

## DIVLJI ZAPAD: PAD ILI BIJEG?

*Andrea Milanko*

Sve tri pjesničke zbirke iz 1990-ih koje Divlji zapad ucjepljuju u svoju lirsku praksu književna je kritika<sup>1</sup> opisno razložila. Pritom je utvrdila da se reprezentacije Divljeg zapada u pjesničkim prvijencima Dragana Juraka (*Konji i jahači*, 1994.), Roberta Perišića (*Dvorac Amerika*, 1995.) i Damira Radića (*Lov na risove*, 1999.) oslanjaju na transmedijalnu i palimpsestnu (intertekstualnu) logiku koja se očituje na nekoliko razina. Ovim radom pokušali bismo razložiti višestruke okvire i motive svih triju pjesničkih zbiraka kako bismo pronašli mjesta susreta u rukopisima trojice njihovih autora i potom analizirali otklone kako se nadaju u pojedinoj autopoetici. Važno je istaknuti kako prejudicirano ili apstrahirano posezanje za načelnim odlikama ovoga trojca u smislu formirane poetike ili modela pjesničke prakse, iako ima svoje mjesto u hrvatskoj književnoj znanosti budući da skicira raznovrsno polje pjesničke produkcije 1990-ih, ne bi trebalo uzeti

---

<sup>1</sup> Kritika je za Jurakov rukopisni prvijenac *Konji i jahači* (1994.) istaknula da se »iščitava/ogledava kao osamljenički pohod na prostranstva slikopisne obmane« (Vuković, 1996.: 227). Krešimir Bagić u svom panoramskom prikazu pjesničke scene 1990-ih izdvaja pjesničku praksu Juraka, Perišića i Radića kao onu koja *pribjegava* reprezentacijama Divljeg zapada i tako »pokušava pronaći posredan način prezentacije svoje priče« (2001.: 166).

kao čvrsto polazište analize. Kako će pokazati tekst koji slijedi, interpretacijski angažman, ma koliko da je položaj interpretacije uvijek podložan prijeporima, otvara dijalog s drugima, eventualnima i – moguće – konkurentnima, ipak omogućuje uočavanje određenih veza i uporišnih točaka i na razini unutar pojedine pjesme i onoj unutar pjesničke zbirke te među pjesničkim zbirkama. Posljednji dio rada pozabavit će se konzekvencijama koje proizlaze iz te perspektive analiziranih pjesničkih zbiraka. Drugim riječima, filmskim, stripovskim i književnim diskursom već posredovana društveno-povijesna zbilja koju potom preuzima (ne bez preinaka) pjesnička praksa pokazat će nemogućnost ili barem izrazitu problematičnost odvajanja formalne od sadržajne razine. U skladu s tim, analitički i terminološki aparat koji se prinosi opisu ovih pjesničkih opusa pokazat će se tek uvjetnim i priručnim u nedostatku novoga. Rasvjetljivanjem strukture i dijaloga pojedinih motiva »raščistili« bismo teren za problematiziranje putovanja, bijega i lutanja, računajući pritom da sva tri navedena tipa kretanja jesu okviri unutar kojih valja promišljati poziciju lirskog subjekta, lirskog kazivača i lirskog nad-ja te također unutar istih okvira razmatrati kako se spomenute instancije odnose jedna prema drugoj i prema društveno-povijesnoj zbilji, no također i prema analitičkom aparatu koji će ih pokušati opisati i neopazice time klasificirati. Nevidljiva gesta podvođenja klasifikacije pod opis nužno će ispustiti bitne segmente – naime, cilj je analize uputiti na sredstva i moduse ovih pjesničkih praksa koje imaju za posljedicu potrebu za redefiniranjem pjesništva i kritičkog aparata kojemu je ambicija raščlaniti ga i opisati.

## OD OČNJAKA DO BACA RINGLOKEA

*Konji i jahači* Dragana Juraka podijeljeni su u tri ciklusa, naslovljena *Bijeli očnjak I, II, III*, čime je već inauguriran roman Jacka Londona o vuku kojega se pripitomljuje u psa. Motiv zubiju i psa provlačit će se cijelom

zbirkom. Bagić<sup>2</sup> je utvrdio da je ravnodušnost subjekta u osnovi poetike pjesnikâ 1990-ih, no kod Juraka se ona iskazuje ponešto izmijenjena: lirski subjekt preuzima odlike četveronožnoga najboljeg čovjekova prijatelja, okreće »njušku niz vjetar« i neprestano koleba između nepripitomljena vuka i »psa, / onog dobroćudnog, koji izlazi u šetnju / kada su svi ostali psi već kod kuće«. »Režeći odrazi« odrazi su lirskog subjekta koji neprijateljskim režanjem pozdravlja pripitomljavanje (znakovito je da pripitomljavanje nužno podrazumijeva udomljivanje!) i ono nepoznato, gotovo zazorno, što krije prihvaćanje novog oblika zajednice: obiteljskog skućivanja, *podvinjivanja repa* društvenim naložima. Taj će se civilizacijski moment pripitomljivanja divlje životinje pojaviti i u odnosu prema drugom, štoviše, u jednoj nenaslovljenoj pjesmi Jurakov lirski subjekt kaže »tvoj sam / zadihani ptičar zakrvavljene / njuške«, a adresirano ti »daje snu okretnost vuka!«, sugerirajući da je prostor slobode koji se ne da pripitomiti onaj sna i onaj gledatelja u kinoteci. U pjesmi *Marlon u kinoteci* gledatelj se slobodno prepušta dok ostali »(recneksi) / strepe za svoje žene«. Upravo u toj pjesmi, *Marlon u kinoteci*, dinamika se temelji na srazu triju perspektiva: one gledateljeve u kinoteci, likova na filmskom platnu i čitateljeve, povlaštene, čija se lagodna pozicija dovodi u pitanje samim time što je bliska poziciji koju inače u cijeloj zbirci zauzima lirsko nad-ja, sjedinjavajuća instancija koja »orkestrira« rasporedom motiva i pjesama. Bagić (2001.: 165) objašnjava taj moment sraza inače odvojenih svjetova: »Riječ je o ludičkom povezi- vanju zbivanja na platnu i pred njim, o hotimičnom miješanju perspektiva i dokidanju granica između artificijelnoga svijeta filma i stvarnosti njegova konzumenta.« Drugim riječima, ciljajući na gledateljevu percepciju angažiranu artificijelnim svijetom filma, Jurak pjesničkim tekstom angažira čitateljevu recepciju teksta. Pjesma je organizirana stihično bez formalnih »nadraživanja« i ne eksploatira formalne mogućnosti organizacije stiha i

---

<sup>2</sup> Usp. Bagić (2001.: 159).

strofe, čime se čitateljeva svijest upućuje na kretanje između sadržaja filma i sadržaja pjesme, između vizualnoga i tekstualnog znaka.

Treći ciklus pjesama obilježen je »padom« u svakodnevicu, nostalgijom za izgubljenim djetinjstvom i snivanjem kao medijem kojim se bježi pred stvarnošću. Nesanica je pritom osnovno stanje, a spavanje ispunjeno snovima *nagriza* rutinu svakodnevice i destabilizira sadašnjost. Tvrtko Vuković primijetio je da Jurakove pjesme »razgovijetno komunicirajući s motivima vesterna, melodrame i pustolovnog filma uporno... apostrofiraju nemogućnost izlaska iz banalnosti« (1996.: 227). *Bijeg* iz banalnosti međutim pokazuje se u konačnici kao *putovanje* natrag do banalnosti žanrova poput melodrame, pustolovnih romana i vesterna. Civilizacijski napredak četveronožne životinje iz vuka u psa izvrće se u poslovice čija kondenzacija izraza krije banalne istine da je čovjek čovjeku (i dalje) vuk, da se čovjek povlači podvita repa pred nalogima svakodnevice, da su ljudi portretirani na filmu i u poeziji psi koji laju, ali ne grizu, itd. Ma koliko osviješteno bilo Jurakovo poigravanje žanrovima i njihovim granicama, njegov lirski subjekt neprestano je suočen »s psećim lavežom na zatiljku« i unatoč bijegu od žanrovskih konvencija – kako umjetničkih oblika tako i društveno-kulturnih okvira – on upada u drugu žanrovsku konvenciju, onu tipskog identiteta, tj. lika muškarca koji pod svaku cijenu želi pobjeći od robovanja svakodnevnom i obiteljskom životu boreći se za pravo da ostane rokerom ili neukrotivim kaubojem, osamljenim jahačem koji se »trudi govoriti jezikom kauboja (KAMAN)«, da bi postao svjestan kako će »jezikom zaboraviti kauboje«, lomeći zube ili ih ostavljajući iza sebe. Doista, sva tri ciklusa naslovljena *Bijeli očnjak* metafora su prijenosa ne samo materijala iz popularne kulture nego i načina borbe – da bi se razumio kôd kojim komunicira Jurakov subjekt, potrebno je ovladati određenom količinom simboličkog i kulturnog kapitala koji investira u strukturu pjesama. Time se iskazuje jedna od identitetnih odrednica subjekta koji je kritika dosad nazivala *slabim* subjektom u odnosu prema jakoj zbilji.

Dok se u Jurakovoj poetici fragment javlja relativno osamostaljen u odnosu na ostale narativizirane pjesme, Perišićev pjesnički prvijenac *Dvorac Amerika* koncepcijski je složeniji i strukturno domišljeniji. Telegrafskim stilom uobičajenim za scenarista (Lokotar ga naziva *dojmom didaskaličnosti*, a Bagić u njemu prepoznaje *ogoljelu filmsku naraciju*) koji preuzima više lica Perišić gradi priču od odsječaka nalik pomnom kadriranju i promjeni rakursa. Prvi ciklus *Kosti konja* montažnom tehnikom supostavlja pjesme jedne drugoj nalik nasumičnosti pejisaža iz naslova ciklusa. Analizirajući pjesme angloameričkih autora, Marjorie Perloff (1985.: 161) zaključuje da priče (narativi) koje su doživjele povratak u pjesništvo 1980-ih »iznevjeravajući našu žudnju za završetkom (...) ističu same pripovjedne kodove i dovode ih u pitanje«. No pripovjedne tehnike u Perišićevoj poetici potpuno su razglobile priču i na čitatelju je da je rekonstruirati. Ne samo da su pripovjedni kodovi dovedeni u pitanje nego je istu sudbinu Perišić namijenio i kodovima kojima komunicira žanrovska svijest s tekstem. U ovom slučaju potrebu za interpretacijom aktivira nužnost razlikovanja između »čitanja žanra« i »čitanja djela« (Solar, 2004.). Iako izrijeком svoje prognoze Milivoj Solar ne predstavlja u apokaliptičnom svjetlu potpune dezintegracije žanrovske svijesti, upozorava da bi se to dogodilo kada bi od žanrovske svijesti »ostalo samo uvjerenje da se radi o shemama koje se ponavljaju s varijacijama, a konačna svrha nije važna i ne treba je uopće uzeti u obzir« (2004.: 122). Koliko god naime Perišić svojim smjelim konstrukcijskim rješenjima dovodio kritičare u nelagodu jer rasteže granice poezije do te mjere da *pribjegava* narativu i filmskim modusima, *Dvorac Amerika* bitno oživljuje rasprave i među čitateljima i kritičarima kako bi stalno promišljali o mogućnostima, smjerovima i položaju poezije.

U zbirci *Dvorac Amerika* na djelu je zaoštrena tehnika očuđivanja kojom je, između ostalog, postignuto ogoljivanje postupaka filmske reprezentacije. Haar, Smart Kid i Billy tri su brata iz obitelji Adams, lovci na glave. Haar kojeg još zovu Rosú pretače se u lirska koja putuje motociklom po Divljem zapadu. Haar ubija Smart Kida (posljednjeg od braće

Adams), Josea Vazana (vlasnika trgovine) i Billyja, zbog čega je za njim izdana tjeratica i organizirana potjera na čelu sa šerifom. To su tipska lica skinuta s filmskog ekrana, točnije iz vesterna, djeluju u poznatom ambijentu kaktusa, strvina, pijeska i kotlina. Međutim, Perišiću je stalo do potpunog razbijanja žanrovskih konvencija, što postiže miješanjem perspektiva subjekata i glasova (često i unutar jedne pjesme!), srazom suvremenosti i devetnaestostoljetnih nemira na Divljem zapadu, ucjepljivanjem engleskoga i španjolskog u tkivo pjesama, dijalogizacijom scena i inscenacijom dijaloga; u tom smislu problematično je pripisati npr. dramske koordinate isključivo poetskom ili filmskom diskursu, ovdje je dovedeno u pitanje samo postojanje čvrstih granica između filmskoga i poetskog. Nije neobična ni asimilacija žanrova s dugom tradicijom poput balade. Ciklus pjesama *Lutke* označuje privremen rez, gotovo bijeg od ambijenta Divljeg zapada, paradoksalno, samo da bi podcrtao već destabiliziran status između zbilje i reprezentacije. *Argumentos* su središnji ciklus koji je svojevrсни »ključ« za djelo. Pjesma *Argumentos (in nuce)* započinje autorefleksivnim zaustavljanjem: »ovdje treba postaviti neke događaje / koji su prethodili«. Osim što je cijeli ciklus o paru s djetetom, koji su u tipičnoj vezi sadistički nasilnik – mazohistička žrtva, agresivan muškarac Joe zlostavlja svoju partnericu i posredno nudi objašnjenje za nerazlučivost zbilje od reprezentacije i filma od pjesništva. Promjene perspektiva na tu vezu iskazane su iz očišta femininoga glasa i njezina prijatelja/člana obitelji. Srž problema čini preuzimanje roditeljske brige od koje se bježi u prostor Divljeg zapada (kao što je slučaj s ciklusom pjesama *Kosti konja* i *Lutke*), kako u smislu filmskih predložaka tako i u fizičkom smislu o kojem izvješćuje lirski kazivač<sup>3</sup> (prelaze se američke

---

<sup>3</sup> Simptomatično je da analitički i terminološki aparat kojim suvremeni kritičari opisuju suvremenu poeziju zapravo ne postoji ili je sveden na »globalne generičke kategorije poput diskurza, pisanja, medija, komunikacije, tekstualnosti, forme života, kulturalne poetike, diskurzne zajednice i sl.« (Biti, 2000.: 593). Otkad su jedini analitičko-terminološki aparat iznjedrili ruski formalizam i nova kritika, a strukturalizam s naratologijom, posvetivši se uglavnom pripovjednim tekstovima,

države Teksas, Arizona, Nevada i Colorado). Perišićevo filmsko izlaganje nije međutim puki *hommage* filmskim vesternima, štoviše lirsko nad-ja sučeljava reprezentacije Divljeg zapada s postvesternskom američkom filmskom produkcijom uopće, gdje se tematiziraju nasilje i gramzivost; početnu oduševljenost tragačima za zlatom i brzim bogaćenjem nadrasta kritika kapitalističkoga neoliberalnog društva. Pritom je krajolik transkontinentalnog putovanja američkim prostorima kretanje filmičnom svakodnevicom koju su progutali američki filmovi i potrošačka kultura. Na udaru Perišićeve kritike nije tek američki life-style, kojemu se u ciklusu *Kosti konja* pokušava ući u trag (pa tako u pjesmi *Proroci* »čovjek kojeg zovu Rosu ušao je / u Joseovu trgovinu: mirno. i / rekao gazdi: »meni je svejedno / plaćen sam da te ubijem«, a u pjesmi *Njegove plave oči* Siromašni Kid i Haar su »razočarani / iznosima s tjeralica, opet dugo / psovali po bespuću«; »autobiografiju čovjeka kojeg zovu Rosu / pronašao je Goyo Benito Jovelanos / zadrti kopač zlata / 1891.« – znakovito, godine kada je, prije braće Lumiere, tvrtka Edison uspješno predstavila tzv. kinetoskop koji je pojedincu omogućivao gledanje slika u pokretu). Svi ciklusi tematiziraju istu pohlepu za novcem i brzim bogaćenjem, stoga lirsko nad-ja prati razvojni put reprezentacije tog fenomena na filmskom platnu, i to od kopača zlata i tragača za izvorištima nafte do suvremenih urbanih subjekata (nenaslovljena pjesma o biznismenu). Kritika postaje sve eksplicitnija što je bliži kraj zbirke (u pjesmi *Da li sam bio na sjeveru?* kopači zlata jesu »bradati kopači / vire iz krzna kao vragovi«, oni su dakle gotovo stopljeni s okolnim pejzažem, dio su pozadine), da bi kraj zbirke bio ako ne mračan, a onda

---

umnogome ga stavio u zapućak, njegovo obnavljanje, problematiziranje i redefiniranje potpuno je izostalo, pogotovo kad se uzme u obzir da se aktualiziranje retoričkih figura povuklo u stilistiku i srednjoškolske klupe. Sintagma *lirski kazivač* koja je ovdje poslužila tako uopće nije termin jer se zamjenjuje sa sintagmama *lirski iskazivač*, *lirski subjekt*, *lirski glas*, *lirsko ja*, otvarajući time potrebu za sustavnijim angažmanom i redefiniranjem poetskih kategorija.

barem ambivalentan<sup>4</sup>, dovede li se u vezu s citatom na početku zbirke: »Kakve vam koristi što ste vidjeli otoke Mljet, Lastovo?«, koji potpisuje Džono Rastić.

Damir Radić zbirkom je *Lov na risove* (1999.) »otišao i korak dalje. Gotovo svi interpretatori njegove poezije ističu filmičnost kao njezinu ključnu odliku« (Bagić, 2001.: 165) Upravo je metaforom odlaska i odmicanja Krešimir Bagić opisao bit Radićeve poetike, a Sven Cvek kao središnji je motiv Radićeva napuštanja zbilje u korist filma i žanrovskih klišeja prepoznao nostalgiju, koju Radić dijeli s autorima<sup>5</sup> citata na početku zbirke. Rade Jarak nedvosmisleno *Lov na risove* označuje zbirkom eskapističke<sup>6</sup> poezije.

Bijeg od reprezentacije stvarnosti za volju prezencije *reprezentacije* Radićeve pjesme dosljedno i sustavno tematiziraju i svojom strukturom imitiraju. Izbor po srodnosti između *Puste zemlje* T. S. Eliota i pjesama iz *Lova na risove* nameće se ne tek pukim autorovim predmetanjem citata/okvira iz ciklusa *Pokopa mrtvih* nego i temeljnim odnosom prema zbilji, čini mi se ne tek nostalgичnim. Zanimljivo je pritom primijetiti da je Eliotova *Pusta zemlja* ugledala svjetlo dana u 1920-ima, kada filmska industrija ujedinjuje ekspanziju masa i pokretnih slika na platnu. Razlomljenost svijeta 1920-ih u doslovnom i metaforičkom značenju dočekala je Eliota i njegova srodnika Radića 1990-ih – dok prvi bježi zatečen stvarnošću utječući se intertekstualnim aluzijama i zaoštava modernističke tehnike od očuđivanja do ucjepljivanja obrazaca iz svakodnevnog života i masovne kulture izmještajući je iz »prirodnog« konteksta, drugi u duhu postmodernističkog ludizma kao jedini moguć odnos prema zbilji ističe ironiju i posredovanost filmom, s tim da je Eliotovo poimanje jezika i umjetnosti bitno drukčije od Radićeva budući da je za ovoga posljednjeg jezik izgubio (modernističku)

---

<sup>4</sup> »Okolni zrak jede kameleone / mirno je.«

<sup>5</sup> Umetnuti citati stihovi su iz ciklusa *Pokopa mrtvih Puste zemlje* T. S. Eliota i pjesme *Candy Says Velvet Undergrounda*.

<sup>6</sup> Usp. Rade Jarak, »Čežnja za izmjenom mjesta«, u: *Vijenac*, 216, Zagreb, 13. lipnja 2002.



nevinost. Prošlost koju Radićeve pjesme evociraju nije tek pojedinčeva, ona šifrirana uspomenu na odgledane filmove, već i kolektivna, ona koja je, s jedne strane, upisana u filmske predloške te, s druge strane, baština generacije koja ju je konzumirala. Upravo zbog toga Sven Cvek nostalgiju razlučuje na onu koja »pripada ovakvim (lirskim) subjektivnim kamerama i 'tradicionalnijem' (više ili manje skrivenom) lirskom subjektu (npr. u pjesmi *little one*)«.<sup>7</sup> Radićeve pjesme uprizoruju problematiku gledanja i niz složenih vizualnih radnji s interesom da tromost i nezainteresiranost oka prikažu kao zainteresiranu i kodiranu problematiku pogleda, gledanja, viđenja i promatranja. Relativizirano je pravo na istinu ili »autentičniji« prikaz bez obzira na to radi li se o perspektivi infantilnoga lirskog kazivača koji se stapa s licima s filmskog platna (*Nekih godina u Friscu*) ili onoj redateljskoj koji zbilju presložuje kombinacijom kadriranja, promjene rakursa i montažom (*murrayeva odluka*). Kod Radića je također prisutno ucjepljivanje žanrova poput balade i poeme te novokontekstualiziranje tehnika poput rimovanja, ponavljanja, refrena, paralelizama (uglavnom u funkciji evociranja stihova iz rok-glazbe ili ironiziranja). Najzanimljivija pjesma kojoj je i kritika posvetila posebno mjesto u Radićevu opusu (usp. Bagić, 2001.: 165) jest *Obmanuti šerif (nostalgična camp poema)*. Da je ponešto problematično autorovo žanrovsko određenje pjesme naznačeno u naslovu, dovoljno je spomenuti dva bitna mjesta: pjesma nije napisana iz očišta jednog lika koji u prvom licu reflektira o događajima iz vlastite prošlosti nego iz »nulte« pozicije lirskoga (filmskog!) kazivača koji pripovijeda o sadašnjosti i linearno poslaguje događaje kako se odvijaju. Nostalgija se pritom ne može pripisati lirskom kazivaču, koji zadržava distanciju i objektivno pripovijeda sudbinu središnjeg lika Baca Ringlokea; stoga ju je pripisati njemu nadređenoj instanciji, onoj lirskog nad-ja<sup>8</sup>. Objekt prema

---

<sup>7</sup> Libera, <http://www.zamir.net/libera/happy.htm>

<sup>8</sup> Kako je već naglašena filmičnost Radićeve poetike, moguće je promatrati i u ključu drugog medija osjećaj nostalgije. U tom bi slučaju Quentin Tarantino npr. svojim hommageima filmovima s temom kung-fua (*Kill Bill 1 i 2*), trash-horrorima

kojem se izražava nostalgija nadaje se u dvostrukom svjetlu, ovisno o optici semiotičkog koda koja se prinosi: s jedne strane nostalgija se očituje kao žaljenje za žanrom vesterna, a s druge strane kao čežnja za dobom kada nije bilo manipulacije, gramzivosti, nepravde i materijalizma, a posljednju riječ u uređenju prava imao je zakon. U tom bi se svjetlu feminističko čitanje posljednjeg dijela pjesme<sup>9</sup> kao kritike retoričke geste kojom bi ženska svijest interiorizirala mušku lutalačku perspektivu kako bi je prihvatila kao »normalnu« i neproblematičnu sukobilo s čitanjem lutanja kao kritičkog odgovora (američkoj) vlasti koja za svoje građane stvara i održava klimu kompetitivnosti, čiji je nusprodukt moralna kompromitiranost; kritičke oštrice međutim nije pošteđen ni fenomen predanog obavljanja posla koji svoju iskrivljenu verziju doživljava u fenomenu radoholičarstva.

*Obmanuti šerif* međutim i u naslovu i u podtekstu nosi ironijski naboj: čitatelj koji se daje *obmanuti* jest onaj koji ne prepoznaje dvostruku kodiranost kojom operira Radićeva pjesma. Osim što (promašenim) žanrovskim određenjem pjesme kao poeme ne daje jasan signal o tonu<sup>10</sup>, naslovom gotovo oksimoronskog karaktera (nostalgični *camp*) resemantizira prethodnu analizu jer joj pridaje bitnu dimenziju ironije. Krešimir Nemeć, oslanjajući se na teze Susan Sonntag o *campu*, navodi kako je *camp*, s jedne strane, »neangažiran, depolitiziran ili, barem, apolitičan« (2003.: 34), dok, s druge strane, »ustrajava na ironičnoj stilizaciji, dekorativnosti i artificijelnosti« (ibid.). *Obmanuti šerif* najveću količinu patosa iskazuje u nepokolebljivoj ustrajnosti za promicanjem pravde i odanosti, koju zastupa moralna ver-

---

(*Planet Terror*, s R. Rodriguezom) izražavao nostalgiju za žanrovskim filmovima poput braće Cohen, koji filmom *Nema zemlje za starce* prizivaju vesterne.

<sup>9</sup> »Mrtav je. Umro je za svoj posao, zato što sam htjela / imati stalno mjesto, prijatelje i... Oh, što imam od toga / Lutala bih svijetom bosa pokraj njega / kad bih ga mogla još jednom oživjeti, bosa...«

<sup>10</sup> Iz povijesti poeme kao žanra u hrvatskoj književnosti mogu se pratiti dvije varijante poeme, međusobno oprečne po svrsi i tonu: religiozna (npr. *Uzdasi Mandaljene pokornice*, *Suze sina razmetnoga* i sl.) i komična (*Derviš*, *Suze Marunkove*, itd.).

tikala usred Divljeg zapada, šerif Bac Ringloke, te u reakciji njegove supruge Stelle na vijest o njegovoj smrti. Nostalgija je dakle ironizirana, i to višestruko. Bac Ringloke podvrgnut je najvećem stupnju ironije jer još uvijek vjeruje u zakon kolektivom legitimiran te će odbaciti Coronadovu optužbu da služi banditu: »Nosim u njegovom gradu / i njegovoj zemlji zvijezdu. To je moj posao. Ali ne služim / Gannowayu / nego zakonu. Zakleo sam se na zakon / kao što to propisuje shvaćanje mog naroda«. Nevolja je u tome što je sukob nastao zbog zakonskog dokumenta koji dodjeljuje prava utemeljena na lažiranju darovnice, a nelagoda proizlazi iz činjenice da je vlada pravno ozakonila dvojbeno podrijetlo Gannawayeve darovnice zahvaljujući Gannawayevim vještim odvjetnicima. Bac Ringloke ironiziran je jer svoj moralni integritet formira na temelju vjere u jednu, a poslije u drugu stranu priče. Slijep za retoričke strategije i jednog i drugog kriminalca, ne uspijeva, da ironija bude veća, prodrijeti u zastrašujuću činjenicu da svojom smrću neće ni iskupiti ni ispraviti zakon, koji u praksi ovisi, u najvećoj mjeri, o retoričkoj umješnosti odvjetnika u uvjeravanju porote. Drukčije rečeno, ako se zakon sastoji od načelnih konvencija uređenih i ovjerenih od kolektiva, zamjenom znaka »zakon« znakom »jezik« cijela pjesma *Obmanuti šerif* otvara novu dimenziju razumijevanja i kao svoje temeljno strukturalno načelo otkriva alegoriju. U tom se ključu mogu objasniti i ostali tekstualni elementi: lirski kazivač nepristrano niže događajne sekvence, ironija je u nadležnosti lirskog nad-ja, a filmičnost i narativnost zamjenjuju označiteljski potencijal jezičnog znaka.

## DIVLJI ZAPAD U ŽANROVIMA I ŠTO ŽIVOT IMA S TIM

Za svu trojicu autora kritika je otvorila mogućnost čitanja ovih zbiraka o Divljem zapadu kao posredan način govora o »divljem Balkanu« s obzirom na to da su sve tri objavljene 1990-ih, no s toga gledišta teško bi se

objasnila najradikalnija pojava među njima, a to je već spomenuta naglašena filmičnost zbirke *Lov na risove* i iz nje najdojmljivija pjesma *Obmanuti šerif*.<sup>11</sup> Također se time ne objašnjava kako je i zašto »divljem Balkanu« objektivni korelativ upravo Divlji zapad, a ne što drugo. Dosad su se u ovom radu mogla detektirati tri razloga za bijeg: onaj od ratne stvarnosti (nemoćan otpor *slabog* subjekta i povlačenje u osamu), bijeg od obveza i obiteljskog života te bijeg od visoke umjetnosti u okrilje popularne kulture. Povlačenje lirskog subjekta u zonu svakidašnje banalnosti i trivijalnih filmskih žanrova postavilo je pitanje o političnosti i etičnosti takva pjesništva<sup>12</sup>. S jednakim se optužbama suočilo američko pjesništvo 1980-ih, a Marjorie Perloff njegovu naglašenu eksploataciju medijskog diskursa objašnjava potrebom pjesništva da otvori nove komunikacijske kanale kako bi se približilo publici koja je, zajedno s pjesništvom, »u areni u kojoj simulakrum (recimo, televizijska sapunica u najudarnijem terminu) vrši snažan utjecaj« (1991.: 198) na načine na koje ljudi obavljaju svoje svakidašnje poslove. Tvrtko Vuković dobro je suštinski izrazio pjesnički odgovor na takvu hiperzbilju: »osamljenički pohod na prostranstva slikopisne obmane« (1996.: 227). Ako je hrvatsku zbilju 1990-ih obilježio Domovinski rat, nesumnjivo ju je obilježio i »paket« kulturno-potrošačkih promjena nastalih kao posljedica tranzicijskih trendova. Medijski diskurs nametnuo se kao moćan čimbenik ljudske svakodnevice i pjesništvo je na njega reagiralo, stoga je odbaciti tvrdnje o njegovoj neetičnosti ili nedovoljnoj političnosti.

U slučaju trojca koji se oslanja na Divlji zapad, u sadržajnom smislu preuzima njegove topose i motive, a zajednički mu se nazivnik na formalnom planu iskazuje u prvom redu kao unošenje filmskih tehnika poput kadriranja, smjene rakursa i brze izmjene prizora. No filmičnost/sceničnost radikalnije se očituje kada propituje, kako je istaknuo Krešimir

---

<sup>11</sup> Pjesma je nastajala u rasponu od 1989. do 1998., kako je to naznačio autor.

<sup>12</sup> Usp. Sorel, Sanjin. »Neoegzistencijalistički diskurz devedesetih godina«, u: Bošnjak, Branimir (ur.): *Medij hrvatske književnosti 20. stoljeća*, Zagreb 2004.

Bagić, »klasične obrasce percepcije i dovodi u pitanje samorazumljivost analitičkih pojmova poput subjekta, individualnog stila, žanra, napokon i samog umjetničkog djela« (2001.: 166). Anglosaksonski kulturni krug presudan je za svu trojicu autora jer iz njega crpu i teme i motive; u tom smislu od čitatelja, s jedne strane, zahtijevaju određenu količinu kulturnog pamćenja, a s druge strane podrazumijevaju da čitatelj, ako i ne raspolaže takvim znanjima, participira u njima svakodnevno kao medijima izložen subjekt-potrošač. Subjekt-potrošač u ulozi čitatelja ovih pjesničkih zbiraka suočen je s istim izazovom kao i kritičar jer sve tri zbirke zamagljuje tradicijom ustaljene granice među žanrovima, što je posebno značajno za Radića jer «podvaljujući žanrovsku priču kao pjesmu, on žurnalizira lirski tekst, uvodi ga u medijsku igru, a fetišiziranom poetskom iskustvu jezika suprotstavlja ogoljenu rečenicu, depoetiziranu frazu, naraciju i ritam svakodnevnoga govora» (Bagić, 2001.: 166). Da je dvojba između sadržaja i forme suštinska za čitanje svih triju zbiraka, pokazuje i kritičarski pristup Sanjina Sorela. Mapirajući pjesničku produkciju devedesetih, ponudio je pet modela<sup>13</sup>, smjestivši trojac koji se priklanja Divljem zapadu u tzv. masmedijski kulturološki model. Premda ističe narativnost kao temeljno konstrukcijsko načelo pjesnika ovoga modela, koliko mu je to presudno poetičko opredjeljenje trn u oku jer ipak narušava »čistoću« poetičkih modela koje opisuje, dade se iščitati iz njegovog završnog suda o tzv. masmedijskom kulturološkom modelu: »Narativnost je naglašena u tolikoj mjeri da dolazi do žanrovskoga sinkretizma, odnosno do liminalnog gubitka između 'obične' poezije i poezije u prozi, usprkos tome što se najčešće inzistira na stihovnoj organizaciji teksta« (2003.: 141). Sudeći po izostanku tradicionalnih formalnih odrednica koje pjesništvo svrstavaju u distinktivan rod, od kojih kao bitan signal pripadnosti preživljava jedino,

---

<sup>13</sup> Uz model kojemu pripadaju poetike Juraka, Perišića i Radića Sorel navodi i ove modele: mitopoetski, neoegzistencijalistički, pjesništvo slikovnog mišljenja i pjesništvo označiteljskog iskustva (usp. Sorel, 2003.: 137-144).

čini se, stihična organizacija teksta, potrebno je sagledati sve tri zbirke iz nešto šire perspektive.

Ako su i čitatelj i kritičar u škripcu jer ih deklarativno pjesnički tekst nuka na prihvaćanje jedne žanrovske svijesti, a konstrukcijski ih postupci odmiču k drugoj, problematika čitanja više nije (ako je ikad i bila) u immanentnim odlikama pjesničkog teksta nego u žanrovskoj svijesti, u ovom slučaju »tzv. postmoderne« koja »očito preferira globalne generičke kategorije (...), koje teže prikriti svoj ograničen generički značaj uključivanjem nepregledna broja permutabilnih odrednica« (Biti, 2000.: 593). Pristup Sanjina Sorela oslanja se na teoriju sistema da bi artikulirao kaotičnu pjesničku scenu 1990-ih, pri čemu društveno-povijesni kontekst promatra kao pozadinu iz koje podsistem pjesništva ugrađuje u sebe »probleme«, tj. poticaje za dalju produkciju. Pritom naglašava značenje ireverzibilnosti vremena i varijabilnost komunikacijskih situacija. Pjesnička tradicija otkinuta je u razvoju pjesništva 1990-ih, tj. sistem pjesništva odbacio ju je iz promatračkog horizonta. Pritom je međutim ostalo neobrazloženo kako zbilja (bilo ratna, bilo nepovoljna ili nepravedna socijalna klima) utječe na formalne tekstualne promjene, a nije jasno ni samo načelo ograničavanja zbilje ili konteksta na »socijalnost s ratom« (Sorel) – legitimno bi bilo upitati, kao što to čini Sorel na primjeru Bagićeve izdvajanja praznine kao temeljne figure za periodizaciju pedeset godina hrvatskog pjesništva: zašto baš ti dijelovi konteksta, a ne i koji drugi? To je pitanje umjesno pogotovo zbog toga što su Sorelovi modeli nastali na temelju grupiranja više ili manje sličnih tematsko-idejnih preokupacija, a u konačnici se svode na ono što on naziva neoegzistencijalističkim pjesništvom zaokupljenim fenomenologizacijom svakidašnjice, pa sam priznaje: »ratna će zbilja radikalno naglasiti nestanak Subjekta kojega će slabi subjekt u pjesničkim iskazima registrirati različito, pa ipak isto« (2003.: 139), te, značajnije, »najmlađi pjesnički naraštaj (...) počinje poetski korespondirati kako s prijeratnim poetikama, tako i sa svim aktualnim poetikama« (ibid.). Valja također istaknuti da njegov model tzv. označiteljskog poetskog iskustva nije definiran na temelju

sadržaja poput ostalih modela nego specifične uporabe jezika, tj. njegove označiteljske razine.

Postavlja se pitanje i smisla i održivosti ove tipologije, a čini se da je time Sorel upao u zamku koju je Vuković htio izbjeći odbijajući »da ga ponese ista ta teorijsko-institucionalna moć koja klasificira uvijek drukčije, a iste modele i kojoj alijetne poetike narušavaju koncepciju« (2003.: 131). Sorel naime inzistira na mogućnosti tipologije, inače »cjelokupni književni pogon (kritika, znanost) gubi smisao jer oni nastoje u autopoetikama naći poetičke, kulturološke, socijalne, filozofske ili bilo kakve druge veze« (2003.: 132). Ne mislim da je cjelokupna znanost o književnosti dovedena u pitanje ili gubi svoj smisao ako je skeptična prema klasifikaciji – propitivanje Sorelove tipologije ne poništava mogućnost tipologije uopće nego uvjete i pretpostavke na kojima je utemeljena. S druge strane, njegovo spočitavanje Tvrtku Vukoviću zbog odustajanja od klasifikacije jer »kaže za suvremeno hrvatsko pjesništvo da je *apsolutno neopisivo*« (2003.: 131), te »je za rješenje za nesavršen sustav odsutnost ikakvog sustava osim onog koji bi bilježio imena autora i knjiga« (2003.: 132), odražava, sada već poslovičan, postmoderni skepticizam prema sustavima koji nužno apstrahiraju ili ignoriraju razlike; u suvremenoj književnoj historiografiji taj se skepticizam odrazio u obliku tzv. enciklopedijskog pristupa književnoj povijesti i tzv. postmodernih književnih povijesti.<sup>14</sup>

Iako se problem razlikovanja formalne od sadržajne razine dosad artikulirao kao zaseban aspekt pjesništva 90-ih, u radu se pokušalo upozoriti na njegovu neodvojivost od medijskog diskursa i postmoderne. Zbog toga tradicionalni kritički analitičko-terminološki aparat za opisivanje i klasificiranje suvremenog pjesništva »lomi zube« o autopoetike koje svoju snagu i kritičnost crpe iz parazitskog odnosa prema medijskom diskursu. Na pitanje iz naslova rada može se u ovom trenutku odgovoriti: postavlja li ga kritika ili pjesništvo?

---

<sup>14</sup> Usp. David Perkins, *Is Literary History Possible?*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992.

## PJESNIČKI TEKSTOVI

- Jurak, Dragan: *Konji i jahači*, 1994.  
Perišić, Robert: *Dvorac Amerika*, 1995.  
Radić, Damir: *Lov na risove*, 1999.

## LITERATURA

- Bagić, Krešimir: »Pjesnički naraštaj devedesetih«, u: *Reč*, br. 61/7, Beograd, ožujak 2001.
- Biti, Vladimir: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb 2000.  
<http://www.zamir.net/libera/happy.htm>, zadnji put posjećeno: 20. 12. 2009.
- Nemec, Krešimir: »Odjeci estetike 'campa' u hrvatskom romanu«, u: Milanja, Cvjetko (ur.): *Postmodernizam, iskustva jezika u hrvatskoj književnosti i umjetnosti*, Zagreb 2003.
- Perkins, David. *Is Literary History Possible?*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992.
- Perloff, Marjorie. *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991.
- Perloff, Marjorie: »The return of story in postmodern poetry«, u: *The Dance of the Intellect, Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Evanston, Northwestern University Press, 1985., str. 155-171.
- Jarak, Rade: »Čežnja za izmjenom mjesta«, u: *Vijenac*, 216, Zagreb, 13. lipnja 2002.
- Solar, Milivoj: *Predavanja o lošem ukusu*, Zagreb 2004.
- Sorel, Sanjin: »Neoegzistencijalistički diskurz devedesetih godina«, u: Bošnjak, Branimir (ur.): *Medij hrvatske književnosti 20. stoljeća*, Zagreb 2004.
- Sorel, Sanjin: »Pjesništvo devedesetih«, u: Milanja, Cvjetko (ur.): *Postmodernizam, iskustva jezika u hrvatskoj književnosti i umjetnosti*, Zagreb 2003.
- Vuković, Tvrtko: »Varke subjektivnosti«, u: *Quorum*, br. 6, Zagreb, 1996., str. 227-228.



## THE WILD WEST: THE FALL OR THE FLIGHT?

### *S u m m a r y*

The various representations of the Wild West in the poetic debuts of Dragan Jurak (*Horses and their riders*, 1994), Robert Perišić (*Castle America*, 1995) and Damir Radić (*Bobcat hunting*, 1999), are portrayed through film, graphic novels and literary discourse. Fleeing, wandering and traveling are observed on multiple levels: from thematic – motivational and multi medial, to political – ethical. The analysis of the poetic practices of these three authors showed an extreme problem in dividing form from content. The dilemmas in the analytical approach of previous critical reviews of these poetic collections come from the post – modernist script, which is a common denominator for all three collections. Since postmodernism greatly changes the position of modern poetry in relation to other literary and cultural practices, it emphasizes the need for redefining the terminological and classifying apparatus through which modern Croatian poetry is described.