

Izvorni znanstveni rad

DOI: <https://doi.org/10.17234/Croatica.67.3>

UDK: 821.163.42-1.09"19/20"

821.163.42-1:81'38

Primljen: 3. VI. 2023.

Prihvaćen: 1. IX. 2023.



## U VELIKIM POTEZIMA – OSVRT NA DUGU PJESNIČKU SUVREMENOST

Branislav Oblučar

Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet

[boblucar@ffzg.unizg.hr](mailto:boblucar@ffzg.unizg.hr)

U članku se suvremena hrvatska poezija razmatra kroz prizmu ideje o dugoj suvremenosti (na tragu uvida Stipe Grgasa o suvremenoj američkoj književnosti). U prvome dijelu donosi se osvrt na antologije i studije u kojima se devedesete godine tretiraju kao nova etapa suvremenog pjesništva, koja se redovito sagledavala i u širem vremenskom okviru koji seže sve do 1950-ih. U središnjem dijelu članka pažnja se posvećuje zamislama o poeziji iznesenima u esejima Antuna Šoljana i Branka Maleša, u kojima se izlažu oprečni pogledi na pjesnički tekst. Ova se opreka zatim uspostavlja kao okvir za tumačenje rasprava o stvarnosnoj poeziji početkom 2000-ih koje su također formulirane u formi opozicije (opreka stvarnosno – jezično/(post)modernističko). Te rasprave na koncu služe kao pozadina za razumijevanje poezije koja nastaje unazad 15-ak godina, a koja miješa elemente narativnog i metaforično-asocijativnog govora. U članku se pjesnička proizvodnja od 90-ih naovamo sagledava izvan uvriještenih desetljetnih (generacijsko-časopisnih) klasifikacijskih okvira, a teži se pristupu koji kombinira stilističko-formalne i kontekstualne uvide. Posebna je pozornost pritom posvećena pitanju afektivnoga registra različitih poetika na tragu književnoteorijskih studija Rite Felski koja ističe važnost pojmova poput prepoznavanja, očaranosti i sumnje.

Ključne riječi: duga suvremenost, stvarnosna poezija, jezična poezija, sumnja, očaranost

U jednoj epizodi romana *Nadja* Andréa Bretona pripovijeda se o slikaru koji u marsejskoj luci na platnu nastoji uhvatiti sunce u zalasku. On se „hitro bori sa zalazećim svjetlom” dok se mrlja koja odgovara suncu spušta skupa s njime. Unatoč hitrosti, slikar uviđa da uvelike kasni. Na koncu od sunca ne ostaje ništa, slikar dotjeruje tek odbljeske na vodi. Umjesto svjetla, slika mrak. Pripovjedač, koji u dokolici promatra ovu „borbu”, na koncu zaključuje: „Njegova mi se slika, koju je on smatrao dovršenom, a ja najnedovršenijom na svijetu, učinila vrlo tužnom i vrlo lijepom” (Breton 2006: 133). Ova kratka epizoda iz Bretonova romana čini mi se prikladnom figuracijom problema s kojim se susreće proučavatelj književnosti kada se bavi suvremenosti. Opisana scena naime predočava različite odnose prema vremenu koje teče. Slikar se nastoji stopiti sa sadašnjim trenutkom, uhvatiti krišku čistoga prezenta i dati joj umjetničku formu. To što uviđa raskorak i kašnjenje ne ometa bitno vjeru da je potpuno prožimanje s vremenom moguće – svoju sliku stoga smatra završenom. Pripovjedač je pak odmaknut – njemu se ovaj pokušaj umjetničkog hvatanja prezenta nadaje kao problem. Ako je slikar očaran predmetom za kojim juri, pripovjedač zauzima kontemplativan stav: shvaća da je borbu s vremenom nemoguće dobiti. Djelo je nužno nedovršeno – u tome je i ljepota i tuga onoga tko hoće biti posve suvremen. Iz ove bi se kratke epizode mogle iščitati tri varijante suvremenosti: suvremenost kao pokušaj stapanja s prezentom, suvremenost kao predmet kontemplacije i suvremenost kao dijeljeno vrijeme koje slikar i pripovjedač nastanjuju i poimaju drukčije.

U svome glasovitom eseju *Što je suvremenost?* Giorgio Agamben odriče atribut suvremenosti onima koji se poput Bretonova slikara žele potpuno stopiti s vremenom, odnosno biti podudarni svojoj epohi (2010: 20). Pretjerano očarani njome, zabljesnuti njezinim svjetlima kao slikar suncem, ne uspijevaju je sagledati – „ne uspijevaju zadržati uperen pogled u nju” (isto, 20). Svoj pojam suvremenika Agamben tako zasniva na odmaku nužnome za refleksivan stav – onaj tko nastoji misliti suvremenost u vrijeme nužno unosi neku „bitnu nehomogenost” (isto, 29), neku cezuru ili pukotinu; on ili ona unose višestrukost u ono što na prvi pogled izgleda jedinstvenim. Iako je Agambenova koncepcija figure suvremenika suviše ekskluzivistička, jer suvremenici kako ih on zamišlja mogu biti samo rijetki i „hrabri” (isto, 24), sagledavanje suvremenosti kao svojevrzne heterokronije čini mi se važnim za promišljanje suvremene književnosti.

Na Agambenovo inzistiranje na odmaku kao uvjetu za problematiziranje suvremenosti dovezuje se i Stipe Grgas u članku *Komparativistička relevan-*

*tnost američkog 'sada'* (2010). Prema Grgasu, odmak je uvjet uspostavljanja odnosa prema sadašnjosti, zbog čega „suvremenost nema supstancijalno nego relacijsko određenje” (isto, 23). Grgas to povezuje s generacijskim razlikama – duže pamćenje starijih omogućuje im da promišljaju sadašnje vrijeme drugačije nego mladi koji ga naprosto žive – njima „nedostaje ona perspektiva koja bi omogućila sagledavanje kontingentne naravi onoga sada” (isto, 23). Gledano na ovaj način, mladi su srasli s vremenom poput Bretonova slikara, dok stariji uživaju povlasticu kontemplativnog odmaka. Ipak, na djelu je stanoviti paradoks, jer je „sraslost” s vremenom jedna od implikacija pojma suvremenost, koji u svom značenjskom spektru kao jednu od kategorija sadržava i ono što upućuje na mladost ili na „mlađe” generacije, kao kada se primjerice za neke pjesničke izbore ili antologije koristi pojam „mlađe poezije” kao sinonim za suvremenost (uz npr. „recentnije” ili „novije”). Stoga bih rekao da relacijsko poimanje suvremenosti nije toliko odnos mlađih ili starijih spram iste vremenske točke koju jedni vide, a drugi ne, već je suvremenost sâm odnos između generacija – tkanje koje one proizvode, bilo svojom sukladnošću, bilo nerazumijevanjem i tenzijom. Suvremenost se tako može definirati i kao relacija između očaranosti prezentom i kontemplativnog odnosa prema njemu, a ne nužno kao izbor između ovih modusa na kojem primjerice inzistira Agamben.

Za promišljanje o suvremenoj hrvatskoj poeziji Grgasov članak relevantan je međutim zbog nečeg drugog. Relacijsko poimanje suvremenosti, prema autoru, bitno je određeno događajem koji tu suvremenost inaugurira, poput stanovitog prekida ili cezure – u kontekstu američke književnosti takav je događaj primjerice 11. rujna 2001., za koji autor optira kao „inauguralni događaj” koji omogućuje da se definira „američko sada” (isto, 19). Kao svaka književnopovijesna naracija, i priča o suvremenosti mora imati svoj početak, no za razliku od naracija o prošlim razdobljima, njezin kraj bitno je otvoren – završna točka naglašeno je kontingentna, vidljivije određena prezentom samoga pripovjedača-kritičara, koji je i sam dijelom epohe koju opisuje, zbog čega se teže sklanja iza retoričke maske objektivnosti. Njegova pripovijest, kao i djelo slikara u epizodi *Nadje*, „najnedovršenija je na svijetu”. U tome je smislu i bavljenje suvremenošću nesigurno i provizorno – ili Grgasovim riječima, mjerila suvremenosti proizvoljna su, a kada je se želi predstaviti, ona „izmiče konceptualizaciji i sustavnom opisu” (isto, 16). Da bi se promišljalo suvremenu epohu, da bi se osvojio odmak, potreban je dakle vremenski orijentir ili mjerilo: „sada” pritom može biti duljeg ili kraćeg trajanja – to nije više apsolutni prezent koji je ionako nemoguće „uhvatiti”,

to je sekvenca unutar koje se prepoznaje određeni kontinuitet ili relativna homogenost (koja dakako nužno implicira i neki stupanj razlika).

Važan Grgasov uvid tiče se razlika u razmjerima ovoga „sada” unutar različitih kultura – neke, poput američke, dinamičnije su, odnosno sposobnije da procesiraju i arhiviraju prošlost i okrenu se prema budućnosti (2010: 21). U takvim je kulturama moguće govoriti o kraćoj suvremenosti. S druge strane, statične su kulture „ukotvljene u dugo trajanje”, odnosno njihova je sadašnjost snažnije orijentirana prema prošlosti, to je „sadašnjost koja dugo traje”, primjer čega bi bila hrvatska kultura (isto, 21). Pojmove duge i kraće suvremenosti Grgas predlaže kao parametre za klasificiranje kultura i njihova stvaralaštva, pri čemu ih se ne mora nužno poimati kao vrijednosne kategorije, premda ideja statične kulture uronjene u prošlost potencijalno priziva konotacije inercije i perpetuiranja istih obrazaca samopoimanja. No „dugu suvremenost” ovdje prije svega želim koristiti pragmatično – kao parametar koji omogućuje preciznije sagledavanje suvremenog hrvatskog pjesništva, kao i njegovih dosadašnjih književno-kritičkih konceptualizacija.

#### KADA POČINJE PJESNIČKA SUVREMENOST?

Koje su implikacije sagledavanja suvremenoga hrvatskog pjesništva kroz prizmu duge suvremenosti i na koje se načine ta duga suvremenost manifestira – pitanje je na koje ću pokušati odgovoriti u ovome članku. Ideja duge (pjesničke) suvremenosti suštinski je ambivalentna. Ona s jedne strane omogućuje da se istaknu kontinuiteti i opišu mijene, da se nove pojave sagledaju na širem vremenskom horizontu – najveća prednost koju ona nudi je mogućnost da se prema novome zauzme odmak, tj. već spomenuta refleksivna distanca. S druge strane, pogled prema natrag potencijalno skraćuje vrijeme potrebno da se pomnije razmotri ono što je u procesu nastajanja, što se možda i ne uklapa u interpretativne okvire stečene prilikom proučavanja poezije prethodnih generacija.

Prvo pitanje koje želim razmotriti je problem „inauguralnog događaja”; ili pojednostavljeno: kada počinje hrvatska pjesnička suvremenost? Na temelju različitih izbora ili antologija iz recentnoga pjesništva, objavljenih nakon 2000. godine, moglo bi se reći da kritika i znanost barataju dvostrukim okvirom – jedan je uži i tiče se pjesničke produkcije unazad deset ili dvadeset godina, a drugi je širi jer uzima u obzir autore i poetike u znatnom genera-

cijskom rasponu, kao i prošle periodizacije koje funkcioniraju kao referentni okvir. Ukratko, duga pjesnička suvremenost uspostavlja se kao horizont razumijevanja one kraće. Nekoliko pjesničkih antologija može poslužiti kao primjer. Prva je *Utjeha kaosa – Antologija suvremenog hrvatskog pjesništva* Miroslava Mićanovića, objavljena 2006., a dvostrukost okvira očituje se u načinu selekcije materijala: temeljni vremenski okvir je uzak jer se u obzir uzimaju knjige objavljene u razdoblju od 1995. do 2005. No generacijski raspon je širok – izbor počinje pjesmama Slamniga i Dragojevića, a završava poezijom Tatjane Gromače i Ivane Bodrožić. Na sličan način zamišljena je i recentnija antologija Tonka Maroevića, *Svjelaci – Hrvatsko pjesništvo trećega poraća (1996–2019)*, iz 2019. godine. U samom se naslovu naznačuje vremenski okvir čiji je donji prag vrlo blizak Mićanovićevom – sredina devedesetih i ovdje je donja točka selekcije zbirki i pjesama, a podudarnost se ostvaruje i u generacijskom rasponu odabranih autora: izbor počinje pjesmama Vesne Parun i Irene Vrkljan, a završava onima Martine Vidaić i Gorana Čolakhodžića. Maroević je ovaj raspon slikovito predočio obiteljskom metaforom: na djelu je svojevrsna usporedba tekstova „(pra) djedova i (pra)baka s tekstovima očeva i majki, sinova i kćeri, unučica i unuka” (2019: 11). Duga suvremenost tako je zamišljena kao rodoslovlje, jedinstveni kontinuitet, pa i svojevrsna evolucija poezije koja je u nekoliko desetljeća prešla put „od punine povjerenja u učinkovitost govora, preko njegove relativizacije (...) pa sve do suočenja s prazninom izgovorenoga/ napisanoga” (isto, 11), nakon čega je pjesništvo moralo pronaći nova uporišta. I za Mićanovića i za Maroevića, ukoliko, poetike nastale nakon Drugoga svjetskog rata<sup>1</sup> horizont su razumijevanja onih koje se javljaju i oblikuju poeziju od 1990-ih nadalje. Razlika je tek u tome što je Maroević skloniji pokazati na sustav ondje gdje Mićanović inzistira na „kaosu” i nesvodivosti različitih glasova, što je, rekao bih, oblik antologičareve samosvijesti o bitnoj nezavršivosti ili privremenosti vlastita posla.

Pjesničku suvremenost na sličan način oblikuju i nešto fokusiranije antologije, primjerice one Sanjina Sorela, koja predstavlja pjesnički naraštaj 90-ih, i Damira Šodana, koja predstavlja stvarnosnu poeziju kao dominantnu poetičku tendenciju 90-ih i nultih. Iako je Sorel striktno usmjeren na jednu dekadu unutar koje se pojedini opusi javljaju i razvijaju, pa je i generacij-

---

<sup>1</sup> Sam Maroevićev izbor sintagme „treće poraće” pritom je signal vremenske dubine i susljednog nizanja povijesnih i kulturnih pojava.

ski opseg autora uži (dominantno su to autori rođeni 1960-ih i 70-ih), u popratnoj studiji jasno je da je usustavljivanje novoga moguće tek uz oslonac na poetike prošlih desetljeća. Tako se primjerice uporište neoegzistencijalističke poetike 90-ih, kao „arhipoetike” cjelokupnoga naraštaja (2006: 125), traži u pjesništvu razlogaškoga modela, dok su za druge pjesničke modele (označiteljski ili masmedijski) relevantne poetike 70-ih i 80-ih. Sorelova orijentacija na dugu suvremenost raspoznaje se i u temeljnoj analitičkoj pretpostavci – odabiru „naraštaja” kao kategorije pjesničke periodizacije, čime se dovazuje na ranija usustavljivanja suvremenog pjesništva u kojima je sklop časopis-generacija-dekada bio osnovni klasifikacijski obrazac poezije nakon Drugoga svjetskog rata. Pjesništvo 90-ih u tom bi smislu trebalo biti dio jednoga kontinuiteta, a pred njega je postavljen zahtjev poznavanja tradicije iz koje proizlazi – pjesnicima 90-ih predbacuje se „nepostojanje svijesti o poetskoj tradiciji, što znači da ju se niti poznaje, niti, logično, nasljeđuje” (isto, 112). Unuci i unučice, da ostanem u Maroevićevu obiteljskom kodu, trebali bi, implicira se kod Sorela, poznavati i bolje nasljedovati pjesničku samosvijest svojih književnih očeva i majki, djedova i baka. Sa Sorelom se u istoj procjeni slažu i drugi književni znanstvenici i kritičari, poput Tvrtka Vukovića, koji procjenjuje da se u „hiperrealnosti suvremenoga hrvatskog pjesništva događa paradoksalan zaborav tradicije u srcu njezina oživljavanja” (jer je na djelu puko recikliranje prošloga) (2001: 265), ili Cvjetka Milanje, koji smatra da ovim pjesnicima na tehničkom planu „nedostaje temeljan teorijski uvid u postmodernističku paradigmu” (2012: 167). Zanimljivo je to što se kod navedenih proučavatelja neposredna pjesnička tradicija, ili ono što nazivam dugom suvremenošću, uspostavlja kao norma odnosno standard – koji pjesnici 90-ih, ponajprije oni stvarnosne orijentacije, prema ovim autorima ne uspijevaju dosegnuti.

Antologija suvremene hrvatske „stvarnosne” poezije *Drugom stranom* (2010) Damira Šodana stoga se može čitati i kao svojevrsna obrana stvarnosne poezije, pa i zauzimanje kritičkoga stava prema spomenutom autorefleksivnom poetskom standardu „postmodernističke paradigme”. Sastavni dio spomenute obrane je i težnja da se pokaže da stvarnosna poezija ima vlastitu tradiciju, utjelovljenu u pretečama poput Dalibora Cvitana i Borisa Marune kojima se otvara Šodanov izbor. Ukratko, i ovdje se duga suvremenost uspostavlja kao pozadina na kojoj se jasnije ocrtava relevantnost stvarnosne poezije druge polovice 90-ih i nultih. Šodanovu odluku da u antologiju uvrsti i brojne pjesnike koje je doista teško u užem smislu

nazvati stvarnostima može se tumačiti kao dio ove „obrambene” geste; kao da se želi pokazati da stvarnosna poezija nije samo usputna pojava koju je teorijskim argumentima lako opisati, nego dominantna poetika, bitno obilježje pjesničke suvremenosti.

Šodanova antologija zaokružuje desetljeće obilježeno brojnim antologičarskim pothvatima<sup>2</sup> koji svjedoče o težnji da se pjesnička suvremenost procesira i arhivira; devedesete se uspostavljaju kao dekada koju je trebalo postaviti u šire vremenske okvire, bilo da se oni tiču autorskih poetika prethodnih naraštaja, bilo ranijih periodizacija. Izbor koji je pokazao da takva nastojanja za usustavljanjem nisu bez prijepora bila je panorama *Off-line* Tvrtka Vukovića, objavljena kao poseban broj časopisa *Quorum* (2001), popraćena kritičkim pogovorom u kojem autor propituje primjenu dotadašnjih metoda periodizacije pjesništva na dekadu 90-ih. On želi umaknuti „čvrstom zagrljaju naraštajnog i časopisnog usustavljanja” autorskih poetika unutar desetljetnog okvira, tom svetom običaju, kako kaže, „svih važnijih studija o suvremenome hrvatskom pjesništvu” (2001: 270). Služeći se retorikom lakanovske psihoanalize, Vuković pjesništvo 90-ih čita simptomatski – ono je zbog svoje poetičke rastresitosti i manjka integrativnih generacijskih uporišta „gadna izraslina” koja će svaki pokušaj sistematizacije prokazati kao puki „fantazam opisivosti” (isto, 272) kojim se demonstrira interpretativna moć akademske zajednice. Vuković tako umjesto opisa nudi aporiju – rezultat je panorama, a ne antologija, premda je i ovdje obavljen rad selekcije, a izbor počiva na desetljetnom okviru kojem je pak u pogovoru uskraćeno povjerenje. Opisa nema, a da je on ipak moguć, pokazale su kasnije antologije koje su se osvrtnale na isto razdoblje i koje su donekle korigirale Vukovićev problemski pristup i inzistiranje na „neusustavljivosti”. Ipak, skepsu spram opisivosti nije se moglo zanemariti, ona je opstala poput kamenčića koji žulja i ometa odviše lagodno kretanje interpretatora.

Od početka devedesetih danas nas dijele gotovo tri desetljeća – ono što je nultih izgledalo kao kratka suvremenost, sada se izduljilo. Otprilike se nalazimo na razdaljini koja odgovara onoj s koje Zvonimir Mrkonjić piše o poeziji drugoga poraća u svojoj studiji *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, koja je po mnogočemu zadužila kasnije opise pjesničkog polja. Nju otvara odlučna rečenica: „Jedno se razdoblje hrvatskog pjesništva završilo” (1971:

<sup>2</sup> Vrijedi istaknuti još dvije antologije koje u toj dekadi teže usustaviti suvremeno pjesništvo: Miloš Đurđević, *Rušenje orfičkog hrama: antologija novije hrvatske poezije* (2006) i Branko Maleš, *Poetska čitanka suvremenoga hrvatskog pjesništva (1950–2010)* (2010).

5). Teško da bi se ista rečenica mogla napisati danas, kada nas više zanima početak pjesničke suvremenosti koja još uvijek traje. Ima li smisla devedesete uzimati kao orijentir? Sve spomenute antologije ovom dekadom baratale su kao svojevrsnom granicom koja omogućuje opis, pa čak i Vukovićeva, koja pokazuje da su, počevši baš s 90-ima, pretpostavke opisivanja bitno osporene i da bi pristup možda trebalo promijeniti. S time se slažem jer mislim da je već u 90-ima, a naročito u nultima, pjesničko polje počelo funkcionirati na drugi način i da se kontekst promijenio – kulturno-geografski, s obzirom na raspad Jugoslavije i manje-više jedinstvenog kulturnog prostora, ekonomsko-politički, s obzirom na tržišne mehanizme kojima se kultura prilagođava, i medijski, s obzirom na široki raspon platformi unutar kojih poezija funkcionira.

#### NEKOLIKO KORAKA UNAZAD – OD ŽIVE MATERIJE DO MATERIJALA

Razgovor o suvremenom pjesništvu izvan okvira naraštajno-časopisnih generalizacija moglo bi se započeti svojevrsnim povratkom zamislama o pjesničkom tekstu. Kako bi se razumjele rasprave o stvarnosnoj poeziji početkom nultih, koje smatram mogućim orijentiranjem u polju suvremenog pjesništva od 90-ih naovamo, čini mi se važnim učiniti još nekoliko koraka unazad i kratko razmotriti lûk pjesničkih mijena koji Tonko Maroević skicira u predgovoru svojoj antologiji. On naime ustvrđuje da je koncem osmoga desetljeća „na svoj način (...) zaokružena i završena putanja od riječi kao znaka postojanja preko riječi kao predmeta razmatranja pa do riječi kao stvari lišene značenja i prepuštene proizvoljnim smisaonim izvrtanjima” (2019: 9). Trenutno mi se čini manje važnim to što se ovaj lûk može čitati u generacijsko-časopisnom ključu (*Krugovi-Razlog-Off*); u ovoj me putanji zanimaju početna i završna točka koje nude različite, gotovo oprečne načine ili modele promišljanja pjesničkoga teksta, njegova oblika, jezika i stila. Stoga se ovdje vraćam Antunu Šoljanu i Branku Malešu.

Zamisao o poeziji kao komunikaciji provodna je nit Šoljanova eseja *Standard i neke pojave u poslijeratnoj hrvatskoj poeziji* objavljenog u *Krugovima* 1957. godine. Pjesnička, odnosno izražajna sredstva, Šoljan definira kao „kanale komunikacije”, a naročitu pažnju obraća metafori kao „jednome od najznačajnijih govornih kanala koji u komunikaciji poetskog doživljaja igra posebnu ulogu” (2018: 168). Opisujući funkciju metafore unutar pjesničkog



teksta, Šoljan zagovara ideju pjesme kao cjelovite, zatvorene forme.<sup>3</sup> Svoje viđenje Šoljan iznosi polemički, u karakteristično britkom stilu, dovodeći u pitanje stvaralačku tehniku onih autora koji metaforu iz sredstva pretvaraju u cilj (isto, 172). Oni naime „pokazuju tendenciju da ne stvaraju pjesmu kao cjelinu, nego da je grade stih po stih, metaforu po metaforu”, što dovodi do „potpune dezorganizacije materije unutar pjesme” (isto, 172). Odustajući od koherencije, oni odustaju od namjere da išta cjelovito kažu i stvore jedinstven doživljaj teksta. Metaforizam je stoga za Šoljana puki verbalizam, rezultat poimanja poezije kao nečega uzvišenog i nesvakidašnjeg, što se kosi s osnovnom zadaćom književnosti, a to je saživljavanje s publikom (isto, 174, 178).

Unatoč „klasičnom” poimanju pjesničkog teksta kao zatvorene forme, Šoljanov pogled na pjesnički jezik je demokratičan. Lijek za metaforizam kao oblik knjiškosti i artifizijelnosti on vidi u povratku poezije oblicima svakodnevnoga govora kao živoga izvora književnosti (kao primjer uzima poeziju Slamniga i Mihalića). Ističući važnost govornoga jezika, Šoljan želi depatetizirati poeziju, lišiti je balasta „ljepote” i sentimentalne „poetičnosti” koja je čitateljima nametnuta kao norma (2018: 146).<sup>4</sup> Na sličan način razmišlja i Slamnig, čije riječi rezoniraju sa Šoljanovima: „Trebalo bi se osloboditi osjećaja strahopočitanja prema poeziji, koji u krajnjoj liniji vodi do mišljenja, da je poezija zapravo suvišna” (1965: 188). Nasuprot svečanom i prigodnom poimanju poezije, Slamnig kao i Šoljan inzistira na njezinoj običnosti: „Poezija je naime nešto, u čemu neizbježno učestvujemo svaki dan. (...) [G]dje god ima komunikacije, ima i poezije” (isto, 188). Posebnost suvremene poezije u odnosu na prošlost upravo je u posezanju za zanemarenim aspektima jezika, odnosno prepoznavanju poetskoga materijala u elementima svakodnevnog govorne prakse, naročito u slengu ili žargonu. Ukratko, pjesma kao cjelina i živi jezik kao govorni temelj za Šoljana i Slamniga jamci su uspješne komunikacije s publikom. Štoviše, obojica poimaju pjesmu kao „faktor kolektivne svijesti”,<sup>5</sup> odnosno faktor koji bi trebao omogućiti koheziju čitave zajednice. Da bi to bila, poezija mora govoriti jezikom koji je dostupan i razumljiv svima, i upravo je zato

<sup>3</sup> „Pod zatvorenom formom pjesme razumijevamo ovdje bilo kojim sredstvima čvrsto omeđenu cjelinu”, piše 1961. u članku *Deset godina hrvatske poezije 1950–1960* (2018: 209).

<sup>4</sup> U članku *Misli o nacionalnoj literarnoj tradiciji iz 1953.*

<sup>5</sup> Prema naslovu Slamnigova eseja *Pjesma kao faktor kolektivne svijesti* objavljena u knjizi *Disciplina mašte* (1965).

suvremena poezija mnogo pogodnija od one prošlih epoha koja s čitateljem više ne komunicira na neposredan način.

Ako je Šoljanov i Slamnigov poziv na depatetizaciju lirike kasnije itekako imao odjeka, zamisao o pjesmi kao cjelini zapravo je bila labuđi pjev takve ideje – barem ako se uzme u obzir poezija koju će mlađe generacije pisati od 1960-ih nadalje. Put je išao u smjeru dezintegracije cjeline: tekovine povijesne avangarde na koje se Šoljan obrušavao (naročito na poslijeratnu „modu” nadrealizma) nailaze na plodno tlo osobito u krilu onih poetika koje će Zvonimir Mrkonjić objediniti pojmom „iskustva jezika”. Za „bolest” metafore i „bolest” fragmenta više nije bilo lijeka; štoviše, ta su sredstva unutar drukčije koncepcije poezije i jezika postala signal poetskoga zdravlja. Jasno je to vidljivo u članku Branka Maleša *U obzoru novoga hrvatskog pjesništva*, objavljenom u dva nastavka u prvom i drugom broju časopisa *Off* (1978, 1980), u kojem se osvrće na pjesničku proizvodnju pisaca rođenih poslije rata. U njemu daje određenje „semantičkoga konkretizma”,<sup>6</sup> pojma kojim opisuje stvaralaštvo mlađe generacije pjesnika.

U poimanju teksta i tehnike pjesme Maleš stoji na poziciji gotovo dijametralno suprotnoj Šoljanovoj. I on doduše svoje zamisli iznosi polemički, suprotstavljajući se konkurentnim pogledima na poeziju pripadnim pjesnicima prethodnih generacija, krugovaške i razlogovske. Tu opoziciju on definira kroz opreku pojmova jezik – smisao. U tome je opet njegova gesta slična Šoljanovoj: kao što je Šoljan nastojao afirmirati kolokvijalni govor koji je u poeziji bio zanemaren, Maleš sada čini nešto slično u odnosu na kategoriju pisma mišljenu (post)strukturalistički. Kritiku zapadne metafizike on (poput Mrkonjića prije njega) prenosi na plan diskursa o poeziji – pojmovi smisla i govora razmatraju se kroz optiku dekonstrukcijskog raskrinkavanja logocentrizma. Pjesnički jezik više ne može biti puki prijenosnik unaprijed utvrđenog smisla jer on je mjesto njegove proizvodnje, a to postaje vidljivo tek njegovim opredmećenjem, odnosno isticanjem njegove označiteljske dimenzije (1978: 36). Pismo ne smije biti poput metafore kako je određuje Šoljan – tek kanal poetskoga govora. Ono od sredstva prenošenja informacije (tradicionalno, metafizičko viđenje pisma) postaje cilj – mjesto pjesničke operacije koja pritom mora biti teorijski osviještena.

---

<sup>6</sup> Maleš preuzima i razrađuje pojam Thomasa Kopfermana za kojega je semantička konkretna poezija jedna od pet vrsta pjesničkog konkretizma (1980: 31).

U ključnome dijelu članka Maleš ove teorijske smjernice „primjenjuje” na samu kompoziciju pjesničkoga teksta. Nju s jedne strane određuje „reaktiviranje označiteljske razine teksta”, a s druge promjena smisla iz tradicionalne pozicije (cjelovitost) u modernu (fragmentarnost) (1980: 31). Ukratko, smisao je detroniziran – nekad vrhovni koordinator i „osnovni organizacijski element teksta”, sada je „minoriziran i predmet [je] pjesničke sprdnje” (isto, 31). On postaje „organizator pojedinih 'odjeljaka’”, javlja se na razini fragmenta, pojedinačnog stiha ili skupine stihova koji se, riječima Petera Bürgera u *Teoriji avangarde*, „emancipiraju” od njima nadređene cjeline kojoj bi trebali biti dodani kao njezini sastavni dijelovi” (2007: 108). Dogodilo se upravo ono od čega je Šoljan zazirao – pjesnici-proizvođači bruse stih po stih jer cjelina je izgubila njihovo povjerenje, dok je živa materija govora postala označiteljski materijal kojim pjesnik barata. No taj materijal još uvijek računa na konotativna značenja riječi, i to je specifičnost „semantičkog konkretizma” – prema Malešu „takav, semantičko-konkretni tip pjesničkog jezika valja držati stanovitim prijelazom od još konotativnih, posredovanih značenja tradicionalne poezije k oblikovanju značenja isključivo jezikom kao predmetom – referentnom pjevanja pjesme” (1980: 31). U usporedbi sa Šoljanovom i Slamnigovom koncepcijom poezije kao nečega u čemu svakodnevno sudjelujemo vlastitim govorom, Malešova vizija djeluje ekskluzivistički – da bi se poezija razumjela, autor i recipijent moraju dijeliti isto teorijsko referentno polje.

Smatram da se relacija autor – tekst – čitatelj, koju ovi autori koncipiraju na sasvim različite načine, može produktivno osvijetliti iz još jednoga ugla – pojmovnikom koji je teoretičarka Rita Felski u svojim studijama nazvala „postkritičkim”.<sup>7</sup> Njezin se pristup temelji na razmatranju osnovnih načina odnosa prema tekstu koji su bitno afektivne odnosno emocionalne prirode: ona nastoji rehabilitirati pojmove poput prepoznavanja, identifikacije, privrženosti, očaranosti i znanja te odrediti sumnju kao dominantni afekt kritičke teorije koja je dominirala proučavanjem književnosti krajem 20. stoljeća. Stilovi mišljenja za nju su jednako važni kao i argumenti koji

---

<sup>7</sup> U studiji *Granice kritike* Felski predlaže postkritički model čitanja koji u uvodu sažima ovako: „Umjesto da zavirujemo iza teksta – u potrazi za njegovim skrivenim uzrocima, temeljnim uvjetima i skrivenim motivima – mogli bismo se smjestiti ispred teksta, razmišljati o tome što on pred nas podastire, što priziva i omogućuje” (2019: 34). Umjesto pozicije kritičkoga odmaka, u bavljenju književnim tekstovima ona vrednuje različite načine angažmana koji estetsko iskustvo vraćaju u sferu iskustva svakodnevice (usp. isto: 312, 313).

se iznose. Iz ovakve perspektive, može se reći da Šoljanov komunikacijski model poezije afirmira prepoznavanje ili identifikaciju kao temeljni odnos čitatelja prema tekstu. Kolokvijalni govor ističe se kao temeljna spona između pjesme i recipijenta, koja je osnažena koherentnošću samoga teksta, ali i instancom lirskoga subjekta koji se doima naglašeno prisutnim. Ta prisutnost je dakako učinak posredovanja pjesničkoga medija i potencijalno je jako mjesto identifikacije: „Htio bih znati odakle dolazi ova praznina, tako / da se pretvaram u neko prozirno jezero...” (1980: 44). Emocionalni registar Mihalićeve poezije u *Metamorfozi* nedvosmisleno se gradi od samoga početka: prvim licem, leksikom, govornom artikulacijom, tonom. Egzistencijalna razočaranost lirskog subjekta pritom je samo jedan način da se očara i pridobije čitatelja.

S druge strane, smatram da je poezija jezičnog iskustva općenito, napose ona semantičko-konkretistička, ukorijenjena u sumnju kao osnovni „semiotički senzibilitet”, na kojem je prema Felski zasnovana i kritička teorija koja je važna za (samo)razumijevanje ove lirike (2019: 79). Ova poezija ponajprije je sumnjičava spram tekstualnih mehanizama na kojima počiva prepoznavanje. Jer prepoznavanje potencijalno zavodi na stranputicu – od lirskoga subjekta kao tekstualne instance tek je korak do samoga autora kao ishodišta pjesničkoga govora i garancije punine njegova smisla. U kritičkoj teoriji malo je koja ideja imala tako lošu reputaciju kao ideja prisutnosti, kojom se poezija često poigrava i koja je jedan od efekata poetske retorike. Moglo bi se reći da je prisutnost tabu jezične poezije, a poistovjećenje ili prepoznavanje otpisani su kao njezini korelati. Nasuprot tome sumnja potiče oprez i budnost: prepoznavanje bi moglo biti krivo prepoznavanje. Decentriranje lirskoga subjekta stoga je jedna od temeljnih strategija jezične poezije – romantična želja za poistovjećenjem s autorom osporena je u samom korijenu: razbijanjem glatke površine jezika koji više ne želi biti zrcalo.

Geste jezične poezije često su radikalne, ali u njihovu temelju čuči nesigurnost kao bitna dimenzija sumnje; kako navodi Felski, „sumnja je (...) sinonim za nepovjerenje i neizvjesnost; ona izvire iz manjka znanja” (2019: 79). Ova se nesigurnost i oklijevanje tiču pripijenosti samih pjesnika uz jezični medij u njegovoj (označiteljskoj) tvarnosti – tiču se konstantne svijesti da se smisao gradi i razgrađuje unutar granica jezika koji ne raspolaze jasnim vanjskim orijentirima. Radikalnu verziju ove sumnje iznio je Zvonko Maković u svojoj poeziji. U autopoetskom zapisu *Ali* lirski subjekt referira o počecima svoje spisateljske karijere kada se suočio s poraznom

spoznajom: „To je, naravno, da sumnjam kako ispravno razumijem bilo koju riječ koju pišem i izgovaram” (2000: 28). Ova korozivna sumnja iščitava se i u Makovićevoj pjesmi *Porgy and Bess Band*, koja počinje gotovo programatskim stihovima: „lagati, zašto ne. ionako su riječi / proizvoljne; riječi koje nisu stvari, / riječi koje nisu riječi” (isto, 29). No odbijanje ili odgađanje prepoznavanja i temeljita sumnja u kategorije poput smisla ili autora ne znači nužno i izostanak očaranosti – ona je potencijalna protuteža sumnji, svojevrсни afektivni kontrapunkt kojim pjesma mami čitatelja. Kako tvrdi Felski, realizam i romantizam nemaju povlasticu na uključivanje čitatelja, „očaranost nipošto nije istoznačna s transparentnošću oblika” (2016: 100, 101). Jezični eksperiment posjeduje vlastite metode privlačenja.

O poeziji jezičnog iskustva stoga bi se moglo ustvrditi ono što je Mrkonjić prepoznao kao važnu značajku poezije Anke Žagar, a to je usporednost raščaravajućih i začaravajućih postupaka (2012: 255). Jedan od „raščaravajućih” ili sumnjičavih postupaka u poeziji Žagar, koji je ujedno i opće mjesto poezije jezičnog iskustva, jest metatekstualnost – riječ je o poeziji koja je u osnovi autoreferencijalna i autorefleksivna: pisanje, jezik i tekst katkad su i jedine stabilne reference pjesme. Zbog toga se unutar takve paradigme pjesničko pisanje pretapa s kritičkim, što je pišući o književnoj kritici 1980-ih istaknuo Krešimir Bagić: „Književnoj je kritici, dakle, sam njezin predmet izmakao tlo ispod nogu. Autor si je prisvojio poziciju komentatora: jezik njegova teksta već je kritički jezik” (1988: 352). Sasvim prikladno, Bagićev osvrt na novi status književne kritike u postmodernizmu objavljen je u knjizi nazvanoj *Četiri dimenzije sumnje*. Ako su raščaravajući postupci svojina većine pjesnika jezične orijentacije, postupci očaravanja u većoj su mjeri pitanje pjesničkog idiolektu – i redom su usmjereni na isticanje tvarnosti ili teksture jezika i njezinih moći zavođenja: zvukom, pomacima na sintaktičkoj razini, potenciranjem vizualnosti teksta, semantičkim dislokacijama i smjelim metaforičkim ulančavanjima, iščašenim i apsurdističkim mikronaracijama i sl. Isticanje važnosti užitka u tekstu na tragu Barthesovih uvida (osobito na stranicama časopisa *Quorum* 80-ih) dio je ove očaravajuće tendencije koju poput sjene prati sumnjičavi stav.

Pojmovi poput prepoznavanja, sumnje i očaranosti pokazuju se prikladnima za uspostavljanje dodatnih razlika između Šoljanove i Malešove koncepcije lirskoga teksta. Ako se nešto može zaključiti s obzirom na njihovu distribuciju unutar opisanih poetika, rekao bih da je to povećanje udjela sumnje, koje se očituje kroz poetičke mijene od 1960-ih pa sve do 2000-ih.

## S ONU STRANU ZAOŠTRENE OPREKE

Htio bih se ovdje vratiti pitanju suvremenosti. I Šoljan i Maleš svojim tekstovima procesiraju književnu prošlost i stvaraju parametre za razumijevanje suvremenog pjesništva. Obojica ističu važnost tradicije za poeziju mlađih generacija (nacionalna za Šoljana, avangarda koja postaje tradicija za Maleša), ali označavaju i prekretnice unutar recentne književne prošlosti. Šoljan tako smatra da je novi književni standard uspostavljen prvijencem Vesne Parun *Zore i vihori* 1947. (2018: 196), dok Maleš uzima izlazak dviju zbirki Milorada Stojevića 1974. (*Licce i Litvanski erotski srp* /1980: 30/) za signal pojave semantičkog konkretizma kao relevantne tendencije unutar mlađeg pjesništva. Kao što sam već ustvrdio, nulte su godine također bile period procesiranja i „pospremanja” pjesničke suvremenosti – a ako su devedesete bile pojmljene kao svojevrsan društveno-kulturološki prag transformacije pjesničkog polja, smatram da se međašna knjiga, u kojoj se kristalizira nova poetika, javlja tek krajem dekade – to je zbirka *Nešto nije u redu?* Tatjane Gromače. Prethodno supostavljanje različitih modela pjesničkog teksta može doprinijeti boljem artikuliranju pjesničke situacije početkom nultih, kada se stvarnosna poezija pojavljuje kao utjecajna tendencija. Naime, i književno-kritički diskurs o stvarnosnoj poeziji oblikuje se polemički, kroz opreku, i utoliko je usporediv sa Šoljanovim i Malešovim pristupima. Ipak, ne može se reći da je riječ o još jednoj varijanti istoga obrasca, budući da opreka sada funkcionira u drugačijem kontekstu. Ona danas može poslužiti kao orijentir za razumijevanje pjesničke panorame te dekade, ali da bi se ta panorama potpunije shvatila i da bi se pojmlilo ono što dolazi nakon toga, potrebno je na koncu zakoračiti s onu stranu opreke te ukazati na kontinuitete i transformacije između suprotstavljenih poetičkih polova.

Moglo bi se reći da stvarnosna poezija obnavlja model poezije kao komunikacije te se u govoru kritičara o njoj vraćaju neki elementi Šoljanova kritičkog pristupa. Iako se čitateljski i kritički konsenzus oko temeljnih karakteristika stvarnosne lirike brzo uspostavio (tematičnost, narativnost, kolokvijalnost jezika, teme iz urbane svakodnevice itd.), zanimljivo je da su one vrednovane sa suprotnih stajališta. Riječ je o različitim stilovima čitanja koji, kako ustvrđuje Felski, „evociraju određeno raspoloženje ili dispoziciju” (2019: 154), na temelju kojih su različiti kritičari i pjesnici prema stvarnosnoj poeziji zauzeli stav povjerenja, odnosno privrženosti, ili stav nepovjerenja, odnosno odbojnosti.

Temeljne parametre afirmativnog govora o stvarnosnoj poeziji, kojoj pritom daje i ime, uspostavlja Robert Perišić u kratkoj popratnoj bilješci na poleđini zbirke Tatjane Gromače. Deset godina kasnije u predgovoru antologije stvarnosne poezije Damir Šodan poopćava i elaborira opoziciju koja je kod Perišića skicirana na primjeru jedne knjige. Rekao bih da su za njihov diskurs ključna dva pojma: pojam zaokreta i pojam izravnosti. Obojica ustvrđuju da je sa stvarnosnom poezijom nastupila promjena paradigme – označiteljska, jezična poezija koja je dominirala pjesničkom scenom od 1970-ih sada je odmijenjena drukčijim pjesničkim pristupom. Šodan ovu suprotnost opisuje kao antagonizam između „semiotičke modelativne matrice” i „suvremene 'stvarnosne' ili metonimijske” (2010: 14). Riječ je dakle o opoziciji stvarnosno – jezično, koja se može čitati i kao inverzija Malešove opreke jezik – smisao, ali izvan filozofskih distinkcija važnih za ovoga kritičara; u kontekstu stvarnosne poezije smisao bi bio komunikacijska, a ne metafizička kategorija.

Ideja zaokreta ključna je u Perišićevom lociranju knjige Tatjane Gromače unutar tadašnjeg pjesničkog polja – on je prepoznaje kao „radikalni raskid” s pjesničkim standardima postavljenima u postmodernističkoj, mahom kvorumaškoj lirici 80-ih koji su kod mlađih nastavljača u 1990-ima postali šablonizirani odnosno „supstancijalno ispražnjeni” (2000). U poeziji tih pjesnika održala se forma ili tehnika, ali je nestala supstanca – otpor, subverzija i inovacija. U drugome koraku Perišić ipak ublažava radikalnost spomenutog raskida i naglašava da se s Gromačinom poezijom zapravo dogodila transformacija. Supkulturni kapital semiotičke poezije sada se naime „čuva” u okviru sasvim novih pjesničkih postupaka: prema Perišiću, tu se „zadržava osamdesetaško iskustvo margine, ali se ono seli na 'mimetički' plan i artikulira se narativnošću”, zbog čega je „gard” te poezije usporediv s gardom mlade stvarnosne proze (isto).

Pohvala izravnosti pjesničkoga govora direktno je povezana s kritikom hermetičnosti postmodernističkih poetika, kao i s okretanjem poezije svakodnevnoj zbilji. Jedno od općih mjesta književne kritike jest da je uspon stvarnosnog pjesništva bitno određen društvenim promjenama 90-ih – Sorel to naziva utjecajem „jake zbilje” koji poezija više nije mogla zaobići. Unutar različitih pjesničkih poetika, stvarnosna poezija profilirala se kao ona koja je mogla najizravnije svjedočiti o razmjerima ovih promjena, odnosno mogla je „artikulirati življenje u konkretnom vremenu (...) i domaćem okolišu” (Perišić 2000). Maločas spomenuta narativnost temeljni je modus ove izravnosti, dok je drugi ključan faktor svojevrsna rehabilitacija figure

lirskoga subjekta. On kod Gromače prema Perišiću ima sve crte „prepoznatljive, socijalno definirane osobnosti” odnosno, Šodanovim riječima, djeluje kao zaokružena cjelina „lišena konstitutivnih naprslina” (2010: 11). Lirski subjekt približava se time „cogitu autora” zbog čega ta poezija postaje „čitko mjesto prepoznavanja” (isto, 11). Distanca između autora i tekstualnog subjekta, iz koje izvire sloboda pjesničke igre u jezičnoj poeziji, a na kojoj je utemeljen i moderni studij lirike, sada se polagano smanjuje. Da bi se potvrdila izravnost, kao da je iznova potrebno mistificirati autorski lik, ali i reducirati čin prepoznavanja – nije li ono moguće i kada je sasvim jasno da lirski subjekt ili fikcionalni lik nije moguće svesti na autora knjige? Osnazivanje uloge lirskoga subjekta i narativnost izlaganja mogu se čitati kao povratak ideji pjesme kao tematski zaokružene cjeline, koju je zagovarao Šoljan. Njegov otpor prema ekstravagantnoj metafori, koja bi trebala biti tek jedan od „komunikacijskih kanala”, kod Šodana se javlja u obliku kritike hipermetaforizma jezične poezije i favoriziranja metonimije koja postaje oblikovni princip i analogija je naraciji. To naravno ne znači da su metafore iščezle – kako bi se iz diskursa zagovornika stvarnosne poezije moglo zaključiti – već je njihov položaj promijenjen, one su sada u funkciji lirске priče ili opisa. Njihova je smjelost sada obuzdana.

Iz perspektive koja počiva na favoriziranju reprezentacijskih moći pjesničkoga jezika, postupci jezične poezije poimaju se kao zapreke „srađivanju teksta i svijeta” (Šodan 2010: 13). Za poeziju koja hoće govoriti izravno svako isticanje pjesničkoga medija definira se kao suspektno, kao puko „saplitanje o tkivo jezika” (isto, 17) – rad označitelja treba utišati kako bi navodno progovorila sama zbilja, a teoriju odagnati kao morskog nadzornika govora. Perišićevim riječima, stvarnosna se poezija „ne skriva iza 'konceptata’” i govori „bez 'fige u džepu’” (2000). Ona želi biti „programatski razumljiva” – dok je jezična poezija ekskluzivistička jer implicira upućenost recipijenta u osnovne teorijske pretpostavke stvaranja, stvarnosna poezija računa na širu, nestručnu publiku, čitatelja koji će se u njoj moći prepoznati.

Na kraju svog predgovora Šodan se poput Šoljana upušta u dijagnostiku – za obojicu je hipermetaforizam znak svojevrstne bolesti pjesništva koje je izgubilo kontakt sa zbiljom i/ili čitateljem. Šodan tako govori da je stvarnosno zaustavljanje „'histerije' označiteljskog ulančavanja na neki način znak 'ozdravljenja', ako ne i 'zrelosti' poezije” (2010: 24). Iako prepuna navodnika, ova izjava svjedoči o evolucionističkom pogledu na poeziju u okvirima kojega je jezična poezija tek stepenica u razvojnoj poetskoj spirali, dječja bolest koju valja preboljeti. Također, izjava dobro ilustrira činjenicu



da je opozicija stvarnosnoga i jezičnoga pjesništva utemeljena na bitnom pojednostavljenju potonjega, što rezultira asimetrijom: dok se stvarnosnoj poeziji ukazuje povjerenje s obzirom na njezine kreativne vrhunce, jezičnoj se ono uskraćuje jer su predodžbe o njoj izgrađene na diskursu pretpostavljenih epigona iz 90-ih. Da nije tako, snažnu se opreku i ne bi moglo artikulirati jer bi se stvarnosna poezija pozicionirala tek kao opcija ili alternativa (što je u praksi i bila), a ne kao opozicijski, subverzivni faktor. U Šodanovu diskursu ona kao da opisuje puni krug – od oporbene snage na koju računa Perišić na koncu se uspostavlja kao norma.

Da ta „norma” nije bila općeprihvaćena, dokazuju i stajališta sasvim suprotna maločas izrečenima, a u njima se očituje nepovjerenje spram uzusa stvarnosne poetike. Temeljni prigovor mogao bi se svesti na jedan pojam, a to je *zaborav* – zaborav pjesničke tradicije (bliže ili dalje) i odsutnost svijesti o pjesničkome činu. O podijeljenosti pjesničke scene oko pitanja stvarnosne poezije svjedoči pjesnik Miroslav Kirin, koji u intervjuu s Markom Pogačarom izražava negodovanje nad stvarnosnim pjesničkim trendom obilježenim „zaboravom odnosno potiskivanjem pročitanaoga” (2011: 21).<sup>8</sup> Ocjenjujući razdoblje s početka nultih, Kirin ustvrđuje da je ono ujedno i žalosno i radosno: „Zašto radosno? Nekako je na površinu isplivalo ono *podsvjesno* promišljanja poezije, postalo javno dostupno, i javnost se (naravno, ona pjesnička) o tome mogla očitovati, zauzeti stav, reći 'e ne može to tako!’” (isto, 21). Iritacija stvarnosnim „plitkim problematiziranjem zbilje” koju eksplicira Kirin prisutna je i kod Ervina Jahića u predgovoru antologije *U nebo i u niks* (2010). Njegovo obrušavanje na stvarnosnu liriku čita se kao invektiva – kod njega je stvarnosna poezija kao pjesnički trend 90-ih potpuno obezvrijeđena, svedena na izražajni klišej, „stilsku kolektivizaciju” i neizvornost, na diktat „praktične stvarnosti” (isto, 23), a njezinoj „prvoloptaškoj priopćajnosti” nedostaje ikakvih moralnih orijentira. Žestina osude ovdje je međutim obrnuto proporcionalna referencijalnosti govora – Jahić govori vrlo uopćeno, nijedan se stvarnosni pjesnik ne imenuje. O metama njegove kritike može se zaključivati jedino s obzirom na autore koji nisu antologizirani.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Razgovor je najprije objavljen na portalu Booksa.hr, a zatim u Pogačarovoj knjizi *Jer mi smo mnogi – hrvatsko suvremeno pjesništvo svojim riječima* (2011) – zbirici koja sadrži intervjuje koje je autor vodio s odabranim pjesnicima i izbor iz njihove poezije.

<sup>9</sup> Jahićeva antologija po svome kronološkom okviru usporediva je s Maroevićevom i Mićanovićevom: obuhvaća knjige objavljene u razdoblju između 1989. i 2009. i generacije u rasponu od Vesne Parun do Marka Pogačara. Od pjesnika stvarnosne „jezgre” Jahić uvrštava Dragu Glamuzinu, Tomicu Bajsića, Radu Jarka i Tatjanu Gromaču.

Teorijski elaboriran iskaz nepovjerenja stvarnosnoj lirici iznio je Tvrtko Vuković u nekoliko svojih tekstova. Opreka kojom barata je ona između (stvarnosne) čitljivosti i (modernističke) nečitljivosti, a autor je razvija na dominantno poststrukturalističkom tragu. Moglo bi se reći da on zapravo koristi istu opreku kao Šodan i Perišić, ali na suprotan način vrednuje njezine polove i postavlja je u drukčiji diskurzivni kontekst. Njegovo čitanje stvarnosne lirike može se nazvati kritikom ideologije, s obzirom na to da mu je stalo odrediti „politiku” odnosno „etiku” te poezije. On u stvarnosnoj lirici prepoznaje ista stilska obilježja kao i većina književnih kritičara, no tumači ih kroz ekonomsku optiku – stvarnosno pjesništvo za njega je „stvarnosno” ne zbog svoje tematske usidrenosti u svakodnevicu ili odustajanja od autorefleksije, „nego stoga što zrcali stvarno stanje suvremenoga kulturnog tržišta” (2003: 152). Svojim retoričkim obrascima, koji po njemu izbjegavaju dvosmislenost i teže jednoznačnosti, ova se lirika približava paradigmi popularne kulture koja potencira denotacijsko čitanje – ono, naspram tekstova visoke kulture, koji potiču na naporno mišljenje i suočavanje s problemima, pruža estetski „tek manje vrijedno zadovoljstvo” (2018: 283). Izravnost, komunikativnost i narativnost stvarnosne lirike po Vukoviću osiromašuje i pojednostavljuje prikazani svijet, kojemu se „u procesu čitanja oduzima mogućnost preobrazbe” (283). No ta redukcija posve je u skladu s „načelima konzumerističke žudnje” (282) za kojima se stvarnosna lirika povodi i koja, kao i svaki proizvod popularne kulture, zapravo želi biti dobro utrživa roba.

Iako teorijski promišljen i društveno kritičan, Vukovićev pristup čini mi se u nekim segmentima odviše reduktivnim, baš kao i pristupi zagovornika stvarnosne poezije. Rekao bih da je opreka čitljivoga i nečitljivoga teksta kod njega odviše zaoštrena – iako načelno ni modernistički ni stvarnosni tekstovi prema autoru ne mogu izbjeći logici tržišta koja definira kulturni kontekst, modernističkim tehnikama ipak se dodjeljuje zavidan stupanj autonomije, dok se stvarnosnima on uskraćuje. Modernistički tekstovi tretiraju se kao pjesme, a stvarnosni kao proizvodi, prve se čita i u njima se prosvijećeno uživa, a drugi se tek konzumiraju. Ovakvo direktno svodenje književnih mehanizama na tržišne, na temelju čega se zatim izvodi zaključak o određenoj politici takvih tekstova, čini mi se dvojbenim iz nekoliko razloga. Ponajprije, jednostavnost ili složenost teksta ne determinira nužno čin čitanja – jednostavni tekstovi ne impliciraju simplificiranu recepciju. Kao što „nečitljiva” modernistička poezija ne mora navoditi na mukotrпно razmišljanje ili osnaživati kritičku misao, tako ni čitljivost ne znači automatski i apsolutnu transparentnost i doslovnost koja je dohvatljiva „na prvu loptu”.

Još manje ona implicira jasnu politiku ili etiku – sumnjičav sam spram ideje o imanentno političnoj (ili apolitičnoj) književnoj formi, kao i spram teze da književna struktura može izravno „zrcaliti” onu društvenu ili ekonomsku (u čemu se Vuković, paradoksalno, slaže sa Šodanom). Na koncu, ni sam tržišni argument nije homogen – ako je stvarnosna poezija i doživjela odjek izvan uobičajeno uskoga kruga čitatelja lirike, iz „proizvodne” perspektive ona ne odudara bitno od pjesničkoga konteksta: knjige stvarnosnih pjesnika i pjesnikinja objavljuju isti izdavači u istim edicijama i nakladama koji su objavljivali i poetički drugačije orijentirane autore (npr. Meandar, Naklada MD, AGM), a stvarnosni pjesnici nastupaju na istim pjesničkim tribinama i čitanjima kao i oni koji pišu drukčiju poeziju.<sup>10</sup> Ako je odjek „čitljivog” stvarnosnog teksta doista bio drukčiji od onoga „nečitljivih” (post)modernističkih tekstova, kontekst njihove proizvodnje i pojave ipak je ostao isti. Stvarnosna poezija, za razliku od tržišno daleko propulzivnije stvarnosne proze, utoliko nije bitno iskoračila izvan već tradicionalno uskih (ekonomskih i recepcijskih) okvira pjesničke domene.

Utoliko mi se čini da je promišljanje o stvarnosnoj lirici produktivnije s onu stranu pojednostavljenih dihotomija, što je primjerice razvidno u članku Slavena Jurića koji stvarnosnoj poeziji ukazuje analitičko povjerenje. Jurić ističe temeljnu ambivalentnost pozicije stvarnosne lirike u pjesničkom polju, što je sažeto u naslovnoj sintagmi članka: „popularno u elitnom”. Jurićevo čitanje pokazuje da u stvarnosnoj poeziji nije na djelu prilagodba lirike tržištu, nego da se radi o kratkome spoju između tradicionalno odvojenih sfera: riječ je naime o pjesmama koje su „situirane u elitni areal, posljednjih stotinjak godina rezerviran za probranu publiku, a istodobno preotimaju sredstvo – 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

<sup>10</sup> Dobar je primjer tribina *Zagrijavanje do 27* koju su 2004. pokrenuli Simo Mraović i Roman Simić u suradnji sa zagrebačkom knjižnicom Bogdana Ogrizovića, u kojoj se *Zagrijavanje* redovno održavalo sljedećih 15-ak godina. Tribina je zamišljena kao „usmeni časopis”, odnosno mjesto artikuliranja nove zagrebačke književne scene, namijenjeno afirmaciji autora i autorica mlađih od 30 godina, koji su u mjesečnom ritmu nastupali zajedno s već etabliranim književnim imenima (Mraović, Simić 2005: 7–9). Godine 2005. objavljen je istoimeni zbornik pjesničkih i proznih radova mlađih autora i autorica, u kojem prostor ravnopravno dijele imena različitih poetičkih orijentacija – stvarnosnoj bi tako pripadali Vlado Bulić, Goran Bogunović, Ivana Bodrožić, Krešimir Pintarić, Marko Tomaš i Slađan Lipovec, a (uvjetno rečeno) postmodernističkoj Ivan Šamija, Dorta Jagić, Maša Kolanović i Tihomir Matko Turčinović.

stihovnom govoru” (2017: 435). Isticanjem ove dvostrukosti Jurić retoriku stvarnosne poezije razmatra s onu stranu njezine intencionalne jednostavnosti, kao i navodne doslovnosti i jednoznačnosti. Ondje gdje su zagovornici (ali i kritičari) stvarnosne lirike inzistirali na izravnosti i neposrednosti, on nastoji ukazati na tekstualne mehanizme kojima se svakodnevne predodžbe o zbilji zapravo proizvode, kao i na relaciju tih predodžbi spram dominantnih društvenih vrijednosti. Kako se pokazuje takvom analizom, između teksta i svijeta više je od samo jednog koraka.

Smatram da je oštru opreku između stvarnosnog i jezičnog moguće „razmekšati” i osloncem na retoriku afekta koju je izložila Rita Felski. U tu svrhu čini mi se važnijim umjesto prekida naglasiti elemente kontinuiteta između ovih različitih poetika, a dobar je putokaz u tome smjeru već naznačio Perišić govoreći o premještanju inovacijskog ili subverzivnog elementa iz okvira jedne poetike u drugu. Nešto se odbacuje, a nešto zadržava – dolazi do transformacije pjesničkih postupaka, ali i nove preraspodjele elemenata očaranosti i sumnje kao afektivnih registara koji djeluju u pozadini pisanja i čitanja. Iako sam istaknuo kako je sumnja osnovni „semiotički senzibilitet” poezije jezičnoga iskustva, ona je jednako relevantna i za stvarnosno pjesništvo, ali na drukčiji način. Smatram da se u objema poetikama sumnja očituje na jezičnoj razini, u vidu redukcije ili ogoljavanja jezičnog medija. Dok je u (post)modernističkim poetikama riječ o redukciji smisla na materijalnu, označiteljsku razinu jezičnoga znaka, u stvarnosnoj poeziji jezik se ogoljuje u svojoj komunikacijskoj ili kolokvijalnoj neizbrušenosti. Ovo ističe Krešimir Bagić povodom Gromačine zbirke – kada njezinu pjesničku gestu uspoređuje s umjetničkom gestom Michaela Ashera „koji je pješčanim mlazom očistio zid milanske galerije Toselli kako bi svijetu objavio malter kao svoje umjetničko djelo” (2002: 76). Ako su jezični pjesnici ovaj malter iznova „mijesili”, stvarnosna poezija nastojala ga je naprosto izložiti, radikalizirajući time zamisao Antuna Šoljana o svakodnevnom govoru i žargonu kao pravome vrelu poezije i utočištu neposrednije komunikacije s publikom. Naravno, i to izlaganje zapravo je oblikovanje koje nikada posve ne uspijeva prikriti ili utišati intervenciju u jezični medij, nego je ponekad i ističe (primjerice poezija Vlade Bulića u zbirci *100 komada*, gdje autor istovremeno inzistira na nebrušenosti stila i smjelo se poigrava grafičkim tijelom pjesme razbijajući stihove).

Stvarnosna poezija time radikalizira još jedan element prisutan kod Šoljana, a to je njegova skepsa prema „poetičnoj” ili sentimentalnoj poeziji, odnosno lirici koja podilazi općeprihvaćenim predodžbama o onome što jest

lirsko i poetično. Rekao bih da je upravo ovaj otpor prema lirskome ono što se može prepoznati kao element koji je, prema Perišiću, „migrirao” iz poezije 80-ih u stvarnosne poetike kraja 90-ih i početka nultih: i postmodernistička i stvarnosna poezija nizom svojih elemenata ujedno i osporavaju i potvrđuju tradiciju lirike, ali čine to na drukčije načine. Na koncu, element sumnje u stvarnosnoj poeziji prisutan je i na tematskoj razini, što se može nazvati „kritičkom mimezom”<sup>11</sup> – čime se implicira da ova poezija ne teži nekoj pretpostavljenoj „objektivnosti”, već je fokus na takvim protagonistima i situacijama kojima se ostvaruje određena kritika etabliranih društvenih vrijednosti i rituala te naznačuje pozicija margine ili odmaka. Prema Juriću, u Gromačnim pjesmama, ali i u stvarnosnoj poeziji u cjelini, čitljivo je otkrivanje naličja tranzicijskog kapitalizma te dezavuiranje društvenih mitova, dok se s dozom naklonosti „portretiraju gubitnici u aktualnim društvenim procesima” (2017: 441, 442).

Očaranost je u stvarnosnoj poeziji pak povezana s prepoznavanjem, o čemu mogu posvjedočiti iz vlastitoga predavačkog iskustva. Kada na kolegiju Suvremeno hrvatsko pjesništvo na prijediplomskom studiju komparativne književnosti nakon tumačenja poezije jezičnog iskustva (od Severa do Žagar i Rešickoga) prijedemo na poeziju Tatjane Gromače, kod nekih studenata i studentica gotovo da se začuje uzdah olakšanja, kao da smo iz jezičnoga gustiša stupili na čistinu u kojoj je komunikacija s tekstem kudikamo lakša. S lirskim govornicima Gromače ili pak Saške Rojc studenti(ce) uspostavljaju odnos empatije ili prepoznaju situacije i zgone koje rezoniraju s onima iz njihova iskustva, dijelom i stoga što je u poeziji ovih pjesnikinja riječ o lirskim protagonistkinjama koje su mlade i egzistencijalno nesituirane, što im pruža mogućnost kritičkog pogleda na svijet odraslih i odmak od vrijednosti roditeljske kulture (kao u pjesmi Saške Rojc *svetice, bludnice, lude*: „ne veličajte mi penelope. ne veličajte naše sapete matere. one od nas čine prijestupnice. od naše slobode zločin” /2007: 49/). Dok jezična poezija očarava čitatelja rasponom neočekivanih asocijacija i pjesničkom teksturom, stvarnosna to čini naracijom i opipljivim lirskim subjektom. Način uvlačenja tekstova popularne kulture, po definiciji vezane za domenu ugone, užitka i očaranosti, još je jedna komparativna točka između ovih poetika – dok su pjesnički tekstovi Maleša ili Rešickog svojim postupcima usporedivi s

<sup>11</sup> Termin koristi Krešimir Bagić u osvrtu na lirski subjekt u poeziji Tatjane Gromače: „Taj subjekt, naime, istodobno provodi kritičku mimezu svakodnevice i samokritičko propitivanje vlastite doživljajnosti” (2002: 77).

montažnom tehnikom videospota, u poeziji Krešimira Pintarića, primjerice, reference na glazbu ili film više su prigodne, vezane za određenu situaciju ili pak identitet i interese lirskih junaka.

Ako se odnos između jezične i stvarnosne poetike i u pogledu senzibiliteta i pjesničkih postupaka shvati kao premještanje ili transformacija, a ne isključivo kao rez, lakše je razumjeti i promjene koje su zahvatile pojedine pjesničke opuse koji svoje uporište imaju u postmodernističkoj paradigmi 80-ih, ali su se 90-ih i nultih otvorili uplivu naracije čije je gravitacijsko središte bila stvarnosna poezija. To se primjerice odnosi na zbirke *Tamno mjesto* (2005) Branka Čegeca ili *Jedini posao* (2013) Miroslava Mićanovića u kojima dominira narativni prosede, koji ni ranije nije bio odsutan, ali je njegov udio bio manje zamjetan. Šodan tako ustvrđuje da Čegecova izrazito narativna pjesma *Stanje stvari iz Ekrana praznine* (1992) ima sve odlike stvarnosne poezije, a to može djelovati začudno samo iz perspektive koja bi između postmodernističke i stvarnosne poetike htjela uspostaviti nepremostivi jaz. Slična je situacija s poezijom Sime Mraovića, autora koji je bio jedan od rijetkih pjesnika na nastupima prozaika iz FAK-a i plijenio pažnju publike vještinom izvođenja svoje lirike. Dok su pjesme iz njegovih ranijih knjiga zasnovane na asocijativnim ulančavanjima, od sredine 90-ih element naracije postaje sve izraženiji, zbog čega se njegov ciklus *Lui* (iz zbirke *Između usana*, 1997) također smatra svojevrsnom „najavom” stvarnosne poetike (iako se u njemu stvarnosno i fantastično tijesno prepliću). Primjera dakako ima još, poput poezije Ivice Prtenjače i Miroslava Kirina, i svi bi ukazivali na transformaciju koja je zahvatila šire pjesničko polje unutar kojega je početkom nultih opreka jezično – stvarnosno doista imala uporište u književnim raspravama i razvrstavanjima, ali kao analitički alat ona danas služi ponajprije kao orijentir. Zahvaljujući njemu moguće je registrirati razlike između poetika, ali nije nužno izbrisati spone, kontinuitete i transformacije.

Ovo slobodno pretapanje narativnosti i metaforičnosti jedna je od karakteristika i pjesnika koji stasaju ili se javljaju nultih i kasnije. Na ovome mjestu mogu tek dati skicu tendencija koje ilustriraju naznačena kretanja. U poeziji Dorte Jagić, Ane Brnardić i Marka Pogačara prepoznatljiviji su elementi poezije jezičnoga iskustva, poput zgusnute teksture i metatekstualnosti, premda se u pojedinim zbirkama Brnardić (*Postanak ptica*, 2009) i Jagić (*Kauč na trgu*, 2011) metaforična gustoća „razbistrava” i poezija postaje narativnija, a začudne pjesničke slike prožimaju se svakodnevnim motivima. Pogačar u svojim knjigama uspostavlja kompaktni model teksta

koji na jednome mjestu opisuje kao „zamku” ili „pak”:<sup>12</sup> riječ je o tekstu koji funkcionira kao zaokružena asocijativna struktura u kojoj se pojedini motivi međusobno podupiru i zrcale, no smisao je decentriran, raspršen. Forma je kompaktna, ali značenje je otvoreno; ono emanira iz same jezične teksture. Na djelu je svojevrstan spoj Šoljanove ideje o dobro sklopljenoj pjesmi i Malešove zamisli o fragmentarnome tekstu. Rekao bih da se sličan pristup formi može nazrijeti u pjesmama Martine Vidaić, Darka Šeparovića i Alena Brleka.

Stvarnosna poezija također se vrlo brzo grana i dobiva nova lica u knjigama pojedinih autorica koje naraciju obogaćuju na različite načine. Saška Rojc odnosno Olja Savičević Ivančević, Marija Andrijašević i Evelina Rudan poigravaju se identitetom svojih lirskih junakinja kroz optiku koja se kod Rojc može nazvati mozaično-narativnom, a kod Andrijašević ispovjednom, u kojoj se pripovijedanje rastače u izmjenama govornih perspektiva i retoričkim bujicama; kod Rudan pak svakodnevni motivi postaju poprištem lirskoga ludizma zasnovanog na ritmičnosti i ponavljanjima. Slađan Lipovec u svojoj lirici združuje naraciju, zvučnost i vizualnost teksta, koja se odnosi i na samu grafičku razinu pjesme i na gradske i seoske pejzaže. I dok je Lipovec svojim seoskim motivima bio donekle apartna pojava u dominantno urbanoj stvarnosnoj poeziji, u nekolicini relevantnih knjiga mlađih pjesnikinja i pjesnika zaokupljenost seoskim prostorom ili motivima prirode manifestira se u diskursu koji amalgamu naracije i metaforičnosti daje pomalo egzistencijalnu (Davor Ivankovac) ili mitsko-fantastičnu auru (primjer su Goran Čolakhodžić, Monika Herceg, Marija Dejanović i Denis Čosić)<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> U razgovoru s Tomislavom Augustinčićem povodom zbirke *Knjiga praznika* Pogačar ustvrđuje: „U tom smislu, ponavljam, pjesma mora biti kompaktna – kao pak – i biti spremna razbiti zube. Samo što je taj pak, koji se izvana doima homogenim, sačinjen od neizbrojivih duplih dna. To je jedna pak-kapula. Kapula prehrani, rasplače, razbije zube. A kad je oljuštiš – paf – u sredini nema baš ničega” (2021).

<sup>13</sup> Ove autorice i autore (rođene 1990. i kasnije), skupa s Alenom Brlekom, Martinom Vidaić i Matejom Jurčević, kritičarka i pjesnikinja Andrijana Kos Lajtman u osvrtu na Brlekovu zbirku *Halal zumra* (2023) prepoznaje kao generaciju koja je „na pjesničku scenu stupila u drugom desetljeću 21. stoljeća” te upućuje „da ih je nemoguće podvesti pod zajednički poetički nazivnik – jer ih, prije svega, obilježavaju individualni pristupi – ali je moguće uočiti okvirnu i generalnu tendenciju odmaka od tzv. stvarnosne poetike” te „okretanje slikovitom, metaforičkom iskaznom polu, nerijetko tematizaciji prirode i ruralnih miljea, a ponekad i ekološkoj osviještenosti te značajnijem feminističkom angažmanu” (2023). Složio bih se s ovim opaskama Kos Lajtman, pri čemu valja napomenuti da je riječ o autoricama i autorima

Iako većina navedenih autor(ic)a pjesnički tekst oblikuje kao manje ili više zaokruženu cjelinu, često se pojedine pjesme pojavljuju kao jedinice većih cjelina, bilo ciklusa ili knjige. Upravo to pomno osmišljavanje zbirke kao integrativnog okvira objedinjuje različite tipove iskazivanja, a odnosi se jednako na knjige u stihu i knjige pjesama u prozi, žanra koji je zadržao svoju vitalnost. Različiti obrasci objedinjavanja građe prisutni su tako u spomenutoj *Puzzlerojc, Projektu Poljska* (2014) Ivana Šamije, *Jalozima* (2006) i *Hipernovalisu* (2015) Miroslava Kirina, *Knjizi praznika* (2021) Marka Pogačara, zbirkama Nade Topić (izdvajam *Bezbroj i druge jednine /2017/ i Stope u snijegu /2019/*), *Smiljko i ja si mahnemo* (2020) Eveline Rudan, kao i u petoknjžju Gordane Benić, iznimno aktivne pjesnikinje i u ovome razdoblju (pet njezinih zbirki pjesničke proze objedinjeno je unutar sveska *Palača nevidljivi planet: Opus magnum o Dioklecijanovoj palači u Splitu*, 2021).

Ukratko, između ogoljene naracije i guste metafore otvaraju se različite mogućnosti iskazivanja, artikulira se pjesnički prostor unutar kojega koegzistiraju različite poetike, a „začaravanje” i „raščaravanje” distribuiraju se na različite načine. Ako bi trebalo dati kakvu provizornu bilancu, rekao bih da nakon dominacije stvarnosnog vala taktike začaravanja ili zavođenja odnose prevagu, dok element sumnje opstaje kao manje ili više iskorišten potencijal. Stvarnosno ili jezično propitivanje granica pjesničkoga diskursa kao da je ustupilo mjesto nešto miroljubivijem pjesničkom govoru koji je više sklon prepletati različite niti unutar relativno homogene teksture nego tragati za izvnutim šavovima, procijepima i pukotinama.

## U DVJEMA BRZINAMA

Iako očaranost i sumnja, dakako, nisu jedini emocionalni ili afektivni modaliteti lirike u stvaralačkom i recepcijskom smislu, pokušao sam ukazati na analitičku učinkovitost njihova uparivanja. Ako bi se trebao naći zajednički

---

koji se kolektivno nisu afirmirali kao pripadnici generacije; taj je pojam ovdje ponajprije deskriptivan. Književna grupa koja se u spomenutoj dekadi aktivno profilirala kao generacijska bila je skupina pjesnik(inj)a i prozaika 90+ koja djeluje od 2015., a koja je pažnju privukla javnim nastupima i zbornikom *Netko podvikne, djeca odrastu* (Fraktura, 2018), u kojem su objavljene pjesme Lare Mitraković, Lane Bojanić, Vigora Vukotića i Eme Pavlović. Ova grupacija tako čini iznimku unutar pjesničkoga polja koje se nakon 1980-ih prestalo strukturirati prema generacijskome ključu.



nazivnik poetikama koje se smjenjuju od 1950-ih naovamo, odnosno od Šoljanovih i Slamnigovih rasprava o suvremenoj poeziji pa sve do onih o stvarnosnoj lirici, rekao bih da je to produktivni učinak sumnje na strukturiranje pjesničkoga polja. Smatram da je svaki trenutak pjesničke inovacije u ovoj dugoj suvremenosti praćen stavom skepse prema daljem ili bližem pjesničkom nasljeđu i nastojanjem da se otvori drukčiji prostor govora. Skeptična gesta razdvajanja bila bi dakako bezuspješna da je istodobno ne prati ljepljivost očaranosti koja privlači pristalice i omogućuje ekspanziju novoga pogleda na jezik, tekst, poeziju, pisanje itd. U tome smislu može se reći da je pjesničku dugu suvremenost bitno oblikovao modernistički impuls, koji je književnopovijesno konceptualiziran kao smjena generacija i časopisa unutar desetljetnih okvira. Kako bi se razumjela ova međugeneracijska poetička tenzija, pojam generacije ne treba dakako shvatiti u usko biološkom smislu, nego u sociološkom ključu (na tragu Pierrea Bourdieua) – status „mladih” u pjesničkom polju nije određen toliko njihovim godinama koliko „ulaznom” pozicijom koja ih postavlja naspram etabliranih imena i institucija koje raspolazu moći arbitriranja o tome što je književnost, a što nije, tko je književnik, a tko (još) ne (usp. Bourdieu 1996: 122, 123). Časopisi u kojima su se afirmirale mlađe generacije bili su stoga relevantna mjesta stvaranja potencijalno novih poetičkih vrijednosti, a time i razlika unutar pjesničkoga polja.

Opreka između stvarnosne i jezične poezije u određenoj mjeri nasljeđuje skeptične odnosno polemične geste autora iz recentne prošlosti. No stvarnosna poezija javlja se u bitno promijenjenome kontekstu – ona nije niti rezultat generacijskoga okupljanja niti je objedinjena oko nekoga časopisnog žarišta. Također, da bi se razumjelo njezinu pojavu, ni desetljetni obrazac nije pogodan, vremenski okvir potrebno je rastegnuti barem na dvije dekade. Može se reći da stvarnosna poezija obilježava doba kada književno, a napose pjesničko polje, počinje funkcionirati po drugim principima. Da posudim rječnik sociologije Bruna Latoura, koji koristi Rita Felski – pjesnički tekstovi od početka nultih djeluju unutar drukčije mreže aktera,<sup>14</sup> odnosno unutar mreže u kojoj je smanjena vidljivost i utjecajnost jednih aktera, dok su se pojavili neki novi. Nultih tako bilježimo pad kulturnog utjecaja književnih

---

<sup>14</sup> Teza koju Felski ponavlja jest da „tekstovi ne djeluju sami, nego u sprezi sa šarolikom skupinom suaktera” poput „izdavača, oglašivača, kritičara, žirija za nagrade, kritika, usmenih preporuka, silabusa, udžbenika i anltologija, promjenjivih ukusa i akademskog idioma, i naposljetku nas samih i naših studenata, naših vlastitih strasti i preferencija” (2019: 302–304).

časopisa, koji je paradoksalno obrnuto proporcionalan njihovoj brojnosti.<sup>15</sup> Časopis *Poezija* primjerice iznimno je važan za pjesničku produkciju od sredine nultih nadalje, ali on ne strukturira pjesničko polje na način na koji su to činili *Krugovi*, *Razlog* ili *Quorum* 1980-ih, možda baš zato što nije profiliran generacijski odnosno usmjeren na proizvođenje novih vrijednosti, već je u intenciji otvoren najrazličitijim poetikama i naraštajima.<sup>16</sup> Časopisi su pritom tek jedno od uporišta prezentacije nove poezije – sve važnija postaju javna čitanja i književni festivali, kao i pjesničke nagrade, osobito one za prvi rukopis, koje su bitne kao mjesto afirmacije najmlađih autora (neke od najvidljivijih su *Goran za mlade pjesnike*, *Na vrh jezika*, nagrada *Slavić*, nagrada *Zdravko Pucak* i nagrada Pjesničkih susreta u Drenovcima). Objavljena zbirka pjesama tako i dalje funkcionira kao glavni kriterij pjesničke legitimacije, dok je objavljivanje u tiskanom časopisu tek za stepenicu iznad objave na društvenim mrežama, koje često garantiraju i veću vidljivost i izravniji kontakt s čitateljima.

Pad utjecaja književnih časopisa korespondira i s medijskim marginaliziranjem književne kritike kao ključnoga žanra za profiliranje književnih vrijednosti. Časopisi i kritika tradicionalno obavljaju posao selekcije i stabilniji su, odnosno sporiji komunikacijski kanali, u odnosu na društvene mreže kao relativno nove aktere u pjesničkom polju, koje obilježava veća protočnost komunikacije i razmjene. No jednako ih tako definira i uspostavljanje autora

<sup>15</sup> Ovoj se temi vjerojatno posvetilo najviše pažnje na riječkome sajmu knjiga i festivalu časopisa Kičma (2008–2012) na kojem su organizirane promocije književnih časopisa i tribine posvećene temi njihova društvenog i kulturnog statusa. Atmosferu rasprava dobro predočava izvještaj s jedne takve tribine na portalu Kulturpunkt.hr iz 2010.: „Diskusija je (...) krenula sumornim tonovima dotičući se standardnih problema financija, distribucije, plasmana i općenito dolaska do publike. Ovi su problemi kao što je rekao glavni urednik *Teme* Branko Čegec, nevezani uz recesiju – kriza u svijetu časopisa je konstantno stanje. Naveden je podatak kako Ministarstvo kulture RH potpomaže izlaženje čak 96 domaćih časopisa pri čemu ni ljudi iz branše ne bi mogli nabrojiti niti trećinu, što govori o apsurdnosti situacije jer nitko ne dobije novac s kojim može funkcionirati” (Tovilović 2010). Uvidom u digitalno dostupne izvještaje Ministarstva kulture o odobrenim potporama lako je usporediti podatke i uočiti trendove pada u desetogodišnjem razdoblju: 2009. godine izdvojen je ukupan iznos od 7.231.000 kn za 95 časopisnih programa, a 2019. za 63 programa izdvojeno je ukupno 3.722.000 kn. S obzirom na to, tehnološki argument o smanjenoj vidljivosti tiskanog časopisa koji gubi utrku s digitalnim medijima manjkav je ako se ne uzme u obzir dimenzija kulturne politike.

<sup>16</sup> U uvodniku prvoga broja glavni urednik Ervin Jahić piše: „Kao časopis pjesničke prakse, *Poezija* će objavljivati sve što ta praksa jest. On kani postati vjerodostojan i pouzdan okvir za sliku prvenstveno hrvatske, ali i inozemne poezije, svegeneracijski časopisni prostor koji bi kreirala već afirmirana, ali i posve nova imena pjesnika, teoretičara i prevoditelja” (2005: 3).

kao brenda, za kojega je sposobnost samopromocije gotovo jednako važna kao umijeće pisanja. Iako društvene mreže nastupaju kao novi akteri, ne može se reći da one bitno proširuju pjesničko polje; prije će biti da čine vidljivima njegove granice i razmjere. To u svojem pronicljivom eseju *Nekoliko misli o poeziji na društvenim mrežama* ističe i kritičar i pjesnik Tomislav Augustinčić, tvrdeći da „na društvenim mrežama ne postoji paralelno književno polje, kontrastiraju, otpor” (2021). Ograničeni opseg pjesničkoga polja na društvenim se mrežama prema Augustinčiću potvrđuje i na razini proizvodnje i na razini recepcije: na Facebooku se tako objavljuje poezija koja najčešće ne aktivira i ne reflektira potencijale novoga digitalnog okružja jer je tamo naprosto prenesena ili kopirana iz tekstualnog dokumenta; s druge strane, i publika koja tu poeziju dijeli, komentira i lajka najčešće je ista publika koja posjećuje književne tribine i čita književne časopise. Augustinčićeve riječi potvrđuju moj dojam da se pjesničko polje homogeniziralo, odnosno da je homogenizacija drugo lice često proklamiranog pluralizma i miroljubivog supostojanja suprotnosti kao ključnoga obilježja pjesničke suvremenosti unazad petnaestak godina.

Na koncu moglo bi se reći da se pjesničko polje danas kreće u dvjema brzinama – jedna se tiče nešto sporijeg ciklusa objavljivanja knjiga i časopisa, a druga se odnosi na potrebu za konstantnom prisutnošću u digitalnoj sferi i želju za trenutačnim reakcijama na objavljene sadržaje. Poezija time kao da se zatekla u tjesnacu – između letimične i kratke pažnje koja definira recepciju na društvenim mrežama i tumačenja odnosno kontemplacije tradicionalno vezane za žanr koji traži pomnije čitanje. Ili u „terminima” spomenute epizode iz Bretonova romana – poezija poput slikara žuri da uhvati sadašnji trenutak i živo vrijeme neposredne komunikacije, dok istovremeno poput Bretonova pripovjedača zauzima odmak koji omogućuje (auto)refleksiju. Duga suvremenost u skladu bi se s tim mogla razumjeti kao vrsta kontemplativnog pogleda na neposrednu sadašnjost, način da se pridaju privremeni obrisi onome što je još uvijek u procesu nastajanja.

## LITERATURA

- Agamben, Giorgio. 2010. *Goloća* [prev. Ivan Molek]. Zagreb: Meandar.
- Bagić, Krešimir. 1988. Korekcijski rukopis. Bagić, Krešimir; Bogišić, Vlaho; Matanović, Julijana; Mićanović, Miroslav. *Četiri dimenzije sumnje – kritička čitanja*. Zagreb: RZ RK SSOH. 271–343.
- Bagić, Krešimir. 2002. *Brisani prostor*. Zagreb: Meandar.
- Bourdieu, Pierre. 1996. *The Rules of Art – Genesis and Structure of the Literary Field* [prev. Susan Emanuel]. Stanford, California: Stanford University Press.
- Breton, André. 2006. *Nadja* [prev. Vanda Mikšić]. Zagreb: Meandar.
- Bürger, Peter. 2007. *Teorija avangarde* [prev. Nataša Medved]. Zagreb: Antibarbarus.
- Felski, Rita. 2016. *Namjene književnosti* [prev. Vladimir Cvetković Sever]. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Felski, Rita. 2019. *Granice kritike* [prev. Anera Ryznar]. Zagreb: Meandar.
- Grgas, Stipe. 2010. Komparatistička relevantnost američkog 'sada'. *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XII. Istodobnost raznodobnog. Tekst i povijesni ritmovi*. [ur. Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz]. Zagreb – Split: Književni krug Split, Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. 15–24.
- Gromača, Tatjana. 2000. *Nešto nije u redu?* Zagreb: Meandar.
- Jahić, Ervin. 2005. Uvodnik. *Poezija, časopis pjesničke prakse*, 1–2. Zagreb: HDP. 3.
- Jahić, Ervin. 2010. *U nebo i u niks – antologija hrvatskoga pjesništva 1989–2009*. Zagreb: VBZ.
- Jurić, Slaven. 2017. Popularno u elitnom – 'stvarnosno' pjesništvo i poetski modernitet. *Dani Hvarskog kazališta: Pučko i popularno* [ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić]. Zagreb – Split: HAZU, Književni krug Split. 430–451.
- Maković, Zvonko. 2000. *Veliki predjeli, kratke sjene – izabrane pjesme*. Zagreb: Meandar.
- Maleš, Branko. 1978/1980. U obzoru novoga hrvatskog pjesništva (pjesnička proizvodnja pisaca rođenih poslije rata, 1946–1958). *Off, časopis za književnost*, br. 1 i 2. 34–44, 27–42.
- Maroević, Tonko. 2019. *Svjetlaci – Hrvatsko pjesništvo trećega poraća (1996–2019)*. Zagreb: HDP.
- Mihalić, Slavko. 1980. *Izabrane pjesme* [ur. Ivo Frangeš]. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Milanja, Cvjetko. 2012. *Hrvatsko pjesništvo 1950–2000. IV. dio*. Zagreb: Altagama.
- Mrkonjić, Zvonimir. 1971. *Suvremeno hrvatsko pjesništvo (razdioba)*. Zagreb: Kolo.
- Mrkonjić, Zvonimir. 2012. Govoriti otajno. Žagar, Anka. *Crta je moja prva noć – Izabrane pjesme* [prir. Zvonimir Mrkonjić]. Zagreb: Matica hrvatska. 251–279.
- Pogačar, Marko. 2011. *Jer mi smo mnogi – suvremeno hrvatsko pjesništvo svojim riječima*. Zagreb: Algoritam.

- Rojc, Saška. 2007. *Puzzlerojc*. Zagreb: AGM.
- Slamnig, Ivan. 1965. *Disciplina mašte*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Sorel, Sanjin. 2006. *Isto i različito – antologija i studija hrvatskog pjesničkog naraštaja devedesetih*. Zagreb: VBZ.
- Šodan, Damir. 2010. *Drugom stranom – antologija suvremene hrvatske „stvarnosne” poezije*. Zagreb: Ljevak.
- Šoljan, Antun. 2018. *Lično i literarno – izbor eseja neuvrštenih u knjige* [ur. Tomislav Brlek]. Zagreb: DHK.
- Vuković, Tvrtko. 2001. U pjesništvu više od njega samoga. *Quorum – Off-line, hrvatsko pjesništvo devedesetih*, br. 5–6. Zagreb: Naklada MD.
- Vuković, Tvrtko. 2003. Što je stvarno u stvarnosnom pjesništvu? Etika čitljivog teksta. *Postmodernizam, iskustva jezika u hrvatskoj književnosti i umjetnosti: zbornik radova* [ur. Cvjetko Milanja]. Zagreb: Altagama. 147–159.
- Vuković, Tvrtko. 2018. *Na kraju pjesme – studije o modernoj hrvatskoj lirici i njezinim politikama*. Zagreb: Meandar.
- Mraović, Simo; Simić, Roman [ur.]. 2005. *Zagrijavanje do 27 – zbornik*. Zagreb: Knjižnica i čitaonica Bogdana Ogrizovića.

### Online izvori

- Augustinčić, Tomislav. 2021. Nekoliko misli o poeziji na društvenim mrežama. *Booksa*. <https://booksa.hr/u-fokusu/nekoliko-misli-o-poeziji-na-drustvenim-mrezama> (pristupljeno 9. svibnja 2023).
- Kos Lajtman, Andrijana. 2023. Nemoć kao uporište (Alen Brlek. 2023. *Halal zumra*. Zagreb: VBZ). Kritika hdp. <https://kritika-hdp.hr/nemoc-kao-uporiste/> (pristupljeno 27. svibnja 2023).
- Mićanović, Miroslav. 2008. Utjeha kaosa – antologija suvremenog hrvatskog pjesništva (elektroničko izdanje). Zagreb: Filozofski fakultet, Zagrebačka slavistička škola. [https://www.hrvatskiplus.org/utjeha\\_kaosa/index\\_antologija.html](https://www.hrvatskiplus.org/utjeha_kaosa/index_antologija.html) (pristupljeno 9. svibnja 2023).
- Pogačar, Marko. 2021. Pjesma mora biti radikalna uvijek, ili ne treba biti – razgovor s Tomislavom Augustinčićem. *Booksa*. <https://booksa.hr/razgovori/intervju/pjesma-mora-biti-radikalna-uvijek-ili-ne-treba-biti> (pristupljeno 9. svibnja 2023).
- Tovilović, Zdravko. 2010. Kičma 2010. *Kulturpunkt.hr*. <https://kulturpunkt.hr/intervju/kicma-2010/> (pristupljeno 27. svibnja 2023).

## SUMMARY

### IN BROAD STROKES – A LOOK AT THE LONG CONTEMPORANEITY OF POETRY

The article examines contemporary Croatian poetry through the prism of the idea of long contemporaneity (following the insights of Stipe Grgas on contemporary American literature). In the first part author considers anthologies and studies in which the 90s are treated as a new stage of contemporary poetry, which is regularly viewed in a wider time frame that goes all the way to the 1950s. In the central part of the article, attention is paid to the essays of Antun Šoljan and Branko Maleš which present opposite views on the poetic text. This opposition is then established as a framework for reading the debates about narrative poetry in the early 2000s, also formulated in the form of an opposition (the narrative vs. linguistic/postmodern poetry). In the end, these discussions serve as a background for understanding the poetry that was created after the middle 2000s, which mixes elements of narrative and metaphorical-associative discourse. In summary, the poetic production from the 90s to the present is viewed outside the established ten-year classification framework, within an approach that combines stylistic-formal and contextual insights. Special attention is paid to the issue of the affective register of poetry following the studies of Rita Felski, who emphasizes the importance of concepts such as identification, enchantment and doubt.

Keywords: the long contemporaneity, narrative poetry, language poetry, doubt, enchantment



Autorska prava: © 2023 Autor(i). Ovaj rad dostupan je za upotrebu u otvorenom pristupu, pod licencom „Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna”. Vidi: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.hr>.

Copyright © 2023 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License. See: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.