

Lirske strategije Borisa Marune

Lisjak, Marin

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:737857>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-30**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Odsjek za komparativnu književnost

Marin Lisjak

LIRSKE STRATEGIJE BORISA MARUNE

Diplomski rad

Mentori:

dr. sc. **Slaven Jurić**, izv. prof.

doc. dr. sc. **Anera Ryznar**

Zagreb, 2019.

Sadržaj

Uvod	1
O kibicima nogometnih utakmica	3
Tko zavidi hrvatskim pjesnicima?	12
Epigrafi koji pripadaju Caru, epigrafi nacrtani tankim kistom od devine dlake, et cetera	29
<i>Prezasićenost političkim pitanjima</i>	36
Daleko od očiju, blisko srcu	46
Zaključne napomene	63
Kazalo pojmova	65
Literatura	66

Uvod

Marunina poezija zahvaljujući stupnju obrađenosti u dosadašnjim osvrtima zaslužuje nešto drugačiji uvod od onih koji su se u humanistici donekle ustalili. Da ne duljimo, on nije ni nepoznat, ni neistražen ni zapostavljen autor koji i dalje čeka na sustavan opis. Korpus tekstova mu je popisan i opisan, propisan dodjelom Goranova vijenca 2001, a dosjetke i anegdote o šarmantnom kauboju kolaju „po narodu“ kao one o Ujeviću. Zbog toga ne iznenađuje pretjerano da je i akademski diskurz – uz svijetle iznimke – pristao na slične kozerijske označitelje, čak ih potaknuo oslanjajući se u svojim interpretacijama na njegov građanski lik, uglavnom zaobilazeći rad konkretnih tekstova ili ih u najbolju ruku koristeći za ilustraciju *enfant terrible*a hrvatskog pjesništva. Ryznar je prije gotovo deset godina upozorila:

Događalo se već, a dogodit će se i opet, da književnokritički govor o opusu autora zanimljive i provokativne biografije, kakva je i ona pjesnika Borisa Marune, iskorači iz naizgled jasno definiranih granica teksta i svoje tumačenje utemelji u kontekstu autorova života.

(Ryznar 2010: 63)

Teško je i danas prikladnije sažeti začkoljice u sistemu analitičkih pokušaja. Marunin lirski profil držimo nešto drugačijim, ili barem složenijim, od autoironičnog nacionalista koji je utro put stvarnosnoj poeziji. Da bismo to potkrijepili, odlučili smo čim ponnije pročitati njegove zbirke,¹ tim preciznije utvrditi njihovu dosljednu produktivnu koncepciju i značenjske osovine koje aparati književne historiografije dosad nisu željeli ili nisu mogli vidjeti. Često ćemo se, dakle, susresti s istim predlošcima kao i dosadašnja recepcija, često uputiti na aspekte na kojima se nije (dovoljno) inzistiralo, redovito se pak nadajući da time nudimo interpretacije koje te predloške ne instrumentaliziraju niti ih žrtvuju afektiranim generalizacijama. Isključivim ćemo radom na tekstovima nastojati izložiti zakonitosti lirskog iskaza, simptomatičnu anatomiju zbirki i fatičke geste koje otkrivaju sofisticiran pjesnički projekt. Da navodno naličje pjesama postaje njihova tekstualna okosnica postat će očitim tek kada adresiramo itekako djelatne kategorije oko kojih, međutim, općenito prevladava konsenzus da nemaju relevantan udio u semiozi; riječju –

¹ *I poslije nas ostaje ljubav* (1964), *Govorim na sav glas* (1972), *Ograničenja* (1986), *Ovako* (1992) i *Bilo je lakše voljeti te iz daljine* (1996).

paratekstove. Stoga kao analitičko i interpretativno uporište preuzimamo Genetteovu tipologiju i funkcionalnu analizu parateksta (*le paratexte de l'œuvre*, 1987: 2; prijevod naš), a Marunino obilno raspolaganje njima kao tekstualno obavezujuće postupke. Moderirajući između krajnosti teksta i ne-teksta – i njihovih granica koje se međusobno prožimaju – Genetteov se termin pokazuje višestruko korisnim. Prije svega jer je na svaki način vezan za neki vid autorske legitimacije koja „konstituirala zonu teksta i van-teksta, ne samo zonu tranzicije nego i *transakcije*: povlašten prostor pragmatike i strategije” (Genette 1987: 2). Pitanja nam se strategije i pragmatike čine prilično korisnima: prvo jer u postavljanju tekstualnih pragova neprestano prepoznaje autorsku izvedbu dok potomje zornije predložuje načine na koje periferni materijal, tradicionalno isključen iz nadzora značenja, podržava i pokreće susret s „pravim” sadržajem pjesničkih tekstova.

Među ostalim stavkama, koje ćemo prigodno priključiti opisu, Genette posebno poglavlje posvećuje predgovorima i kaže da je riječ o „svakom tipu uvodnog teksta (početnog ili dočelnog), autorskog ili alogrfskog, čiji je diskurz proizveden radi teksta koji slijedi ili zbog onog koji mu prethodi” (*idem.* 161). Utoliko, nastavlja, u predgovore ubraja i pogovore, čije se navlastite tehnike ipak čine manje važnima od onih koje dijeli s nadređenim pojmom. To je u Maruninu slučaju zgodna podudarnost jer olakšava predočiti nosive elemente zbirke – pogovore i njihov relativno dosljedan unutarnji ustroj.

Od prve se zbirke (1964) do predzadnje (1992) na završnim paratekstnim pozicijama pojavljuju redom *Bilješka o piscu*, *Bilješka o ovim pjesmama*, *O piscu* te *Bilješka*: naročito stilizirani prozni zapisi koji – sudeći po sadržaju, potpisu, dataciji i geografskoj lokaciji, a generičkom nazivu unatoč (usp. Genette 1987: 163) – funkcioniraju više kao autobiografski fragmenti ili lirski intonirani dnevnički zapisi. Iako su izmještene iz teksta i odvojene od rada pjesničkih ciklusa, te su bilješke svejedno uklopljene u kontinuitet zbirke; tip izlaganja, tematsko-motivski inventar i opća strukturiranost više-manje dopuštaju da ih čitamo kao stiliziranu fikciju paralelnu s poetskim tekstovima, odnosno da među njima uočimo određene dodirne točke.

Međutim pristanak na takvu odrednicu obavezuje i na standardnu meditaciju o naravi i pouzdanosti autobiografskog diskurza. Svojom naravi i oznakama iskazivanja, autobiografija je pripovijest o vlastitu životu gdje se pripovijedani i pripovjedni subjekt određuju ili prepoznaju kao transponirani autor, zbog čega se iskazi tretiraju kao autentično svjedočanstvo. Ta samorazumljiva atribucija iskaza empirijskom autoru, međutim, upravo tim konstitutivnim diskurzivnim obilježjima mogućnost autentičnog svjedočanstva izigrava. Tobože nefikcionalni ispisi raspolazu empirijskim kvalifikatorima – u ovom slučaju iz Marunina stvarnog života (vrijeme i mjesto rođenja, pozitivistička faktografija, datacija, naslov u „izravnoj vezi” s piscem) – a njihova je zadaća neutralizirati kontekst pripovijedanja oslanjajući se na uzajamnost, tj. zamjenljivost autorskog i pripovjednog subjekta. Budući da se ta razmjena ipak ne događa, omjeri istinitosti i fiktivnosti iskaza postaju uočljivijima ako ih razmotrimo onako kako Bekavac razmatra percepciju govornog subjekta u (autobiografskom) tekstu, kao Blanchotov *le neutre* ili

le 'il'. Čini to tvrdeći da je pripovjedni glas ustvari desubjektivirana forma jezika koja se „ne može utjeloviti: on svakako može posuditi glas od nekog razložno odabranog lika [...], ali je uvijek različit od onoga koji ga govori” (Blanchot 1969: 566; cit. prema Bekavac 2015: 81).

Uporaba izvantekstualnih činjenica kao jamaca unutartekstualne sinkroniziranosti subjekata utoliko je samo jedna od taktika kojom se nastoji pacificirati „napetost između pripovjednog i pripovijedanog "ja" (*idem.* 86). Ona proizlazi iz nemogućnosti da se izvantekstualni i unutartekstualni subjekt izjednače „u strogom filozofijskom promišljanju teksta koje nastaju svaki put kada tekst [...] nastojimo upotrijebiti kao indeks neke izvantekstualne singularnosti” (*idem*). Bekavac instruktivno napominje: „u analizi samih tekstova, međutim, uistinu je teško ustrajati u vjernosti takvim teorijskim propozicijama. Njihova je primjenjivost na književnost obrnuto proporcionalna rigoroznosti s kojom ih promišljamo” (*idem*). Stoga priključujemo Lejeuneov *autobiografski ugovor* prema kojemu autobiografija „polaze pravo na istinitost jamčeći identitet autora i pripovjedača ili barem autorsko pokriće za pripovjedačev iskaz” (Biti 2000: s.v. autobiografija) i upravo na tom tragu razmatramo Marunine pasuse.² Nemamo se namjeru sporiti s ontološkom fundiranosti autobiografije, nego otvoriti mogućnost kakva-takva profita od očitavanja konkretne tekstualne situacije. A to samo u najgorem slučaju znači zapasti u pozitivizam. U najboljem nudi alate kojima pripovjedni subjekt postaje „više retorički konstrukt nego identitet oblikovan iz amorfne subjektivnosti u govoru, više posljedica namještanja u procesu pripovijedanja, nego otisak zbiljske osobe u određenom pripovjednom modusu” (Velčić 1991: 28).

Za predgutenbergovsku je tradiciju, kaže Genette, što se tiče mjesta, vremena, institucije primatelja ili pošiljatelja, formalnih oznaka ili njihove zbirne funkcije, forma predgovora posve benigna (usp. 1987: 170). No s jačanjem tiskarstva, a time i pripadajućih distribucijskih poteza, te stavke postaju dostupne autorskim zahvatima, odnosno postaju sredstva kojima dotad sporedna građa dobiva „autonoman tekstualni status” (*idem* 171). Drugim riječima, inventar postupaka kojima se tekst objavljuje kao tekst, i time diferencira od okolnih uvjeta, raste.

Nekim se od tih postupaka pri izgradnji vlastitih pogovora, računajući na marginalan status bilješke o piscu, koristi i Maruna. Upravo zahvaljujući njezinu tradicionalno pasivnom

² Za one koji žele znati više, sustavan prikaz razvoja problematike autobiografskog diskurza, teorijske i interpretativne reperkusije nude Velčić (1991) i Biti (2000), a za krajnju radikalizaciju postavki usp. de Man (1979).

položaju taj prigodni, paratekstualni i neknjiževni element postaje poprište dalekosežnih tekstualnih odmjeravanja koja su u analitičkom releju – unatoč svojskim učincima na čitanje – prošla faktički nezapaženo. Njihova struktura, tip izlaganja, a pogotovo učinak, vidno odudaraju od tipičnih bilježaka – tipom informacija i unutarnjim svojstvima – a to upućuje na otvorenu autorsku intervenciju koja nastoji poremetiti njihove tobože ne-književne temelje. S repera na kojemu uopće ne bismo očekivali autorsku prisutnost ili literarnost stiže, dakle, najžustriji manevar pretvorbe u književni diskurz.

Unatoč tomu što su strukturirane kao tradicionalne biobibliografske natuknice (dakle istinite i provjerljive jedinice životopisa i objavljenih radova), te bilješke ipak znatno odstupaju od impersonalnog popisa važnijih informacija i nastoje kamuflirati svoju proizvedenost. Konstrukcija „Borislav Maruna rodio se 13. travnja 1940. u Podpragu (Jasenice – sj. Dalmacija” (1964: 65) ostavlja dojam suhoparna administrativnog izvatka, međutim već sljedeća rečenica glasi „Nije ‘ratni zločinac’, nema unosnog zanimanja i do 21. studenog 1960. je živio, uglavnom, na račun dječjeg doplatka...” (*idem*). Ironičan ton inače preciznih činjenica, osobito uz zaključni paragraf

Marunini otisci prstiju nalaze se u čuvenoj Petrinjskoj i manje čuvenim arhivima talijanske i argentinske policije te Interpolu, koji ga, doduše, ne progoni, premda je krao naranče u Caserti, i t. d.

(*idem*)

sasvim jasno ukazuju da posrijedi nije neutralno evidentiranje podataka, nego pomni nadzor nad njihovim protokom. Svijest o čitateljskom primatu tradicijski uhodane bilješke o piscu (forme čija bi nominalna funkcija ionako bila objava autora recepciji) omogućila je intervenciju kojom se intenzivno svrgava pozornost na autorsku prisutnost po svim razinama književne komunikacije. Ne pristajući samo na standardne uzuse akademskih zvanja, primljenih nagrada ili kakvih već elemenata književnog folklora (usp. Genette 1987: 28), Marunin pripovjedač poseže za otvorenijim, neposrednijim iskazima koji ga „intimnije” predstavljaju.

Mogućnosti se predloženog tumačenja jasnije otvaraju već u sljedećoj zbirci, *Govorim na sav glas* (1972), znakovitim pomakom koji posve otklanja privid objektivnog izlaganja –

govorom u prvom licu te paraфом „bm.”³ Prijelaz je to na praksu koju Genette naziva autografskom (1987: 178), u kojoj je navodni autor predgovora stvarni autor. *Bilješka o ovim pjesmama* (Maruna 1972: 69) pokazuje da se fingirana distanca od tekstova napustila te da se autorski lik situirao u granicama tradicionalno ne-tekstualnog prostora. Kratki izvadak: „Većina ovih pjesama nastala je ujesen 1969. u Los Angelesu. Da sam ih objavio onda* [sic], učinio bih to kao i danas – bez iluzija, i, u svakom slučaju, bez velikih pretenzija” (*idem*). Zabune o mjestu proizvodnje govora prema tome više ne može biti: iskazi su tekstualnog konstrukta na planu „nemotivirane” bilješke naizgled sinkronizirani s empirijskim autorom, a posve je moguće da znatan unutartekstualni napor da se zamuti liniju između stvarnosti i književnosti, teksta i ne-teksta ili pak autora kao lika i funkcije, i dalje proizvodi zbrku u institucionalnom govoru o Maruninoj poeziji (usp. Banac 2010; Zlatar 2010; Lovrić i Lovrić 2010).

Zapis *O piscu* iz *Ograničenja* (1986: 141) najopsežniji je u nizu i posve u skladu s uobičajenim narativnim prosedeom i ustanovljenim oznakama iskazivanja. „Rođen sam 13. travnja 1940. u Podpragu na Južnom Velebitu” (*idem*) uz iznimku da se neposredno zatim ulazi s jedne strane u digresiju, a s druge u opis koji čak pokazuje i minimum ritmičkog rasporeda odnosno unutarnjeg ustroja ponavljanjem: „Tu mi je otac radio na cesti. Tu su naši iz Jasenica posjedovali njive, stanovitu zemlju, nesumnjivo kamen i ljetne pašnjake za blago”. Pri govoru je o emigraciji pripovjedač pribjegao minorizaciji tog iskustva, što je tipična poza bezbrižnosti koja služi kao retorički okidač za plasiranje maksime nalik „Bilo gdje se zatekao, bit ću stranac. Ali za razliku od uobičajenih shvaćanja, ne vidim u tome nikakvu posebnu tragediju. Riječ je o svladavanju određene tehnike postojanja” (*idem*). Martirij bilježaka kamufliran je u heroizam i pokazuje kazivačku sklonost teatralizaciji, odnosno razvijenoj izvedbi koja u fokus postavlja sebe samu, ostavljajući dojam „iskrene” korespondencije s čitateljem. Štoviše, na to obraćanje i izravno upućuje: „U svakom slučaju, sad vi znate više o meni, nego ja o vama” (*idem*: 142), a sljedeća, ujedno i završna rečenica nedvosmisleno imobilizira raspodjelu snaga: „To nije nužno

³ Za neke od kriterija kojima odgovornost za iskazivanje pripisujemo stvarnom i pravom autoru, „navodnom autoru” (*auteur prétendu*), Genette navodi identifikaciju pomoću „eksplicitnih referenci (puni potpis ili potpis inicijalima, izraz „predgovor autora,” itd.) ili raznim posrednim indicijama” (1987: 178). Pobrinuo se, međutim, i za one situacije u kojima eksplicitna referenca ne bi bila dovoljno uvjerljiva: „ako pripisivanje stvarnoj osobi potvrđuje neka druga paratekstualna indicija, a po mogućnosti sve druge, nazvat ćemo je autentičnom” (*idem*: 179). Marunin iskaz pogađa sve propise, od navedenih deiktika i paraфа preko beskorisnih, ali „gugljivih” podataka – datum rođenja i informacije o tadašnjem boravištu ili mjestu objave pjesama. Što je, uostalom, još jedan razlog zbog kojeg nam se, radi uspješnijeg čitanja, ne čini ni tekstualno ni paratekstualno skandaloznim smanjiti, ali ne i poništiti razmak između tekstualnog subjekta i autora. Ne čini se ni povodom za pretjerano slavlje.

najnepovoljniji čas za oproštaj *ovdi usrid luke*” (*idem*). Upravo, dakle, u trenutku u kojemu bi – ako je vjerovati logici teksta – čitatelj trebao pridonijeti procesu čitanja, pripovjedač objavljuje da je izostanak tog *inputa* poželjan modus opstanka teksta. Jedini je smjer komunikacije onaj koji fiksira poziciju pripovjedača, a takav se izvod – vidjet ćemo uskoro – podudara i s unutartekstualnim strategijama pjesama.

Kritička se potka očituje u skepsi spram institucija i ideala europske i (latino)američke kulture. U ovom slučaju riječ je o lajtmotivu napada – jugoslavenskoj mitologiji. Ona je vrijednosno ispražnjen sustav, a fingirano svojstvo svatkovića iskorišteno je kako bi neuko, a ustvari eruditno otpisao njihove temeljne postavke: „Nema takvoga gospodarskog sustava, rekao bi Karl Jung, koji ne bi funkcionirao. Sve ovisi o tome, što smo mu spremni žrtvovati. Ako ne vjerujete Jungu i meni, pitajte CK” (*idem*). Naglašena mjesta obrušavanja su preparirani znakovi jugoslavenske modernosti, tehnološka dostignuća, djelatni pogoni, hijerarhija, ideološke poštapalice ili ikonoklastičko krparenje pomoću kojeg Marunin pripovjedač stvara uporište za potpuno raspuštanje autoriteta, dapače za otvoreno oponiranje. Ta „zdravorazumska ironija“ ponekad graniči s populizmom pomoću kojeg pripovjedač vlastite stavove nastoji prometnuti kao opće interese „obična čovjeka.”

Kraj je u međuvremenu oplemenjen poznatom tvornicom za preradu boksita, koja, kako čujem, zijeva na Bravaru između Velebita, Zrmanje i nebeskih dvora, kao simbol partijske dalekovidnosti i jasnih koncepcija socijalističke izgradnje u mom zavičaju...

Priređen je, dakle, prostor i političkim čitanjima paratekstova koji prisvajanjem fraza i kićenim, ulagivačkim govorom uspostavljaju ne samo rezak kontrast između grandiozna državnog retoričkog aparata i skromnog retoričkog pribora subjekta nego za poetičku konstantu naznačuju polemički, pa čak i satirički naboj. Signale poetike ovdje ne spominjemo slučajno; da se u spomenutim bilješkama ne radi – ili barem ne radi samo – o kapacitetima parateksta, nego o njegovoj prenamjeni, jasno je i iz sljedećeg ulomka:

Poeziju pišem, kad nemam drugog posla, ili kad se zaista izvrsno osjećam. Ni jedno ni drugo ne događa se često. Kad ipak pišem, nastojim to činiti tako, da me mogu čitati i kibici nogometnih utakmica. Drugim riječima, poezija bi morala izići na ulicu. To znači, da poezija, barem u jednom od svojih vidova, ne bi smjela biti teža od dizanja utega.

EksPLICITNO posvećen problemu pisanja, posebnom mjestu koje poezija zauzima u tom rasporedu, čak i normiranju osnovnih zahtjeva za proizvodnjom, sasvim je jasno da pripovjedač napušta teren pukog katalogiziranja podataka i zaokuplja se izgradnjom ličnosti te sažimanjem temeljnih značajki svojega iskaza. Uronjena u nekolicinu prijelaznih diskurza (poetski, politički, kritički, proročki), artificijelnost izlaganja Marunina pripovjedača i subjekta više je nego očita u pokušaju da naglasi izniman položaj glasa gdje se polje poezije, kao podvrste polja kulture, uređuje kao totalno životno iskustvo. Ne zaboravljamo pritom da i Genette napominje kako „izjave kojima autor predstavlja, a katkad i komentira, svoje djelo treba tražiti na počecima (i eventualno na krajevima)” (1987: 163); eto, baš smo na krajevima zbirke pronašli sasvim dovoljno štofa da očitamo neka od udarnih mjesta za analizu tekstova. Maketa je žanra bilješke o piscu ovdje *de facto* iskorištena za prostor autopoetičkog reguliranja nalik manifestu – što bi objasnilo deklamacijski ton, iznimne retoričke poteze te teško otklonjiv dojam neposrednog kontakta kazivača s iskazima u paratekstualnim formama. S obzirom na njihov sadržaj, a pogotovo njihovu poziciju, bilješke imaju funkciju predudara koji obavezuje na retrogradno, skoro pa poredbeno ovjeravanje tekstova o postavljene norme.

Zadnji je prilog *Bilješka* iz zbirke *Ovako*, zanimljiva i jer odudara od kakve-takve ukotvljenosti u kontinuitet zbirke ili „osnovno tijelo” teksta. Jedina je naime izdvojena na vanjske korice – što joj može bitno mijenja status iz autorske bilješke u izdavački peritekst, ali ni najmanje ne smeta uzdržavanju konstanti na koje smo maločas uputili. Dapače potkrepljuje Genetteovu tvrdnju da se konačna fizička rješenja često izvode u dogovoru s autorom (1987: 16). Ovdje se ta fizička lokacija parateksta može uzeti i kao eksplcitnije autorsko nadgledanje fatičkog prostora. U prethodnim se zbirkama bilješka pojavljivala nakon zadnje pjesme i načelno se tom korpusu mogla pridružiti kao njegova popudbina dok je ovdje konkretnim prostornim položajem *izvan* tog korpusa promaknuta u primarni, funkcionalni okvir. Unatoč tomu što je izmještena na stražnju klapnu – koja bi intuitivno služila završnim napomenama, tuđim evaluacijama i komentarima ili unazadnom fiksiranju značenja tekstova – ona postaje logički prethodnik „prave tekstualnosti“.

Slijed izlaganja informacija opet je isti – „Rođen sam 13. travnja 1940. u jasičkom zaseoku Potprag, na južnim obroncima Velebita” (1992). Red pejzaža red obitelji pa inverzija funkcije:

Taj datum je u skladu s pamćenjem moje pokojne majke i u sporu sa svim službenim dokumentima u mom džepu. Prema tim dokumentima, rođen sam tri dana ranije, iz čega bih mogao lako zaključiti da sam upravo ja neka vrsta prethodnice troslovka Tomislava Ladana [...] Razlika u nadnevku vjerojatno proizlazi iz činjenice da poratni četnički matičar u Obrovcu nije mogao zamisliti mjesec travanj bez desetog dana u njemu. Nije bio sasvim u krivu.

(idem)

Semioza uspostavljena, odnosi jasni: tri dana manje od 13. travnja je 10. travnja zbog čega se uspostavom jednostavne opreke četnički – što je namjerni pejorativ – matičar osvetio sitnom administrativnom pobunom. Iz toga su vidljivi cinični humor, persiflirani nacionalizam te sklonost reduktivnim prototipovima koji hinjenom nepreciznošću i banalizacijom pogađaju bitne točke nacionalnog i kulturnog identiteta. To se i inače daje komotno smjestiti u standardni repertoar retoričkih obilježja.

Ležerno dosljedan odnos prema smrti, njezin standardni simbolični položaj na kraju pjesničkih ili proznih cjelina (završnica ovog priloga počinje izjavom „[k]ažu da je život odlaganje samoubojstva”) – zazivanje smrtnosti i pokušaj da se iz otpora uobliči pjesničko iskustvo zahvati su koji se prenose iz zbirke u zbirku. Ostajući u granicama pogovora, prinosimo jednu od autorski refleksnih reakcija na smrt.

Živimo u vremenima uljepšanih biografija. Tješimo se, sva su vremena zapravo vremena uljepšanih biografija. Ja nemam takvih potreba i zalažem se za očito: da svi životopisi završe tišinom. U svakom slučaju ovaj. / Evo...

(1992)

Interesantno – u neprekinutom nizu itekako uljepšanih biografskih bilježaka tvrdi da nema potrebe za uljepšanim biografijama. Spomenimo i strukturno paradoksalan učinak čestice „evo” i pripadajućeg trotočja koji pomiruju razmatranja o smrti. U jednu se ruku mogu tumačiti kao simulacija priželjkivane tišine, čija je metaforika tradicionalno izjednačena sa smrću. Pritom je

trotočje izvedba te tišine koja sažima i njezin dugotrajan aspekt: smrt je ugrađena u mehanizam teksta kao odsutnost govora. Drugačije rečeno, subjekt postoji samo ako govori. Strukturna podudarnost tim je veća ako uzmemo u obzir da smrt dolazi na kraju, a budući da je bilješka u ovoj zbirci pomaknuta na fizički kraj zbirke, smrt je akumulirano predložena i kao tekstualna i kao materijalna okončanost. Drugi učinak se odnosi na strategiju kojom se tekst otvara čitanju. „Evo...” bi u tom slučaju figuriralo kao uručenje teksta, pokušaj da se smrt – kao potpuna odsutnost govora – nadvlada tako da se glas podari drugoj funkciji, čitateljskoj.

Stoga nam se Genetteova tvrdnja da je „pragmatički govoreći, učinak pogovora ipak znatno slabiji jer ne može obaviti dva tipa kardinalnih funkcija koje smo zapazili u predgovoru: pridobiti čitatelja i voditi ga objašnjavajući mu zašto i kako čitati tekst” (1987: 238) čini nezgrapnom. Razlozi su za to barem dvojaki – jedan leži u činjenici da, usprkos presvlačenju bilježaka u prozu, ipak imamo posla sa zbirkom pjesama. A krajevi su pjesme, ciklusa ili zbirke semantički najpovlaštenija mjesta koja upozoravaju na dovršenost i koherentnost sviju aspekata teksta (usp. Užarević 1991). Drugi, jer smo upravo vidjeli da su, što se Marune tiče, tekstualni status bilješke i njezina funkcija itekako kolebljivi i pokazuju da se okolnosti načelno izuzete iz „pravog” ili „glavnog” teksta diskretno promiču u njegove središnje momente, a pomoću njih zasniva ostatak pjesničkog diskurza.

Utoliko nam se ovdje čini prijeko potrebnim spomenuti da jaz između deklarirane autorske namjere i demonstriranih autorskih kompetencija prilično bode u oči. Tomu nije pomogla ni frekventnost kojom se u kritici spominje dodatak *O piscu*, osobito refren o kibicima nogometnih utakmica (npr. Jergović 2013; Grgas 2010; Milanja 2003; Brešić 1997), frekventnost koja je – malo je reći – zapanjujuća.⁴ A stvari naprosto ne stoje onako kako je dosad predloženo u kritici, što postaje jasno na temelju svih signala koje tekstovi odašilju. Neodrživim nam se čini tvrditi da se doista radi o izjednačenim uvjetima pristupu književnom polju; pripovjedač je uvijek „jedan korak ispred,” a čitatelj kaska za njegovim direktivama. Ako se složimo sa Genetteovim naputkom da se „usmjeriti čitanje, pokušati osigurati dobro čitanje, ne može

⁴ Podudara se, doduše, sa Genetteovim razmišljanjima o djelotvornosti predgovora: „nemoguće je nakon [Borgesova komentara o *Funesu pamtitelju*] čitati tu priču, a da ta autorska interpretacija ne opterećuje vaše čitanje i primorava ga da se spram njega odredi, pozitivno ili negativno” (1987: 225). Zamijenimo li pošiljatelje, možemo se priupitati nije li i Marunina recepcija nusproizvod jednako koncipirane hermeneutičke situacije. Autorska je interpretacija neproblematično usvojena kao jedini održivi način proizvodnje značenja, odnosno suočavanje s tekstom je unaprijed mapirano strategijama tog teksta. Čitanja se, dakle, pasiviziraju jer čitateljski doprinos nije ni moguć ni potreban. To bi možda objasnilo ležeran institucionalni konsenzus oko Maruninih tekstova.

dogoditi samo izravnim uputama” (1987: 209) nego – možda prije svega – dajući čitatelju one informacije potrebne za dobro čitanje, možemo tvrditi da bi dobar dio rada na Maruninoj poeziji otpao na čitanje „uz dlaku”. Odnosno na čitanje koje bi sve „šarmantne” (para)tekstualne geste privremeno suspendirao, a interpretativni naglasak stavio na neprimjetne uloge koji presudno strukturiraju rad tekstova. Sasvim jednostavno, da bismo raščistili jedan dio nepoznanica, ne bismo smjeli propustiti reagirati na školsku razliku između konstativa i performativa. Dok je dosadašnja kritika Marunine autopoetičke i metapoetičke istupe smatrala istinitim i obvezujućim uputama za rukovanje, njihova bi se ukupnost trebala podvesti pod performativne udare kojima se osmišljava profil lirskog subjekta.

Tko zavidi hrvatskim pjesnicima?

Važan se aspekt Marunina pjesništva emigraciji unatoč – a možda baš zahvaljujući njoj – može odrediti kao neosporiva i čvrsta usidrenost u tradiciju hrvatskog pjesništva. To se očituje njegovim „tekstualnim pamćenjem“, odnosno sklonosti citiranju i promišljanju domaćih tekstova, njihovih autora, njihova mjesta u književnom rasporedu kao i opće smislenosti njihovih projekata *sub specie aeternitatis*. Stav prema domaćem pjesničkom repertoaru vidljiv je dotaknemo li se samo naslova (*Ja ne zavidim hrvatskim pjesnicima; Kad razmišljam o vama stari pjesnici; Idealizam hrvatskih pjesnika; Jutro kad sam napokon očistio svoju sobu*), a kao uvodni će nam primjer poslužiti pjesma *Borba s duhovima* (1972: 43) koja pomalo razvodnjeno anticipira ono što će se u kasnijim etapama prometnuti u poetičku dominantu – odnos spram važećih lirskih kodova. „Čitav[u] plejad[u] hrvatskih veličina” svodi na pozadinski šum koji subjektu visi nad glavom zahtijevajući – tijekom procesa pisanja – zaokupljanje uvriježenim poslovima nacionalnih bardova:

*Nude mi besplatne upute za život
Kakve ne vrijede već stoljećima
Nukaju me da u Americi učim
Glagoljicu
Govore o svojim iskustvima sa ženama
O tome kako se pišu pjesme
Što je to hrvatski jezik
Osjećaj pripadnosti
Hrvatska kultura
Hrvatska povijest i tome slično
I tako dalje
Moji živci popuštaju [...]*

Lajtmotivi i floskule – koje su na „tvorničkim postavkama” lokalnih pjesnika imperativi – za Marunu su već u startu zamorni relikti, a pjesničke ličnosti po stupnju svoje kodiranosti i iskazanim afinitetima manje nalikuju precima vrijednim poštovanja, a više Wildeovu duhu iz Cantervillea. Velike su teme (povijest, jezik, pripadnost, nacija, pjesništvo) dotrajale i nesvodive

na Marunino (političko, intelektualno, geografsko, kulturno) kozmopolitsko ozračje. Stavke su ironično izdvojene u zasebni redak, dodatno polemički intonirane asindetonom jer svaki novi član ustvari doprinosi „nebuloznosti” njihovih zahtjeva. Upravo se zato navlastiti projekt – sinegdoha pisaćeg stroja *Royal* [!] – nimalo dvosmisleno „ponaša inteligentnije od njih/ On piše kako ja hoću” (*idem.* 44). Konkuriranje u glasnoći („žamor njihovih glasova” supostavljen modelu stroja *Quiet De Luxe*), poruke koje pljušte, buka nasumičnih tipki („Č, ć, š, Ž, c;/ I, i, u, i, y, & j”) svjedoče potrebi da se lirski subjekt otarasi književnih utjecaja, ali i nemogućnosti da se s njima konačno razračuna. On za to nema srca pa ih potjera iz stana da „traže vatre od pijanih prolaznika.” Pad borilačkog napona subjekt uvodi u naizgled neočekivanu završnicu „Kad sjedim sâm na pijesku/ I plačem/ Možete ih čuti/ Kako plaču sa mnom” (*idem.* 45) u kojoj ipak, i očit uobičajeno, dolazi do identifikacije subjekta s linijama domaće tradicije.

Prilozima iz domaćeg pjesničkog kanona dodaje i one inozemne, čime priređuje svojevrzni *greatest hits* zapadnoeuropskog književnog kanona, a njihovu vrijednost i neprijeporan status projicira na vlastiti pjesnički izraz. Recimo, slučaj s pjesmom *La vita nuova* (1992: 27) – koja naslovom aludira na Dantea,⁵ a prvim retkom parafrazira „svijet se konča ili postaje nešto drugo” – pokazuje nadmoć idioma tekstualnog subjekta koji u iskazivanje intertekstualno uvlači tuđi materijal čineći ga dostupnim preosmišljavanju, što je prepoznatljiva poetska potka (usp. Kragić 2005: 425). Redovito se upušta u dijaloge s ukupnom svjetskom tradicijom, a citati služe kao mjesta kontrastiranja ili supostavljanja starih tekstualnih modusa novima.

Programska pjesma (1992: 37) nam je tako višestruko važna, stoga ćemo ju iskoristiti kao meki ulaz u probleme odnosa prema (pretežito hrvatskom) književnom kanonu. Zaustavimo

⁵ Koji je, usput, po zastupljenosti duž opusa povlašten sugovornik (usp. *Dante bi zadovoljno trljao rukama, Zla žena (Rekonstrukcija)* ili *Zahvala*). Još jedna pjesma o *Las Vegasu* najzornije predočuje taj odnos: preuzima strukturni nacrt *Pakla* i primjenjuje ga na Las Vegas. Subjekt u njemu pronalazi istovjetnu distribuciju i hijerarhiju (devet krugova koji uglavnom korespondiraju s Danteovim alegorijskim oznakama), a zamjećujemo i izlagačke podudarnosti: na kraju je putovanja Marunin subjekt, baš kao i Danteov, oslijepjen blještavilom. No dok je Danteova slijepost kodirana kao iskustvo svetog i potvrda transcendencije (*lumen glorie*), Marunina je ishod svjetlosnog zagađenja (usp. Ryznar 2010) od kojeg se Ameriku ni ne može vidjeti. Prostorni se raspored tog pakla ipak razlikuje od Danteova: vertikala je prenesena na horizontalu tako da je subjekt trajno zapeo u koncentričnim krugovima, a „u dnu svega/ Dokono oslonjen na šank vječnosti stajao je/ Milijun dolara“ odnosno potrošačko obećanje tzv. *američkog sna*. Subjekt iskaza aktivno sudjeluje u grijesima, a iskazivanje ironično preosmišljava prototekst – on „mutira“ u hvalospjev kocki, porocima i trijumfu američkog kapitalizma.

se prvo na naslovu. Zbog čega je, naime, baš ova pjesma određena kao programska – egzemplarna ili uzorna – i kako bismo je čitali bez te odrednice? Oznaka programske pjesme dolazi uz jasan metajezični, a i metapoetski zalog kojime pjesnik objavljuje da je sadržaj teksta koji slijedi na određen način rječit za razumijevanje poetike. Za važeću se interpretaciju onda primjereno zapitati i o naravi odnosa naslova i „tijela” pjesme: je li sadržaj rezultirao programskim naslovom ili je taj naslov uvjetovao reprezentativni modus proizvodnje teksta? U temelju je pjesme mehanizam povratne sprege – naslov joj teleološki prethodi, no pravi smisao dobiva tek naknadno, s njezinim završetkom, a da bismo ustanovili što je točno u njoj programatsko, navest ćemo par momenata koji u prvi plan dovode iskazivanje. Pjesma započinje strofom:

*Ljetnog jutra duboko u kanjonu u brdima Santa Monike
Čitao sam u postelji brkate hrvatske pjesnike
Dok su kroz prozor dopirali zvukovi partije tenisa
S kućnog igrališta natkrita granama golemih eukaliptusa*

Očito rabi formule za priređivanje prostora naraciji koja promatrački prizor sužava skoro pa filmski; ulazeći neprimjetno u sobu gdje je subjekt zaokupljen čitanjem domaće književnosti. Dvije važne stavke – naracija i književnost. Naracija u stihu gotovo je obavezno sredstvo Maruninih tekstova, a pridonosi „kolokvijalizaciji” pjesničkog diskurza, snižavanju mimetičkog modusa kako bi se iskaz doimao prizemnijim, odnosno kako bi ga se rasteretilo uzvišenosti i patosa. Predstavnici domaće književnosti često su parodirani i karikirani, stoga ne čudi potreba da se ironizira ne samo opći trag što su ga ostavili u pjesničkom i nacionalnom jeziku nego i njihov fizički izgled. Stvarna se namjera subjekta očituje trećom važnom stavkom – realizacijom seksualnog odnosa. U ovom se slučaju radi o mlađoj kćeri kojoj se dodvorava tvrdeći da „više voli[m] njoj nego čitavoj poeziji, tenisu/ Deutschsprachi i grudobolnoj srpskoj lingvistici” (*idem*). Prema dominantnoj je orijentaciji na auditivne podražaje (*Čuo se smijeh i domaćinov sadistički glas: Forty Love/ U istom času ona je zagrizla u jastuk kako bi zatomila krik*) jasno da je svoju namjeru nakraju ostvario, no zamjećujemo i nadogradnju dvjema važnim intertekstualnim poveznicama:

*Ali budući da ja nisam Ivan Slamnig, I couldn't take it
I ja svrših.*

Prije svega nimalo benigna gesta da je jedino ime na koje se eksplicitno referira u programskoj pjesmi ono Slamnigovo. Ta invokacija bez sumnje ukazuje na važnost koju on zauzima u Maruninoj osobnoj biblioteci, odnosno u konceptualizaciji književne dijakronije, a preostala je pasiva Slamnigove poetike razvidna: s brkatim smo se hrvatskim pjesnicima, pogotovo s ironičnim tonom koji se odnosi na ukupan književnohistorijski potez, već susreli. Marunin se pjesnički program ostvaruje inkorporacijom Slamnigove pjesme *Hrvatski pjesnici* (2015: 146). Ona je na stanovit način – svakako u indikativnom naslovu – također programatska, a važna jer podvlači poziciju Slamnigova subjekta u odnosu na domaću književnu tradiciju, s prepoznatljivom izgradnjom pjesničke slike. Od prvog su stiha paralele bjelodane:

*Uzvrnute brkove, serdarske brke, crne brke, brčine
uštirkane visoke kragne, surke
mnogominutni tinto
und turkoždeski grudobolni pogled
okrugle smešne pobratimove naočale
wenn möglich deutschsprachig [...]*

Rubno karikaturalan prikaz književnog i likovnog profila pjesničkih velikana, odnosno ironična alternativa strahopoštovanju prema domaćim autoritetima, kao i aloglosija, slamnigovski su modusi *par excellence* (usp. Bagić 2016: 125), a s obzirom na to da dobar dio Marunina stila otpada na parodičnu dijagnozu lokalne pjesničke matrice, Slamnigova nazočnost u pjesmi sličnih pretenzija ne iznenađuje.

Donekle suptilna diskurzivna inscenacija Slamnigovih dionica pokazuje da je on jedna od važnijih točaka za izgradnju Marunina pjesničkog jezika, no zamjetljive su i točke otpora. Grudobolne srpske gramatike su kombinatorička varijanta Slamnigova leksika koji kaže „da je ovaj jezik koji žvače[m]/ dijeleći ga sa Srbima kao zdjelu bravetine u sočivici/ pružen od vas, and I have taken it.” No za razliku od subjekta koji prihvaća takvu jezičnu i poetičku raspodjelu, Marunin je iskaz – raspoložujući s punom svijesti o Slamnigovu prethodnom nastupu – retušira. Subjekt kaže „I couldn’t take it” čime zadire u djelatnu zonu prototeksta (njegove jezične, poetičke, možda i političke konotacije), a završnu klauzulu koristi kao odskočnu dasku kojom tradicijski važeći autoritet stihova prevodi u vlastiti lirski kompleks. Precizno naznačuje autorski simptomatičnu (upravo programatsku) vezu poezije i seksa; subjekt ne može više izdržati. Čini

se onda da je titranje između naslova i sadržaja, metateksta i teksta – ili, za pet plus, *ergona* i *parergona* – proizvelo tipične tekstualne geste. One se često ostvaruju i kao strukturno načelo: posljednji se redak izdvaja i postaje koda koja po tonu, sadržaju i funkciji bez sumnje pripada novom iskazivačkom subjektu.

Reciklaža je tuđeg poetskog govora (brkatost, *Deutschsprach*a, grudobolne gramatike) jedan od temeljnih postupaka na koje se Marunin subjekt oslanja pri oblikovanju vlastita diskurza, a govoreći o recikliranju ne mislimo tek na mogućnost reprodukcije citata nego i na njihovu prenamjenu u stranom lirskom kontekstu. Izvaci su kulturološki znamenitih iskaza tretirani kao temeljni zalog lirskog govora koji subjekt prisvaja da bi na njihovoj podlozi gradio nov pjesnički sustav. No budući da je taj govor poetska *lingua franca*, Maruna ga odabire razumjeti kao atavizam koji gotovo forsira negativnu reakciju subjekta na okolne pjesničke sustave. Upravo zato što je opterećen nemuštim pjesničkim praksama, taj se jezik ne bi trebao koristiti kao diskurzivno uporište pa Maruna polifonijom iskaza gradi ironični modus: svjesno uprizoruje simboličku rezervu citata, dovodi u vlastitu nadležnost te ih okreće protiv njih samih. Ta je „smetlarska“ autopoetika nedvosmisleno navedena u „legendarnoj“ *Hrvati mi idu na jetra*: „ja samo pokupim smeće za njima/ I ugradim ga u sljedeću pjesmu” (1986: 89). Dosta precizan opis pjesničke metode koja se oslanja na ono što eliotovska tradicija nije uspjela usisati u sebe.

Njegov, međutim, iskaz ne pretendira izbrisati „metafizički trag” pjesničkih uporišta, naprotiv, nastoji ga pozitivno reaktivirati. Implicitnu teoriju intertekstualnosti, a time i nacrt tipičnog lirskog iskaza, možemo tražiti u eseju *Zahvalnost i Amerika* (2008: 140). Obrazlažući paratekst *Zahvala* koji otvara *Ograničenja* – popis autora kojima „duguje[m] riječ, ponekad cijeli stih, koncept, ideju, strukturu i, ponekad, samo maglu” (1986: 5) – napominje da nema „ništa ili vrlo malo zajedničkoga s nizom pjesnika navedenih u toj »Zahvali«” (2008: 140), što je sasvim održiva tvrdnja. Nastavlja „[a]ko sam ih, pak, imenovao, to je stoga što sam imao za to neki konkretni razlog” (*idem*), iz čega proizlazi da za Marunu intertekstualna veza – u potpunom skladu s Genetteovom razdiobom trans-, para-, meta-, arhi- i intertekstualnosti (usp. Genette 1997: 8) – znači eksplicitnu nazočnost jednog teksta u drugom. Nacionalna je dijakronija pritom podrazumijevani, ali ne i priželjkivani kontekst u koji se situira i Marunin projekt (*zbog toga što bi relacije u tom pogledu, ma kako skromne s moje strane, trebale biti sasvim normalne, i što bi svako zahvaljivanje trebalo započeti barem s piscem Bašćanske ploče*; 2008: 142). Razni

mehanizmi posvajanja uposlenih pjesničkih kodova Marunin su početni kapital, koji se ne raspodjeljuje samo po leksičkim ravnama. Slamnig se, recimo, pojavljuje i kao paratekstualna instancija u epigrafu jedne od najuspjelijih pjesama *Mislim da se smiješim*. Osim što mu je posvećena, Maruna se okoristio shematskim citatom, odnosno simuliranjem distribucije akcenatskih cjelina i grupiranja sintaktičkih jedinica kakvo je provedeno u Slamnigovoj pjesmi *Radi se o tom, da zaustavim konja* (2015: 98).

Što se uspostave ostalih palimpsesta tiče, na tragu programatskog djelovanja uvjetno navodimo i univerzalnija svojatnja: u dvjema zbirkama – *Ograničenjima* i *Ovako* – pronalazimo pjesme *Ars Poetica* te *Ars poetica II*. Funkcionalno i značenjski zasićeni naslovi potvrđuju spretno rukovanje tradicionalnim diskurzima,⁶ dok njihovo kronološko redanje otkriva dosljednosti tekstualnog subjekta. Njega se, naime, iz oblasti jedne knjige izmješta u domenu opusa kao općeg kontinuiteta proizvodnje tekstova. Bez pretjerane filozofije, numeracija je signal svjesne autorske obrade materijala, tj. potvrda činjenice da organizacijska instancija zna da se „prva” *Ars poetica* već negdje pojavila, a i da joj je itekako jasno što apostrofa privilegiranog zbira proskriptivnih tekstova podrazumijeva. S obzirom na količinu štofa što je nude ostali zvonki naslovi (npr. *Laissez faire (A modest proposal)*, *De vita beata* ili *U očekivanju Godota*) nećemo se zaletjeti ako zaključimo da za Marunine tekstove oni kanonski služe kao lakmus-papir kojime se autorski potezi takmiče s kanonskim ugledom, štoviše nadmašuju ga.

Jutro kad sam napokon očistio svoju sobu (Maruna 2015: 149) pjesma je koja ne pripada nijednoj od objavljenih zbirki, ali se ukoričena našla u objema antologijama – Maroevićevoj i Kragićevoj – što je iznenađujuće, ali i analitički zahvalno. Iznenađujuće jer su ju oba urednika – s razmakom od 17 godina i unatoč jasnu autorskom zaobilaženju – odlučili dometnuti kolekciji izabranih tekstova. Pjesma je, barem koliko nam je iz dostupne građe poznato, u Maroevića *de facto* prvi put ukoričena. U njega se umjesno nalazi u poglavlju *Druge pjesme* dok je u Kragića kronološki ugrađena između zadnje pjesme zbirke *Ograničenja* te prve pjesme nadolazeće

⁶ Jedna putna – dok *Ars Poetica*, osim naslova, u sebe ne ugrađuje druge tekstove, nego se zaokuplja pravljenjem spiska reprezentativnih postupaka u karakterističnom tonu, *Ars poetica II*. uvodnim stihom parafrazira Lucićevu *Od kola*: „Neharnu služim gospoju, zamani danke traću.“ (1992: 61). Kao što kadenca navješćuje, već se u sljedećem stihu raspušta iskazivački model udvorne ljubavi „Vozim kao lud, izbjegavam gradsku policiju.“ i pribjegava resemantizaciji hedonističkog koda zamornim okršajima s gospojom te rezigniranoj seksualnoj metaforici. Od strogog se formalnog ustroja petnaesterca odustaje u korist slobodnog stiha, ali dualnost kazivačeva izlaganja ukazuje na modernu adaptaciju Lucićeve koncepcije „odnosa služba-plaća“ (usp. Bogdan 2012: 204). Isto supostavljanje spominje i Maroević (1998).

Ovako. Postupak krajnje zanimljiv, a zahvalan jer je pomoću nimalo slučajnog paratekstualnog istupa antologičara moguće napipati i odlučnije smjernice u definiranju Marunina poetskog prosedeja, odnosno zaključiti da ni Maroević ni Kragić nisu „bez vraga” ocijenili da je riječ o reprezentativnom tekstu.

U toj se pjesmi na formalnom planu, osim standardno uposlana slobodnog stiha, očituje preciznije reguliranje sintaktičkih cjelina gdje su granice redaka postavljene tako da završetak retka načelno odgovara završetku sintaktičke sastavnice:

*Najprije sam pažljivo obrisao prašinu i pomeo pod
A zatim orošena čela možda sasvim mehanički
Zlobno ili s oprezom
Prišao policama za knjige
Uzeo nekoliko knjiga
I ne gledajući njihovih naslova
Bacio ih kroz prozor*

Premda je dosljedno upravljanje granicama doista rijetko, ovdje ga smatramo formalnim načelom. Riječ je o pjesmi koja već svojom atipičnom duljinom odudara od uobičajena Maruninog iskaza; proteže se preko gotovo šest stranica, što je značajno odstupanje koje rabi s oprezom, a upogonjuje iznimno. Ono je rezervirano za teme od povlaštenog interesa u kojima iskazno *ja* istupa ulazeći u koštac s „velikim temama” (npr. *Bleiburg, uvijek Bleiburg* kao konjunktura lirskog i političkog; *Gost* kao obiteljska rekonstrukcija; *Ja ne zavidim hrvatskim pjesnicima* kao polemička radikalizacija kanona). Nije slučajno da se upravo te tri pjesme – stoga što na stanovit način pogađaju sve opsesivne autorske teme (dom i obitelj, nacionalnu povijest, poeziju) – oslanjaju na enormnu narativnu zapremninu. Količina leksičkog materijala, registri kojima se istovremeno napaja (usp. Bagić 2010: 59), kao i ekstremni opseg tekstova zaposjedaju upravo onu količinu prostora potrebu za pomnu bilancu tematskog okružja. Utoliko se i, preglednosti izlaganja radi, inače hirovitiji slobodni stih formalno dotjeruje do one mjere u kojoj to služi konciznosti iskazivanja.

Riječ je o momentima u kojima glas otkriva da zahtijeva nadređenu poziciju, proročku, zaduženu za izgradnju vrijednosnog sustava i usustavljivanje parametara kojima su jedinice u

tom sustavu podvrgnute. Za početak naznačujemo da subjekt isprva neselektivno, a poslije već sustavno kroz prozor baca ukupnost zapadnoeuropskog kanona. Netom iznesenu tezu o usklađivanju formalnih i sadržajnih oznaka teksta, slučajno ili ne, podržavaju prebacivanje te tekstom dosljedno provedena majuskulizacija novog stihovnog retka koji su mjestimice za sobom povukli i značenjske konzekvence. Recimo, poezija kao pojam biva promaknuta u Poeziju kao vilijamsovsku podlogu idealne kulture:

*Vratio sam se policama
I sad već sustavno počeo čistiti
Poeziju⁷*

Budući da se narušava i precizno razmještanje antikadence, značenjski je okvir što ga poezija u toj pjesmi priziva znatan, pogotovo jer pri kraju pjesme – zaustavljajući se s poetskom modernosti – tvrdi da je „Posao napokon bio obavljen”. Drugim riječima, kad smo gore naveli *ukupnost zapadnoeuropskog književnog kanona*, slijedeći izvod koji nam nudi lirski subjekt, pristali smo na koncepciju po kojoj je književni kanon ekskluzivan; izuzev jednog člana, podrazumijeva samo uzorno pjesništvo.

*Homer Safa Ovid Seneka i Horacije
Bez otpora padahu s muklim treskom [...]
Milton se osjećao uvrijeđeno
Dante pred emigraciju [...]
Nitko od francuskih simbolista nije znao letjeti [...]
T.S. Eliot je istini za volju padao stisnutih usana [...]*

Trasirajući dakle epohe i pravce književne povijesti, subjekt dezinfekciju kanona završava udarnim imenima modernizma, ne šireći svoj postupak na sebi sinkron sustav čime se opet inzistira na osobitom mjestu što ga lirsko *ja* zauzima – sumarno iskustvo pjesničke tradicije i

⁷ To je razmjerno rijetko formalno rješenje u razgovoru o definicijama, opsezima i dometima poezije. *Ljubaznom čitatelju* (1986: 7) čak uspostavlja opoziciju između „Poezije” i „poezije.” Poezija s „velikim p” je po svoj prilici sustav kojemu je pristup zabranjen ili otežan, koji uključuje stabilne institucije i neprijeporne kodove. „Suvremena [je] poezija/ Borba za opstanak”, odnosno protejska praksa bez važećih poredaka koja proizvodi semiozu u mjerilu 1:1. Legitimno bi pitanje, u duhu ferpleja, glasilo: ne piše li zapravo i Maruna „Poeziju”, odnosno nije li njegova „poezija” ustvari zabašurena idealizacija suvremene „Poezije?”

prežitak pjesničkog jezika.⁸ Nakon svjetske književnosti, na tapeti je matična književna produkcija koja je opet izbačena po smjeni stilskih formacija:

Što se naših tiče Marulić se
Ocijenivši situaciju krivo
Založio za kronološki red [...]
Mažuranić nije zaboravio da spomene
Pučko podrijetlo kao nešto
Što nam je obojici zajedničko [...]
A.B. Šimić se pretvorio u ustašu [...]

Ironičan je modus ovog lirskog sustava evidentan: činjenica da svi lete kroz prozor humoristična je sama po sebi, a uz inatljivo prizivanje znakova kanonske odmazde (*Očekivao sam grom iz vedra neba/ Potres koji bi sravnio zemlju/ Rusku invaziju/ Sklerozu*) igrivost diskurza buja. Međutim rad se teksta ne iscrpljuje duhovitostima; razvoj lirske događajnosti utemeljen je u kulminaciji nemara prema institucionaliziranim autoritetima. Upravo ih se zato ni ne napada po poetičkom ključu, nego podrugljivim *ad hominem* formama koje korespondiraju s građanskim profilom.⁹

Kad se Villon nađe na omči, a „Schiller i cijela falanga drugih nestrpljivo čekahu na Goetheove upute” kad se Majakovski „otrcanim frazama tužio na Staljina,” a „Vidrić ispričavao blizinom Stenjevca” osjetljivost Marunina subjekta i za trajanje književne povijesti i za biografeme kao mehanizme reguliranja poetičkih modela pokazuju da zapremnina u podlozi te ironije nikako nije ignorantska. Tekst u sebe uvlači isključivo prvu postavu zapadnoeuropskog pjesništva, autore čija su imena upravo središnja za konstituiranje i stabilizaciju književne

⁸ Jedino što preostaje kao lirski resurs nakon razgradnje pjesničkih postupaka koje predlaže Eliot – temeljito popraćen sugovornik – u *Tradiciji i individualnom talentu* (1919) je rad subjekta. To vjerojatno nigdje nije ni preciznije ni sažetije konstatirano kao u završnoj pjesmi zbirke *Ovako (Zašto ja nisam kadar završiti večeru kako Bog zapovijeda)* – *La poésie c'est moi* (1992: 89). Inače bi se od opisa narcisoidnosti Marunina subjekta – koja se ogleda u zapanjujućoj rafalnoj uporabi prvog lica, komadanju i suptilnom plasiranju vlastita imena po tekstovima, fiksaciji na privatno iskustvo koje se često nameće kao lirski heroizam te opsesivnom preoblikovanju bilježaka o sebi – moglo na mnogo načina profitirati.

⁹ „Byron se ostavio dijete [...] Paul Verlaine je izgledao/ Kao bilo koji pederast/ Kad ga pritisneš o zid [...] Benn se odrekao nihilizma/ Trakl ljubavi prema sestri/ Ezra Pound prava na kamate” (1998: 234). Već smo ustanovili slične tendencije čitanja Maruninih pjesama prema njegovu građanskom profilu. Sad vidimo da i u njega biografemi donose intepretativni minimum, odnosno da su mu u čitateljskom svojstvu korisno oruđe.

vrijednosti. Kada bismo, međutim, ironičnu polemiku s kanonskim imenima uvrstili kao sastavni dio problemskog seta, a ne njegovo rješenje, možda bismo preciznije očitali Marunin položaj u književnom protoku. Prazne police jamci su ispražnjena naboja kanona i omogućuju navlastiti doprinos za koji smo ustanovili da je u pravilu kodiran seksualno (*Bilješka o ovim pjesmama; Ograničenja XVII*;¹⁰ *Ars Poetica II; Programska pjesma; Još jedan dokaz o pravilnom poslovanju (Suvremeni roman)*). Stoga sljedeće ne treba iznenaditi:

*A koji sat kasnije došla je Miss Burk
Da provede noć sa mnom
S njom doletje i mnoštvo istinskih ptica
Koje su još tu kao Božja poruka
Kao mlinski kamen oko vrata*

Na razini iskazivanja nam se, utoliko, opaske onih koji rad pjesme pretresaju dobrodo prije nas čine prenatrpanima. Tvrditi da se radi o „ritualnom odbacivanju postojećih lirskih iskustava” (Bagić 2010: 56), vrhuncu ironizacije same književnosti (Kragić 2005), apostrofirati „ikonoklastičko zadovoljstvo zbog čistoga zraka” (Maroević 1998: 254) ili kazati da je riječ o komparatističkom „ziceru” (usp. Zlatar 2010) brzopleta su rješenja koja ne razjašnjaju kako lirsko *ja* pregovara o vlastitom položaju u kanonu. Iskazno je možda doista riječ o ironizaciji tradicije.¹¹ No što se iskazivanja tiče, subjekt se očituje kao prilično konvencionalan lirski pretendent: slobodni stih mu nije naročito eksperimentalan, subjekt je gospodar lirskog univerzuma, forsira vlastitu individualnost kao poetički unikat, iskazi su mu višestruko obvezatni, a jednosmjernu kartu za vrh kanona duguje pokušaju da ga otpiše. Sve su to ustaljeni principi pomoću kojih se pjesnici od romantizma nadalje objavljuju u polju i bore za vidljivost. Drugačije rečeno, pitanje tko leti s prozora bitno je drugačije od pitanja tko ostaje na polici, a taj deficit u semiozi kanona nije svodiv na autorski podsmijeh jer iskazivanjem pokazuje iznimnu obaviještenost o estetičkim sustavima kojima se pjesnička tradicija potvrđuje, čak i ako iskazom

¹⁰ Ta je veza najzornije prikazana strofom: „Najbolja je definicija poezije/ Žena raskrečenih nogu/ – u polumraku kišovite večeri –/ Na vratima jeftina hotela” (1986: 58). I snižen registar, i proizvodi popularne kulture, i šovinizam i ironija – Maruna u malom.

¹¹ Iako i toj tvrdnji treba progledati kroz prste – subjekt nakon obračuna nije ni sasvim indiferentan ni pakonsno ironičan kako to kritika predlaže: „Sjedoh da odahnem/ Ako se dobro sjećam suznih očiju/ S beskrajnom prazninom u srcu” što je, opet, kasni odjek stava prema tradiciji koji smo sreli u *Borbi s duhovima*.

tvrdi da je na njih imun. Osobito kad se pjesničkom repertoaru pridruže brojni drugi tekstovi koji u svoj rad inkorporiraju etablirane pjesničke matice.

Privilegirano mjesto pjesničkih i proznih tekstova zauzima Ujević. Kompleks otvara *Augustin Ujević* (1972: 10), pjesma u kojoj apostrofom te kolažiranjem citata i aluzija uz alternaciju troikličnih i četveroikličnih redaka subjekt razlaže uvjete nastanka vlastita pjesničkog programa. Započinjući tekst stihom „Tvoj san je stalnost tvrdoće vremena”, zapažamo – u Marune kuriozum, a u Ujevića središnje mjesto (usp. Kravar 1993) – uporabu jedanaesterca 5+6. Inicijalno opredjeljenje za stih itekako svojstven domaćoj pjesničkoj tradiciji važan je signal poetske svijesti, dodatno naglašen odabirom naslova. Pri refleksiji o njegovu stihu, Kravar naznačuje da je „veći dio svojih jedanaesterčkih pjesama napisao Ujević u doba svoje mladosti [...] a tada se još potpisivao punim imenom” (*idem.* 121) zbog čega se Marunino posezanje za obama momentima (punim imenom i reprezentativnim stihom) pokazuje kao nemala slučajnost. Budući da je, međutim, ostatak pjesme nesumnjivo izveden u slobodnom stihu, mjesta je udara ili druge versifikacijske pravilnosti problematično utvrđivati (riječ je o iznimno atipičnoj akcenatskoj strukturi – 2/4/7/9). Maruninu uporabu jedanaesterca opravdanije je u tom pogledu držati moralnim ustupkom, u onom svojstvu u kojemu ga u spomenutom radu razumije Kravar – onim koji referira na pjesničko mjesto i relacije u književnom polju. Izvodi se hibridni govor nastanjen Ujevićevim materijalom (*mene se još moglo pokrenuti/ Riječima ojađeno zvono, ljupka Hrvatska/ Žedan kamen godinama nošah u ustima*) koji se pokazuje nedostatnim za opis suvremenih uvjeta. Zbog toga se od njega odustaje, a fragmenti zbirki, pjesama ili čak pojedinačnih stihova „preživljavaju” pjesničke transformacije tako da se uhodan sustav pjesničkih slika i izraza razgrađuje, supstituira, pa čak i banalizira (*Ali Ti si bio još uvijek velik/ Trgujući s uspravnim visokim jablanima/ Po mom mozgu/ Dok sam ja švercao/ Sa cigaretama u Trstu*).

Tripudat konstatira „Ti si mrtav,” koristi citatnu apostrofu „mrtvi Ujeviću,” a zatim strofofoidom:

Ni Tvoje najbolje metafore tu nisu mogle pomoći

Ni s Tvojim rimama ništa se nije moglo

Ja sam sve pokušao

Ja sam činio što je bilo moguće

*Ja sam gledao kako toneš
U mrakove moje svijesti
Ja sam stajao na obalama
Ništa nisam mogao
Ništa se nije ni dalo učiniti*

sasvim nedvosmisleno ukazuje na konačni opoziv Ujevića kao pjesničkog zaleđa. Zbirku *Ograničenja* zatvara već navedena bilješka *O piscu*. Čini to eksplicitnim citatom „ovdi usrid luke” (1986: 142), čija je simbolička zapremnina, baš kao i privilegirano mjesto konca zbirke, paratekstno izrazito naglašeno. Kazat će i Genette da je „značaj završnog epigrafa, nakon što je tekst pročitao, očit i konačan: [autorova] je zadnja, čak i ako hini da to prepušta nekom drugom” (1987: 149). Pjesmom se *No way* (1992: 29) za svaki slučaj ponovno utvrđuje „Da je nema dugo tome umro pjesnik/ Koji se zvao Tin Ujević”. No pad intenziteta u kanonu ni ovdje nije povod tugovanju, nego prilika da subjekt u tom kriznom stanju preuzme završnu – ili inaugurirajuću – riječ i postavi sebe kao jedini mjerodavni filter:

*Bilo mi je kojih petnaest godina
Kad je Ujević zaboravljen
Umirao u Vinogradskoj
[...]
I ja (premda nisam znao ni riječi engleski)
Rekoh u sebi: Shit, comrade,
No way!*

Obrada se kanona, dakle, redovito događa supostavljanjem. *Kad razmišljam o vama, stari pjesnici* (1986: 82) posvećena je Matošu, a zaokuplja se poredbom današnjeg statusa pjesnika s blaženim uvjetima kad je bilo moguće „prošetati uz Seinu/ prevrnuti en passant kakvu drolju/ i potom mudro tražiti tzv. dublji smisao/ života”. Pjesničko vrijeme subjekta „nije slavno”, „Nije ni moglo/ biti” zbog čega je morao svečano uvesti nov naraštaj djelovanja i govorenja: „Ah, oprostite, stari/ pjesnici, stvarno dijete/ svoga doba: / a real son of a bitch.” Pjesma *Nikad ne ću prestat* *ponavljati* (1992: 83) stiže uz oporbeni paratekstni citat Majakovskog *Ja sam vaš prorok*, završava još jasnijim „Kršćani, vi niste sposobni Da nešto naučite!” a zaokuplja se

sličnom temom kao i *Ja ne zavidim hrvatskim pjesnicima* (1986: 99) – dijagnostikom suvremena pjesničkog stanja te posljedičnim preuzimanjem uloge stjegonoše pjesničkog jezika.

Takvo se nadmetanje događa i s drugim velikanima, recimo Krležom. Slučaj koji navodimo ne dolazi iz poezije (premda i tih primjera ima), nego iz *Bilješke o ovim pjesmama*. Odabir je namješten, ali činjenica da Krležom raspolaže na preferiranom i poznatom terenu parateksta – štoviše pogovora, za koje smo ustanovili da su semiotički svojski uposleni – sigurno je znakovita za Marunine pobude:

Zanemarim li mogućnost poruke (koju ne niječem, iako bi bilo opravdanije reći: traženje suglasnosti), ja pišem zbog istog razloga zbog kojeg je genijalni predhistorijski majmun oslikavao zidove pećine, pred kojom sjedim u ovom času. Poput njega, ja se odupirem vremenu i događajima koji ga čine... (1972: 69)

Poredbe radi, *Predgovor 'Podravskim motivima' Krste Hegedušića*:

Pračovjek, ljudožder još i kosmat kao gorila, prestao je biti majmunom u altamirskoj diluvijalnoj spilji, zaustavivši vrijeme na stijeni, kada je prvi put otisnuo svoju, od ljudske krvi još masnu ruku o kamen svog zvjerskog zaklona. (Krleža 1973: 14)

Da oba pripovjedača posežu za sličnim imaginarijem izgradnje umjetničkog jezika, da oba određuju čovjekovu prolaznost kao okidač umjetničkih procesa, da oba posežu za jezikom evolucije, baš kao ni da se obojica nalaze na pragovima umjetnosti same (Altamira za Krležu, La Pileta za Marunu) nisu slučajnosti; preuzimajući njegov formalni kostur, Marunin se pripovjedač postavlja uz bok Krležinom. Ta ga hijerarhijska izjednačenost promiče na poetički i spoznajno viši položaj koji mu daje dozvolu, ovlast – a vjerojatno i obavezu – iznijeti vlastite dijagnoze. Jedna od njih je „da su u našim hrvatskim prilikama danas sve poetike beznačajna roba,” koja reagira na Krležin izazov: „ljudi, koji misle da su pozvani da [umjetnost] iskorijene, neka pokažu moralnu snagu i neka otpočnu s izbacivanjem slika, slikarstva i književnosti s dnevnog reda (1973: 28)”. Maruna i dalje ne jenjava:

Poput [prehistorijskog majmuna], koji je to instinktivno naslućivao i osjećao, ja pouzdano znam, da stijena nije vječna i da se može pozitivno mijenjati i u krajnjoj liniji rušiti, bez obzira na majmunsku određenost svih ljudskih djelatnosti.

Anticipira mijene u sustavu, zna da poreci mogu permutirati, a vidjeli smo da se stijena s dnevnog reda može i baciti kroz prozor. Ironična i antagonistička potka opet je upregnuta radi narušavanja odnosa snaga u književnom polju pri čemu je Marunina poetička novost tobože ležerna nezainteresiranost za vrijednost i sudbinu umjetničkih projekata. Kodirana dvostruko – kao raspuštanje prethodnika i kao potreba da ih se svlada – paratekstualnost opet obilato definira njegove estetske ambicije. Uz Ujevića, Krležu i Slamniga, razmjerno česti sugovornici su Vidrić, Mihalić i Dragojević, a njihov je doprinos Maruninim tekstovima isti: aproprijacija motivske ili leksičke opreme da bi se odmjeravanjem pjesničkih kodova iznudilo pomirenje na planu jednog teksta (usp. *Parmenid*; *Ovako je pisao Katul*; *Započinjući iz duše*)

Cotavi epitaf (1996: 37), paratekstualno određen kao *Poslanica Ranku Marinkoviću*, evocira barem dvije važne odrednice hrvatske književnosti. Prije svega privilegirani renesansni žanr pjesničke poslanice – osobito čest za međuutočne razmjene – za koji je uobičajen topos afektirane skromnosti, pohvalni ton te tobožnja privatnost korespondencije. Te su konvencije, međutim, podvrgnute što hijerarhijskoj inverziji što obratu u tonu. Uputimo na resku disonancu naslova i podnaslova: epitaf i poslanica su po svim značajkama suprotstavljene forme. Epistolarni karakter poslanice načelno podrazumijeva povratnost ili barem uzajamnost, a epitaf kao nadgrobni spomenik tu mogućnost eksplicite blokira. Druga je odrednica znak što ga Marinković u kanonskoj infrastrukturi zauzima. Maruna njegov književni kapital (kandidat za Nobela) doživljava kao inflaciju oko koje se ne treba previše uznemiravati stoga ga subjekt uvlači u vlastite poetičke ambicije – ako ulovi vremena, pomolit će se na Kamenitim vratima za nagradom, ali ne priznanja radi, nego s interesom za financijski aspekt. Traži „neznatan dio tog novca” predlažući pobratimstvo i ukrštavanje poetičkih polja – u tipičnoj maniri poslanice – „Vi snosite putne troškove a ja ću se pobrinuti/ Za rum i žene”; svakom svoje – no od tog se momentalno odustaje:

*Kako bilo, u nedostatku nečeg boljeg, šaljem Vam,
Šjor Ranko i ove zimske noći iskrene želje, najljepšu
Među Glorijama i čvrst zagrljaj satkan od pustih riječi koje
Poput svega valjana na svijetu
Polaku izumiru*

Potpuna odsutnost adresata, temeljna značajka apostrofe, ne očituje se samo izostankom Marinkovićeve (od)govora nego i poništavanjem mogućnosti da se odgovor uopće uruči. Prerano pokapanje zvonkog imena hrvatske književne tradicije progovara jednako o afektiranom poštovanju koje kazivač osjeća prema Marinkovićevom liku (i djelu) kao i o sudbini literature u cjelini, osobito uzevši u obzir pretenzije Marunina subjekta. On ga provokantski koristi kao materijal za izgradnju vlastita sustava lakih žena, skupog ruma i književnosti. Otočna razmjena Jamajke i Visa, kao i ležerni nemar za Marinkovića i Nobela pokazuju kako u to poštovanje ipak interferira Marunina tekstualna ekonomija u koju se „stari modeli” ne mogu uklopiti – jedino što mogu je čekati da polako izumru. Leksički otpad koji je za Marinkovićem ostao on opet koristi kao dio građe za svoj tekst, pritom rabeći ustaljene mehanizme epitafa radi historizacije njegove književne prakse. Demonstracija smetlarske metode pomoću nekoliko suptilnih rješenja: čvrst zagrljaj kao metatekstualni mig metatekstualnoj noveli *Zagrljaj*, a vjerojatno i drami *Pustinja* koja je i sama doslovno nakupina tuđih i pustih riječi. Inverzija ogledna dramskog teksta, *Glorije*, podržana je i inverzijom ogledna žanra hrvatske književnosti, poslanice, tako da je dramski predložak upregnut protiv sebe sama i stjeran na Marunin mlin – književni tip s erotskim konotacijama. Deklarativna privatnost prepiske, a ustvari njezina posvemašnja dostupnost, opet sugerira javnu objavu kraja uvriježenih književnih relacija.¹²

Dosad smo nastojali pokazati kako dijalozi s autoritetima i tradicijski uhodanim proizvodnim modelima često kriju preliminarne afinitete tekstualnog subjekta. Više su oni orijentirani na projektiranje novog lirskog kompleksa pomoću otpora i dezaktivacije kanona te na promidžbu Marunina lirskog diskurza kao nadraščanja dotad uvriježenih praksi. S obzirom na izvedene pothvate kojima se nastojao upisati među nadređene autore kao njihov pandan, ne možemo se složiti da nas Marunine intertekstualne razmjene „žele osloboditi komparatističke obaveze traganja za uzorima” (usp. Maroević 1989). Još manje da iz tog logično proizlazi „da signale tuđeg govora ni ne treba ozbiljno shvatiti” (usp. Milanja 2003). Te ekskluzivne (probrane i isključujuće) signale treba itekako ozbiljno shvatiti jer pouzdano sažimlju osnovne pretpostavke njegova lirskog profila pokazujući da mu tekstualni subjekt – razini iskaza unatoč – iskazivanjem svojski priželjkuje participirati u pjesničkom polju.

¹² O vezama nekih hrvatskih pjesničkih subjekata – među njima i Maruninog – s Marinkovićem, o stupnju afektivnosti, poštovanja, o parafrazama i mjeri konkretizacije njegova lika u raznim kazivačkim varijantama usp. Jurić 2018.

Paratekstualnim bismo tragom u Marune mogli smatrati štošta – recimo Poundovu ulogu u konceptualizaciji lirske metode. U eseju *A Few Don'ts* (1913) Pound kaže „neka na vas utječe čim više velikih umjetnika, ali imajte toliko pristojnosti da taj dug ili otvoreno priznate ili da ga pokušate sakriti” (1968: 4; prijevod naš). Što se nategnutih čitanja tiče, ovo bismo mogli opravdati barem trima postavkama. Prvo, kad Marunin subjekt pribjegava postupcima velikana, taj dug odmah priznaje paratekstualnim indikacijama. Drugo, kad Marunin subjekt pribjegava postupcima velikana, taj semiotički dug znade i sakriti. Treće, Poundova se i Marunina tekstualna sredstva prilično preklapaju: obilje paratekstova, opušten ton, nonšalantan leksik (sleng, psovke) i manifestni napuci. Budući da se pjesma *Ezra Pound (kratka biografija)* zove kako se zove, povoljna okolnost njegove opetovane nazočnosti u Marune kao fahovski nadređene instancije – svojstvu koje uostalom obnaša i u Eliota – posve logično aktivira interpretativne niše, kao što ih aktivira i svojstvo globalnog *flâneura* kojim se oslanja na Baudelairea i Matoša.¹³

Zadnje, nonšalancija oko statusa književnosti. Već smo je susreli u pogovorima – od dizanja utega do toga da je „uvijek bio spreman žrtvovati najdivniju divokozu sa slike komadu pečene bravetine i najljepšu ljubavnu poeziju prosječnim ženskim nogama” (1972: 69). Izvorište se stava „nezainteresiranog promatrača” – u čijem je naličju uobražen erudit – može tražiti u brojnim pjesničkim prethodnicama. S već je spomenutim Poundom i Eliotom te njihovim strategijama u redovitom (para)tekstualnom dosluhu, a s obzirom na – ponešto eksplicitniji, ali svejedno glasovit – parnjak Predsjednik-Kurve (Maruna 1986: 27) i tvrdnju da su mu pjesme „jednostavno zapisci suvremenika koji je svijestan činjenice, da se svijet u kojem živi razloma i raspada daleko brže nego što mi možemo imenovati nove oblike i nove sadržaje u nastajanju” (1972: 69) poetičke bismo modele mogli tražiti i u Whitmana. On je nastojao zabilježiti i opjevati genezu američkog moderniteta iz vizure „suvremenog čovjeka.” Za to mu je trebala tzv. *long-line poetry*, inačica slobodnog stiha čije je „najistaknutije obilježje [komparativna, a ne apsolutna] duljina redaka,” pri čemu se ta duljina „obično odnosi i na broj redaka. Omiljena je tehnika katalog, često naznačen anaforom [...] a nabranje je dio pretpostavljena proročkog

¹³ Na tom bi tragu vrijedilo supostaviti pjesmu u prozi *Dvorska luda i Venera* (Baudelaire 1982: 18) pjesmi *Podrhtavanje mramora* (Maruna 1996: 57). Prva kaže da „svojim mramornim očima neumoljiva Venera samo zuri nekamo u daljinu“, a druga da se ona „nezainteresirano smiješka i gleda/ u daljinu.“ Ne iznenađuje da zadnja pripada Maruninom subjektu koji – opet u izdvojenom retku – dodaje „Ja također.“ Isti mehanizam koji smo gore nazvali *strukturnom kodom* objavljuje prevlast subjekta nad postojećim tekstom ili autorom.

[vatic] prostranstva žanra” (Beyers 2001: 40). Maruna redovito pribjegava sličnim rješenjima: duljina stiha, osobita načela ritmizacije, anafora i iscrpan katalog tema i dionika te „jedna od [Whitmanovih] najuspjelijih jukstapozicija, poredba prostitutke i predsjednika” (*idem*) baza su njegova lirskog izričaja. Prirodni dodatak tim postupcima su pjesnici *beat*-generacije, a letimičnim je pogledom na ostatak privatne kolekcije jasno da se Maruna ne bavi ni *bilo kime* ni *tek tako*. Već je ovaj prigodni popis imena šarolik, ide u nedogled, a članovi su mu naizgled nesvodivi. Kad ga se nadopuni (sv. Augustin, Nietzsche, Sartre, D.H. Lawrence, a po putu ćemo sresti brojne druge) jedno postaje sigurno: riječ je o mitskim veličinama čijem se statusu i Maruna svom silom nastoji dometnuti. U tom je smislu očitovanje o kibicima nogometnih utakmica održivo tek ako težište pomaknemo na to da ga mogu čitati i kibici nogometnih utakmica. Što nipošto ne znači da ga trebaju čitati *samo* oni.

Epigrafi koji pripadaju Caru, epigrafi nacrtani tankim kistom od devine dlake, et cetera

Interes za posvećivanje tekstova i epigrafiku u hrvatskoj književnoj historiografiji većinski otpada na dva krležološka refrena: uklonjenu posvetu legendi *Kristofor Kolumbo* (1918) te novelu *Hodorlahomor Veliki* (1919) posvećenu „uspomeni Janka Polića-Kamova koji je junački pao sa stijegom u ruci”. I ona je postupno revidirana, a čini se da je čin uklanjanja posveta u te tekstove i dalje ugrađen kao fantomski ud, daleko znakovitiji od pitanja što su one tamo uopće prvobitno radile (usp. Čale-Feldman 2014; Stupin 2016: 68). Sreća naša, s Marunom nije tako; on nije uklanjao epigrafe ni zbirkama ni pjesmama, a razlog je jednostavan – nijedna mu knjiga nije doživjela reizdanje. Međutim redovito ih je plasirao kao okvire svojih tekstova, uvrštavajući u njih pomno odabrane međuknjiževne i međuautorske razmjene, stoga i njih odabiremo izdvojiti kao nosivu paratekstualnu strategiju kojom projektira svoj lirski sustav. Kamovljeva se herojska smrt, usput, pojavljuje kao prepoznatljiv moment i u Marune, samo što je preosmišljena u književni motiv, dapače životnu filozofiju. Pjesma *Ja samo nastojim preživjeti* (1986: 27) pripada pjesmama globalnog flanerizma, a tipično invertiranim završetkom „Ja ne smišljam zlo; ja samo nastojim preživjeti/ Kao što je Janko Polić umro/ Među kurvama,” autorski kodirana Kamovljeva smrt postaje tim više vrijedna poštovanja.

Genetteova studija epigrafima posvećuje čitavo poglavlje navodeći da je „ugrubo riječ o citatima postavljenima na zaglavlje” (1987: 145), a trasirajući njihovu povijesnu primjenu zaključuje da su „odabiri autora značajniji od tekstova samih epigrafa, koji su izgleda raspodijeljeni bez mnogo obzira za odnos njihova sadržaja s odgovarajućim poglavljem” (*idem*. 147). S Maruninom epigrafikom stvari nam se čine donekle drugačijima: izbor autora nije uvjetovan njihovom reputacijom, nego funkcionalnom primjenom fragmenata na nadolazeće pjesme.¹⁴ Uporaba je epigrafa izravni most u tekstove George Eliot, Puškina, Eliota, Pounda i Ginsberga, no čak ni tada oni nisu ugrađeni kao monumentalni orijentiri, nego generatori određenih mehanizama tekstualnosti. Autoritet imena zgodna je, ali periferna okolnost iz jednog

¹⁴ Nisu ta imena bezazlena, ali popis doista nalikuje Borgesovu bestijariju: Jean François-Lyotard, Thomas de Quincey, Ferdo Šišić, Hans Magnus Enzensberger, Blaise Cendrars, Juan Ramón Jiménez, Hans Arp, Ante Starčević. Kad bi postojao interes za književnu enigmatiku, predvidjeti ostatak autora u nizu bilo bi nemoguće. Ti se materijalni dokazi intertekstualnosti eventualno uklapaju u potvrdu obilnog čitateljskog iskustva, no s obzirom na raznorodnost njihova porijekla, teže je tražiti „metodu u ludilu,” a doista lakše ustanoviti odnos s pjesmama.

zdravorazumskog i jednog akribičnog razloga: zdravorazumski je da je besmisleno raditi posao koji je Maruna, eksplicitnim navođenjem imena, odradio umjesto nas, a akribični jer povezivanje autora s citatom zapravo ne objašnjava ni primjenu ni prilagodbu Maruninom sustavu. Epigrafi su u fraktalnoj vezi s ciklusima i pjesmama: katkada njihov rad najavljuju, elaboriraju ili pojašnjavaju, katkada služe kao osnovne semantičke pretpostavke, a katkada kao ekstenzije tekstualnog subjekta. Paratekstualno, dakle, govorimo o karakterističnim i potentnim signalima, a njihov je značaj „uvijek nijema gesta čija je interpretacija na čitatelju” (Genette 1987: 156). Budući da je tumačenje tih odlomaka u Marune izvedeno iz osobne perspektive – kako selekcijom tekstova tako i njihovim povratnim utjecajem na elemente zbirke – naša se interpretacija rukovodi nastojanjima da ustanovimo zajedničko tlo s pjesmama.

Zbirka *Govorim na sav glas* na samom početku uspostavlja upečatljivo samosvojan subjekt, posvetom ocu uz napomenu „mirnom i tihom čovjeku” (*idem.* 3). Generacijski se kontrastira, a zatim dodatno razvija gerilski identitet Lyotardovim epigrafom (1984: 30): „... ali ja vjerujem da je danas sve teže biti «artist», a ne biti kritičar” (*idem.* 4; prijevod, trotočje i navodnici Maruna).¹⁵ S obzirom na ostatak intervjua iz kojeg je citat izvučen, izglednije je da je preuzet kao *ready-made* iskaz, a u tekstove ugrađen kao maksima novog projekta. Citirani se odnos bez poteškoća daje primijeniti na status subjekta i primat koji si je namijenio u književnoj komunikaciji. On se svodi na geslo *umjetnost kao kritika*, a sudeći po ukupnom izražajnom agregatu paralele nije teško uočiti jer ekvivalencijom *pjesnik kao kritičar* poezija postaje protestna platforma, lirsko *ja* nadređen analitičar, a lucidna zapažanja, smiona retorika i kategorički ton uvjeti za funkcionalnu kritičku djelatnost. Subjekt se naime izdiže iz mase „uzornih građana” i „dobrih susjeda” razumijevanjem sustava u kojemu se nalazi, njegovim preispitivanjem i sustavnim osporavanjem, a destabilizacija poredaka moguća je samo pjesničkim aktima koji će u razvoju pjesničke fizionomije dogurati sve do *lirskog terorizma*.

Ciklus *Govorim na sav glas* podstavljen je uvodnim stihom u Shakespeareova *Rikarda III* (≈ 1593) „Now is the winter of our discontent” (Maruna 1972: 30). S obzirom na to da izostavlja drugi stih – a da i citat i epigraf dolaze bez sintaktičke granice – izglednije je da se Maruna priklonio poslovičnom tumačenju tog izvatka kao samostalne konstatacije. Ona se, naime,

¹⁵ Radi se o intervjuu koji je trenutno dostupan u zbirci *Driftworks* (1984) – sabranim esejima, člancima i intervjuima napisanima između 1970. i 1972. godine. Navodimo ga samo da bismo razriješili vremensku nesuglasicu, tj. ukazali na Maruninu upoznatost s teorijskim i umjetničkim tekstovima pri organizaciji zbirke.

uvriježeno prenosi kao autonomna konstrukcija, što joj originalno značenje iz proslave i veselja¹⁶ mijenja u posvemašnji pesimizam, pa i osjećaj poraženosti. U ovom je slučaju pak to sretna podudarnost jer takvu vizuru podržava i prigodan zbir pjesama u ciklusu (*U pohvalu Velebita; Puče moj; Vaša jedina stalnost; Lekcija iz povijesti; San o svjetlu; Slovo o banu Jelačiću; Borba s duhovima*).

Radi se gotovo pa o dijakronijskom potezu kojime subjekt *ab* ovo pozicionira Velebit kao bezvremenski unikat koji „*Kako god uzmeš [...] / On/ Stoji*”. Zatim *Vaša jedina stalnost* locira subjekt koji se, izuzet iz tog modela – a stubokom određen velebitskim mentalitetom – određuje kao smetnja u uvježbanoj partituri postindustrijskog kapitalizma. Gomilanjem situacija s radnog mjesta, iz prometnih gužvi sve do seksualnih odnosa, njegova crnohumorna oštrica poništava sve normativne sastavnice: „[...] u času/ Kad ste naizgled/ Sa svih strana osigurali život/ Odredili vrijednosti/ Izračunali dohotke/ Predvidjeli broj djece [...] / Za sve to vrijeme samo ću ja/ Ponekad dobroćudno/ Ponekad psujući vam majku/ Uvijek biti s vama”. *San o svjetlu* posvećen je Gotovcu, a prinosi iscrpan niz metafizičkih kvaliteta upisanih u ritualnu tradiciju tog sna – „o njemu se s koljena na koljeno znanje sabiralo/ proširivalo, čuvalo o njemu naše žene kazuju/ našoj djeci o njemu pjevaju naše narodne pjesme/ o njemu naši učenici ljudi raspravljaju/ u debelim knjigama” pri čemu je razvidan ironičan odmak subjekta iskazivanja od folklornih naklapanja koja su uporište jeftinog nacionalizma i praznih ideala. Na kraju taj san i proklinje jer „guta naše najbolje ljude” pa retoričkim pitanjem poantira „zar da se mi danas (nakon svega) pomirimo s time/ da dovijeka u mraku/ umiremo?”

Historijsko iskustvo specifično kodiranog Jelačićeva integriteta tema je *Slova o banu Jelačiću*. Maruna prikazuje vrsnog taktičara koji je znao razumjeti sve što – po svoj prilici – o svijetu razumije i iskazni subjekt („kako se snaše povaljuju/ I da su sve revolucije/ Kratkoga daha” [...] pričem „glupanima s Markovog trga” s lakoćom razbija lubanju i „jasno vidi na kraj Stoljeća”). Podvrgnut povijesnom zatiranju (rušenje spomenika, zapuštanje grobnice) pod egidom „mladog Marxa” jasno se naznačuje interes jugoslavenskog socijalizma za hrvatske prilike Jelačićevim požrtvovnostima pa tako zaključuje pljujući na splotkaroše: „Gentlemen,/ He is my horse in the race”. Pragmatika je fingiranog pojednostavljenja argumentacije jasna: humorističan učinak, umjesto da demontira iznesene teze, te teze ustvari osnažuje. Sličan je

¹⁶ „Od Yorkova se sunca pròmetnula/ U žarko ljeto zima naših jada,” (Shakespeare 1951: 9).

učinak inzistiranja na „autsajderstvu” – snižen govor svatkovića s kojime se svi mogu složiti zapravo je populistička agitacija. Sljedeći će val ciničnih pljuski dopasti hrvatske pjesnike i tzv. *New left*, a kulminacija napada dogodit će se u pjesmi *Govorim na sav glas*.

Ona je i sama paratekstualno obilježena zbog toga što se tripud najavljuje: pjesma dijeli ime s ciklusom, a ciklus pak s cijelom zbirkom, zbog čega je taj nagomilani kontekstualni zamašnjak očito važan i za makrostrukturu. Sastoji se od anaforičkog nizanja aktera koji su usisani u rad teksta kao dionici „strukture osjećaja” jugoslavenskog društva čime uspostavlja razne izravne, agresivne i rugalačke veze kojima zadire u društveni tabu. Iscrpan se popis sastoji od pomodnih književnika/dežurnih zviždača („I. Mandić, M. Franičević“), intelektualaca („dijalektični trgovci na malo; punoglavski filozofi“) predstavnika popularne kulture („Miss Jugoslaviae“), aparatčika („povjesničari koji oslobođenje pišu velikim slovom; ubirači poreza na bijedu; oni koji skupljaju sindikalnu članarinu“), političkih tijela (SK Hrvatske „kao slijepo crijevo SK/ Jugoslavije” [...] „SK Jugoslavije i napose CK“), ideoloških aparata („državni fond za penzije; Narodna milicija i konzulati; ustavna komisija“) i lokalnih političkih figura (M. Đilas, M. Planinc, J. Vrhovec, Tito). Međutim popisu pridružuje i ponešto apstraktnije elemente, recimo filozofsko-ideološke postavke („američki pragmatizam, srpski imperijalizam, carski san u sovjetskim glavama“) kao i pripadajuće nacionalne simbole (Karađorđeva zvijezda, Spomenica iz 1941), a svakako i medije koji te simbole raspačavaju (radio Moskva, Glas Amerike, *Time*, *Pravda*, *Borba*, *Politika* i *Vjesnik u srijedu*). Ne samo da se lirsko *ja* ima potrebu upustiti u sukob s opipljivim, „uništivim” pojavama svoje stvarnosti nego se s njome pokušava razračunati i epistemološki, zahvaćajući uz konkretne čimbenike režima i one apstraktne. Dosljedan sintaktički mehanizam – koji trideset i pet puta ponavlja glagol *govorim* – te apsolutni izostanak interpunkcije uspostavljaju ritmički raspored i razvijaju heterogene asocijacije. U prvi plan tako dospijeva afektivno itekako angažiran subjekt, koji svoju temeljnu misao završava izdvojenim uzvikom: „IDITE SVI U TRI P.... MATERINE!” (1972: 49).¹⁷

¹⁷ Može se, međutim, tvrditi i obratno. Razvoj događajnosti vodi zadnjem stihu i njime se upotpunjuje, no temeljna misao ne mora biti psovačko otpisivanje, nego može biti povlačenje te poante pred proždrljivim usisom anafore. Naime sintaktički povlašteno mjesto početka rečenice je sadržajno zalihosno, ali lirski izrazito funkcionalno jer ponavljanjem kao iskazivačkim načelom osnažuje iščekivanje članova koji će sljedeći biti usisani u sustav. To bi značilo da se pozornost ne usmjerava na kraj pjesme, nego na njezin načelno neprekidiv niz.

Sve u svemu, ne čini nam se odveć nategnutim tvrditi da Shakespeareov citat prilično zorno ilustrira stanje lirskog subjekta, a da – s obzirom na svojski razgranat povijesni luk globalno neuravnoteženih filozofskih i političkih sustava – neprijeporno dijagnosticira točke nezadovoljstva. Epigraf se utoliko promiče u interpretativno prilično nabijenu ramu koja – osobito u dodiru s većim pjesničkim cjelinama – ukazuje na strukturu, na hodogram, odnosno put i vrijednosni obrat što ga subjekt tijekom zbirke prolazi.¹⁸

Prethodnim se razmatranjima može pridodati epigraf zbirke *Ovako*; izvadak iz Twainove kratke priče *The Great Dark* gdje brodsko putovanje po mikroskopskoj leći postaje simbolom osamljenosti i pustoši. Citat sumira iskustvo putovanja i uspostavu vrijednosti, a pripovjedač završava konstatacijom da ne žali za putovanjem i da ni s kim u skućenom svijetu ne bi zamijenio mjesta. Postavlja, međutim, pitanje – „hoće li uvijek biti ovako mračno?” Na tragu semantike mraka i svjetla u Maruninoj poeziji svakako valja konzultirati Bagić (2010), nas zanima Šišićev epigraf u podstavi prvog ciklusa: „ova dobra strana historije postade razlogom jedne velike nevolje” (Maruna 1992: 5). U dodiru s Twainom uspostavlja se „duhovna klima“ zbirke, osobito kad je prva pjesma *Prijelaz Atlantika* gdje lirsko *ja* rekonstruira vlastiti nomadizam, a nedugo zatim i *Magla na putu za obećanu zemlju* koja opisuje pražnjenje moderniteta koji se kreće prema postindustrijskom kapitalizmu: „U protivnom/ čitavim putom u Obećanu Zemlju gledaš/ svakoga jutra isti film:/ pobjedonosni mars radničke klase/ na ekranu/ predgradske kaljuže” (1992: 12). Optimalne projekcije su odavno otpisane, već pjesmom *Prvih četrdeset poratnih godina* (1986: 136): spasonosni Titanic rezginirano je poništen s „Laku noć svima! I nemojte me buditi kad stigne,” a u pjesmi *Nikad ne ću prestati ponavljati* to je otpisivanje još jasnije: „Ja nisam pjesnik budućnosti/ Ja je nemam/ Nemam ni potrebnih vizija” (1992: 83).

Pozicioniranje vlastitih tekstova kao ovlaštena tumačenja modernog društva očito je u već spomenutoj pjesmi *Ljubaznom čitatelju* koja se pojavljuje u neobičnom paratekstualnom

¹⁸ *Svijet koji znam* prvi je ciklus i završava pjesmom *Svijet koji znam?* Njezin je blaziran kraj „Svijet koji znam?/ Nek propadne!” (idem. 27). Zatim slijedi ciklus *Govorim na sav glas*, a izgradnja se novog sustava događa posljednjim ciklusom, *Novi humanizam*. U njemu raznoraznim pjesmama usustavljuje novi poredak, vještine u njemu i upravo subjekt postavlja kao kontrolnu točku bune protiv sustava (usp. *Pjesma koja nuka na sustavno proučavanje zapadne filozofije*, *Ja sam vidio budućnost*, a osobito *Novi humanizam* gdje crnohumorno sabire dogme novog svijeta: „ja živim u posthollywoodskim godinama/ egzaktnih društvenih znanosti/ velikih/ državnika, crnih pantera/ i objektivno nerješivih individualnih problema” (idem. 63).

triptihu na početku *Ograničenja* (*Zahvala*, epigraf Cendrarsa pa „pjesma”). Izrazito je istaknuta formalnim oznakama, a sadržaj imperativno uspostavlja temeljni interpretativni okvir. Ona prethodi prvom ciklusu, dakle izuzeta je iz tekstualnog kontinuiteta (zbog čega je vjerojatno i jedina tipografski izdvojena kurzivom) i izravno usmjerena komunikaciji s drugom stranom kanala:

*Uvijek će se naći netko
Da ti kaže da ovo nije
Poezija
Ti mu
Ljubazni čitatelju
Mirno odgovori
Da je suvremena poezija
Borba za opstanak.*

Sve joj te okolnosti istovremeno omogućuju obaviti nekoliko poslova: izravnim obraćanjem naznačuje eksplicitnu intervenciju, kurziviranjem podcrtava autorsku prisutnost (teledirigirano „čišćenje grla“ radi uspostave komunikacijskog kanala), a nakraju i performativno upriličuje nešto što itekako jest poezija – formalno, retorički i na razini prikazanog svijeta. Time je sažeta normativna tradicija pisanja poezije i odnos subjekta prema njoj, pokazano da netko govori u njezino ime, ali ne adekvatno, a onda je i razjašnjena promjena paradigme autorskim uplitanjem (temom, izgradnjom stiha, leksikom, buntom maskiranim u ležernost) u stanje suvremenog polja.

Epigrafi koji otvaraju *Bilo je lakše voljeti te iz daljine* (1996) također su važan moment za sistematizaciju osnovnih pretpostavki subjekta i zbirke – razvoj tona iz lake ironije u oštar cinizam te britkost zapažanja kojom razlaže udarne konfiguracije hrvatskog društva. Prvi je krnji izvadak iz Shelleyja, odnosno njegova eseja *Obrana poezije* (*A Defence of Poetry*, 1821),¹⁹ a drugi je ulomak iz Quinceyjeve *Engleske poštanske kočije* (*The English Mail-Coach*, 1849). U Marune se pojavljuju združeni, odnosno nužno čitaju u kontinuitetu proizvedeći varijantu u kojoj Shelleyjev citat (o klevetanju pjesnika) nadopunjuje onaj Quinceyjev (o mentalnoj vježbi kojom

¹⁹ Em je krivo potpisan kao Shelly em je citat neispravan: umjesto *and thus cruelty* [...], Maruna bilježi *and this cruelty* [...], no s obzirom na susjedstvo slova i-o na tipkovnici, izglednije je da je riječ o feleru, nego o proboju genoteksta. S tim se tekstom vjerojatno upoznao prevodeći Pazove oglede (usp. Paz 1996: 7).

predviđa efekt leptira). U spomenutom se Shelleyjeom eseju nalazi slavni izvod da su pjesnici „nepriznati zakonodavci svijeta” (Shelley 1979: 314) što je osobito važno za značaj koji Maruna dodjeljuje vlastitu pjesničkom projektu jer se njegov pjesnički govor opet nameće kao jedini važeći okvir predočavanja stvarnosti. Kazivač joj je nadređen, nadležan je za njezinu reprezentaciju te opunomoćen progovoriti o njoj povlaštenim jezikom. S obzirom na karakteristični šlagvort koji anticipira koordinatni sustav zbirke, modusi autorske izvedbe naziru se i više nego jasno. Oba su citata lišena polazišnog konteksta i okupljeni kao novo kombinatoričko rješenje koje jasno signalizira autorske preokupacije: on veliča disidentizam, polemički intonira odnos prema lokalnom sustavu, a huškačkim herojstvom tekstova obrazlaže procese koji su zatekli Hrvatsku.

Za kraj naznačujemo da nam se ne čini da su epigrafi pjesmama pridodani čisto dekorativno, nego da su funkcionalno obilježeni, a rubna pozicija kontakta s pjesmama proizvodi dva učinka: kompozicijski jer podržavaju te u malom reflektiraju makrostrukturni profil zbirke i njoj pripadajućih procedura, a značenjski jer su izvedeni u idiomu kazivača. To postaje jasno – i po Genetteovoj računici – „tek onda kad se cijela knjiga pročita” (1987: 158), dakle tek se naknadno ulazi u razloge autorskog nametanja. Ono je najčešće konstitutivno i regulativno: prvo jer uspostavlja tip diskurzivnosti, a drugo jer te oznake ustrajno provlači kroz sve tekstualne procese. Kad bismo mnogobrojne i raznovrsne epigrafe čitali kao intrinzične dijelove tekstova uz koje se pojavljuju, njihova bi se strukturno presudna uposlenost jasnije istaknula. S obzirom na heterogenost njihova porijekla – na koju smo probali aludirati naslovom – činilo nam se besmislenim tupiti njihov intertekstualni naboj, a korisnije ih razmotriti kao prisvojene ilustracije autorskog stava s određenim udjelom u semiozi. Njihova čestotnost ne govori nužno u prilog potpunoj interpretativnoj prevagi, ali ih itekako ističe kao relevantne sastavnice za očitavanje reprezentativnih lirskih postupaka.

Naslov ove stranputice preuzimamo iz istoimene Marunine pjesme (2014: 68) – nimalo slučajno posvećene Krleži – jer prilično precizno pogađa ona svojstva njegove poezije koja smo u našem sondiranju dosad držali po strani. Kompleks je Maruninih lirskih iskaza, od njegova samog početka, kreat raznim političkim predznacima stoga je krajnje vrijeme za historizaciju književnih procesa, a osobito (re)kontekstualizaciju dinamike kojom oni kolaju po književnom polju te aktera koji na tu dinamiku utječu. S obzirom na to da je njegova poetika – što zbog autorskog habitusa što zbog institucija koje ga se laćaju – jasno i neosporivo situirana u poprilično aktivan politički horizont koji donekle određuje i retoričke poteze, ideološku zadanost koju prinosimo njegovim pjesmama priključujemo rukopisu kao uporabljivu interpretativnu okolnost.

Prije prikaza rada političnosti njegovih tekstova, par napomena. U probleme dometnute politizacije isto ulazimo pomoću paratekstualnih kategorija, onih koje Genette naziva peritekstom nakladnika (*le péritexte éditorial*). Riječ je o „cijeloj zoni periteksta pod izravnom i glavnom (ali ne isključivom) odgovornosti nakladnika (ili možda – apstraktnije, no preciznije – nakladničke kuće) – odnosno, o zoni koja postoji pukom činjenicom da je knjiga uređena, a možda i preuređena, te javnosti predstavljena u jednom izdanju ili više njih, manje ili više različitih” (1987: 16). Toj mreži pripadaju prepoznatljive biblioteke ili edicije nakladničke kuće, nakladnička kuća sama, oprema knjiga i standardizirani formati, mjesto i vrijeme izdanja. Već smo uputili na kategoriju pogovora Maruninih pjesničkih zbirki pa ovdje samo napominjemo da u njima ne propušta popisati gdje su te pjesme prethodno objavljene. Navodimo *Bilješku* iz posljednje zbirke (1996: 77) gdje je konstatirano:

U izdanju Knjižnice »Hrvatske revije« objavio je tri zbirke pjesama: *I poslije nas ostaje ljubav*, 1964; *Govorim na sav glas*, 1972. i *Ograničenja*, 1985. Ovo je njegova druga (*Ovako*, 1992) domovinska zbirka. Ona sadrži pjesme što su od 1990. izlazile u hrvatskim novinama, časopisu »Dubrovnik«, prigodnim publikacijama, kao i dosad neobjavljene stihove.

Budući da u prethodnim zbirkama također navodi mjesta objave (obično *Hrvatska revija* i *Nova Hrvatska*), odlučili smo vidjeti kako nam ti paratekstualni putokazi mogu pomoći, osobito

uzmemo li u obzir diskurz nacionalne književne historiografije. Opravdanje, sretno ili manje, pronalazimo u Milanjinom radu. U prvoj knjizi *Hrvatskog pjesništva od 1950. do 2000.* on napominje kako je „navlastit problem tzv. egzil-literatura, to jest ona književnost čiji su protagonisti iz različitih razloga, a najčešće političkih, nakon Drugoga svjetskog rata pobjegli iz ondašnje Jugoslavije i nastavili živjeti u Južnoj Americi, te pretežno surađivali u ‘Hrvatskoj reviji’” (2000: 2-3). Među njih ubraja Nikolića, Bonifačića i Vidu – čiji su razlozi odsustva sve samo ne različiti – dok je Maruna fenomen „po obrnutom putu i razvoju, pa ga [je] zato i uvrstio u njegovu generaciju” (*idem*). Njegova je generacija tako pričekala do trećeg sveska kad je uklopljen u razlogaško-pitanjaške poetike „poglavito zbog toga što se Marunin odnos prema pjesničkom jeziku bitno razlikuje od većine pjesnika ‘Hrvatske revije’“ te jer je „bar komplementaran nekim generacijski bliskim hrvatskim pjesnicima, posebice novorealističkim modelom” (Milanija 2003: 213). Taj nam se zahvat čini indikativnim za mnogošto direktno vezano za probleme što ih Marunina poezija proizvodi u pokušajima sistematizacije.

Prvo, časopisna smjena paradigmi osnovni je periodizacijski mehanizam tzv. *druge moderne*. Tomu je tako jer su od *Krugova* do *Quoruma* časopisi doista djelovali kao formativni aspekti čitavih pjesničkih generacija čija se poetička unikatnost dala podvesti pod zajednički proizvodni i distribucijski moment. Historijski i ekonomski gledano, časopisi su, dakle, bili presudno mjesto artikulacije matičnog pjesničkog jezika. To se posebno odnosi na drugo; da za tadašnju hrvatsku emigraciju *Hrvatska revija* nije bila formativno, nego jedino mjesto artikulacije vlastitog identiteta i održavanja kontakta s matičnim književnim poljem. Dakle, da Bonifačić, Vida, Nikolić, Nizeteo, Grubišić, Maruna i sijaset drugih objavljuju u *Hrvatskoj reviji* nije slučaj, nego pravilo i uvjet opstanka. Treće je nešto složenije; tiče se pokušaja da se osmisli i objasni Marunino mjesto u lokalnoj književnoj povijesti te interpretativne i klasifikacijske konsekvence takva aranžmana. Budući da Maruna bez zadržke nabraja časopise u kojima objavljuje pjesme, a da su oni jedincati kanal kojime egzil-literatura nastoji ispregovarati uvjete vidljivosti i „neproblematičnu” koegzistenciju s kulturnim centrom, čini se vrijednim preko demonstriranih paratekstualnih signala probati utvrditi čim više možemo.

A s obzirom na to da je egzil-literatura sastavni dio nacionalne književnosti možemo utvrditi dosta: *Hrvatska revija* pokrenuta je 1928. kao mjesečnik Matice hrvatske. Nakon Drugoga svjetskog rata on prestaje izlaziti, a 1951. ju u Buenos Airesu nanovo pokreću Nikolić i

Bonifačić (usp. Jelčić 2004). Oni su tim pokretanjem iskazali namjeru da „izvan domovine nastave kontinuitet hrvatske književnosti u duhu istodobno nacionalno kompaktne i idejno-estetski pluralističke koncepcije na kojoj je uređivan i Matičin časopis pod vodstvom Blaža Jurišića i njegovih nasljednika" (*idem.* 510) što djeluje kao arkadijsko uzdržavanje nacionalne dijakronije dok se ne podsjetimo da dotični pokretači u Argentinu 1945. ne sele radi intenzivnog tečaja tanga. U tom se smislu načinju brojne interpretacije, ili bar ispravno tajmirani interesni rukavci:

Kojim mehanizmima *Revija* postaje osnovno glasilo emigracije, što nam akteri koje ona okuplja mogu ponuditi u skici jugoslavenskih (kulturno)političkih okolnosti, s kakvim se simboličkim kapitalom i kakvim dispozicijama oni pojavljuju u strukturi svojeg iseljništva, a s kakvim u Maruninu lirskom iskazu, zašto je relej kojim se ta veza objavljuje središnja nacionalna kulturna institucija, jesu li *Reviju* tek tako nazivali „malom Maticom" (Brešić 2014: 179) i kako to povratno definira onu „veliku"?²⁰ U svjetlu se upravo iznesenih informacija interakcija upravo matičnog polja i polja emigracije ističe kao rezidualni proces (usp. Williams 1977: 122) kojime možemo lakše pozicionirati i razumjeti Marunine poetičke koordinate.²¹

Milanjin klasifikacijski aparat tako djeluje u najmanju ruku neosjetljivim za polazišni kontekst tih tekstova. Nejasno je, za početak, po čemu bi to točno Maruna izigrao kriterije za uvrštavanje u egzil-literaturu. Osim što je bespogovorno njezin pripadnik, odgovara upravo onim kriterijima koje je Milanja sâm predložio kao odlučujuće za tu ladicu. Pobjegao je iz Jugoslavije nakon Drugoga svjetskog rata, nastavio je živjeti (i) u Južnoj Americi, a vidimo i da je, što pjesnički što drugačije, surađivao s *Hrvatskom revijom* (štoviše, uz reviziju vlastite pozicije, postao njezinim glavnim urednikom) tako da doista ne nalazimo povoda da ga se iz tog kolopleta izuzme. Milanjina se odluka doima osobito neobičnom ako je donesena u korist čitanja koje ga supostavlja domaćim pjesničkim praksama. Ocjene Jelčića da „premda je hrvatska književnost u

²⁰ Za detaljan prikaz uloge *Hrvatske revije* u sklopu emigrantske književnosti usp. Listeš (2015), a pregledan Brešić (2014: 175-183).

²¹ S tim bi na pameti valjalo konzultirati, ali ne i ozbiljno shvatiti, *Nepostojeće hrvatske pisce* (Horvatić 1993) – među kojima je navodno i Maruna. Duž knjige popisan je niz dilema s kojima se dijagnostički aparati i dalje pokušavaju nositi, a što se nas tiče pitanja bi glasila: jesu li ti pisci prešućeni? Ako jesu, odgovori na pitanje tko ih, kada, zašto i kako prešućuje nisu nevažni za konstituciju problemskog seta. Kao ni odgovor na pitanje kako im domaće institucije taj dug danas vraćaju. Ako nisu (a nisu), kakve zaključke povlačimo o protokoliranju književne i političke povijesti?

emigraciji pratila sve što se događalo u domovinskom, matičnom njezinu dijelu, ipak gotovo ništa od toga nije slijedila” (2004: 330) i Brešića da „*Hrvatska revija* zbog svoje emigrantske pozicije nije mogla neposredno sudjelovati u procesima matične kulture i literature” (2014: 185) razlikuju se po izvodu, ali s praktičnog stanovišta usuglašeno pokazuju da Marunina poezija s matičnom hrvatskom produkcijom nije imala naročite veze. Ili barem ovako – da su u njegovoj lektiri i pjesničkom izrazu te prakse jednako prisutne kao i one inozemne.

Božemeprosti, Grubišićeva *Hrvatska književnost u egzilu* (1991; naručena za izdanje *Knjižnice hrvatske revije*) ga razmatra u kontekstu emigracije. Tako ga razmatra i Brešić (2001), a u istom ga ključu proučava i Škvorc (2005; 2010). Kad kažemo emigracija, književnost i Buenos Aires, kazali smo u hrvatskom (književno)historijskom kontekstu mnogo toga obvezujućeg za kartografiju polja. Ne radi se, dakle, o primjeni krugovaša na Marunu, nego primjeni Marune na krugovaše, zbog čega poredbe kakve predlažu Jelčić, Milanja ili Buljac (koji ga pak supostavlja razlogovcima; 2010: 98) teže izlaze na kraj s „tvrđim” poetičkim i političkim karakteristikama. Da je Maruna kronološki podudaran s razlogovcima, jest. Da su Slamnig, Mihalić, Šoljan i Dragojević lajtmotivi tekstova, jesu. I što onda? Odabir književnih činjenica bitno mijenja fokus i tip znanja kojim raspolazemo, a lišiti Maruninu poeziju odrednice egzila znači pripitomiti dvoznačno političko zaleđe koje je poetički *sine qua non*.²² Frekventnost, međutim, kojom primat biva dodijeljen biografskom i građanskom kontekstu ne mora nužno biti otpisana kao pozitivistički trač. Potreba za takvim znanjem rezultat je Marunina čestog inzistiranja na labavim granicama između tekstualne instancije i građanskog autora, a nije pomogao ni povišen referencijalni potencijal koji nagoni na posve ispravan zaključak da njegova poezija na različite načine reflektira i proizvodi društvenopovijesnu dinamiku.

²² Kontinuitetu bi se poezije ovim povodom moglo pridružiti cijelo paralelno polje Marunine esejistike. U pomilovanoj *Hrvatskoj reviji* i *Novoj Hrvatskoj* objavljivao je radove u rasponu od komentara preko književnih kritika i publicističkih formi nalik kolumnama sve do ekstenzivnih studija i reakcija na političko stanje u Jugoslaviji, s posebnim interesom za hrvatska pitanja. Ti su tekstovi 2008. sabrani u knjigu eseja *Što je čuvalo nadu?* a po tipu izlaganja posve odgovaraju tekstualnom profilu s kojim smo se susreli u lirici. Formalno presvlačenje u esejistiku za sobom je povuklo određene stilske preinake, ali se baš na potenciranim svojstvima iskaza značajke pripovjedača osjetno presijecaju s karakterističnim značajkama lirskog *ja*: tematski eklekticizam, intenzivna angažiranost, transparentna komunikacija, pozorna argumentacija, persiflaža i polemičnost (vjerojatno zbog izraženijeg pragmapolitičkog fokusa). Ritam je proizvodnje eseja redovitiji, tematski grozdovi iscrpnije obrađeni, a kritički – ili otvoreno antagonistički – stav prema brojnim pojavama registriranima i u poeziji jasniji. S obzirom na neprestanu infleksiju tema i elemenata među tim dvama tekstualnim polovima, pročitati bi Marunine eseje pomoću njegove poezije, ili poeziju pomoću eseja, vjerojatno značilo i preciznije trasirati poetički razvoj i kondiciju autorskog rukopisa.

Nadalje, pokretljivost i mladost – što su Morettiju ključne oznake književne modernosti izražene *Bildungsromanom*²³ – primijenjene na Marunin tekstualni profil nude zahvalne analitičke rastoke: prije svega bismo iznenađujuće precizno rezimirali put koji je subjekt prevalio, a onda i objasnili vezu s *beat*-pjesnicima, latinoameričkom i sjevernoameričkom modernosti te ukupnim iskustvom zapadnoeuropskog kanona kao proizvodom njegove emigrantske putanje. Marunin se rukopis u tranzitu punio uvjetima drugih književnosti, a onda s njima upuštao u dijalog ne samo unutartekstnim gestama nego i, primjerice, obilnom prevoditeljskom djelatnosti koja u nas dovodi pjesnički *novum* (*Tragedija lišća*, prepjevi Bukowskog 1999; *Pjesme*, prepjevi Nerude, 2004), teorijsko promišljanje poezije (*Drugi glas: pjesništvo i kraj stoljeća*, 1996, prijevod Pazovih oglada), ali i organizaciju novih političkih modela (*Treći put: nova politika za novo stoljeće*, 2000, prijevod Blairrove političke filozofije). Drugačije rečeno: kozmopolitizam se, koji s naknadnom pameti pripisujemo njegovu pjesničkom potezu, nije pojavio niotkuda. On je rezultanta svestrana i provarenog kulturološkog iskustva koje možda ni ne bi bilo moguće da Maruna nije trideset godina hodočastio svijetom. Ignorirati tu putanju znači prigušiti značenjski prezasićene točke kojima se opus najpotentnije „otvara čitanju.“

Kritički i politički angažman tekstova rezultirao je jednom od najprepoznatljivijih odlika autorskog glasa – deformiranim nacionalizmom, koji ćemo potkrijepiti s par primjera koji jasno predstavljaju „krivo srastanje“ tipična položaja hrvatske emigracije s kritičkim odnosom prema njihovim dispozicijama. U Maruninu se pjesničkom izrazu pojavljuju prototipni označitelji tog imaginarija – iseljništvo i njegov mentalitet, SFRJ, Bleiburg, čežnja za povratkom, idealizacija Hrvatske, nacionalni heroji i dušmani, nacionalizam – koji u posljednjoj zbirci biva stubokom redefiniran, a perspektiva iz koje te teme obrađuju ukazuje na potrebu da se s tim odrednicama suvislije, temeljitije i informiranije obračuna. To ne znači da Maruna ne pristaje uz te odrednice kao važne identitetske punktove, ali već toliko puta spomenuta polifoničnost iskaza pokazuje da su one često u službi ironizacije – a do neke mjere čak i parodiranja – promašenih interesa u „hrvatskoj narodnoj stvari.“

²³ „Modernost kao očaravajuć i riskantan proces pun ‘velikih očekivanja’ i ‘izgubljenih iluzija’ “(Moretti 1987: 5; prijevod naš) lakonski sažimlje Marunine tekstualne konfiguracije: i odabir protagonista i njegovo oblikovanje, tip njegove pokretljivosti i diskurzivnosti pa na kraju i stalne interese te mehanizme obrade zbilje.

Taj se pristup počinje oblikovati već tijekom *Ograničenja* gdje je izrugivanje iskorišteno, katkad i poimence, protiv činovnika SFRJ i birokratske aparature kojoj pripadaju. Pjesma *Govorim na sav glas* već nam je ponudila jednu vizuru, dalje ubacujemo u blagi rikverc za već odrađeno područje epigrafa kako bismo ocrtali polazište za dešifriranje politički angažiranih tekstova. Stanoviti Zill, Dewar & Wright autori su priručnika za osnove matematike, čiji izvadak otvara treći ciklus *Ograničenja* (1986: 97). Ulomak se bavi jednadžbama o trokutima, a završava „Kako ilustriraju slijedeći primjeri, te zadatosti mogu polučiti dva rješenja ili nikakvo rješenje.“ Očitija nam je ovdje podudarnost kraja epigrafa i autorskog silogizma kojim se strukturira poanta pa ćemo *slijedećim primjerima* smatrati nadolazeće pjesme za čije teme također ima više rješenja ili ga pak nema uopće. Značenje epigrafa opet strukturno korespondira s Maruninim tekstualnim iskazima kao okidač za samostalan lirski rad.

Selekcija pjesama iz ciklusa upućuje na način provedbe: *Ja ne zavidim hrvatskim pjesnicima* prikazuje pjesnike koji „smatraju stanovitom hrabrošću kad svoj materinski jezik/ Nazovu hrvatskim“, čija je „poezija daleko od toga/ Da bude zanimljiva“ jer „strahuju pred društvenim odnosima u Staroj Gradiški“ i „potpisuju peticije na smrtničkoj postelji“ (1986: 99-101). *Elegija* posvećena Antunu Nizeteu (!) završava lamentacijom nad neuspješnim pothvatom Eugena Dida Kvaternika, *Udbaši* sarkastičnom montažnom sekvencom prikazuju profil i putanju činovnika koji „jedu velike komade/ Krmetine u Vili Rebar ili na terasi hotela/ Esplanade“, koji ni ne mogu znati o stvarnome stanju u državi jer su „krajem ljeta navraćali kućama/ S plinskim upaljačima/ Navikli na bolje restorane/ I francuske suknje“ (*idem.* 113). *The New Left* prepričava seksualnu avanturu s pripadnicom progresivne i intelektualne ljevice koja je „imala Ph. D. i navodno najveće dojke/ Sjeverno od Grand Canyon“ koja mu je nakraju ostavila „Pola boce bahamskog ruma, par/ Progresivnih časopisa starih nekoliko mjeseci/ Originalno izdanje/ Macdonaldove knjige *The Root Is Man*/ I stanovitu spolnu bolest“. Tu je spolnu bolest pak prenosio „kao štafetnu palicu druga/ Tita“. *Ja sam govorio* rezimira poziciju *consigliere*a raznih diktatorskih i revolucionarnih režima (Filip II, „majka Staljin“, Che Guevara, Josip Broz), u kojoj je upozoravao svaki od strukturiranih režima „da svaka rit dođe na šekret/ Ali mene nitko nije slušao“ zbog čega pakosno i trijumfalno – potvrđujući sebe kao osamljenog proroka – zaključuje „Pravo vam je/ Sve što vam se događa.“ *Ja imam perfektno rješenje za petu kolonu u Hrvatskoj* (1986: 128) pjesma je kojom se obrušava na šurovatelje jugoslavenskog socijalizma (D. Dragosavac; J. Blažević), a akumulacijom znanja (*desetljećima izbliza promatram svijet [...]*

pravim bilješke o našim narodnim problemima) stiže do izoliranog stanja zoridbe. U njemu locira dionike SFRJ, ali i rasuti teret emigracije te privremena rješenja kojima se raspiruje nacionalizam: „Ne mislim na naziv jezika, obnovu Matice Hrvatske/ Ne zanima me suverenitet hrvatskog naroda/ A ne mislim, bogami, ni na prekrštavanje” (*idem.* 129). Označitelji kojima se dijaspora uvriježeno kiti – jezik, vjera, narod, institucije, njihova retorika i teorije zavjere – za Marunu su jednako kičaste parole kao „Bratstvo, jedinstvo i druge zablude.“ Klišeji su (bilo retorički bilo intelektualni) kojima ostali pribjegavaju u Maruninu iskazivanju iskorišteni kao potvrda spoznajno povlaštenog subjekta koji vještinom zapažanja, temeljitim obrazovanjem te „neosporno razvijenim ukusom“ (*idem.* 128) uporno ponavlja naslov. Završni redak po treći put ponavlja naslov, a i kurzivira „perfektno“ čime iskaz postaje uvjerljivo zloslutan, ako ne i otvoreno prijeteći. Svim je navedenim pjesmama zajednički nazivnik evidentno povišen interes za hrvatske prilike (*Ja se zalažem za konkretne političke ciljeve*), političke strukture kojima je uokvirena te načine institucionalne regulacije, ali i izrugivalačko otpisivanje kojime svi ti mehanizmi propadaju.

Budući da u prethodnoj pjesmi ironičnom razmetljivošću tvrdi da je „pročitao sve što je ikad napisano o Bleiburgu,“ čini nam se logičnim pozabaviti se pjesmom *Bleiburg, uvijek Bleiburg* (1992: 44), iz zbirke *Ovako* koja posve nedvosmisleno i spretno pokazuje odbojnost prema impotentnom nacionalizmu. Naveli smo ju kao pjesmu atipična opsega koja se zaokuplja jednom od privilegiranih tema hrvatskog identiteta, ali treba napomenuti i da je razrađena s manjkom nacionalističkog žara ili, barem, s preosmišljenim pristupom njegovim osnovnim elementima. Strukturirana je kao niz asocijacija koji zonu svakodnevice subjekta odmjerava o blajburški povijesni prosede (zonu ovdje koristimo kao određivanje semiotički djelatnog prostora teksta, ali i kao aluziju na simuliran Apollinaireov diskurz u pjesmi *Zona* (1982: 5- 9). Podudarnosti su brojne: supostavljanje arhaičnih momenata suvremenoj inačici modernosti, asocijativne označiteljske prakse, temporalna i prostorna skokovitost, transformacija grada, arhiv europskih muzejskih izložaka. Maruna, međutim, kozmopolitskim i eruditnim potezima predmet od nacionalne važnosti uokviruje kako bi ga izložio vrijednosnoj redefiniciji.

Prvo, predodčen je onirički; ne samo eksplicitnim uprizorenjem rada sna nego i jednim od prvih stihova, istaknutim tako da čini samostalan strofoid „Između sna i zbilje”. U takvom rasporedu Bleiburg prestaje biti označitelj povijesne traume i prerasta u subjektovu fatamorganu

bez stabilnih odrednica ili jasnih orijentira, zahvaćenu stalnim asocijativnim spojevima. Jezik je Marunina Bleiburga jezik prisilne ekvivalencije jedinica različitih registara, što se promeće u oblikotvorni princip pjesme. Svaki je Bleiburg dominantno obilježen jakim mjestom završetka retka, a često je i izdvojen kao jedina riječ u retku; relacija među stihovima se pak učvršćuje osobitim grafičkim rješenjem, dodaje se kao vizualna dopuna prethodnog stiha. Ako se granicu labavi, to se čini prebacivanjem koje provocira granice sintaktičkih jedinica i tako postaje činitelj ritma, štoviše – u totalnom izostanku interpunkcije – njegovo načelo u razvoju narativne događajnosti:

Stigneš na posao

Bleiburg

Zvoni telefon

Bleiburg

Kompjutor i njegova struja pročišćene svijesti

Bleiburg

Bleiburg je, drugim riječima, i motiv i strukturno mjerilo teksta. S druge strane, opreka članova razvlašćuje osnovnu tekstualnu cjelinu; ona prekida i onemogućuje razvoj pjesničkog govora. Cijela se pjesma zapravo može čitati kao pravilna smjena dviju stavki – subjektova izlaganja te banaliziranih blajburških konotacija. Alterniranje opozicija među članovima i njihovu prisilnu ekvivalenciju (x/Bleiburg) narušava stabilnost pjesničkog izlaganja:

Netko bi morao znati što se događa o čemu se zapravo radi

Netko bi trebao biti pametniji od mene znati kako i kamo oдавde

Da bih nekako došao do novih spoznaja

Promijenio vlastitu orijentaciju

Počnem čitati klasike

Proučavati ljudsku misao kroz stoljeća

*Mao Ce Tung je Bleiburg
Kupiš novi par cipela*

Bleiburg

Rastaviš se

*Bleiburg
Misliš na svoje mrtve*

*Bleiburg
Misliš na svoje žive*

I to je Bleiburg

S obzirom na impozantnu količinu pojavnice „Bleiburg”, teško nam se složiti s Petkovićevom ocjenom da je u pjesmi o „Beliburgu [sic!] (toj za mnoge jedinstvenoj i neusporedivoj klaonici hrvatskog [sic!!!] naroda)” (2010: 208-209) riječ o sljedećim kvalifikatorima:

*Bleiburg Borisa Marune njegov je. Bleiburg je to žrtava; Bleiburg sviju nas:
Bleiburg kao zbilja, kao metafora, kao popudbina, kao upozorenje, kao
repetitivna traumatska memorija, kao rana na tijelu [sic] ljudskosti.*

Odnosno, slažemo se samo s prvom konstatacijom. Preuzimljući na sebe odgovornost – ili ekskluzivnu povlasticu – progovaranja o „velikoj temi” hrvatske povijesti, Marunin subjekt pretendira na poziciju naročitog komentatora, zbog čega ne iznenađuje da pomoću te pjesme zaoštrava stilske oznake. U pjesmi se Bleiburg pojavljuje kao komunikacijska zapreka, problem koji redovito blokira razvoj pjesničkog govora, zbog čega bismo prije ustvrdili da njegova repetitivnost nije – kako predlaže Petković – polufrojdovski rad tugovanja koje pjesmu određuje kao uopćenu i neizbježnu „mogućnost da se uvijek i svugdje, bez obzira na predznak, ponovi,” pohranjenu u tijelu pojedinca.

Nama se za retoričku izvedbu čini upravo suprotno. Što se subjekta tiče, Bleiburg se već ponavlja, i to solipsistički, određen je isključivo relacijom prema lirskom subjektu. Postoji tek kao njegovo tumačenje ili provedba, i nije nimalo tragičan ni potresan. Opetovanim nizanjem

koje razvija asocijativne veze Bleiburga i ostalih sastavnica, lirsko *ja* neprestanim ucjepima iskazuje zamor i iritaciju Bleiburgom kao povijesnom i tekstualnom floskulom. Cinična eksplikacija njegova semantičkog polja očituje se radom epifore; umjesto da mu značenjski kapacitet svakom novom uporabom raste, ponavljanje ga ustvari prazni i čini jednoličnim, nezanimljivim vrijednosnim žetonom. Zbog toga i sve ironične oznake iz banalne svakodnevice pristaju uz njega, a u takav se lirski tretman uklapa i prijedlog epifore kao „potpor[nja] polemičkom uvjeravanju” (Bagić 2012: 110), gdje povijesna, politička i tekstualna devalvacija Bleiburga ustvari postaje temeljna strategija teksta. Zanimljivo je napomenuti da ciklus kojemu pjesma pripada dodatno futra Pessoa citat „Civilizacija se sastoji od davanja imena bilo čemu što joj ne pripada i, potom, od sanjanja rezultata. I odista lažno ime i istinski san oblikuju novu zbilju” (1992: 31). Kako vidimo, sav je pripadajući aparat za ustoličenje identiteta prisutan: i označiteljske prakse i san, i san kao označiteljska praksa čijom se logikom uspostavlja civilizacijski domet, koji onda utječe na projektiranje zbilje – a nismo sigurni da austrijske sankcije ne bi doprinijele toj mreži – doista amblematično prijanjaju na osnovne uloge netom opisanih pjesama.

Zbog paratekstualnog ćemo se fokusa, dosad naznačenih strukturnih elemenata te retoričkih osobina posljednje pozabaviti diskontinuitetom u opusu itekako vrijednom pozornosti – posljednjom zbirkom *Bilo je lakše voljeti te iz daljine* (1996). Uobičajena je trodijelna kompozicija ustupila mjesto cjelovitu izlaganju bez podjele na cikluse čime se pjesme homogeniziraju kao jednakovrijedni elementi istog skupa. Ako izostaju ciklusi, izostaju i epigrafi. U diskurzivnoj se podstavi, dakle – osim Shelleyja i Quinceyja na uzglavlju zbirke – ne pojavljuje nijedan drugi citat, a tijekom zbirke Marunin citatni mješanac postaje invarijanta koja radijalno zahvaća sve tekstove. Bilješka o piscu, forma koja je dosad u svim zbirkama pretrpjela znatno rasklapanje i reaktivaciju, koja je *de facto* služila kao para-tekstualna konfiguracija i „fatička predvodnica” kojom se subjekt-pripovjedač objavljiivao, pripitomljena je u impersonalni ispis. Pripovijedanje u prvom licu je napušteno, odustalo se od biografskih stilizacija, poetskih digresija i autopoetičkih regulacija; ona je opet kao prvo, obična, mala, biobibliografska fusnota. Odstupanje od čvrstog unutarnjeg ustroja zbirke – npr. kompozicijskih cjelina i paratekstualnih ekstenzija – po našem je sudu značenjski jednako važno, ako ne i važnije od okolnosti da su te stavke u prethodne četiri zbirke bile strukturno presudne. Međutim, to što su predvidljive navike i strategije priređivanja tekstova izostavljene svejedno ne znači da je kontinuitet strukturnih čimbenika sasvim otpisan. U sljedećem nam koraku onda predstoji zapitati se što nam prilično radikalno osipanje gotovo svih simptomatičnih gesti govori o središnjem čimbeniku, subjektu.

Dotadašnja poetička i strukturna svojstva tekstova za sobom su ostavila višestruko konzistentan trag koji jasno pokazuje da Marunin subjekt nije koherentan tek na razini pojedinačne zbirke nego i između njih, a svakako i na razini opusa. Ta nam temeljita uređenost dozvoljava – slijedeći striktno tekstualne tragove – subjekt očitati kao lik. Prethodne zbirke zahvaljujući ustanovljenim pravilnostima bez ustručavanja možemo tretirati kao kroniku, pa čak i pjesnički *Bildungsroman*²⁴ koji pomno bilježi razvojni luk subjekta na svim razinama iskaza i iskazivanja. Duž cijelog opusa pratili smo razvoj jednog te istog protagonista čiji je profil postajao plastičnijim: mladenačka pokretljivost redovito je uzdržana, iz zbirke se u zbirku čak i kronološki naznačuje odrastanje i sazrijevanje, tip iskaza je konzistentan, interesi opsesivni,

²⁴ Potonje je usputno predložio – ali ne i razradio – Mrkonjić (2006: 283).

znanje i simbolički kapital u redovitom, a retorički kapaciteti u eksponencijalnom porastu. Koncentrično se smjenjuju tematski krugovi, pri čemu su određene niše u većim ili manjim amplitudama fiksirane kao interesne dominante. Jedna od tih dominanti je povratak – a u smislu je rituala povratka naslov *Bilo je lakše voljeti te iz daljine* već ispunjen kojekakvim značenjima koja direktno komuniciraju s tobože neimenovanim referentom. S obzirom na pozitivistički šalabahter, a i izvedene analitičke operacije, relativno mirne duše zaključujemo da se smisao naslova preusmjerava na apostrofirano obraćanje državi. Za slučaj da izvod nije uvjerljiv, prilažemo i drugi moment – podnaslov; *povratničke elegije*. Veza s tradicijskom zalihom elegije manje je zanimljiva kao strukturna zadanost tužaljke, a više kao ugradnja žanrovske dijakronije, koja je – od globalnih do lokalnih kronotopa, odnosno od Ovidija do Andrića – obilježena političkom izgnanošću. Ta nam povoljna okolnost dozvoljava, čak i intertekstualno, očitati paralele s Maruninim lirsko-političkim položajem.

Što se i dalje subjekta tiče, inovacija je u oblikovanju podnaslova rječita: umjesto da žanrovski precizira sadržaj tekstova i priredi njihovu recepciju – „u smislu da nijedan čitatelj ne može biti opravdano nesvjestan [žanrovske] atribucije niti ju može zanemariti” (Genette 1987: 94) – intervencija oksimoronom nas ustvari potpuno distancira od uvriježenih kodova. Forma se elegije zbog duga književnoj povijesti ne pripisuje liku povratnika, ali se čini da je bilo kakvo čitanje tom labilnom konstrukcijom ipak i svakako obavezano. Štoviše, upravo zahvaljujući njoj rad pjesama postaje čitljivim. Stigavši na mjesto u kojemu bi se idealni projekt Hrvatske trebao tobože suvislo osmisliti i funkcionalno artikulirati, protagonist nailazi na mnogobrojne zapreke. Aporetičan rad podnaslova razriješen je tek u odnosu na naslov i razlaže izvanrednu situaciju; kako bi odgovarajuće predočio iskustvo boravka u domovini, povratnik (tradicionalno figura s viškom simboličkog, intelektualnog i spoznajnog kapitala) zatječe sustav za koji je potrebno proizvesti posve nov tekstualni obrazac, a s njime i bitno drugačiji tekstualni subjekt – domaćeg stranca.

Polazišna iracionalizacija kojom subjekt gradi poetski svijet je epistemološka nadoknada za procese koji su ga zatekli, na koje iskazivački reagira preuzimajući njezine nesročnosti. Raznovrsni aspekti iz kojih je dosad sagledavao svijet, Hrvatsku iz svijeta i svijet iz Hrvatske, načini na koje je obrađivao i reprezentirao poetičke preokupacije, ovdje su napušteni u korist pokušaja da se predoče faktori koji pospješuju rasap optimalne projekcije. Kad bismo mobilnost

postavili kao poetsko težište, iskazi bi se mogli opisati kao rezultat „klastrofobičnog povratka” i zatočenosti na jednom mjestu. Dionica 'bilo je lakše voljeti te iz daljine' onda je ishod jaza između realnog stanja i idealizirane projekcije. Utoliko su naslov i podnaslov kodirani dvojako: možemo ih tretirati ili kao iskaze novostvorenog subjekta ili kao metatekstualne naputke kojima se skicira tematsko i rematsko (usp. Genette 1987: 79 ili Užarević 1991: 52) sučelje, odnosno postavlja kazivačka prizma kroz koju će se provući pjesnički govor.

Težište mobilnosti u posljednjoj zbirci preosmišljava i druge uvriježene oznake, recimo pjesničku taktiku kozmopolitskog flanerizma. Subjekt je redovito svoja lutanja koristio kao potvrdu privremena prebivališta: s obzirom na to da prolongirano putuje kući, ne pripada nijednom od gradova kojima se kreće. S obzirom na to da ne pripada nijednom od gradova kojima se kreće, nije se potrebno prikloniti masovnom gibanju. Mogućnost mu je nestrukturiranog puta – tj. nevezanost za ijedan reper kapitalizma – omogućila potpunu isključenost iz urbanih ritmova i izgradnju navlastita lutalačkog itinerara kao izvorišta iskustva i znanja. Ta je izolacija istrenirala britke opažajne procedure, a one su pak postepeno usavršavale dijagnostički aparat. Naglim povratkom u „prirodni ambijent,” lirsko *ja* zapada u *stasis* gdje je svaka ruta obilježena signalima koji ga se neosporivo tiču. Drugim riječima, on po prvi put ne može ignorirati rad sustava, nego postaje njegovim sastavnim dijelom zbog čega mu se i lirski izričaj adaptira. I dalje je kolokvijalan i ironičan – u određenoj mjeri i satiričan – ali su mu, zbog transparentnog referiranja na neposredne domaće okolnosti, dijagnoze neugodno lucidne.

Uvečer predavanje u Tübingenu, sutradan

Za ručak u Münchenu, potom nasumce šećem ulicama

Sam i pomalo odsječen od svijeta

(1996: 24)²⁵

Dotjerivanje je diskurzivnih atributa utoliko nužan zahvat kako bi lirsko *ja* izišlo na kraj s fragmentiranim znakovima politike i poetike, odnosno s interferirajućim diskurzima koji su predstavljeni kao topografija razrušena (nacionalnog) identiteta. Budući da je taj identitet

²⁵ Citat stiže iz pjesme *Sastanak sa smrću i Vukovarom* koja vrlo jasno pokazuje da tipični habitus izolacije za flanera više nije moguć. Prazni znakovi inozemstva – u kojima je inače uživao – postaju okidači identifikacije s jakim označiteljima aktualnog političkog kronotopa Hrvatske. Zbog toga se u nju hitno vraća s noževima za klanje, „daleko ispod [Vukovarovih] tehnoloških potreba“.

iznimno dugo povratno definirao onaj pjesnički, pitanje je radi li se doista o osipanju prepoznatljivih karakteristika ili o svjesnoj prenamjeni i stišavanju lirske ekonomije. Ako je riječ o drugome – a je – otvara se cijeli niz interpretativnih smjernica koje primjerenije ukazuju na promjene u iskaznom habitusu.²⁶ Zadnja bi zbirka – kad bismo opus čitali heuristički i u dosluhu s književnom tradicijom – predstavljala sasvim logičan rasplet kad bismo posegnuli „samo” za odrednicom emigracije: putnik napokon postaje povratnik. Hipermobilni je subjekt odjednom nepokretan, a tako „ukopan u mjesto” i s viškom spoznajnih operacija vidi ono što ranije nije vidio.

Daljina i otuđenost kao povod žalovanju u emigraciji postaju okidači lirske satire tijekom repatrijacije. Opažajna akceleracija – koja proizlazi iz vrtnje u krug i neprestanog dijagnostičkog rada – u prvi plan dovodi i specijalne kategorije. Uzmemo li odrednicu prostora nešto konkretnije, kao raspored pjesama u zbirci, distopijski se prikaz konkretne Hrvatske najavljuje već prvim prilogom.

Uvodna pjesma (1996: 9) je neobičan polazišni materijal čiji tekstualni status nije posve razjašnjen. Osim što je prva numerirana stavka, dolazi nakon paratekstualnih elemenata (epigrafa i posvete). Pjesma se tipografski pojavljuje nakon parateksta, dakle ondje gdje uvriježeno pripada „pravi” tekst. Nadalje, ustrojena je kao „pravi” poetski tekst: s pripadajućim okvirom i diskurzivnim osobinama, no mjesto nesporazuma je sljedeća stranica. Ona je prazna, baš kao što su prazne stranice nakon naslovne strane, epigrafa i posvete. Ne želeći izigravati deridijanske cjepidlake, napominjemo da nijedna druga pjesma koja pripada „tijelu” zbirke nije od ostatka korpusa odvojena bjelinom. Drugim riječima, *Uvodna pjesma* je i dalje paratekstualni element, koji svojom konkretnom konfiguracijom – lokacijom, nazivljem i oblikom – nastoji simulirati tekst; a domet te nedorečene, liminalne pozicije je znatan. Budući da se javlja na pročelju zbirke bitno drugačije intonirane od prethodnih, možemo ju smatrati pripremom terena za opći ton zbirke: sukob lirskog *ja* s poražavajućom dijagnozom da su imagološka projekcija Hrvatske i „stvarna” Hrvatska u priličnom nesuglasju.

²⁶ Prihvatimo li Lotmanov izvod da je „*dogadaj u tekstu premještanje lika preko granice semantičkog polja*“ (2001: 312), Marunin nam subjekt – umjesto građanskog lika – daje i više nego dovoljno materijala da bjelodanim postanu protuslovlja flanerizma i imobilnosti, inozemstva i domovine, putnika i povratnika, daljine i blizine.

Započinje stihovima „U ovim ćete pjesmama uzalud tražiti/ Neki dublji smisao od onoga što same/ Govore,” koji se od prvog retka kolebaju između deskriptivne i preskriptivne krajnosti. Deskriptivno pokušavaju ležerno opisati što te pjesme rade dok preskriptivno nameću premise koje – *de facto* i *de jure* – uspostavljaju aksiologiju važeću za zbirku u cijelosti. Naime tekst performativno preseže granicu jedne „pjesme” i postaje prolog ostatku tekstova. Tako kaže: „Izmišljeni su karakteri sve/ Radnje petstotinjak hrvatskih sela nekoliko/ Gradova/ dvije gradske četvrti ponoćno pranje ulica/ Poštanski uredi odvoz smeća/ I u jednom slučaju čitav narod”. Koji narod, i u kakvim okolnostima, što se izmaštalo, a što dobilo, jasno je kad se pribroje spomenute paratekstualne odrednice, dok se eksplicitno poništavanje razmaka između autorskog i subjektivnog iskaza nastoji izvesti navodom da „Pisac za sve drugo odgovorno tvrdi da ne postoji/ U zbilji”. Ne postoji ništa osim onoga što nam nudi poetski govor, a poetski govor pak inzistira na tome da je ovo što on proizvodi izmišljeno – interesantno.

Lirska konceptualizacija prostora proizlazi također iz mobilnosti, no poanta se topografskog ispisa ne svodi na dobrohotnu humanističku filateliju, nego na nastojanje da se ukaže na one aspekte iskazivanja koji nisu pobudili kritičku pažnju, a uvjerljivo određuju lirski subjekt. Recimo, još jednom, naslov: što je blizu, a što daleko, kako se te relacije manifestiraju kao temeljni (afektivni) zalog lirskog *ja* mogu poslužiti kao putokazi prema kritički posve nezamijećenoj činjenici da je lirski univerzum posljednje zbirke Zagreb. Grad je – s pripadajućom vertikalom, od podzemlja do visokih kristalnih tornjeva – okolnost koja primjetno određuje semantički potencijal prostora i (stubokom preosmišljenu) poziciju iskaznog subjekta u njemu.²⁷ Lako za Barcelonu i L. A, gdje su nestali romantizirani pejzaži Podpraga, seksualne ruminacije na Zrmanji, zagorske poljane, kamenjari i zalasci sunca na Velebitu? Odnosno, zašto je infrastruktura zbirke koja se zaokuplja *drugom tranzicijom* glavni grad u kojemu „vlada izobilje ne osjeća se oskudica/ Izuzevši nove trgove nema znakova štete” (1996: 69)? Zagreb, drugim riječima, nije pasivna kulisa nego poprište kojekakvih transformacija, a njegove nam

²⁷ Relativno čest ambijent filharmonijskih koncerata, svečanih priredbi i obnoviteljskih skupština Matice hrvatske u ovoj zbirci – odnosno nazočnost na kojekakvim kulturnopolitički obilježenim toposima – također ne treba shvatiti olako. Predočavanje kulturne industrije i kvazipolitičkih procesa kojima se organizira njezin život pokazuje da je ono što smo nazvali *centripetalnim iskazom* rezultiralo vertikalnom putanjom. Prevaljen put lirskog subjekta od *street smart* švercera duhana koji „ne razlikuje[m] treću trubu od violončela” do *book smart* arbitra književnopolitičkih aranžmana kojemu „dečki i cure s 2. kanala Hrvatske televizije probijaju uši heavy metalom” (1996: 47) nudi itekako zahvalne interpretativne smjernice za junaka kojeg se – u nekoj drugoj stilskoj formaciji – ne bi posramilo ni realističko pripovijedanje.

spacijalne odrednice olakšavaju odrediti simboličke kodove i distorziju habitusa od „trokuta između Münchena, Vancouvera i sidnejskih dokova,” do rasapa utopijskog projekta Hrvatske.

Dan mrtvih na Miroševcu (1996: 18) pjesma je, u tom smislu, osobito oštra. Prvim stihom konstatira „Večer mrtvih je naša večer” čime smo odmah pozicionirani u neki tip kolektivne svetkovine. Domovina je uspoređena s kosturnicom, a u osobito ju se grotesknom ključu predočava kao zombija (*jedinstvo živih i mrtvih u plamenu voštanica*). Kolektiv preživjelih sudjeluje u obredu uskrsnuća, i zahvaljujući tom jedinstvu, Hrvatska „velika i lijepa [...] ustaje od mrtvih”. U tekstu se, međutim, događaju dvije značajne pretvorbe. Prva je iznimno rijetko popuštanje subjekta; tematski je sloj pjesme (domoljubne, ili prije političke) uvjetovao i kolektivni lirski subjekt, što je nevjerojatno iznimna reakcija. Radi osmišljavanja države subjekt iznimno pristaje biti inkorporiran u masu. Druga nam je značajna pretvorba ta da ne ustaje domovina – kao relativno apstraktan popis „naših starih” – nego Hrvatska, kolektivna predodžba koja 1996. podrazumijeva nešto konkretnije uloge (poveznica osobito očita kad konzultiramo susjednu *U Hrvatskoj početkom 1993* (*idem.* 19)). To nije neobično, uzevši u obzir snop opsesivnih tema, međutim, njezin simbolički transfer u polje živog mrtvaca ili leša povlači i interpretativne konzekvence: ako, naime, Hrvatska ustaje od mrtvih, to znači da je već mrtva, pri čemu njezina poluraspadnuta uzvišenost djeluje manje kao iskustvo svetog, a više kao sablast koja se trajno nastanila u imaginarij zajednice. Njezina je provizorna inscenacija puna proturječnosti – konkretna/apstraktna; živa/mrtva; lijepa/ružna; raspadnuta/cjelovita; trajna/prolazna; kolektivna/pojedinačna, pri čemu i kontrast između naslovnog Dana mrtvih i večeri mrtvih iz prvog stiha također služi simboličnom predočavanju vrijednosnog jaza. Prvi djeluje kao apstraktan moment državotvornog „treniranja hrvatstva“ a potonja kao povlašteno mjesto refleksije supostavljeno konkretnom semantičkom polju groblja.

Slično je naznačeno pjesmom *Šaka* iz *Ograničenja*. Dolazi uz Olsonov moto *I wake you, stone./ Love this man*, pri čemu Marunin subjekt izdaje imperativnu molbu Hrvatskoj za uzvraćanjem ljubavi. No repertoar kojime joj se obraća korespondira s netom prikazanim vrijednostima: ona ne zaslužuje bolju sudbinu, a kad ju doziva u sjećanje, to čini pomoću iskaznog kolektiva koji se ne voli sjećati „[njenih] gnjilih plodova/ [njenih] krvnika i učitelja/ [njene] besmislene krvi/ [njena] tavorenja/ [njenih] postelja s leševima/ [njenih] leševa bez

postelja.” U identičnom simboličkom ključu i spoznajnom okružju (*i sama velika u svom mraku/ U svojoj noći*) subjekt kroz zube izušćuje ime nasilne, krvave i gnjile Hrvatske pune leševa.

Revizija se autoimagologije dađe prepoznati u pjesmi *Pred fotografijom Potpraga* (1992: 57). Subjekt projicira rodni pejzaž na cijelu zemlju s čijim gabaritima konstatira: „Ali to nije moja zemlja [...] I znam da joj ne mogu pomoći/ Kao što ona ne može pomoći meni/ Štoviše, znam da se na neki način/ Međusobno isključujemo” (*idem*). I u ranijim je, dakle, stadijima sučeljavanje idealiziranih oznaka domovine s realnim stanjem subjekta dalo naslutjeti paradoksalnu retorizaciju povratništva. Prostor Hrvatske kao geopolitičkog šnajderaja također prikazuje njezinu internu logiku u odnosu na ljude:

... što se spotiču o nju
Što je mjere i raskrojavaju, krpaju
Prevrću, kupuju, preprodaju
Prepiru se oko nje i umiru na njoj
To je njihova zemlja
Moja nije, ne može biti
Niti je želim
Ja sam rastao drugdje
I potječem odatle samo u toliko
Što i danas nosim u sebi to kameno smeće
S osjećajem za urušavanje
S darom da pamti
I ne oprašta.

Hrvatska kao ruševina, Hrvatska kao mrak, kao kameno smeće, političko poltronstvo i geopolitičko krparenje, tj. kao pridošlica preustroja devedesetih konačno je razrađena jednom od posljednjih pjesama zadnje zbirke, *Ovo je dakle obećana zemlja* (1996: 73). Ironična biblijska intonacija uvjetovana je političkim programom onih koji su u nasilnoj tranziciji vidjeli spas (*A ovi ljudi što je prekrajavu kao/ Stari kaput, što je prodaju, ponovno/ Kupuju i ponovno prodaju*). Ustaljene operacije kojima se teritorij materijalizira iskorištene su i ovdje – krojenje, preprodaja, prekrajanje: Kanaan postaje trošni kaput oko kojeg se natežu dionici pretvorbe, čiji je habitus podcrtan stihom „To je taj obećani narod.” Kolektivno ih dočekuje „na volje” otpisujućim „Jarče

polje!” koji djeluje više kao psovački komentar subjekta iskazivanja, nego karlovački toponim. Nekoliko pjesama prije u zbirci, tekst koji naslovom ukratko sumira stav subjekta *Ne morate se opravdavati preda mnom* (*idem.* 71) sumarno parafrazira tuđi govor (*Znam sve o vašoj pomirbi i vašoj čudi/ Znam da ste živjeli u teškim vremenima/ Da ste bili odvažni i okrutni [...]/ Razumijem vašu plemenitost/ Već sam čuo sve što možete reći*) i pokazuje znatan manjak strpljenja, čak i zasićenje retorikom preostalih barjaktara. Zaključuje „Morat ću uredno do kraja živjeti vaše vrijeme/ I sve vas uredno pokopati.“

Dodamo li svim ovim razmatranjima pjesmu *Jozo Kljaković na Mirogoju*, rječitu ikonografiju koja se preslikava na iskazni subjekt (npr. Lazar u pjesmi *Da sam ja kojim slučajem*), naboj smrti kojim je zemlja kodirana (usp. *Započinjući iz duše* ili *Odlaze*) te njezin strateški položaj na krajevima tekstova, načinje se sasvim logično pitanje: zašto je Hrvatska spacijalno redovito posredovana grobljima, kosturnicama i krvavom zemljom? Jednako nam jasan odgovor nudi lirski univerzum: da je njezin prostor značenjski konceptualiziran kao nekropola.

Umjetnička proizvodnja diktirana političkim okruženjem, ili pak umjetnička proizvodnja kao konkretni politički angažman u izvedbi prostora, očita je u pjesmi *Branit ću kuću moga oca* (*idem.* 17). Pjesma evidentno borbenog karaktera uprizoruje težak konflikt s ugrožavajućim faktorima, a pjesništvo postaje pragmatičko sredstvo otpora. Prateći logiku smanjivanja promatračke udaljenosti – koja je predložena kao fizičko propadanje – prostornost opet ulazi u igru razmak od subjekta koji postepeno gubi na resursima otpora: „Kad mi otmu oružje/ Branit ću je golim rukama/ Branit ću je zubima branit ću je divljački”. Prvo su mu dakle oduzeti predmeti, a zatim se prelazi na otpor tijelom. „Kad ostanem bez ruku bez ramena/ S razvaljenim prsima branit ću je krvavim srcem/ Branit ću je svojom dušom/ Branit ću je očinjim vidom ali ću braniti/ Kuću moga oca”. Ideja opisa je zapravo progresivno komadanje subjekta, a temeljita dekonstrukcija ljudskih komponenti rezultira kompostom lirskog *ja* (*Kad se moje srce pretvori u zemlju/ Kad više ništa ne ostane od mene/ Kuća moga oca/ stajat će/ Uspravno*). Jedino što preostaje od uništenja je kuća njegova oca, odnosno iskaz o kući njegova oca. Simbolička razgradnja subjekta iskaza proizvodi estetski suvišak subjekta iskazivanja, odnosno nesvodivi ostatak istrebljenja postaje arhiviran pjesnički govor.

Progresivno raspadanje subjekta podsjeća na slamnigovski topos (*Radi se o tom, da zaustavim konja; Osjećam da se urušujem; Osjećam, da me žene raznose*), no komparatističke zazubice treba usmjeriti prema paratekstualnoj napomeni „Čitajući baskijskog pjesnika”. Pjesnik u pitanju je Gabriel Aresti, čija najslavnija zbirka pjesama *Kamen i ljudi* (*Harri eta Herri*, 1964) jasno artikulira „utilitarnost stiha” koji naročito posvećeno ustupa glas „socijalnim i političkim idealima” (Aulestia 1981: 50). U njoj se nalazi pjesma *Nire aitaren etxea defendituko dut*, odnosno na hrvatskom – *Branit ću kuću moga oca*. Maruna je ovom pjesmom – i usuprot nacionalističkim svojatanjima – ponudio prepjev glasovite baskijske pjesme u koju je upisano bogato političko nasljeđe, tj. akutna potreba da se osmisle simboli nacionalnog identiteta, od jezika preko umjetnosti do posjeda.²⁸ U njega je, međutim, umetnuo i vlastite „začine” kojima te oznake pokušava pretisnuti na lokalnu varijantu suverenosti (npr. poreznike, ideologiju, vinograde, očinski vid) i čini se da je u Arestijevu lirskom prosedeu pronašao pandan vlastitom poetičkom djelovanju. Pjesništvo kao privilegiran diskurz – sjetimo se Lyotarda, kritičkog – promišljanja i beskompromisna predstavljanja stvarnosti. Baskijski pjesnik „takvu poeziju uspoređuje s čekićem kojime se rezbari istina” (*idem*) i „inzistira na poziciji izgnanika koje baskijsko društvo odbacuje i ne razumije” (Aulestia 1988: 493), zbog čega je primoran koristiti se „osudama i protestima, često s ironičnom i britkom iskrenošću” (*idem*. 494). Izvod zvuči prilično poznato, a upečatljivo je lirsko držanje utoliko izloženo temeljitoj reviziji: povratak domovini prestaje značiti i povratak poznatom domu.

Evaluacijski okvir tranzicije kao političke transformacije možemo tražiti u pjesmi *Ivica Račan je bio u pravu* (*idem*. 34). Subjekt je „suosnivač i brain power ogranka/ Hrvatske demokratske zajednice/ U San Pedru, Kalifornija”, no njegove se historijske okolnosti ne podudaraju s interesima i nositeljima radnje za kojima je tragala matična stranačka izvedba. Utoliko prostorni – ovdje geografski – razmak opet predstavlja razliku među raspodjelom aktera, koju subjekt implicira vertikalnim parnjacima:

²⁸ „Središnji pojam baskijskog identiteta je pripadnost, ne samo baskijskom narodu nego i kući, u baskijskom jeziku poznatoj kao *etxea*. *Etxea* ili *echea* je jedno od najčešćih leksičkih osnova baskijskih prezimena [... jer] kuća znači klan.” (Kurlansky 1999: 7-8; prijevod naš). Eto nas opet u semantici prostora.

Danas golemoj većini bivših članova

Saveza komunista

Ide bolje nego meni

Ekvivalencije među tim dvjema pozicijama rezultiraju oprekama u programu restrukturiranja samostalne Hrvatske i u subjektu proizvode unikatnu retoričku reakciju – navodne znakove. Iskazna je poanta izdvojena u zasebni stih „HDZ je stranka opasnih namjera.” i izvedena tako da se govor potpuno prepušta tuđoj dijagnozi. Ona je, naravno, izvedena u suglasju s rakursom tekstualnog subjekta, ali iznimna situacija u kojoj dopušta mogućnost govora Drugog u vlastitom iskazu dovoljno je jasan prikaz – ako nikakve druge – poetske distopije.

Aktivna politička podloga zbirke otvara se i konzultiramo li *Da sam ja kojim slučajem* (1996: 46). Lazar iz Betanije – u hipotetskom svojstvu lirskog subjekta – izvukao je deblji kraj kad mu je izdana članska iskaznica za „Hrvatsku stranku zagrobnog konformizma.” Politički je angažman određen kao *podzemno uređenje svijeta*, što konotacijama zadire u život organiziranog kriminala, a podsjećamo i na već spomenut značenjski opseg zemlje kao područja smrti, što ga ionako jamči Lazarova metaforika. Akterski raspored, dakle, podrazumijeva svojevrijedno zakopavanje i požrtvovnu participaciju u masovnoj strukturi koja u sudionicima vrednuje poltronstvo, redovite uplate članarine, obavezuje na smrt, ali ne jamči uskrsnuće („Gospod Bog/ Odluči drukčije” (*idem*). Grupna cirkulacija u kojoj članovi često ostaju izigranima također zorno skiciraju razmjenu dionika u polju, njihove početne i izgubljene iluzije.

Držeći u vidnom polju premreženost njihovih motiva i tema, tekstove bez sumnje možemo svrstati u zajednički lirski kompleks koji predodžuje varijante, navrate i intenzitete kojima je tranzicija zahvaćala razne subjekte. Baš na tom tragu *Tri varijacije o kapitalizmu* (1996: 59-60) ustanovljuju specifične forme znanja i piruete kojima se subjekti adaptiraju ritmu lokalne tranzicije. Prvi dio eksplicitno uprizoruje preustroj kao vježbalište stihijske potrošnje, a Maruna cinično stavlja masku hrvatskog *Uncle Sama* kao raspačavača ideologema:

I sada vam nitko ne brani, koristite pretvorbu

Pod povoljnim uvjetima

Radite ono što vam se najviše sviđa

Glorificiranim diskurzom tržišne ekonomije Marunin kazivač prikazuje kako se *druga tranzicija* materijalizira u stvarnosti: kratkoročna i neizvjesna improvizacija te poticanje neumjerene potrošnje. Cinizam dolazi u formi završnice s rugalačkim obratom:

*Ali imajte na umu: kad nam u Hrvatskoj napokon krene
Istu stvar ćete dobiti u Nami uz popust
Od deset posto*

Prvo – „kad nam napokon krene” tipičan je kapitalistički klišej koji tranziciju tretira kao privremenu fazu, odnosno kao preduvjet kapitalizma, umjesto kao njegov osnovni modus reprodukcije. Drugo, mjesto što ga Nama – robna kuća koja je topos jugoslavenskog socijalizma – zauzima u semiozi kapitalizma znatno je. Suživot tih dvaju projekata, tj. tvrdokorna otpornost socijalističke ikonografije u onoj kapitalističkoj, ukazuje da uspostava održiva potrošačkog modela nije izvedena te da promjena fasade ustvari nikako ne jamči rez s važećim praksama.

Drugi dio pjesme resemantizira Leibniza: „Vaš svijet nije i nikad neće biti/ Najbolji od mogućih svjetova”, a vertikalni je poredak raskrinkan utilitarnim aksiomom „da je [taj svijet] Bog stvarao/ Na način/ koji njemu najbolje odgovara”. Tržište kao bog prilično zorno opisuju hijerarhiju igre, a princip „svak za sebe” pravila konkurentnosti u polju.²⁹ Treći prilog ilustrira krilaticu „vrijeme je novac” čija je struktura osjećaja strukturirana kao tekuća modernost:

*Ne žurite i ne zavidite drugima
Stići ćete: imate vremena Zapravo sve
što vi imate
– Ma koliko to ne znali –
Samo je vaše vrijeme*

Na stranu konotacije smrti kojima već standardno raspolaže, subjekt kontradikcije i tenzije u polju prevodi u ekstremnu ironiju. Dionici trećeg dijela određeni su kao junferi (*čisti i nevini*) koji ulaze u agonije gogo djevojaka i „onih drugih preko telefona,” a da bi se aklimatizirali na

²⁹ Na tom se tragu može čitati i *Pred šalicom čaja* (1996: 61). Subjekt uspoređen s Lenjinom sjedi za stolom i prigodno promatra radničku klasu u iščekivanju tramvaja. Portret radnog vremena (*pojavljuju se u prvi sumrak*) simbolični kod štetocine i njihova odgovarajućeg položaja (*nevidljive rupe grada*) sasvim je jasan. Što u takvom sustavu, za takav subjekt ili naš aranžman čitanja znači da ih *pretvorba mimoilazi kao zgoditak na lotu*, odnosno da radno vrijeme jedva pokriva „špeceraj,” treba li im *borba klasa*, u čije se ime – i s koje pozicije – zagovarao veliki projekt i koja je važeća svetinja ako je bog zauvijek sjeo na ZET?

kapitalizam trebaju postati stručnjaci „za pronalaženje onog mjesta/ Gdje riječ oslobođena predrasuda/ I ostavljena bez izbora/ postaje/ Tijelom”. Evandjelje po Ivanu preuzeto je kao strukturni rezime kapitalizma, čiji je temeljni rad – u namjerno krajnje svetogrdnom tonu – pritom kodiran kao ulazak u najniže sfere popularne kulture, njezinu seksualnu industriju.

U aspekte spacijalnosti ulaze i gotovi prostorni znakovi, npr. spomenik industrijske arhitekture – odnosno ubrzane ekspanzije Zagreba – zagrebački Paromlin, a nadovezuje se na problem novostvorene figure, profitera. Uz pokušaje da se razriješi „problem štakora/ U starom zagrebačkom paromlinu” o kojemu se pregovara u *Croata* kravatama za dugačkim ovalnim stolovima, pojavljuju se i konkretniji znakovi „velike meštrije”. *Ta slika, kažem* (1996: 20) lirska je konvencija opisa žene:

Način na koji napušta BMW
Elegancija koljena [...]
S neznatnim pokazom savršena bedra [...]
Dok ruka u rukavici bijele boje nevinosti
Graciously traži po zraku da je netko
Prihvati i podupre [...]
Blještava zavjesa životinjskog krzna
Čineći s njezinim gležnjevima jedinstvenu
Cjelinu sklada i ljepote [...]

Izvještačeno ironičan ton – naročito ako mu se pridruže simbolički i ekonomski označitelji (BMW, zdrava koža, kožne rukavice, činčila) – fokus na detaljima i način strukturiranja pjesničke slike ostavljaju dojam lirskog *slow motiona* kako bi se čim temeljitije istaknule oznake socioekonomskog preslagivanja. Razlika se krajnje eksplicitno artikulira kao registriranje onih koji u sistemskoj entropiji stječu kapital:

Sve drugo
Što njezin osmijeh zrači s ovu stranu
Kaljuže na ulici izgleda mi kao prečisto
Ratno profiterstvo

Spacijalnost opet postaje analitički koristan faktor. Opis žene djeluje kao isijavanje i obasjavanje, a prostorna udaljenost – odnosno položaj s ove ili one strane ulice – podrazumijeva i supostavljene klasne poretke. S jedne strane trotoar, prljave lokve i sjene, s druge BMW, pomoćnici i svjetlost. Tijekom zbirke neki su akteri – u ovom slučaju profiteri – na klasnoj ljestvici visoko, a neki drugi iznimno nisko. Recimo, branitelji su redovito izrežirani kao subjekti nesvjesni aktualnih procesa (*I odlazeći u rat/ Mi zapravo napuštamo stanovito/ Neophodno razumijevanje trenutka/ Kao stvar budućnosti/ Koja je davno prošla; Čovjek koji odlazi u rat*, 1996: 30), i to s negativnim predznakom u odnosu na novonastale aktere i njihov habitus. Pjesme *Borci iz Vukovara te Eto vam vaših junaka* (idem. 26, 27) svojim radom osorno suprotstavljaju ključne dionike hrvatske samostalnosti s komodifikacijskim polugama kojima se razvija profitterski kapitalizam. Obje imaju dijeljen lirske mehanizam koji počiva na negacijama:

Borci iz Vukovara nisu nosili zaštitne košulje

Giorgio Armani, ni odijela Pierre Carden

Prezirali su kravate Gucci i Croata

U cirkulaciju po polju pozicionira one figure koje simboličkim kapitalom sudjeluju u grandioznim brendovima i kulturološkim žanrovima (*cocktail party* i neonska svjetla). Tako se na velika vrata objavljuje ulazak prestižnog kapitalizma i diferenciranja potrošačke moći kao novostvorenih nacionalnih simbola. Druga važna stavka, odakle ih se promatra i kako:

I kad bismo ih zabačeni u naslonjače u udobnim stanovima

Tuškanca i Pantovčaka gledali na televiziji kako

Pretrčavaju ciglu razorenih domova [...]

Promatranje konflikta sa sigurne udaljenosti pri vrhu prostorne vertikale (simboličke implikacije Tuškanca i Pantovčaka kao metonima društvenog sloja) jasno ukazuju na hijerarhizaciju društva. Ekstremna banalizacija i trošni status heroja – već u samom naslovu druge pjesme – ustvari su cinično siktanje na raskorak u dispozicijama koji povratno definira „izigrane“ branitelje:

Najbolje hrvatske branitelje

Mogao si sresti u vrbicama uz naše rijeke

Ili među kamenjem gdje su zaustavljali

Kugle svojim tijelima.

*Nisu znali lagati.
Nisu pljačkali.
Nisu ubijali starce i djecu.
Nisu silovali djevojčice
(Pa ni one među uglednijim gospođama
Koje bi im bile iskreno
Zahvalne.)
Nisu ništa zaradili na oružju
Slabo su napredovali sa činovima.*

*Jednostavno nisu imali nikakva
Smisla za život.*

Povlačeći se u impersonalno žarište promatranja, oznake tekstualnog subjekta prigodne su – ali vrhunske i univerzalne – dijagnoze. Negativno kodirajući branitelje kao aktere koji „nemaju žicu” za snalaženje u dezorijentiranom sustavu, subjekt iskazivanja zapravo profilira one pozicije koje se u polju artikuliraju kao uspješne. Vidimo, redovito se radi o predstavnicima lokalne elite s povišenim ekonomskim kapitalom. Derivati tih pjesama su antonimni portreti koji uvršteni u minimum prostornog konteksta – oni ondje pošteno ratuju : ovi ovdje nepošteno planduju – postaju kontekstualni sinonimi. Nije dakle samo pitanje o čemu se govori, nego i o kome – a pjesma *Potištenost* (1996: 49) posrednom etopejom (usp. Bagić 2012: 118) anegdotalno pokazuje kako se zagrebački milje tare o ratne prilike. Crni Porsche vozi po Novoj Vesi „brzinom od 90 ili 100 km/h”, a subjekt zaključuje da:

*[...] se momku možda žuri da preko Sljemena
Što prije stigne u rovove oko Osijeka
Ili u Dubrovnik*

pri čemu povlači hipotenuzu ratne zone – izolirajući Zagreb – a zatim ironično razvija daljnje implikacije:

*Dodao sam također da je možda nespokojan što mu otac
Više nije sekretar u ceka*

*Osim toga, možda ima osjećaj manje vrijednosti
Jer ga s nekog nenamjernog propusta nisu pozvali u vojsku
A možda se tek nedavno vratio s Haitija
I sad provodi dane potišten u stilu
Club Med tristesse [...]*

Lik uvučen u lirski sustav svodi se na roditeljska zanimanja, a njih se pak tretira kao znakovlje neposredno vezano za poziciju koju zauzimaju u trenutnom procesu. Gdje se kreću udbaški sinovi (1986: 113), što voze djeca sekretara CK, kada se i gdje Maruna određuje po generacijskoj liniji – npr. kao sin „kraljevskog činovnika i domaćice” (*Oni dolaze dugačkim drvoredom*, 1996: 67) – važni su aspekti reprodukcije društvenih odnosa. Do kraja ispražnjeni semiotički ulog (lokal)patriotizma i nacionalizma, koji je tobože služio kao legitimacijska praksa i osmišljavanje identiteta, u Marune je obarajuće fraziran kao:

*Miris domoljubnog izgaranja i viteške spremnosti:
U neku ruku autentično naš, hrvatski, fumus
Vaginalis.*

Nemir uzrokovan mirovanjem postaje prevladavajući kompleks – nepokretljivost kao *stasis* u subjektu izaziva nemir koji se očituje i na planu opažanja. U pjesmi *Ja sam na primanjima zabrinut za tepihe* (1996: 74) on bi se radije udvarao ženi u liftu

*[...] nego jeo minijturni hot-dog i zbunjeno se vrtio
pod lusterima pazeći jednim okom na izlaz
Drugim na skupocjene tepihe
Dok se istodobno oko čovjeka
Steže krug uzvanika koji odreda izgledaju
Bolje od mene ali ne kažu ništa
Jer očito nemaju što reći.*

Drugim riječima, nervoza proizlazi iz neprestanog „kretanja pod ručnom,” koje je pak rezultat – ovaj put istinskog – autsajderstva. Ne osjećajući se dijelom sustava, i nakon svojskog lirskog puta priželjkujući izlazak iz njega, subjekt gleda u tepihe, dakle u pod, nadajući se da će proći nezapaženo. Gleda u vrata, dakle u izlaz, nadajući se da imobilnost nije trajna. Nijedno se ne

događa, a kazivač se – stjeran u kut i usisan u rad mase – prepušta razrokom i smetenom opažajnom procesu koji montira nasumične prizore: tepihe, hot-dogove, naprlitane uzvanike. Slijedeći intelektualni bonton privremeno pristaje na učtive grimase, ali ubrzo prisvaja diskurz oproštajnog govora:

*U međuvremenu dobro se zabavljajte
Sjećajte me se u vašim mislima i vašim molitvama
Pazite na tepihe i uživajte u jelu i piću
A meni dopustite da neprimjetno, s noge
Na nogu, sačuvavši minimalnu dozu dostojanstva,
Odjebem odavde.*

Humorističnost poante osigurana je supostavljanjem psovke običnom jeziku, no njezina je agresija obvezujuća kao kulminacija (poetske) klaustrofobije i kao metatekstualni signal. Predzadnja pjesma u zbirci, osobito s tako snažnim završetkom, se može smatrati i presezanjem sadržaja pjesme u završne napomene zbirke u cijelosti. One su, kako nam je već pomogao Genette, semantički obvezujuće na razini ukupnog teksta, a ne samo onog u kojemu se pojavljuju. Uspostavlja se tijekom zbirke, dakle, kompozicijska i značenjska simetrija – prva i zadnja pjesma djeluju kao uvodna i odjavna špica, odnosno kontrolne točke lirskog univerzuma: povratak i odlazak.

Finale zbirke taj odlazak konkretizira. Pjesma *Odlaze* (*idem.* 75-76) označava ultimativni „fajrunt“ gdje subjekt taksativnom lavinom promatra restrukturiranje polja. Klasni, socijalni i ekonomski klasteri nude uvjete pokretljivosti društvenog ansambla (*Odlaze, odlaze svi! [...] Odlaze pod različitim okolnostima*). Marunina se anafora – slično lirskom mehanizmu pjesme *Govorim na sav glas*, u 40 vrtoglavih puta – opet nameće kao kompozicijski magnet koji u svom polju okuplja šarolike aktere. Dugotrajna analiza tog procesa proizvela je precizan pogled na polje i sve njegove sastavnice pa tako odlaze dionici usustavljenih dominantni (čovjek oženjen krivom ženom, žena udata za pravog čovjeka; poznati stomatolog i poznati podvođač; čitava delegacija radnog naroda i radni narod; religija i činovnik s kravatom; karburator na crnom mercedesu i crni mercedes; vidimo dakle glosar supostavljenih društvenih pozicija i entiteta), međutim njihov je odlazak kodiran primijenjeno (kao puki odlazak, napuštanje konkretne

pozicije i pregovaranje o onoj predstojećoj) te metafizički (*pod zemlju* kao infintezimalna računica):

Koja se kao stara kurva

Neprestano premješta s noge na nogu

Da im učini više mjesta

Opet zaključno mjesto smrti, kodiranost zemlje i države kao preoranog groblja, tranzicijski i državotvorni procesi, kapitalistički žargon, a najvažnije – više puta iskazana potreba za pokretljivošću. Međutim, za modalitet je subjektivnosti porazan moment imobiliziranosti: premda pjesma u pobrojavanju fingira impersonalni subjekt, deiktički se lirsko *ja* ipak skrovito objavljuje u prvom licu (glagolom *gledam*). Subjekti iskaza, međutim, *oni* impliciraju udaljenost kolektivnog procesa, odnosno nezahvaćenost subjekta tim čišćenjem. Sustav se *sustavno* prazni anaforam koja pak emfatički ističe opsesivnu misao, pa čak i zavist, kazivača – njemu je mogućnost odlaska uskraćena. Kompleks promatrača se prepoznatljivo manifestira kao privatna evidencija ili formula, a slično kao i s *Jutrom kad sam napokon očistio svoju sobu*, pitanje nije tko je otišao, nego koji orijentiri i kakve putanje preostaju onima koji su ostali.

Zaključne napomene

Kad se Krležina Melanija – nakon šest godina – vratila iz samostanskog boravka kod uršulinki „u njoj su sve niti za pozitivni i jaki život bile podrezane i ona je kao fikcija lebdjela među fikcijama” (Krleža 2000: 13). Nevjerojatna paralela s Maruninim subjektom, fikcijom čiji *élan vital* progresivno opada, koji se – nakon trideset godina inozemnog boravka – zatekao u istoj poziciji, između fikcija. Odnosno „negdje između ničega i ničega kao dvije postaje/ U nekoj tundri beskraja” (*U smjeru zimske svjetlosti*, 1996: 65) – početne ispunjene fantazmagorije i završnog, praznog označitelja Hrvatske, postjugoslavenskog kapitalizma i hrvatske izvedbe *druge tranzicije*, među reformiranim članovima Saveza komunista i predstavnicima HDZ-a, između Name i *Croate*. Vidjeli smo da i nešto materijalnije shvaćena specijalnost – dakle fizički, prostorni raspored i redoslijed tekstova – reflektira unutarnju logiku i semantičku koherentnost posljednje zbirke nudeći argumentacijsku liniju i punktove kojima bismo mogli predvidjeti distribuciju materijala.

Isto se, međutim, može tvrditi za opus u cjelini. Njegova opća značenjska uređenost postaje jasna pomaknemo li donju granicu Maruninih izvoda na početak prve zbirke gdje subjekt „drugu Hrvatsku misli” i „samo zbog nje, zbog nje, samo zbog nje” bi palio vatru. Krivulja koju bismo otamo pratili do posljednje pjesme u posljednjoj zbirci iscrtala bi prvotne uloge, slobodni pad koeficijenata te zaključni stadij s konačnim rezultatima. U tome se načinje škakljivo pitanje: kako smo od nečega što je krenulo kao idealizirana predodžba prema kojoj se neprestano kretalo došli do „odjebavanja” i nagomilanih odlazaka? Kako se snizio registar prikazivanja, zašto se snizio, kakve se interpretativne linije otvaraju ako nešto što započinje kao putnički san o povratku – i hrani se iluzijom – završava povratničkim elegijama? Ili, drukčije, kako je kodiran prostorni razmak šverca u Trstu i birtije u dijaspori (*Köln*), zašto je Buenos Aires pun „ustaških uspomena” (*Prijelaz Atlantika*), što s hrvatskim selima pod UN-om i kakve to veze ima s *Intercontinentalom* u Zagrebu (*U Hrvatskoj početkom 1993*)? Možda najvažnije, zašto sve te pozicije završavaju u Platonovoj špilji gdje sjene zračnicom skidaju poslušne i neposlušne misli (*Idealizam hrvatskih pjesnika*)?

Želeći ovoga puta umaknuti odjavnim refrenima srednjoškolskih zadaća – da je „svojim pjesničkim eksperimentom i svojim poslanjem Boris Maruna postao trajnom vrijednosti

suvremene hrvatske književnosti“ (Buljac 2010: 102) ili da on „zavrijeđuje [sic] razumjevanje [sic]. Bez obzira slagali se s njime u svemu ili ne.“ (Petković 2010: 210) – za kraj naznačujemo da se fokus na paratekstovima, a i njihovoj kasnijoj odsutnosti, pokazao kao višestruko koristan alat. Njime smo donekle precizirali rad zbirke, ustanovili (dis)kontinuitete u lirskom profilu te pokazali da su retorički efekti njegovih tekstova najčešće ishodi dosljednih strategija. Da se u problem njegova opusa moglo ući i s drugih točaka, moglo se. Mogli smo ga promatrati striktno kao egzilanta i brzo bismo stigli do (općeg) mjesta identiteta emigracije u nacionalnoj književnoj koncepciji, osobito ako uzmemo u obzir časopise s kojima je surađivao, izvršne funkcije koje je u njima obnašao pa tako sve do političkog života i diplomacije. Mogli smo ga čitati kao ljubavnog pjesnika (izabrane ljubavne pjesme *Ovako je pisao Katul*, 2005), čime bismo iz vidnog polja ispustili ostale važnije odrednice, ali locirali izražajni repertoar amoroznog diskurza (o kojemu bi feministička kritika mogla kazati štošta). Mogli smo ga manje oprezno čitati kao prethodnicu stvarnosnog pjesništva (*Drugom stranom*, 2010), ili opreznije uz svijest o postepenim i distinktivnim uvjetima u kojima su se književni programi artikulirali kao što je to u svojoj razglobi učinio Jurić (2017: 268-280). Sve su to legitimne startne pozicije, donekle uporabljive u svojim ishodima, no uz možebitne nedostatke imaju neosporivu komparativnu prednost: polazište im je konkretna tekstualna situacija, odnosno prolazak kroz Marunino pisanje. A to, vidjeli smo, nije mala stvar.

Kazalo pojmova

anafora	27, 32, 62
apostrofa	17, 22, 25, 47
autobiografija	3-4
autopoetika	8, 11, 16, 46
autor	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 26, 27, 29, 34, 35, 36, 49, 40, 41, 50
bilješka o piscu	3-10
citati	13, 16, 17, 22, 23, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 45, 46, 48
epifora	44-45
epigraf	17, 23, 29-35, 41, 46, 49
iskazivanje	3, 6, 13, 14, 16, 17, 19, 21, 22, 27, 31, 32, 42, 46, 47, 50, 53, 59
kanon	13, 14, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 40
konstativ	11, 50
<i>long-line poetry</i>	27
paratekst	2, 3, 5, 6, 7, 8, 11, 16, 17, 18, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 32, 33, 36, 37, 46, 47, 48, 49, 54, 65
performativ	11, 34, 50
pogovor	3-10, 24, 27, 36
prostor	2, 6, 7, 8, 42, 49-63
stvarnosno pjesništvo	1, 65

Literatura

Apollinaire, Guillaume (1982). *Izabrane pesme; izbor, prevod, pogovor i napomene Nikola Bertolino*. Beograd: Rad

Aulestia, Gorka (1981). Poetry and Politics: Basque Poetry as an Instrument of National Revival. U: *World Literature Today*. Vol 55, No. 1. Str. 48-52

Aulestia, Gorka (1988). Literatura Lanak by Gabriel Aresti. U: *World Literature Today*. Vol. 62, No. 3. Str. 493-494

Bagić, Krešimir (2010). »Prereži žicu na zgodnom mjestu«: lirski patriotizam Borisa Marune. U: *Boris Maruna: zbornik radova/ 9. kijevski književni susreti*. Kijevo; Zagreb: Općina Kijevo; Pučko otvoreno učilište Invictus. Str. 49-61

Bagić, Krešimir (2012). *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga

Bagić, Krešimir (2016). *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost: 1970. – 2010*. Zagreb: Školska knjiga

Baudelaire, Charles (1982). *Spleen Pariza: male pjesme u prozi; preveo s francuskog i pogovor napisao Vladislav Kušan*. Zagreb: Znanje

Bekavac, Luka (2015). *Prema singularnosti: Derrida i književni tekst*. Zagreb: Disput

Beyers, Chris (2001). *A History of Free Verse*. Fayetteville: Arkansas University Press

Biti, Vladimir (2000). *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. 2. dopunjeno i izmijenjeno izd. Zagreb: Matica hrvatska

Bogdan, Tomislav (2012). *Ljubavi razlike: tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća*. Zagreb: Disput

Brešić, Vinko (2014). Emigrantska „Hrvatska revija.” U: *Praksa i teorija književnih časopisa*. Zagreb: Filozofski fakultet

Buljac, Miljenko (2010). Pjesništvo Borisa Marune – opus i mikrostrukture. U: *Boris Maruna: zbornik radova/ 9. kijevski književni susreti*. Kijevo; Zagreb: Općina Kijevo; Pučko otvoreno učilište Invictus. Str. 89-103

Genette, Gérard (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil

Genette, Gérard (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*; translated by Channa Newman & Claude Doubinsky; foreword by Gerald Prince. Lincoln; London: University of Nebraska Press

Grgas, Stipe (2010). Transgresivnost u djelu Borisa Marune. U: *Boris Maruna: zbornik radova/ 9. kijevski književni susreti*. Kijevo; Zagreb: Općina Kijevo; Pučko otvoreno učilište Invictus. Str. 213-231

Jelčić, Dubravko (2004). *Povijest hrvatske književnosti: tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne; sinkronijske tablice Ivica Matičević*. Drugo, znatno prošireno izdanje. Zagreb: Naklada Pavičić

Jergović, Miljenko (2013). *Boris Maruna: Idite, idioti*. (dostupno na <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/boris-maruna-idite-idioti/>; pristup 2.9.2019)

Jurić, Slaven (2017). Žanrovski aspekti „stvarnosnoga“ pjesništva i pitanja njegova teorijskog određenja. U: *Dani hvarskog kazališta: Pučko i popularno*. Vol 43, No. 1. Str 430-451

Kragić, Bruno (2005). Pjesnik kao eiron: poezija Borisa Marune. U: *Dani Hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Vol 31, No. 1. Str. 416-425

Kravar, Zoran (1993). *Tema "stih."* Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta

Krleža, Miroslav (1973). *Evropa danas: knjiga dojmova i eseja*. Sarajevo: Oslobođenje

Kurlansky, Mark (1999). *The Basque History of the World*. London: Walker Books

Lotman, Jurij Mihajlovič (2001). *Struktura umjetničkog teksta; prevela Sanja Veršić*. Zagreb: Alfa

Lytard, Jean-François (1984). *Driftworks*. New York: Semiotext(e)

Maruna, Boris (1964). *I poslije nas ostaje ljubav*. Buenos Aires: Izvanredno izdanje Hrvatske revije

Maruna, Boris (1972). *Govorim na sav glas*. München; Barcelona: Knjižnica Hrvatske revije

Maruna, Boris (1986). *Ograničenja*. München; Barcelona: Knjižnica Hrvatske revije

- Maruna, Boris (1992). *Ovako*. Zagreb: Alfa
- Maruna, Boris (1996). *Bilo je lakše voljeti te iz daljine: povratničke elegije*. Zagreb: Matica hrvatska
- Maruna, Boris (1998). *Upute za pakleni stroj: izabrane pjesme; izbor i pogovor Tonko Maroević*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske
- Maruna, Boris (2008). *Što je čuvalo nadu: eseji i kritike*. Zagreb: Matica hrvatska
- Maruna, Boris (2014). *Tvrd pjevač; prikupio i priredio Nikica Mihaljević*. Zagreb: Litteris
- Maruna, Boris (2015). *Svijet koji znam: izbor iz poezije; priredio Bruno Kragić*. Zagreb: Društvo hrvatskih književnika
- Milanja, Cvjetko (2000). *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. 1.* Zagreb: Zagrebgrafo
- Milanja, Cvjetko (2003). *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. 3.* Zagreb: Altagama
- Moretti, Franco (2000). *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture; translated by Albert Sbragia*. London; New York: Verso
- Mrkonjić, Zvonimir (2006). *Prijevoji pjesništva. 1; [priredila Tea Benčić Rimay]*. Zagreb: Altagama
- Paz, Octavio (1996). *Drugi glas: pjesništvo i kraj stoljeća; preveo Boris Maruna*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske
- Petković, Nikola (2010). Ima li narod volju za dobro? U: *Boris Maruna: zbornik radova/ 9. kijeovski književni susreti*. Kijevo; Zagreb: Općina Kijevo; Pučko otvoreno učilište Invictus. Str. 193-211
- Pound, Ezra (1968). *Literary Essays of Ezra Pound / edited with an introduction by T. S. Eliot*. New York: A New Directions Book
- Ryznar, Anera (2010). Nekoliko uputa za rastavljanje Marunina paklenoga stroja. U: *Boris Maruna: zbornik radova/ 9. kijeovski književni susreti*. Kijevo; Zagreb: Općina Kijevo; Pučko otvoreno učilište Invictus. Str. 63-75
- Shakespeare, William (1951). *Rikard III; preveo Milan Bogdanović*. 2. izd. Zagreb: Matica hrvatska

Shelley, Percy Bysshe (1979). *Obrana poezije*. U: *Povijest književnih teorija: od antike do kraja devetnaestog stoljeća. / izbor tekstova i povijesni uvod* Miroslav Beker. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber

Slamnig, Ivan (2015). *Antologija: izabrane pjesme; priredio Tomislav Brlek*. Zagreb: Društvo hrvatskih književnika

Stupin, Tatjana (2016). *Kamov i Krleža*. Zagreb: Matica hrvatska

Užarević, Josip (1991). *Kompozicija lirske pjesme: (O. Mandeljštam i B. Pasternak)*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta

Velčić, Mirna (1991). *Otisak priče: intertekstualno proučavanje autobiografije*. Zagreb: August Cesarec

Williams, Raymond (1977). *Marxism and Literature*. Oxford; New York: Oxford University Press

Zlatař, Andrea (2010). *Žena, domovina: imenica bez imena*. U: *Boris Maruna: zbornik radova/ 9. kijeovski književni susreti*. Kijevo; Zagreb: Općina Kijevo; Pučko otvoreno učilište Invictus. Str. 35-41