

---

## DAMOKLOV MAČ STVARNOSTI

---

KREŠIMIR BAGIĆ

### HRVATSKA KRATKA PRIČA DEVEDESETIH

Kratku bismo priču najopćenitije mogli odrediti kao tekst koji varira između jedne rečenice i dvadesetak tisuća riječi i opisati je kao “imaginativnu konstrukciju koja elemente iskustva uobličava” u umjetničku kompoziciju.<sup>1</sup> Doduše, kada je duljina u pitanju, John Barth upozorava na slučaj riječi ‘mamihlapinatapel’ iz Tierra de Fuega kojoj je u Guinnessovoj knjizi rekorda podaren epitet najjezgovitije riječi. Taj egzotični leksem u jeziku Ognjene Zemlje sažima, naime, priču koja bi se dala ovako parafrazirati: dvoje se ljudi gleda u oči, oboje se pri tom nadaju da će onaj drugi započeti željenu igru, ali oboje oklijevaju... Barth riječ ‘mamihlapinatapel’ spominje u kontekstu rasprave o osnovnim odlikama litararnog minimalizma. Predstavlja je ishodišnim tekstom i sugerira kako je ona krajnji izraz estetika koje izviruju iza krilatica poput “Manje je više” (Gropius), “Kratkoća je duša razuma”, “Izbjegavaj sve što je suvišno” (M. Twain) i sl.<sup>2</sup> Doista, ‘mamihlapinatapel’ istodobno funkcionira kao priča i metafora priče; ona je diskurzivna čestica koja nije podložna daljnjoj atomizaciji i redukciji.

No, ostavimo po strani taj neponovljiv (i već zbog toga) idealan primjer minimalizma i usredotočimo se na njegove manje savršene inačice. Ovdje mi je namjera opisati temeljne odlike kratke priče novih hrvatskih pripovjedača, tj. onih koji su u zadnjem desetljeću 20. stoljeća uspjeli objaviti bar premijernu knjigu takvih tekstova. Najprije valja primijetiti da je devedesetih maksimalizirana fluidnost diskurzivnog okvira ovog ionako fluidnog žanra te da je kratka priča u recentnim literarnim praksama postala presjecištem različitih spisateljskih strategija i žanrovskih obilježja. Ona je tijesno

---

1 Usp. Northrop Frye — *Kratka priča*, Gradina br. 1, Niš 1989, prevela S. Brajović, str. 18.

2 Usp. John Barth [Džon Bart] — *Nekoliko reči o minimalizmu*, Gradina br. 1, Niš 1989, str. 145-152, prevela G. Arc.

povezana s anegdotom, svakodnevnom pričom, autobiografskom crticom, dnevničkom bilješkom, esejem, basnom, parabolom, novinskom pričom, pismom, pjesmom u prozi, edukativnom dječjom pričom, čak s leksikografskom natuknicom ili znanstvenom glosom. Kratka priča je zapravo prerasla u omnižanrovski prostor koji karakteriziraju ekonomično izlaganje teme, pripovjedačeva selektivnost, orijentacija na stvarno te relativno česta uporaba pjesničkih i dramskih efekata poput figura, poente i napetih dijaloga. Osim toga, javni oblici kratke priče vidno su obilježeni prilagođavanjem tehnikama i iskaznim modusima prestižnijih medija poput televizije, filma, videa i sl. Priča je počesto linearna, naracija ogoljena, tema vezana uz neposredno okruženje, u pravilu garnirana s ponešto seksa, alkohola i droge. Tu odliku proze devedesetih kritičarka Katarina Peović objašnjava idejom da "... književnost danas pokušava iznaći vlastite načine preživljavanja. Literatura, umjesto samodopadnosti i pogleda odozgo, konkurira mas-medijima tako da od njih uči i posuđuje".<sup>3</sup> Konkretna posljedica te prilagodbe je brisanje granice između trivijalne i visoke kulture. Uz ovu, bitno je narušena i granica između fikcije i činjenice. Za razliku od prozaika osamdesetih koji su bili skloni konceptualnom građenju priče i autoreferencijalnom propitivanju samog čina pisanja te koji su uglavnom polazili od ideje da je zbilja jezični konstrukt,

devedesete su obilježene oblikovanjem što komunikativnijeg teksta, jednostavnim rješenjima i dokidanjem svih distanci (spram događaja, jezika, stvarnosti, narativnih formi). U poseve zaoštrenu obliku, prirodu odnosa najmlađeg proznog naraštaja prema neposrednoj tradiciji dobro ilustrira samozadovoljno pozicioniranje Ante Tomića prema literarnom hermetizmu, teorijskoj osviještenosti, metatekstualnosti i sl. Tomić, ukratko, ne kani ništa imati s kolegama koje u prozi muče ta pitanja. "Ne znam, naime, o čemu bih s dotičnom gospodom uopće mogao pričati", kaže Tomić. "Dok ja snujem naklade s četiri-pet nula, oni se pale na tiraž od četiri-pet primjeraka i dok ja čeznem za ljubavlju milijuna, oni računaju s prezirom nekolicine. Mi smo, fakat, dva svjeta."<sup>4</sup> Ovakvo polemičko ignoriranje čina pisanja kao prostora iskustva i zagovaranje jedno-

278

stavne formule prema kojoj je književnost roba kao i svaka druga ne odgovara, dakako, stvarnim odnosima između dvaju proznih naraštaja. No, samo postojanje ovakve zadjevica sugerira da postoji i stanovita napetost između njihovih praksi pisanja.

Kada se govori o hrvatskoj prozi devedesetih, valja svakako poći od činjenice da je ona obilježena ratnom kataklizmom te poslijeratnom krizom. Ratna zbilja prve polovice devedesetih ovjerila je različite oblike dokumentarizma, doslovnosti, 'istinitih' priča, svjedočenja i autobiografskih iskaza, nagnuvši "va-

---

3 Katarina Peović — *O suvremenoj hrvatskoj prozi i drugim porocima*, [www.autonomus-c-factory.hr/libera/recenzije/proza.htm](http://www.autonomus-c-factory.hr/libera/recenzije/proza.htm)

4 Ante Tomić — *Moji likovi trkeljaju kao Silvije Vrbanc* (intervju), *Godine Nove* br. 1, Zagreb 1997, str. 5.

gu između *faction* i *fiction literature* u korist fakticiteta u tekstu, u korist stvarnosti koja zarobljava pripovjedni diskurs”.<sup>5</sup> U drugoj polovici devedesetih rat postaje predmetom fikcionalizacije — najčešće se pojavljuje kao neizbježni podtekst događaju koji posreduje kratka priča.

Uz neizostavno shematiziranje raznorodnosti hrvatske prozne scene devedesetih moguće je izdvojiti tri ključne poetičke tendencije. To su: kritički mimetizam, eskapizam i interdiskurzivnost. Njima svakako valja pridodati daljnje razvijanje koncepta proze urbanog pejzaža koji je osamdesetih uobličio naraštaj prozaika okupljenih oko časopisa *Quorum*. Izdvojene tendencije ponajprije su izvedene iz načina i smjerova zahvaćanja prozne teme te iz pozicija pripovjednog subjekta u odnosu na priču koju oblikuje. Ukratko ću ih opisati i predstaviti njihove glavne protagoniste.

### PROZA URBANOG PEJZAŽA

Iza naziva “proza urbanog pejzaža” krije se proza u kojoj se grad javlja kao mjesto događanja priče i njezina nadtema. No, isto tako, nagle izmjene pripovjednih perspektiva, diskurzivnih praksi te namjerna fragmentacija priče i njezina smisla mogu se tumačiti kao metonimijski izraz pripovjednog subjekta koji grad doživljava kao mjesto kaotičnog i nepredvidivog miješanja najrazličitijih senzacija. Premda je grad simbol civilizacije koja je prestala biti nomadska, simbol stabilnosti i “znak nastanjivanja... koje počinje pravom cikličkom kristalizacijom”,<sup>6</sup> ovdje pod sintagmom ‘urbani pej-

zaž’ razumijevam upravo suprotno: grad kao prostor modernoga nomadizma, nenastanjenosti i raspršenosti duha. Urbani pejzaž je poput labirinta u kojemu je osoba — želi li sačuvati osobnost — prisiljena na paradoksalnu osamljenost unutar mnoštva, na odustajanje od svake ponuđene mogućnosti, to jest na privajanje pozicije autsajdera. Sjaj urbanom pejzažu podaruju mas-mediji. Oni nastanjuju gradove i njihove stanovnike. Prozaici urbanog pejzaža odustaju od utopijskog osmišljavanja cjeline, od stvaranja reda i traženja smisla tamo gdje se red i smisao ne mogu očitovati. Njihovo je pripovijedanje isprekidano, a njihovi likovi karnevalizirani ekscentrici koji glume spontanost. Nastavljači koncepta proze urbanog pejzaža u devedesetima su Delimir Rešicki (1960), Krešimir Mićanović (1968), Senko Karuza (1957), Neven Ušumović (1972), Darko Desnica (1963) i Marinela (1971).

Delimir Rešicki i Krešimir Mićanović najprije su se oglasili poezijom da bi 1994. objavili prozne prvijence. Ta činjenica u njihovu slučaju nije samo bibliografski podatak. Tragovi poetskog mišljenja i govora, poetski mitemi, dapače i već ispisani stihovi nazočni su u njihovim kratkim pričama. Izričajna ‘kondenzacija’ i sažimanje proznog diskurza, primjetna u pisanju dobrog dijela autora *Quorumova* naraštaja, tekstovima Rešickog i Mićanovića dovedeni su do kraja — do nerazmrsivog prepletanja dvaju udaljenih iskaznih modusa. Osobito je to vidljivo u prozama Delimira Rešickog. U knjizi *Sagrada familia* česta je uporaba metafora i

5 Usp. Andrea Zlata — *Književno vrijeme: sadašnjost*, Zarez, 12. 10. 2000, str. 8-9.

6 J. Chevalier/ A. Gheerbrant — *Rječnik simbola* (2. izdanje), NZ MH, Zagreb 1987, str. 174.

semantički zbijenih izričaja (*godine su pojele lice*), eksplicitna uporaba ili razrada poetskih mitema (*snijeg, bjelina, Sven*), grafičko lomljenje prozne rečenice koje podsjeća na stihovni raspored, uvođenje praznina u prozni tekst itd. Štoviše, Rešicki je na kraju knjige, nakon sedam priča, u dijelu naslovljenom “Apendix”, jednostavno pretisnuo ranije objavljenu pjesničku zbirku “Tišina”.<sup>7</sup> Riječ je o konceptu otvorenog nezavršivog djela na što uostalom upućuje i naslov *Sagrada familia* koji priziva Gaudijevu nedovršenu katedralu za simboličkog zastupnika ove proze. Narativna struktura Rešickijevih priča je lirski asocijativna, kao što je i senzibilnost njegova pripovjedača primjetno lirizirana. “Transmedijski postupci vidljivi su u svakome tekstu, i to u najrazličitijim varijantama — u obliku citatnih aluzija, deformiranih citata, rekontekstualizacije motiva preuzetih iz drugih izvora...”<sup>8</sup> Možda najljepši tekst u knjizi, “Bajka” intertekstualno se obraća pjesničkom i proznom diskurzu. Na početku stoji citat Emily Dickinson, a u tekstu se pojavljuje kulturni Quorumov romanopisac Damir Miloš, i to kao lik i kao autor romana *Bijeli klaun*. Upravo je vještina razlikovanja boja kojoj Miloševa klauna-daltonista podučava slijepi starac postala simboličkim mjestom stjecanja iskustva i prepoznavanja vlastitog egzistencijalnog položaja Rešickijeva subjekta u knjizi *Sagrada familia*. Taj subjekt, naime, shvaća da bijeg iz grada istodobno znači i bijeg od sebe: “Cijeloga života želio sam negdje

otputovati. No, pravi bi problemi počeli kada bih stvarno to i učinio.”<sup>9</sup>

U prozi Krešimira Mićanovića ‘poetski način’ sugeriraju eliptične rečenice, munjevite izmjene pripovjednih perspektiva i neočekivana ‘preskakanja’ dijelova priče. U zbirci *Dok prelazim asfalt* nalazi se stih “oči su pokretne, događajne su”.<sup>10</sup> Držim kako upravo taj stih korespondira s iskustvom njegova pripovjednog subjekta. Mjesta događajnosti Mićanovićevih priča su gradski ambijenti (ulica, raskošna kuća pokojnog slikara, studentska soba i sl.). Pripovjedačevu poziciju karakterizira svjesnost da govoreći traga za obilježjima svoje osobnosti, da gradeći priču ustanovljuje svoju topografiju i biografiju. Tekstovi su mu ispresijecani lirskim epizodama, fragmentima dijaloga, obnavljanjem slika i rečenica koje ne odustaju od zagonetne nedovršenosti. Linearno izlaganje kakva događaja nije ono što može zaokupiti imaginaciju Krešimira Mićanovića. On nudi, prelomljene kroz kazivačevu svijest, elemente urbanog ambijenta i senzibilnosti uobličene u prozne snimke njegovih istaknutih manifestacija. Naglasak je na atmosferi, detalju, slučajnosti, stanjima svijesti a ne na fabuli. Njegov pripovjedni svijet je fragmentaran, partikularan — “nasuprot slici koliko-toliko cjelovitog i zaokruženog svijeta stoji njegova rastrganost i fragmentarnost; (...) dugoj i skladnoj rečenici ... on je suprotstavio kratak eliptičan izričaj koji fingira nonšalanciju i ne-

280

7 *Tišina* je prvi put tiskana 1985. u Osijeku.

8 Sanja Jukić — *Tekstualne potrage i nedovršena katedrala*, Zarez, 19. 07. 2001.

9 Delimir Rešicki — *Bajka, Sagrada familia*, Meandar, Zagreb 1994, str. 11.

10 Krešimir Mićanović — *Muha, Dok prelazim asfalt*, Quorum, Zagreb 1988, str. 26.

mar; logici sredeog svijeta, logici uzroka i posljedice, objašnjivosti svega, suprotstavlja apsurd i paradoks”.<sup>11</sup> Karakteristična je priča “Harold Groff prevozi hranu”. U njoj se ironizira svaki pokušaj izrade portreta. Prezime glavnog junaka nosi još jedan lik, pojedini slučajni protagonisti priče svakodnevno mijenjaju imena, a on — kazivač — nizom se uvjetnih iskaza ograđuje od navoda koje iznosi o bilo kojem liku svoje priče. Fikcionalni svijet koji gradi tako postaje manje-više neobavezna diskurzivna tvorovina, koju bi neki tuđi pogled zasigurno sasvim drukčije oblikovao. Ovaj dojam još više potcrtava uvodna rečenica druge priče “Enformel”: “Planovi grada krcati informacijama ništa ne kažu o posebno uzbudljivim ulicama i prvim ljubavima.”<sup>12</sup> Iza te rečenice slijedi pripovijest o mladićevim susretima sa ženom pokojnog slikara. Mićanović sučeljava dva tipa senzibilnosti: mladića koji hoće kupiti jednu od slika (i kuću doživljava kao brižljivo uređenu galeriju) i udovicu koja misli da će se nestankom svake slike srušiti i zid na kojemu je visjela, da će hram uspomena u kojemu živi biti oskrnavljen. Dvoje ljudi, dakle, gledajući isto, vide sasvim različite stvari; oboje u svoj pogled utiskuju vlastite želje i sjećanja i njima primjerene fabulacije. Kako bi oboje sačuvali privid identiteta, kupac na kraju odnosi sliku, a udovica na njezino mjesto stavlja okvir identičnih dimenzija. Jer, kako bi rekao pjesnik Mićanović: “oči su pokretne, događajne su.”

Za razliku od poetizacije kratke priče u Rešickoga i Mićanovića, ostalih četvero spomenutih razrađuju svoje narativne koncepte isključivo u okvirima proznog diskurza. Senko Karuza se u knjizi *Busbuskalai* usredotočio na različite emocije i stanja te relacije među ljudima. Pri tom je u prvi plan istaknuo kazivačevu senzibilnost i narativnu gestiku. Kritika je primijetila da Karuza tjeskobnoj slici svakodnevice suprotstavlja “slike izgubljenih idiličnih predjela djetinjstva, slike vremena kada su riječi... govorile jezikom blizine i iskrenosti”,<sup>13</sup> odnosno da odgovore nadirućem kaosu nalazi u “preraspodjeli različitih vrsta moći i brzom izmjeni oprečnih strategija pričanja”.<sup>14</sup> Pripovijedanje Nevena Ušumovića krase dotjerana rečenica, brižno odabrani likovi i situacije, te funkcionalno izmjenjivanje ostrašćenog kazivača i neutralnog pripovjedača koji se povremeno uživljava u ulogu pukog arhivara. Njegove teme su selidba, ‘oslobođenje’, odlazak vozača tramvaja u penziju... Rat se pojavljuje kao podtekst, kao iskustvo koje mrvi velike priče, koje likovima izmiče oslonac i koje sjenči intimu likova. Struktura Ušumovićeve priče je fragmentarna. Darko Desnica je u svojoj prvoj proznoj knjizi *Antikvarijat* posegnuo za matricom iznimno kratke priče (short short story), i to harmsovskog tipa. Okvirna diskurzivna situacija je sljedeća: antikvar tekstualizira pojedine prizore iz knjižare i tako stvara seriju relativno ujednačenih tekstova. On posjeduje karakteristike intelektu-

11 Iz bilješke Strahimira Primoraca na zaslovnici knjige *Vrtlar*, Naklada MD, Zagreb 1994.

12 Krešimir Mićanović — *Enformel*, Vrtlar, str. 69.

13 Ivan J. Bošković — *Generacijski standard*, Slobodna Dalmacija, Split, 10. 03. 1998.

14 Iz bilješke Miroslava Mićanovića na zaslovnici knjige *Busbuskalai*, Naklada MD, Zagreb 1997.

alca, pasioniranog čitatelja i zahvalnog sugovornika pa mu je namijenjena uloga središnje svijesti tih mikropriča. Njegovi sugovornici u konverzaciju unose svoje navike, potrebe, preferencije, čitateljsko iskustvo, kodirane reference na knjige, skrivene želje. Po sažetosti, tipu duhovitosti i referiranja na zbilju Desničin *Antikvarijat* usporediv je s proznim minijaturama Borisa Gregorića ili Stanislava Habjana. Ključne riječi Marineline knjige priča *Lift bez kabine* su strast, strah, erotika, samoća... Poput svojih muških kolega, i ona se više koncentrira na stajnja nego na događaje te na stvaranje distance kao oblika zaštite od najezde banalnih dnevnih evidencija.

### KRITIČKI MIMETIZAM

Kritički mimetizam je pojam koji, s jedne strane, naglašava izniman interes prozaika devedesetih za stvarnost koja ih okružuje, ali koji, s druge strane, pretpostavlja i njihovo prepoznatljivo pozicioniranje spram iste te stvarnosti.<sup>15</sup> Mimetičnost se pri tom realizira u prikupljanju i literarizaciji svakodnevnih motivsko-tematskih evidencija, a kritičnost posredstvom diskurzivne intonacije priče (koja varira od humora preko groteske do nedvosmislenog polemičkog osporavanja). Već je primijećeno da se u devedesetima razvija interes za “tzv. male lju-

de i događaje”,<sup>16</sup> za marginalce, za ljude “bez stabilnog oslonca i bez jasno definirane pripadnosti određenoj skupini”<sup>17</sup> poput razvojačenih branitelja, narkomana, rekonvalescenta, navijača, kriminalaca... Ono što treba ovdje naglasiti jest činjenica da je upravo tim malim ljudima i događajima namijenjena uloga tipičnih (premda ponekad ćudljivih) predstavnika recentne hrvatske zbilje. Kritički mimetizam najbolje se očituje u kratkim pričama Miljenka Jergovića (1966), Roberta Perišića (1969), Ante Tomića (1970), Zorana Ferića (1961), Borivoja Radakovića (1951) i Tarika Kulenovića (1969).

Počnimo s Jergovićem, autorom koji je nedvojbeno jedan od ključnih pisaca za razumijevanje proznog konteksta devedesetih. On je, naime, prvi (ili među prvima) počeo stvarnosne događaje tretirati kao pogodnu literarnu građu i objavljivati priče u novinama (što je limitiralo njihovu dužinu te donekle uvjetovalo tematiku i književne tehnike). Tek kasnije su obje te stvari postale trend. Jergovićev prozni opus zasad čine tri knjige: *Sarajevski Marlboro*, *Karivani* i *Mama Leone*. U fokusu njegova pripovjedačkog interesa su ratno Sarajevo, Bosna i njezina prošlost te osobna biografija. *Sarajevski Marlboro* funkcionira kao zbirka proznih parabola o ljudima i sudbinama u sarajevskom rat-

282

15 Udosadašnjoj su kritici manifestacije kritičkog mimetizma u prozi devedesetih označavane različitim sintagmama — ‘socijalni mimetizam’ (I. Štiks’), ‘novi naturalizam’ (J. Pavičić), ‘stvarnosna proza’, ‘neorealizam’ i sl. Nisam preuzeo nijedno od tih imenovanja zbog njihove evokativnosti i zbog toga što mi se čine semantički užima (time i neprikladnijima) za načelnu problematizaciju ovog proznog fenomena.

16 Dalibor Šimpraga — *Novi hrvatski prozaici*, u: Šimpraga/ Štiks — 22. u hladu, Celeber, Zagreb 1999, str. 5.

17 Katarina Peović — isto.

nom kovitlacu, o uspomenama koje su oblikovale kazivačev svijet. Najčešće je riječ o portretima, o čemu zorno svjedoče naslovi nekih priča — “Gospar”, “Hanumica”, “Slobodan”, “Brada”, “Komunist”, “Saksfonist” itd. Teoretičari kratke priče poput Marry Louise Pratt primjećuju kako je naslovno otkrivanje priče kao portreta jedne osobe opće mjesto tog žanra.<sup>18</sup> Jergovićeva privatna priča pretekst je globalnoj; on tematizira stanje koje pogađa sve, ali iz vizure običnog čovjeka i na primjeru malih događaja. Karakteristično je da njegov pripovjedač potpuno vlada pričom, da ratna kataklizma koju tematizira ne dotiče njegovo izlaganje, tj. njegovu postupnost, tečnost i sklad. Jergovićev je jezik natopljen lokalizmima, poslovicama, uzrečicama, kletvama koje fino evociraju sarajevski govorni idiom i njemu prirodenu senzibilnost. Ako se u *Sarajevskom Marlboru* i *Karivanima* bavio velikom poviješću kroz vizuru malog čovjeka, u knjizi *Mama Leone* Jergović se odlučio za autobiografsku prozu. U prvom dijelu te knjige nalazimo dvadesetak ispovjedno intoniranih proznih zapisa u kojima infantilizirani pripovjedač osobnu povijest (lovljenje rakova, školske zadaće o jeseni, odnos s djedom...) povremeno povezuje s velikom poviješću (ubojstvom Allendea, Vijetnamom i sl). Riječ je očito o miješanju dvaju narativnih glasova. U oblikovanje

dječakovne priče povremeno se eksplicitno ‘ubacuje’ odrasli pripovjedač koji je opskrbljuje ‘viškom informacija’ i kontekstuiru u svjetsko vrijeme i prostor.<sup>19</sup> U drugom dijelu knjige Jergović se vraća Sarajevu i sudbinama ljudi, ovaj put onih koji su morali izbjeći iz Bosne i koji se nikako ne uspijevaju aklimatizirati na novu sredinu, drugi jezik, kontekst, običaje, ljubavi... Mnogi su primijetili da u Jergovićevu pripovijedanju ima nečega starinskog, mudrosnog, sentimentalizma i patosa koji su rijetki u današnjoj literaturi, posebice među njegovim vršnjacima. Neki su imali potrebu braniti ga od mogućih prigovora, kao da su sentimentalizam i patos nepoćudne ili zabranjene kategorije. Ako su izostavljanje, sažimanje, koncentracija na detalj, naglašavanje pripovjedačeva gledišta i proširivanje preporučljive spisateljske strategije za autore kratkih priča, sasvim je bjelodano da Jergović rjeđe rabi prve dvije. Ono što dominira u njegovoj prozi jest naglašavanje pripovjedačeve vizure i uopće njegova stava. Pripovjedač se najeksplicitnije javlja u tzv. univerzalnim iskazima koji prikupljaju i u kakvu prigodnu maksimu sažimaju osnovno iskustvo priče. Npr.: “Ključ svake ljubavi je vjernost”,<sup>20</sup> “Svijet je... utemeljen na nepovjerenju i neobičnoj ljudskoj sklonosti da vas smatraju potpunom budalom čim govorite istinu, a doživljavaju vas

<sup>18</sup> Isto, str. 25.

<sup>19</sup> O tzv. ‘dvoglasnom pripovjedaču’ u knjizi *Mama Leone* pisala je Jagna Pogačnik: “Jergovićevu autobiografsku prozu ni u kojem slučaju ne možemo nazvati ispričovijedanom iz dječje vizure, jer je od samog početka očito svojevrsno dvoglasje — pripovjedača dječaka prati i nadopunjava odrasli pripovjedač” koji priči podaruje “dimenziju onoga što je bilo poslije”. (Usp. J. Pogačnik — *Izvršno napisana knjiga*, Republika, br. 11-12, Zagreb, 1999, str. 242-245)

<sup>20</sup> Miljenko Jergović — *Fotografija*, Sarajevski Marlboro, Durieux, Zagreb 1994, str. 108.

ozbiljno čim počnete lagati”<sup>21</sup> ili “U slobodno-me svijetu čovjek može živjeti sasvim sam i neće mu se dogoditi da osjeti kako mu nešto nedostaje”.<sup>22</sup> Ovakvi iskazi mjesta su pripovjedačeva pretvaranja priče u parabolu, lika u zastupnika njemu sličnih, a literarnog govora u neposredno svjedočanstvo. Jergović je čak uspoređivan s Andrićem. Pri tom je to nekima zvučalo kao pohvala, a nekima kao podvala. Iako pretjerana, usporedba, dakako, nije bez osnova. U svakom slučaju, Andrićeve su literarne parabole filozofične i diskretne a govor o zbilji alegorijski — ukotvljen najčešće u govor o dalekoj prošlosti; Jergovićeve su, pak, prozne parabole prilično eksplicitne a govor o zbilji izravan. No, za ljubitelje teme ‘Andrić’ sam je Jergović dao i te kakvog povoda tekstem “Pismo” koji se i naslovom referira na Adrićevo “Pismo iz 1920”. U oba slučaja autori pisama su stranci koji bježe iz Bosne i pokušavaju to sebi i drugima opravdati i objasniti. Za razliku od Andrićeva Židova Maksa Levenfelda, autor pisma u Jergovićevoj verziji je crnac M. L. No, ostavimo pomniju usporedbu dvaju tekstova za neku drugu zgodu. Ovdje mi je bio cilj izdvojiti odlike po kojima se ova proza uklapa u koncept kritičkog mimetizma.

Na početku proznog prvijenca Roberta Perišića *Možesh pljunuti onoga tko bude pitao za nas* stoje dva motta — prvi pripada famoznom bosanskom političaru F.A. Babi a drugi francuskom psihoanalitičaru Jacquesu Lacanu.

Tom uvodnom figurom autor čitatelju nedvosmisleno sugerira da u njegovu pripovjednom svijetu neće biti hijerarhije, podjele na visoko i nisko, stvarnost i imaginaciju, teoriju i praksu, Balkan i svijet... Na tematskom planu u dvadesetak ukoričenih priča zatječemo lepezu likova koji pomno osmišljavaju sliku stvarnosti devedesetih. Perišić se dotiče svih njezinih neuralgičnih točaka — rata, narkomanije, mafije, urbanih marginalaca... Protagonisti njegovih priča (Zero, Cifra, Feta, Feri, Celi, Obični itd.) uhvaćeni su u ključnim situacijama, u tzv. trenucima istine kada — nalazeći se pred izazovom — praktično odlučuju o svojoj sudbini. Primjerice, u priči “Rekonvalescent” bivšeg ovisnika posjećuje njegov znanac koji je još uvijek na heroinu i koji ga dovodi u iskušenje. Naratolozi upravo ovakve situacije s dalekosežnim posljedicama po budućnost lika nazivaju trenutkom istine, napominjući kako je taj “trenutak istine model za kratku priču na isti način na koji je život model za roman”.<sup>23</sup> Na izvedbenom planu, Perišić je poklonik efektne poente, uokviravanja teksta kakvim karakterističnim motivom ili slikom te humorne intonacije. Pri portretiranju likova najčešće poseže za unutrašnjim monologom i psihologizacijom te inzistira na karakterističnim situacijama i reakcijama. Kada npr. portretira utjerivače dugova, to čini tako plastično da ih se bez teškoća može zamisliti — stavlja im lančić oko vrata, pušta im kazetu s pjesmama Miše Kovača, sve to upotpun-

284

21 Miljenko Jergović — *Ti si taj anđeo*, Mama Leone, Durieux, Zagreb 1999, str. 7-8.

22 Miljenko Jergović — *Kao djevojčica i jako star pas*, isto str. 256.

23 Mary-Louise Pratt — *Kratka priča: pojmovi dužine i kratkoće*, Gradina br. 1, Niš 1989, str. 23, prevela: J. Mojsilović.



njuje okladom, prigodnim maštarijama o Severini i asocijacijama na Hajduk. Među najuvjerljivije priče spadaju one u kojima pušta likove da sami svjedoče o sebi, slijedeći pri tom zakonitosti usmenog kazivanja i strukturu svakodnevnice priče. Na stilskom planu dominira kratka, ogoljena rečenica, izbjegavanje svake figurativnosti i vješta upotreba urbanog slanga — splitske čakavštine i zagrebačke kajkavštine. U jednom je razgovoru, govoreći doduše o svom dramskom tekstu “Kultura iz predgrađa”, sam Perišić ustvrdio da je danas u Hrvatskoj standardni jezik — jezik farse: “On je cenzuriran, kontroliran i manipuliran, i, uopće, nije zainteresiran za opis socijalno-realnoga.” Iza ove postavke slijedio je izvod prema kojemu “tzv. ‘visokom kulturom’ vlada jezik farse. A farsa zapravo dolazi onda kada je nemoguća tragedija. Tragično je, po meni, bitno vezano uz realno. U farsu se sve događa u jeziku, u tragediji je sve realno.”<sup>24</sup> Ovakva interpretacija odnosa standarda, s jedne, te dijalekta i lokalnih idioma s druge strane, sasvim sigurno je pretjerana. No, ne i bez osnova. Ovdje sam je izdvojio ponajprije s namjerom da naglasim kako je Perišić iznimno osviješteno oblikovao svoje prozno štivo i na jezičnoj razini.

Priče iz zbirke *Žaboravio sam gdje sam parkirao* Ante Tomića kritičari su okarakterizirali ‘pravom’ odnosno ‘paradigmatskom’ prozom devedesetih.<sup>25</sup> Iako mu je tematski inventar do-

brim dijelom podudaran s Perišićevim, Tomićeva inačica kritičkog mimetizma bitno se razlikuje. Inzistirajući na humornoj intonaciji, on je karnevalizirao svoj pripovjedni svijet, mjestimice ga dovodeći na rub karikature. Njegov humor nastaje kao posljedica kritičkog prokazivanja stereotipnih situacija i likova, kolektivnih mitova ili klišeja. Pri tom i sam ponekad posegne za stereotipom kako bi izazvao smijeh. Takav slučaj nalazimo u priči “Ubojstvo predsjednika psa” u kojoj jezično portretira jugoslavenskog oficira potpukovnika Đokovića na način na koji bi to valjda učinio svatko tko je bio u toj vojsci. Đoković, dakle, ovako govori:

‘Pičke!’ prošapće on strasno. ‘Pičke ste vi, a ne vojska!... Titova garda!?... Ma vidi kurca!... Pičke!... Piiičke!’ Uto dođe do Limenog. ‘Ti!... Ti!...’ proštenja Đoković. ‘Tiii!... Mamicu ti naguzim, kako to gaziš!?!?... Jesi li ti vojnik ili... Ili... Govno!... Govno si ti, a ne vojnik!... Govno!... Titov gardist!... Ma vidi kurca!... Pička, razumeš!... I govno!... I pička i govno!... I kurac!... I kurac i pička i govno!’<sup>26</sup>

Očiglednost ovakvog prikazivanja efekt čini predvidljivim, ali zauzvrat pridonosi komunikativnosti i neposrednosti teksta te zadovoljstvu čitatelja koji voli uživati u obnavljanju iskustava

24 Robert Perišić — *Hrvatska kultura ili Incognito ergo sum!* (intervju), *Vijenac*, 2. 5. 2000.

25 Za tim epitetima posegnuli su u naslovima svojih prikaza Jurica Pavičić (*Prava proza devedesetih*, *Zarez*, 10. 5. 2001, str. 42) i Jagna Pogačnik (*Paradigmatska proza devedesetih*, *Jutarnji list*, *Zagreb*, 18. 4. 2001, str. 20).

26 Ante Tomić — *Žaboravio sam gdje sam parkirao*, drugo izdanje, HENA COM, Zagreb 2001, str. 61.

koja i sam posjeduje. Carstvo poznatih referenci upotpunjuje Tomićevo često posezanje za refrenima šlagera, citiranje vijesti iz crne kronike, reklama, čestitki i pozdrava a sve u svrhu što veće vjerodostojnosti prikazivanog pripovjednog *milieua*. Jurica Pavičić u Tomićevoj knjizi prepoznaje tri modela kratke priče — ‘karverovsko sentimentalno-depresivne priče’, gegove u tradiciji ‘američke novinske priče tipa O’Henry ili Twain’ i ‘kronikalne generacijske priče sa splitskog asfalta’.<sup>27</sup> Pri tom napominje kako se Tomićeva zbirka “fajterski uhvatila u koštac s društvom, politikom, ulicom, drogom i ratom”.<sup>28</sup> Doista, u toj je heterogenoj knjizi moguće naći sasvim različite impulse, čak elemente urbane i ruralne senzibilnosti. Iako prevladavaju urbani prizori, upada u oči Tomićeva sklonost prema usmenoj retorici koja kontaminira kako pripovjedačev govor tako i govor likova. U njegovim pričama nisu rijetki frazemi poput ‘pokvaren kao mućak’, ‘solidan komad budale’, ‘pretući nekoga ko vola’, ‘Lakše bi je bilo priskočit nego zaobići’, ‘dosadilo i Bogu i narodu’, ‘Tko radi ne boji se gladi’ i sl. Ovakvi izrazi u pravilu pridonose ambijentaciji pripovjednog svijeta. Upitni su, međutim, oni Tomićevi tekstovi u kojima se upušta u nedvosmisleno ideološko interpretiranje stvarnosti, eksplicitno se obračunavajući s određenom politikom ili osobom. Dobar primjer takve prakse je priča “Pomoću trikova” koja se iscrpljuje u poentnom obračunu s jednom Tuđmanovom rečenicom. Pri tom nije problem branjivost ili

ispravnost Tomićeva stava nego pretvaranje literarnog prostora u pozornicu sasvim konkretnog obračuna na kojoj duhoviti pripovjedač prepušta mjesto zapjenjenu novinaru, a proza žurnalističkoj invektivi.

U kontekstu kritičkog mimetizma devedesetih izdvojeno mjesto pripada knjizi priča *Ne, to nisam ja* Borivoja Radakovića. Njegov prozni koncept puno se više temelji na kritici (dapače, na žestokom, anarhoidnom osporavanju) konteksta negoli na mimesisu. Već u stihovanom uvodu u knjigu Radakovićev nam se pripovjedni subjekt predstavlja izmještenim i neukorijenjenim pojedincem koji grčevito brani pravo na razliku. “U mraku između Vizantinaca i Latina rodih se ko melankolični Šćavo/ Kojem odmažu i Bog i đavo” — piše Radaković pa konstatira: “... nitko ne osjeti Balkana/ ako mu rodbina nije zaklana...”<sup>29</sup> Slije-

286

---

27 Usp: Jurica Pavičić — *Prava proza devedesetih*, Zarez, 10. 05. 2001, str 42.

28 Isto.

29 Borivoj Radaković — *Ne, to nisam ja*, Celeber, Zagreb 1999, str. 7-8.

afektivno afirmira urbanu senzibilnost. Međutim, iz čitateljske perspektive, Radakovićeva jezična moć otežava pristup cjelini jer stalno upozorava na parcijalne jezične geste koje se ostvaruju u granicama rečenice ili čak sintagme (npr. “Trebam mi jedan lepoglavić da me karastinec u vaglinu...”<sup>30</sup>). Na koncu, paradoksalno, taj govorni idiom počinje funkcionirati poput samodovoljnog monolita koji ugrožava slobodu čitanja. Svi komentatori Radakovićeve proze ističu njegovu jezičnu virtuoznost. Igor Mandić primjećuje da je ovaj pisac “dokazao da se izvornim autorskim nadahnućem od hrvatskoga jezika može načiniti svjetski medij”, Kruno Lokotar Radakovićevu književnost uspoređuje s isplaženim jezikom Rolling Stonesa,<sup>31</sup> a Jagna Pogačnik njegov jezični pluralizam nazivlje demokratskim i tretira ga kao “rukavicu bačenu u lice monološkom društvu”.<sup>32</sup> Andreja Gregorina je, međutim, ustvrdila da se Radaković okružujućem nasilju suprotstavio nasiljem u jeziku. “Svjedočeci o vremenu u kojem se živi *jedino smrt*, autor jednoj ludosti suprotstavlja drugu ludost — bestidnost i verbalna agresija obrambeni su napad kojim se nasilje svjesno multiplira” — piše Gregorina, pa dodaje: “U strasnoj porno-grafijskoj igri rađa se *Jebzik*, višestruko kodirana blasfemična proza koju Radaković iz svoje *pisac strojnice* ispaljuje u čitatelja. I u većini njih ubija želju za sustavnijim čitanjem.”<sup>33</sup> Impostacija Radakovićevih proza primarno je polemička. Uz literarnu (imamo li na umu Ka-

movljeve invective, ipak pomalo zakašnjelu) depatetizaciju književne baštine, javljaju se i artificiozni oblici polemike s povijesnim i političkim praksama. Prva je primjetna u pseudobajci “La luna” u kojoj kneza Budimira najprije ženi Snjeguljicom a potom šalje u šumu da opći s bukvom... čime do krajnjih granica teatralizira pripovjedni svijet s ciljem ironizacije povijesnih i nacionalnih mitova. Druga je, pak, primjetna u radakovićevskoj basni s ključem “Živinsko gospodarstvo” u kojoj pajcek Grundek u uložu šefa dotičnog gospodarstva zapovijeda ‘stoci sitnog zuba’ i naređuje peseku Cezaru da izgradi stadion. U pitanju su očite aluzije na političke poteze i likove koji Radakovićevoj prozi pribavljaju epitet polemičke, u pojedinim situacijama i pamfletističke.

Od svih prozaika devedesetih najviše odjeka i pohvala doživio je Zoran Ferić i njegove knjige *Mišolovka Walta Disneya* i *Anđeo u ofsajdu*. Gotovo svi kritičari isticali su bolest i hipohondriju kao izvorišta Ferićeve imaginacije, a grotesku i crni humor kao uporišta njegove literarne optike. U čestim i očito brižno ‘odrađivanim’ novinskim intervjuima Ferić je rado podupirao taj tip kritičarske fikcije. Pri tom nije prezao ni od javnog ispovijedanja najintimnijih dijelova građanske biografije. “Kada sam imao 14 godina vjerovao sam da je nepčana resica začetak raka” — otkriva Ferić u razgovoru za *Godine Nove*. “Pokušavao sam je skratiti škarama, ali svaki put kada bih ih gurnuo u usta, osim što

30 Isto, str. 47.

31 Mandića i Lokotara citirao sam prema bilješcima na zaslovnici knjige *Ne, to nisam ja*.

32 Jagna Pogačnik — *Ispovijest ‘rasplakanog’ psovača*, Jutarnji list, Zagreb, 18. 4. 2001, str. 20.

33 Andreja Gregorina — *Nasilje nad jezikom i jezik nasilja*, Zarez, 20. 12. 1999, str. 38.

mi se bljuvalo, resica se povukla prema gore. Nisam je htio odrezati nego skratiti pa otići doktoru. Mislio sam, kada vidi tu skraćenu resicu, taj kratki rak, zaključit će da je rak u početnoj fazi pa će svoj optimizam prenijeti na mene.”<sup>34</sup>

Ova ispovjedna crtica dobrim dijelom upućuje na karakter Ferićeve imaginacije, na tip mistifikacije i sakralizacije hipohondrije u njegovoj prozi. Već naslovi knjiga nagovještavaju groteskni potencijal i sugeriraju da je Ferić poklonik poetike diskontinuiteta koja je utjelovljena u paradoksalnom spajanju visokog i niskog žanra, motiva, stila. Primjerice, sintagma ‘anđeo u ofsajdu’ (koju bismo mogli preveseti kao anđeo na zabranjenu mjestu ili u nedopuštenu položaju) u strukturi priče ogleda se u posezanju za trivijalnim žanrovima (detektivske ili horror priče) te u njihovu poentnom iznevjeravanju i osporavanju. Ferić, dakle, do obrasca svoje priče, do željene prozne simbolicke i semantike dopijeva deautomatizacijom, tj. detrivijalizacijom poznatoga žanra. Pri tom se događa da se tekst koji je počeo kao horror okonča kao vic. Sklonost poetici kratkog spoja

moguće je uočiti i na primjeru mikrostruktura stila. Ferić se u njima nerijetko predstavlja poklonikom blasfemične asocijativnosti spajajući biblijske evidencije s posve neočekivanim asocijacijama — ‘četiri grobara’<sup>35</sup> pri tom uspoređuje s ‘četiri evanđelista’<sup>36</sup>, bijela odjeća mrtve djevojke na sprovodu asociira ga na to da joj ‘otac navija za Hajduka’, dok maramicu kojom prostitutka briše znoj s lica prispodobljuje Veronikinu rupcu.<sup>37</sup> Rekao bih da su ovi primjeri, ali i ukupna Ferićeva prozna strategija manje sračunati na čistu provokaciju i rušenje uvriježenih društvenih konvencija i tabua a više na otkrivanje neoficijelnih prostora događajnosti koji nas determiniraju u najmanju ruku kao i oficijelni. Ferić je iznimno vješt fabulator koji svoje fabule crpi “manje iz svakodnevice, a više iz njezina malog... poremećaja. Njegova fabuliranja obično na početku zazvuče nevjerovatno, kao konfabuliranja, buncaja, no u trenu se oko njihovih, naizgled bizarnih motiva, splete priča znatne egzistencijalne težine”.<sup>38</sup> Ukratko, Ferićev se kritički mimetizam očituje kroz opsesivan interes za bolest, kroz brigu za tijelo te kroz tematizaciju straha, hipohondrije

288

34 Zoran Ferić — *Kao voda za čokoladu je preokrutan roman* (intervju s K. Lokotarom), *Godine Nove*, Zagreb 1997, str. 27.

35 Zoran Ferić — *Simetrije Čuda*, u: *Anđeo u ofsajdu*, Naklada MD, Zagreb 2000, str. 134.

36 Zoran Ferić — *Anđeo u ofsajdu*, isto, str. 156.

37 Usp. — *Obriši me!* — rekla je kružeći karlicom, kao žena koja zna svoj posao.

Nekoliko puta prešao je maramicom preko njenog lica da pokupi znoj što se ondje sakupio. Porožan papir upio je sa znojem i boje njene šminke, koje su sada na njemu tvorile nepravilne šarene mrlje. Malo pomalo, Ivan je postaja svjestan da se na maramici formira jedna apstraktna slika koja, tko zna zašto, savršeno prikazuje ženino lice.

Kad je konačno svršio, postalo mu je jasno da se čudo pojavljuje tamo gdje ga najmanje očekujemo. (*Simetrije čuda*, isto, str. 110)

38 Kruno Lokotar — *Uovkireno crveno, podvučeno žuto*, *Quorum* br. 4-5, Zagreb 1996.

i paranoje kao psihičkih stanja koja karakteriziraju osobu današnjice. Govoreći o sidašima, retardiranima, nepokretnima... Ferić se služi estetikom ružnoće te groteskom i crnim humorom koje mu pomažu da u trenutku promijeni smjer priče ili preoznači njezinu semantiku, da o ozbiljnom progovori zabavno i obrnuto. Pojašnjavajući svoju literarnu strategiju, jednom zgodom je primijetio da tragika nije primjerena našem dobu, dapače da je groteska opće mjesto devedesetih. Sve u svemu, formalno zaokružene, postupne u iznošenju fabule, stilistički uredne, uvjerljive u dijalozima i naznačavanju atmosfere, Ferićeve priče otkrivaju bolest trenutka i alegorijski slikaju prostor u koji smo uronjeni.

289 Kritički mimetizam devedesetih ogleđa se i u kratkim pričama Tarika Kulenovića. Njegov pripovjedni svijet prilično je knjiški arteficielan. Apsurdističke priče s elementima nasilja i fantastike, s prepoznatljivom ikonografijom pop kulture, ponavljaju osnovne geste u prikazivanju stvarnosti devedesetih. Riječ je o prozi čiji su protagonisti ravnodušni i koji se — u sretnijim slučajevima — umjesto emocijama rukovode naglo probuđenim strastima.

Brojni su kritičari i komentatori recentne proze koji knjige nastale ukoričenjem novinskih kolumni tretiraju nepatvorenim književnim štivom. Najčešće se tako kao literati među novinarima spominju Đermano Senjanović i Viktor Ivančić. Iako je u oba slučaja riječ o iznimno duhovitim autorima, osobno nisam sklon potpunom dokidanju granice između novinarstva i fikcionalne proze. Naime,

tekstovi primarno pisani za novine su tekstovi s dnevnim povodima i ciljevima — njihov prostor tematizacije je jasno zadan, a literarizacija novinske priče tek usputan ures, višak koji uveseljava. Uostalom, teško mi je i zamisliti da bi se neki pisac — ničim izazvan — odvažio status književnih likova podariti Škegri, N. Ivankoviću, Nensi Brlek, Račanu, Aralici, Ivkošiću, Pašaliću ili Kutli... No, u svojoj društvenoj kritici u odori TV-kronike Senjanović to ustrajno čini, privodeći političare, novinare i ineridikule s hrvatske javne scene u svoj dnevni boravak. Naknadno mehaničko prenošenje takvih tekstova iz jednog medija u drugi hvale je vrijedno dokumentiranje prvorazredne žurnalistike, ali nikako i fikcionalizacija žurnalističkoga teksta.

Napomenuo bih na kraju ovog odjeljka kako stvarnost koju nam posređuju kritički mimetisti (novi realisti, naturalisti, veristi i kako ih sve ne nazivaju) ipak globalno ne pokriva hrvatsku stvarnost devedesetih. Spomenuta djela i pisci uglavnom su usredotočeni na urbanu senzibilnost, njoj prisposodobive događaje i jezične idiome te na političku korektnost pri osmišljavanju pripovjednog svijeta. Ruralna i konzervativna Hrvatska, koja nedvojbeno ima bitnu (možda i odlučujuću) ulogu u oblikovanju hrvatske stvarnosti devedesetih u ovoj je prozi tek ovlašno dotaknuta. Naznačeni je paradoks lucidno zamijetio Jurica Pavičić, ustvrdivši kako je “najveća slabost hrvatskog ‘novog verizma’ u tome što je društvena slika koju nudi selektivna i — uljepšavajuća”.<sup>39</sup> Citiranu je tvrdnju ovako argumentirao:

---

39 Jurica Pavičić — Uljepšavanje Hrvatske, *Jutarnji list*, Zagreb, 4. I. 2003, str. 45.

Hrvatska 'realistička' književnost piše o onoj stvarnosti koja joj nije nelagodna, koja ne izaziva prijezir i kulturalni stid. Hrvatski novi verizam tako je pun dilera, štemera, pankera, džankija i rejvera. U njemu su ratni veterani romantično prolupali. Zagreb se doima kao megapolis u glamuroznom, dekadentnom 'bedu', fikcionalne kvartove napučuju sami dečki s Knežije, govori se izvrstan a samim tim i vrlo literaran purgerski ili splitski sleng. (...) Hrvatska uopće nema 'urbano-seljačku književnost', iako je urbano-seljačka nacija. (...) kad se u jednoj književnosti toliko govori o njenom 'realizmu', 'verizmu' i 'naturalizmu', a kad ona tako uporno prešućuje mainstream vlastitog društva, onda to ne govori više o književnosti, nego o dubokoj kulturnoj nelagodi i strahu pred ponorom istine o vlastitom (mizernom) identitetu.<sup>40</sup>

Pavičićeve objekcije upozoravaju kako je upor-  
no pozivanje na stvarnost tek jedna od figura  
postojanja i funkcioniranja proze u devedeseti-  
ma, figura koja je tu prozu učinila medijski in-  
trigantnom, s jedne, i usporedivom s proznim  
trendovima u razvijenim zapadnoevropskim  
zemljama, s druge strane.

### ESKAPIZAM

Nasuprot kritičkom mimetizmu pojavljuje se  
eskapizam kao važna prozna tendencija devede-  
setih. Naime, dio pisaca svjesno je odvratio po-

gled od 'jake' hrvatske zbilje i radnje svojih  
kratkih priča smjestio u daleke, domaćem čita-  
telju malo poznate predjele. Eskapizam je po-  
java koja je svojedobno obilježila pisanje dijela  
romantičarskih pjesnika, ali također i praksa  
koju su zagovarali Francuzi Jarry, Vian, Arra-  
bal i ini predstavnici patafizike, tj. znanosti o  
imaginarnim svjetovima. Prostorno izmješta-  
nje, odnosno delokalizaciju priče u hrvatskih  
pripovjedača moguće je tumačiti različito – kao  
svjesnu egzotizaciju teksta, kao pokušaj univer-  
zalizacije osobnoga iskustva, ali i kao alegoričan  
govor o hrvatskoj zbilji. Eskapistička eksplozija  
prostora obilježava kratke priče Romana Simi-  
ća (1972), Roberta Mlinarca (1966), Milane  
Vuković-Runjić (1970) i Mislava Brumeca  
(1969).

Simićevo *Mjesto na kojem ćemo provesti  
noć* valja potražiti u panameričkoj pustinji i u  
mjestima čija su imena Puertomarín, Yop i Pa-  
namatta te u literarnoj korespondenciji s pro-  
zama Marquesa, Salingera, Hemingwaya, Fa-  
ulknera. I naslov knjige i svih sedamnaest priča  
razvijaju apokaliptične asocijacije u kojima  
pripovjedač pokušava predočiti kako će izgle-  
dati zadnji dan svijeta. Zlokobnu atmosferu  
podupiru simboli poput oblaka-plesača i kar-  
tonskog snjegovića s natpisom 'sutra' koji mi-  
griraju iz priče u priču. Sam je autor ovako po-  
jasnio pozadinu i smisao egzotizacije svojih  
kratkih priča:

... za moj književnoturistički odlazak u  
taj prostor (...) postoje tzv. književni i  
izvanknjiževni razlozi... Mjesto na ko-

290

<sup>40</sup> Isto, str. 45.

jem ćemo provesti noć nije stvoreno od mjesta nego od vremena. Čudne mješavine našeg hrvatskog vremena i vremena apokalipse... Najjednostavnije rečeno: preda mnom se događao smak svijeta i ja sam ga opisao. S plahtom preko glave...<sup>41</sup>

291 Ovu naknadnu interpretaciju valja uzeti vrlo uvjetno; ona je pretenciozna jer u knjizi nema očitijih tekstualnih signala koji bi je ovjerljivali. Simić ponajviše propituje probleme u komunikaciji te stanja svijesti i emocije svojih običnih, anonimnih junaka, svojevrsnih antiheroja. Njegovo prozno pismo obilježava diskretno povezivanje i međusobno preosmišljavanje priča povezanih istom atmosferom, senzibilnošću i rukopisom, iznimno pokretna pripovjedna instanca koja oscilira između 3. lica i različitih oblika unutrašnje fokalizacije te sklonost poetizaciji teksta (i to pomoću metafora, usporidbi, slika, ritmizacije rečenice, anaforičkih ponavljanja sintaktičkih struktura...). Roman Simić je pisac koji voli govoriti posredno, u simbolima, prodirati neprimjetno u dubinu. Manje je zainteresiran za fabulu a više za dubinsku karakterizaciju svojih likova. Upravo rečeno moguće je pokazati na primjeru Simićeve upotrebe epiteta u sljedeće dvije, nasumce odabrane, rečenice: "Podnevno je sunce grebalo boju s krovova razbacanih po parkiralištu. Usred užarenog asfalta prilično ružna djevojčica brisala je

suze, a muškarčeve oderane cokule u šljunku pokušavale zarobiti nepravilni ritam njezinih uzdisaja."<sup>42</sup> Odmah upada u oči Simićeva sklonost detaljiziranju, tj. potreba da uz gotovo svaku imenicu stavi epitet. Zanimljivo je da su ti epiteti uobičajeni, standardni, gotovo stereotipizirani ('podnevno sunce', 'užareni asfalt', 'nepravilni ritam' disanja) čime se autor predstavlja poklonikom postmodernističke poetike ponavljanja koja je sračunata na iscrpljivanje vanjske ljuške prizora, događaja ili osobe kako bi se s puke deskripcije moglo prijeći na istinsku karakterizaciju. Roman Simić gotovo u pravilu od događaja skreće prema stanju, od cjeline k fragmentu, od priče k poetiziranoj slici.

Robert Mlinarec, za razliku od Simića, inzistira (ponekad i prekomjerno) na fabuliranju. Njegove su priče razbacane na sve strane svijeta — od Perzije, grčkog polisa i Švedske preko Albanije, Andaluzije i Baskije do New Yorka, Tibeta i Jamajke. Njegov je pripovjedač putnik kroz vrijeme i prostor, intelektualac koji se poigrava spoznajnim sustavima, mitovima i ispisanim tekstovima. Dojam je da je malčice manje zainteresiran za priču koju oblikuje nego što je to običaj. Mlinarčevo "intertekstualno sažimanje motiva nalikuje na kaleidoskop namijenjen suvremenom konzumentu literarnih nastojanja koji nikad nema dovoljno vremena da bi slijedio neku zamršenu fabulu obogaćenu opisima".<sup>43</sup> Karnevaleska strast obilježava nje-

---

41 Roman Simić — *Čajanka prije kraja svijeta* (intervju s Krunom Lokotarom), Vijenac, Zagreb, 21. 9. 2000.

42 Roman Simić — *Ljetno kino*, u: Mjesto na kojem ćemo provesti noć, Naklada MD, Zagreb 2000, str. 39).

43 Margita Mlinarić-Matošević — *Prežvakavanje štiva*, Vijenac, Zagreb, 24. 2. 2000.

govu kratku priču. Kada primjerice posegne za aktualizacijom ili travestijom klasičnog mita (“Zlatno runo”) Mlinarec pomalo mehanički uvodi asocijacije na sadašnjost čime pokušava banalizirati mitsku ljušturu priče, izigrati diskurzivnu matricu i feričevski sučeliti elemente klasičnog i banalnog. Indikativan je slučaj priče “Veliki kuhar”. Njezin lik je genij Filip koji se u jednom trenutku ostavlja svega da bi prionuo pisanju remek-djela “Filozofska kuharica” na 17 jezika. Mlinarec se povremeno ponaša poput Filipa kreirajući svoj tekst na razvalinama postojećih.

Milana Vuković Runjić je u knjigu *Krila od etera* uvrstila pet priča. Njezina inačica proznog eskapizma pretvorila je Italiju, Čile, Englesku i Hrvatsku u fabularna poprišta. Čvorisne točke njezine pripovjedne analize su puntenost, ljubav i seks, odnosno portreti likova izrađeni preko tih kategorija. Katarina Peović je primijetila da je osnovni modus funkcioniranja likova Milane Vuković Runjić putovanje — jedni pri tom putuju za zaboravom, drugi tražaju za identitetom i prošlim ljubavima, treći za avanturom i zaradom, a četvrti za posvećenjem.<sup>44</sup> Slijedi li se taj interpretacijski ključ, onda se naslovna ‘krila od etera’ doista mogu tumačiti dvojako — kao “atributi diviniziranih bića — krilatih anđela” i kao “metafora praznine, neispisanosti, duhovnosti koja stoji u opreci sa životom kao ispisanim i ispunjenim”.<sup>45</sup>

Napokon, literarni eskapizam obilježava i kratke priče Mislava Brumeca. Prva

je priča smještena u 16. stoljeće u Meksiko i intonirana kao ulomak iz dnevnika poginulog španjolskog vojnika, druga se odigrava u meksičkoj pustinji, treća u cirkusu... Ono što je svim pričama zajedničko podrobno su opisani prizori nasilja te obavezna smrt glavnih protagonista na kraju. Naslov Brumecove zbirke *Tako je moralo biti* kao da priziva zlu kob, kao da naglašava kako se stanovnici njegova proznog svijeta nalaze u zatvorenom krugu iz kojega nije moguće izaći.

Eskapistička eksplozija prostora u literaturi može biti pozitivna provokacija — može otvoriti prozor u nepoznate predjele i otkriti nove spoznajne i perceptivne mehanizme. No, može također zbog kroničnog nedostatka informacija o dalekim krajevima biti uzrok navodne, nekritičke proizvodnje i recepcije priče.

### INTERDISKURZIVNOST

Interdiskurzivnošću ovdje zovem pojavu kada tekst postaje poprište susreta različitih diskurzivnih matrica te njima pripadajućih iskustava i semantičkih konfiguracija. Dominique Maiguenau ističe da se “interdiskurz spram diskurza odnosi jednako kao što se intertekst odnosi spram teksta”.<sup>46</sup> Interdiskurz nastaje prepletanjem i međusobnim redefiniranjem pojedinih diskurzivnih praksi, a obilježavaju ga strukturalna i semantička polifoničnost, heterogenost, postupci višestrukog kodiranja i dekodiranja, bogata evokativnost te univerzalni subjekt koji nastaje “u međuprostoru diskurzivnih forma-

44 Usp: Katarina Peović — *Tetovirana anđelova krilca*, [www.zamir.net/libera/krila.htm](http://www.zamir.net/libera/krila.htm).

45 Isto.

46 Dominique Maiguenau — *Les termes clés de l'analyse du discours*, Seuil, Paris 1996, p. 50-51.



cija”.<sup>47</sup> U slučaju hrvatske proze devedesetih pojmom interdiskurzivnost označavam ona prozna pisma koja su oblikovana na presjecištu literarnih i neliterarnih diskurza, igre i spoznaje, historiografske metafikcije, filozofskih i didaktičkih impulsa te fantastike. Ovakvi su raznorodni impulsi iznjedrili primjere kratke priče koji prilično odstupaju od kanoniziranih obrazaca. Rekao bih da su u pitanju tekstovi koji su na liniji kvorumaške konceptualnosti, ali su tu konceptualnost višestruko nadmašili, umnožili i preosmislili. Interdiskurzivni su rukopisi Stanka Andrića (1967) i Željka Zorice, a u nešto manjoj mjeri Borisa Perića (1966).

Kratka priča u Andrićevoj izvedbi u bliskoj je vezi s fragmentom, esejem, leksikografskom natuknicom, znanstvenom glosom... Gradbeni elementi njegove interdiskurzivnosti su historiografska metafikcija, zavičajnost i fascinantna sposobnost beletrizacije običnog podatka. On se tim podatkom bavi na način lucidnog etimologa koji kreativno oblikuje okoliš izabrane riječi, otkriva njezinu povijest, predviđa sudbinu i promjene smisla. Ima nešto od Borgesova manirizma u Andrićevu rukovanju dokumentima i rekonstrukciji/imaginiranju priča na temelju njih. Ta imaginacija upravo fascinantno funkcionira na razmeđu slučaja i zakonitosti. To je jednom prilikom i sam konstatirao: "... zaokupljenost arbitrarnim, njegovim licem i naličjem, tom kombinacijom slučajnog i esencijalnog, trajna je oznaka mog duhovnog života”.<sup>48</sup> ‘Najliterarnija’ među Andri-

ćevim knjigama svakako je *Enciklopedija ništavila*. Riječ je o djelu u kojemu autor izdvaja četrdesetak pojmova ključnih za svoj svjetonazor (aporija, broj, čitanje, ludilo, rječnik, teologija, vrijeme...) te o svakome od njih ispisuje vrlo intrigantan tekst. Prevladava fenomenološki pogled i filozofija paradoksa. Poput Bachelarda, čijemu se *Plamenu voštanice* neprestano vraća, Andrić prodire iza vanjske ovojnice stvari i fenomena kako bi prispio do njihove biti. Pri tom mu se kao prikladni ključevi koji otvaraju mnoga vrata pojavljuju aporije o prisutnosti i odsutnosti, postojanju i nepostojanju. Indikativan je način na koji je Andrić promislio pojam stvarnost, pojam koji je bio toliko omiljen u hrvatskoj prozi devedesetih da ga nitko drugi nije ni pomislio problematizirati. “Stvarnost je bezoblična grmljavina”, piše Andrić, “iz koje naše točkasto uho izabire jednu nit podnošljivog zvuka. (...) Zahvaljujući ograničenosti naše spoznaje svijeta, ta nam je istinska stvarnost, na sreću, nedohvatljiva”. Ali ovdje nije kraj njegovu paradoksu. On (kraj) se uobličava ovako: “Što ako se brane i oklopi odjednom rasprsnu, a razularena stvarnost provali k nama, u nas, neizmjereno ranjive? Po svemu sudeći, ako se to dogodi, propast (Damoklov mač stvarnosti) zateći će nas u vrlo neobičnom stanju, u paradoksalnoj situaciji uvjerenih ignoranata i poricatelja te iste stvarnosti.”<sup>49</sup> Stanko Andrić je briljantan stilist, erudit koji se erudicijom ne razmeće, pisac koji neprestano propituje temelje i postojanost činjenica, oblikujući svoj slojeviti rukopis

47 Usp. Vladimir Biti — *Pojmovnik suvremene književne u kulturne teorije*, MH, Zagreb 2000, str. 218.

48 Stanko Andrić — *Enciklopedija ništavila*, Ceres, Zagreb 1995, str. 11.

49 Isto, str. 72-73.

združivanjem eksplikacijskog, esejistickog, pripovjednog i figurativnog diskurza.

Interdiskurzivni projekt Željka Zorice posve je osoben. On se, naime, dao na izradu fantastičnih bestijarija. Nakon *Usnulih čuvara grada Zagreba*, Zorica si je na koricama idućih dvaju djela — *Fantastičnog bestijarija Roskildea* i *Fantastičnog bestijarija Hrvatske* — pridružio fiktivnoga koautora H.C. Zabludovskoga. Osnovna ideja ovog autorskog dvojca (!) jest ta da smo neprestano u kontaktu s fantastičnim bićima, da nas ona okružuju, dapače da — i ne znajući — komuniciramo s njima. Démoni, zmajevi, grifoni ili sfinge nijemo nas promatraju s pročelja katedrala i crkava, bore se s prašinom na nadzracima raznih zgrada, na bunarima, u reklamama, novinskim oglasima, kulinarskim receptima... Zorica nas iznimno domišljatim fabulacijama o pothvatima i otkrićima H.C. Zabludovskog pokušava upozoriti na udio fantastičnoga u našim životima i ponukati da s prostorom kojim se krećemo pokušamo uspostaviti aktivnu komunikaciju. Pri tom afirmira metodu totalne percepcije koja pretpostavlja oštroumno opažanje i izdvajanje svih pojavnih oblika svakog od tematiziranih fantastičnih bića. Ona u zgrade stavlja tradicionalne prostorone i vremenske granice, unaprijedne analitičke okvire i obvezujuće sheme. Jedan od ključnih pojmova kojim bi se mogla predočiti Zoričina kreativna strategija je paralelni svijet. Premrežujući u trećoj knjizi Hrvatsku s nekoliko fantastičnih bića (Mucko, Aum, Kosturko, Zlobar, Oponašavac, Leptirko, Urarko, bazilisk, sfinga, grifoni, hvarpije, rigalice itd.), autor oblikuje niz višeslojnih kratkih priča, uspostavljajući sasvim neočekivane relacije između

različitih regija i gradova, pokazujući pri tom rijetku sposobnost zamjećivanja sličnog ili istog tamo gdje svi vide potpuno različite stvari. Primjerice, fabulacija o Aumu dovodi u prisan odnos Poreč, Šibenik, Umag, Vukovar, Karlovac i Roč. Ona, pak, o hvarpijama argumentirana je interpretacijom mozaika iz Eufrazijeve bazilike, sličicom iz čokolade 'Životinjsko carstvo', te s nekoliko crteža i karikatura. Zoričino 'izlaganje' varira između fragmenta i cjeline, podatka i asocijacije, detalja i priče. Ono je izrazito evokativno. Iako se autor i njegov junak najčešće usredotočuju na pojedinosti, globalna ideja (o sveprisutnosti fantastičnih bića) sasvim je bjelodana. Autor svakom demonu posvećuje zasebno poglavlje, a u njemu obično prevaljuje put od informacije i ilustracije do njihove iluminacije i mistifikacije. Evokativnost se odnosi i na građu kojom se kazivač služi i na diskurzivne likove koje uvlači u svoj govor. Kada je o građi riječ, nude vam se etnografske, arheološke, literarne, slikarske, skulpturalne ili fotografske reference, grafiti, razglednice, edukativni crteži, tlocrti, karikature i sl. Kada je, pak, riječ o baroknoj raznorodnosti kazivačeva govora, ona izvire iz efektnog 'poosobljavanja' jednostavnih oblika poput legende, pisma, recepta, biografske bilješke, reklame, opisa običaja, napjeva i sl. Poput netom spomenutih diskurzivnih likova, veoma su raznorodni i oni 'pravi' likovi, njihovi sugovornici i svjedoci opisivanih zbivanja. Jedan od njihovih mogućih popisa izgleda sasma borhesovski: Lukrecije, Zabludovsky, Gorjanović Kramberger, Bužek, Fromm, Bollé, Tito, Brehm, Gaj, Reljković, Kulmer, Greiner i Kropilak, Juraj Dalmatinac, Borges, Einstein, Čorak, Domazet, Starčević... Totalna

je percepcija tako dobila pandan u načinu izlaganja, a dokidanje prostorno-vremenske linearnosti u dokidanju hijerarhije među informacijama. O autorovoj razbarušenosti svjedoči i njegov humor koji ga predstavlja jednako sklonim onima koje ismijava i onima koje nasmijava. U stanovitom smislu svaki čitatelj biva uvučen u tekst do te mjere da počinje funkcionirati kao jedan od njegovih diskretnijih stanovnika.

Boris Perić u dvije knjige kratkih priča (*Sezona stakla* i *Heartland*) povezuje diskurze filozofskog racionalizma, književne fantastike, filozofije jezika, paralogičke prakse i praznovjerja. On se usredotočuje na reinterpretaciju Borgesove babilonske biblioteke te na problematizaciju pojma vremena i nemogućnosti čovjekova suočavanja s njegovim dimenzijama (što je najuvjerljivije izvedeno u priči "Vježbanje vremena"). Pripovjedač mu je sklon sofisticiranim spekulacijama i silogističkom izražavanju. Priču najčešće prelama kroz svijest glavnog junaka u koju se demijurški uživljuje. Fantastični sloj javlja se na izbrisanim granicama između sna i jave, između različitih dimenzija prostora i vremena te u stanjima svijesti koja nije moguće kontrolirati.



295 Ovdje je priča o kratkoj priči devedesetih došla do svoga kraja. Izdvajanje četiriju proznih tendencija, njihov opis te interpretacije pojedinih proznih rukopisa rezultat su moga čitanja i njemu prirodene sljepoće i proizvoljnosti. Drukčija čitanja ne da su moguća nego su neophodna. Na koncu, budući da sam govorio o kratkoj priči u kojoj ništa ne smije biti slučajno, pristojno je da još jednom spomenem egzotičnu riječ s kojom sam počeo izlaganje. Ona mi je, naime, pomogla da otvorim ovu priču, pa joj prepuštam čast da je i zatvori. Dakle: 'mamihlapinatapel'.