, uvelike je to ipak „subjektivna“ poezija, odnosno pjesništvo s najvažnijom ulogom pjesničkoga subjekta.

Utoliko je to pjesništvo, pa i Gromačino pjesništvo općenito, sretnije dovesti u vezu s odrednicom „neoegzistencijalizma“, nego ga imenovati „stvarnosnim“. Neoegzistencijalizam, naime, implicira, između ostalog, nadovezivanje na iskustvo egzistencijalizma, odnosno poetsku usmjerenost na izražavanje, razmatranje, ispisivnje egzistencije samoga lirskog subjekta u odnosu prema izvanknjiževnoj zbilji. Pri tome je osobito naglašena u prvome redu egzistencijalna, a onda i društvena dimenzija subjekta unutar „stvarnosti“ koja ima uvelike tipski karakter, odnosno odgovara nekoj općedruštvenoj predodžbi o konkretnoj zbilji određenoga vremena. Tipski karakter subjekta, objekta i diskursa – u smislu tipske predodžbe o njima u vremenu hrvatskoga poslijeraća i tranzicije – najvažniji su za poeziju Tatjane Gromače u knjizi *Nešto nije u redu?*, kao i za pjesništvo koje je, potaknuto tom knjigom, nazvano „stvarnosnim“, a možda bi ga preciznije bilo nazvati inačicom neoegzistencijalističke poezije jer je to ipak pjesništvo koje emanira tipski subjekt sa svojom tipskom egzistencijalnom situacijom o tipski viđenoj stvarnosti. Neoegzistencijalizam je već za generaciju devedesetih bio, kako kaže Sorel, „'arhipoetika' cjelokupnoga naraštaja“, odnosno „u temelju svih ostalih iskustava kojima je svojim dominantnim karakteristikama uvjet realizacije“ (Sorel, 2006: 125). No, Sorel je primijetio i da će nepravедno socijalno raslojavanje i rat „po drugi put u posljednjih pedeset godina dominantno aktualizirati egzistencijalističke diskurse, na razini prakse, odnosno tipologije, ali ne i do kraja definirane poetike“ (Sorel, 2006: 115). Upravo će Tatjana Gromača svojom spomenutom knjigom, nakon egzistencijalističkih diskursa na razini prakse, odnosno tipologije, „definirati“ i konzistentnu neoegzistencijalističku poetiku. Ta će pak poetika – tako konzistentna – dovesti i do intenzivnije polarizacije hrvatske pjesničke i teoretske scene u vezi s neoegzistencijalizmom, njegovom radijacijom i granicama, odnosno stajalištem prema njegovoj inačici, kolokvijalno nazvanoj „stvarnosnom poezijom“.

## 5.7. Dorta Jagić (1974.)

Dorta Jagić je pjesnikinja, prozaistica, esejistkinja i autorica putopisa. Objavila je sljedeće zbirke pjesama: *Plahta preko glave* (1999.), *Tamagochi mi je umro na rukama* (2001.), *Đavo i usidjelica* (2003.), *Kvadratura duge* (2007.), *Kauč na trgu* (2011.), *Kafkin nož* (2015). Jagić se je istaknula već svojom prvom zbirkom pjesama *Plahta preko glave* iz 1999. godine, za čiji je rukopis dobila Nagradu *Goran za mlade pjesnike*. Kritika ju je s jedne strane povezivala s narcističkom poezijom devedesetih, no isticano je i da ona takvo pjesništvo i plodotvorno dograđuje. Krešimir Bagić je precizirao da „Vraćajući se tehnicu poetske dosjetke, rubno koketirajući s letrističkim i konkretističkim naslijeđem, obnavljajući logiku apsurdna, Dorta Jagić ponudila je jedan od mogućih portreta Narcisa“ (Bagić prema Jagić: 2002: zaslovnica). Nadalje, uočavala se stanovita poetička kompleksnost koja inkorporira i slamnigovske i kvorumaške poticaje, ali i nesvodivost njezine poezije samo na „pjesništvo jezika“, „označiteljsku scenu“, jer ta poezija, kako kaže Sanjin Sorel, „miksira sva naraštajna pisma – neoegzistencijalistička, elemente pjesništva slikovnoga mišljenja, masmedijsko-kulturološka, mitopoetska“ (Sorel, 2006: 200).

Upravo je spomenute poetičke mogućnosti, uza zadržavanje onih koje su bile dominantne u prvoj knjizi, Dorta Jagić znatno osnažila u svojoj drugoj zbirci pjesama *Tamagochi mi je umro na rukama* iz 2002. godine. „U njoj ona postiže uravnoteženost raznolikih poetičkih sastavnica, ako ustvrditi tako nešto nije već samo po sebi oksimoronski za njezin način pisanja. No, očevidno je da su njezin ludizam, virtuozna asocijativnost pa i poneki „označiteljski ples“ sada uklopljeni u donekle drugačiju intenciju. Njihova je, naime, samosvrhovitost ponešto korigirana pa su ti u prvome redu mikrostrukturni ludizmi funkcionalizirani u jednome znatno većem svjetotvornom ludizmu. Zapravo, Dorta Jagić više ne koristi poetski jezik i njegovu retoriku samo za oneobičavanje i posvemašnje preoblikovanje postojećega svijeta, već i za posve novu kozmogoniju“ (Šalat, 2011: 46). A ta kozmogonija beziznimno traži sve razine poetskoga teksta – od fonetske/fonološke do svjetotvorne“ Tako cijeli tekst postaje velika ulančana fonološka igra, igra asocijacija, velika struktura uvezanih metonimija i metafora, u jednu riječ, ludizam protegnut na cjelovit „svijet pjesme“: „a što ako je u početku bila beskrajno gusta sisa/ koja se glasala si-si-si-si/ i koja se, greškom izgovorivši smislenu Riječ/ jednog poslijepodneva/ urušila u sebe/ i izazvala naš svemir“ (Jagić, 2002: 7). Dorta Jagić, nadalje, još je snažnije akcentuirala i neke već u prvoj zbirci viđene tendencije – s jedne strane ironičnost koja se često razvija do karikaturalnosti, a

s druge strane teologijski i biblijski rekvizitarij i motiviku, koji se – dobrohotnom ironičnošću i ludičkom resemantizacijom – promeću u gradivni kozmogonijski materijal. Rezultat je, dakako, vrlo daleko od bilo kakve statičke kozmološke slike. Dobiva se, naprotiv, jedan privatni, zaigrani, iskošeni svijet u kojemu se sve može povezati sa svim, ali koji ipak ima određenu cjelovitost suvremene bajke ili svemirske fantazije što može krenuti u svim smjerovima: „sanjam da u crnom tijelu svetog augustina/ letim svemirom i tražim zvijezde, osobito supernove./ ubrzo se s leđa sudarim s jednom velikom./ bila je to greta garbo,/ koja mi treptanjem očiju ispiše po ruci:/ 'I was always so far away from earth,/ that, even if I burned out so long ago/ the send off lights still rains on you...'/ i sva razdragana zbog susreta sa zemljaninom/ ponudi me buteljom majčina mlijeka,/ naime laktacijom njihove mame,/ velike Alfe Centauri“ (Jagić, 2002: 19). Uopće, Dorta Jagić u zbirci *Tamagochi mi je umro na rukama* sve moguće predmetnotematske sadržaje kao i oblikovne postupke zapravo funkcionalizira u gradnji svojih neobičnih svjetotvornih konstrukta pa su, primjerice, tako korišteni i svi kulturološki podaci ili životni stereotipi. Oni najčešće postupkom karikaturalizacije bivaju tek otponac za, s jedne strane, društvenokritički gard i dekonstrukciju patrijarhalnih, feminilnih pa i feminističkih mitova, a s druge strane, za asocijativne i metaforičke preskoke koji uistinu dostižu novu tekstualnu/poetsku stvarnost. Ta pak stvarnost više ne poznaje ikakve prostorno-vremenske zapreke, a konstituira se na neprestanome iznevjeravanju zbiljskih logika i poredaka: „svaki naraštaj ima svoju Najtužniju-ženu-na svijetu./ ženu svemoćno tužnu./ do nevidljivosti./ ako se sama ne stvori/ rodi je uvijek neka biblijski jalova baka/ pa je odmalena uči kako/ u prastaraj vjenčanici noću/ otrovati naj sretnije žene i sahranjivati ih u onoj spilji/ saturna za koju još ne zna policija/ zapravo se ne razlikuje od ostalih žena/ osim da joj se za mjesecnice/ osuše drvoredi trepavica/ puni sijedih ptica i poslije rastu cijeli tjedan“ (Jagić, 2002: 29).

Koherentnost tako raznovrsnoj maštovitosti kao što je ona Dorta Jagić u njezinoj drugoj zbirci daje i dosljednija poetska narativizacija. Njome se na rečeničnoj i nadrečeničnoj razini ulančavaju preskoci između različitih poetskih i referencijskih registara pa se Dortina poezija i zbog toga ne čini kao kakva „gomila smrskanih slika“ (T. Eliot), već kao vrlo nepredvidljiv, ali ipak razmjerno promišljen imaginativni itinerarij. „U takvome osnaživanju veza na metonimijskoj osi teksta Dorta Jagić se povremeno ipak približava i izvanknjiževnoj zbilji. Priču je, naime, pa bila ona i poetska, znatno teže posve izlučiti iz stvarnosti. Pričanje, koliko god bi ponekad htjelo biti i nemimetičko, svagda ima određenu razvojnu logiku koja se u nekoj mjeri ipak poklapa sa zbiljskim situacijama“ (Šalat, 2011: 47). Zato pjesnikinja u narativnosti dodiruje i neoegzistencijalističke registre: „u našoj prigibajućoj zemlji/ rađa se

natenane i rađa se dobro“ (Jagić, 2002: 41) te ispovjedno-anegdotalni diskurs: „već je vrijeme da vratim smeđoj prijateljici kišobran,/ nažalost nepročitan./ nazvala sam je, pa otišla u Maksimir/ i sjela na nečiju suzu“ (Jagić, 2002: 73), a ima i cijeli jedan ciklus pjesama koje su zapravo „pomaknuti“ i fragmentirani poetski putopis s pjesnikinjina boravka na Filipinima. Sve u svemu, u svojoj drugoj zbirci pjesama *Tamagochi mi je umro narukama* Dorta Jagić je uspjela ukrotiti poetiku heterogenih odrednica koje su, ostajući različite, ipak počele misliti i funkcionirati jedinstveno. „Uspjeh je tim veći što su spomenute poetičke odrednice međusobno često nesukladne pa i suprotstavljene. Njihovim oksimoroničnim ili metaforičnim sljubljuvanjima Dorta Jagić je retoričke figure koje združuju suprotnosti i daju neku posve novu značenjsku vrijednost zapravo protegnula na cjelinu svoga ovdje ostvarena pjesničkog svijeta. Tako su u njezinoj poeziji sva glavna poetička iskustva pjesništva devedesetih (prema tipologiji Sanjina Sorela: masmedijsko-kulturološko, mitopoetsko, neogzistencijalističko, označiteljsko te pjesništvo slikovnoga mišljenja) uistinu zadobila svoja prenesena i preobražena značenja“ (Šalat, 2011: 46-48).

Pokušajmo dosad spomenuta poetička obilježja poezije Dorte Jagić potvrditi i u analizi nekoliko sljedećih njezinih pjesama iz zbirke pjesama *Tamagochi mi je umro na rukama*.

## POSTANAK

a što ako je u početku bila beskrajno gusta sisa  
koja se glasala si-si-si-si  
i koja se, greškom izgovorivši smislenu Riječ  
jednog poslijepodneva  
urušila u sebe  
i izazvala naš svemir

(Jagić, 2002: 7)

U ovoj se pjesmi već naslovom, kao značenjski osobito obilježenome mjestu, signira kozmogonijski odnos prema svijetu i tekstu pjesme. To je, dakle, izravna referencija na *Knjigu postanka*, koja se nalazi na početku *Biblije*. Time se – intertekstualnim upućivanjem na autoritet prototeksta – obzor očekivanja čitatelja širi do maksimalnih kozmogonijskih očekivanja. No, upravo se takva očekivanja, kako u usmjerenosti prema monumentalističkome sadržaju tako i prema uzvišenoj biblijskoj izražajnosti, uvelike



preusmjeravaju na bitno drugačije sadržaje i izrazne registre. Za razliku od autoritativnosti, uzvišenosti i konstativnosti prototeksta biblijske *Knjige postanka*, u ovoj je pjesmi već prvi stih kondicionalan („a što ako je u početku bila beskrajno gusta sisa“). Za razliku od sigurnosti biblijskoga subjekta iskaza, to pokazuje nesigurnost ovoga subjekta, potom i njegovo pribjegavanje slobodnoj kozmogonijskoj maštariji koja se prebacuje u niži stilski registar s obilježjima infantilizacije, karikaturalne i groteskne imaginativnosti te ironizacije („beskrajno gusta sisa/ koja se glasala si-si-si-si“). Upravo spomenute stilske karakteristike stvaraju izrazitu poetsku tenzičnost u odnosu na pretenciozni naslov pjesme pa se događa očuđujuća korekcija početnoga biblijskog „postanka“ u uvelike drugačiju kozmogonijsku koncepciju. U spomenutom diskursnom prekodiranju iz visokoga u niski stil uvelike sudjeluje pjesnički jezik na fonetskoj i fonološkoj razini. Svojevrsna karikaturalizacija, infantilizacija i ironizacija tako se događa i pomoću glasovne stilske figure aliteracije (ponavljanjem suglasnika „s“: „beskrajno gusta sisa“), kao i pomoću onomatopeje („si-si-si-si“), koja zapravo ima učinak „fonetske imaginacije“ jer se njome zamišlja kako bi se glasala „sisa“. Dakle, Dorta Jagić se i u ovoj pjesmi oslanja na neke postupke „poezije jezičnoga iskustva“ (Z. Mrkonjić), odnosno „semantičkoga konkretizma“ (B. Maleš), ali te postupke uklapa u svoju kompozitnu poetiku. U nastavku pjesme osebujna kozmogonija stavlja se u još izravniju opreku s onom biblijskom pa se čak kaže da se „sisa“ „greškom izgovorivši smislenu Riječ/ jednog poslijepodneva/ urušila u sebe/ i izazvala naš svemir“. Tu je, dakle, Riječ izgovorena „greškom“, a ne kao što je u Bibliji stvorila svijet. Tu se je „sisa“ „urušila u sebe“ te izazvala to destruktivno urušavanje, kao pretpostavku za stvaranje, odnosno „izazivanje našeg svijeta“, sasvim, dakle, suprotno od biblijskog stvaranja uređenoga svemira i svijeta. Opreka s početka pjesme između visokoga i niskog stila, biblijskog „postanka“ i obrnute, „negativne“ kozmogonije unutar ove pjesme zadržava se, dakle, do kraja, biblijski se prototekst postmodernistički reinterpreтира i, kako smo već spomenuli, promiseće u gradivni kozmogonijski materijal za autonomni, imaginirani poetski svijet.

Dorta Jagić (auto)ironijski se i postmodernistički poigrava značenjskim razinama (doslovnom, prenesenom i metatekstualnom) osobito u svojoj sljedećoj pjesmi:

#### DOSLOVNO, SAMO DOSLOVNO

noć prije ispita

iz kršćanske mistike

sanjam da u crnom tijelu svetog augustina

letim svemirom i tražim zvijezde, osobito supernove.

ubrzo se s leđa sudarim s jednom velikom.

bila je to greta garbo,

koja mi treptanjem očima ispiše po ruci:

"I was always so far away from earth,

that, even if I burned out so long ago

the send off light still rains on you..."

i sva razdragana zbog susreta sa zemljaninom

ponudi me buteljom majčinoga mlijeka,

naime laktacijom njihove mame,

velike Alfe Centauri

(Jagić, 2002: 19)

Dakle, u naslovu, kao značenjski istaknutome mjestu, u ovoj se pjesmi ističe konstatacija koja je, zapravo, (auto)ironijska i metatekstualna. Odrednica „Doslovno, samo doslovno“ ironizirana je samim tekstom pjesme koji je, u svojoj imaginiranosti, travestiji suvremenih filmskih mitova (zvjezdana prašina, Greta Garbo) i kršćanskih motiva (kršćanska mistika, Sveti Augustin, laktacija) te prenesenim značenjima, itekako razveden na više značenjskih razina pa prema tome nikako nije „samo doslovan“. Naslovni autoprogramatski, metatekstualni naputak (da se pjesma treba tumačiti doslovno) tako već ni sam nije doslovan jer je u suprotnosti s pjesmovnom strukturom pa je pokazatelj da se i cijela pjesma treba tumačiti baš obrnuto – ironijski, ludički, metaforički. U samome tekstu kombiniraju se pojmovi i situacije iz vrlo različitih, ponekad čak i disparatnih značenjskih polja, što zna rezultirati očuđujućim, grotesknim i ludičkim učinkom. Tako se milje obilježen kršćanskim pojmovima („kršćanska mistika“, „sveti augustin“) začudno povezuje s oniričkim pa astronomskim značenjskim poljem („sanjam da u crnom tijelu svetog augustina/ letim svemirom i tražim zvijezde, osobito supernove“). Zatim se doslovno značenje zvijezde začudno povezuje s prenesenim i virtualnim (filmska zvijezda Greta Garbo i zvjezdana prašina, odnosno „send of light“) da bi sve završilo u značenjskome polju majčinstva i laktacije, opet začudno povezane s astronomijom („laktacijom njihove mame,/ velike Alfe Centauri“). U ovoj pjesmi Dorta Jagić kompozitnost svoje poetike uspostavlja u prvome redu na razini cjelovitoga diskursa u kojemu prevladavaju imaginativnost, oniričnost, persiflaža, travestija, intermedijalnost. Osim inkrustiranja engleskoga jezika, koji poetski diskurs

uspostavlja i kao idiomatski, odnosno intertekstualni dijalog, uglavnom nema izražajnosti usmjerene na morfološku ili fonetsku/fonološku razinu, karakteristične za „poeziju jezičnoga iskustva“, odnosno „označiteljsku scenu“.

U trećoj pak pjesmi Dorte Jagić na koju ćemo se pobliže osvrnuti, znatniji je udjel poetske narativizacije i dekonstrukcije stereotipa:

## VUNENA ŽENA

svaki naraštaj ima svoju Najtužniju-ženu-na-svijetu.  
ženu svemoćno tužnu, do nevidljivosti.  
ako se sama ne stvori  
rodi je uvijek neka biblijski jalova baka  
pa je odmalena uči kako  
u prastaraj sivobijeloj vjenčanici noću  
otrovati najsretnije žene i sahranjivati ih u onoj spilji  
saturna za koju još ne zna policija.  
zapravo se ne razlikuje od ostalih žena  
osim da joj se za mjesečnice  
osuše drvoredi trepavica  
puni sijedih ptica i poslije rastu cijeli tjedan.  
da bi platila režije i hranu  
ljeti prodaje svoje izumljene krletke  
a zimi joj se usne od mraza odlijepa pa uokolo uskaču  
sve dok većinu debelih samaca ne pojedu.  
za proljetnih nesanica pjeva sebi uspavanke  
onako kako šišmiši odjekuju unatraške  
s grane odakle osluškuju svijet.  
od njih vrlo mlada svene  
pa pljesnjiva i iscrpljena nastavi sve do smrti  
ispisivati životopise suhog cvijeća.

(Jagić, 2002: 29)

Pjesnikinja, dakle, ironizira – do karikaturalnosti – feminilne topose: udaju, vjenčanicu, (ne) imanje djece, mjesečnicu, usidjelištvo, samački život s otužnim ritualima i sadržajima, ljubomoru na druge žene s ironiziranjem stereotipnoga motiva trovanja, preranu starost. Uistinu, cijela je pjesma zapravo postmodernistički portret usidjelice, bolje rečeno ironizacija i dekonstrukcija stereotipa koji se vežu uz postariju neudanu ženu koja živi sama (jalovost, ljubomora na druge žene, tugaljivost, ustajali život koji posljeduje brzom starošću). Kako se za dekonstrukciju stereotipa oni najprije moraju smisljeno konstruirati, odnosno prepoznatljivo artikulirati, pjesnikinja svoju postmodernističku persiflažu zasniva na razini diskursa, odnosno na razini takozvanoga „sloja shematiziranih aspekata“ (Roman Ingarden). Tek na toj naširoj razini mogu se dosljedno i dovoljno iscrpno u isto vrijeme konstruirati i dekonstruirati sve nužne deskripcije, imaginacije i ironizacije usidjeličina portreta. Fokus pjesme je, dakle, na diskursnoj razini, manje na retoričkoj, a još manje na zvukovnoj, versifikacijskoj i grafičkoj razini pjesme. Zato je u ovoj pjesmi dominantna narativnost koja omogućuje ulančanje (de)konstruiranje spomenutih toposa. Poetska je sintaksa razvedena s učestalim nezavisno složenim rečenicama. Pjesmu donosi subjekt iskaza (subjekt u iskazu se ne pojavljuje) čije se stajalište vidi ponajprije po afektivno obojenim sintagmama, kao i izboru motiva kojom se ostvaruje persiflaža usidjeličina portreta („od njih vrlo mlada svene/ pa pljesnjiva i iscrpljena/ nastavi sve do smrti/ ispisivati životopise suhog cvijeća“). Zanimljivo je, međutim, da dosljedna narativnost uglavnom ne služi za naglašeniju referencijalnost na izvanknjiževnu zbilju, već za reinterpretaciju kulturoloških konstrukta (poželjne ženske uloge u tradicionalnome društvu). Takvo se metakulturološko pjesništvo ostvaruje naglašavanjem afektivne i metajezične funkcije (prema Romanu Jakobsonu), u kojima se očituje persiflažna, gotovo karikaturalna intonacija teksta.

U idućoj pjesmi Dorte Jagić koju navodimo spomenuta (de)konstrukcija društvenih stereotipa o ženama, za razliku od prethodne pjesme, događa se i na razini referencijalnosti prema društvenoj zbilji:

## NAŠA ZEMLJA

u našoj suvišnoj zemlji začinju se  
stalno nova zgužvana pokoljenja.  
nedovršene bebe padaju kroz oluke tatama u pregače  
sa skliskih krovova za rađanje.  
majkama su ujutro plodne posteljice onesposobili

vrlo efikasni vodoinstalateri da  
popodne u miru odu s tatama i bebama  
na sladoled koji je duboko u sebi pokvaren.  
u našoj tripičastoj zemlji  
tamni grudnjaci pridržavaju slavonski svijetle sise.  
u našoj prigibajućoj zemlji  
rađa se natanane i rađa se dobro.

(Jagić, 2002: 41)

Tu se, dakle, navode neke referencije na izvanknjiževnu zbilju („naša zemlja“, „u našoj suvišnoj zemlji“, „u našoj tripičastoj zemlji“, „slavonski svijetle sise“, „u našoj prigibajućoj zemlji“). Iz cijele pjesme razvidno je da pjesma sarkastično referira na apele za „demografskom obnovom“ u Hrvatskoj i nastojanje da se ženu usmjeri na njezinu reproduktivnu funkciju. Sarkazmu se s jedne strane izlaže cijela zemlja i njezina dominantna ideologija „demografske obnove“, a s druge strane slika žene kakva nastaje pod utjecajem takvih ideoloških nastojanja. Cijela zemlja tako se vidi kao „tripičasta“, „suvišna“ i „prigibajuća“, kao zemlja u kojoj se „rađa natanane i rađa se dobro“. U jednu riječ, kao zemlja u prvome redu usredotočena na neku primarnu funkciju reprodukcije svojih stanovnika i na održavanje gologa opstanka bez vođenja većih računa o nekim finijim kvalitetama ljudskosti i kulture. S takvoga se stajališta, koje pjesnikinja ironizira, i na ženu gleda u prvome redu u njezinoj reproduktivnoj i tjelesnoj dimenziji („tamni grudnjaci pridržavaju slavonski svijetle sise“, „majkama su ujutro plodne posteljice onesposobili/ vrlo efikasni vodoinstalateri“, žene su, dakle te koje rađaju „natanane“ i „dobro“, što pokazuje njihovo vrednovanje upravo po reproduktivnoj uspješnosti). Niti u ovoj pjesmi nema subjekta u iskazu, već cijeli tekst „proizvodi“ subjekt iskaza. Njegova se prisutnost i stajalište neprekidno očituje putem afektivne funkcije. Njome se artikulira sarkastičan i kritičan ton prema društvenome kontekstu koji u svojoj patrijarhalnoj tradicionalnosti producira određenu sliku i funkciju žene u društvu. Taj se ton još više naglašava sudjelovanjem samoga subjekta iskaza u društvu koje se kritizira. Taj se subjekt čak na neki način poistovjećuje sa spomentim kontekstom pomoću trostruke gradacije „naša zemlja“ pa je jasno da ta „naša zemlja“ postaje kolektivna sudbina. Tako i njezino sarkastično i ironično kritiziranje stvara intenzivniju poetsku tenzičnost u srazu nadmoćnoga kolektiva i nemoćnoga pojedinca. I u ovoj pjesmi Dorta Jagić koristi razvedenu

poetsku sintaksu, a ironičnom upotrebom stereotipnoga leksika izvodi kritiku društvenoga i ideologijskog konteksta.

Dorta Jagić u svojoj zbirci pjesama *Tamagochi mi je umro na rukama* izgradila je složenu, kompozitnu poetiku koja uključuje elemente raznih poetičkih usmjerenja u hrvatskome pjesništvu u zadnjih nekoliko desetljeća. Ti bi elementi bili sljedeći: postmodernistička intertekstuanost, kulturološka montaža, persiflaža i travestija, slamnigovska ludičnost i poigravanje stereotipima, poneki poetski postupci koji je dovode u blizinu „poezije jezičnog iskustva“, „semantičko sudaranje različitih, udaljenih i dispartatnih 'semantičkih oaza'“ (Milanja, 2012: 296), novoneoegzistencijalizam postista (oba termina su Milanjini).

## 5.8. Ana Brnardić (1980.)

Ana Brnardić je pjesnikinja, prozaistica i kritičarka. Objavila je sljedeće zbirke pjesama: *Pisaljka nekog mudraca* (1998.), *Valcer zmija* (2005.), *Postanak ptica* (2009.), *Uzbrdo* (2015.), *Vuk i breza* (2019). Za zbirku pjesama *Valcer zmija* dobila je Nagradu *Kvirin* u Sisku. Pišući o pjesništvu Ane Brnardić, Cvjetko Milanja je zaključio da se ona „ne 'zaustavlja' na nekoj od pjesničkih tehničkih razina (stvarnosnost, metaforizacija, simboličnost) nego da te sve planove lucidno 'amalgamira' u samosvojan stil koji je čini originalnom poetesom najmlađega hrvatskoga pjesništva“ (Milanja, 2012: 305). Nama se, nadalje, čini da to amalgamiranje nije samo simultana, sinkronijska odlika nekih od njezinih zadnjih zbirki pjesama – *Postanak ptica* (2009.) i *Uzbrdo* (2015.), već i temeljna dijakronijska crta njezina pjesničkog razvoja od prve joj zbirke pjesama *Pisaljka nekog mudraca* (1998.) do danas. Spomenuto amalgamiranje ujedno je i usložnjavanje njezine poetike koja uvođenjem i ispreplitanjem novih slojeva biva značenjski artikuliranija i nosivija, šireći radijaciju subjekta i pjesmovne svijesti u svim smjerovima – unutarnjem i vanjskom, simbolizacijskom i referencijalnom, fantazijskom i stvarnosnom, monološkom i relacijskom. Do tako složene, ujedno polifone i usklađene poetike Ana Brnardić dolazi postupno. Za njezine prve dvije zbirke pjesama uistinu vrijedi konstatacija Zvonimira Mrkonjića da „razlog svemu što se u Ane Brnardić tako događa možda je to što uzor njezinoj poeziji nije govor, nego glazba: ona je sama po sebi, iako ne sustavno i mehanički primijenjeno, alogični i asemantični prijenosnik i nadrealni pretvarač identiteta koji nije zaokupljen vjerodostojnošću, dok su imenovani

subjekti i predmeti tek njezino gradivo, usput imenovano, ali nikad posve odredivo. Gdje god ima subjekta, ima sebičnosti koja, kako pjesnikinja kaže, pokazuje izgled stvarnog njegovom otvrdlom dermom, dok je glazba oslobođenje od svih sebičnosti i uspostava nekog izvornog kaosa“ (Mrkonjić, 2007).

No to „oslobađanje od svih sebičnosti“, taj „nadrealni pretvarač identiteta koji nije zaokupljen vjerodostojnošću“ mogli su poetiku Ane Brnardić dovesti i do ruba manirističkoga hermetizma pa čak i – koliko god to moglo paradoksalno zvučati – nekog mehanicizama nadrealnog, odnosno sustavnih asocijacijskih preskoka. Neprestane transformacije mogle su tako završiti u posvemašnjoj odvrnutosti od bilo kakvih struktura, ipak nastalih na podlozi stvarnosti, što neko vrijeme – uz virtuosnu asocijativnost i imaginaciju – nije problem, ali bi dugoročno svakako dovelo do zatvaranja poetičkoga kruga. Prevlast fantazijskoga, što poetiku Anu Brnardić u prvim dvjema zbirkama pjesama situira u antipodni položaj u odnosu na „stvarnosnu poeziju“, očituje se u opreci nutarnjega i vanjskog svijeta, u kojoj nutarnje preteže nad vanjskim. Sanja Jukić tu opreku, kao i druge binarne opreke koje idu uza spomenutu (fantazijsko-stvarno, nagonsko-razumsko), izvrsno zapaža u odnosu prve i zadnje pjesme u zbirci *Valcer zmija*:

U uvodnoj pjesmi lirska subjektica priznaje samo estetiku koja nastaje iz osame, skrivenoga, a prezire svaku gestu izlaganja, agresivnoga eksponiranja... S druge strane, ova pjesma otvara i međuigru nagonskoga i svjesnoga, instinktivnoga, nefiltriranoga, neukrotivoga i onoga prerađenoga, ljudskoga, koje prezire to svoje unutrašnje, što ne može kontrolirati, a što je konstanta ove poezije... Odjavna pjesma konstatira iluzornost mogućnosti zatvaranja u ljušturu, neodrživost života mimo svijeta i stalnu uronjenost u dinamiku kretanja i razmjene animalnoga i ljudskoga, unutrašnjega i vanjskoga, kojom se sve inficira svim (Jukić, 2005: 13).

A prevlast fantazijskoga u zbirci pjesama *Valcer zmija*, kao jedno od temeljnih obilježja poetike Ane Brnardić, poseno ističe Branislav Oblučar. On za Brnardićkin osebujni pjesnički svijet kaže da je „njegova atmosfera gotovo opipljiva – oniričnost, fantastika, bajkovitost samo su neke kategorije mogućeg opisa. Na djelu je pjesnička mitologija, posredovana natruhama naracije, fantastičnim likovima, neobičnim prostorima te preobrazbama lirske junakinje, kojoj je najbliži intiman prostor sobe i osjećaj ukućenosti“ (Oblučar, 2009: 379).

Kritički je, dakle, topos da u prve dvije zbirke pjesama Ane Brnardić prevladava gotovo posvemašnja zatvorenost u vlastiti, intimni svijet, „egotičnu kuću“ vlastite fantazije i virtuosnoga poetskog jezika koji bi bio posve odvrnut od zbilje. No, katkada se ta

zatvorenost zna otvoriti i prema drugoj strani – simboličkoj, čak i simbolističkoj, ovisno o tome ima li neka riječ svoje jasno simboličko značenje ili tek sugeriranu, simbolističku višeznačnost. Tu su u poeziji Ane Brnardić ključne slike iz prirode, kao i spomenuti interijerni motivi, koji, uz mogućnost kombiniranja u posve zasanjane, oniričke i nadrealne poetske svjetove, sugeriraju i psihoanalitična tumačenja. U njima se pak očituju razni slojevi duševnosti, strahovi i inhibicije, kompenzativni mehanizmi, katarzična emotivna oslobađanja u ni po čemu sputanoj asocijativnosti. Tako je i u sljedećoj pjesmi iz zbirke *Valcer zmija*:

#### MOJ DVORAC U KORI DRVETA

Egoizam ukućenosti: kad si u sobama svoje kuće nosiš kraljsku krunu i nagoni mjehurasto izbijaju. Kuća čuva. Sjedneš za knjigom, a iz nje (umjesto da se TI taložiš u slova) iskakuju mravi i napreduju tvojim trupom. Da sam barem knjižnica!

U kući ne možeš izbjeći sebičnosti. Sve je pokoženo tvojom dermom. Zima vani pripušta malo cakline, bjeline i negativne glazbe kroz staklo u toplu dlakavu sobu. Čaj se puši. Kralježnica je u kutiju pospremljena. Knjiga prede, a lijeni čuvar-anđeo gosti se kokos-kockama.

(Brnardić, 2018: 20)

Ana Brnardić pjesmu počinje naslovom *Moj dvorac u kori drveta*. Posvojnomo zamjenicom „moj“ već se sugerira subjektivizacija i interiorizacija – s jedne, dakle, strane, sve što lirski subjekt kaže o „svojemu“ dvorcu može se shvatiti kao subjektivno, iz njegove perspektive. S druge strane, i posvojnomo zamjenicom i time da se dvorac nalazi „u kori drveta“ sugerira se da je zapravo riječ o metafori („dvorac“) za prostor u kojemu „vlada“ subjekt i koji je „unutra“, riječju, da je to prostor subjektive nutrine. Takvu interpretaciju potvrđuje i prva rečenica ove pjesme u prozi: „Egoizam ukućenosti: kad si u sobama svoje kuće nosiš kraljsku krunu i nagoni mjehurasto izbijaju“. Uistinu se, dakle, radi o posvemašnjoj okrenutosti subjekta samoga prema sebi, svojoj nutrini i svojoj imaginaciji, i to do razmjera zatvorenosti i odijeljenosti od svega što nije subjekt („Egoizam ukućenosti“).



Izrijekom se, nadalje, tvrdi da subjekt „nosi kraljsku krunu“ (između ostaloga, skraćeni i arhaični pridjevski oblik „kraljsku“ upućuje na bajkoliki, imaginacijski stil) kad je „u sobama svoje kuće“, to je, dakle, potvrda je „moj dvorac“ metafora subjektova nutarnjeg prostora i njegove „vladavine“ u njemu. Na kraju prve rečenice dodaje se pak nezavisni dio rečenice: „i nagoni mjehurasto izbijaju“, kojom se aludira ono predjezično, podsvjesno, nagonsko, iracionalno. Ono je, međutim, za poeziju nužno kao mogućnost prodora u dubinu i širinu ljudskoga psihizma koji je zapravo rezervoar sadržaja, motiva i značenjskih sugestija unutar svijeta pjesme. Drugom, kratkom izjavnom rečenicom „Kuća čuva.“ (vidi se i promjena rečeničnih dužina i ritmova u ovisnosti o značenjsko-izraznim potrebama) pjesnikinja autoprogramatski eksplicira jednu od dominantni značenjske strukture svojega „sloja svijeta djela“, a to je sigurnost, intimnost i privlačnost nutarnjega prostora u odnosu na prijeteći, često i „ružni“, vanjski svijet. U iduće pak dvije rečenice ((„Sjedneš za knjigom, a iz nje (umjesto da se TI taložiš u slova) iskakuju mravi i napreduju tvojim trupom. Da sam barem knjižnica!“)) afirmira se umjetnička imaginacija i metatekstualna svijest o pisanju, što daje dodatni sadržaj nutarnjem svijetu lirskoga subjekta. Početak prve rečenice metaforička je evokacija početka umjetničkoga procesa („Sjedneš za knjigom“), potom slijedi evokacija imaginacijskoga procesa („iskakuju mravi i napreduju tvojim trupom“), a na kraju i autoprogramatsko i afektivno (ekshortativno) očitovanje lirskoga subjekta („Da sam barem knjižnica!“) o tome da posve teži umjetnosti i imaginaciji kao pronalaženju sadržaja svojem nutarnjem svijetu koji je utočište od prijetećega vanjskog svijeta. Izričit autoprogramatski karakter imaju i iduće dvije rečenice („U kući ne možeš izbjeći sebičnosti. Sve je pokoženo tvojom dermom“) koje su možda i najizravnija afirmacija subjektova „vladanja“ vlastitom nutrinom i okrenutosti prema njoj. No, događa se i stanoviti preokret jer se subjekt okreće i prema van. Ipak, vanjski svijet doživljava kao izvor raznovrsne senzitivne, psihičke i simboličke neugode i ugrožavanja („Zima vani pripušta malo cakline, bjeline i negativne glazbe kroz staklo u toplu dlakavu sobu“). Na kraju pjesme definitivno se afirmira nutarnji svijet kao prostor koji je, za razliku od onoga vanjskog, izvor ugode, spokojnosti i poništenja značenjskih tenzija, odnosno zaokruženja i dovršetka pjesme („Čaj se puši. Kralježnica je u kutiju pospremljena. Knjiga prede, a lijeni čuvar-anđeo gosti se kokos-kockama“). Na stilističkoj razini ovu pjesmu u prozi karakteriziraju metafore („nosiš kraljsku krunu“), sinegdohe („sve je pokoženo tvojom dermom“) i personifikacije („kuća čuva“, „zima vani pripušta“, „knjiga prede“). Još je, međutim, naglašeniji postupak slobodne asocijativnosti koja se oslanja na srazove raznih područja, ali joj rezultat nije preneseno značenje, nego – kako to naziva Hugo Friedrich – „osjetilna irealnost“. A to je kombinacija slika i misli koje zasnivaju

posve nov svijet konkretne slikovitosti tako da na neočekivan način rastavljaju pa spajaju fragmente zbilje. Nije, dakle, riječ samo o metaforici koja bi „prenosila“ značenje na nešto drugo, već upravo o toj kombinaciji slika i misli koja začudnim asocijacijama stvara novu poetsku zbilju, nositeljicu novih značenja i imaginiranih prostora. Kako se pjesma u prozi ne može u mjeri pjesme u stihu oslanjati na neka formalna ponavljanja i paralelizme, njezino pripadanje lirskome književnom rodu ostvaruje se u prvome redu poetskom tenzijom, i to na stilističkoj, značenjskoj i diskursnoj razini. Upravo to se događa i u ovoj pjesmi u prozi Ane Brnardić. Lirski karakter osiguravaju joj znatna figurativnost, začudna asocijativnost, prevlast paradigmatičnoga nad sintagmatskim, kontrast između unutarnjega i vanjskog, afektivna prisutnost subjekta te promjene sintaktičkoga ritma u duljim i kraćim rečenicama. Sve to ovu pjesmu u prozi čini, dakle, izrazito lirskom, bez znatnije narativnosti, anegdoticnosti, dramskih perspektiva ili mikroesejističnosti, koje bi žanr pjesme u prozi učinile hibridnim.

Još znatnije i zornije svoju imaginativnu, bajkoliku poetiku Ana Brnardić razvija u svojoj sljedećoj pjesmi u prozi:

## KUC KUC

Nema riječi za sreću kad sam sama u kući. Ta sreća je neizmjerne. Mrzim uljeze, smiješna tijela, duge jezike. Kad se ljudi obuku u bijelo. Ispod sljepila morskog praha, sivog oljuštenog bisera, moguće su iznenadne vile, vještice. Kad zure kroz prozor u nebo koje poprima tamnije jezike i počne kiša ili nesanica.

Slušam puku tamnonoćnu glazbu. Male dvooke djevojke koje bacaju prste u zrak. Julijinu puku melodiju. Nježnu kao milovanje mačke. Tankoćutnu. Sklizava joj ogrtač, pa joj po tijelu pada prašina s neba i planeta. Kad bi to Julija znala! Ne zanima ju. Njezin je jezik sklupčan i zavjetovan.

(Brnardić, 2018: 2)

Naslovom ove pjesme u prozi, *Kuc kuc*, uvodi se stilska figura onomatopeje, koja se oslanja i na fonostilističku razinu, čime se naglašava zvučnost, pa i muzikalnost izraza. Dakle,

Ana Brnardić, u svojoj poetici prožetoj glazbom, zvučnost i glazbenost ne ističe samo na predmetnotematskoj razini, kao i na razini asocijativnosti i metaforike, već i fonostilistički. U ovoj je pjesmi, nadalje, izrazito naglašen lirski subjekt ženskoga roda, koji neprestance iznosi vlastite refleksije, maštarije i afekte. Tako je cijela pjesma zapravo stilizirana kao njegov iskaz, čak do razmjera posvemašnje imaginacijske arbitrarnosti, odnosno onga što Hugo Friedrich naziva „diktaturom mašte“. Sve to, dakako, pospješuje i naglašava fantazijsku poetiku Ane Brnardić. Spomenuta opreka nutarnjega svijeta kao sigurnoga, zanimljivog i lijepog u odnosu na ružni i prijeteći vanjski svijet ovdje je – autoprogramatskim konstatacijama i afektivnim očitovanjima - eksplicirana u najvećoj mjeri, čak u smislu odrješitih poetskih definicija i zaoštrene kontrastivnosti („Nema riječi za sreću kad sam sama u kući. Ta sreća je neizmjerne. Mrzim uljeze, smiješna tijela, duge jezike“). Kad je negativnom valorizacijom isključen vanjski, izvanknjiževni svijet, lirskome subjektu ostaje samo nesputana mašta kojom se nastoji dati sadržaj nutarnjem svijetu, odnosno svijetu književnoga djela posve lišenoga referencijalnosti. Tako u pravome smislu počinje „diktatura mašte“ („Ispod sljepila morskog praha, sivog oljuštenog bisera, moguće su iznenadne vile, vještice. Kad zure kroz prozor u nebo koje poprima tamnije jezike i počne kiša ili nesanića“), a indikatori fantazijskoga i bajkolikog diskursa dani su i na motivskoj razini (biser, vile, vještice, male dvooke djevojke, zavjetovani jezik). U naglašenijoj afektivnosti i fantazijskome diskursu ove pjesme važno mjesto imaju česti pridjevi (neizmjerne, smiješna, duge) -- ponekad i akumulirani (puku tamnonoćnu, sklopčan i zavjetovan) - koji karakteriziraju odnos subjekta prema onome što govori, kao i deskripciju novostvorenoga književnog svijeta. A u tome svijetu u kojemu prevladavaju fantazija i oniričnost, bajkoviti se elementi razgrađuju iz neke cjelovite bajke i ponovno – očuđujuće – sastavljaju. No njihove nove kombinacije nemaju neka jasna značenja koja bi se mogla dešifrirati, već se sve nastoji ostaviti nedorečeno, zagonetno, semantički fragmentirano. Zbog toga se dobiva dojam da Ana Brnardić stalno izbjegava čvršće identitete onoga o čemu govori i da inzistira na fluidnosti i poliperspektivnosti. Stoga Cvjetko Milanja primjećuje da ta poezija ukazuje „na 'međustanja' koja mogu 'trajne oblike' skrenuti u ovom ili nekom drugom smjeru, na biće koje stoji u poziciji 'još neodređenosti'“ (Milanja, 2012: 302). Zvonimir Mrkonjić slično primjećuje da u poeziji Ane Brnardić „Snovit je bijeg slika kao iz jedne veće kutije u sve brojnije manje kutije zatvorene u njoj, s tematskom niti koja se stalno preobražava. Ono što je u Brnardićeve stavljeno uvijek u pitanje jest identitet ili je identitet nešto zamjenjivo, uzajamno, nešto što se traži, prenosi se i predaje, slika koja bježi kroz reinkarnacije. Razlog svemu što se u Ane Brnardić tako događa možda je to što uzor njezinoj poeziji nije govor, nego

glazba“ (Mrkonjić, 2007). Glazba (sa svojim sinegdohama) u njezinoj je, dakle, poeziji izrazito prisutna na trima razinama – označiteljskoj, motivsko-tematskoj i diskursnoj. Što se tiče diskursne razine, glazba je u spomenutoj poeziji ono što Mrkonjić obrazlaže ovako: „Ona je sama po sebi, iako ne sustavno i mehanički primijenjeno, alogični i asemantični prijenosnik i nadrealni pretvarač identiteta koji nije zaokupljen vjerodostojnošću, dok su imenovani subjekti i predmeti tek njezino gradivo, usput imenovano, ali nikad posve odredivo“ (ibid.). S izrazne pak strane glazba je za Anu Brnardić unutar diskursne razine mogućnost fragmentizirane sintakse, montažnih postupaka, naglih tematskih preskoka koji rezultiraju i različitim rečeničnim ritmovima. Spomenuta identitetska fluidnost, tematska skokovitost i raznolika sintaktička ritmičnost unutar diskursne razine osobito je vidljiva u drugome dijelu pjesme pod naslovom *Kuc kuc*. I taj dio iskazuje lirski subjekt u ženskome rodu koji nastavlja s vrlo začudnom asocijativnošću i tematskom skokovitošću, a na motivskoj razini spominje i glazbu kao adekvat identitetskoj fluidnosti („Slušam puku tamnonoćnu glazbu. Male dvooke djevojke koje bacaju prste u zrak“). I dalje slijedi tematska skokovitost, no novost je u uvođenju lika „Julije“ kao objekta. Čak se subjekt uživljuje u objekt tako da ga opisuje ili u slobodnome neupravnom govoru izražava njegova nutarnja stanja. Jasno je da se na taj način i sam identitet subjekta izmješta u objekt pa taj identitet biva fluidan još u znatnijoj mjeri („Julijinu puku melodiju. Nježnu kao milovanje mačke. Tankoćutnu. Sklizava joj ogrtač, pa joj po tijelu pada prašina s neba i planeta. Kad bi to Julija znala! Ne zanima ju. Njezin je jezik sklopčan i zavjetovan“). I na izraznoj razini izrazite su varijacije sintaktičkih ritmova u smislu izmjena i kombiniranja kratkih (ponekad i eliptičnih i jednorječnih) i duljih (katkada i složenih) rečenica, kao i njihovih različitih intonacija (izjavne, usklične, desiderativne). I time se dinamizira pjesma u prozi koja se, u nedostatku raznih formalnih paralelizama što se javljaju u pjesmama u stihovima, može osloniti na stvaranje izrazne i značenjske tenzije na drugačije načine (naglašeniji sintaktički ritam, ponavljanje sintaktičkih i sintagmatskih obrazaca, tematski preskoci, montaže raznorodnih motiva, glazba kao provodni motiv).

Uglavnom, poetika Ane Brnardić uvelike je nasuprotna nekoj mimetičkoj, „stvarnosnoj“ pa i u širem smislu neoegzistencijalističkoj poeziji. Ne pripada, osim u razmjerno rijetkim detaljima, ni poeziji „iskustva jezika“ (Z. Mrkonjić), odnosno označiteljskoj sceni (C. Milanja), ni masmedijsko-kulturološkom pjesništvu (S. Sorel). Njezina poetika, osobito u zbirci pjesama *Valcer zmija*, najbliža je onome što Sorel, govoreći o hrvatskome pjesničkom naraštaju devedesetih, naziva „pjesništvom slikovnog mišljenja“. Pod time prvenstveno podrazumijeva „stanoviti artistski pristup umjetnosti, odnosno poeziji

koja stvarnost dematerijalizira, koja, u različitim gradacijskim relizacijama, tekst impregnira naglašenijim estetskim oznakama stavljajući se u relaciju prema naglašenom uvođenju imaginarnog, hermetičnog, mjestimice arhajskog“ (Sorel, 2006: 121). Sorel o pjesništvu slikovnoga mišljenja dodaje da se ono „iz domene antropološkoga znakovlja konstituira, ali ne zahvaćajući u hermetističke tradicije, već se krećući njezinim rubovima, odnosno metaforama ispražnjenima od povijesti, a inficiranim njihovom estetizirajućom zavodljivošću“ (ibid.). Taj esteticizam unutar poetike Ane Brnardić nikako nije povezan s kakvom dekorativnošću niti s larpurlartističkim preferiranjem umjetničkih sadržaja i njihova esteticističkoga formalnog strukturiranja. Njezin esteticizam sastoji se u totalnome zasnivanju nove poetske zbilje koja više ne slijedi bilo kakvu izvanknjiževnu logiku. Ta je poetska zbilja i njezina poetika obilježena, kako smo rekli: naglašenom imaginacijom, fragmentima bajkovita diskursa u začudnim kombinacijama, slikovitošću koja aludira na arhaično, mitološko, čarobnjačko značenjsko polje, oslobođenom asocijativnošću koja diskurs odmiče od metonimijske ulančanosti i narativnosti, a primiče fantaziji, elementima nadrealističkoga i hermetističkog pjesničkog postupka, razvedenom figurativnošću s dominantnom metaforikom te pjesmom u prozi naglašenih varijacija sintaktičkoga ritma i značenjskih tenzija.

## 5.9. Franjo Nagulov (1983.)

Franjo Nagulov je pjesnik, prozaik i književni kritičar. Objavio je sljedeće zbirke pjesama: *dečko. žena? dečko: naranča!* (2006.), *Tanja* (2008.), *VK biceps* (2008.), *Sadomazoteka* (2008.), *Smrtište* (2009.), *Crveno&Crno=Bijelo* (2009.), *Knjiga izlaska* (2010.), *Soba 66* (2011.), *Signal* (2012.), *Zimsko računanje vremena* (2017.), *Služba riječi* (2018.), *Zemlja zalazećeg sunca* (2019). Za rukopis zbirke *dečko. žena? dečko: naranča!* Dobio je treću nagradu *Pjesničkih susreta u Drenovcima* (2005). Nagulov je počeo objavljivati zbirke pjesama u drugoj polovici nultih godina (*dečko. žena? dečko: naranča!*, 2006), a osobito je zapažen svojom drugom zbirkom pjesama *Tanja*, koja je objavljena 2008. godine i koja je iste godine nagrađena Nagradom *Kvirin* u Sisku za najbolju knjigu poezije autora do trideset i pete godine starosti. Kritika je na temelju te knjige nastojala odrediti neka osnovna poetička obilježja Nagulovljeve poezije. Tako je Zvonimir Mrkonjić ocijenio da

„Nagulovljeva knjiga o Tanji, puna okretne intermedijalnosti, zacijelo je i interdiskursna kad se smisleno nadovezuje na neke zaključene pjesničke metode kakav je primjerice semantički konkretizam. Pisana iz više očišta, poližanrovska i smišljeno proturječna, sustavno autoreferencijalna, ironična i tajno nježna, ona je nadasve inventivna u razdiobi i romanesknoj otvorenosti svojih tekstualnih produžetaka“ (Mrkonjić, 2008: 9). Krešimir Bagić je pak primijetio: „Ispisujući suvremenu inačicu ljubavnoga kanconijera, mladi je pjesnik istodobno pokušao do kraja depatetizirati temu ljubavi, s jedne, te sačuvati ekstatične emocije i fascinaciju svoga lirskog protagonista osobom drugoga, s druge strane. Depatetizaciju je pritom proveo bavljenjem svakodnevnim kontekstima, običnim senzacijama i ni po čemu iznimnim motivima“ (Bagić prema Nagulovu, 2008: zaslovnica). Već je, dakle, na početku Nagulovljeva pjesničkoga puta uočena njegova poetička složenost i osebnost u kojima dominiraju: kompozicijski serijalizam, kombiniranje stihovnoga i pjesmoprognozno diskursa sa znatnim udjelom naracije, depatetizirani, kolokvijalni, mjestimice i demetaforizirani izričaj, (auto)ironičnost, autoreferencijalnost, metatekstualnost, intermedijalizam, postmodernističko miješanje zbilje i fikcije, izvanknjiževnoga svijeta i literarnih konvencija, tematske opsesije kao što su poigravanje spolnim i rodnim stereotipima, navođenje različitih viđenja žena, bliski, ali i ironičan odnos prema majci, nemogućnost zasnivanja obitelji te praznina suvremenoga osobnog i društvenog života. U nekome širem poetičkom kontekstu suvremenoga hrvatskog pjesništva Nagulov je dovođen i u djelomičnu vezu sa semantičkim konkretizmom (Mrkonjić, 2008), odnosno „(meta)jezičnom i ludičkom post-malešovskom i post-kvorumaškom poetikom“ (Ivankovac, 2019), stvarnosnom poezijom, postmodernističkom persiflažom ljubavne lirike, kao i polidiskurzivnošću, odnosno poližanrovnošću. Sanja Jukić pak lucidno zapaža da se, primjerice u Nagulovljevoj zbirci *Soba 66*, radi o poeziji „gotovo narativne, sadržajno monotematske usmjerenosti, koja mimetičku strategiju pisanja rabi kao metajezik dekonstrukcije hijerarhijskih relacija unutar trijade tekst-autor-čitatelj, odnosno književnost-autoritet-recepcija“ (Jukić, 2012). Radi se, dakle, o sofisticiranoj poeziji izrazite literarne i književnoteorijske osvještenosti koja, međutim, propitivanje različitih razina i tipova pjesničkih diskursa izvodi u razmjerno jednostavnoj građi svakodnevne, detaljistički promatrane izvanknjiževne zbilje.

A Nagulovljeva poetička složenost i višeslojnost nije samo sinkronijska, kao raznovrsnost unutar iste zbirke pjesama, već se događa i dijakronijski. Kritika je, naime, primijetila da on iz knjige u knjigu mijenja poetičke preference, gotovo čak i cijele poetičke modele. Tako je Davor Ivankovac zaključio da je riječ „o stilski, konceptualno i sadržajno

vrlo različitim pismima koja na svoj način svjedoče o autorskim mijenama kroz godine“ (Ivankovac: 2019), a Sanja Jukić da Nagulov „pokazuje svoju vještinu kretanja različitim poetičkim strategijama“ (Jukić, 2012). U njegovim različitim knjigama različiti su, dakle, poetički naglasci, kao i poetičke odrednice koje se međusobno kombiniraju. Tako su, primjerice, u zbirci pjesama *Crveno & Crno = Bijelo*, koja je u elektroničkome obliku objavljena 2009. godine na mrežnim stranicama projekta *Besplatne elektroničke knjige*, izrazito naglašeni intertekstualnost, intermedijalnost, metatekstualnost i autoreferencijalnost, ironiziranje književnih konvencija i (pseudo)znanstvenog diskursa, asocijativni tematsko-motivski preskoci, poigravanje civilizacijskim stereotipima, subjekt u iskazu, ali i subjekt iskaza (što se rjeđe događa u Nagulovljevoj poeziji), izrazito kolokvijalan stilski registar, fragmentirana slika svijeta, polidiskurzivnost. Tako je i u sljedećemu tekstu iz spomenute zbirke:

svitanje (cb25, r. nagulov/bare)

tekst je lišen radne nenaslovljenosti.

autor se ne brine, ipak.

jer ovaj ovdje tekst donosi jednu važnu informaciju

o stanju na staračkim cestama koje idu:

promet je gust.

u smislu teksta (po sebi)

to znači da će crnobijelo prevladati

nad evidentiranim teorijama

*razuma & bezumlja.*

s druge strane, u prometnom smislu

*gust & krvav* mogu stajati kao *sinonimi*.

svitanje dolazi u obzir

kao svjetlo bačeno na slučaj.

slučajno, jer naslov nije dobar.

nije ni loš nego je naslov.

a ja ću se (na)praviti da sam autor

& možda se pobrinuti da ga ubuduće

ne bude.

*bude(m)/bude(š)*: otkad je to katastrofa?

od katarze?

sve što postoji zato je što ne postoji sve drugo.

nailazi točka

koja vjerojatno jedina zna

nešto više o svom neporecivom

božanskom podrijetlu.

naišla je

.

*uskoro će* i ostale

(Nagulov, 2009)

Cijeli je ovaj tekst autoreferencijalan i metatekstualan – on, dakle, u velikoj mjeri govori o samome sebi, procesu svojega nastanka, svojoj strukturiranosti i značenjskoj (ne)funktionalnosti. Tako se i sam naslovni pojam „svitanja“ (na osobito stilski obilježenu mjestu) može, među ostalim, tumačiti kao – dakako metaforičko – „svitanje samoga teksta“, dakle, kao jedan, iznimno važan, autoreferencijalni i metatekstualni signal. Zanimljivo je da odmah slijedi i intermedijalni signal jer se svaka (pa i ova) pjesma u knjizi *Crveno & Crno = Bijelo* u naslovnoj zagradi označava nalik na glazbenu kompoziciju kojoj se uvijek navodi i autor glazbe i autor teksta. Nagulov, dakle, u ovoj knjizi postmodernistički koristi i poetske strategije (jedna od njih je i intermedijalnost) koje su bile osobito naglašene u poeziji označiteljske scene od Branka Maleša i kvorumaša pa nadalje. Jedna od njih je i, na početku apostrofirana, metatekstualnost pa se već u prvome stihu eksplicitno govori o samome tekstu, odnosno o teoretskome toposu teksta koji ima nekonzistentnoga ili čak nepostojećeg autora



(Barthes, 1967), teksta koji proizvodi same „razluke“ (prijevod Derridaova pojma *différance*), a nema fiksnih značenja. Prvo se navodi metatekstualna konstatacija: „tekst je lišen radne nenaslovljenosti“. Njome se s jedne strane ironizira modernistička pjesnička konvencija kojom se pjesnički tekst lišava svega što mu nije nužno, odnosno velikih slova, interpunkcije, naslova, jasnih formalnih i kompozicijskih struktura i granica. Dapače, tekst se i naslovljava između ostalog zato da bi se ogoljela, resemantizirala jedna književna konvencija. S druge strane, uvodi se metatekstualna (postmodernistička) rasprava o odnosu teksta i njegova autora pa se tematizira i ironizira njegovo odsustvo u stilu barthesovske „smrti autora“ („autor se ne brine, ipak“). No, tekst kao da se nastavlja sam „proizvoditi“, dapače na značenjski važan način („jer ovaj ovdje tekst donosi jednu važnu informaciju“). Odmah se, međutim, ironizira i „važnost“ samoga teksta kad se kaže da je važna informacija „o stanju na staračkim cestama koje idu“ te se konstatira da „promet je gust“. To su, dakle, posve svakodnevne i uobičajene informacije koje zapravo ne govore o „važnosti“ teksta, nego o njegovoj shematičnosti, konvencionalnosti i, posljedično, iscrpljenosti. Zatim se naglo prelazi u (pseudo) teoretski stil („u smislu teksta (po sebi)“), a ubrzo on se, također, ironizira tvrdnjom koja ima formalnu logičku strukturu, a zapravo izriče paradokse ili teško značenjski smjestive poetske asocijacije („to znači da će crnobijelo prevladati/ nad evidentiranim teorijama/ *razuma & bezumlja*“). Nagulov nastavlja s metatekstualnom refleksijom o riječima i njihovim doslovnim ili prenesenim, značenjima te s dovođenjem u vezu različitih značenjskih polja („s druge strane, u prometnom smislu/ *gust & krvav* mogu stajati kao *sinonimi*“). U takav metatekstualni ambijent dolazi naslovni - dakle, iznimno naglašeni - termin „svitanje“. On se, u metaforičkome ključu, može iščitati na različite načine, a jedan je svakako u vezi sa samim tekstom, to jest da se radi o svojevrsnom „svitanju“ teksta, odnosno ponovnoj uspostavi nekovrsne značenjske funkcionalnosti teksta, zadobivene drugačijim načinom nego logikom jezika svakodnevne komunikacije („svitanje dolazi u obzir/ kao svjetlo bačeno na slučaj“). „Svjetlo bačeno na slučaj“ u poetičkim strategijama (post)modernističkoga pjesništva moglo bi pak upućivati na aleatoriku (Mallarmé) ili maleševski semantički konkretizam. U njima se, naime, na razvalinama konvencionalnih značenja te avangardnim pjesničkim postupcima uspijevaju dobiti neka nova značenja koja se „izbijaju“ iz samoga jezika i srazova njegovih elemenata. Možda bi se i sintagma „svjetlo bačeno na slučaj“ mogla tumačiti upravo u smislu da sam jezik, odnosno tekst (bez utjecaja autora ili njegovim nesvjesnim udjelom) u svojim slučajnim aktualizacijama i postavama može iznjedrati neko novo značenjsko-izražajno svjetlo koje izmiče logocentričkome reflektoru (Derrida), ali i ne završava u potpunoj semantičkoj neartikuliranosti. U tome se smislu u idućim stihovima delegitimira sama značenjska važnost

naslova, ali se afirmira znakovitost toga da je pjesma uopće naslovljena („slučajno, jer naslov nije dobar./ nije ni loš nego je naslov“). O tome se odmah otvara i mini-rasprava – dakle, mikroesejistički diskurs -- u smislu je li ta naslovljenost bitna i treba li i nju izostaviti, odnosno, kakva je uloga autora u takvoj odluci i općenito u tekstu. Vidi se da se Nagulov zapravo poigrava teoretskim toposom mrtvoga ili odsutnog autora, da time uvodi izrazitu postmodernističku tekstualnost i autoreferencijalnost te da sve (auto)ironijski resemantizira u smislu ogoljavanja teoretskih stereotipa („a ja ću se (na)praviti da sam autor/ & možda se pobrinuti da ga ubuduće/ ne bude“). Ovo „ne bude“ može se pak odnositi na „naslov“ (da ga ne bude) ili na samoga autora. Ako bi se to odnosilo na autora, onda bi iduća dva stiha značila još jednu relativizaciju autorske instance i njegove uloge u tekstu u smislu da nije bitno tko piše tekst i u kojemu se licu piše i ima li tekst uopće autora („*bude(m)/bude(š)*“: otkad je to katastrofa?! „od katarze?“). Pjesma se zatim nastavlja filozofskim diskursom („sve što postoji zato je što ne postoji sve drugo“) koji se može promatrati i kao čista paradoksalna tvrdnja koja onda i ne bi imala karakter poopćujućega zaključka, već njegove ironijske parafraze. A u idućim stihovima ponovno se, između ostalog, razmatra sam karakter teksta i njegovo privođenje kraju, odnosno – metaforički rečeno – točki. Taj se proces dovršavanja teksta prati gotovo u realnome vremenu – od prezenta („nailazi točka“) koji zatim postaje perfekt („naišla je“) s prospekcijom u budućnost („*uskoro će* i ostale“). Još se, gotovo kozmogonijskom tvrdnjom, i prisnažuje važnost točke („koja vjerojatno jedina zna/ nešto više o svom neporecivom/ božanskom podrijetlu“), odnosno jezika i teksta. Time im se pridaje svjetotvorni karakter – svjetotvorni, dakako, unutar poetskoga djela. Tako cijeli tekst zapravo ima metatekstualnu funkciju refleksije o samome sebi - od početne refleksije o (ne)naslovljivanju pjesme, zatim one o postojanju i ulozi autorske instance te načina tekstualne proizvodnje značenja, sve do završnoga performativa kojim se uistinu i zbiva kraj teksta. A spomenuta osciliranja u refleksiji o autorskoj instanci prati i osciliranje u ulozi subjekta. U većem dijelu teksta dominantan je subjekt iskaza, čija se perspektiva iskazivanja može vidjeti u afektivnoj funkciji nekih izraza („autor se ne brine, ipak“), da bi se na samo jednome mjestu pojavio i subjekt u iskazu („a ja ću se (na)praviti da sam autor“) koji kao da se pojavljuje kako bi relativizirao samoga sebe, odnosno perspektivu subjekta u iskazu pa i samoga autora. Ovaj Nagulovljev tekst tako ima karakter gotovo posve metatekstualne i autoreferencijalne pjesme, čime se nadovezuje na višestoljetnu tradiciju takvih pjesama (primjerice, od *Soneta o sonetu* Lope de Vege), dakako, u skladu s naglašeno postmodernističkom poetikom.

Kao što se u prvoj navedenoj pjesmi Nagulov bavi identitetom teksta i (ne)postojanjem njegova autora, tako se u sljedećoj pjesmi bavi identitetom subjekta u tekstu, i to jezičnim, filozofskim, egzistencijalnim, društvenim i psihološkim:

ja & minus-muškarac (c14, r. nagulov)

usprkos kulturi

& tvom krajnje jednostavnom

doručku na stolu u kuhinji

nisam siguran

koje je vrijeme

najbolji moment

da razaberemo

crnu odnosno bijelu stranu

*sebe-strukture*

pa da kao samostalna njuška od čovjeka

svojim podvojenim suvremenjacima

fino damo do znanja

da u okusu standardno serviranog jutra

pronašli smo idealnu putanju

& postali 1,80 visoka ličnost

koja naposljetku

zna da naposljetku

zna što hoće

ako želi znati ako znanje ujutro

nosi više bodova od

montiranog vjerovanja

od serijske izgradnje svijeta  
u vremenskoj razgradnji sebe.

(Nagulov, 2009)

Dok je, dakle, središnja tema prethodne pjesme sam tekst, u ovoj je pjesmi to vlastiti identitet. U tom je smislu izrazito znakovito da je u naslovu pjesme prva, najistaknutija, riječ „ja“, što *in medias res* određuje tematiku i perspektivu pjesme. Tome se, u naslovu, odmah pribraja i sintagma „minus muškarac“, čime se već ovdje unutar jastva uspostavlja svojevrsna dijalogičnost koja će biti važna na razini cijeloga teksta. Spomenuta sintagma može se shvatiti i kao atribucija i karakterizacija početnoga „ja“. A ona ga karakterizira s aluzijom na društveni stereotip „pravoga muškarca“. Istodobno ga ironizira, ali i uzima u obzir kao jednu od slika o sebi prema kojoj se treba na neki način odrediti. Cijelu pjesmu zapravo iskazuje subjekt u pjesmi koji je množinski, u prvoj osobi množine. No, taj se subjekt obraća objektu koji je ujedno i dio subjektnoga „mi“, a iz konteksta cijele pjesme jasno je da subjekt zapravo vodi dijalog sa samim sobom, odnosno da subjektno „mi“ izražava množinsku sliku samoga jastva. To je, dakle, između ostalog pjesma unutarnjega dijaloga i (auto)refleksije. No karakter toga dijaloga je izrazito postmodernistički. To je svojevrsna „poetika brisanih navodnika“ (Rem, 1988). unutar koje se subjekt poigrava s društvenim i kulturnim očekivanjima, konvencijama i stereotipima te polemizira s njima, i to čineći ih dijelom vlastite svijesti i izraza, autorefleksije i autoreferencijalnosti. Upravo to je, čini se, smisao prvoga stiha („usprkos kulturi“), kao skupa svih društvenih očekivanja od subjekta kojima se on mora suprotstaviti („usprkos“) kako bi uopće stekao potpunu subjektnost, o čemu cijela pjesma i govori. Iduća dva stiha pak govore o nekom inercijskom postojanju bez refleksije koje je također svojevrsna prepreka subjektivaciji i isto onemogućuje da se subjekt otrgne društvenim konvencijama („& tvom krajnje jednostavnom/ doručku na stolu u kuhinji“). A idući stih („nisam siguran“) zapravo signira situaciju postmodernističkoga „slabog subjekta“ koji u sebi sadrži iskustvo modernističke psihološke raskoljenosti i pluralnosti jastva, kao i postmodernističko jastvo kao intertekstualni konstrukt najrazličitijih društvenih i kulturnih fenomena i znakova. Ta je nesigurnost i temeljna perspektiva samoga subjekta u iskazu, čiji će pokušaj vlastite subjektivacije biti priželjkivan, nesigurno ostvarivan te – na kraju – ipak neostvaren. Dakle, subjekt dvoji i o vremenu prigodnom za svoju introspekciju i

autodeterminaciju pa je jasno da će i ta autodeterminacija biti isto tako nesigurna i nepouzdana („koje je vrijeme/ najbolji moment/ da razaberemo“). Množinski subjekt čak eksplicira složenu, upravo množinsku strukturu vlastitoga jastva, govoreći ipak objedinjenim glasom u ime svih tih segmenata jastva. Taj subjekt do kraja razvija problem svoje identitetnosti koju vidi kao pluralnu te zaključuje da taj pluralni identitet ima složenu strukturu („*sebe-strukture*“) koja ima svoje dobre i loše, vidljive i skrivene segmente („crnu odnosno bijelu stranu“). Time pjesma postaje još izrazitije autoreferencijalna i autoprogramatska jer se još naglašenije diskurzivira njezino glavno tematsko uporište – problem subjektive identitetnosti. U daljnjim stihovima množinski se subjekt posve identificira sa subjektom u jednini te se poduzima najveći napor u pjesmi da se subjekt uopće jedinstveno konstituiraju i utvrdi pozitivne odrednice svojega identiteta. Nagulov to, međutim, nikad ne čini bez autoironije i afektivnih signala kako je zapravo riječ o uzaludnome pokušaju te kako je pri tome subjekt i dalje vrlo „nesiguran“. Tako sintagma „samostalna njuška od čovjeka“, kao metaforički kolokvijalizam, upućuje na nastojanje da se „frajerskim“ diskursom učvrsti samopouzdanje. Zanimljivo je da u toj sintagmi množinski subjekt o sebi ipak govori u jednini, no zatim odmah nastavlja u množini. Time se posve identificiraju dva iskazna modusa, a ujedno se izražava nesigurnost samoga subjekta u vezi s njegovim jedinstvom i pluralnošću. O objektu (također množinskome) govori se kao o „svojim podvojenim suvremenjacima“. Time se usložnjava i objekt koji zapravo biva nalik objektu, ali taj objekt postaje još jedan „glas“ u dijaloškoj strukturi teksta pa i subjekt stalno računa na njegovu percepciju i mišljenje pri vlastitu konstituiranju. Upravo se mišljenju i očekivanjima objekta subjekt i pokušava oduprijeti (ali ga istodobno i ispuniti!), što je vidljivo u izrazima s afektivnom funkcijom („fino damo do znanja“, „koja naposljetku/ zna da naposljetku/ zna što hoće“). U kontekstu depatetizirane i (auto)ironične poetike i odgovarajućega stilskog registra koji dominiraju u Nagulovljevoj poeziji, izrazi kao „idealna putanja“, „okus standardno serviranog jutra“ i „1,80 visoka ličnost“ mogu se, dakako, tumačiti jedino ironično. Jasno je, dakle, da se ironija odnosi na očekivanja okoline (objekta) i vlastito nastojanje za čvršćom samoidentifikacijom. Tako raskoljeni subjekt, koji se s jedne strane nastoji čvršće konstituirati, a s druge je strane vrlo ironičan prema tome nastojanju, zapravo je „osuđen“ na vlastitu raskoljenost pa svaki pokušaj njegova ujednačavanja i pojednostavljenja ne može uspjeti. O tome govore i stihovi na kraju pjesme koji su i konačna potvrda subjektive nesigurnosti, pluralnosti, fluidnoga identiteta, čak raskoljenosti, a koji se – znakovito – daju u gramatičkome kondicionalu („ako želi...“). Subjekt tako završava pjesmu u raskoraku sa samim sobom i s očekivanjima objekta, u skepsi prema osobnoj i društvenoj refleksiji,

konvencijama i stereotipima („ako želi znati ako znanje ujutro/ nosi više bodova od/ montiranog vjerovanja/ od serijske izgradnje svijeta“). I sve to rezultira time da u zadnjem stihu daje zaključak („u vremenskoj razgradnji sebe“) koji posve proturječi spomenutome nastojanju subjekta – doduše nesigurnom i autoironičnom - da se konstitira i da pronade neke vlastite identitetske odrednice. Pjesma je to koja se vraća na svoj početak. Ona izrazitom autoreferencijalnošću potvrđuje svoj naslov ((ja&minus-muškarac (c14, r. nagulov)) kao preciznu konstataciju o karakteru subjekta koji je posve zaokupljen samim sobom, odnosno autoreferencijalan („ja“), koji je pluran („ja&minus muškarac“), ne ispunjava društvena pa ni vlastita očekivanja („minus muškarac“), i koji je prema svemu tome ironičan.

U tome smislu ova je pjesma zatvoreni značenjski krug – ovdje autoreferencijalni krug – jer se bavi identitetom subjekta, dok je prethodna pjesma bila isto takav krug, ali metatekstualni jer se bavila samim jezikom, književnim tekstom i njegovim autorom. Nagulov se tako, u većoj mjeri nego većina mladih autora, teorijski osvještano, ali i poetski funkcionalno, bavi samim prepostavkama književnosti, njezinim karakterom, načinom funkcioniranja, mogućnostima i ograničenjima, odnosom zbilje i fikcije, teksta i konteksta, strukturiranja i destruiranja svijeta književnoga djela, odnosom autora i subjekta u iskazu. Tako je njegova poezija u velikoj mjeri obilježena ogoljavanjem stvarnosnih i literarnih uzusa te njihovim najčešće ironizacijskim resemantiziranjem. Da se, međutim, ne bi pomislilo kako Nagulov pojednostavljeno glorificira književnost kao neki moćni reflektor koji može obasjati sve na što naiđe, on prokazuje i njezin posve konvencionalan karakter. Time je razotkriva kao samo još jednu, makar i najambiciozniju, ljušturu za koju se nekad činilo da je ispunjena smislom. Brojna su tako njegova ironiziranja kanoniziranih literarnih institucija kao što su, primjerice, biblioteke nacionalne književnosti, sveučilišni književni profesor i njegov autoritet u interpretiranju poetskoga teksta, poezija kao projekcija visokih estetskih i spoznajnih ambicija. No, kako smo vidjeli, Nagulovljeva se poetika iz knjige u knjigu mijenjala pa su se književne i društvene konvencije katkada resemantizirale s većim osloncem na naraciju stvarnosnih referenca ili osoba, a nekad s dominacijom diskursa složenije fature, retorike, semantike i montažnih postupaka. Zato se i poetika toga autora može promatrati kao kompozitna – kako sinkronijski (unutar pojedinike knjige), tako i dijakronijski (tijekom njegova pjesničkog razvoja). S jedne strane, to onemogućuje njezino jednoznačno tipologijsko određenje, no s druge strane čini je paradigmatskom u vrijeme kada su upravo kompozitne poetike (dakako s uvijek različitim kombinacijama svojih poetičkih odrednica) bile dominantne.

## 5.10. Marko Pogačar (1984.)

Marko Pogačar je pjesnik, prozaik, kritičar i antologičar. Objavio je sljedeće zbirke pjesama: *Pijavice nad Santa Cruzom* (2006.), *Poslanice običnim ljudima* (2007.), *Predmeti* (2009.), *Crna pokrajina* (2013.), *Zemlja Zemlja* (2017). Prva Pogačarova zbirka pjesama *Pijavice nad Santa Cruzom* za naše je prilike bila iznimno dobro primljena i ocijenjena (2005. godine rukopis te knjige pobjeđuje na natječaju *AGM-a* i *Vijenca*, a 2006. u Sisku biva nagrađen Nagradom *Kvirin*). No, Pogačaru bi se ipak moglo zamjeriti približavanje već istrošenim poetikama semantičkoga konkretizma i hipermetaforizma, kao i nedovoljnu artikuliranost knjige koja da je, sa svojih 160 stranica, kvantitativno i kvalitativno bila nedovoljno selektivna. Naime, Pogačar je, osobito u svojoj prvoj knjizi, poetski „svežder“ (da se poslužimo naslovom jednoga ciklusa iz njegove druge zbirke pjesama *Poslanice običnim ljudima*). „Njegov pjesnički univerzum svagda snažno i dinamično pulsira prema van i prema unutra, prema krajnjim (bes)smislovima i svijeta i jezika, prema stvarnosnome i virtualnom, prema označenom i odznačenom. Zato njegova lucidna razbarušenost nije trpjela nikakve formalne niti kvantitativne granice pa je, sasvim u skladu sa semantički posve otvorenom poetikom, i (de)konstrukcija same knjige bila otvorena i načelno se mogla, u svojevrsnoj simulaciji internetskoga hiperteksta, produljivati u beskraj“ (Šalat, 2011: 137). Nadalje, čini nam se da Prtenjačina inačica semantkonkretističke koncepcije u devedesetim godinama, a još više Pogačarovo nadovezivanje na takve tendencije, usprkos svem „jezičarenju“ i hipermetaforizmu, počesto imaju intenzivne veze s izvaknjiževnom stvarnošću i u naoko potpuno nereferentnim stihovima zapravo duboko zasijecaju u njezino emotivno tkivo. Ne treba, također, previdjeti očit Pogačarov ikonoklastički nagon koji je izravno stvarnosno referentan, čak „društvenokritički“, pa se njegova poezija, već u *Pijavicama nad Santa Cruzom*, nikako ne bi mogla smatrati tek nekom jezičnom premetaljkom ili larpurlatističkim asocijativnim vrtlogom. Većina Pogačarovih zaista začudnih asocijacija ima, naprotiv, emotivnu, svjetotvornu ili društvenokritičku realizaciju i opravdanje.

Ponešto je ipak drugačije u drugoj zbirci pjesama Marka Pogačara *Poslanice običnim ljudima* (2007.), koja je u svakome smislu organiziranija knjiga, što pak, kao i svaka racionalizacija, ima svoje prednosti i mane. Opći ton knjige je nešto utišaniji, a reski

ikonoklazam iz prve knjige zadobio je emotivni kolorit rezignacije svijetom u kojemu „jedina strašnja stvar od fašizma/ je umjereni fašizam“ (Pogačar, 2014: 4) i u kojemu nema „nikog da te podigne na nebo, nikakvog/ altruističkog neba, da siđe./ ni jedan gol nije zaustavljen, i zato jest./ samo je mrtvo značenje konačno“ (ibid. , str. 9). Pogačar pak svoju sposobnost začudne asocijativnosti sada počesto angažira u gotovo neoegzistencijalističkim aranžmanima te preciznim poetskim definicijama praznine i životne determiniranosti: „promjene nema./ na termometru ni u životu, jednom si sjeo/ i nije više moguće ustati, otvoriš novine, u njemu ničeg// novog, mnoge stvari ne zaslužuju svoje ime,/ nitko ne govori, sve je rečeno, slično je s pisanjem./ i nitko ne žuri osim vremena, sve je velika, zaista velika/ precizna jednadžba“ (ibid. , str. 17). „Kad se svijet spozna kao prazan, vrlo se brzo dolazi i do nekog rezignantnog nominalizma koji postulira konvencionalni karakter jezika, njegovu odvrnutost od stvarnosti i, posljedično, semantičku arbitrarnost svakoga mogućeg izričaja. Tako se, po ne znam koji put u suvremenoj hrvatskoj poeziji, pokazuje da se pejakovićevskim 'izmicanjem oslonca' u stvarnosti gotovo zakonito dolazi do izmicanja oslonca i u jeziku“ (Šalat, 2011: 148). Stoga je, kako slikovito piše Pogačar, „lakše govoriti stranim jezikom u tuđoj zemlji, ali je bolje/ govoriti strani jezik koji ne poznaješ, kojemu ne vjeruješ,/ koji te nije u mogućnosti izdati./ najbolje je, naravno, bez obzira na zemlju, pošteno šutjeti“ (ibid. , str. 39). Prepoznaje se, dapače, da konvencionalni karakter jezika vrlo često pogoduje represivnosti u kojoj svagda drugi vladar konvencija u taj jezik upisuje svoju moć. Pogačar, štoviše, i sam čin pisanja može doživjeti represivno u odnosu na sve ono što je ostalo neispisano i neispisivo pa doživljuje da „gomila nasilnih glasova čuči u svakom slovu“. Iako ponekad zauzima i antipoetski gard, dobro poznat uostalom još od Zvonka Makovića (u Pogačarovoj verziji: „zapisujem sve što vidim./ svaku pojedinu misao./ ako postoji neprijatelj poezije onda sam to,/ u ovom slučaju, ja“), Pogačar zapravo još jedinu moguću svjetotvornost, dakako krhku i neprestano ugrožavanu, vidi baš u poeziji i njezinoj sposobnosti odmeđenja, odnosno, „u svoj proizvoljnosti i ljepoti metafore“ („Sada je potrebno iznova stvoriti svijet. pusto je,/ pusto područje riječi. kroz prozor duša odlijeće/ u svijet, ali ne ako sama ne postoji. sve je pustinja./ ako zabraniš disati granici“).

„No, da ne bi ispalo kako je Pogačar autor sve samih racionalizirajućih programatskih sintagmi, valja navesti i konstataciju koja bi ga mogla voditi i u drugačijem, fenomenološkom smjeru („prestao sam razmišljati jer to ne vodi nikuda. od sada gledam/ kada je potrebno gledati“). To bi pak usmjerenje postulirao životnu i jezičnu singularnost te nesvodivost na bilo kakvu općost („svaki put novi krug. nikada ništa/ nije jednako. kada smo gutali more svaki je ujutro/ pojeo potpuni svemir, i svi se razlikuju. ne postoji savršena/ kopija. simulacija je



fantazma. pokušaj teorije da nadvlada vrijeme“). No korjenita zamjena dedukcije induktivnim zorom za Pogačara ne znači i odricanje od kakva smislenijeg govora, već nastojanje da se raznim sadržajnoizraznim postupcima izbjegnu petrificirana značenja i opća mjesta („ako se uspiješ nekako otresti naplavina/ možda te zabljesne sigurno značenje“). Spomenuti pak postupci i na planu sadržaja i na planu izraza u Pogačara se u prvom redu naslanjaju na modernističku tradiciju i suvremenost angloameričke poezije s poundovskim imažinizmom i eliotovskom orkestriranom fragmentarnošću, kao zaglavnim kamenom. Poezija je to (Pogačarova) koja se ne udvara bilo kojoj teorijskoj preskripciji te intuitivnošću i lucidnošću uspijeva 'izbijati' neku resku poetičnost i u realno već “strašnome“ svijetu. To pak 'strašno' Pogačar poetskom alkemijom pretvara u (post)modernistički „lijepo“ („bataljun paradnih anđela spušta željezne uši/ i to već graniči sa strašnim. sve već graniči sa strašnim, / i to je također lijepo“) te pronalazi rilkeovsko mjesto gdje poezija dodiruje ono nepoznato, neizvjesno, za laičke oči i opasno („što je za mene lijepo za druge je opasno“). On tako, u svojoj zbirci pjesama *Poslanice običnim ljudima*, osvaja neki istodobno polifoni i sintetički poetski izričaj koji općenite egzistencijalne uvide strmoglavom asocijativnošću rimuje s posve konkretnim stvarima i izljuštenim mitologijama svakodnevice“ (Šalat, 2011: 139-140).

U sljedećoj pjesmi iz Pogačarove knjige *Poslanice običnim ljudima* vidljiva je spomenuta složenost njegove poetike:

### KROJAČICAMA (U POGONIMA I KOD KUĆE)

Staza sićušnih uboda, skica tek opisanog novog kontinenta.

ako je slijediš naučiš

kako od tkanine nastaje sustav. izlazak iz apstrakcije:

svijet je odraz već postojeće mape, umjesto obrnuto –

već znate, nevolje s parkirnim mjestima, jagodice u krvi,  
listopad, očekivana navala s neba. odjeća umrljana tijelom.

i taj hram napušten, na jednu noć pretvoren u vino, u kruh  
koji se drobi, za sobom

ostavlja mrvice koje će vas, kada se jednom sve završi

sigurno odvesti kući, sačuvati oči od kljuvanja, dušu od druge

duše i uši; od Barbare Streisand koja se savija, kao vodovodna cijev u židovskoj četvrti i povraća, uvijek povraća kišu.

tako kontinent, kao fantasy roman, postane zauvijek istrošen,  
svi njegovi sisavci u tvom zlatnom albumu

ljube se preko plastike i nikad, nikad jedan drugoga ne progutaju.  
konfekcija se nadvila, poput sjene, nad ispražnjenu ljušturu tijela.

sve se napelo. staze više ne vode nikuda, šavove požderu ptice  
i one preparirane poslije padaju na grad, poput kljunastog snijega, sve

umire; ali tisuću godina žive disco kraljevi, čvrsti, visoko uzdignuti –  
ni jednu smrt ne bi moglo odsvirati: gudalo na tom grlu.

(Pogačar, 2007: 10)

Naslovom *Krojačicama (u pogonima i kod kuće)* subjekt iskaza apelativno se obraća radnicama u jednome u nizu zanimanja i „običnih“ ljudi koji se navode u knjizi. Svakome svjedoku društvene tranzicije u Hrvatskoj (i u vrijeme kad je spomenuta knjiga objavljena – 2007. godine) jasno je da se aludira na takozvane gubitnike tranzicije, na radnike, osobito radnice, koji su radili u nekad velikim socijalističkim poduzećima koja su ili posve propala ili su se smanjila na tvrtke sa znatno manjim brojem zaposlenih. Radnici iz takvih poduzeća mahom su doživjeli vrlo tešku sudbinu i postali žrtve „divljega“ kapitalizma. Kao takvi, oni su postali marginalci toga sustava (obični ljudi) pa su, kao i brojne druge skupine ljudi ili načini mišljenja koji čine razliku u odnosu na dominantne društvene narative, postali predmet Pogačarove pjesničke afirmacije. No, naslovne se krojačice nigdje u pjesmi ne spominju (u doslovnome smislu) pa možemo primijetiti da se njihova paradigmatičnost može očitati tek u nekom metaforičkom ključu. Već se po tome može naslutiti intenzitet tekstualne figurativnosti, odnosno metaforičnosti u Pogačarovoj pjesmi. On na početku pjesme motiv krojačica metaforički koristi ne za ocrtavanje njihova socijalnog statusa ili psihološkog stanja, već za općenite zaključke filozofskoga karaktera kojima se daje temeljno značenjsko

usmjerenje cijelome tekstu. Riječ je o preferiranju pojedinačnoga u odnosu na opće, detaljističkog koje gradi sustav, a ne obrnuto, radi se o nastojanju da se izbjegne apstrakcija, odnosno „transcendentno označeno“. Ono je zbog svoje općenitosti nesadržajno, prazno pa onemogućuje konkretna, realizirana značenja („Staza sićušnih uboda, skica tek opisanog novog kontinenta./ ako je slijediš naučiš// kako od tkanine nastaje sustav. izlazak iz apstrakcije:/ svijet je odraz već postojeće mape, umjesto obrnuto –,,). Dakle, „sićušni ubodi“ – kao i kod značenjskog polja „krojačica“ – tek su kao konkretni motiv sredstvo za metaforički prijenos u područje općenitih, filozofskih sudova o pojedinačnome i apstraktnom. A pjesma se nakon takve teorijske afirmacije pojedinačnoga, konkretnog, u skladu s Pogačarovom poetikom marginalnog, naglo vraća životnome i motivskom singularitetu. Vraća se slikama koje se, novim i intenzivnim metaforičkim prijenosima, mogu povezati s mučnom svakodnevicom - vjerojatno onom odlaska krojačica na posao i samog njihovog rada: „već znate, nevolje s parkirnim mjestima, jagodice u krvi./ listopad, očekivana navala s neba. odjeća umrljana tijelom“. Takvoj bi interpretaciji išlo u prilog i naglašavanje apelativne funkcije („već znate“), odnosno aludiranje na neku situaciju koja je već otprije dobro poznata i subjektu iskaza i čitateljima (teška sudbina radnica u tranzicijskoj Hrvatskoj). No, u nastavku metaforički i simbolički preskoci bivaju još intenzivniji pa pjesma postaje značenjski nepronična, odnosno sadrži tek aluzije na moguće značenjske realizacije, ali ne i konzistentnije signale koji bi vodili prema jasno razaberivome tumačenju. Nakon, dakle, onoga što bi mogao biti ocrtni prikaz svakodnevnih situacija (unutar nekoga radničkog života), odjednom se navode reinterpretirani motivi iz kršćanske simbolike i poznatih bajki („i taj hram napušten, na jednu noć pretvoren u vino, u kruh/ koji se drobi, za sobom// ostavlja mrvice koje će vas, kada se jednom sve završi/ sigurno odvesti kući“), a potom i neobične slike u kojoj se miješaju urbani, kulturološki i etnički motivi („od Barbare Streisand koja se savija, kao vodovodna/ cijev u židovskoj četvrti i povraća, uvijek povraća kišu“). Jednakim metaforičkim intenzitetom, asocijativnim preskocima i srazovima udaljenih značenjskih polja (fantasy roman, konfekcija, ispražnjena ljuštura tijela, ptice koje padaju na grad, disco kraljevi koji žive tisuću godina) pjesma se razvija sve do kraja s, primjerice, neimenovanim i nepoznatim objektom („u tvom zlatnom albumu“) i naglašeno metaforičkim krajem („ni jednu smrt ne bi moglo odsvirati: gudalo na tom grlu“) s odredbenicom (pokaznom zamjenicom „tom“) kao naglašavanjem neodređenosti (kao što je to za strukturu moderne lirike opisao Hugo Friedrich). Iz dosad navedenoga jasno je da Pogačarova poezija – u ovoj pjesmi, ali i u cijeloj knjizi – ima obilježja hipermetaforizma kojeg je Zvonimir Mrkonjić, međutim, prvenstveno pridružio pjesništvu takozvanoga kvorumaškog naraštaja osamdesetih godina

prošloga stoljeća. No, vidljivo je da Pogačar znatnije koristi i socijalne motive, reference na aktualnu izvanknjiževnu zbilju, društvenu kritičnost, mitološku, religijsku i kulturnu simboliku, filozofske uvide te montažu disparatnih motiva i značenjskih polja koja, međutim, ne djeluje uvelike arbitrarno kao kod mnogih pjesnika označiteljske scene (njih se najčešće karakterizira hipermetaforizmom). Ipak, djeluje da je Pogačarov hipermetaforizam u velikoj mjeri motiviran ne samo nekim autonomnim „radom jezika“, već i socijalnim, kulturnim, psihološkim, egzistencijalnim pa čak i ontološkim i estetskim dimenzijama, što mu daje i složeniju konotativnost, odnosno sudjelovanje u općekulturnome semiotičkom procesu. Mrkonjić stoga zaključuje da „Realističkim kontekstuiranjem, punim prepoznatljivih mjesta naraštajnog i potrošnog civilizacijskog prepoznavanja, Pogačar ne izmiče općim mjestima suvremene pjesničke proizvodnje, ali unatoč tome, u jednoj od ponajboljih zbirki mladoga pjesništva, vješto spaja raznorodne i kontrastne sekvencije, diskurzivno i slikovno, u eklektičan, narativno raščlanjen slijed koji živo odražava dijalektiku realnoga“ (Mrkonjić prema Pogačaru, 2014). Upravo intenzivnom uronjenošću u taj proces, odnosno miješanjem vrlo različitih dijelova zbiljskoga svijeta te njegovih kulturnih i virtualnih dimenzija, kao i njihovom neprestanom reinterpetacijom, Pogačarova poezija (uz već u modernizmu i avangardi inaugurirane montažne tehnike) ima naglašena obilježja postmodernističke citatnosti, intertekstualnosti i intermedijalnosti.

Primjetan je, međutim, i Pogačarov odmak od postmodernističke ravnodušnosti (K. Bagić), karakteristične za generaciju hrvatskih pjesnika devedesetih, prema društvenoj kritičnosti pa čak i eksplicitnijem korištenju ideologema i natruhama angažiranosti. A to je u knjizi *Poslanice običnim ljudima* najeksplicitnije u sljedećoj pjesmi:

PERMANENTNA    REVOLUCIJA    JEZIKA    LJUBAVNE POEZIJE.    UMORNIM  
TROCKISTIMA

Kako, godine 2007., pisati ljubavnu poeziju?

ovo je vrijeme gusto od ljubavi.

svi nas, naime, umjereno vole.

teorija govori o potpunom izostanku kretanja.

tržište kaže: ako govoriš o ljubavi,  
govoriš o bogu, ili obrnuto.

Pogačar misli: sve je bog = bog je ništa.  
bombarder prepun opasnog značenja.

ali negdje u kutku te ljubavi, kada je pritisneš uz zid,  
izrasta nešto bezrezervno.

rezervat uzimanja i davanja.  
i u njemu baobab čijom se krošnjom uspinješ k nebu.

na kraju znaš: jedina strašnija stvar od fašizma  
je umjereni fašizam.

(Pogačar, 2007: 11)

Ova je, naime, pjesma različita u odnosu na mnoge tekstove u Pogačarovim prvim dvjema knjigama, u kojima, kako je primijetila Sanja Jukić, „linearno čitanje vodi do stalno novih informacija čija se semantička veza s prethodnima jedva ili nikako ne nazire“ (Jukić, 2007: 11). Pjesma je značenjski znatno ulančanija te filozofemski i ideologemski eksplicitnija od druge dotadašnje Pogačarove poezije. Takav je već i naslov koji očuđujuće kombinira pojmove iz značenjskoga polja komunističke ideologije (permanentna revolucija, trockisti) s književnim toposima (revolucija jezika, ljubavna poezija). Naslov, koji je inače značenjski posve prohodan, u svojem se metaforičkome sloju može shvatiti u ironijskome (ironizacija zamisli o permanentnoj društvenoj revoluciji te revoluciji jezika i književnosti), deziluzijsko-rezignantnom (konstatiranje da su i društvena i jezična revolucija povijesno propale), nadonosno-motivacijskom (da je neka vrsta ili dio ljubavi, kao metonimija revolucije, ipak moguća) ključu. Sva tri moguća intonativno-značenjska usmjerenja upućuju se istome adresatu – umornim trockistima. Na njima i njihovome društvenom, egzistencijalnom i misaonom položaju subjekt zapravo iskušava moguće vlastito (kao subjekta iskaza ili subjekta u iskazu) pozicioniranje. Cijela pjesma i slijedi logiku, pa onda i značenjsku ulančanost, iskušavanja raznih mogućnosti i perspektiva toga pozicioniranja. Kada se u prvome stihu postavlja pitanje: „Kako, godine 2007., pisati ljubavnu poeziju?“, onda je ono – u odnosu poezije i revolucije - istodobno poetičko, egzistencijalno, filozofsko i ideologijsko, istodobno

ozbiljne, rezignirane i ironične intonacije. To se pitanje prvo nastoji kontekstualizirati ontološki („ovo je vrijeme gusto od ljubavi“), egzistencijalno („svi nas, naime, umjereno vole“), prirodnoznanstveno („teorija govori o potpunom izostanku kretanja“), komercijalistički („tržište kaže: ako govoriš o ljubavi,/ govoriš o bogu, ili obrnuto“), filozofski i metapoetički („Pogačar misli: sve je bog = bog je ništa./ bombarder prepun opasnog značenja“). Potom subjekt u iskazu (iskazan u prvom licu množine – „nas“, drugom licu jednine – „znaš“ i u trećem licu jednine – „Pogačar misli“) na neki način autoprogramatski odgovara na početno pitanje i to u smislu Pogačarove afirmacije rubnoga i potisnutog, onoga „u kutku“ („ali negdje u kutku te ljubavi,/ kada je pritisneš uz zid,/ izrasta nešto bezrezervno“). Također, netipično za Pogačara, čak iznalazi biofilnu energiju kojom se čovjek može uzdignuti iz čiste egzistencijalne horizontale („rezervat uzimanja i davanja./ i u njemu baobab čijom se krošnjom uspinješ k nebu“). Nakon značenjski ulančanoga, uvelike konstativnog tijeka pjesme, na samom je kraju poanta koja od toga odskače. I to je doduše konstativ (prema teoriji govornih činova J. L. Austina), čime tekst zadržava sličnu izraznu fakturu. No razlika je u izrazitome značenjskom pomaku i nemogućnosti njegova povezivanja s dotadašnjom značenjskom strukturom. Poslije upitne pa afirmativne elaboracije početnoga pitanja „Kako, godine 2007., pisati ljubavnu poeziju?“, dolazi kraj pjesme u obliku ideologijskoga zaključka (na kraju znaš: jedina strašnija stvar od fašizma/ je umjereni fašizam). Taj zaključak pjesmu drugačije značenjski usmjerava u odnosu na dotadašnji tekst. S jedne strane, on joj daje znatniju političku dimenziju, čak s impliciranim aktivizmom. To pjesmu obogaćuje u spektru značenja od privatnoga (ljubav), društvenog (tržište), svjetonazorsko-poetičkoga (bog je bombarder prepun opasnog značenja), sve do, kako rekosmo, ideologijskoga i političkog. S druge strane, spomenuti zaljučak daje pjesmi veću denotativnost, čak je približavajući plakatnosti. Docirajućem stilu pridonosi i konstativ „na kraju znaš“, koji uz opisnu ima i implicitnu persuasivnu funkciju (treba, naime, i uvjeriti objekt u točnost zaključka, a ne ga samo konstatirati). Tako se pjesma s jedne strane značenjski otvara novim dimenzijama i usložnjava, a s druge se strane usmjerava u jednome značenjskom smjeru, zatvara pa i semantički osiromašuje.

Iz analiza navedenih dviju pjesama može se zaključiti da se poezija Marka Pogačara u knjizi *Poslanice običnim ljudima* razvija u dva glavna smjera. Konotativan je smjer naglašene, oslobođene asocijativnosti s intenzivnim značenjskim preskocima, hipermetaforizmom, čestim montažnim postupcima i psihološko-egzistencijalnom motivikom. A denotativan je smjer ulančanije značenjske strukture, nešto pojmovnijega diskursa s više

filozofema i ideologema, znatnije referentnosti na izvanknjiževnu zbilju te implicitnije ili eksplicitnije društvene i svjetonazorske angažiranosti, odnosno kritičnosti. Pogačarova poetika, dakle, koliko god imala i elemenata hipermetaforizma, ponekad i nekih postupaka karakterističnih za „scenu označitelja“, ima dodirnih točaka i s neoegzistencijalizmom, kasnije čak i fenomenologizmom. To znači da je sintetizirala i aktualizirala neka bitna iskustva hrvatske (ne samo hrvatske!) poezije u rasponu od razlogaške do postističke pjesničke generacije.

### 5.11. Marija Andrijašević (1984.)

Pjesnikinja Marija Andrijašević objavila je zasad samo jednu zbirku pjesama – *Davide, svašta su mi radili* (2007). Za rukopis te zbirke 2006. godine dobila je nagradu *Goran za mlade pjesnike*, koja je – i nultih godina – bila povlašteno mjesto za ulazak na scenu mladoga hrvatskog pjesništva. Usprkos takvom reduciranom opusu, neki su kritičari ocijenili da je spomenuta pjesnikinja i njezina poezija jedan od najvažnijih i najoriginalnijih poetskih glasova nultih godina. Tako Branislav Oblučar ističe: „Kao tri najznačajnija imena mlađe generacije, koja bi mogla ilustrirati navedene opaske, kao i poetičke preobrazbe, izdvajam Anu Brnardić, Marka Pogačara i Mariju Andrijašević, autore rođene 80-ih, koji su svoje prve ili najvažnije knjige objavili od sredine nultih naovamo“ (Oblučar, 2009: 96). Oblučar, štoviše, ističe istodobno i originalnost i utjecajnost poezije spomenute pjesnikinje za scenu mlade hrvatske poezije: „Knjiga Marije Andrijašević, nagrađena *Goranom* za mlade pjesnike pokazala je sasvim nove mogućnosti pisanja, izmičući svim manje ili više prepoznatljivim poetikama“ (ibid., 99). Podrobniji opis njezine poetike, kao i toga što je to u njoj „originalno“, „iznimno“, što to „izmiče svim manje ili više prepoznatljivim poetikama“, ocrtała je u obrazloženju nagrade *Goran* Darija Žilić. Istaknula je da „ono po čemu je njena poezija iznimna jest da je uspjela izbjeći zamkama koje se obično vežu uz konfesionalnost – prije svega onu najčešću, da se pjesma koristi samo kao mjesto ekskrecije. Naprotiv, riječ je o neposrednoj, ali i promišljenoj poetizaciji ženskog subjektiviteta. Njezina junakinja situirana je u destruktivni obiteljski kontekst, ironično piše o instituciji obitelji, o obiteljskim i društvenim ritualima, ali i o jeziku konvencija“ (Žilić, 2010). Oblučar pak ocjenjuje da je

Andrijašević „obnovila moć ispovjednog iskaza“ te da „poziv na pripovijedanje o vlastitom ja čini uporište pisanja ove pjesnikinje. Pisanje je mjesto na kojem će njezina protagonistkinja svoj identitet uvijek iznova dovoditi u pitanje, tragati za njim ili ga nastojati potvrđivati – on nikada neće biti fiksna, dovršena kategorija, jer je prije svega rezultat dijaloga“ (Oblučar, 2009: 99). Glavno mjesto dijaloga u pjesnikinjinjnoj poetici potvrđuje i Krešimir Bagić: „Pokretačka sila u poeziji Marije Andrijašević nedvojbeno je dijalog. Njezina protagonistica razgovara s prisutnima i odsutnima, sa svijetom, sa samom sobom“ (Bagić, 2015: 9). Što se pak tiče stilsko-diskurzivnih obilježja tih pjesama, Oblučar ističe da je njihov govor „bujan, bogat digresijama, kolokvijalan, gotovo 'privatan', i redovito višeglasan“, a Darija Žilić primjećuje da „U dugim narativnim pjesmama pisanim slobodnim stihom, ona iznosi tuđa 'prigovaranja' na njezin način života, vlastita opravdavanja, ispisuje mahnito tok svijesti, eruptivno slijedi put svojih emocija“ (Žilić, 2010).

Može se, dakle, primijetiti da se poetika Marije Andrijašević s jedne strane karakterizira „obnovom ispovjednog iskaza“, odnosno „dugim narativnim pjesmama“, što bi se pak moglo dovesti u vezu s poezijom koja mimetizira proživljaje subjekta u iskazu u realnome kontekstu izvanknjiževne stvarnosti. U tome bi poetičkom segmentu to, dakle, mogla biti neka subjektiviziranija inačica „stvarnosne“ poezije s dominantnom ulogom narcističkoga subjekta, ali i odmakom od njegove ravnodušnosti, distanciranosti, objektiviziranosti u odnosu na izvanknjiževnu zbilju, kako je to pak dominantno u „stvarnosnoj“ poeziji. S druge strane, usprkos znatnoj stvarnosnoj referentnosti, diskurs Marije Andrijašević kompleksniji je u odnosu na neki „stvarnosni“ standard. Afektivna funkcija znatno je naglašenija i razvedenija, tekst je većinom dijalogičan (bilo apelacijom subjekta, bilo uvođenjem diskursa drugačijih od onog koji proizvodi subjekt u iskazu), uvode se i postupci montaže, asocijativnosti, pa čak i segmenti tehnike struje svijesti, a tekst ponekad dobiva karakteristike polifoničnosti (M. Bahtin), odnosno polidiskurzivnosti. Nadalje, na predmetno-tematskoj razini Andrijaševićeva je radikalnija u konstruiranju subjekta koji, oblikujući identitet „u razlici prema drugima“ i to u uvjetima društvene i obiteljke disfunkcionalnosti (Žilić), mijenja uloge i perspektive iskazivnja. Oblučar tako primjećuje da će „njezina protagonistkinja svoj identitet uvijek iznova dovoditi u pitanje, tragati za njim ili ga nastojati potvrđivati – on nikada neće biti fiksna, dovršena kategorija, jer je prije svega rezultat dijaloga“ (Oblučar, 2009: 99). U tim izmjenama iskaznih perspektiva i uloga osobito su istaknuti autoprogramatičnost, metatekstualnost, poigravanje društvenim stereotipima, odnosno frazeologijom raznih društvenih diskursa (ljubavni, obiteljski, medijski,



filmski, kolokvijalni), te razobličavanje svakovrsnih konvencionalnosti koje reproduciraju neautentičnost.

Upravo se u takvoj diskursnoj kompleksnosti i može tražiti poetička specifičnost Marije Andrijašević u hrvatskome pjesništvu nultih godina, što je – dakako s izvedbenom umješnoću pjesama iz knjige *Davide, svašta su mi radili* – i potaknulo neke kritičare (Oblučar, 2009: 96) da je uvrste u najistaknutija nova pjesnička imena spomenutoga desetljeća. Ta se diskursna složenost može vidjeti i u njezinoj sljedećoj pjesmi:

KAD DOĐEM, LEŽAT ĆEMO U ISTOM KREVETU I  
MIJENJATI RASPORED TIJELA

najbolje pjesme ikad one su u kojima se spominje london.

dodaj heathrow i imaš i zvučne efekte.

*obuci čarape. nemoj bosa hodati po stanu. želim te gledati dok se skidaš.*

*prekini. prekini.*

bojim se da ću sad otići.

tišina je čest motiv u pjesmama. tiha tišina. lagana tišina. neoprezna tišina.

što, dovraga, ima u toj tišini?

ja je ne volim. obožavam je, možda joj se i klanjam, onaj trenutak kad zamahnem prema njoj

i zarijem joj akorde ravno u ta prljava usta.

ili kad nam se tijela dodiruju pa se čuje šuškanje. kao da netko kida papir.

elegantno, dakako.

ljudim se na sebe. dođi. sjedni. šutimo malo.

slušajmo kako parket pucketa pod nogama razigrane mačke.

nemoj se smijati. nije lijepo. želim biti ozbiljna.

*mislim da ću sad otići.*

nisam ostvariva. nemoj me htjeti. a gdje da se nađem? pokušajmo ponovo?

šuti. samo šuti i pazi na trokute koji su nam zarobili laktove.

budi formalan.

pazi na ostavštinu.

marija, zašto si pisala ono što si pisala?

*ja bih zbilja trebala otići.*

ja želim otići odavde.

ja želim bez prestanka misliti o sebi.

ja ne mogu s tobom.

*nisam imala sat pokraj sebe. starac je hranio golubove i pjevao neku pjesmu.*

*nasmijao mi se.*

*zavukla sam ruke duboko u džepove jakne i počela plakati.*

*golubovi su gugutali.*

*neka žena je rekla starcu da ide doma jer se tu okuplja svakakav ološ.*

*odmahnuo joj je rukom i gledajući u mene rekao: moja prijateljica i ja pazimo jedno na drugo.*

*golubovi su gugutali.*

*mobitel je zvonio.*

*vrijeme se nije dalo vratiti unatrag.*

*još jedna ofucana pjesnička fraza.*

vрати nas unatrag sljedeći put kad me vidiš.

molim te.

(Andrijašević, 2010: 11-12)

Narativni karakter pjesme signiran je već naslovom (*Kad dođem, ležat ćemo u istom krevetu/ i mijenjati raspored tijela*) u kojemu prevladavaju glagoli, odnosno pričanje kao

anticipacija buduće dinamike. U prva dva stiha dominiraju: kolokvijalizam „ikad“, odnosno kalk engleskoga „ever“, kojim se signira kolokvijalni, i to mladenački stil, isticanje jednog od najvažnijih toponima popularne kulture („london“) te autoreferencijalnost kojom se subjekt u iskazu poigrava sa samim pravljenjem pjesme i o tome reflektira („dodaj heathrow i imaš i zvučne efekte“). Apostrofa izražena imperativom („dodaj heathrow“) može se pak odnositi na subjektovo obraćanje nekome drugom (ne znamo kome) ili – što je vjerojatnije – samome sebi kao svojevrsna uputa za građenje svijeta pjesme. No, u trećemu (i četvrtom) stihu početni se diskurs naglo prekida i montažnim se rezom pjesma nastavlja diskursom koji objedinjuje zapovjedni (nalik roditeljskome) i ljubavno-erotski stil, a iskazivanje preuzima ljubavni partner (dakle, mijenja se subjekt iskaza koji biva decentriran), što je naglašeno i grafostilistički – kurzivom. No, već u petome stihu („bojim se da ću sad otići“) iskazna perspektiva vraća se početnome subjektu i njegovom konfesionalnom, autoreferencijalnom i autopoetičkom diskursu („tišina je čest motiv u pjesmama. tiha tišina. lagana tišina. neoprezna tišina./ što, dovraga, ima u toj tišini?“), a osobito je naglašena afektivna funkcija („dovraga“), kao i tautologija („tiha tišina“), što intenzivira mjesto subjekta u iskazu. U idućim stihovima paradoksalnost i isticanje afektivne funkcije bivaju još intenzivniji („ja je ne volim. obožavam je, možda joj se i klanjam, onaj trenutak kad zamahnem prema njoj/ i zarijem joj akorde ravno u ta prljava usta“) pa tekst postaje dominantno konfesionalan, s narcističkim subjektom i njegovim proživljajima kao glavnim protagonistom. Subjekt zatim tekst usmjerava prema ljubavnome diskursu s deskripcijom i apostrofama kao glavnim stilskim sredstvom („ili kad nam se tijela dodiruju pa se čuje šuškanje. kao da netko kida papir./ elegantno, dakako./ ljutim se na sebe. dođi. sjedni. šutimo malo./ slušajmo kako parket pucketa pod nogama razigrane mačke./ nemoj se smijati. nije lijepo. želim biti ozbiljna“). Subjekt, dapače, uvlači objekt (koji je samo apostrofirani, ali nije i izravni akter) u raznovrsni komunikacijski modus u kojemu razgovara ili sam(a) sa sobom ili s njim, što udvostručuje usmjerenost subjektove svijesti i cilja komunikacije. I u ovom se, dakle, dijelu teksta Marije Andrijašević javlja kompozitni, složeni diskurs, no njegova se složenost očituje u prvome redu sinkrono (unutar iste rečenice ili stiha), a ne toliko sukcesivno (u naglim montažnim rezovima između stihova). I sam se subjekt tu očituje kao raskoljen, istodobno usmjeren u različitim smjerovima te u različitim funkcijama (afektivna, autoreferencijalna, apelativna, poetska). Pjesma se nastavlja provodnim motivom (u strukturi uzlazne gradacije) kao konektorom unutar cijeloga teksta (*mislim da ću sad otići.*), kojim se implicira nepodnošljivost stvarnosti i vlastitog psihizma te potrebe (dakako, iluzorne) za eskapizmom. Zatim slijedi diskurs u kojemu se kombinira konfesionalnost, autoreferencijalnost, traganje za

identitetom, društveni stereotipi i nalozi te apostrofe kojima se subjekt obraća objektu ili samome sebi („nisam ostvariva. nemoj me htjeti. a gdje da se nađem? pokušajmo ponovo?/ šuti. samo šuti i pazi na trokute koji su nam zarobili laktove./ budi formalan./ pazi na ostavštinu./ marija, zašto si pisala ono što si pisala?“). Daljnjim stihovima povećava se poetska tenzija između subjekta i objekta, između unutarnjega i vanjskog svijeta, i to trećim, kulminacijskim dijelom uzlazne gradacije („*ja bih zbilja trebala otići*“) te novom gradacijom i sugestivnim anaforama u nekoliko stihova („*ja želim otići odavde./ ja želim bez prestanka misliti o sebi./ ja ne mogu s tobom*“). Emfatički se naglašava subjekt, njegova afektivnost i gotovo manifestni zaključak njegove (njezine) egzistencijalne pozicije u kojoj ne može izdržati u stvarnosti, neprestance propituje samu sebe u potrazi za identitetom te konstatira nemogućnost zajedništva s ljubavnim partnerom. To je i mjesto na kojemu subjekt poetski najpreciznije određuje svoju perspektivu gledanja, što je i integrativni čimbenik cijele značenjske strukture teksta. No, s posve subjektivne perspektive subjekt naglo prelazi na narativni, odnosno deskriptivni diskurs u kojemu referentna funkcija prevladava nad afektivnom. Subjekt se odjednom smještava u konkretnu situaciju u kojoj vanjsko dominira nad unutarnjim te se opisuju pojedinosti izvanokružne stvarnosti. Takve nagle promjene pjesničkoga diskursa zapravo stvaraju interdiskurzivni tekst i decentrirani subjekt. To poetiku Marije Andrijašević čini složenijom pa se ona ne može identificirati s bilo kojim pojedinačnim diskursom koji se pojavljuje unutar njezinih pjesama, već ona proizlazi iz njihovim kombinacija. U spomenutom narativnom diskursu stvara se neobičan odnos između ženskoga subjekta, starca koji je hranio golubove i neke žene koja ga tjera iz parka („*nisam imala sat pokraj sebe. starac je hranio golubove i pjevao neku pjesmu./ nasmijao mi se./ zavukla sam ruke duboko u džepove jakne i počela plakati./ golubovi su gugutali./ neka žena je rekla starcu da ide doma jer se tu okuplja svakakav ološ./ odmahnuo joj je rukom i gledajući u mene rekao: moja prijateljica i ja pazimo jedno na/ drugo./ golubovi su gugutali/mobitel je zvonio*). Odjeljak, međutim, ne završava deskripcijom, nego apstraktnim zaključkom („*vrijeme se nije dalo vratiti unatrag*“) koji se pak – metajezično i metapoetski – proglašava „ofucanom pjesničkom frazom“. Time se cijelome diskursu daje drugačija perspektiva, i to ona konvencionalnosti i neautentičnosti jezika, odnosno iscrpljenosti značenja kako u svakodnevnoj jezičnoj komunikaciji tako i u pjesničkome diskursu. Iscrpljenost i neautentičnost značenja u kontekstu cijele pjesme zapravo implicira i iscrpljenost svih (vrsta) ljudskih odnosa, osobnoga života i smislenosti, poetskoga jezika, pjesništva kao takvoga, iscrpljenost koja poeziju omogućuje tek kao manje ili više inovativnu kombinaciju već potrošenih, stereotipiziranih diskursa. U takvoj situaciji ne čudi apelativni završetak pjesme u

kojemu subjekt u iskazu moli objekt: „vrati nas unatrag sljedeći put kad me vidiš./ molim te“. Time se, barem u afektivnome smislu, jedini izlaz iz mučne, konfliktne, gotovo nemoguće situacije nezadovoljavajućih ljudskih odnosa – od kojih oni ljubavni zbog najvećih očekivanja donose i najveće razočaranje – traži u poništenju već dogođenih odnosa i stvarnosti kako se ona razvijala dotad („vrati nas unatrag“). Završnim usrdnim apelativom („molim te“) zapravo se pokazuje u kojoj su mjeri subjektu nepodnošljivi svi odnosi i stvarnost kakva već jest (iako baš iz toga proizlazi dominantna motivika pjesme) te kako bi je htio na neki način poništiti i izaći iz nje.

Nešto drugačije kombiniranje različitih diskursa i perspektiva iskazivanja – kao jedno od glavnih obilježja poetike Marije Andrijašević – događa se u njezinoj idućoj pjesmi:

#### UŽIVAJ U MRAKU DOK NEMA REFLEKTORA

našli su te spokojnog u mraku. daleko od kuće. obezglavljenog.

ostavi me da plačem u kutu sobe.

na rubu kade.

uz otvoren prozor da ne bih zaboravila disati.

strašno je sjećanje na tebe.

pomoli se, prije nego što odeš spavati, vjeruj u boga, vjeruj u zid, planinu.

u zrnca prašine pod krevetom.

pokosi sve pred sobom.

*moj djed je previše pio.*

živi od strahova. od adrenalina. od prošlosti. pa tamo negdje, u nekom sutra zakopaj glavu u pijesak i govori: ovo nisam ja.

s britvom u ruci. i tintom. i iglama.

nikad ne znaš kad ćeš si poželjeti nešto ispisati na koži.

broji korake. svaki dio njega. voli ga – ne voli ga. meni je sasvim svejedno.

ionako ćemo sutra igrati šah i slagati figurice po tijelu.

mjere trideset puta trideset centimetara. ima tu i tereta za podnijeti.

*kupovali smo pločice mjesec dana prije njegove smrti. rekao je prodavaču: slušajte, imam ja ženu koja to mora vidjeti. mogu li jednu ponijeti doma?*

*nasmijao me tad. tko zna kad se zadnji put bojao svoje žene.*

zatvori prozore, hladno je. djed mraz će ti ove godine donijeti samo šibice.

a zašto šibice?

pa, moraš ugrijati tu svoju zločestu dušu, dijete moje drago.

tu hladnu krv.

*moji su preci bili ubojice. i sad nas žele nagraditi. dijele plakete i govore kako je lijepo znati da u sebi imaš plemićke krvi koja je baratala mačevima i kopljima. ma o čemu pričate, ljudi moji.*

postoji trideset metara stare ceste na izlazu iz splita u kojima su otisci tvojih stopala.

neki dan sam pratila tragove ulja i slijedila te do kafića u kojem si popio zadnju čašu vode iz tuđe ruke.

kome danas ukrasti identitet?

čiji život živjeti?

umirete kao po zapovijedi.

da l' da budem ujak, teta, ti?

čije ime moram izgovoriti i čuti od nekog: ista si on. ista si ona.

*ista sam ja.*

od toga se ne moram štititi.

(Andrijašević, 2010: 19-20)

Naslov pjesme je apelativ kojim se nekoga poziva da se usmjeri prema mraku („Uživaj u mraku“), a kako je naslov jaka tekstualna pozicija, očito je da se kao temelj značenjskome razvoju pjesme postavlja opreka mraka i svjetlosti („reflektori“) te kao usmjerenost cijele pjesme prema nekome kome se govori i na koga se želi utjecati (bilo kao subjekt koji se obraća samom sebi bilo kao onaj koji se obraća objektu). Pjesma počinje nizom konstatacija od kojih su druge dvije krnje rečenice, a sve tri konstatacije čine gradaciju čija je kulminacija šokantna („našli su te spokojnog u mraku. daleko od kuće. obezglavljenog“). Takav stil čak uvelike podjeca na početak Matoševe pjesme *Utjeha kose* („Gledao sam te u snu. Tužnu. Mrtvu“), čime Marija Andrijašević u svoj diskurs unosi i implicitniju ili eksplicitniju citatnost, sasvim u duhu njezina postmodernističkoga kombiniranja različitih diskursa. U idućim stihovima izraz postaje afektivniji i apelativniji. Subjekt u iskazu apostrofom se izravno obraća pokojniku (to je svojevrsan paradoks koji pokojnika na značenjskoj, ali i na strukturalnoj razini na neki način čini živim i prisutnim te, ujedno, implicitnim protagonistom teksta). Pri tome izražava intenzivne osjećaje pa se nakon deskriptivnoga početka pjesme, ona nastavlja konfesionalnim i apelativnim diskursom („ostavi me da plačem u kutu sobe./ na rubu kade./ uz otvoren prozor da ne bih zaboravila disati./ strašno je sjećanje na tebe“). Potom se ponovno događa nagla promjena diskursa te u daljnjim stihovima subjekt u iskazu, obraćajući se samome sebi, fingira stil roditeljskoga obraćanja djeci s puno naredbi i savjeta („pomoli se, prije nego što odeš spavati, vjeruj u boga“). No, u taj se stil unosi ironija odasloga subjekta kao znak razočaranja raskorakom između roditeljske slike svijeta i stvarnosti („vjeruj u zid, planinu./ u zrnca prašine pod krevetom“), završavajući odjeljak drugačijom vrstom naloga ili savjeta – onih tržišnih, medijskih ili društveno devijantnih („pokosi sve pred sobom“). A stih koji slijedi je u kurzivu („*moj djed je previše pio.*“) i djeluje kao fraza u nekome ispovjednom diskursu. Upravo se taj frazeološki karakter stiha ističe kao metajezično upozorenje na frazeološki karakter čitavoga poetskog govora, na shvaćanje da ni konfesionalni stil više ne može biti autentičan, već ovisi o brojnim jezičnim i društvenim stereotipima. Pjesma se zatim ponovno nastavlja konfesionalnim i apelativnim diskursom u kojemu se subjekt obraća samome sebi, a dominantno je fingiranje tržišnih i medijskih naloga („živi od strahova. od adrenalina. od prošlosti“) te intenzivno propitkivanje subjektova identiteta („pa tamo negdje, u nekom sutra zakopaj glavu u/ pijesak i govori: ovo nisam ja“). Potom u ispovjedno-apelativnom diskursu dominira psihopatološki („s britvom u ruci. i tintom. i iglama./ nikad ne znaš kad ćeš si poželjeti nešto ispisati na koži“) i ljubavni, u kojemu nije jasno tko je objekt ljubavi („broji korake. svaki dio njega. voli ga – ne voli ga. meni je sasvim svejedno./ ionako ćemo sutra igrati šah i slagati figurice po tijelu./ mjere

trideset puta trideset centimetara. ima tu i tereta za podnijeti“). Zatim se pjesma, ponovnim montažnim rezom, nastavlja drugačijim diskursom – prvenstveno deskriptivnim, s dominantnom referencijalnom funkcijom, a odnosi se – kako znamo i iz širega konteksta cijele zbirke – na pokojnoga oca koji se ubio. Promjena diskursa ističe se i pisanjem u kurzivu (*„kupovali smo pločice mjesec dana prije njegove smrti. rekao je prodavaču: slušajte, imam ja/ ženu koja to mora vidjeti. mogu li jednu ponijeti doma?/ nasmijao me tad.“*). Taj pak odjeljak subjekt zaključuje refleksijom (*„tko zna kad se zadnji put bojao svoje žene“*) kojom se aludira na širi kontekst obiteljske situacije. U idućim pak stihovima prevladava roditeljski diskurs koji se u drugome djelu odjeljka preobražava u groteskno-zastrašujući stil (*„zatvori prozore, hladno je. djed mraz će ti ove godine donijeti samo šibice./ a zašto šibice?/ pa, moraš ugrijati tu svoju zločestu dušu, dijete moje drago./ tu hladnu krv“*). U pjesmi potom dominira deskriptivni stil u kojemu se ističe hereditarnost obiteljskoga zla (*„moji su preci bili ubojice. i sad nas žele nagraditi. dijele plakete i govore kako je lijepo znati/ da u sebi imaš plemićke krvi koja je baratala mačevima i kopljima“*), a odjeljak završava snažnom apelativnošću, odnosno apostrofom. Njome se oštro kritizira društveno i obiteljsko licemjerje koje zlo i nasilje nastoji prikazati kao junaštvo i plemenitost (*„ma o čemu pričate, ljudi/ moji“*). Zatim slijedi čisti deskriptivni diskurs u kojemu se subjekt memorabilnim radnjama vraća na sam traumatični događaj koji je iskustveno ishodište pjesme – očevo samoubojstvo (kako to doznajemo iz širega konteksta cijele zbirke). Dominantna je referencijalna funkcija te se čak navode i zbiljski toponimi (*„split“*), što je kod Marije Andrijašević ipak rijetkost. Iako je, dakle, ovdje diskurs deskriptivan i uglavnom nema izravnoga izražavanja afektivnosti, postiže se određena dramatičnost. Ističe se, naime, važnost svake pojedinosti u svjetlu budućega traumatičnog i sudbinskog događaja, odnosno prisjećanja na njega (*„postoji trideset metara stare ceste na izlazu iz splita u kojima su otisci tvojih stopala/ neki dan sam pratila tragove ulja i slijedila te do kafića u kojem si popio zadnju čašu vode iz/ tuđe ruke“*). Iza tih stihova događa se zadnja promjena diskursa u pjesmi, i to prema izrazitoj refleksivnosti i konfesionalnosti. Zapravo je prethodnim deskriptivnim diskursom, odnosno objektiviziranim prisjećanjem na pojedinosti koje su prethodile očevu samoubojstvu, efektno pripremljen refleksivno-konfesionalni diskurs kojim će se propitivati i rezimirati posljedice spomenute traume te na kraju pjesme posebno istaknuti problem izgubljenog identiteta i potrage za nekim novim. Tjekobnost zbog toga problema - subjektova definiranja i redefiniranja slike o samome sebi – osobito se afektivno ističe s nekoliko pitanja i jednim gorko-ironičnim komentarom (*„kome danas ukrasti identitet?/ čiji život živjeti?/ umirete kao po zapovijedi./ da l’ da budem ujak, teta, ti?/ čije ime moram izgovoriti i čuti od nekog: ista si on. ista si ona“*).



Na samome pak kraju pjesme daje se neka vrsta rješenja pitanja identiteta i pjesma se tako značenjski zokružuje („*ista sam ja.*“). Kako bi se istaknuo taj zaključak, predzadnji stih je u kurzivu, čime se odvaja od prethodnih pitanja. Zanimljivo je da se radi o svojevrsnoj kružnoj definiciji. Naime, prvo se traga za vlastitim identitetom, a kasnije se potvrđuje da je subjekt identičan samome sebi, odnosno svome identitetu za koji, međutim, znamo da nipošto nije određen ako subjekt za njime tek traga. Takvom kružnom definicijom najbolje se pokazuju aporije osobnoga ne/identiteta, postmodernistički slab, često i decentriran subjekt, kao i višeznačnost poetske značenjske strukture. I time se, između ostalog, pjesma Marije Andrijašević odmiče od svake banalnosti, a afirmira složenost značenjske i diskursne pjesmovne strukture. Spomenuto razrješenje identitetske krize potvrđuje se i zadnjim stihom („od toga se ne moram štititi.“) kojim se afirmira subjektova sigurnost nasuprot nesigurnosti koju je osjećao/la zbog očeva samoubojstva, obiteljskoga hereditarnog zla i gubitka identiteta. Time se poništava opreka nesigurnosti i sigurnosti, neidentiteta i identiteta, ali i naslovna opreka tame i svjetla, pa se pjesma tako i dovršava.

I u ovim dvjema pjesmama potvrđuje se osobito mjesto Marije Andrijašević i njezine složene poetike u praksama hrvatskoga pjesništva nultih godina. Stvarnosnim referencama, kolokvijalnim jezikom, narativnošću, narcističkim subjektom te posve suvremenim temama traganja za identitetom, urbanosti i obiteljske i društvene disfunkcionalnosti bila bi bliska u užemu smislu „stvarnosnoj poeziji“, a u širem smislu neoegzistencijalizmu s kraja devedesetih i početka nultih godina. No, ta je poetika nadopunjena znatnijom usmjerenošću na unutarnji svijet subjekta i subjektivnijim pogledom na zbilju (što rezultira intenzivnijom afektivnom funkcijom pjesama), promjenama iskaznih perspektiva, decentriranim subjektom, naglim montažnim rezovima, kombiniranjem različitih vrsta diskursa, upozoravanjem na istrošenost jezičnih i društvenih stereotipa te autoreferencijalnošću i autoprogramatičnošću. Zato bi je bilo preusko definirati unutar bilo koje poetike definirane dosadašnjim tipologizacijama, a valja zaključiti da joj je poetička hibridnost i kompleksnost bitno obilježje.

## 6. ZAKLJUČAK

U Uvodu ovoga doktorskoga rada najavili smo njegovu temeljnu metodologiju -- da ćemo u uvjetima poetički izrazito heterogenoga polja hrvatskoga pjesništva nultih godina i dosadašnjega manjka njegovih teorijskih artikulacija koristiti induktivnu metodu u deskripciji spomenutoga polja te se usmjeriti na neke najvažnije pjesničke prakse tih godina koje su iznjedrili pjesnici koji su tada tek ušli u hrvatsku poeziju ili su se tada na njoj znatnije afirmirali. Naše se istraživanje tako usmjeravalo u dva glavna smjera – s jedne strane nastojali smo deskribirati teorijski kontekst pjesničkih praksi nultih godina (pjesničke antologije i njihovi popratni teoretski tekstovi, drugi programatski tekstovi), kao i glavne čimbenike književnoga života vezanog uz poeziju nultih godina (nagrade za poeziju, časopis *Poezija*). Tu smo ustanovili da je spomenuti kontekst bio vrlo intenzivan u „kandidiranju“ različitih teoretskih i antologičarskih viđenja te u međusobnoj raspravi tih viđenja, ali i utjecajan i na samu pjesničku praksu, da su, dakle, rasprave o koncepcijama poetičke deskripcije i tipologizacije kako poezije devedesetih tako i one nultih godina (koje su se u prvome redu zbivale unutar predgovora i pogovora antologijama te drugim programatskim tekstovima) itekako utjecale i na (samo)razumijevanje tada djelatnih pjesnika, njihovih poetika i njihovih međuodnosa.

S druge strane, nastojali smo – analizom pjesama pojedinih paradigmatičkih pjesnika – induktivnim i deskriptivnim putem doći do pobližih odrednica njihovih poetika. Ti su nam se pak pjesnici učinili paradigmatičkima jer su se osobito afirmirali u nultim godinama – bilo da su tek ušli na domaću pjesničku scenu bilo da su na nju ušli i ranije, u devedesetima, a u nultima doživjeli veću afirmaciju. Riječ je, dakle, o Ervinu Jahiću, Tomici Bajsiću, Ivici Prtenjači, Ani Brnardić i Dorti Jagić. Svaki od njih objavio je po jednu zbirku pjesama već devedesetih godina, a većina ih je dobila i neku od književnih nagrada za svoju prvu zbirku (Bajsić, Prtenjača, Brnardić, Jagić). Time su se uvrstili i u pjesnike koji pripadaju naraštaju devedesetih godina pa ih je tako tretirao i Sanjin Sorel u svojoj studiji o tome pjesništvu

(Sorel, 2006). No, većina njihova opusa pa i trajnija poetička profilacija ipak se dogodila tijekom nultih godina. Tada je, naime, svaki od tih pjesnika objavio po nekoliko novih zbirki pjesama, a većina od njih i u nultim godinama dobili su hrvatske ili međunarodne nagrade za poeziju (Prtenjača, Bajsić, Brnardić, Jagić). Nadalje, svi su uvrštavani u antologije i panorame suvremenoga hrvatskog pjesništva, objavljene u nultim godinama, pa su između ostaloga i time postali nezaobilazni akteri hrvatske pjesničke scene nultih godina. Ti su nam se pjesnici učinili paradigmatiskima i jer su očitovali međusobno različita, razlikovna pjesnička iskustva (uobličena u raznovrsne poetike) i jer su većina od njih ostvarili poetike koje su unutar samih sebe složene, često i hibridne. To bi – sve zajedno – moglo upućivati ne toliko na neku razrađeniju tipologiju poetika nultih godina, već prije na neke poetičke tendencije kojima bi se nulte razlikovale od devedesetih (čak se donekle u opreci prema njima i oblikovale) i kojima bi se poetički pejzaž nultih u nekim segmentima mogao i određenije ocrtati.

Pitanje je pak možemo li između spomenutih dvaju smjerova našega istraživanja, između, kako Milanja kaže, „teoretskoga uma“ i „praktičnoga uma“ nultih godina, zamijetiti više povezanosti ili diskrepancija jer su oba ta područja bila dio iste pjesničko-teoretske scene, još naglašenije, dakako, u drugoj polovici nultih s izlaženjem časopisa *Poezija*. Na antologičarskoj, teoretskoj i kritičkoj sceni zavladao je dotad neviđen rekapitulacijski i deskriptivski napor unutar kojega se nastojala razmatrati novonastajuća poezija, no i cjelina suvremene hrvatske poezije, dapače i sva dijakronija toga pjesništva od početka sve do naših dana. Bilo je to, dakle, vrijeme kad je hrvatska poezija dobila svoju tek drugu antologiju koja je probirala pjesme iz njezine povijesne cjeline (Stamaćeva antologija hrvatskoga pjesništva), u to je doba stvarana i prva cjelovita teoretska i književnopovijesna monografija hrvatske poezije dvadesetoga stoljeća (Milanjin višesveščani projekt), tada su nastajale i prve tipološke artikulacije, odnosno kritički opisi pjesničkoga polja devedesetih, djelomice i nultih godina (Đurđević, Sorel, Milanja, Jahić, Pavličić), više je pak kritičara detaljno pratilo tekuću pjesničku produkciju (Mrkonjić, Maroević, Milanja, Bošnjak, Maleš, Begović, Benčić Rimay, Bagić, Božičević, Đurđević, Mićanović, Sorel, Jahić, Žilić, Šalat). Teorijski um u nultim godinama (kako smo to, između ostalog, pokazali i u analizi antologija i programatskih tekstova nultih godina) nastojao se, dakle, kretati u svim smjerovima – od najširih dijakronijskih lukova do recepcije najrecentnije pjesničke prakse, od najobuhvatnijih književnopovijesnih i književnoteoretskih sinteza i najrazrađenijih tipoloških podjela do detaljnih deskripcija pojedinih pjesničkih diskursa, od opisa cjelovitoga polja tada aktualne pjesničke scene do iscrpnih analiza pojedinih (auto)poetika, od rekapitulacijske pa i

muzealizacijske sklonosti analize recikliranih povijesnih poetika do nastojanja da se nova situacija na poetskoj sceni i novi poetski diskursi opišu novim teorijskim alatima.

Uvelike je, dakle, teorijski um bio nagnut nad samu poetsku produkciju – kako onu iz prošlih razdoblja tako i onu najrecentniju, kako onu pripadnika starijih generacija tako i pjesnika koji su netom ponudili svoje prve zbirke pjesama u rukopisu (u okviru natječaja za nagrade za mlade pjesnike) ili one već ukoričene. Štoviše, bilo je očito da je teorijski um artikulacijom pjesničkoga polja, brzim reakcijama na nove tendencije i proširivanjem poetičkoga spektra uslijed aktualiziranja dijkronijskih modela pisanja, utjecao i na samu pjesničku praksu, njezine poetičke preferencije i međuodnose. Zbog svega toga razvidna je sukladnost i međusobno prožimanje književne teorije i pjesničke prakse u nultim godinama, prakse koja je i sama bila poetički i generacijski pluralistična. Ona je bila okrenuta reinterpretaciji hrvatske poetičke dijakronije, a istodobno hotimičnom ili nehotičnom „zaboravu“ tradicije i nemogućem pokušaju „kretanja od nule“. Diskrepancija teorije i prakse ipak se donekle pojavljivala u razumljivome nastojanju teorijskoga uma da se temeljitije usmjeri na artikulaciju pjesničkoga polja koje više nije sam recentni život poezije, odnosno koje je već na neki način književna povijest. Tako je, uz ostalo, u nultim godinama teorijski um (u predgovorima i pogovorima Vukovićevoj, Đurđevićvoj, Sorelovoj, Jahićvoj, Mićanovićvoj, Mrkonjićvoj, Removoj, Malešvoj i Šodanovoj antologiji i antologiji Tee Benčić Rimay te Mrkonjićevim, Bagićevim, Vukovićevim, Pavličićevim i Milanjinim teoretskim tekstovima) najviše napora uložio u artikuliranje „generacije devedesetih“ i dominaciju „stvarnosne poezije“, odnosno neoegzistencijalizma kao „arhipoetike“ cijeloga naraštaja, dok se sama pjesnička praksa – osobito u drugoj polovici nultih – već uvelike odmakla od dominacije bilo kojega poetičkog modela te se usmjerila prema složenijim i hibridnim poetičkim rješenjima. Zbog toga je poetička i tipološka artikulacija pjesničke scene nultih godina još uvijek u začetku, a u samim nultima uglavnom se javljala kao svojevrsno proširenje teorijskih pretraga generacije devedesetih i na pjesnike nultih godina.

Teorijska artikulacija pjesničke scene nultih počela se pak događati na dva načina. S jedne strane, kako smo upravo spomenuli, pjesnici nultih doživljavani su iz optike razmatranja o „generaciji devedesetih“. Tako ih se percipiralo kao kontinuitet temeljnih tendencija naraštaja devedesetih s, dakle, neoegzistencijalističkom „arhipoetikom“ i nekolikim pjesničkim „iskustvima“ (Sorel), ili kao one koji se uvelike uklapaju u tipološku paradigmu „postista“, kako ju je opisao Milanja. S druge strane, artikulacija nultih već se tih godina počinje događati i u opreci prema dominantnoj ulozi i poetičkim karakteristikama

„stvarnosne poezije“, onakve kakva je tipizirana u pjesničkoj praksi i teorijskim opisima. Takve oprečnosti ima već i u Sorelovoj studiji, no on je ipak sva pjesnička „iskustva“ koje je tipologizirao na neki način ipak podredio dominaciji stvarnosne poezije, odnosno neoegzistencijalizma. Opreku je pak znatno intenzivnije zaoštrio Jahić koji je obrise distinktivnosti nultih godina baš i ocrtao poetičkom antitezom „stvarnosnoj poeziji“. U istima, on se snažno uključio i u teorijski prijemor – jedan od najvažnijih u nultim godinama – može li se uopće teoretski artikulirati („opisati“) polje hrvatskoga pjesništva devedesetih, a konzekventno i nultih godina. Taj se prijemor artikulirao tako da je najprije Vuković ustvrdio kako je polje hrvatske poezije devedesetih „apsolutno neopisivo“, a tako radikalna epistemološka skepsa očito je isprovocirala druge analitičare spomenutoga razdoblja da ga, ustvrđujući kako je ono itekako opisivo, ipak nekako deskribiraju pa čak i tipologiziraju (Sorel, Jahić, Milanja). Glavne su se, dakle, teorijske rasprave vodile o tome može li se hrvatska poezija devedesetih „opisati“, što bi to značilo „stvarnosna poezija“ i u kojoj je ona mjeri (kao i u proširenome smislu neoegzistencijalističke poezije) bila dominantna u odnosu na sve druge poetike prisutne na tadašnjoj pjesničkoj sceni.

Baš su se na tim pitanjima i u tim prijemorima i profilirali smjerovi daljnjih teorijskih artikulacija devedesetih i nultih godina – da se, dakle, to razdoblje treba teorijski istraživati, da se realno postojeća poetska praksa može i mora poetički analizirati, deskribirati pa čak i tipologizirati (Sorel, Jahić, Milanja), da je „stvarnosna poezija“ još jedan od poetičkih konstrukta koji je imao svoju učinkovitost kao opreka hipermetaforizmu osamdesetih, ali da suženim repertoarom svojih poetičkih odrednica više ne bi trebao pretendirati na dominaciju, da se pjesnička scena (osobito u nultima) u međuvremenu znatnije pluralizirala i usložnila te, napokon, da su u prvi plan izbile poetike i pjesnički glasovi veće estetske uspješnosti i značenjske nosivosti (Jahić).

A o posvemašnjoj pluralizaciji i usložnjavanju tadašnje pjesničke scene, ujedno i njezinoj višoj kvalitativnoj razini, svjedoči i to da su laureti hrvatskih nagrada za poeziju bili predstavnici gotovo svih naraštaja pa i poetika tada djelatnih na pjesničkoj sceni. Te su nagrade, s jedne strane, imale karakter nagrada za životno djelo, uglavnom namijenjenih pjesnicima starije životne dobi, bogatoga i kritički već znatnije valoriziranoga opusa. Među nagradama za poeziju dominirale su i nagrade za mlade pjesnike koje su bile važne za otkrivanje mladih autora i njihovo uvođenje na pjesničku scenu, odnosno daljnje afirmiranje. Iako je nultih godina do međusobnih dodira i utjecaja između pjesnika i kritičara starijih pa i najstarijih naraštaja, između ostalog, dolazilo u časopisima koji su ih programatski i doveli

u intenzivne međusobne odnose, takva međugeneracijska i međupoetička prožimanja u manjoj su se mjeri događala u koncepcijama i prosudbenim politikama nagrada za poeziju. No, različite okolnosti i kriteriji kojima su birani laureati tih nagrada pridonijeli su njihovoj poetičkoj i generacijskoj pluralnosti, odnosno simultanome razvijanju pjesničke scene u raznim smjerovima.

Spomenuta poetička pluralizacija i usložnjavanje, koje su se, kako smo rekli, i teorijski intuirale i deskribirale, sve su se više potvrđivale i u tekućoj pjesničkoj praksi nultih. Vidljivo je, primjerice, iz popisa laureata triju najvažnijih nagrada za mlade pjesnike – Nagrade *Goran za mlade pjesnike*, Nagrade *Kvirin* i Hrvatske književne nagrade *Zdravko Pucak* – da se početkom nultih uvelike pojavljuju pjesnici s poetikama u kojima dominira stvarnosna, odnosno neoegzistencijalistička poezija ili je ona barem njihov važan čimbenik (primjerice, Drago Glamuzina, Bojan Radašinić, Ivana Bodrožić, Damir Radić). U drugoj polovici nultih bivaju pak zastupljeniji pjesnici s drugovrsnim poetičkim dominantama (primjerice, Branislav Oblučar, Ana Brnardić, Marijana Radmilović, Marko Pogačar, Tijana Vukić, Neva Lukić, Franjo Nagulov), iako i tada – u znaku posvemašnjega poetičkog pluralizma – ostaju prisutni i pjesnici sa znatnim elementima „stvarnosne poezije“ (Ivana Bodrožić, Marija Andrijašević, Antonija Novaković). Kao što smo već naglasili, presudan poticaj pluralizaciji poetske i poetičke te teorijske scene dao je časopis *Poezija*. Samo u prvome broju iz studenoga 2005. godine objavljene su pjesme četrdesetero hrvatskih pjesnika nekoliko naraštaja, među kojima i petnaestak pjesnika generacije devedesetih i nultih godina, čije su poetike vrlo raznovrsne (Ivica Prtenjača, Damir Šodan, Boris Dežulović, Tomica Bajsić, Drago Glamuzina, Evelina Rudan, Bojan Radašinić, Olja Savičević-Ivančević, Marija Andrijašević, T. M. Turčinović, Petra Brnardić, K. Mlinarević). Takva će se tendencija dodatno intenzivirati tijekom daljnjega izlaženje časopisa pa će svoje pjesme u njemu objaviti gotovo svi najistaknutiji mlađi pjesnici sa svojim međusobno znatno distingviranim poetikama.

No poetike tih pjesnika najčešće se nisu međusobno razlikovale kao neki čisti poetički tipovi koje se može jasno i potpuno razdvojiti, a često su i unutar sebe bile heterogene, hibridne, kompozitne. Zato je preciznije reći da su se spomenute poetike često dodirivale nekim poetičkim odrednicima, drugima su se pak distingvirale, a ono što je bilo karakteristično za svakoga relevantnog pjesnika jest njegova osebujna kombinacija takvih odrednica. Upravo smo to i utvrdili na poetičkim primjerima desetero pjesnikinja i pjesnika koje smo analizirali u ovome doktorskom radu (Drago Glamuzina, Marija Andrijašević,

Tomica Bajsić, Franjo Nagulov, Ana Brnardić, Dorta Jagić, Ervin Jahić, Tatjana Gromača, Marko Pogačar, Ivica Prtenjača). Detaljnom analizom određenih njihovih pjesama induktivnom smo metodom došli i do nekih glavnih odrednica i težišta njihovih poetika. Utvrdili smo, nadalje, da na temelju analiziranoga korpusa ne bi bilo primjereno izvoditi i neku opću tipologiju mlade poezije nultih i to u prvome redu zato što smo ustanovili da se u većini slučajeva ne radi o nekim „čistim“ poetičkim tipovima, odnosno da prevladavaju, kako smo već ocijenili, heterogene, hibridne i kompozitne poetike.

Takve se onda poetike međusobno približavaju ili udaljavaju ovisno o poetičkim odrednicama koje se unutar njih promatraju. Primjerice, mimetičnost, narativnost, urbana motivika i subjekt koji sve to promatra, selektira i pretvara u tekst s manjom ili većom afektivnošću, ironičnošću, ravnodušnošću – sve te, dakle, odrednice takozvane stvarnosne poezije – javljaju se kao važan skup poetičkih odrednica kod nekoliko razmatranih pjesnika (Gromača, Glamuzina, Prtenjača, Andrijašević, Bajsić, Nagulov), a neke od tih odrednica razvidne su i kod pjesnika koji bi većim ili manjim dijelom svoje poetike, između ostalog, imali dodirnih točaka i s neoegzistencijalizmom (Jahić, Jagić, Pogačar). No kad analiziramo kakvo je mjesto skupa poetičkih odrednica karakterističnih za „stvarnosnu poeziju“ kod nekog od razmatranih pjesnika, uočiti ćemo velike pojedinačne razlike. Mogli bismo tako ustvrditi da spomenuti skup odrednica ima najvažnije mjesto u poetici Tatjane Gromače te da ta poetika ima i najmanje nekih drugovrsnih odrednica. Iz njezine je, dapače, poetike inicijalno čak i izvedena paradigma „stvarnosne poezije“. No, čak se i u Gromačinoj poeziji, kako je vidljivo u konkretnim pjesmama, ne javlja samo neki distancirani subjekt koji objektivistički percipira neku tobože neutralnu urbanu stvarnost, već o tome subjektu – koji itekako razvija i afektivnu funkciju jezika – ovisi i sama slika izvanknjiževne zbilje. Pa se tako i za samu Gromaču, kao rodonačelnicu „stvarnosne poezije“, može zaključiti da se u njezinim pjesmama ne radi o stvarnosti samoj, nego o predodžbi tipskoga subjekta o tipskoj slici stvarnosti izrečenoj tipskom vrstom poetskoga jezika. To je pak bliže nekoj inačici egzistencijalističke filozofije i poetike koju emanira lirski subjekt, nego li o nekome tobože autentičnom realizmu koji mimetički precizno deskribira stvarnost – ma što ona značila. Gromača time ne bi bila inauguratorica 'stvarnosne poezije', što je ipak određena književnopovijesna činjenica, nego određene – vrlo profilirane i prepoznatljive – inačice neoegzistencijalizma. No, dodajmo, Gromačina poezija u svakome je slučaju dovoljno poetički konzistentna, prepoznatljiva, čak i imitabilna, da je i mogla postati paradigma za nosivi poetički model na prijelazu stoljeća – tzv. stvarnosne poezije.

No, kod svih drugih razmatranih pjesnika situacija je složenija. Tako je poetiku drugoga autora kojeg je kritika isticala kao paradigmatškoga za „stvarnosnu poeziju“ – Drage Glamuzine, već Sanjin Sorel u svojoj tipologizaciji uvrstio u „masmedijsko-kulturološko pjesničko iskustvo“. Iako je prema njemu i u Glamuzininom pjesništvu „Prvo zajedničko svojstvo ono neoegzistencijalističko, usidreno u predmetnosti“, Sorel ipak ističe da mu je drugo „vezano za medijsko-kulturološku osjećajnost“ (Sorel, 2006: 167), odnosno da se Glamuzinina poezija kreće u dva prostora – kulturološko-povijesnome i svakodnevno-banalnom te, napokon, da pjesnik opće kulturološke topose ucjepljuje u opće modele egzistencije. Iz naše se pak analize Glamuzininih pjesama zaključuje da je njegova poetika još slojevitija. Već, dakle, i Glamuzina koji je percipiran kao jedan od glavnih rodonačelnika „stvarnosne poezije“, djelomično izmiče „čistoj“ paradigmi takva pjesništva. On, dapače, izmiče bilo kojemu „čistom“ tipološkom određenju pa se to što ga je Sorel smjestio u masmedijsko-kulturološko pjesništvo čini jednako preciznim ili nepreciznim kao da ga je smjestio u ono neoegzistencijalističko.

Još je složeniji odnos skupa poetičkih odrednica karakterističnih za „stvarnosnu poeziju“ (koje su i tu prisutne pa i važne) s drugovrsnim odrednicama u pjesništvu Marije Andrijašević. „Stvarnosnoj poeziji“, odnosno neoegzistencijalizmu bili bi bliske stvarnosne reference, kolokvijalni diskurs, narcistički subjekt, traganje za identitetom u uvjetima obiteljske i društvene disfunkcionalnosti. No, te su poetičke karakteristike nadopunjene nekim drugima kao što su usmjerenost na unutarnji svijet subjekta, promjene iskaznih perspektiva, decentrirani subjekt, montažni rezovi, kombiniranje različitih vrsta diskursa, upozoravanje na istrošenost jezičnih i društvenih stereotipa te autoreferencijalnost i autoprogramatičnost. Dakle, poetika Marije Andrijašević, usprkos zajedničkim poetičkim odrednicama s pjesništvom Tatjane Gromače, još je udaljenija od nje nego što je to ona Glamuzinina. Također, njezina kompozitna, hibridna poetika doista se ne može svesti na kakvu tipološku vrstu bez znatne (i neopravdane) redukcije njezinih karakteristika. Da je pak skup poetičkih odrednica karakterističnih za „stvarnosnu poeziju“ uključen i u tako složene poetičke strukturacije u kojima je tek jedan od elemenata koji nisu dominantni, pokazuje poetika Ivica Prtenjače koja sadrži fragmente raznovrsnih poetskih diskursa. To su, primjerice, elementi označiteljske scene sedamdesetih i osamdesetih godina prošloga stoljeća (jezična igrivost, slobodna asocijativnost, hipermetaforizam); neoegzistencijalistički elementi (narcizam subjekta, prezentnost, uvlačenje konzumerističke zbilje u tekst) koje Prtenjača dijeli s generacijom devedesetih, te postmodernistička senzibilnost intertekstualnosti,



intermedijalnosti i virtualnosti (ekraničnost, medijsko-kulturološke reference i strukturalne metode, simultana i simulakrumska konstrukcija zbilje, oniričnost). Sudeći prema tome, mogli bismo, dakle, zaključiti kako bi se baš Prtenjaču uvelike moglo promatrati kao paradigmatškoga pjesnika nultih godina. U tim godinama osobito mlađi pjesnici često napuštaju neke „čiste“ poetičke modele te stvaraju „autoetike“ koje bi – osebnim kombinacijama raznolikih poetičkih odrednica – trebale biti karakteristične za svakog profiliranijeg i kvalitetnijeg pjesnika.

Isto tako je od raznorodnih elemenata složena i poezija Marka Pogačara koji je nultih godina bio negdje u poetičkoj sredini između Tatjane Gromače kao pjesnikinje koja je najviše usmjerena prema izvanknjiževnim referencijama, i Ane Brnardić kod koje je te usmjerenosti najmanje, a najviši je udjel imaginativnoga, fantazijskog, oniričkog, mitološkog i intimističkog. Ta Pogačareva središnja poetička centriranost ne sastoji se, međutim, od odsustva „stvarnosnih“ ili „fantazijskih“ odrednica, već od njihova kombiniranja pa granice i prožimanja spomenutih poetičkih suprotnosti idu posred same njegove poezije. Njegova poetika, naime, ima elemenata hipermetaforizma pa i postupaka karakterističnih za „scenu označitelja“, no ima dodirnih točaka i s neoegzistencijalizmom, kasnije čak i fenomenologizmom. Time je sintetizirao i aktualizirao neka bitna modernistička i postmodernistička iskustva hrvatske (ne samo hrvatske!) poezije. Još dalje od „stvarnosne poezije“ u odnosu na Pogačara, iako ima i elemenata toga skupa poetičkih odrednica, poetika je Dorte Jagić. Njezina je poetika možda i najkompozitivnija među desetero pjesnika koje smo analizirali pa, primjerice, Sorel ocjenjuje da ona „miksira sva naraštajna pisma – neoegzistencijalistička, elemente pjesništva slikovnoga mišljenja, masmedijsko-kulturološka, mitopoetska“ (Sorel, 2006: 200). Mi smo pak nakon analize pjesama Dorte Jagić ustvrdili da njezina složena, kompozitivna poezija „uključuje elemente raznih poetičkih usmjerenja u hrvatskome pjesništvu u zadnjih nekoliko desetljeća. Ti bi elementi bili sljedeći: postmodernistička intertekstuanost, kulturološka montaža, persiflaža i travestija, slamnigovska ludičnost i poigravanje stereotipima, poneki poetski postupci koji je dovode u blizinu 'poezije jezičnog iskustva', 'semantičko sudaranje različitih, udaljenih i disparatnih semantičkih oaza', 'novoneoegzistencijalizam postista' (termini C. Milanje)“.

Kao što smo već ocijenili, na sasvim drugom polu u odnosu na poetiku Tatjane Gromače nalazi se ona Ane Brnardić. Najmanje je, dakle, usmjerena na izvanknjiževne referencije, a najviše prema novoj, autonomnoj poetskoj zbilji koja više ne slijedi bilo kakvu izvanknjiževnu logiku. Ta je pak zbilja i njezina poetika, kako smo već ustvrdili, obilježena

„naglašenom imaginacijom, fragmentima bajkovita diskursa u začudnim kombinacijama, slikovitošću koja aludira na arhaično, mitološko, čarobnjačko značenjsko polje, oslobođenom asocijativnošću koja diskurs odmiče od metonimijske ulančanosti i narativnosti, a primiče ga fantaziji te elementima nadrealističkoga i hermetističkog pjesničkog postupka, razvedenom figurativnošću s dominantnom metaforikom, pjesmom u prozi naglašenih varijacija sintaktičkoga ritma i značenjskih tenzija“. Zanimljivo je da bi -- uz antipodnu „stvarnosnu“, Gromaču – upravo Ana Brnardić imala najkonzistentniju, čak najhomogeniju poetiku među svim razmatranim pjesnicima. U Sorelovoj tipologiji mogli bismo je u velikoj mjeri identificirati s „pjesništvom slikovnog mišljenja“, pod kojim on prvenstveno podrazumijeva, kako smo već naveli, „stanoviti artistski pristup umjetnosti, odnosno poeziji koja stvarnost dematerijalizira, koja, u različitim gradacijskim relizacijama, tekst impregnira naglašenijim estetskim oznakama stavljajući se u relaciju prema naglašenom uvođenju imaginarnog, hermetičnog, mjestimice arhajskog“ (Sorel, 2006: 121).

Tako se između dviju čvršće definiranih i „tipskih“ poetika Tatjane Gromače na „stvarnosnom“ polu i Ane Brnardić na onom „fantazijskom“, protežu kompozitivnije poetike ostalih analiziranih pjesnika koje – raznovrsnim kombinacijama poetičkih odrednica – ispunjavaju gotovo cijeli poetički spektar. No, stvari postaju još složenije ako u poetički spektar unesemo još poetičkih parametara povrh onog „stvarnosnog“ i „fantazijskog“. Možemo tako, prateći poetike analiziranih pjesnika, dodati raznovrsne poetičke parametre kao što su intermedijalnost, polidiskurzivnost, promjene iskaznih perspektiva, decentrirani subjekt (Andrijašević, Prtenjača), hipermetaforizam, fragmentizacija, montažni postupci i simultanizam, (Prtenjača), kulturna referentnost (Glamuzina), socijalni angažman, intimizam, meditativnost (Jahić), hipermetaforizam, fenomenologizam (Pogačar), začudna montaža stvarnosnih činjenica, istodobnost sirove zbilje i snažne imaginativnosti (Bajsić), polemiziranje s društvenim i kulturnim očekivanjima, konvencijama i stereotipima, metatekstualnost i autoreferencijalnost, postmodernistička persiflaža (Nagulov), kozmogonijski ludizam, dekonstruiranje stereotipa (Jagić). Možemo tako zamisliti i složenu mrežu međuodnosa u kojoj bi se pjesnici međusobno dodirivali svojim pojedinačnim poetičkim odrednicama – i to jednom odrednicom s jednim pjesnikom, a drugom s nekim drugim. Tek bismo tada dobili vjerniju sliku prepletenosti poetika na pjesničkoj sceni nultih godina, odnosno realne međuodnose i utjecaje pjesnika jednih na druge. Dakako, takva bi se mreža međuovisnosti mogla uspostaviti i u dijakronijskoj dimenziji – između pjesnika jednoga razdoblja u odnosu na one iz drugoga vremena, odnosno sinkronijskoj – između

pjesnika različitih generacija koje djeluju istodobno (sličnu metodologiju provodi Pavličić u svojoj knjizi *Mala tipologija moderne hrvatske lirike*). No iz takvih mreža koje bi se, na kraju krajeva, mogle prikazati i kao grafikoni, zapravo bi se dobila vrlo složena deskripcija nekoga pjesničkog polja, ali nipošto tipologizacija. To bi, dapače, bila negacija tipologizacije jer bi hipotetska mreža pokazivala osebujan skup poetičkih odrednica gotovo svakoga važnijeg pjesnika, njihovu složenu međusobnu povezanost, pa čak i međuovisnost, ali i to da bi svaka tipologizacija zapravo bila svođenje složenih poetika na neku više ili manje dominantnu odrednicu, u krajnjoj liniji – njihova znatna redukcija. Tako bi svaka određenija tipologizacija bila apstrakcija koja više ne bi odgovarala samoj pjesničkoj praksi, odnosno spletu poetika i njihovih poetičkih odrednica kakve su se doista i ostvarile u konkretnim pjesničkim tekstovima nultih godina.

No to ujedno ne bi značilo krajnju epistemološku i gnoseološku skepsu, odnosno zaključak na Vukovićevu tragu da je pjesničko polje nultih godina „apsolutno neopisivo“. Dapače, pojedine poetike itekako su, prema našem mišljenju, opisivive i to u prvome redu induktivnom metodom izvođenja poetičkih odrednica iz pjesničkih tekstova. Čak se, kako smo već ocijenili, mogu detektirati i deskribirati i određeni međudnosi tih poetika. No ono što je teško opisivo, možda čak „apolutno neopisivo“, odnosno „neusustavljivo“, jest neki čvršći raster jasno određenih poetičkih vrsta koje bi omogućile svođenje cijeloga polja poezije nultih (osobito, dakako, one mlađe i najmlađe) na nekoliko poetičkih tipova. Nije, naime, toliko problem u nemogućnosti opisivanja, koliko je upitna opravdanost tipološkoga apstrahiranja budući da su pjesnička struktura, njezini tekstualni, kontekstualni i intertekstualni odnosi, toliko složeni, često i singularni, da bi svaki „čisti“ poetički tip naprosto bio prazni označitelj koji zapravo ne bi imao svoje označeno. No, ako smo nakon detaljne analize razmatranih pjesnika i njihovih poetika uvidjeli da bi svaka određenija tipologizacija bila neopravdana, to ne znači da se iz analiziranoga korpusa ne mogu derivirati određeni općenitiji zaključci. Tim bismo zaključcima, zajedno sa zaključcima o analiziranoj teorijskoj, kritičkoj, antologijskoj i časopisnoj praksi, ujedno i završili ovaj doktorski rad. Zaključci o teorijskoj i poetskoj sceni nultih koji bi proizlazili iz ovoga rada su, dakle, sljedeći:

1. u cjelini nultih godina nije bilo dominantne pjesničke poetike koja bi se tako uspjela nametnuti drugima da bi im na neki način preskribirala vlastita poetička rješenja. Nije bilo ni preskriptivnih teoretskih pokušaja koji bi se uspjeli nametnuti cijeloj pjesničkoj sceni.

2. spomenutoj situaciji pogodovalo je i to da su laureti hrvatskih nagrada za poeziju bili predstavnici gotovo svih tadašnjih naraštaja pa i poetika. Nagrade za životno djelo uglavnom su bile namijenjene pjesnicima starije životne dobi, a nagrade za mlade pjesnike bile su iznimno važne za njihovo uvođenje na pjesničku scenu, odnosno daljnje afirmiranje. Nultih godina međusobni dodiri i utjecaji između pjesnika i kritičara starijih pa i najstarijih naraštaja uglavnom su se zbivali u časopisima koji su ih programatski i doveli u intenzivne međusobne odnose, no takva međugeneracijska i međupoetička prožimanja u manjoj su se mjeri događala u koncepcijama i prosudbenim politikama nagrada za poeziju. Ipak, različite okolnosti i kriteriji kojima su birani laureati tih nagrada pridonijeli su njihovoj poetičkoj i generacijskoj pluralnosti, odnosno simultanome razvijanju pjesničke scene u raznim smjerovima.

3. donekle se ipak – i to samo u prvoj polovici nultih godina – uspjela istaknuti takozvana stvarnosna poezija, i to kao poetika koju su kritičari prepoznali kao svojevrsni tipološki (iako ne i dijakronijski) *novum*, ali i kao poetika koju je osobito podupirao nakladnički i medijski pogon intenzivno rastućega književnog tržišta.

4. upravo je razmjerno promptna i široka reakcija kritike, ali i pjesničke prakse na moguće postuliranje „stvarnosne poezije“ kao najvažnijega pa i, prema nekim mišljenjima, najkvalitetnijega segmenta hrvatske pjesničke scene u nultima, omogućila da se ta scena sagleda u svojoj širini poetičke i generacijske raznovrsnosti i vrijednosti.

5. najvažniju ulogu u osvještavanju pluralističke situacije u hrvatskome pjesništvu i teoretskim pristupima tome pjesništvu imale su: nekoliko antologija hrvatske poezije, programatski tekstovi objavljeni u njima i izvan njih, intenzivna kritička djelatnost nultih, kao i časopis *Poezija*. Njegova uređivačka politika od prvoga dvobroja časopisa u studenome 2005. godine nije samo osvještavala pluralističku situaciju hrvatske pjesničke i teoretske scene, nego ju je programatski poticala i stvarala doprinosom pjesnika i teoretičara svih još tada djelatnih naraštaja.

6. ako je, dakle, „stvarnosna poezija“ (u širem smislu i ona neoegzistencijalistička) u devedesetima i početkom nultih bila suprotnost kvorumaškoj označiteljskoj sceni i „hipermetaforizmu“ osamdesetih, onda je sav poetički i generacijski pluralizam nultih bio suprotnost poopćavanju poetičkoga tipa „stvarnosne poezije“.

7. Vukovićevo inzistiranje na „apsolutnoj neopisivosti“ hrvatskoga pjesničkog polja devedesetih dovelo je do baš suprotnoga nastojanja da se, kako polje devedesetih tako i poezija u nultim godinama, na neki način ipak teorijski artikuliraju – bilo stilistički, poetički ili čak tipološki (Đurđević, Sorel, Jahić, Milanja, Šalat, Pavličić), tako da su osobito devedesete, donekle i nulte godine jedno od razdoblja hrvatskoga pjesništva koje je najviše teoretski razmatrano, čak – u nekim dimenzijama – i artikulirano.

8. tematizirajući pjesnike generacije devedesetih, nekoliko je teoretičara i kritičara (Sorel, Jahić, Mrkonjić) tematiziralo i poeziju koja je nastajala nultih godina pa njihove deskripcije, valuacije i tipologije u vezi s devedesetima uglavnom vrijede i za pjesništvo nultih.

9. zbog toga što su mnogi kritičari i teoretičari istaknuli velike probleme u opisivanju i tipologizaciji pjesništva devedesetih i nultih godina, mi smo pjesničkoj sceni nultih pristupili nešto drugačijom metodologijom od njih. A to je detaljno ocrtavanje teoretskoga, antologičarskog i časopisnog konteksta te analiza konkretnih poetskih tekstova paradigmatičkih pjesnika i, na osnovi toga, izvođenje nešto općenitijih zaključaka o cijelome razdoblju od 2000. do 2010. godine.

10. kako bismo induktivnom metodom utvrdili neka najvažnija obilježja pjesništva nultih, morali smo na neki način izabrati paradigmatičke pjesnike, potom detaljno analizirati njihove pjesme, iz njih izvesti njihovu poetiku te ih na kraju dovesti i u međudodnos kako bi se moglo doći i do nekih općenitijih zaključaka o cijeloj pjesničkoj sceni. Kriteriji za izbor tih pjesnika bili su da pripadaju tadašnjemu mlađem ili najmlađem pjesničkom naraštaju, da su u hrvatsku poeziju ušli nultih godina ili da su tada stekli punu afirmaciju, da su – prema našem viđenju koje smo obrazložili u podrobnijoj analizi svake od tih poezija -- poetički paradigmatički za pjesničku scenu nultih te da su međusobno poetički razlikovni.

11. među deset razmatranih pjesnika i pjesnikinja i njihovih poetika uočili smo da postoje samo dvije poetike koje bi se mogle uvrstiti u neki određeni tip pjesništva (Tatjana Gromača u „stvarnosnu“, odnosno neoegzistencijalističku poeziju, a Ana Brnardić u „poeziju slikovnoga mišljenja“ prema Sorelu), a da između njih postoji čitav spektar hibridnih, kompozitnih poetika koje se pak nikako ne bi mogle svrstati u samo jedan, čvršće definirani pjesnički tip.

12. na temelju takve analize i dobivenih poetičkih profila možemo zaključiti da su na pjesničkoj sceni nultih godina prevladavale složene, kompozitne, hibridne poetike s

osebujnom kombinacijom poetičkih odrednica kod svakoga pojedinog važnijeg pjesnika, da su te poetike ukupno ocrtale složeniji poetski i poetički krajolik od onoga kada su postojale poetike koje su dominirale cijelom scenom (poezija iskustva jezika i hipermetaforizam osamdesetih, „stvarnosna“, odnosno neoegzistencijalistička poezija devedesetih), da su se – upravo na spomenutoj poetičkoj složenosti – razvili iznimno vrijedni pa čak i originalni (kad bi se ta riječ u postmodernističkim uvjetima više uopće i mogla koristiti) pjesnički glasovi, od kojih će neki svoju kvalitetu još potpunije potvrditi u desetim godinama (Prtenjača, Bajsić, Brnardić, Jahić, Jagić).

## LITERATURA:

Andrijašević, Marija. 2010. *Davide, svašta su mi radili*, elektroničko izdanje. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima. Dostupno na: <https://elektronickeknjige.com/biblioteke/mali-rakun/davide.svasta-su-mi-radili/>. [Pristupljeno 18. 8. 2020.]

Bagić, Krešimir. 2008. „Zavodenje običnošću (Hrvatski pjesnički naraštaj devedesetih)“. Internetski portal Zagrebačke slavističke škole. Dostupno na: <http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1779&naslov=zavodenje-obicnos->  
Zarez, 2001/40: 10-11.

Bagić, Krešimir. 2002. *Brisani prostor*. Zagreb: Meandar.

Bagić, Krešimir. 2002. Tekst na zaslovnici knjige Dorte Jagić *Tamagochi mi je umro na rukama*. Zagreb: Meandar.

Bagić, Krešimir. 2004. *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*. Zagreb: Disput.

Bagić, Krešimir. 2015. „Od 307 do 395“. *Vijenac*, 2015, 546:9.

Bagić, Krešimir. 2016. *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost (1970.-2010.)*. Zagreb: Školska knjiga.

Bajsić, Tomica. 2009. *Pjesme svjetlosti i sjene*, elektroničko izdanje. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima. Dostupno na: <https://elektronickeknjige.com/biblioteke/online/pjesme-svjetlosti-i-sjene/>. [Pristupljeno 18. 8. 2020.]

Barthes, Roland. 1967. „Smrt autora“. Američki magazin *Aspen*, 1967, broj 5-6, (izdanje na engleskom jeziku).

Begović, Sead. 2007. *Književni meridijani*. Zagreb: Društvo hrvatskih književnika.

Benčić Rimay, Tea. 2005. *I bude šuma: mala studija o poeziji žena*. Zagreb: Altagama.

Biti, Vladimir. 1989. „Razudba lirske svijesti“, pogovor knjizi Miroslava Mićanovića *Zid i fotografije kraja*. Zagreb: Meandar.

Booksa. Internetski portal. Dostupno na: <https://www.booksa.hr/vijesti/blitz-vijesti/prozak-i-na-vrh-jezika>. [Pristupljeno: 19.8.2020.]

Bordieu, Pierre. 1993. *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press.

Bošnjak, Branimir. 2010. *Hrvatsko pjesništvo/ pjesnici 20. stoljeća*. Zagreb: Altagama.

Božičević, Ivan. 2009. *Pjesnički proplanci*. Zagreb: Društvo hrvatskih književnika.

Brnardić, Ana. 2018. *Valcer zmija*, elektroničko izdanje. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima. Dostupno na: <https://elektronickeknjige.com/biblioteke/online/valcer-zmija/>. [Pristupljeno 18. 8. 2020.]

Currie, Mark. 1998. *Postmodern Narrative Theory*. Collections „Transitions“. New York: St. Martin's Press.

Čegec, Branko; Mićanović, Miroslav. 1995. *Strast razlike, tamni zvuk praznine (hrvatsko pjesništvo osamdesetih i devedesetih)*. Posebni dvobroj časopisa Quorum, 1995, 5-6.

Derrida, Jacques. 1967. *De la grammatologie*. Pariz: Les Editions de Minuit.

Đurđević, Miloš. 2006. *Rušenje orfičkog hrama. Antologija novije hrvatske poezije*. Zagreb: V.B.Z.

Đurđević, Miloš. 2009. *Sjene na vodi*. Zagreb: V.B.Z.

Friedrich, Hugo. 1989. *Struktura moderne lirike*. Zagreb: Stvarnost.

Genette, Gérard. 1989. „Palimpsestos: la literatura en segundo grado“. Taurus, 1989, p. 13

Glamuzina, Drago. 2006. *Mesari*, elektroničko izdanje. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima. Dostupno na: <https://elektronickeknjige.com/biblioteke/online/mesari/>. [Pristupljeno 18. 8. 2020.]

Grbac, Ana. 2004. „Oči širom zatvorene“. Tema, 2004, 1, 12:19.

Gromača, Tatjana. 2000. *Nešto nije u redu?* Zagreb: Meandar.

Horvat, Stjepan. 2017. *Književne nagrade u Republici Hrvatskoj*, diplomski rad. Osijek: Sveučilište u Osijeku.

Ingarden, Roman. 1971. *O saznavanju književnog umetničkog dela*. Beograd: Srpska književna zadruka.

Ivankovac, Davor. 2009. časopis *Artikulacije*, broj 8/2019. Elektroničko izdanje. Dostupno na: <https://artikulacije.hr/goli-zivot-i-idealna-citateljica/>. [Pristupljeno 18. 8. 2020.]

Jagić, Dorta. 2016. *Tamagochi mi je umro na rukama*, elektroničko izdanje. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima. Dostupno na:



[https://elektronickeknjige.com/biblioteke/online/tamagochi mi je umro na rukama/](https://elektronickeknjige.com/biblioteke/online/tamagochi-mi-je-umro-na-rukama/).  
[Pristupljeno 18. 8. 2020.]

Jahić, Ervin. 2005. „Uvodnik“. *Poezija* 2005, 1-2: 3.

Jahić, Ervin. 2006. „Uvodnik“. *Poezija* 2006, 1-2: 3.

Jahić, Ervin. 2007. *Kristali Afganistana*. Zagreb: V.B.Z.

Jahić, Ervin. 2010. *U nebo i u niks. Antologija hrvatskoga pjesništva 1989. - 2009*. Zagreb: V.B.Z.

Jahić, Ervin. 2013. *Ispod jezika. Tekst i kontekst pjesništva*. Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca.

Jukić, Sanja: obrazloženje Nagrade „Duhovno hrašće“ Franji Nagulovu, 2012. Dostupno na: <http://www.knjiznica-drenovci.hr/obrazlozenje-franjo-nagulov>. [Pristupljeno 18. 8. 2020.]

Jukić, Sanja. 2005. „U kući i oko nje“. *Zarez*, 2005, 156: 13.

kanon. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 2. 9. 2020. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=30217>>.

Lotman, Jurij M. 2001. *Struktura umjetničkog teksta*. Zagreb: Alfa.

Maleš, Branko. 1994. „Hrvatski poetski konstrukcionisti i dekonstrukcionisti“. *Godine*, 1994, br. 1-2, str. 194.

Maleš, Branko. 2007. „Jahićeve emotivna geografija svijeta i duše“. Pogovor knjizi *Kristali Afganistana*.

Maleš, Branko. 2009. Tekst o zbirci Tomice Bajsića: *Pjesme svjetlosti i sjene, Društvo za promicanje književnosti na novim medijima*, Zagreb, 2009. Dostupno na: <https://elektronickeknjige.com/biblioteke/online/pjesme-svjetlosti-i-sjene/>. [Pristupljeno 18. 8. 2020.]

Maleš, Branko. 2010. *Poetska čitanka suvremenoga hrvatskog pjesništva (1950.-2010.)*. Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca.

Maroević, Tonko. 2005. „Čitati poeziju“. *Poezija*, 2005, 1-2: 46-47

Matica Hrvatska Karlovac. Internetska stranica. Dostupno na: <https://www.matica.hr/zbivanja/natjecaj-za-hrvatsku-knjizevnu-nagradu-grada-karlovca-zdravko-pucak-za-mlade-pjesnike-u-2020-godini-3010/>. [Pristupljeno: 19. 8. 2020.]

Mićanović, Miroslav. 2006. *Utjeha kaosa. Antologija suvremenog hrvatskog pjesništva*. Zagreb: Filozofski fakultet, Zagrebačka slavistička škola.

Milanja, Cvjetko. 2000.-2013. *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. (I – IV)*. Zagreb: Altagama.

Milanja, Cvjetko. 2005. „Međašnja točka svođenja hrvatskog jednostoljetnog pjesničkog računa“. *Poezija*, 2005, 1-2: 121-124.

Mrkonjić, Zvonimir. 2004. *Međaši: hrvatsko pjesništvo dvadesetog stoljeća*. Zagreb: Profil.

Mrkonjić, Zvonimir. 2006. *Prijevoji pjesništva (I-II)*. Zagreb: Altagama.

Mrkonjić, Zvonimir. 2006. *Prijevoji pjesništva 1-2*. Zagreb: Altagama.

Mrkonjić, Zvonimir. 2007. „Znalačka glazba“, *Vijenac*, 2007, 363.

Mrkonjić, Zvonimir. 2008. „Sve o Tanji“, *Vijenac*, 2008, 386: str. 9.

Mrkonjić, Zvonimir. 2010. *Suvremeno hrvatsko pjesništvo: Novi tekstovi (1970-2010)*. Zagreb: VBZ.

Nagulov, Franjo. 2009. *Crveno&crno=bijelo*, elektroničko izdanje. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima. Dostupno na: <https://elektronickeknjige.com/biblioteke/mali-rakun/crveno-i-crno-bijelo/>. [Pristupljeno 18. 8. 2020.]

Oblučar, Branislav. 2009. „Nulte, dobra pjesnička berba“. *Sarajevske sveske*, 2009, 25/26, 95-99.

Oblučar, Branislav. 2009. „Okretaj vijka“ (Ana Brnardić: Postanak ptica) / *Quorum : časopis za književnost*, 89, 3-4 ; str. 378-383.

Općina Drenovci. Internetska stranica. Dostupno na: <http://opcina-drenovci.hr/pjesnicki-susreti/>. [Pristupljeno: 19. 8. 2020.]

Pavličić, Pavao. 2008. *Mala tipologija moderne hrvatske lirike*. Zagreb: Matica hrvatska.

Perišić, Robert. 2000. Tekst na zaslovnici knjige Tatjane Gromače *Nešto nije u redu?* Zagreb: Meandar.

Pogačar, Marko. 2014. *Poslanice običnim ljudima*, elektroničko izdanje. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima. Dostupno na: <https://elektronickeknjige.com/biblioteke/online/poslanice-obicnim-ljudima/>. [Pristupljeno 18. 8. 2020.]

Prosperov Novak, Slobodan. 2003. *Povijest hrvatske književnosti. Od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb: Golden marketing.

Protrka Štimac, Marina. 2015. „Književni kanon: norma i kontingencija“ // Jezične, književne i kulturne politike. Zbornik radova 43. seminara Zagrebačke slavističke škole. / Pišković, Tatjana, Vuković, Tvrtko (ur.). Zagreb. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola - Hrvatski seminar za strane slaviste, str. 93-108

- Prtenjača, Ivica. 2009. *Yves*, elektroničko izdanje. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima. Dostupno na: <https://elektronickeknjige.com/biblioteke/online/yves/>. [Pristupljeno 18. 8. 2020.]
- Radić, Damir. 2010. „Pjesme dojmljiva emocionalnog intenziteta“. *Poezija*, 2010, VI, 1-2: 107-109.
- Rem, Goran. 2002. *Panorama granice*. Časopis Riječi, 2002,1-3.
- Rem, Goran. 1988. *Poetika brisanih navodnika*. Zagreb: Znaci-Cekade.
- Rudan, Evelina. 2005. „Zadovoljeno načelo zadovoljstva“. *Poezija*, 2005, 1-2: 125-128
- Sorel, Sanjin. 2005. „Pjesništvo 90-tih više duguje tadanjemu socijalnom obratu, nego prijašnjim pjesničkim tendencijama“. *Poezija*, 2005,1-2: 43-45
- Sorel, Sanjin. 2006. *Isto i različito. Antologija i studija hrvatskog pjesničkog naraštaja devedesetih*. Zagreb: V.B.Z.
- Sorel, Sanjin. 2007. *Kritike i tome slično*. Osijek: Matica hrvatska Osijek.
- Stamać, Ante. 1977. *Slikovno i pojmovno pjesništvo*. Zagreb: Liber.
- Stamać, Ante. 2007. *Antologija hrvatskoga pjesništva od davnina pa do naših dana*. Zagreb: Školska knjiga.
- Studentsko kulturno-umjetničko društvo „Ivan Goran Kovačić“. Internetska stranica. Dostupno na: <https://igk.hr/gp/nagrade/goranov-vijenac/>. [Pristupljeno: 19. 8. 2020.]
- Studentsko kulturno-umjetničko društvo „Ivan Goran Kovačić“. Internetska stranica. Dostupno na: <https://igk.hr/gp/nagrade/goran-za-mlade-pjesnike/>. [Pristupljeno: 19. 8. 2020.]
- Šalat, Davor. 2011. *Posrtanje za alibijem. Dvadeset bitnih knjiga hrvatske poezije (2000. - 2010.)*. Zagreb: V.B.Z.
- Šodan, Damir. 2010. *Drugom stranom. Antologija suvremene hrvatske "stvarnosne" poezije*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Štambuk, Drago. 1981. *Insulae (Hrvatska nova lirika)*. Zagreb: izdanje autora.
- Visković, Velimir. 2001. „Morbidne nježnosti“. *Vijenac* 186., str. 14
- Vuković, Tvrtko. 2001. *Off line: panorama hrvatskog pjesništva devedesetih*. Quorum, godina XVII, br. 5-6
- Vuković, Tvrtko. 2003. „Što je stvarno u stvarnosnom pjesništvu – etika čitljivog teksta“. *Postmodernizam, iskustva jezika u hrvatskoj književnosti i umjetnosti / Milanja, Cvjetko (ur.)*, Zagreb: Altagama, str. 146-160

Wikipedija. Članak: Croatia rediviva: Ča, Kaj, Što – baštinski dani. Dostupno na: [https://hr.wikipedia.org/wiki/Croatia\\_rediviva:\\_Ča,\\_Kaj,\\_Što\\_-\\_baštinski\\_dani](https://hr.wikipedia.org/wiki/Croatia_rediviva:_Ča,_Kaj,_Što_-_baštinski_dani). [Pristupljeno: 19. 8. 2020.]

Wikipedija. Članak: Dani Dobriše Cesarića. Dostupno na: [https://hr.wikipedia.org/wiki/Nagrada\\_Dobriša\\_Cesarić](https://hr.wikipedia.org/wiki/Nagrada_Dobriša_Cesarić). [Pristupljeno: 19. 8. 2020.]

Wikipedija. Članak: Dobrojutro, more. Dostupno na: [https://hr.wikipedia.org/wiki/Dobrojutro,\\_more](https://hr.wikipedia.org/wiki/Dobrojutro,_more). [Pristupljeno: 19. 8. 2020.]

Wikipedija. Članak: Kvirinovi poetski susreti. Dostupno na: [https://hr.wikipedia.org/wiki/Kvirinovi\\_poetski\\_susreti](https://hr.wikipedia.org/wiki/Kvirinovi_poetski_susreti). [Pristupljeno: 19. 8. 2020.]

Wikipedija. Članak: Nagrada Zvonimir Golob. Dostupno na: [https://hr.wikipedia.org/wiki/Nagrada\\_Zvonimir\\_Golob](https://hr.wikipedia.org/wiki/Nagrada_Zvonimir_Golob). [Pristupljeno: 19. 8. 2020.]

Wikipedija. Članak: Nagrada Kiklop. Dostupno na: [https://hr.wikipedia.org/wiki/Nagrada\\_Kiklop](https://hr.wikipedia.org/wiki/Nagrada_Kiklop). [Pristupljeno: 19. 8. 2020.]

Wikipedija. Članak: Nagrada „Tin Ujević“. Dostupno na: [https://hr.wikipedia.org/wiki/Nagrada\\_Tin\\_Ujević](https://hr.wikipedia.org/wiki/Nagrada_Tin_Ujević). [Pristupljeno: 19. 8. 2020.]

Žilić, Darija. 2005. „Svijet kao pjesnička 'slika', a ne logička 'nužda'“. *Poezija 2005*, 1-2: 129-130.

Žilić, Darija. 2008. *Pisati mlijekom*. Zagreb: Altagama.

Žilić, Darija. Tekst uz zbirku Marije Andrijašević *Davide, svašta su mi radili*. Dostupno na: <https://elektroniceknjige.com/biblioteke/mali-rakun/davide-svasta-su-mi-radili/>. [Pristupljeno 18. 8. 2020.]

## ŽIVOTOPIS AUTORA:

Davor Šalat rođen je u Dubrovniku 1968. godine, a cijeli je život proveo u Zagrebu, gdje je na Filozofskom fakultetu diplomirao komparativnu književnost te španjolski jezik i književnost. Doktorirao je na kroatologiji Fakulteta hrvatskih studija s temom doktorskoga rada „Hrvatske pjesničke prakse od 2000. do 2010“. Radi kao novinar i urednik na Hrvatskom radiju. Objavio je sedam zbirki pjesama te pet knjiga eseja i kritika, uglavnom o suvremenim hrvatskim pjesnicima. Godine 1991. dobio je Nagradu *Goran za mlade pjesnike*, godine 2015. Nagradu *Julije Benešić* za najbolju zbirku kritika, a godine 2019. nagradu *Zvonko Milković* za najbolju knjigu intimističke poezije. Preveo je i objavio zbirku pjesama španjolskog nobelovca Juana Ramóna Jiménez *Vječnosti* te cikluse pjesama drugih španjolskih i hispanoameričkih pjesnika. Priredio je izbore iz poezija Željka Sabola, Ante Stamaća, Branimira Bošnjaka, Gojka Sušca, Dubravka Škurle, Zvonimira Goloba i Ernesta Fišera, kao i panorame suvremenog hrvatskog pjesništva na engleskom i njemačkom jeziku (zajedno s Borisom Perićem). Suuredio je antologiju Međunarodnog pjesničkog festivala u Zagrebu *Kairos u Zagrebu/ Kairos in Zagreb* (2006.) te bio suvoditelj (zajedno s Lanom Derkač) spomenutog festivala. Sudjelovao je na više hrvatskih i međunarodnih pjesničkih susreta i festivala te književno-znanstvenih skupova (*Šoljanovi dani*, *Pulski dani eseja*, književno-znanstveni kolokvij u Zadru, književno-znanstveni kolokviji o Janku Poliću Kamovu, Anti Stamaću, Igoru Zidiću). Objavljivao je poeziju, književnu kritiku i esejistiku u mnogim domaćim i inozemnim književnim časopisima, a tekstovi su mu prevedeni na desetak jezika. Zastupan je u više antologija i panorama suvremene hrvatske poezije. Sudjelovao je, izborom i leksikografskim jedinicama, u izradi *Leksikona hrvatske književnosti: Djela*. Glavni je urednik književnog časopisa *Most/ The Bridge* i član uredništva časopisa *Kolo*.

## KAZALO AUTORA

### A

Adam, Alja 87

Addonizio, Kim 87

Albahari, David 164

Andrić, Bruno 32

Andrijašević, Marija 22, 84, 97, 110, 116,  
118, 119, 205-215, 220, 221, 222, 224 226-  
229, 234

Aralica, Ivan 95, 105

Aristotel 23

Augustin, Aurelije 176

### B

Babić, Ivan 26

Bachmann, Ingeborg 87

Bagić, Krešimir 3, 7, 13, 19-21, 29, 41,  
44, 54, 64, 68-70, 76, 84, 101, 108, 143,  
172, 188, 202, 206, 217, 218, 229

Bahtin, Mihael 206

Bajsić, Tomica 14, 22, 26, 32, 33, 41, 43,  
64, 66, 80, 84, 101, 108, 116, 118, 120,  
133-136, 138-140, 142,143, 216, 217, 220,  
221, 224, 228, 229, 231

Bajuk, Lidija 26, 46

Balentović, Ivo 94, 104

Balent, Stjepan 26

Balog, Zvonimir 50, 62, 94, 104

Barišić, Ana 100

Barthes, Roland 70, 191, 229

Baudrillard, Jean 141

Bazdulj, Muharem 86, 87

Begović, Sead 41, 62, 84, 217, 229

Benčić Rimay, Tea 13, 35, 36, 85, 93, 104,  
217, 218, 229

Benić, Gordana 62

Biga, Vesna 42, 43

Bilosnić, Tomislav Marijan 96, 106

Bishop, Elizabeth 137, 139

Biti, Vladimir 17, 53, 86, 229

Bodrožić, Ivana 50, 97, 109, 110, 111, 112  
, 220

Bogunović, Goran 100

Borges, Jorge Luis 134

Bošnjak, Branimir 50, 62, 84, 88, 93, 94,  
103, 104, 217, 230, 235

Bourdieu, Pierre 230

Božanić, Joško 98, 108

Božičević, Ivan 217, 230

Brešić, Vinko 84, 88

Brlić Mažuranić, Ivana 5, 6

Brlošić, Blaženka 97, 100, 109, 110, 112

Brnardić, Ana 14, 22, 36, 42, 43, 80, 97,  
111, 116, 118, 119, 121, 180, 182, 184-  
187, 216, 217, 220, 221, 223, 224, 227,  
228, 230, 232

Brnardić, Petra 84

Brodski, Josif 87

Bubnjar, Zvezdana 26, 33, 43

Bukowski, Charles 87

Bulić, Vlado 37, 41

Burić, Ahmed 87

Bušić, Julliene Eden 84

## C

Car Matutinović, Ljerka 84

Carson, Anne 87

Cindori, Ružica 101, 108

Collins, Billy 87

Currie, Mark 22, 230

Cvitan, Dalibor 41, 66

## Č

Čadež, Tomislav 64

Čančarević, Dejan 87

Čegec, Branko 17, 21, 26, 27, 41, 62, 66,  
84, 93, 102-104, 143, 230

Čuić, Stjepan 84

## Ć

## D

Dedić, Arsen 66, 84, 92, 99, 102, 103, 107

Delonga, Irena 97

Derkač, Lana 7, 26, 43, 46

Derrida, Jacques 62, 191, 196, 230

Detoni, Danijel 26, 41

Dežulović, Boris 64, 84, 220

Domović, Tomislav 41

Dragojević, Danijel 35, 62, 66, 67, 88, 160

Dujmović, Perica 100

## **DŽ**

## **Đ**

Đurđević, Miloš 13, 28, 29, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 66, 84, 85, 88, 217, 218, 227, 230

Đuretić, Nikola 84

## **E**

Eliot, Thomas Stearns 173

## **F**

Farokhzad, Forugh 87

Ferlinghetti, Lawrence 87

Fiamengo, Jakša 84, 95, 96, 105, 106

Friedrich, Hugo 183, 185, 201, 230

## **G**

Galović, Alen 26, 33, 43, 46

Galović, Fran 86

Ganza, Mate 98, 108

Génette, Gerard 48, 230

Garbo, Greta 176

Gjerek, Maja 99

Gjurić, Stanka 99

Glamuzina, Drago 14, 22, 26, 34, 35, 64, 84, 88, 97, 11, 112, 118, 119, 121-132, 220-222, 224, 230

Glavaš, Marijo 101, 113

Glumac, Branislav 67, 84

Golob, Zvonimir 99

Golub, Ivan 37, 41, 95, 104, 105

Gotovac, Vlado 54

Grbac, Ana 91, 230

Grčić, Marko 84, 88

Grgić, Dario 84

Gromača, Tatjana 14, 22, 26, 32, 33, 34, 35, 36, 43, 64, 68, 118, 119, 121, 122, 163-171, 221, 222, 223, 224, 227, 230

Gruborović, Duško 99

Gudelj, Petar 88, 93, 96, 98, 103, 106, 108

Gulin, Stjepan 41

## **H**

Harrison, Tony 87

Heller Levi, Jan 87

Herbert, Zbigniew 87



Herceg, Ivan 26, 80, 85

Horvat, Stjepan 90, 91, 230

## I

Ingarden, Roman 161, 178, 230

Iskra, Jure 46

Ivanišević, Drago 95, 105

Ivankovac, Davor 188, 189, 230

Ivšić, Radovan 31, 32

## J

Jagić, Dorta 14, 22, 26, 41, 43, 66, 102, 116, 118, 119, 172-180, 216, 217, 221, 223, 224, 228, 230

Jahić, Ervin 13, 14, 18, 20-22, 26, 28-30, 32, 33, 41, 43, 49, 54-60, 62, 64-66, 70, 71, 76, 78, 80-85, 115, 116, 118, 120, 144, 153-164, 216-219, 221, 224, 227, 228, 231

Jakobson, Roman 64, 178

Jarak, Rade 26

Jendričko, Slavko 41, 62, 84, 93

Jergović, Miljenko 43, 86

Jobim, Antonio 140

Jukić, Sanja 84, 181, 188, 189, 193, 204, 231

Jurak, Dragan 26, 32, 33

Jurišić Vrgada, Rosario 45

## K

Karlović, Roman 100, 112

Kaštelan, Jure 95, 105

Katunarić, Dražen 84

Kegljen, Kristina 54, 101, 113

Kirin, Miroslav 43, 66

Kišević, Enes 99

Ključanin, Zilhad 87

Knežević, Željko 96, 106

Kodrić, Muamer 87

Kolibaš, Darko 62

Kosovel, Srečko 87

Kovačević, Leonardo 86

Krleža, Miroslav 34, 231

Krmpotić, Vesna 84

Kršul, Zoran 99, 109

Krznarić, Željko 99

## L

Lacan, Jacques 28

Latić, Đemaludin 86

Lokotar, Kruno 112

Lotman, Jurij 231

Lovrenčić, Sanja 43, 62, 102, 107

Lozančić, Ljuba 100

Lukić, Neva 100, 112, 220

Lytard, Jean-Francois 23

## **LJ**

## **M**

Machiedo, Mladen 41, 98, 109

Madžirov, Nikola 87

Majdak, Zvonimir 65, 67

Majetić, Alojz 65, 67, 96, 106

Maković, Zvonko 52, 63, 65, 92, 93, 95,  
103, 104, 198

Maleš, Branko 13, 41, 59, 60-63, 84, 86,  
92, 103, 113, 134, 135, 143, 153, 175, 190,  
217, 218, 231

Mallarmé, Stéphane 191

Mađer, Miroslav Slavko 95, 96, 105, 106

Man de, Paul 70,71

Manojlović, Sonja 62, 84, 98, 108

Marinković, Ranko 102

Marković, Milena 87

Maroević, Tonko 50, 80, 84-86, 217, 231

Martek, Vlado 26

Maruna, Boris 60, 65, 88, 92, 103, 113

Matoš, Antun Gustav 4, 213

Mažuran, Katarina 26, 43

McAuliffe, Moira 87

Melvinger, Jasna 92, 94, 103, 104

Mićanović, Miroslav 4, 13, 17, 21, 27, 48,  
49, 50, 61, 66, 143, 217, 218, 229-231

Mihalić, Slavko 35, 50, 88, 98, 108

Mihaljević, Romeo 26, 33, 97, 101, 108,  
111, 112

Mikšić, Vanda 84

Milanja, Cvjetko 13, 15-18, 20, 23, 24,  
28-30, 32, 39, 50, 55, 62, 64, 65, 70, 71,  
76-79, 85, 103, 115, 119, 122, 123, 133,  
134, 136, 144-146, 148, 180, 185, 186,  
217-219, 227, 231-233

Milićević, Nikola 95, 105

Milišić, Milan 41, 86

Mlinarević, Kornelija 84, 220

Mraović, Simo 143

Mrkonjić, Zvonimir 13,15, 17, 19, 30-35,  
39, 50-54, 58, 62, 64, 84-86, 88, 93, 98,  
104, 106, 108, 122, 123, 146, 147, 164,  
175, 180, 181, 185-188, 201, 202, 217,  
218, 227, 232

Muhamedagić, Sead 84

Mujičić, Tahir 84

Mujičić Artnam, Kemal 43

## **N**

Nagulov, Franjo 14, 22, 98, 111, 112, 116,  
118, 120, 121, 187-196, 220, 221, 224,  
231, 232

Novak, Boris A. 87

Novak, Slobodan Prosperov 232

Novaković, Anđelko 94, 104

Novaković, Antonija 97, 110, 220

Nuhanović, Himzo 94

## **NJ**

## **O**

Oblučar, Branislav 84, 85, 97, 110-112,  
115, 181, 205-207, 220, 232

Obradović, Sandra 101

## **P**

Paić, Žarko 43

Paljetak, Luko 84, 95, 105

Pandžić, Kornelija 33

Parun, Vesna 21, 34, 36, 55, 59, 62, 88,  
94-96, 104-106

Pauzin, Ljubo 86

Pavličić, Pavao 13, 71-76, 217, 218, 225,  
227, 232

Pavlović, Boro 31, 62

Pavlović, Goran 94

Peakić Mikuljan, Marija 95, 104

Pejaković, Hrvoje 34

Perišić, Robert 26, 32, 33, 64, 68, 163,  
164, 232

Petlevski, Sibila 41, 43

Petrak, Nikica 50, 84, 86, 88

Pfanova, Dora 36

Pintarić, Krešimir 26, 41

Pišković, Tatjana 232

Pleić, Barabara 100

Pogačar, Marko 14, 21, 22, 55, 59, 62, 66, 98, 100, 110, 111-113, 116, 118, 119, 197-205, 220, 221, 223, 224, 232

Ponge, Francis 52

Popović, Edo 84

Popović, Nenad 84

Protrka Štimec, Marina 22-24, 232

Prtenjača, Ivica 14, 22, 26, 33, 43, 84, 97, 101, 102, 107, 111, 116, 118, 119, 143-153, 216, 217, 220-222, 224, 228, 233

Pupačić, Josip 95, 105

## Q

Quien, Kruno 31, 62

## R

Radaković, Zorica 84

Radašinović, Bojan 26, 84, 96, 110, 220

Radić, Brankica 84

Radić, Damir 26, 33, 84, 97, 111, 122, 220, 233

Radmilović, Marijana 26, 43, 97, 101, 108, 111, 112, 220

Radovanović, Tatjana 98, 108

Rem, Goran 13, 30-33, 62, 233

Rešicki, Delimir 62, 64, 66, 84, 86, 102, 107

Ristović, Ana 87

Rogić Nehajev, Ivan 41, 50, 59, 62, 88, 92, 93, 103, 143

Rudan, Evelina 26, 84, 85, 220, 233

Rundek, Darko 26

## S

Sacher, Srđan 26

Sagasta, Sanja 41

Savičević Ivančević, Olja 84, 86, 102, 107, 220

Sever, Josip 4, 34, 41, 52, 62

Simić, Roman 26

Slamnig, Ivan 4, 5, 34, 50, 52, 54, 59, 62, 88, 96, 106

Slaviček, Milivoj 65, 67, 95, 105

Solar, Milivoj 86

Sorel, Sanjin 13, 16, 17, 19, 20, 21, 26, 28, 29, 41-48, 54-57, 84, 85, 122, 144, 145, 147, 148, 161, 171, 172, 174, 186, 187, 216-219, 222-224, 227, 233

Spahić, Venad 86

Stamać, Ante 15, 33, 95, 96, 105, 106,  
217, 233, 235

Stefanović, Ljubomir 62

Stilinović, Dijana 101

Stojević, Milorad 41, 62, 80, 84, 88, 92,  
93, 101, 103, 108, 113, 143

Stojić, Mile 66, 84, 86, 92, 103, 113

Stošić, Josip 31, 62, 63

Suško, Mario 96, 106

Swietlicki, Marcin 87

## Š

Šalat, Davor 26, 29, 84-86, 154, 156, 172-  
174, 197-199, 199, 217, 227, 233, 235

Šimić, Antun Branko 34

Škunca, Andriana 41, 92, 103, 105

Šodan, Damir 26, 29, 43, 45, 63-67, 80, 84,  
233

Šop, Nikola 34

Štambuk, Drago 52, 84, 98, 233

Štulić, Branimir Johnny 65

## T

Tadijanović, Dragutin 34, 72, 93-95, 98,  
103-105, 108, 113

Težački, Biserka 46

Todorović, Predrag 153

Tomasović, Mirko 95, 105

Tomičić, Zlatko 95, 99, 105

Tomić, Svetlana 84, 87

Turčinović, Tihomir Matko 84, 97, 110,  
220

## U

Ujević, Tin (Augustin) 34, 96, 98

Uljarević, Jovanka 87

## V

Vadanjel, Radenko 26

Valent, Milko 62, 99, 109

Vasiljević, Branko 97

Vega de, Lope 192

Velić, Irma 97, 110

Vešović, Marko 87

Vidrić, Vladimir 34

Visković, Velimir 84, 124, 233

Vladović, Borben 30, 31, 41, 50, 62, 84,  
93, 96, 101, 106, 108

Vojnović, Ivo 34

Vuica, Alka 99

Vukić, Tijana 100, 112, 220

Vukman, Kolinda 99

Vuković, Milan 93

Vuković Runjić, Milana 26

Vuković, Tvrtko 13, 17, 18, 25-30, 33, 40,  
43, 44, 49, 53, 64, 70, 71, 76-79, 115, 122,  
218-219, 225, 227, 232, 233

## **Z**

Zamoda, Jagoda 102

Zlatar, Andrea 43

Zoko, Božica 26

## **Ž**

Žagar, Anka 4, 35, 62, 84, 102

Žilić, Darija 84, 85, 205, 206, 217, 234

Žižek, Slavoj 28

Žužul, Ivana 26, 97, 110