

POPULARNO U ELITNOM »STVARNOSNO« PJSNIŠTVO I POETSKI MODERNITET

Slaven Jurić

UDK: 821.163.42-1.09

Pojava tzv. »stvarnosnog« pjesništva, uz bok zaokretu prema sličnim proznim koncepcijama u hrvatskoj književnosti krajem prošloga i početkom ovoga stoljeća, izazvala je dosta kritičke pozornosti, ali i podosta nesporazuma, kako u pogledu strategija neuobičajenih u poeziji prethodnih naraštaja, tako i u pogledu odnosa prema poetskom modernitetu općenito. U jednom dijelu kritike takve su tendencije označene kao regresija u popularno, čak i trivijalno, budući da se odustajanjem od jezičnoga eksperimenta i ustrajavanjem na transparentnosti pisma željelo doprijeti do šire publike. U članku se, na temelju suvremenih teorijskih uvida, pokušavaju razjasniti neki aspekti tih odnosa, prije svega razmatranjem referencijalne razine i načinima posredovanja socijalnih i estetičkih normi u tim tekstovima, a potom se i analizom dominantnih retoričkih strategija nastoji ustanoviti dubinski odnos »stvarnosnoga« pjesništva prema popularnom i elitnom polu literarne komunikacije. Pokazuje se da je taj odnos znatno ambivalentniji nego što se čini, s obzirom na to da su se u dosadašnjim kritičkim čitanjima nedistinktivno promatrali učinci referencijalnoga i retoričkoga aparata te se mimetički aspekt te poezije neprestano nametao kao presudni, ako ne i isključivi faktor recepcije.

Ključne riječi: hrvatsko pjesništvo; modernizam; stvarnosno; lirika; referencijalna funkcija; popularno

1.

Kad svoje čitanje nekoliko poetskih zbirki iz devedesetih godina prošloga stoljeća i početka ovoga pokušavam usredotočiti na elemente popularnog, otvoreno ili latentno sadržane u njima, svjestan sam da pojam »popularno« ponešto rastežem u odnosu na uobičajenu leksičku i književnopovijesnu praksu, jer se domet tih zbirki, ni s obzirom na čitateljsku publiku – premda su bile i jesu čitane, a pojedine su imale i stanovit međunarodni odjek – ni s obzirom na kontekst recepcije ne čini dovoljno širok da bi se u punom smislu riječi moglo govoriti o popularnoj poeziji. Ipak, on ima stanovito opravdanje u poetičkim tendencijama, odnosno komunikativnim intencijama i praksama pjesničkoga naraštaja na prijelazu stoljeća, što su recentni kritički napisi i prvi sintetički prikazi redovito i opažali, određujući se spram tog fenomena pozitivno ili negativno, već s obzirom na stupanj vlastite otvorenosti prema takvu tekstualnom prosedeu. No, ako gotovo cjelokupno proučavanje književnosti posljednjih četrdesetak godina inzistira na različitosti (heterogenosti) institucije književnosti i njezinih raznovrsnih, često i disparatnih tradicija, onda isto tako valja računati s neistovrsnim strategijama popularnog i s osobitostima različitih medija u kojima se ono u potpunosti ili tek jednim dijelom (kao što je ovdje slučaj) manifestira. Stoga će u ovoj raspravi »popularno« biti približno istoznačno skupini deskriptivnih termina kojom se ta poezija obično definirala i svodi se na »narativno«, »transparentno«, »nefiguralno«, »prigodno«, »svakodnevno«, »kolokvijalno«, a pokriva, kako vidimo, i status iskazivanja i status iskaza, tj. tiče se i retoričke postave teksta i prikazana svijeta. Sve te odlike valja, opet, uzimati s dozom opreza, ne samo kako bi se uvažila individualnost pojedinih autorskih poetika nego i zbog pretpostavke – koju uvijek valja ovjeravati pogledom u tekst – da se iza naoko jednostavnih poetičkih polazišta znaju skrivati složenije tekstualne prakse. Ne bi bilo prvi put da se pod zastavom jednostavnosti pa i intencionalne prizemnosti realiziraju kompleksni strategemi, bilo

da se »komplikacije« sele na neki drugi strukturni plan u odnosu na dotada očekivano, bilo da se intertekstualne relacije usmjeravaju prema prije nekorištenim ili pak nedovoljno iskorištenim jezičnim i literarnim džepovima.¹

Rekao bih, međutim, da je u dosadašnjoj literaturi o toj poeziji ostalo poprilično nedoumica o njihovu karakteru, odnosu prema prethodećoj i, općenito, lirskoj tradiciji. Što je ovdje od veće važnosti, nisu preciznije locirana ni sva uporišta prave ili tobožnje prijemčivosti, koja i čine takav rukopis vidljivim tj. prepoznatljivim u okolnom književnom polju, ali i, vidjet ćemo, postaju zalogom njezina problematična identiteta koji se naizgled konstituira u posvemašnjem otporu prema modernističkom pismu, dok drugim svojim aspektima zadržava određene crte kontinuiteta. Većina problema, čini mi se, nastaje jer se učinci retoričke razine pjesničkoga teksta odveć lako i jednoznačno poistovjećuju s učincima referencijalne razine, što i dovodi do pojednostavljenih predodžaba o funkcioniranju poetskoga teksta, pa »poezija na prvu loptu«, kako je se također opisivalo, neprestano zavodi na pojednostavljeno, reduktivno biografsko ili mimetičko čitanje.

¹ Nitko manji do T. S. Eliot u svom je drugom eseju o Miltonu iz 1947. godine napore svoje generacije u pokušaju revitalizacije pjesničkoga jezika početkom dvadesetoga stoljeća sažeo u nekoliko zahtjeva: poezija bi trebala posjedovati »vrline proze«, »dikciju« treba približiti »kultiviranom suvremenom govoru«, a »teme i poetski imaginarij proširiti na motive i predmete koji su u vezi sa životom modernoga čovjeka«. Nav. prema *Selected Prose of T. S. Eliot, Milton II*, Faber and Faber, London i Boston, 1975., str. 273. Pound je pak među temeljnim postavkama imažizma isticao »direct treatment of the *thing*«. Višekratno je Eliot, pa i u citiranom eseju, naglašavao da zapravo svaka nadolazeća generacija promjene poetskoga idioma legitimira osuvremenjenjem vokabulara i prividnim izjednačavanjem s običnim govorom. Ovom se analogijom, dakako, ne namjerava vrednosno ni efektivno uspoređivati zbiljski zaokret u engleskom pjesništvu s početka prošloga stoljeća i u hrvatskom s njegova kraja. Njome se samo nastoji ukazati na vjerojatne motive koji su pokrenuli moment promjene na hrvatskoj pjesničkoj sceni, odnosno na modernizacijski, ne nužno modernistički aspekt toga zaokreta.

Raščišćavanju teorijskoga i književnopovijesnoga terena ne pridonosi ni zlosretna natuknica »stvarnosno«, koja se prišila uz nekoliko pjesničkih zbirki u trenutku njihove pojave, a čiju neadekvatnu i provizornu narav priznaje i Damir Šodan, autor pozamašne recentne antologije naslovljene *Drugom stranom*,² čime je dakako impliciran zaokret i otpor prema prijašnjoj orijentaciji u hrvatskom pjesništvu proteklih desetljeća. Šodanova antologija znatno proširuje korpus po povijesnoj vertikali – u rasponu od stihova Dalibora Cvitana i Danijela Dragojevića koji svoje opuse započinju krajem pedesetih godina prošloga stoljeća sve do Ivane S. Bodrožić i Marka Pogačara koji poetski startaju pola stoljeća kasnije – ali time i odriče mogućnost precizna definiranja jednog u načelu prepoznatljivoj književnoj pojavi kratka trajanja, jer je pitanje koliko će još dugo, i hoće li uopće, prema Šodanu, »čvrsta jezgra« »stvarnosne« poezije (Tomica Bajsić, Krešimir Pintarić, Tatjana Gromača, Drago Glamuzina, Bojan Radašinić) ustrajati na istom poetičkom konceptu.

I među opusima tih autora jasno se razaznaju postupni pomaci u tretmanu jezičnoga znaka i pjesme te, recimo, gotovo proizvoljno odabrani ulomci iz Bajsićeve zbirke *Južni križ* iz 1998.

koracima jaguara, Gil:

crna brda, crno drveće ... crna ptica nestaje poput
svjetlosti u smaragdnoj utrobi ugašenog vulkana (1434.)

s otvorenim oslanjanjem na ponavljanje (»crna brda, crno drveće... crna ptica«) i paralelizam/kontrast kao i na posudbe iz tradicionalne poetske simbolike, zasigurno se nikako ne uklapaju u onaj poetički rukavac koji najdosljednije zastupa Tatjana Gromača knjigom *Nešto nije u redu?* iz 2000. Pa i premještanje jednoga dijela pjesama u južnoameričko okružje prije se

² D. Šodan, *Drugom stranom, antologija suvremene hrvatske »stvarnosne« poezije*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2010.

nastavlja na neke od »mitotvornih« strategija što su ih koju godinu prije eksploatirali autori poput Damira Radića ili Roberta Perišića kad su (mas) medijsko iskustvo s filmom, književnošću i glazbom uzeli kao tematsko polazište u tvorbi svojih poetskih svjetova kako bi im priskrbili dodatnu dozu začudnosti ili barem atraktivnosti, nego što se legitimira kao iskaz kojemu je primarna funkcija referencijalna ili mimetička.

Kritika je, dakle, i to gotovo unisono, u zbirci Tatjane Gromače, a potom i u zbirkama spomenutih autora, prepoznala najviši stupanj mimetičke transparentnosti, narativne koherencije, niskoga stilskog registra, učestale hipotakse i figuralnoga minimalizma. Svi ti postupci u službi su naglašavanja metonimijskoga slijeda, ali se metafora i figure dikcije izbjegavaju. Netko bi se, poput Jonathana Cullera primjerice,³ mogao zapitati je li, s obzirom na dominaciju sekvencijalnoga nizanja, uspostavljanja jasne vremenske dimenzije na planu iskaza – najčešće upotrebom perfekta – uz potpuni izostanak apostrofe,⁴ prema Culleru eminentnoga znaka specifično poetskoga nagrizanja komunikacije – uopće u pitanju poezija, ili pak proza razlomljena u stihove – što su pojedini kritičari (Sorel, Jahić) implicirali,⁵ ali nisu eksplicitno ustvrdili. S tih ju je pozicija kritika

³ J. Culler, »Apostrophe«, u: *The Pursuit of Signs. Semiotics, literature, deconstruction*, Routledge, London i New York, 2001., str. 149-171.

⁴ Unatoč pronicljivosti Cullerovih analiza kad su posrijedi učinci što ih apostrofa proizvodi u diskursu, ili baš zbog njih, a osobito zato što ta figura, po mišljenju toga autora, znatno uvećava dimenzije govornoga subjekta pretvarajući ga u glas poezije same, dobar dio poetskih pravaca koji rade na depatetizaciji lirike posljednjih pola stoljeća – a pjesnici »stvarnosnoga« pravca ne samo da nisu iznimka na tom planu nego su među protagonistima trenda – apostrofu ne pripušta u tekst. Drugim riječima, i u suvremenih hrvatskih autora apostrofa podliježe »kanonu zabrana« koji je naslijeđen i prešutno funkcionira znatno dulje od same pojave »stvarnosnoga pjesništva«. Stoga distinktivna obilježja te poezije valja tražiti u drugim slojevima pisma.

⁵ S. Sorel, u studiji »Pjesništvo devedesetih (muke periodizacije)«, uvrštenoj u antologiju *Isto i različito*, V. B. Z., Zagreb, 2006., str. 111-215, osobito poglavlje »Neoegzistencijalistički diskurz devedesetih«, str. 125-160. E. Jahić, također u

uglavnom i negativno vrednovala. No, kad se čitanje reducira isključivo na pobrojive tekstualne činjenice prijeti mu opasnost zapadanja u esencijalizam koji ne vodi dovoljno računa o složenosti izvantekstnih veza u svakom sinkronijskom sustavu, iako oba kritičara jasno lociraju mjesta prepoznatljivosti i razlikovnosti pojedinih opusa kao i moguće poticaje iz književne prošlosti, odnosno ključna intertekstualna uporišta.

Čini se da je temeljni nesporazum jednoga dijela kritike u susretu s tim odvjetkom hrvatskoga pjesništva proistekao iz činjenice da su te pjesme situirane u elitni areal, posljednjih stotinjak godina rezerviran za probranu publiku, a istodobno preotimaju sredstva – naraciju, kolokvijalni jezik, jasnu socijalnu usidrenost subjekta – popularnijim žanrovima i time otvoreno izražavaju ambiciju da budu prihvaćene u širim čitateljskim krugovima koji uobičajeno nisu naklonjeni stihovnom govoru. Općenito govoreći, negiramo li cijelom jednom poetskom usmjerenju pravo na estetički izbor i preuzimanje određenih funkcija koje u danom trenutku obavljaju pripovjedna proza ili drama, nužno postupamo normativno, čak i kad deklarativno zastupamo potpuno antinormativistička stajališta o književnosti u cjelini.⁶

Ostalom, na suvremenoj je njemačkoj teorijskoj sceni⁷ koja je vrlo temeljito rekonceptualizirala pojam lirike i poezije uvjerljivo prevladao

uvodnom pregledu (»Od rušenja do zidanja, jedan mogući pogled na hrvatsko pjesništvo od 1989. do 2009.«) za antologiju *U nebo i u niks*, V. B. Z., Zagreb, 2010., str. 21-62.

⁶ Ovdje se, dakako, ne radi o tome da u okviru zadanih estetičkih (poetičkih) polazišta ne možemo vrednovati pojedine pjesme ili individualne opuse, ali je nužno izbjeći, kolikogod je to moguće, bilo kakav vrednosni apriorizam.

⁷ W. Wolf, »The Lyric: Problems of definition and a Proposal for Reconceptualisation«, u: *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, ur. E. Müller-Zetelmann i M. Rubik, Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Literaturwissenschaft, Amsterdam i New York, 2005., str. 21-57. Kod nas je modele E. Müller-Zetelmann i W. Wolfa, s određenim preinakama uspješno primijenio T. Bogdan u knjizi *Ljubavi razlike*, Disput, Zagreb, 2012. V. osobito poglavlje »Lirika i tekstualni subjekt«, str. 17-57. Prema Wolfu, jedine su konstante lirike

tzv. višekomponentni model koji ne priznaje esencijalna obilježja genusa nego operira karakterističnim crtama koje variraju u skladu s poetičkim opredjeljenjima. U takvu viđenju koje odustaje od bilo kakvih preduvjerenja što bi poezija/lirika trebala biti, odnosno od bilo kakve jake teorije koja bi, na štetu povijesne empirije, normativno odlučivala o obligatnim zahtjevima što se postavljaju pred lirski iskaz, narativnost i relativna transparentnost jezičnoga znaka kao i određene koncepcije subjektiviteta nalik onima u proznoj književnosti nisu strani poeziji po sebi, nego je njihov izostanak kao zaštitni znak lirike nastao na temelju određene selekcije materijala, što će reći kritičarskih preferencija za određene tipove lirike ili pojedine pravce (poput barokne, simbolističke lirike ili poezije semantičkoga konkretizma) koji inzistiraju na radikalnoj devijantnosti pjesničkoga jezika u odnosu na njegovu uobičajenu, »svakodnevnu« upotrebu.⁸

2.

Sve je, čini se, u toj poeziji čitko, prizemno i prozirno, a čitatelja se ne iskušava diskurzivnim poremećajima niti intertekstualnim aluzijama koji bi ga odveli u područje zahtjevnije imaginativne djelatnosti. No, pozvao bih se na naizgled trivijalnu konstataciju Anthonija Easthoepa iz knjige *Poetry as Discourse* koja upozorava da »transparentcija kao stanovit odnos

tekstualnost i fikcionalnost, što znači da se lirski tekst supstancijalno ne razlikuje od njemu tradicionalno suprotstavljenih rodova, proznoga (epskoga) i dramskoga.

⁸ Devijantnost lirskoga jezika u Wolfovu nomenklaturu, doduše, ulazi kao jedan od kriterija, ali, kao što s pravom ističe njemački stručnjak, »devijantnost nije ograničena na tu vrstu, nego je – do određenoga stupnja – također svojstvena drugim književnim oblicima«. Njegov je zaključak da »u najboljem slučaju postoji razlika u stupnju [ne i u vrsti, nap. S. J.] među lirikom i drugim književnim žanrovima«. Nav. djelo, str. 25.

između označitelja i označenoga nije isto što i referencija kao odnos između označenoga i realnosti«. ⁹ U tom je smislu simptomatično da paradigmatiku Gromačinu zbirku *Nešto nije u redu?* – koja je gotovo jednodušno pročitana kao zaokret prema transparentnom, kolokvijalnom, autobiografskom i »stvarnosnom« diskursu otvara pjesma *Zabranjeno razgovarati s vozačem*. Njezin je naslov kao fraza svima dobro poznat i – kako vidimo – posuđen iz administrativnoga žargona domaćih poduzeća za javni prijevoz, ali je iskazna i fokalna perspektiva dodijeljena vozaču autobusa koji pri početku pjesme (nimalo nepoetski) supostavlja/uspoređuje »nepregledna polja suncokreta« i »žute mokre oči« djevojke/putnice. Bez obzira, ili upravo zato, što je diskurs olabavljen kolokvijalizmima ¹⁰ (»glupane, tko ti je ta ženska // da joj ideš mahati« ili »vidio sam to samo u nekoj TV emisiji // o nekom opičenom tipu koji si je odrezao uho«), preuzimanjem muške rodne perspektive, odnosno fikcionalnoga autodijegetskoga kazivača, čije su fikcionalne koordinate neupitne, cijela se zbirka ukazuje kao niz fingiranih autobiografskih iskaza, odnosno kao zaposjedanje određenih uloga – citata, nedvojbena socijalno situiranih i tipičnih. Njihova »stvarnost« ili »nestvarnost«, međutim, kao i »egzistencijalna usidrenost« – a tako je uvijek u književnom tekstu – bitno ovisi o čitateljevoj jezičnoj i literarnoj kompetenciji, tj. sposobnosti i spremnosti da citate prepozna i preuzme određenu interpretativnu matricu, što znači da pjesmi posudi vlastitu predodžbu koju crpi iz vlastitoga iskustva. Dodao bih i da zbirka sadrži još nekoliko sastava pisanih u *cross-gendered* modalitetu i ne tako mali broj pjesama u kojima kazivača rodno nije moguće kvalificirati, k tome i nešto impersonalno ispriповijedanih, pa ne bi bilo pogrešno, umjesto stalnoga

⁹ A. Easthope, *Poetry and Discourse*, Methuen, London i New York, 1983., str. 17.

¹⁰ Usto, kako vidimo, klasičnim *ingénu* postupkom (»neki opičeni tip koji si je odrezao uho«) fingira se apsolutno nepoznavanje općih mjesta europske visoke kulture. Čitatelju je, naravno, prepušteno da s »elitističke« visine popuni prazninu u informaciji.

inzistiranja na autobiografičnosti toga diskursa, *Nešto nije u redu?* razumjeti i kao osuvremenjeni pokušaj da se pjesnička knjiga sagleda kao svojevrsni tranzicijski *theatrum mundi* kroz koji promiču tipska *exempla*, a ne samo likovi »prepisani« iz svakodnevice. I baš taj element, primijetio bih, svijet Gromačine zbirke čini tako prepoznatljivim. Nisu likovi i kazivači prepoznatljivi zato što su »realno« preslikani, nego zato što utjelovljuju određene socijalne konstrukte.¹¹

Podsjetio bih, naime, da je još Hans Robert Jauss, ponajviše na temelju semiotičkih analiza Michaela Riffaterrea, baveći se francuskom lirikom sredine XIX. stoljeća svojedobno ukazao na smjer interpretacije kad je posrijedi aspekt referencijalnosti u pjesmi.¹² Nasuprot uvriježenu mnijenju o adekvatnosti predočenoga nekoj vanjskoj, autentičnoj, pred egzistentnoj zbilji, kako kritički žargon obično opisuje »stvarnosnu« orijentaciju, bilo u stihu bilo u prozi, nije nekorisno podsjetiti kako eminentni povjesničar književnosti vidi odnos – sumjerljivost između književnoga (pjesničkoga) teksta i stvarnosti: »Vernost prikazivanja u jednoj pesmi meri se jezičkim klišeom ili »mitologijom«, jednostavnije rečeno: *predstavom* koju čitalac ima o prikazanom svetu, dakle, ne realnim poznavanjem njegove stvarnosti«. ¹³ Mehanizam razumijevanja koji se pri čitanju uspostavlja – ovdje Jaussove, odnosno Riffaterreove teze iznosim pojednostavljeno – omogućuje naddeterminiranost književnoga teksta koja proistječe iz lingvističkoga koda, tematske strukture koja obrazuje sintagmatski slijed i deskriptivnoga sistema koji upravlja paradigmatikom teksta. Stoga Šodanovu dijagnozu, unatoč dotada istaknutom teorijskom

¹¹ U tom je smislu simptomatična pjesma »Tip koji nam je odvratn«, jer je u njoj postupak u potpunosti ogoljen. Predmet pjesme (»tip«) lišen je svih individualnih svojstava i svoju odbojnost duguje isključivo vanjštini (*outfitu*) koja ga situira u jedan supkulturni pretinac.

¹² H. R. Jauss, »*La doucer du foyer*: lirika godine 1857. kao obrazac posredovanja socijalnih normi«, u: *Estetika recepcije. Izbor studija*, prev. D. Gojković, Nolit, Beograd, 1978., str. 313-348.

¹³ Nav. djelo, str. 314. Kurziv Jaussov.

oprezu, kako su mlađi hrvatski pjesnici »posegnuli baš za zbiljnošću, tim Platonovim grubim otiskom [...] ne bi li u njemu našli najprimjerenije uporište«¹⁴ valja čitati kao pad u puki pozitivizam koji ne objašnjava ono što se događa u tekstualnim praksama. Najjednostavnije govoreći, koliko se tekstovi putem koda, tematske strukture i odgovarajućeg deskriptivnoga sistema – a sve su te kategorije naslijeđene tradicijom – ravnaju prema određenim predodžbama stvarnosti, toliko, s druge strane, (književni) tekstovi »prepisujući« društveno prepoznatljive situacije – kad to čine – sudjeluju u proizvodnji predodžbe o stvarnosti te se iluzija o adekvatnosti nečega što nam je iz iskustva dobro poznato, pristupačno ili pripada popularnom vjerovanju čini uvjerljivijom. Jer, prema Jaussu, jedna je od bitnih društvenih funkcija književnosti »posredovanje, tvorenje i opravosnaženje« habitualiziranih normi.¹⁵

Kako su pokazali Peter L. Berger i Thomas Luckmann, na čije se sociološke uvide poziva Jauss, većina našega snalaženja u svijetu, naših spoznaja o okolnoj stvarnosti, odnosno onoj »među mnogostrukim zbiljama [...] koja se sama pokazuje kao zbilja *par excellence*«, a to je »zbilja svakodnevnog života« i ima »pravo na oznaku vrhovne zbilje«¹⁶ vođena je intuicijom, mnijenjem i pripada predznanstvenoj spoznaji. No zbilja je, dakako, unaprijed intersubjektivno konstruirana, a pojedine »enklave ili provincije zbilje« koje su ujedno i »enklave smisla«, prepoznamo preko odgovarajućih jezičnih praksi. Valja dodati, »svijet svakodnevnoga života strukturiran je i prostorno i vremenski«.¹⁷ Iz perspektive pjesničkih tekstova kojima se bavimo, osobito je važno što je strukturiran vremenski, s obzirom na to da je njihova narativna dimenzija gotovo u potpunosti prionula uz »standardno vrijeme, koje je intersubjektivno dohvatljivo«. Stoga se čini da

¹⁴ Šodan, *Drugom stranom...*, str. 15.

¹⁵ Jauss, str. 319.

¹⁶ P. L. Berger i Th. Luckmann, *Socijalna konstrukcija zbilje. Rasprava o sociologiji znanja*, prev. S. Dvornik, Naprijed, Zagreb, 1992., str. 39.

¹⁷ Isto, str. 44.

je »preskok« između svijeta svakodnevnoga života i jedne enklave smisla kakvo je estetsko iskustvo, u ovom slučaju »stvarnosna« pjesma, znatno lakši i manje problematičan u odnosu na susret s poezijom koja načelno slijedi tradiciju modernističkoga eksperimenta pa često ruši i predodžbu o »standardnom vremenu«.

Kad se pak radi o pitanju kako »prikazivačko postignuće jedne pesme može steći komunikativnu funkciju i kako receptivno iskustvo usamljenom čitaocu može posredovati obrazac interakcije društvenoga života«, tada se mora zaći »onkraj pojedinačne pesme i estetičke norme što je pročitana iz konteksta«. ¹⁸ Kako književni opis stvarnosti ne ukazuje neposredno na stvari, nastavlja Jauss, nego uspostavlja odnos prema našoj predodžbi o stvarima, »uzorci interakcije mogu biti toliko habitualizovani u socijalne norme da – za razliku od zakonskih odredbi, religioznih zapovesti i etičkih maksima – ne moraju biti izričito formulisani ili kodifikovani«. ¹⁹ Zato ponašanje unutar određenih društvenih uloga izgleda samorazumljivo, a njihova se prezentacija u književnom tekstu, dodao bih, čini kao »Platonov grubi otisak«. Kontekstualno čitanje poetskih tekstova, u skladu s Jaussovima hipotezama, valja upraviti prema setu socijalnih normi koje u vidu *očekivanja* uvjetuju tematski plan pjesme, a čitatelju omogućuje njihovo prepoznavanje ili otkrivanje. ²⁰

¹⁸ Jauss, str. 315.

¹⁹ Isto, str. 318.

²⁰ Pritom valja dodati kako, prema Jaussu (odnosno M. Riffaterreu), očekivanja o karakteru prikazana svijeta u lirici (koja zbog svoje kratkoće i eliptičnosti i specifičnim uvjetima proizvodnje značenja nema na raspolaganju obilje leksičkoga materijala) nastaju prije svega uz pomoć tzv. »polja slika« i uključuje »retorske obrasce, alegorijske ključeve, mitologeme i simbole«. »Prag od polja slike u prikazivačkoj funkciji ka opisnom obrascu postiže se tamo gde se sistem leksičkih asocijacija uključuje u model koji evocira situaciju. Kao provera da li jedno polje slike sadrži obrazac interakcije može poslužiti ispitivanje da li je obrazac opisivanja moguće formulisati kao 'jezičku igru'« (Isto, str. 317). Primenjeno na naš slučaj, slično bi ispitivanje (koje u okviru ovoga rada nije moguće poduzeti) trebalo ustanoviti kako kolokvijalizmi i popularni frazemi – koji ovdje

Vjerujem da u tzv. »stvarnosnom« pjesništvu imamo posla upravo s dvostrukom igrom iznevjerena i potvrđena očekivanja kako na planu seta socijalnih, tako i u pogledu estetičkih normi – ili njihovih prešutnih pretpostavki. Situacija u većini tih pjesama je takva da se – nimalo neočekivano za suvremeni književni tekst – jedan set socijalnih uzusa dominantno učvršćuje, dok se drugi problematizira, a tako je i na planu očekivane estetske norme koju, opet, rekao bih, ta poezija jednim svojim polom demantira dok je drugim svojim aspektima utvrđuje. Kako bi cjelovito istraživanje toga problema zahtijevalo posebnu studiju, ovdje ću samo skicirati neka temeljna zapažanja; jedan se set socijalnih normi, uglavnom limitiran na areal svakodnevnih uzoraka bliske interakcije – pri čemu se univerzalna i uopće krupnija etička pitanja ostavljaju po strani kao odviše pretenciozna i nesuvremena – neprestano dovodi u pitanje. U Gromačinoj zbirci već se naslovnom popularnom govornom frazom u upitnoj intonaciji (*Nešto nije u redu?*) djelomično nagovještava da će se u knjizi kroz niz malih stihovanih pripovijesti problematizirati tipična iskustva, (uglavnom) poštujući svakodnevne govorne procedure, ali tako da se ono samorazumljivo, repetitivno ili kolektivno potisnuto podvrgne procesu poetske deskripcije i reinterpretacije.

U kritici je već uočen i »žurnalistički«²¹ sloj Gromačina stila pa se shodno tome u zbirci redovito propituju oni aspekti svakodnevice koji otkrivaju naličje tranzicijskoga kapitalizma; slike »pojavnih svjetova« koje

stoje umjesto stilski bogatijih retoričkih obrazaca, mitologema i simbola – pokreću lanac asocijacija i aktiviraju jezične igre na taj način da svjetovi »stvarnosnih« pjesnika u recipijenta bude osjećaj bliskosti i prepoznatljivosti. Jausss dodaje da su takve selekcije jezičnoga materijala izrazito kontekstualno ovisne i izrazito promjenljive. Činjenicu da je Gromačino, Pintarićevo ili Glamuzinino pjesništvo prepoznato kao mimetičko dugujemo, prije svega, konsenzusu u pogledu jezičnih igara koje omogućuju temeljnu orijentaciju u onim enklavama smisla koje njihov lirski subjekt ili kazivač evocira ili u njima djeluje.

²¹ Termin je uveden i zato jer je dobar dio naših autora barem jedan dio svoje karijere proveo u novinarskoj profesiji.

Gromačina poezija – zajedno s ostalim autorima toga vala – prezentira odreda dezavuiraju društvene mitove, pa se u pozitivnom vrijednosnom ključu, ili barem s određenom dozom naklonosti portretiraju gubitnici u aktualnim društvenim procesima, što je, s jedne strane, kako je nagoviješteno, standardni postupak u modernoj književnosti koja intersubjektivnoj, službeno ovjerenoj zbilji beziznimno pristupa s nepovjerenjem, tj. s pozicije gotovo bezuvjetne negacije. No, dok se svjetovi koji prekoračuju horizont neposredno doživljenoga, odnosno konzekvence što ih strukturno nadređene »provincije smisla« u vidu socijalne norme isporučuju pojedincu, neprestano potkopavaju ironijskim prevrednovanjem ili simbolički zaoštrenom poantom, dotle se socijalni odnosi iz najbliže partikularne sfere, koju Jauss, Berger i Luckmann označavaju kao tip odnosa »lice u lice« i kontakti s »privilegiranim drugim«, nedvojbeno promatraju kao povlaštene oaze u kojima perzistira kakva-takva mogućnost zadržavanja humanoga.

Ako se očekivana estetička norma, s obzirom na horizont očekivanja uvriježen u (post)modernoj lirici narušava odustajanjem od bilo kakve ekstravagantnosti i atraktivnosti koja bi ugrožavala aktualnu jezičnu normu – premda ne bez ostatka – komunikacijska sfera licem u lice ili, još uže, model iskazivanja koji pogoduje reprezentaciji individualne monološke svijesti – što je, ne treba zaboraviti, areal koji tradicionalno pokriva lirski govor – pruža dovoljno argumenata za tvrdnju da ta poezija, premda možda svojim manje vidljivim mjestima, poštuje osnovne kodove europske lirike.²² Stoga bi se tim povodom mogao izvesti i općenitiji zaključak

²² U svih vodećih njemačkih autora (E. Müller-Zettelmann, D. Burdorf, W. Wolf) monološki govor kao iskaz naizgled neposredovane svijesti i općenito sklonost jednostavnim govornim procedurama, odnosno komunikacijske strategije shvaćaju se kao jedno od karakterističnih obilježja lirike. V. o tome i u navedenoj knjizi T. Bogdana. Govor drugoga u ovih je autora dominantno posredovan (»profiltriran«) kroz osobnu perspektivu, a znatno rjeđe, uglavnom u K. Pintarića i u D. Glamuzine, pripušta se pokoja rečenica drugoga u upravnom govoru. Takvi su iskazi, međutim, beziznimno uokvireni, ne samo dominantnim monološkim izričajem nego se i podvrgavaju vrijednosnom sustavu prvoga lica.

koji ne pogađa samo tipični odnos »stvarnosne« poezije prema pojedinim enklavama smisla: većina književnih tekstova posreduje cijeli spektar različitih odgovora usmjerenih na set estetičkih i socijalnih normi. Dok jedne potvrđuje, osnažuje, legitimira, pa i proizvodi, druge podvrgava propitivanju, reinterpetaciji ili ih potpuno opovrgava. U tom pogledu »stvarnosna« poezija nije nikakva iznimka.

Još je jedno zajedničko obilježje pjesničkih zbirki koje su nam u fokusu učvrstile percepciju o bliskom, prepoznatljivom i »programatski razumljivom«.²³ Vrlo često pojedinačna pjesma u tih autora, iako egzistira i kao samodostatna i zaokružena tvorevina, relativno gubi na samostalnosti upletanjem u krupnije, najčešće kronološki, katkad i kauzalno, uobličene pripovijesti. Tako pjesme poprimaju ponešto od karaktera »jednominutnih novela«, a sekvence bivaju shvatljive kao fragmentarna, ali smislena pripovijest. Ktome, lirski subjekt, ovako tekstualno umrežen, recipijentu omogućuje kreiranje protagonista i identifikaciju njegova svijeta s raspoznatljivim društvenim ritualima u kojima kao lik sudjeluje krećući se kroz prije spomenute enklave smisla. Iskazni subjekt najčešće je integrativno načelo, iako ne i jedino, pa se u Tomice Bajsića i u Tamare Gromače prostor pojavljuje u istoj funkciji, iako su oni oblikovani vrlo različitim jezičnim sredstvima. U *Divovskim koracima* Krešimira Pintarića pogled s društvenoga ruba – konstantno narativno posredovan iz ja-pozicije zadio je poliperspektivnu i procesualnu dimenziju postupkom ciklizacije i ulančavanja.²⁴ Ironijskim obratima, komičnim tretmanom teme i ustrajnim prijanjanjem uz kolokvijalno i prizemno Pintarićev kazivač nastoji upravo unutar korica zbirke s podnaslovom »(pjesme)« dezavuirati – ili možda samo resemantizirati – neka od privilegiranih općih mjesta na kojima je parazitirala starija lirika. Konceptija romantične ljubavi, muškoga

²³ Sintagma pripada Robertu Perišiću, a ispisana je na koricama Gromačinine zbirke.

²⁴ Jedan od ciklusa podcrtava načelo nadređenosti cjeline fragmentu tako što su pojedini sastavi jednostavno naslovljeni »prva«, »druga«, »treća«...

prijateljstva, a ponajviše figura posvećenoga pjesnika – estetičkoga heroja i martira u modernističkom samorazumijevanju – kao i nominalno visoki simbolički status poezije demistificirani su u ime ideje »normalnosti«, običnosti i nesavršenosti.²⁵

Strategija ulančavanja i intertekstualnoga, preciznije rečeno autoreferencijalnoga premrežavanja pojedinačnih tekstova nešto je složenija, a ktome i postupno progredira u trima do sada objavljenim zbirdkama Drage Glamuzine (*Mesari, Je li to sve?, Everest*).²⁶ U njima se provokativno secira gotovo melodramatski ocrtan trokut između muškoga protagonista, žene i ljubavnice, pri čemu, netipično za modernu liriku, ali konstitutivno u Glamuzininu poetskom univerzumu, svijet obiteljske svakodnevice biva uvučen u erotsko-ljubavne probleme kazivača kao kolateralna žrtva njegove dvostruke egzistencije.²⁷ Pojedinačne pjesme zbog neprestane interferencije motiva – u kojima se nazire kontinuirana fabula – postaju facete dugotrajna procesa u kojem se kontinuitet egzistencijalnoga primarno sagledava kroz prizmu društveno neprihvatljive ili pomaknute seksualnosti. Ispod površine, iznova se susrećemo s dvosmjernim hodom teksta u odnosu na društvene i estetičke projekcije. Kako je usredotočen na emocije, događaje i konzekvence trokutne pozicije agonista, Glamuzina se među suvremenim autorima izdvaja »objektivnošću« tona, tj. odsutnošću

²⁵ Udarno mjesto u zbirci zasigurno je locirano u tekst »sedma«, gdje se rečenica »čitaš li poeziju?« – s poželjnim negativnim odgovorom – pojavljuje kao eliminacijsko pitanje u kvizu prilikom upoznavanja s drugom osobom .

²⁶ Sve tri se zbirke mogu postaviti u odnos i s Glamuzininim nagrađivanim romanom *Tri* iz 2008., koji prozno i u dugačkoj formi zadržava tematske koordinate zadane u dvama prvim zbirdkama. Na taj način Glamuzinin cjelokupni dosadašnji opus u još većoj mjeri slijedi poetiku Raymonda Carvera, koji se i inače navodi kao glavni uzor cijeloga naraštaja hrvatskih pisaca.

²⁷ U svim Glamuzininim zbirdkama ima i pjesama u kojima se privremeno napušta osnovna tema, ponajviše one u kojima kazivač iskoračuje u više enklave smisla i uranja u svjetove kulturne prošlosti. No i tamo se, najčešće anegdotalno, kazivačevi kulturni heroji spuštaju u areal svakodnevice.

emotivnoga angažmana pripovjedne instance, što je, reklo bi se, u neskladu s činjenicom da je lirski subjekt autodijegetski pripovjedač do krajnosti upleten u relacije koje se tiču njegova intimnoga identiteta, društvenog statusa i s njim povezane obiteljske odgovornosti.

Neemotivno pripovijedanje o stanjima povišene afektivnosti, intencionalni amoralizam u pristupu, odnosno formom priče proizvedeni rascjep između pripovjednog i doživljajnoga subjekta u dobroj mjeri izokreće temeljnu situaciju kakva se mogla razaznati u prethodno opisanim zbirkama. Tamo je prijetnja najužoj parcijalnoj sferi koju smo označili kao intersubjektivni obrazac »lice u lice«, predstavljala, kako smo rekli, svojevrsni azil naspram »buke svijeta« i čuvala subjekt od potpunoga rasapa koji donose sile izvana, što je također jedan od lirskih obrazaca duga trajanja. Glamuzinina poezija, ne samo da iznevjerava tradicionalni deskriptivni sustav tog tipa lirike nego neprestano radi na razgradnji socijalnoga klišeja *la doucer du foyer* koji je, vidi se iz Jaussove studije, jedna od središnjih habitualiziranih normi u službi legitimacije građanskoga poretka. Ako stvari stoje doista tako kako je to formulirao Franco Moretti u svojoj kapitalnoj studiji o europskom *Bildungsromanu*,²⁸ brak nije samo privatna veza nego i simbol potvrde društvenoga ugovora. Provokativno brisanje hijerarhije između braka i izvanbračne veze implicitna je kritika građanske predodžbe o »heilige Familie« koja i u današnjem kontekstu važi kao neupitni uzorak »normalnoga«.

Iako Glamuzinina poetika ne uključuje onaj stupanj desakralizacije poetskoga jezika kakav su prezentirale radikalnije varijante (Gromača, Pintarić) te se uglavnom drži književnoga standarda i uredne kompozicije, utoliko više, na drugom nivou, radi na brisanju razlika između pripovjednoga i lirskoga tako što, s jedne strane, ustrajno ostaje pri tematizaciji jednoga fabularnog slijeda, dok, s druge strane, opet, u nešto modernijoj

²⁸ F. Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, prev. A. Sbragia, Verso, London i New York, 2000.

pripovjednoj maniri, poliperspektivistički osvjetljava različite aspekte svoga temeljnog zapleta, dodatno ističući sekvencijalni i prikazivački aspekt toga pisma.

3.

I dok se tematski svjetovi tih autora – kako smo vidjeli – poigravaju habitualizacijom estetičkih i socijalnih normi koje se ne smatraju općenito prihvatljivim a, s druge strane, izdvajanjem i uokvirenjem, oneobičavaju i potkopavaju ono kolektivno posvojeno, retorička razina diskursa – barem se tako čini – neprestano radi na afirmaciji subjekta i njegovih orijentacijskih uporišta pa se odnos prema svijetu, ma kako govornicima izgledao problematičan, ukazuje kao stabilan, ili u najmanju ruku zadan pravilima »jezičnih igara« koje nisu autentično njihove, čak i kad konkretne individualne priče to jesu. Otuda nevoljkost dijela kritike prema tendenciji povratka iluziji kreiranja antropomorfne svijesti, relativno stabilne i prepoznatljivo socijalno situirane, s obzirom na to da suvremena poezija – u njihovim očima jedini preostali nasljednik avangardnih projekata – odavno razara tu iluziju, forsirajući u radikalnijim varijantama nejasan komunikacijski okvir u kojem kao da jezik bez subjekta ili iz neke policentrične pozicije opći sam sa sobom.

U osnovi je ta predodžba o subjektu, rekao bih, točna. Metonimijske veze rade na uspostavljanju kontinuiteta, a ciklizacija s elementima zapleta koja ih prati kao obavezna popudbina samo pojačava dojam o osmišljavanju, zapravo izgradnji (invenciji) individualne egzistencije koja je, ako ništa drugo, posjednik vlastite povijesti. Je li, međutim, to doista tako, razjasnit će se поближе kad nešto kažemo i o formalnom supstratu tih pjesama. Također, treba zapaziti da je s takvim zaokretom uveden i novi tip subjektiviteta kakav nije bio prisutan u modernističkoj poeziji s istaknutim

lirskim subjektom. Ovaj osuvremenjeni subjekt nije više posjednik jezika, niti fingira da je njegov tvorac, nego se neprestano uspostavlja u dijalogu s drugim, ma kakve naravi taj dijalog bio. Njegov identitet u potpunosti je određen relacionistički, jer su sve njegove pozicije – kao i u pripovjednoj prozi – određene pozicijom i jezičnim igrama drugih, dopirale one iz najbliže sfere, ili iz viših enklava smisla.

U svjetlu tih odnosa pročitao bih i ambivalentan odnos te intencionalno razumljive poezije prema pjesničkom modernitetu. Znatno uvećan udio naracije u takvim tekstualnim praksama bjelodano dovodi u pitanje koncept pjesme kao povlaštenoga prostora u kojem se po ustaljenom modernističkom obrascu – pa je vjerojatno zato, barem trenutno, i prestao biti »moderan« – zbiva destrukcija diskursa kao uhodane komunikacijske djelatnosti, a promovira načelo jezičnoga eksperimenta. Stoga se u narativno orijentiranom pjesništvu s početka ovoga stoljeća umjesto oslanjanja na označiteljski pol izraza, čuvanja sakralnoga ili ludičkoga odnosa prema pjesničkom jeziku potencira dehijerarhizacija visokoga i niskoga, elitnoga i popularnoga, efemernoga i iznimnoga koja se u većini modernističkih projekata koliko-toliko čuvala.

Vratimo li se načas Riffaterreovim semiotičkim analizama ili formalistički usmjerenim teoretičarima poezije koji pokazuju kako se, među ostalim, poetičnost nekoga teksta otkriva u zgušnjavanju označiteljskih veza ili uz pomoć tzv. riječi-indikatora koje aktiviraju nemimetičko čitanje, ustanovit ćemo da je u ovom odvjetku suvremenoga hrvatskog pjesništva indikativno upravo suprotno; ti pjesnici svoj odmak, odnosno tobožnju nepoetičnost nastoje utemeljiti na fragmentima popularnoga diskursa, bilo da se radi, kao što smo rekli, o habitualiziranim frazemima iz usmene komunikacije – poput naslova Glamuzinine druge i Gromačine prve zbirke – bilo, nešto rjeđe, iz diskurzivnih općih mjesta javnih medija. Također, upotreba predvidljivih deskriptivnih modela, prije svega onih koji tematsku strukturu zadržavaju u sferi bliskoga, prigodnoga, jednokratnoga i kontingentnoga – a povrh svega i kauzalno protumačivoga – proizvodi

estetičku iluziju »realnoga«, što će reći zadržava diskurs u granicama transparentnoga odnosa između označitelja i označenoga.

Preusmjerimo li pak fokus s »forme sadržaja« na »sadržaj forme« koja podupire ovaj poetski trend, primijetiti ćemo da se u zbirkama u kojima neupitno vlada narativni prosede, jednako tako on neizostavno uklapa u stihovni oblik, na što – zanimljivo je – kritika dosada nije obratila pozornost.²⁹ U zbirci *Južni pol* Tomice Bajsića, knjizi koja se smatra začetnikom trenda, još se pojavljuje i pjesma u prozi, ali su takvi tekstovi upadljivo manje obilježeni pripovijedanjem pa ih možemo shvatiti kao prijelaznu fazu prema totalnoj dominaciji suprotnoga oblikovnog principa. Dakle, stihovna forma koja kroz cijelu književnu povijest služi kao sredstvo razjednačavanja³⁰ i izdvaja poetski govor iz sfere konkretne komunikacije ovdje korespondira s iskazima koji fingiraju usidrenost u realno i svakodnevno. Istina, svi navedeni autori gotovo se beziznimno služe oblikom koji u suvremenom književnopovijesnom trenutku najmanje skreće pozornost na sebe; njihov slobodni stih nema prepoznatljiva ritmička obilježja osim dominantne sintaktičke granice na kraju retka – vrlo često ona je dubine kadence ili antikadence, rjeđe i polukadence³¹ – i autosemantičke riječi u klauzuli, tako da ga treba tretirati kao trenutno najneutralniji, najmanje artificijelan stihovni izbor. Pa ipak, i taj razmjerno neutralan i neartificijelan izbor još uvijek čuva tragove svoje nekadašnje subverzivnosti i pripadnosti arealu visoke umjetnosti naklonjene eksperimentu. Dovoljno ga je usporediti s kratkom, rimovanom formom estradne pjesme – danas

²⁹ Važnost stihovnoga govora kao »distinktivnoga faktora spram proze« primijetio je tek Branislav Oblučar u kratkom i instruktivnom eseju »Stvarnosna poezija«. Objavljen je na Trećem programu Hrvatskog radija u emisiji *Pojmovnik postjugoslavenske književnosti*, ur. B. Postnikov i G. Crnković, ožujak 2013. Srdačno zahvaljujem autoru na ustupljenu rukopisu.

³⁰ Usp. J. Lotman, *Struktura umjetničkog teksta*, prev. S. Veršić, Alfa, Zagreb, 2001., osobito poglavlje »Poezija i proza«, str. 129-140.

³¹ Redak, dakle, završava krajem cijele rečenice, rečenične fraze ili sintagme. Opkoračenje se rabi iznimno, kao vidljiv postupak.

autentičnog popularnog žanra – pa će biti jasno koliko su ti formalni jezici udaljeni jedan od drugoga.³²

Čini mi se da su razlozi takve autorske orijentacije prilično očigledni, premda začudo opet nedovoljno obrazloženi, iako se o »stvarnosnom« pjesništvu relativno često pisalo. Spajanjem naracije i spomenutih deskriptivnih modela koji teže prema autobiografskoj matrici – ili je simuliraju – kao i njima pripadnoga »nefiguralnoga« stila s proznim medijem ti bi se tekstovi posve utopili u susjedne prozne žanrove – crticu, kratku priču ili neku vrstu feljtonističke proze – i izgubili onaj element provokativnosti koji im stih, očišćen od drugih obilježja poetičnosti, omogućuje. Drugim riječima, stih je – i to baš onakav kakav je ugrubo opisan – uvjet mogućnosti »stvarnosnoga« pjesništva. Paradoks cijele te pojave i književnopovijesne situacije leži upravo u tome što je isti takav formalni model u ranim, herojskim danima modernističkoga prodora branjen iz sasvim različitih razloga – tada je bio zaštitnim znakom »nove glazbe« i, doduše, eufonijski znatno jače opremljen, funkcionirao u otporu spram narativno i realistički orijentirane književnosti.

Kao dodatni argument za tvrdnju da je odnos »stvarnosnoga« pjesništva ambivalentniji prema mimetičkom načelu, ili barem složeniji nego što je dosada utvrđeno, iznio bih još jednu napomenu vezanu uz presudnu ulogu stihovnoga oblika za smjer recepcije koji je spreman zaći onkraj puke razine iskaza. Stih, ma u kakvoj narativnoj strategiji bio uposlen samim utvrđivanjem granice retka – a osobito kad je ona jasno istaknuta kao što je ovdje slučaj – aktivira, s jedne strane, važnost položaja i paradigmatiskih veza kakve kontinuirano prozno izlaganje samo latentno sadrži, a, s druge strane, dopušta pukotine i skokove koji u tom kontekstu

³² Ovdje treba ukazati i na mogući oratorski potencijal takva stiha, ali i na narativne matrice, u kontekstu prijelaza stoljeća kad je suvremena hrvatska književna scena obilježena učestalim javnim čitanjima, što je izazvalo i zavidnu pažnju domaćih medija. O kulturološkim, povijesnim i socijalnim obilježjima toga fenomena v. D. Duda, *Hrvatski književni bajkomat*, Disput, Zagreb, 2010.

– tekstualnom prostoru – djeluju »prirodnije« nego u pripovjednoj prozi. I kad se dominantno forsira kontinuirani narativni tok, moguće ga je u svakom trenutku odmijeniti lirskim zastojem ili pak vremenskim skokom. U Tatjane Gromače, recimo, »Jurij Gagarin« kao televizijski *celebrity* u dva retka ostari i propije se, a u Drage Glamuzine – koji je i inače sklon takvim »montažnim rezovima« – Anais Nin se s lakoćom, bez naratorova obrazloženja stapa s likom neposredno prisutne ljubavnice. U *Mesarima*, naslovnoj pjesmi prve zbirke, mitski grčki bog, bitnik iz New Yorka, hrvatski pjesnik i sam kazivač postaju »varijante invarijantnoga«, odnosno ista metaforička figura.

* * *

Na kraju se mogu ponuditi i neki provizorni zaključci iz dosada iznesenoga: katkad dispartnim, katkad jednostavno eklektičnim vezama između označitelja i označenoga, iskazivanja i iskaza, retoričke i referencijalne razine teksta, razlikama koje uspostavlja u odnosu na prethodeću pjesničku tradiciju tzv. »stvarnosna poezija« nastoji izvući najbolje iz obaju svjetova – poetskoga i proznoga. Ista se stvar može formulirati i tako da se kaže kako je na djelu vrsta autorsko-čitateljskoga ugovora koji podrazumijeva otvoreno polje pregovora i razmjena između stiha i proze, jednostavnoga i kompleksnoga, između popularnoga i elitnoga jer istodobno pokušava zadržati za sebe dignitet ozbiljnoga literarnog čina i otvoriti se spram potencijalno široka kruga recipijenata. *Mainstream* recentnoga hrvatskog pjesništva čini to tako što uvjetno odbacuje modernistički projekt opozicijske estetike, ali se isto tako nastoji upisati u književnu povijest kao još jedan inovativan i prevratnički pjesnički program.

Uspijeva li to u svakom pojedinom slučaju, ili čak u većini svojih projekata, posve je drugo pitanje. Bitno je ustvrditi da je takav model ponudio stanovit iskorak, ali i da pretpostavke na kojima počiva nisu tako jednostavne kakvima se na prvi pogled čine.

POPULAR INTO ELITE – »REALIST« POETRY AND POETIC MODERNITY

Abstract

The so-called »realist« poetry – appearing as it did alongside the preference for similar concepts in prose at the turn of the century – incited a substantial critical attention, but also gave rise to a few misconceptions as regards the use of strategies uncommon in the poetry of preceding generations, no less than as regards its rapport with poetic modernity in general. Branded by some critics as a regression into the popular, even into triteness, for the ostensible purpose of reaching a wider audience, it was characterized above all by relinquishing of linguistic experimentation and insistence on transparent meanings. Starting from contemporary theoretical insights, the paper proposes that the situation might be clarified if the referential plane of the text is considered in the light of the modes employed for mediating social and aesthetic norms, and if the deep relations that obtain between »realist« poetry and the popular and elite poles of literary communication respectively are analysed with respect to the dominant rhetorical strategies. The latter in particular are shown to be much more ambivalent than it appears when the effects of the referential and rhetorical apparatus are conflated – as is habitually the case – with the mimetic aspect imposed as the decisive factor in the reception of this kind of poetry.

Key words: Croatian poetry; modernism; realism; lyric; referential function; rhetoric; popular