



## VESNA, KOJU NISTE UPOZNALI

(Tvrтко Vuković, *Tjeram krdo riječi*, Stilistika.org, Zagreb 2023)

Obim pjesništva Vesne Parun obrnuto je proporcionalan stupnju njegove (ne)čitivosti, kao i kult njezina lika i djela u odnosu na razumijevanje njezinih stihova. Budući da je pisanjem pokrila gotovo pola dvadesetog stoljeća, koliko je bila suvremeni- ca generacija, poetika, političkih prevrata i mijena književnog ukusa, toliko ih je i ispratila. Ona je jedino žensko ime koje nadilazi grupacije okupljene po bilo kojem ključu i čini se da je jedina Vesna čije je ime u svijesti čitatelja nepogrešivo sraslo sa zlarinskom pjesnikinjom (a ne, recimo, s Bigom ili Krmpotić). Pa ipak, studija Tvrтка Vukovića

*Tjeram krdo riječi* otkriva nam jednu posve drugu (uzbudljiviju?), novu (staru?), inovativnu (smjelu?) Vesnu Parun, majstoricu jezika i retoričkog stroja pjesme.

Knjiga je nastala na temelju predgovora *Izabranim djelima* koje je autor priredio za dvosveščano izdanje Matice hrvatske u ediciji *Stoljeća hrvatske književnosti*, nasljednici klasika *Pet stoljeća hrvatske književnosti*. U trima poglavljima i jednom problemski izdvojenju, jer je posvećeno antologijskom djelu za dječji uzrast *Mačak Džingiskan i Miki Trasi*, Vuković prati retoričke operacije pjesničkih tekstova i

razbija mit o spontanosti, naivnosti, neposrednosti, autentičnosti, proživljenosti... niz bi se mogao nastaviti imenicama koje imenuju bića, stvari i pojave srca (a ne pisma): „Njezina je pjesnička poetika poetika transgresije i transformacije neposrednosti; sve čvrsto i neposredno tu se pretvara u metaforičku, tropološku izmaglicu” (15). Vuković ispituje rad metafore i drugih retoričkih figura u poeziji Vesne Parun, idući tako ukorak s njezinom ambicijom („lovom na metafore”, kako se sama izrazila), ali se time jednako tako i istovremeno razilazeći s književnim povjesničarima. Naime od Parunićine prve zbirke *Zore i vihori* (1947) Vuković uočava da je neotklonjiva transgresija koja pokreće retorički stroj njezinih stihova predstavljala provokaciju kako za sorealističku kritiku tako i za pjesnikinji naklonjene kritičare; zajednička im je netrpeljivost prema višku značenja, odgodi tumačenja i slobodnom (o)kretanju jezika, konstitutivnim oznakama pjesnikinje poetike. Oslanjajući se na dekonstrukcijsku obnovu interesa za figure (napose za katahrezu, metaforu, alegoriju, apostrofu i prozopopeju) u kojoj je prednjačio Paul de Man te postmarksističku reaktualizaciju kantovske estetike u izvedbi Jacquesa Rancièrea, Vuković vraća Parunićinoj poetici zatomljenu moć pjesničkog teksta da mijenja svijet

bivajući to što jest, pjesma. Političnost i etičnost književnog teksta, argumentira Vuković, ne nalazi se u političkom angažmanu pjesnika ili u sadržaju poruke, nego u pridržavanju prava jeziku da ustraje na vlastitoj nepolitičnosti i neetičnosti, makar (ili možda upravo zbog toga) izgledao u očima kritičara, službenog poretka i arbitra ukusa proturječan, neprikladan, pretjeran, revolucionaran, reakcionaran. Ironijom sudbine sreli su se tako na istom mjestu politički i estetički oponenti budući da im jednako smeta retoričnost pjesnikinjinog jezika: „Premda je njegova [Franičevićeva, op. a.] kritika, ponajprije zbog tendencioznosti, u suštini promašena, ona je jedno od boljih čitanja modernističnosti pjesnikinjinog lirike; modernističnosti čiji je potencijal očito bio takav da je u policijskom poretku Federativne Narodne Republike Jugoslavije procijenjeno kako može djelovati politički subverzivno” (17).

Važan pomak u recepciji Parunićina opusa poduzima autor kada primjećuje da se modernost njezine pjesme ogleda ne u pridruživanju novih značenja starim označiteljima – primjerice sraščivanju esencije ženskog uz nevino, neposredno i neobuzdano – nego u pokretanju *perpetuum mobile* retoričkog stroja: „dehijerarhizacija tema, motiva, iskaznih modusa, kompozicijskih formi, vrsta stiha, strofe, svjeto-

nazorskih i filozofskih polazišta, ta ustrajna i neuništiva prisutnost jednakosti svega što izlazi na scenu teksta i nakratko omogućuje vladavinu neprikladnog” (20). Jedina stalnost Paruničina pjesništva jest mijena ili preobrazba, i u tome je pogledu srodnica Anke Žagar: „Riječ je o poetičkom načelu koje u fakturi pjesama, ciklusa i zbirki zahvaća gotovo sve, od formi stihoa i strofa do tema, motiva, ideja, svjetonazora i identiteta. Pritom lirski svijet i njegovi protagonisti redovito nastaju kao plod ustrajnih metaforičkih preobrazbi. Suočen s tim tipom tekstualnosti, čitatelj može osjetiti znatiželju, nelagodu, ali i frustraciju jer onkraj sebe sama figurativni jezik pjesme nema nikakva jasno razlučiva smisla” (21). „Jasno razlučiv smisao” odnosi se, dakako, na konvencionalno značenje uspostavljeno u svakodnevnoj komunikaciji i dominaciju referencijalne funkcije. Parun pak, kako ustrajno pokazuje Vuković na primjerima pjesama iz *svih* pjesničkih faza i zbirki, opetovano osujećuje takve tumačiteljske pothvate, pa je iz te vizure primjena teorije otklona u čitateljskoj praksi posve promašena jer će nužno, u gorem slučaju, proizvesti esencijalizam (oslonjen na biografizam ili kontekstualno tumačenje), a u boljem „nelagodu, ali i frustraciju”.

U poglavlju naslovljenu „Ljubavi budi pjesma” autor problematizira Paruničino ljubavno pjesništvo, po kojem i jest stekla status velike pjesnikinje te nadopunila popularnu predodžbu o pjesniku kao senzibilnom pojedincu rodnim oznakama kao što su osjećajnost, nesebičnost, bezuvjetna predanost itd. Analizom antologijske pjesme „Ti koja imaš nevinije ruke” iz *Crne masline* i „Zlato” Vuković se hvata ukoštac sa žilavom navadom akademske i neprofesionalne kritike da ljubavno pjesništvo tumači ekspresivistički, odnosno kao autentično pjesnikovo svjedočanstvo o vlastitim ljubavnim jadima. Međutim, počevši od trubadurske poezije, ljubavna je lirika oduvijek bila i ostala žudnja za jezikom, potraga za prikladnim figurama (riječ *trubadur*, uostalom, na provansalskom potječe od glagola *trobar* – pronalaziti pjesničke figure), natjecanje u vještini iznalaženja što efektivnijih jezičnih figura. Ljubavna žudnja stoga nije ništa drugo do žudjenje za jezikom, održavanje žudnje na životu zahvaljujući konstitutivnom izmaknuću objekta žudnje. Svjestan je autor da je baš ljubavna poezija sklisko tlo za tumače, pogotovo kad zaborave na njezinu suštinsku figuralnost, pa svoje izlaganje povremeno organizira kao zamišljeni dijalog s tvrdoglavim sugovornikom, preduhitruje niz

pitanja koja bi mu se mogla uputiti i iznosi naglas dvojbe u tumačenju figura ne bi li zatim pokazao kako je pjesma događaj jezika i da svi pokušaji tumačenja samo odvlače od bjelodane i banalne, ali odviše zanemarene scene, odnosno obrtanja retoričkog stroja. Figure zahtijevaju tumačenje i čitanje, ali moramo biti svjesni, ustrajno će autor, da se njihovim zauzavljanjem i interpretacijom značenje zamrzava – u slučaju antropomorfizacije, doduše, ta je privremena i kontingentna gesta nepovratna. Najbolje se to vidi po antropomorfizaciji lirskoga glasa – jednom kad se prozopopeji, figuri davanja lica onome što lica nema, dodijele ljudska svojstva poput glasa, osobnosti, lica, tropološki rad figura zaustavlja se na osobi autora. Međutim kako „jezik pjesme nije samorazumljiv i transparentan medij, a značenja koja posreduje višeznačna su i neusuglasiva s autorskom intencijom” (37), najviše što u čitanju lirike možemo jest opisati rad tog jezika, umjesto da ga se opstruira ili osiromašuje svođenjem na jedno tumačenje. U tom je smislu osobito instruktivno autorovo čitanje pjesme „Ti koja imaš nevinije ruke” kao autopoetičke pjesme: umjesto da je sagledava na obzoru autoričina privatnog života ili romantičarske ekspresivističke ideje o izljevu snažnih emocija riječima, on je motri kao performa-

tivni čin proizvodnje žudnje jezika za jezikom: baš zato što je konačni objekt žudnje trajno uskraćen, taj manjak pokreće žudnju: „Kao što nastojanje lirskog subjekta da što preciznije iskaže prirodu odnosa prema vlastitom objektu žudnje završava u retoričkim zaobilaznicama, tako se i čitateljska žudnja da se što više približi smislu pjesme uvijek premješta drugdje” (40).

Poglavlje „Odreznani jezik” posvećeno je satiričkom pjesništvu. I ovdje valja imati na umu dosljednost polazišta od kojega kreće Vukovićeva analiza: „Satira Vesne Parun se *događa* – u smislu da nije puka reprezentacija smiješnoga, nego je komični čin koji nastaje različitim tropološkim obratima, prekoračenjima i sudarima” (46). Prevratnički potencijal takva pjesništva ne leži nužno u otvorenoj kritičnosti – dapače, Parun iskorištava tradicionalne vrste poput basne, vica, epigrafa, alegorije itd., redom nastale u okrilju narodne smjehovne kulture, kako podsjeća Vuković na Bahtina, i u rukama potlačenih, obespravljenih ili po kojoj drugoj osnovi nemoćnih pojedinaca. Meta su joj anomalije u društvu, no autor se ne upušta u polemike s pjesnikinjnim stavovima, nego još jednom ističe figuralnost jezika pomoću kojega njezine satire pogađaju metu kritike proizvođači pritom i humor i odmak od okoštalih struktura domi-

nantne kulture i politike; paradoks, alegorija, kalambur, zeugma itd. učinkoviti su alati za proizvodnju humora jer tropološkim okretom, da se poslužimo izrazom filozofkinje Alenke Zupančič, „ubacuju uljeza” u poredak, redosljed, uređenost, i to tako što aktiviraju njihova zaboravljena ili prešućena značenjskog dvojnika. Ako „humoristični tekstovi Vesne Parun u cjelini pokazuju težnju prema tome da sudjelujući u instituciji književnosti budu njezina komična transgresija” (52), tada oni djeluju i tako da humorom iznutra pomiču granice književnosti prema van osvajajući sve više izvanknjiževnog diskurza, remeteći uspostavljene granice prihvatljivog u književnom izrazu, a time posredno djelujući i na reartikulaciju političkih izbora i subjekata, njihovu vidljivost i relevantnost. Drugim riječima, isti onaj rizik u jeziku položen u figure kojim je Parun izazvala negativnu pozornost socijalističke kritike investiran je i u njezino satirično pjesništvo – jezik ne može predvidjeti kakve će učinke proizvesti: promjenu, uvredu, olakšanje, kratkotrajnu zabavu ili nešto sasvim drugo, no posao kritičara, kako uvjerljivo pokazuje Vuković, nije da skrbi o tome.

Poglavlje koje se meni čini barem jednako poticajnim kao i prethodna, premda se bavi dijelom autoričina opusa namijenjena djeci, ima

zapravo najmanje veze s Vesnom Parun, a to je poglavlje kojim se knjiga zaključuje i u stanovitom joj smislu ne pripada, kao da „visi” u odnosu na ostatak knjige (tomu u prilog govori naslov – „Appendix: Kako pišu mačke?”). U njemu se autor pozabavio Paruničnim djelom za djecu *Mačak Džingiskan i Miki Trasi* dosljedno slijedeći pitanja postavljena odrasloj publici, naime o performativnosti jezika, retoričnosti teksta i političko-etičkim posljedicama. Poticajnost vidim u ozbiljnosti kojom Vuković pristupa literaturi za djecu, bez predumišljaja ili agende o tome što bi tekst za djecu mogao djeci reći, a što im poručiti. Budući da se upravo u tom raskoraku između priče i forme zbiva koješta teorijski i političko-etički nepredvidljivo, jako je zanimljivo autorovo kolebanje u pogledu žanrovske pripadnosti. Na više mjesta kurzivom se ističe da je riječ o romanu (u stihovima), ali ta se odrednica izmjenjuje s jednako zastupljenom basnom i poemom. Sve se odrednice potom nastoje objediniti pod čudnim nazivom „basnovite stihovane poeme”. Valja napomenuti da sve te žanrovske oznake autor preuzima od Dubravke Zime i Marijane Hameršak, a on se pak priklanja poemi. Paruničino djelo međutim od poeme udaljava polifoničnost i razgranata fabularnost, a od romana naglašena mitotvornost, bliska Ovidijevim

*Metamorfozama*. Kako se radnja odvija uglavnom na šibenskom i zadarskom arhipelagu, autorica stvara osebujujan umjetnički tekst, autorski mit, tumačeći na bajkovit način floru i faunu u prvom redu otoka Zlarina. Čini mi se da su politički i etički ulozu uvelike ovisni o tome u kojem ga žanrovskom ključu (i mi i djeca) čitamo.

Knjiga je objavljena na mrežnim stranicama Stilistika.org i utoliko je podjednako i dostupna i nedostupna; naime dostupna je svima onima koji za nju znaju, a kako bi se organizirale promocije elektroničke knjige da za nju dozna više ljudi, o tome će možda pričati mačke.

Andrea Milanko



Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

*Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.*