

STILISTIKA



Tvrtko Vuković

Tjeram krdo riječi

Retorika preobrazbe, zavođenja i bunta
u pjesništvu Vesne Parun

**Tvrko Vuković:
Tjeram krdo riječi**

Nakladnik

Stilistika.org

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za kroatistiku
Katedra za stilistiku
Ivana Lučića 3, Zagreb

Za nakladnika

Domagoj Tončinić

Urednik

Krešimir Bagić

Recenzenti

Tomislav Brlek
Andrea Milanko

Oblikovanje

KaramanDesign

© Tvrko Vuković.
Sva prava pridržana

Godina i mjesec objavljivanja: 2023, listopad

ISBN 978-953-379-070-1 (HTML)

ISBN 978-953-379-071-8 (EPUB)

ISBN 978-953-379-072-5 (PDF)

Objavljivanje knjige financijski je poduprlo
Ministarstvo znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske

Tvrtko Vuković

Tjeram krdo riječi

Retorika preobrazbe, zavođenja i bunta
u pjesništvu Vesne Parun

Zagreb 2023.

Sadržaj

Predgovor	7
Pjesništvo preobrazbe	9
Ljubavi budi pjesma	27
Odrežani jezik	43
Apendix: Kako pišu mačke?	55
Literatura	61
Kazalo imena	67
Prilog: Pjesme Vesne Parun (interpretirane ili tek spomenute)	69
Bila sam dječak	69
Dijete i livada	70
Ja tjeram krdo riječi	71
Usnuli mladić	72
Preobrazba (1)	73
Preobrazba (2)	74
Magnetofonski snimak buđenja guštera (VIII)	75
Bila sam dječak s praćkom, bila sam ptica	76
Moja radionica	77
Poslije odlaska	78
Pjesme su umorne	79
Djevičanstvo	80
Stablo	81
Prva ljubav	82
Voćnjak	83
Da si blizu	84
Ti koja imaš nevinije ruke	85
Pjesme koje se glase umjesto ždralova	87
Zlato	88
Ljubav	89
O krevetu starinskom ili: tužaljka uz ljubavni odar djedova	91
Zrnce ganuća	93
Odrežani jezik	94
Groteska	96
Kongres pelikana	98
Treće Džingiskanovo pismo	101

Predgovor

Ova knjiga sretna je posljedica mojeg priređivanja *Izabranih djela* Vesne Parun za ediciju Stoljeća hrvatske književnosti Matice hrvatske. Riječ je o znatno proširenoj i doručenoj inačici predgovora koji sam objavio u prvom svesku te publikacije. Studija sadrži četiri poglavlja – prva tri o pjesništvu Vesne Parun, a u četvrtom se daje osvrt na njezino najpoznatije djelo za djecu, stihovanu pripovijest *Mačak Džingiskan i Miki Trasi*. Čitatelj će prepoznati da je knjiga naslovljena prema poznatoj lirskoj pjesmi Vesne Parun *Ja tjeram krdo riječi* iz proslavljene zbirke *Zore i vihori*. Svojedobno je Zvonimir Mrkonjić o tom tekstu napisao da je *pjesnički iskazana poetika* Vesne Parun. U pjesmi se nalaze ovi stihovi: “Ja tjeram krdo riječi / kudravo runo jesenje [...] Ja tjeram živahno krdo / izvoru bistre doline [...] Ja ljubim jezik moj kolijevku sunčana smilja [...] Jezik je disanje tajno i draga duboka jeka”. Slijedeći tu tropološku petlju, u kojoj se nedvojbeno isprepleću pojmovi jastva, sile, ljubavi i jezika, pokušao sam otići korak dalje ne bih li postavio nekolicinu pitanja: o *prirodi* jastva u pjesništvu Vesne Parun, ideji pjesničkog jezika, mogućim učincima koji nastaju djelovanjem jezika pjesme te o predodžbi ljubavi koja se javlja kao posljedica rada jezične figurativnosti. Ukratko nastojao sam pokazati da se pjesništvo autorice ne bi trebalo razumijevati isključivo (ako uopće) kao predočavanje određenih emocija, stavova, iskustava, vjerovanja ili namjera te zastupanje jasno razaberivih svjetonazora. Treba mu pristupiti kao *krdu riječi*, jezičnoj sili čije divlje kretanje nije moguće, bez posljedica, interpretacijom usmjeriti prema *toru* smisla i tako je zauzdati. Pjesništvo Vesne Parun shvaćam dakle kao retoričku izvedbu koja je u stanju preosmisлити uvriježene odnose i vrijednosti te potaknuti nove, najčešće u okviru institucije književnosti, a katkad i u području kulture i društva.

Tragom toga nastala su poglavlja knjige. Prvo naslovljeno *Pjesništvo preobrazbe* posvećeno je shvaćanju pjesničke poetike Vesne Parun kao jezičnog događaja. U trenutku pojavljivanja autoričino pjesništvo u književnom i društvenom polju djeluje kao dehijerarhizacijska snaga, a kasnije kao snaga preobrazbe postojećih značenja i pojavnosti te uspostave novih. Pjesništvo utemeljeno na ustrajnim metaforičkim preobrazbama, čemu je prema vlastitu svjedočenju Vesna Parun posvetila život, nije ni puka bezinteresna igrarija, ni figurativni preslik stvarnosti, nego diskurs čiji učinci mogu preobraziti razumijevanje samog roda lirike, ali i potaknuti brojna druga *nelirska* pitanja poput: što su kulturne vrijednosti i kako nastaju, kakav je odnos jezika i naših kognitivnih sposobnosti, što su identiteti i tome slično. Pjesništvo preobrazbe u mogućnosti je transformirati stvarnost književnog polja. No, ono ima sposobnost transformirati i stvarnost čitatelja, a posljedično, mada manje vjerojatno, i stvarnost zajednica kojima čitatelji pripadaju.

Drugo poglavlje, *Ljubavi budi pjesma*, rasprava je o autoričinu ljubavnom pjesništvu. U skladu s prethodnim zamislima, ono se ne čita kao reprezentacija života Vesne Parun, njezinih ljubavnih osjećaja ili veza, nego kao složen iskaz u kome se ideja *nepativorene* ljubavi javlja kao posljedica djelovanja jezične figurativnosti. Drugim riječima, ljubavni diskurs autoričina pjesništva protumačen je kao retorički rad koji s jedne strane problematizira koncepte poput autentičnog iskustva, iskrene i neposredne osjećajnosti pa

i samog tumačenja, a s druge strane pruža priliku da se njegovim čitanjem postave raznorodna društvena pitanja. *Ljubavi, budi pjesma*, iskaz iz pjesme *Zrnce ganuća* iz zbirke *Ukleti dažd*, lijepo ilustrira težnju prema tome da se ljubav prije svega razumijeva kao učinak pjesničkoga jezika, ćudljivog djelovanja tropa u što se nužno upetljavamo kada želimo poslati nedvosmislene ljubavne poruke nastojeći izraziti najintimnije ljubavne osjećaje. Prilikom susreta s ljubavnim pjesništvom Vesne Parun pažljivi čitatelj može steći uvid u to da je iskustvo ljubavi u osnovi književno iskustvo, a književnost neobuzdana ljubav prema jezičnom zavođenju.

Treće poglavlje, *Odrežani jezik*, govori o pjesnikinjino satiričnom pjesništvu te o kratkim humorističkim formama poput aforizama i epigrama. Humor u njezinu pjesništvu također sam pristupio kao jezičnoj djelatnosti koja čitatelje *nagovara* da propituju utvrđene svjetonazore, neupitne vrijednosti, čvrstinu postavljenih granica te autoritete kojima su skloni. Nastojao sam pokazati da pjesnički humor autorice ima potencijal biti oblik pritiska na sustave moći u različitim oblastima ljudskog života ukazujući na to kako su korjenite promjene i potrebne i moguće. Pjesnikinja je to sažela ovako: *satira je elegantan bunt, samoobrana, nova vitalnost, ona briše u nama za borbu nesposobne emocije*. Time ukazuje na težnju da njezina humoristička književnost bude pitanje i lingvističkog i društvenog skandala jer postavlja izazov onome što se naziva dobrim ukusom ili ideologijama ozbiljnosti. Humor u pjesništvu Vesne Parun čitam stoga kao svjetotvorbeni jezični događaj kojim se želi uzdrmati javno mnijenje i u nespokoj dovesti čuvare ovjerenih znanja.

Četvrto poglavlje naslovljeno *Appendix: Kako pišu mačke?*, premda naizgled nije u temi knjige, problemski je, analitički i teorijski usklađeno s prethodno pokrenutim čitanjima. Ono je interpretacija najpoznatijega djela za djecu Vesne Parun – *dječjeg romana u stihovima* ili *basnovite stihovane poeme* – *Mačak Džingiskan i Miki Trasi*. Interpretacijom se želi istaknuti da taj tekst, namijenjen djeci, u manjoj mjeri šalje jednoznačnu moralnu poruku, a u većoj je mjeri poligon za postavljanje niza složenih etičkih pitanja čija didaktička vrijednost u konačnici može biti veća od vrijednosti koje se malim čitateljima nastoje ucijepiti uobičajenim tumačenjima priče. Poziv na užitak tu je poziv na subverzivni užitak jer prepoznavanje mačaka kao tekstualnih bića, retoričkih igračaka, kod djece može probuditi zapitanost koja neće slijepo slijediti postojanost hijerarhija utemeljenih na jednoznačnom binarizmu poput animalno vs. ljudsko. Tekst je upečatljiva životinjska poema te je i sam svojevrsna žanrovska i retorička životinja koju nije lako pripitomiti, a čije učinke, unatoč *neozbiljnosti* ciljane publike, valja uzeti krajnje ozbiljno.

U knjizi je bez sumnje potjerano krdo riječi o pjesničkom poslu *tjeranja krda riječi*, o jeziku *dubokoj tajni* i *dalekoj jeki*, o pjesmama koje su *umorne od riječi*. Ta autorefleksivna petlja i te slike jezične samoživosti i neproničnosti zorna su ilustracija činjenice da je ovdje *potjerano* tumačenje osuđeno na ovisnost o sveprožimnoj i temeljno neukrotivoj moći *krda riječi* kojim nastoji ovladati. Ako je tkogod pomislio da vješto upravlja pjesništvom Vesne Parun, smetnuo je s uma da će potjerano *krdo riječi* rijetko kada skrenuti u željenu smjeru.

Pjesništvo preobrazbe

*Poezija je samo jedan krivi spoj, i ništa više
Umjesto da istražuješ svijet, istražuješ jezik*

Vesna Parun

Pisanje označava vladavinu neprikladnog

Jacques Rancière

Preobrazba u književnosti nikada nije bila jamstvo sigurnosti. Prijeći iz jednog oblika u drugi rizičan je pothvat čiji se ishod ne može unaprijed predvidjeti. Svjedočanstava o neizvjesnoj sudbini metamorfa u modernom hrvatskom pjesništvu rekao bih ne manjka. Čak i prosječno upućenom čitatelju na pamet pada Šimićev molitelj za preobraženje kojeg u noć odvodi mala, topla, mekana ruka drugog metamorfa, vampira. Sjetit će se on i Ujevićeva lirskog subjekta iz *Zapisa na pragu* koji se umnožava i poistovjećuje s vlastitim duplikatima ili Cesarićeva mrtvog pa oživljenog pjesnika čija je egzistencija preseljena u prekogrobni glas. Ti nas lirski mutanti (lat. *mutare* – promijeniti), ako ništa drugo, upozoravaju barem na to da u modernom dobu ne bismo trebali računati na postojanost granica ljudskosti, da su naši identiteti i identiteti općenito nestabilni, ovisni o različitim transformacijama i isključenim tuđostima. Ima li se rečeno na umu – a s čime je usklađena i napomena Huga Friedricha da u modernoj europskoj lirici, kao način njezina funkcioniranja, dominira “preobražavanje [...] koliko glede svijeta toliko glede jezika” (1989: 18) – manje začuđuje činjenica što je Vesna Parun svoj pjesnički opus začela upravo gestom preobrazbe.

Lirska pjesma *Bila sam dječak*¹ – kojom pjesnikinja otvara svoju prvu zbirku *Zore i vihori* (1947), u polju hrvatske književnosti nakon Drugog svjetskoga rata označenu kao prevratničku – snažan je signal modernističnosti. Modernističnost teksta u manjoj mjeri proizlazi iz sadržaja, iz odlučnosti da se na originalan način progovori o primjerice temi rodne segregacije, arbitrarnosti rodnih uloga, njihovoj simboličkoj konstruiranosti ili naprosto o odrastanju, a u većoj mjeri iz načina njegova djelovanja. Pjesma nije tek lijepo uobličeni iskaz čije je značenje raspoznatljivo i glasi *preobražavam se* ili *prekoračujem*, nego je izvedba transgresije, prelaženje granice, silina tropa, energija retoričkog obrata čime smisao izrečenog uporno *obrće na drugu stranu*.² Smatram da se pjesmom *Bila*

1 Tekst pjesme glasi ovako: “U mjesečinu me je skrila / večer, utrnuvši svijeće. / Svu noć sam zamišljena snila / u modroj šumi kroz drveće. // Bila sam zrno rumena grožđa / u zubima sred poljubaca / lisica utekla iz gvožđa / dječak, što praćkom poklike baca; // i ujed pjesme nasred čela / šarena mačka u košari igre. / Šta nisam bila, šta nisam smjela, / zrcalo ribe u zjenici vidre!” (Parun 2007: 9).

2 Od grč. *tropos* “obrtanje, tijeka, načina [...]; ponašanja, manira, izgleda [...]; načina života, navika, običaja osobe [...]”; u govorenju ili pismu načina, stila”; povezano s tropi “obrat, promjena”. Usp. natuknice *tropos* i *tropi* u mrežnom izdanju rječnika *A Greek-English Lexicon*; autori Liddell, Scott i Jones. Utoliko ne začuđuje opaska pjesnikinje o tome da je gesta preobrazbe trajno ugrađena u njezin opus: “Motivu *preobrazbe* valjda se ciklusno vraćah bez prestanka, ne samo u toj [prvoj op. a.] nego i u svim sljedećim fazama”

sam dječak naglašava “moć pjesništva da učini da se nešto dogodi” (Culler 2015: 240). Stihovi povezani ukrštenim rimama i raspoređeni u trima katrenima “izvedba su događaja u lirskoj sadašnjosti, u nekom osobitom ‘sada’ lirske artikulacije” (isto: 226). Već u prvom katrenu čitatelj je suočen s očuđujućom pojavom antropomorfizirane večeri. Dobu dana stilskom se figurom personifikacije pridružuju ljudska obilježja pa večer zadobiva sposobnost lirski subjekt sakriti u mjesecinu i pritom pogasiti svijeće. U drugom katrenu i u prva dva stiha trećeg katrena lirski subjekt izvještava o vlastitim preobrazbama. Najprije tvrdi da je bio zrno grožđa zapelo u zubima prilikom razmjene poljubaca, potom lisica pobjegla iz željezne klopke, dječak što praćkom ispaljuje pokliče, a na koncu ugriz pjesme čiji je trag ostao nasred nekog čela i šarena mačka koja se igra u košari (ili se nalazi u košari punoj mačje zaigranosti ili pak u nekoj imaginarnoj košari ispletenuj od nevidljivih niti igre, sigurno je samo to da ništa nije sigurno). U posljednja dva stiha pjesme lirski subjekt svjedoči o onome što nije bio i što nije smio biti, a to je prema svemu sudeći katahreza³ – “zrcalo ribe” – pogrešna upotreba riječi, neprikladna metafora, krivi pojam za odraz ribe “u zjenici vidre” (Parun 2007: 9). Očito je kako čitatelj mora uložiti nadljudski napor želi li sadržaj pjesme povezati s materijalnom društvenom stvarnošću i životom pjesnikinje.⁴ Ako se učinkom tropa neživa pojava večeri *preobražava* u živo biće, a pjesma u stvorenje čiji zubi ostavljaju trag nasred čija čela, nema razloga da ne pomislimo kako nositelj lirskog iskaza doista jest zrno rumena grožđa koje ima dar govora ili čudnovati dječak što praćkom ispaljuje uzvike. Pjesma *Bila sam dječak* čitatelja navodi na to da donese odluku o tome što je identitet lirskog subjekta i koji je smisao njegovih začudnih preobrazbi. Budući da se jezikom pjesme bilo što može transformirati u bilo što, recipijent se nalazi u nezavidnom položaju u kojem su njegovi napori izloženi krajnjoj neodlučivosti. U tom smislu pjesma Vesne Parun “nastoji biti događaj prije

(Parun prema Pavletić 1982: 88). U poticajnoj, ali nažalost nedovoljno elaboriranoj interpretaciji, Šoljan ističe da je pjesma govori “o nekom izgubljenom sretnom stanju pjesnikinje. Nešto se dogodilo i dokinulo to stanje” (1978: 80). Tada je nastupilo “žaljenje zbog nestale nevinosti i postupnog zamiranja mogućnosti” (isto: 82). Premda mi se zaključci čine ishitrenima, slažem se da je riječ o liminalnom položaju lirskog subjekta koji uključuje njegovu preobrazbu.

3 Katahrezu ponajprije shvaćam kao upotrebu “neprikladnih metafora ili izraza koji se protive načelima oblikovanja slike i logičkom povezivanju stvari i ideja” (Bagić 2012: 172). Također je razumijevam kao upotrebu postojeće riječi “za označavanje stvari i ideja koje nemaju vlastitog imena u jeziku” (isto: 171). U najširem smislu katahreza je “poraba riječi jednog značenja za označavanje drugog značenja koje još ne posjeduje vlastitu riječ odn. pojam” (Biti 2000: 248). Od grč. imenice *katachresis* “zloporeba ili pogrešna upotreba” izvedeno iz prijedloga *kata* “dolje, nizbrdo, protiv” i imenice *hresis*, “upotreba”. Usp. natuknice *katachresis*, *kata* i *hresis* u mrežnom izdanju rječnika *A Greek-English Lexicon*; autori Liddell, Scott i Jones.

4 Tin Lemac (2015: 99-101) primjerice lirski subjekt ove pjesme određuje kategorijama mladi, ekstatični i infantilni, nimalo ne dvojeći o tome da je riječ o čovjekoliku biću. S druge strane svijet u pjesmi prepoznaje kao mediteranski krajolik za što potvrde pronalazi čak i u motivima šarene mačke i dječaka s praćkom, kao da to ne bi mogla biti obilježja i himalajskoga krajolika. Sanja Knežević u pjesmi prepoznaje pjesnikinju koja stihovima “asocira svoje osjećanje da u sebi krije pjesnički poziv” (2022: 115). Zlatko Tomičić zagovara biografsko čitanje pjesme *Bila sam dječak* tvrdeći da mu je pjesnikinja povjerila podatak kako je “njezina ranija inkarnacija bio Abelard. Dok je bila malom ona je sebe držala dječakom” (Tomičić 2007: 45). Otuda navodno i poticaj za nastanak teksta i uputa za njegovo tumačenje. Poduže objašnjenje o nastanku pjesme, uvelike usklađeno s Tomičićevom tvrdnjom, dala je i sama Vesna Parun u razgovoru s Vlatkom Pavletićem (Parun prema Pavletić 1983: 455-456).

negoli je reprezentacija nekog događaja” (Culler 2015: 35). Iskaz poput “bila sam [...] ujed pjesme nasred čela” (Parun 2007: 9) nema referenta u povijesnoj i društvenoj zbilji jer dobro znamo da stvarna osoba ne može biti ni ujed, ni pjesma te da pjesma, premda može ujesti, obično to ne radi tako da ostavlja vidljive tragove na tijelu. U pjesništvu “pitanje istinitosti uopšte nema smisla” (Mukařovský 1986: 52); pjesnički jezik pažnju usmjerava “na sam jezični znak – i tako predstavlja pravu suprotnost usmerenosti na saopštenje (komunikaciju)” (isto: 50). Prema tome, pjesma *Bila sam dječak* jezični je čin koji u trenutku vlastite izvedbe uspostavlja novu jezičnu stvarnost.

Pjesma dakle radi ono što tvrdi. Središnja misao, konstatacija o preobrazbi, zapravo je izvedba preobrazbe. Nositelj je iskaza najprije bio jedno, potom nešto drugo, na koncu je nešto treće. Njegove preobrazbe pritom nisu ni logične, ni konačne i ništa ne govore o tome kakva su trenutna ili buduća obilježja preobraženog. Značenja se bez ikakvih jamstava preobražavaju *in continuo*. To je jedna od plauzibilnih definicija tropa: obrtanje značenja čije je tumačenje moguće samo ponovnom upotrebom tropa. Ima li se to u vidu, moguće je reći da je tema pjesme tropološka transformacija. No istodobno pjesma izvodi transformaciju vlastitih značenja i pritom čitatelju ne dopušta da transformacije okonča osim novom retoričkom figurom, novom jezičnom transformacijom, što, izlišno je napominjati, ne dovodi do dovršenja tumačenja, nego do njegova ponovnoga odgađanja. Naposljetku u pjesmi *Bila sam dječak* govori se o pogrešnom ili nepotpunom imenovanju. U određenom smislu lirski subjekt naglašava da su sva njegova imena privremena i ne posve prikladna: *zrno rumena grožđa, šarena mačka, ugriz pjesme, dječak s praćkom*. Da tomu nije tako, do preimenovanja ne bi ni došlo. Pritom valja uočiti da je lirski subjekt bio i jest ono što u jeziku nema vlastitog imena, a to je doslovno uzevši katahreza. Ne začuđuje stoga što i naslov djeluje kao plod djelomične i ne posve uspjele nominacije. On je svojevrsna sinegdoha – dakle i katahreza u značenju zlouporabe⁵ – tek je dio za cjelinu u pjesmi predočenih preobrazbi. Drugim riječima, naslov je pjesme mogao glasiti: *Bila sam lisica utekla iz gvožđa*.⁶ U osnovi pjesmom se ustrajno izvodi transformacija imenovanja, doslovno je uobličena kao neprikladno ime svojeg odgođenog smisla. Uslijed djelovanja tropološkog vrtloga teksta pažljiviji čitatelj osjeća da ne može kontrolirati ono što njegovo tumačenje proizvodi kao *istinu* čitanja.⁷ U doticaju s

5 Usp. bilješku 3.

6 Naslov *Bila sam dječak* ukazuje na to da je “semantička tenzija između naslova i teksta [...] deo njezina ukupnog umjetničkog dejstva”. Na taj način on zahtijeva “čitalački angažman u svrhu razumevanja [...] odnosa prema stihovima i strofama” (Brajović 2022: 61) same pjesme.

7 Nestabilnosti doznačenih smislova pridonosi i proturječnost iskaza lirskog subjekta. Njima se ostvareni oblici egzistencije (*zrno grožđa sred poljupca, ujed pjesme nasred čela* itd.) te neostvareni i zapriječeni (*zrcalo ribe u zjenici vidre*) nastoje jasno razdijeliti, ali se to čini tako da se granica među njima odlučno poništava. Lirski subjekt naime najprije ustrajava na tome da je njegova pojavnost obilježena figurativnošću i nestalnošću, da bi u posljednja dva stiha tvrdio da je i ono što nije njegova pojavnost upravo ista stvar: figurativnost i nestalnost. To što nije bio i nije smio biti (*zrcalo ribe u zjenici vidre*) jest dakle metafora koja je ponavljam katahreza, “nasilno imenovanje” (Biti 2000. 248) odraza ribe u oku vidre. Ali ono što je bio i jest (*zrno grožđa sred poljupca* itd.) također je nasilno ili krivo imenovanje. Istodobno tvrditi nešto i tome proturječiti trop je paradoksa. U osnovi pjesmom se teži osigurati postojana razlika između onoga što je lirski subjekt bio i jest te onoga što nije i ne smije biti, ali na takav način da se u isti mah konstatira kako

pjesmom *Bila sam dječak* ponajmanje prisustvujemo jezičnoj reprezentaciji poznatoga svijeta ili života, a ponajviše oblikovanju jedinstvenog jezičnog svijeta, nevidenog lingvističkog događaja koji silom figurativne preobrazbe proizvodi različite učinke. Istodobno gradeći i razgrađujući značenja tekst može potaknuti čuđenje, nelagodu, frustraciju ili znatiželju: u što se metamorf na koncu preobrazio, je li značenje pjesme povezano s preobrazbom rodnog identiteta ili s preobrazbom flore i faune, kakav je smisao preobrazbe zrna grožđa u lisicu? Drugim riječima, pjesma *Bila sam dječak* nije tek izvještaj lirskog subjekta o vlastitim transformacijama, nego je djelovanje jezične transformacije. Lirski subjekt doslovno jest jezični transformer; prikazujući transformacije, on ih izvodi suočavajući čitatelja s nužnošću stalne transformacije razumijevanja toga čina.

Pjesma koja govori o preobrazbi ima moć preobraziti i svoje značenje i svojeg čitatelja. Ne treba stoga previdjeti da u njoj nije u tolikoj mjeri riječ o rodnoj, koliko o tekstualnoj preobrazbi. Snaga retoričkog nagovora čitatelja dovodi u položaj da razumijevanje egzistencije, identiteta, svijeta i teksta baš uslijed djelovanja teksta promijeni. Pjesma *Bila sam dječak* pokazuje da kada u životu dolazi do promjene, gotovo uvijek se radi i o figurativnoj promjeni, o promjeni u jeziku i s jezikom. Odrastajući i razvijajući se mi se fizički mijenjamo, ali se također mijenjamo u jeziku. Naša su sebstva mahom metafore i katahreze. Kompleksnost naših egzistencija počesto izvodimo u skladu s vrlo šturim rodnim sinegdohama: dječak, djevojčica, muškarac, žena. “Bila sam dječak, bila sam zrno rumena grožđa” (Parun 2007: 9) – to nisu naprosto deskriptivni iskazi, nego iskazi koji nekoga čine nekim ili nečim. Jezik ima moć da nas transformira u dječaka, zrno rumena grožđa, lisicu, šarenu mačku, vampira, vasionca, mrtvog pjesnika ili kakvu drukčiju uzbudljivu *neprikladnost*. Štoviše, pjesma tvrdi i to da čak i ono što nismo i ne smijemo biti jest posljedica retoričkih učinaka. Ako smo rodnim listom svrstani u žene, pridruženi rodu *Ž*, ne smijemo se služiti imenom muškarca; jezik nam zabranjuje istodobno biti *M* i *Ž*, biti “zrcalo ribe u zjenici vidre” (isto). Pjesma *Bila sam dječak* upozorava dakle kako jezična moć, moć jezične figuracije, djeluje posvuda, nemoguće ju je zaobići. Značenje pjesme neodvojivo je od učinka retoričkih figura kojima je pjesma sačinjena. Tropološke transformacije teksta *Bila sam dječak* dokidaju referencijalnu iluziju; nejasno je kako se trag ugriza pjesme posred čija čela, bez ponovnog pokretanja metafore, može dovesti u vezu s čovjekolikom figurom pjesnika. Tu čitatelj gubi orijentaciju. Metaforičke preobrazbe i supstitucije priječe ga da ih poveže s materijalnom stvarnošću, ali mu pružaju šansu da kreira novu, dotad nepostojeću stvarnost. Tvrdim da se pjesma *Bila sam dječak* može čitati kao nacrt pjesničke poetike Vesne Parun.⁸ Riječ je o ustrojavanju pjesme kao jezičnoga događaja, a ne isključivo kao jezične reprezen-

tu razlike zapravo nema. Riječ je o aporičnoj strukturi označavanja čije su veze s materijalnom zbiljom i same aporične.

8 Periodizacija i tipologizacija pjesničke poetike Vesne Parun u domaćoj se akademskoj kritici najčešće provodi u skladu s načelom razvoja autoričnih stvaralačkih faza. Faze se smjenjuju kronološki, a razlikuju se prema formalnim rješenjima, uposlenim motivskim repertoarima, iskaznim modusima i tematskim i idejnim preokupacijama. U najkraćim crtama, izdvajaju se zbirke *Zore i vihori* (1947) kao prva faza, *Crna maslina* (1955) kao početak druge faze, u najširem smislu shvaćene kao faze ljubavnog pjesništva, zbirka *Sto soneta* (1972) kao početak interesa Vesne Parun za sonet i mogućnosti njegova prevrednovanja te

tacije, o razumijevanju jezika kao tropološkog mehanizma⁹ te na koncu o jezičnom proizvođenju učinaka dehijerarhizacije čija je posljedica transgresija uvriježenih poredaka značenja, aktiviranje *krivih* ili *neprikladnih* značenja te preraspodjela prikladnog. Ne mogu se oteti dojmu kako je nešto od toga Mrkonjić imao u vidu kada je ustvrdio da “[...] u granicama klasičnog poimanja pjesništva kao sklada između iskazanog i njegova oblika Parun ostvaruje u ‘Zorama i viorima’ senzibilizaciju jezika do onog stupnja gdje senzibilno ne samo da nije više samo ‘osjetljivo’, nego je na rubu mogućnosti da razori svaku pretpostavljenu usklađenost” (1971: 22). Doduše Mrkonjić smatra da je lirska pjesma *Ja tjeram krdo riječi*¹⁰ “pjesnički iskazana poetika” (isto) Vesne Parun, s čime bih se lako mogao složiti, ali iz posve oprečnih razloga. Kritičar naime u tom tekstu prepoznaje dubinski animizam “koji povezuje biljno, životinjsko i ljudsko istim stremljenjem prema jeziku” te nadodaje da se u stihovima uočava “rimbaudovski značaj tog poticaja osjetilnog da se neposredno pretoči u novi jezik i gramatiku stvarnog” (isto: 21). Ukratko, *Ja tjeram krdo riječi* upućuje na činjenicu da se pjesnička poetika Vesne Parun realizira “zahvaljujući savršenoj podudarnosti namjere i ostvarenja, misli organizirane na razini stvari pjesme i samog pjevanja” (isto: 22). Prema mome sudu, stihovi pjesme – koje Mrkonjić razumijeva kao “spontane i jedva ‘teorijske’” (isto) – baš kao i stihovi pjesme *Bila sam dječak*, upravo teorijski *promišljaju*¹¹ vlastitu performativnost, jezik i značenje, ali onkraj kategorija neposrednosti i podudarnosti.

Biti gonič stoke znači ovladati životinjskom prirodom, biti gonič riječi značilo bi prema analogiji ovladati prirodom riječi. I doista, čvrsta kompozicija pjesme, u kojoj su metrički neujednačeni stihovi raspoređeni u katrene i povezani ukrštenim rimama, sugerira moć goniča da ih uskladi i privede stanovitom stanju harmonije. Međutim riječi nisu pitomo blago, nego su, doznajemo iz pjesme, “živahno krdo” (Parun 2007: 47). One su nesumnjivo i grafička jedinica jezika, a jezik je “disanje tajno i draga duboka jeka” (isto). Jezik je dakle u pjesmi predočen kao dalek odjek onoga o čemu govori i kao čuvar zagonetke. Jezik je, može se pretpostaviti, krdo kopija kojima se obično ne zna original

Apokaliptičke basne (1976) kao početak satiričnog i humorističkog pjesništva. U osnovi se smatra da ono što je tim okvirom zacrtano, određuje autoričin pjesnički rad u cijelosti. Usp. Maleš 1981, Oblučar 2011.

9 To je u načelu srodno čuvenoj tvrdnji Paula de Mana kako “trop nije izvedena, marginalna ili izopačena forma jezika nego lingvistička paradigma *par excellence*. Figurativna struktura nije model među drugima, nego obilježava jezik kao takav” (1979: 105).

10 Tekst pjesme glasi ovako: “Ja tjeram krdo riječi, / kudravo runo jesenje. / A sumrak zeleno ječi, / i mlin žuboravo stenje. // Vjetar uljuljava brdo, / šuma u žudnjama gine. / Ja tjeram živahno krdo / izvoru bistre doline. // Ja ljubim jezik moj, / kolijevku sunčana smilja. / U travi nemirnoj / grgolji rijeka od milja. // A zvijezde rasuto, sjajno / na odsjev vode čeka. / Jezik je disanje tajno / i draga duboka jeka. // Večer stišava zjene, / kudjelju plavu mi dariva. / Ja njišem mekane sjene, / u srce se san sakriva.” (Parun 2007: 47).

11 Tu ponajprije imam na umu teze Stathisa Gourgourisa o književnosti kao poetičkom mišljenju koje je “suštinski performativno [...]. Književnost je krucijalno znanje” (2016: 30) [...] pomoću kojeg društva proizvode slike o sebi i svom svetu” (isto: 46). Drugim riječima, književnost ima sposobnost “da teoretizuje stanja sveta iz kojeg nastaje” (isto: 49) tako što “dovodi u pitanje naše uobičajene definicije znanja u strogo konceptualnom smislu” (isto: 79). Zbog toga rad pjesništva Vesne Parun zamišljam kao “performativni teren, gdje društvo ne samo da ritualizuje svoja nadanja i strahove, svoje vrednosti i verovanja, svoje fantazije o sebi i drugima, već i uprizoruje druge slike sebe, druge samoreprezentacije koje, pod određenim istorijskim uslovima mogu da dovedu do samoispitivanja i, zapravo, samopreobražavanja” (isto: 113).

i premetaljka čiji smisao najčešće nije moguće potpuno razriješiti. *Ja tjeram krdo riječi* pjesma je koja teorijski *promišlja* svoj jezik kao što to primjerice u *Alegorijama čitanja* (1979) čini Paul de Man. Američki teoretičar tvrdi da je opće svojstvo jezika alegoričnost, referiranje na nešto drugo od sebe. Shodno tome, svako je čitanje bilo književnosti, bilo života i svijeta – baš zbog “opasno zavodljivih figurativnih svojstava” (isto: 110) jezika – nužno manjkavo čitanje. Tome je tako jer su figurativna odgoda i zastranjenje uračunati u tumačenje. U takvu tipu teorijske rasprave pjesma sudjeluje potičući niz načelno neodgovorivih pitanja: može li gonič riječi ukrotiti njihova značenja ili jezik kroti goniča i njime ovladava; postoji li dohvatljivo referencijalno značenje pjesme ili se značenje u pjesmi istodobno uspostavlja i rastače; je li smisao pjesme isto što i metaforičko zastranjenje, odgoda smisla; ako je jezik poput disanja, znači li to da je zamišljen koncept ljudskosti neodvojiv od jezika? Umjesto manjkavih odgovora ponudit ću nekoalicinu opaski.

Lirski subjekt oblikovan je kao gonič riječi, ali riječi kojima nastoji ovladati zapravo oblikuju njega. Nije teško uočiti da nositelj iskaza postojanje duguje učinku katahreze. Naime, sintagma *gonič riječi* upućuje na upotrebu “riječi jednog značenja za označavanje drugog značenja koje još ne posjeduje vlastitu riječ odn. pojam” (Biti 2000: 248). Teško da ćemo onkraj tropološke *obmane* naletjeti na takvo odvažno biće. S druge strane, jezik koji gonič tjera – tjera po svom. Ne postoji nemetaforičan način da se predoče referenti iskaza poput: “krdo riječi”, “kudravo runo jesenje”, “sumrak zeleno ječi”, “vjetar uljuljava brdo”, “jezik je disanje tajno”, “šuma u žudnjama gine” (Parun 2007: 47). Pjesma je suštinski krdo metafora, metonimija, sinegdoha, katahreza, personifikacija čime se potiče osjećaj da je dešifriranje njihova značenja istodobno i nužno i uzaludno. Pjesma, u kojoj je lirski subjekt stiliziran kao književni *pastir* koji tjera krdo riječi, doslovno tjera čitatelja da potjera krdo novih riječi ne bi li objasnio što pjesma znači. No budući da je jezik *duboka jeka* i da je *tajna*, rezultat te potjere nije izvjestan. Taj “lov na metafore” (Parun prema Pavletić 1982: 84) nije moguće zaustaviti, prikladno je ovdje upotrijebiti metaforu, utjerivanjem metafora u tor interpretativnog smisla bez aktiviranja cijeloga niza novih metafora.¹² Ako je tekst *Ja tjeram krdo riječi* alegorija pisanja i pjesničkog rada, onda je on i “alegorija vlastita čitanja” (De Man 1979: 76). Iskazi lirskog subjekta mogu se pročitati kao pjesnikinjino¹³ autoreferencijalno tumačenje spisateljskog poziva, ali je istodobno jasno da je riječ o tumačenju u koje je uključena

12 Nesumnjivo je metaforičnost jedno od važnijih obilježja pjesništva Vesne Parun. Stamać njezin pjesnički izričaj određuje kao “metaforičko izbijanje” (1970:5), Milićević kao “bogatu metaforiku” (1982: 14), Milanja kao “prekumulativnu metaforiku” (2000:44), Jelčić kao “bujnu slikovitost i gustu metaforičnost” (2004: 450). Sama je Vesna Parun jednom prigodom ustvrdila “metafori posvetih cijeli život”, a svoj je pjesnički rad opisala kao “lov na metafore” (Parun prema Pavletić 1982: 82 i 84). Riječ je o uvjerenju kako je nemoguće nemetaforičko razumijevanje ne samo književnih pojava, nego života i svijeta općenito, na što primjerice upečatljivo upozorava Derrida odgovarajući na vlastito pitanje: “Što se događa s metaforom? Pa sve: nema toga što se ne događa s metaforom i uz pomoć metafore. Svaki iskaz bilo o čemu što se događa, uključujući metaforu, neće biti proizveden bez metafore. Neće biti dovoljno dosljedne meta-metaforike da dominira svim svojim iskazima” (Derrida 1998: 103).

13 Lirski subjekt ove pjesme pojavljuje se samo u prvom licu jednine pa mu nije moguće odrediti rod. Želimo li ga tumačiti kao pjesnikinju, moramo biti svjesni figurativnosti toga čina.

figura alegorije: pjesmom se iskazuje kako gonič tjera krdo riječi, a čitatelj to razumijeva kao da se zapravo referira na trenutak pisanja pjesme. Tako u posljednja dva stiha drugog katrena lirski subjekt pojašnjava koji je njegov konačan cilj: “ja tjeram živahno krdo riječi izvoru bistre doline” (Parun 2007: 47). No ono što se pritom zapravo događa, odmicanje je od izvornosti i *bistrine* teksta. Čitatelj se pita: što je izvor doline, na koji način dolina postaje bistra, postoji li dolina u kojoj pasu riječi, je li pjesma tumačenje pjesničkog pregalaštva ili bezdano figurativno odlaganje i premještanje smisla pjesničkog pregalaštva? Drugim riječima, u sam postupak razumijevanja alegorije djelovanje se alegorije uvijek iznova vraća. Zbog toga tvrdim, suprotno Mrkonjićevu mišljenju, da u pjesničkoj poetici Vesne Parun ne postoji težnja da se *osjetilno neposredno pretoči u jezik*. Njezina je pjesnička poetika poetika transgresije i transformacije neposrednosti; sve čvrsto i neposredno tu se pretvara u metaforičku, tropološku izmaglicu.

Da je pjesnikinja ustrajavala u tome potvrđuje i njezina napomena kako je “poezija samo jedan krivi spoj, i ništa više” (Parun 1990: 69). No *krivosti* ili *neprikladnosti* njezina pjesništva bili su svjesni i oni koji su u vrijeme pojavljivanja *Zora i vihora* bdjeli nad skladom novoosnovane državne zajednice Federativne Narodne Republike Jugoslavije na čijem čelu je bila Komunistička partija Jugoslavije. Uvidjevši moć tropološkog iskrivljavanja, silu katahresitičke zloporabe i metaforičkog izbijanja krivih spojeva, uvidjevši modernističnost lirike Vesne Parun, partijski su aparatčiki nastojali potkopati njezine učinke. “Slučaj Vesne Parun” (Franičević 1947: 451) otvorio je i na određeni način zapečatio Marin Franičević, Agitpropov komesar za kulturno-umjetnička pitanja, objavivši u Republici kritički članak *O nekim negativnim pojavama u našoj savremenoj književnosti* s podnaslovom *Povodom jedne dekadentne knjige stihova*. Premda je riječ o beskurpuloznom socrealističkom pamfletu iz “faze nasilne ideologizacije cjelokupna života, pa i umjetnosti” (Lasić 1970: 49), tekst daje zanimljive uvide u neke modernističke aspekte pjesničke poetike Vesne Parun. Zasljepljen diktaturom partijske kulturne propagande, Franičević je uočio moć lirskog pjesništva Vesne Parun, paradoksalno preciznije od mnogih afirmativno nastrojenih kritičara koji su o zbirci pisali nakon njega.¹⁴ Socrealistički kritičar polazi od marksistički uobličene teze kako građanska književnost nije klasno neutralna jer se temelji na ekonomskoj logici trženja ideje o čistoj estetičkoj vrijednosti, nezagađenoj logikom kapitala. Nastojeći pokazati da je “takozvana bestendencioznost, uvijek [...] tendenciozna” (1947: 433), Franičević vlastite stavove osnažuje Lenjinovim mislima: “Živjeti u društvu i biti slobodan od društva, to ne može biti. Sloboda buržoaskog pisca, slikara ili glumice samo je zamaskirana [...] zavisnost od klase, od potkupljivosti, od egzistencije” (Lenjin prema Franičević 1947: 432). Drugim riječima, naglašava da je dekadentna modernistička književnost neotuđiv dio “kulturne kolaboracije” koja je umjetnost nastojala prikazati “nedužnom i apolitičkom” (Franičević 1947: 434) praksom. Koristeći se diskursom demagoške kulturne ideologije, Franičević

14 Iscrpan prikaz recepcije pjesništva Vesne Parun u vrijeme neposredno nakon Drugog svjetskog rata te shodno tome obračuna socrealističkih kritičara sa *Zorama i viorima* donosi Martina Kokolari u radu *Vesna Parun u kontekstu socrealizma: analiza jednog 'slučaja'* (2015).

ipak točno uočava da pjesništvo Vesne Parun nipošto nije nepolitično.¹⁵ Opremljen savim drukčijim teorijskim znanjem te djelujući dogmatski i zlonamjerno, socrealistički kritičar začudo anticipira neke recentne Rancièreove ideje o politici književnosti prema kojima u pitanju nije nedoumica između toga “trebaju li se pisci baviti politikom ili se radije posvetiti čistoći svoje umjetnosti, nego pretpostavka da je upravo ta čistoća povezana s politikom” (Rancière 2007: 11).

U brojnim studijama Rancière je nastojao pokazati da “radikalna demokracija pisma” (isto: 22)¹⁶ može djelovati kao sila preraspodjele odnosa u zajednici tako što utječe “na razdiobu objekata koji čine zajednički svijet, subjekata koji ga naseljavaju te moći koju isti imaju da svijet vide, imenuju i djeluju na njega” (isto: 15). Franičević pak pretpostavlja da umjetnost “utječe na čovjeka i društvo, ona sugerira simpatije i antipatije, ona može da utječe pozitivno ili negativno na čovjekov odnos prema životu, na njegov stav [...], da proširuje vidokrug čitaoca ili ga iskrivljuje” (1947: 436). Usudio bih se ustvrditi da socrealistički kritičar, unatoč ideološkoj kratkovidnosti, nije previdio djelo-

15 Tezu o političnosti pjesništva Vesne Parun predstavili su uz pomoć Rancièreovih radova Kokolari i Sunajko. Moje se čitanje u stanovitoj mjeri nadovezuje na neke njihove uvide. Usp. Kokolari 2015 te Kokolari i Sunajko 2017.

16 Radikalna demokracija pisma proturječan je pojam koji Rancière povezuje s pojavom estetičkog režima umjetnosti čiji začetak smješta u razdoblje romantizma. Radikalna demokracija pisma nije samo estetička, nego i politička kategorija jer afirmira koncept pisanja koji na scenu svijeta iznosi krajnju jednakost svih i svega. Time se nužno deklasificiraju uređeni poreci moći i dehijerarhiziraju njihovi vrijednosni sustavi. Pisanje “u isto vrijeme govori i ostaje nijemo, zna i ne zna što govori” (Rancière 2009: 33), a “implicira ukidanje hijerarhije reprezentacijskog poretka” (isto: 35). Reprezentacijski režim umjetnosti usklađen je s čvrsto ustrojenim svijetom klasicističkoga doba, a temelji se na načelu da se ono što je izrečeno mora poklapati s onim što se pod time razumijeva; kralj mora govoriti kao kralj. Nasuprot tome, pisanje djeluje tako da dolazi do potpune autonomije književnoga jezika; književnost se bavi vlastitom materijalnošću, a ne više materijalnošću svijeta, prestaje biti čitljiva na pozadini stvarnosti, a postaje čitljiva na pozadini vlastita raskidanja sa stvarnošću. Pisanje podrazumijeva da se značenje uspostavlja kao “odnos znaka prema znaku” (2007: 25) što podrazumijeva potpunu jednakost aktera njegove tvorbe te poništavanje svakog oblika kauzalnosti. Rancière zaključuje da je estetska čistoća pisanja politična jer u poredak unosi poremećaj; omogućuje novu raspodjelu odnosa između primjerice uzvišenih i nedostojnih tema, lijepog i ružnog, priče i opisa, komunikacijske i nekomunikacijske upotrebe jezika, što je u izravnoj korelaciji s dehijerarhiziranim svijetom građanskoga, kapitalističkog društva. Prema Rancièreu ta i svaka raspodjela koju on naziva *raspodjelom osjetilnog* (*partage du sensible*) temelji se na percepciji oslonjenoj na subjekte i objekte navodno prirodno predodređene da budu vidljivi. Radikalna demokratska politika javlja se kada kakav nevidljivi element društva, neka društvena *krivost*, propituje vladajući poredak. *Krivošću* Rancière naziva slučaj kada vladajući poredak ne može prepoznati čiju jednakost jer ne čuje njegov glas kao izricanje stava. Radikalna demokratska politika, kao i radikalna demokracija pisma, ukazuje na *krivost* tako što jednakost izvodi na scenu vladajućeg poretka. Esencija jednakosti nije povezivanje ili objedinjavanje koliko deklasifikacija ili opovrgavanje navodne prirodnosti poretka. Djelovanjem na temelju jednakosti neka *krivost* izranja na mjestu na kojem prije nije postojalo ništa. Na taj način društveno ili kulturno polje doživljava rekonfiguraciju. Oni koji u njemu sudjeluju prisiljeni su vidjeti ono što je do tada bilo nevidljivo. Zadatak je politike dakle estetički: rekonfigurirati uvjete senzorne percepcije tako da se između uvriježjenih značenja i percepcije poruše granice i da nevidljivo postane vidljivo. Zato su estetika i politika u stalnoj vezi: osjetilnost i perceptibilnost preduvjeti su vidljivosti subjekata, njihove moći govora, zauzimanja prostora. Organizacija vidljivog i nevidljivog u društvu neodvojiva je od načela osjetilne organizacije koja je u temelju estetike. Političko je djelovanje estetičko jer ono preoblikuje društvenu osjetilnost tako što u nju izravno uključuje *krivost*. Radikalna demokracija pisma djeluje politički jer aktivno sudjeluje u raspodjeli osjetilnog istodobno u poljima društva i estetike. Usp. i Rancière 1995. i 2008.

tvornost estetičkoga čina. Prema njegovu stavu književnost može rekonfigurirati uvjete osjetilne percepcije tako da se učvršćene granice značenja te njima pripisane vrijednosti i moć oslabe, što je, doduše samo jednim dijelom, i Rancièreovo stajalište. Dok je dakle Franičeviću sasvim jasno kojemu poretku socrealistička književnosti služi, kakve subjekte i objekte na mjestu razrušene osjetilnosti gradi i na koji se način trebaju iscrtati linije razdvajanja značenjskih zona, dotle francuski teoretičar zamišlja po svemu drukčiju politiku književnosti. To bi bila ona politika književnosti koja ne bi služila nijednom poretku, pa ni samom poretku književnosti, nego bi bila čin radikalne dehijerarhizacije i transgresije, poremećaj u poretku za čije učinke nema nikakva jamstva. Kada Rancière ističe da politika književnosti “rekonfigurira raspodjelu osjetilnog” tako da “na scenu zajedničkog [*scène du commun*] uvodi nove objekte i subjekte, [...] što je bilo nevidljivo čini vidljivim, [...] one koji su se čuli samo kao bučne životinje čini onima koji se čuju kao bića koja govore” (2007: 12), on ne tvrdi da se novim subjektima, objektima, iskazima ili činovima iz položaja vladajućeg poretka može pripisati bilo kakvo značenje. Tu nije posrijedi njihovo značenje, nego djelovanje kao sile koja obustavlja poredak, deklasificira uređene odnose te prekoračuje i precrtava iscrtane granice. Nije stoga začudno kada Rancière apodiktički tvrdi da pisanje “označava vladavinu neprikladnog” (isto: 22).¹⁷

Franičević pomno izdvaja *neprikladnosti* zbirke *Zore i vihori* u kojima prepoznaje da estetska igra nipošto nije apolitična. Osim dekadentnosti i modernizma, što su etikete za reakcionaran, odnarođen i društvenim okolnostima neprimjeren književni izraz, on uočava da je jezik zbirke upućen na sebe sama te da nema ishodište u materijalnoj stvarnosti. U pjesnikinjinu izrazu “predmet je postao sam sebi svrha, on je zasjenio sadržaj i ideju djela” (Franičević 1947: 435). Socrealistički kritičar ne razumije da je upravo naglašena figurativnost, koju ispravno prepoznaje, ideja djela, poetička orijentacija zbirke, ali ne previđa njezin formalistički karakter. “Formalističku poeziju” obilježava to što je “riječ izgubila značenje i postala goli zvuk, iznakažena slika” (isto). Ideološkoj zadrnosti unatoč, Franičević je Lotmanov glasnogovornik prije Lotmana. Iz njegovih optužbi kao da odjekuje: “u umjetnosti koja se u svojstvu materijala koristi jezikom [...] nemoguće je deljenje zvuka od smisla” (Lotman 1970: 111); tu su “reči uništene i u isto vreme nisu uništene” (isto: 147). Franičević je dijelom u pravu kada tvrdi da su *Zore i vihori* u poetičkom smislu “plima riječi” koje Vesna Parun “tretira kao goli zvukovni materijal i prema kojima se odnosi fetišistički” (1947: 438) te da je u “pjesmama Vesne Parun najteže otkriti samu Vesnu Parun” (isto: 449). Premda je njegova kritika, ponajprije zbog tendencioznosti, u suštini promašena, ona je jedno od boljih čitanja modernističnosti pjesnikinjinine lirike; modernističnosti čiji je potencijal očito bio takav da je u policijskom poretku Federativne Narodne Republike Jugoslavije procijenjeno kako može djelovati politički subverzivno.

17 Na jednom drugom mjestu Rancière politiku književnosti smješta “ne u ono što ona predstavlja, već u ono što čini: situacije koje konstruira, populacije koje priziva, odnose uključivanja ili isključivanja koje uspostavlja, granice koje iscrtava ili briše između opažanja i djelovanja, između stanja stvari i kretanja misli; veze koje uspostavlja ili prekida između situacija i njihova značenja, između jukstapozicija ili nizova i lanaca uzročnih odnosa” (2014: 112-113, citirano prema Hollinshead-Strick, 2017: 84).

Dok je Franičević s ozbiljnošću i budnošću pristupao modernističnosti pjesništva Vesne Parun, sluteći da “ujed pjesme nasred čela” (Parun 2007: 9) može ostaviti ozbiljne ožiljke, a “krdo riječi” (isto: 47) pregaziti ograde, dotle su neki kritičari i analitičari nakon njega prepoznavali u pjesnikinjinoj opusu tradicionalističke elemente kao što su: emocionalnost, konvencionalna metafora, romantičarski inventar ili autobiografičnost.¹⁸ Nije jasno prema kojem se principu emotivna funkcija iskaza ili autobiografičnost proglašavaju tradicionalnim kategorijama za razliku od primjerice konativne funkcije jezika ili baladičnosti. Nije očito ni zašto bi se iskazi pripisani lirskom subjektu muškog roda tumačili kao svjedočenje građanske osobe Vesne Parun.¹⁹ Također nije posve razložno odrješito tvrditi da se pjesništvom autorice osnažuje “mistifikatorska pozicija [...] pjesnika-proroka [...], ono tradicionalno mjesto govora” (Maleš 1981: 199) sve dok se iz položaja lirskog subjekta osvještava stav da izvedba iskaza u manjoj mjeri ovisi o autorskoj intenciji ili imaginaciji, a u većoj o sili jezika koju nije moguće kontrolirati.²⁰ Međutim bjelodano je kako se pritom previđaju one karakteristike njezine pjesničke poetike koje su nesumnjivo modernističke, dakle nimalo retrogradne i *konzervirajuće*. Od prve zbirke jezikom se njezina pjesništva izražava nastojanje da se veze s idejom predočavanja do krajnje mjere razlabave ili prekinu. Metaforičnost pjesničkog iskaza takva je da se njime obznanjuje kako se jezična reprezentacija povlači pred jezičnom konstrukcijom pri čemu su uvriježeni odnosi i na njima zasnovane vrijednosti zapostavljene nauštrb opće deklifikacije. Redovito se čini da se ekstatičkim plesom tropa nastoji izmaknuti čvrstom zagrljaju autorske intencije i sidrenju uz stabilnost referenta te tako potkopati postojanost organizacije značenja. Analiza motiva ptice u pjesništvu Vesne Parun, koju je provela Sanja Knežević, nedvojbeno to potvrđuje. Izvedena s namjerom da motri “motiv ptice u bogatim simboličkim i semantičkim mijenama” (2022: 103), interpretacija iz vida ispušta važnost same ideje promjene. Knežević ne poriče da je upotreba motiva ptice gotovo uvijek metaforička. Značenje ptice na začudan se i ekscesivan način transferira, prenosi na neku drugu nepoznatu stranu, što je zapravo definicija metafore.²¹ No to ju ne sprečava da predodžbu motiva nedvosmisleno prepoznaje “najčešće u slici [pjesnikinjina] osobnog poistovjećivanja s pticom” (isto). Ipak, iz interpretacije se jasno razabire da motiv ptice može biti bilo što. Ptica je primjerice: drevna metafora pjesnika “koji poput anđela povezuju ljudski i božanski jezik” (isto); “simbolična inicijacija pjesničkog poziva kao životne radosti i strasti” (isto: 104); simbol “ljubavne čežnje” (isto: 107); pjesnikinjino jastvo “iz kojeg izvire kreacija” (isto: 113); “metafora moguće nesreće mladića da nije prihvatio ljubav” (isto: 118); element koji “simbolizira plodnost [...] i uskrснуće”

18 Usp. npr. Lemac (2015), poglavlje *Nacrt poetičko-stilskog modela. Tradicionalističke odlike*.

19 Usp. npr. pjesmu *Poslije odlaska* iz zbirke *Zore i vihori* (2007: 84).

20 Usp. npr. pjesmu *Pjesme su umorne od riječi* iz zbirke *Vidrama vjerna* (1957: 34) te ovdje analiziranu pjesmu *Ja tjeram krdo riječi* (Parun 2007: 47).

21 Od grč. *metaphora* “prijenos”, posebno smisla jedne riječi u drugu, doslovno “prenošenje”, od *metapherein* “transferirati, prenijeti; promijeniti, preinačiti; koristiti riječ u čudnom smislu”, od *meta* “prijeko, s druge strane”. Usp. natuknice *metaphora* i *metapherein* u mrežnom izdanju rječnika *A Greek-English Lexicon*; autori Liddell, Scott i Jones.

(isto: 126); metafora “intimne boli i nepripadanja” (isto: 128) i tako dalje.²² Ptica je očito motiv kojemu je iznimno teško pridružiti stabilan i koherentan smisao. Tumačenje koje ide za tim da razbistri značenje simbola ponajprije ukazuje na to da je ptica označitelj koji značenje uvijek zamućuje. Motiv ptice pokreće prijenos i obrtanje značenja. Iskazi o pticama u pjesništvu Vesne Parun ne referiraju na nešto, nego transferiraju i transformiraju nešto; ne govore što ptica jest, nego čine promjenu, grade prijelaz, djeluju kao stroj preinake. Knežević tvrdi da u pjesmi *Usnuli mladić* iz zbirke *Crna maslina* (1955) pjesnikinja ljepotu tijela mladića “uspoređuje s galebom” (isto: 118). Tako bi se u stihovima – “motrim kako grlo mladića postaje galeb / i odlijeće put sunca, klikćući sjetno / u žutim oblacima” [...] “mislim, puna rasijane žudnje, / koliko bijelih ptica raskriljenih / dršće u modrim gudurama oblačnim / tog tijela koje tišinom zbuduje / šumor mora i samoću trava” (Parun 1955: 15-16) – ptica pojavljivala kao “metafora [pjesnikinjine] osobne ljubavi” (isto: 119). Nastranu reduktivnost biografističkog pristupa tekstu, pjesnička slika – *motrim kako grlo mladića postaje galeb* – naprosto nije figura poredbe. No moglo bi se kazati da je to iskaz koji istodobno govori o nezaboravnom trenutku promjene, izvodi zazornu tropološku promjenu te čitatelja suočava s njezinom halucinatornošću nagovarajući ga da se uhvati u koštac s neizvjesnim zadatkom tumačenja. Tu dakle nije riječ o uspostavi kakva određena značenja u pjesničkoj slici, nego o činjenici da je preobrazba, transfer značenja samo značenje pjesničke slike. Smisao slike jest njezina mijena, slika je u stalnoj mijeni, a njezin se referent može pojaviti tek kao nova izmjena značenja. Čitati iskaz *motrim kako grlo mladića postaje galeb* znači suočiti se s u osnovi nečitljivim sadržajem koji nužno potiče niz začudnih pa i apsurdnih pitanja: tko može vidjeti tu transformaciju, kakva je njezina priroda, što se događa s mladićem kada se njegovo grlo pretvori u galeba, što se događa s tijelom mladića kada galeb odleti s njega, što spoj čovjeka i galeba govori o konceptu ljudskog, je li grlo metonimija govornog, probavnog ili dišnog sustava, je li galeb metonimija glasanja ili gutanja? Riječ je naprosto o jezičnom činu koji izgred nepostojećeg dovodi na scenu svijeta.

Jedno od važnijih obilježja pjesništva Vesne Parun jest to da se u njemu ono što još nema ovjerenu pojavnost javlja kao jednakovrijedno organiziranom smislu postojećih pojavnosti. Ta *neprikladna* pojavnost postaje upozorenje organiziranom smislu pojavnosti tako što ukazuje na činjenicu da je njegova *prirodnost* tropološki izvedena, a stabilnost podložna dekompoziciji. Metaforičnost autoričina pjesničkog izričaja redovito prouzročuje izgred značenja; u manjoj je mjeri tekst pjesme reprezentacija poznatog, a u većoj je mjeri njegova transgresija koja dovodi do dehijerarhizacije uređenih odnosa. Uočio je to i Stanislav Šimić tvrdeći da je pjesnikinjina “imaginacija dalekosežna: hitrokrila, preleti, u tren oka, s jednog predmeta na drugi, i na mnoštvo ih što su jedan

22 Lista ptičjih metafora gotovo je neiscrpna. Ptica je: “slika [...] izbaviteljice ili barem glasnika” (Knežević 2022: 106); slika preobrazbe pjesnikinje “iz žene patnice u ženu orla koja po daru pjesme nadvisuje stvarnost” (isto: 107); “odnos prema konkretnoj ljubavi” (isto: 116); “metafora ljubavi [...] koja razdvaja” (isto: 119); “metaforična označiteljica [sic] ljubavi i njezina gubitka” (isto: 121); gubitak “nade da se život može obnoviti za novu ljubav” (isto: 129); simbol “osamljenosti” i “element nove nade” (isto: 135); simbol “čovjeka koji bez duha zapravo i nije u potpunosti – čovjek” (isto: 147); element kojim se “samoironizira [...] položaj pjesnikinje u pučkoj slici ‘mame guske’” (isto: 150).

od drugoga tako daleko da su običnim pogledom nedogledivi” (Šimić 1955: 66). U osnovi, neovisno o tome u kojim se “ustaljenim tematskim krugovima” izgrađuju pjesme i zbirke Vesne Parun – Stamać ih je opisao kao “bujna nevina priroda, pustošna ljubav, čovjekova racionalnost i njoj urođeno zlo koje poništava život, beskrajno vrijeme, te moralni i esetetički kaos našeg doba” (2003: 132) – u pitanju nije naprosto sadržaj iskaza, nego njihov učinak. U završnim stihovima pjesme *Dijete i livada* iz zbirke *Zore i vihori* – “Djeca su jeke utrnulih stvari / Naga i čista kao ribnjak, ona vide sebe / u oku livade, u mreži paukovoju” (Parun 2007: 13) – čitatelj ne susreće racionalno ustrojenu predodžbu primjerice *bujne nevine prirode*. Prije svega on je uvučen u situaciju u kojoj mora podnijeti stanovit napor ne bi li pronašao smislenost i svrhu stalnim retoričkim obratima. Primorava ga se da *neprikladnom* omogući da progovori. Odgovarajući na niz pitanja – kakve su to utrnule stvari, zašto su djeca njihove jeke, u kojem se smislu ribnjak može smatrati nagim i čistim, što je oko livade, u kakvoj je ono vezi s paukovom mrežom, zašto djeca sebe vide kao odraz, je li taj vizualni odraz u vezi s jekom i odražavanjem glasa, nije li čistoća stanje nezagađenosti drugim, a jeka stanje u kojemu je identitet potvrđen i osporen drugošću, zašto su posredstvom motiva djece oni ipak povezani? – čitatelj će nužno prekrojiti poznat i uređen poredak značenja. Nalazi se u zoni transgresije gdje pravila više ne vrijede, odnosno gdje je nužno izmisliti nova. Upravo je to razlog zbog kojega je Franičević nastojao ograničiti utjecaj zbirke *Zore i vihori* u novonastaloj zajednici FNRJ. Uočio je da “radikalna demokratičnost pisma” (Rancière 2007: 22), u ovom slučaju pisma pjesničke knjige, preraspoređuje subjektne i objektne položaje na takav način da se ono što je krivo, nepostojeće, neprikladno ili nečujno počinje ponašati kao da je jednakovrijedno položajima odobrenim u vladajućem poretku.

Dehijerarhizacija tema, motiva, iskaznih modusa, kompozicijskih formi, vrsta stiha, strofa, svjetonazorskih i filozofskih polazišta, ta ustrajna i neuništiva prisutnost jednakosti svega što izlazi na scenu teksta i nakratko omogućuje vladavinu neprikladnog – to prema mome sudu pjesništvo Vesne Parun čini neponištivo modernističkim. Jednakost o kojoj je riječ i koja prelazi preko svega utjelovljena je ponajbolje u ciklusu pjesama *Magnetofonski snimak buđenja guštera* (Parun 1963: 45-56) iz zbirke *Jao jutro* (1963).²³ U susretu s tim tekstom čitatelj će teško uspostaviti bilo kakvu hijerarhiju između prirode i tehnologije, stvarnosti i pjesme, životinjskog i ljudskog, stalnosti i promjene, prošlosti i sadašnjosti, početka i završetka, bolesti i zdravlja i tome slično. Takva je vrsta jednakosti retorički *skandal* koji čitatelja postavlja u položaj da doslovno u nedogled započinje iznova, otvara nove mogućnosti značenja, poistovjećivanja i razlikovanja. Politika

23 Za ilustraciju donosim VIII. pjesmu: “Dok spavam tijelo je urezano u kamen i u noć. / O strepnjo za sutrašnji počinak plemenita brigo ponavljanja / Ti se zoveš dom ti se zoveš: prispjeti bilo gdje / Ti se zoveš čovjek prognan od velikih vedrih divova. / Nikada nikada svijet neće izgubiti / Boju rđe prekasno zbačenih okova / Ali ovo se ne govori užurbano ovo je namijenjeno bolesnicima. / Bolje da zakasne sve ptice gladnih proljeća / Oznojeni albatrosi mliječne ceste Čarobni / Eukaliptus zazelenjele stereovizije / Nego da ušutkaju strijelama / Pjesmu pokisle djevojke / I prerano da izbljedi ohrabrujuća riječ / Prevarena igla sunčanog krajolika / Koji se ne prilagođuje / Mojoj jutarnjoj radosti buđenja igre / Mom podnevnom srcu guštera / Urezanom za vazda / Usprkos vašoj dotrajaloj lovačkoj mašti veprovi / U lisnati goli / Mahovinasti vrući prag / Vasiono” (Parun 1963: 55-56).

pjesništva Vesne Parun ne temelji se na zahtijevanju jednakih prava, na primjer prava neudanih žena pjesnikinja, nego se temelji upravo na izvođenju ili činjenju jednakosti. Autoreferencijalna pjesma *Bila sam dječak s praćkom, bila sam ptica* (Parun 1988: 79) iz zbirke *Grad na Durmitoru* (1989) – koja dakle upućuje na prvu autoričinu pjesmu iz *Zora i vihora* i time na činjenicu da pjesnički tekst ne referira nužno na izvantekstualnu zbilju, nego da je njegova priroda i priroda svih odnosa striktno tekstualna – pokazuje da jezične transformacije na razini opusa, bilo da je riječ o lirskom subjektu, bilo da je riječ o lirskom svijetu, sprečavaju zauzimanje izdvojenih mjesta ili uloga. Lirski subjekt je katkad bio dječak s praćkom, katkad gušter, ptica ili biljka, a takvo preuzimanje tuđih oblička i svojstava osujećuje zacrtavanje povlaštenog položaja u hijerarhiji identiteta. Jezik naprosto oblikuje i preobličuje i subjekt iskaza i njegov svijet: “Ako je misao sunce, ljubav je biljka / Ako je zemlja ljubav, pjesma je život. / Ja sam biljka koja govori. / Zemlja koja se pretvorila / u oganj. / Oganj koji se pretvorio / u zrak” (isto). Sve takve i slične metaforičke preoblake, koje se opiru racionalnim nakanama i zdravorazumskim tumačenjima, čine to da se uoči kako je struktura bilo kojeg poretka, bilo kojeg jer je svaki poredak u osnovi jezični konstrukt, zasnovana i obilježena značenjskim prevratom. Vesna Parun, za razliku od njezinih brojnih tumača, čvrsto se držala toga. Zato je jednom prilikom egzaltirano dometnula: “Umjesto da istražuješ svijet, istražuješ jezik” (1990b: 193). Pjesnik oslobađa “u sebi strašnu životinju jezik, neman-jezik, žrvanj jezika” (isto: 194), jezik kao “zrcalo razlika” (1990a: 72).

Koliko je meni poznato, Vesna Parun napisala je dvije pjesme naslovljene *Preobrazba*. Prvu je objavila u zbirci *Vidrama vjerna* (1957), a drugu u zbirci *Ti i nikad* (1959). Da je preobrazba trajno obilježje njezina pjesničkog rada potvrdila je jednom prilikom i autorica sama: “motiv *preobrazbe* valjda se ciklusno vraćah bez prestanka” (Parun prema Pavletić 1982: 88). No ne bih se složio s tim da je u pitanju tek zanimanje za jedan izdvojen motiv. Riječ je o poetičkom načelu koje u fakturi pjesama, ciklusa i zbirki zahvaća gotovo sve od formi stihova i strofa do tema, motiva, ideja, svjetonazora i identiteta. Pritom lirski svijet i njegovi protagonisti redovito nastaju kao plod ustrajnih metaforičkih preobrazbi. Suočen s tim tipom tekstualnosti čitatelj može osjetiti znatiželju, nelagodu, ali i frustraciju jer onkraj sebe sama figurativni jezik pjesme nema nikakva jasno razlučiva smisla. Njime se neki postojeći raspored smislova transformira ne bi li se udahnuo život onome što života nema. Modernističnost je toga postupka nesporna pa ga je razložno, s Hugom Friedrichom primjerice, odrediti kao bodlerovsko *izobličavanje* ili kao *dezorijentaciju*, *dehumanizaciju* i *razbijanje granica* po uzoru na Rimbauda (Friedrich 1989: 59-79). No u rečeno je nesumnjivo ugrađena i ničéanska radikalna skepsa prema samosvojnosti sebstva i postojanosti istine. Pritom dakle imam na umu Nietzscheovu definiciju istine “kao tropološkog izmještenja” (De Man 2022: 139). Istina je “pokretna vojska metafora, metonimija, antropomorfizama” (Nietzsche 1999: 12), što nije naprosto tvrdnja o tome da je istina retorička iluzija. “Tropi nisu ni istiniti ni neistiniti i istodobno su oboje. Nazvati ih vojskom znači, međutim, implicirati da njihov učinak i učinkovitost nisu pitanje prosudbe, nego moći” (De Man 2022: 141). Drugim riječima, retorika može proizvesti *istinu* koja je *de facto* obustava retorike, nasilan prekid optoka značenja. Upravo stoga, u čuvenoj raspravi *Antropomorfizacija i trop u lirici*,

De Man upozorava na to da “antropomorfizacija zamrzava beskrajn lanac tropoloških preobrazbi [...] u jednu jedinu tvrdnju ili esenciju koja kao takva isključuje druge”. Američki teoretičar smatra da antropomorfizacija “nije samo trop, nego identifikacija na razini supstancije. Uzima jedan entitet za drugi i time implicira konstituciju specifičnih entiteta prije njihove međusobne zamjene, *uzimanje* nečega za nešto drugo koje se zatim može pretpostaviti kao *dano*” (isto: 140). Tvrdim dakle da je poetičko načelo preobrazbe u pjesništvu Vesne Parun, između ostalog, i nastojanje da se izbjegne esencijalizam koji se javlja kao učinak antropomorfizacije. Ne treba posebno napominjati da se baš brojna čitanja njezina pjesništva oslanjaju na taj tip esencijalizma zaustavljajući tropološke preobrazbe teksta najčešće u *supstanciji* pjesnikinje osobe. Onome što je zazorno i naoko besmisleno, poput toga da nam se iz lirske pjesme *Bila sam dječak* obraća zrno rumena grožđa, antropomorfizacijsko čitanje pridružuje ljudski glas i lice autorice. Time se u manjoj mjeri govori o smislu pjesme, a u većoj mjeri o analitičarevu odnosu prema nepoznatom, stranom i nelagodnom, prema onome što epistemološku uvjerljivost njegova tumačenja dovodi u pitanje.

Da je preobrazba u pjesništvu Vesne Parun antiesencijalistička gesta – pokretanje sumnje spram konačnih istina i otvorenost za pojavu subjekata, entiteta i značenja čije se porijeklo, onkraj jezika u kojem se pojavljuju, ne da utvrditi – govore upravo dvije spomenute pjesme istoimena naslova.²⁴ Ako za pjesmu *Preobrazba* iz zbirke *Vidrama vjerna* možemo reći da je svojevrsna konstatacija o tome što je značenje preobrazbe, onda za pjesmu *Preobrazba* iz zbirke *Ti i nikad* ne možemo reći da ukazuje na to kako su sva značenja, pa stoga i značenje samog pojma preobrazbe, uvijek-već relacijska i diferencijalna, drugim riječima performativna i tropološka. Da bi se prva pjesma čitala kao čisti konstativan iskaz – *ovo je preobrazba* – potrebno je uvesti razliku prema drugoj pjesmi kao performativu koja doslovno izvodi preobrazbu, čini to da se prva *Preobrazba* preobrazi. Pjesme istog naslova, a posve različite tekstualne realizacije, ističu činjenicu da je *suština* preobrazbe paradoksalno razgrađivanje ili preobražavanje ideje suštine. Pretapanjem istosti i razlike, identiteta i drugosti, originala i kopije – *Preobrazba* je isto-vjetna sebi i različita od sebe, njezin identitet njezina je dvojnost, originalna *Preobrazba* postoji samo ako postoji *Preobrazba* kao kopija – pjesme nas suočavaju s time da se granice među krajnostima ne daju iznova uspostaviti. *Preobrazba* i *Preobrazba* dovode nas do toga da uočimo neodvojivost arhetipa i derivata te da razmotrimo posljedice njihove nerazmrsive upetljanosti. Arhetip preobrazbe upravo jest to što jest zbog derivata koji ga nadopunjuje; u svakoj istosti *gnijezdi* se neponištiva razlika. Shodno tome, aporični

24 Tekst prve pjesme glasi ovako: “Dok spavaš, zemlja je slična mjesecu. / Nenastanjene ugasle doline / rastu iz mojih očiju, i vraćaju se u njih / ne dodirnuvši tvoje lice. / Dok spavaš, ti si pokraj mene / samo šumorenjem, kao slap / koji se ruši.” (Parun 1957: 26). Tekst druge pjesme glasi pak ovako: “Sad kad se moja duša odvikava / od drhtaja večernjeg, i dah tamni, / čujem slobodu što mi ide ususret / ispruženih ruku, iznad vrtova / koji spavaju uz ostarjelo ljeto. // Šta će mi moja preostala krv / šta će mi čelo nespokojno. / Evo stojim na raskršću, moja pustoši, / i čekam te! // Prođite kroz mene, snijegovi od prosinca do travnja, / vjetri što nosite od nas pjesme i suze. // Svakog dana, svakog trena / jedan se djelić moje duše useli / u hladnu koru zimskog drveća. / I dozivlje me odandle glasom odletjele zvijezde / glasom poruge ili glasom ljubavi / što je kosturi ptica pretvoriše u samilost.” (Parun 1950: 91).

se odnos dviju pjesama može razriješiti, a bezdanost tropoloških preobrazbi svake *Preobrazbe* zatvoriti, isključivo nasilnom esencijalizacijom. Nije pritom nevažno uočiti da u slučaju obiju pjesama naslov *Preobrazba* nema jasan i izravan suodnos s tekstom koji se nalazi ispod njega. Naslov donosi “‘višak’ značenja”; [...] riječ je “o posebnoj funkciji naslova ne samo kao metatekstualnog, nego istodobno i semantički *dualnog znaka*” [...] koji “upućuje na neki drug(ačij)i referent/tekst” (Brajović 2022: 61). Načelo preobrazbe nije ništa drugo doli ustrajno upućivanje na drukčijost; čitatelja navodi na to da se suoči s činjenicom kako je svaka pojava, bilo da je riječ o književnosti, emocionalnom životu pojedinca ili političkoj zbilji, istodobno figurativna konstrukcija i njezina dekonstrukcija te mu omogućuje da *zaviri* u ono što je inače nevidljivo i nepostojeće. Stihovi iz prve *Preobrazbe* – “Nenastanjene ugasle doline / rastu iz mojih očiju, i vraćaju se u njih” (Parun 1957: 26) – preobrazba su primjerice uobičajena odnosa geografskog pojma doline i pogleda promatrača. Tropološki jezik pjesme, oblikujući novu zbilju, najednom nam omogućuje da imamo uvid u nepostojeće. *Doline koje rastu iz očiju i u njih se uvrću* jezični je događaj nastao retoričkim radom pjesme. To je dakako fikcija, što ne znači da je zato manje istina; istina da se svjetovi i subjekti porađaju iz jezične *utrobe*. Drugim riječima, metaforičke transformacije poznata smisla uskraćuju nam mogućnost da se oslonimo na koncept referencije. *Doline koje rastu iz očiju* – iskaz je koji ne predočava ništa poznato i sigurno, ali nas upozorava da je jezik, ne isključivo jezik pjesme, nego jezik uopće, neodvojiv od figurativnosti. Osim toga, to što nema referenciju u materijalnoj zbilji zahtijeva osmišljavanje i vrednovanje bez oslonca pa je čitatelj primoran donijeti odluke o značenju i karakteru pojave za koju jamstva ne postoje. U osnovi to je i estetički i politički zadatak koji uključuje rizik procjene, klasifikacije i smještanja krajnje začudnih, počesto neprikladnih ili neobjašnjivih entiteta.

Preobrazba u pjesništvu Vesne Parun djeluje i tako da se iste pjesme premještaju u nove kontekste, da se njihova forma transformira, opsesivne teme i motivi sele iz pjesme u pjesmu, iz zbirke u zbirku preobraženi tropološkim jezikom koji ne prestaje dekomponirati značenja koja komponira. To optjecanje preobrazbi, potkopavajući ideju fundamentalizma, ne prestaje djelovati kao *fundamentalno* načelo stvaranja. U tom je pogledu pjesništvo autorice projekt kojim se ustrajava na uspostavi značenja njihovom transformacijom: da bi nešto imalo *smisla* mora se preobraziti u nešto drugo, dobiti drukčiji *smisao*, biti drugo od vlastita *smisla*. Dvije su *Preobrazbe* upravo očita izvedba te paradoksalne petlje: *smisao Preobrazbe* preobrazba je njezina *smisla Preobrazbom*. *Smisao* tu lebdi kao fantom na rubovima vlastita iščeznuća. Logika je preobrazbe utvarna, ono što je njome zahvaćeno, nikada nije ondje gdje se pojavljuje: *doline koje rastu iz očiju i u njih se uvrću*. To je dakako logika same književnosti: “književnost je mjesto utvara, onog što je nedovršivo, neizlječivo pa čak i neizrecivo” (Bennett i Royle 2016: 184). Pjesništvo Vesne Parun čitatelja istodobno privlači i drži na distanci utvarnom igrom preobrazbi; nagovara na interpretaciju i razumijevanje ne prestajući im se odupirati. U tom je smislu ono “remek-djelo koje će se uvijek činiti zazorno, u isti mah strano i poznato; iznenađujući, jedinstven doprinos kanonu, a opet nekako kanonom predviđeno, programirano; u isti mah čitljivo i prkosno, neuhvatljivo, zbunjujuće” (isto: 186). Posljedično je u igri politički problem odgovornosti. Tko ima pravo zaustavit slobodnu igru

preobražavanja i odlučiti o konačnim značenjima bilo čega: književnog kanona, početka ljudskog života, nacionalnog identiteta. Duboko usađeno u pjesništvo Vesne Parun načelo preobrazbe u stanju je pokrenuti i druga politička pitanja poput onoga o suspendiranju apsolutne otvorenosti za promjenu što je krajnji oblik svakog dogmatizma i hegemonije. U tom smislu motiv slobode, koji se javlja u prvoj strofi pjesme *Preobrazba* iz zbirke *Ti i nikad*, nije posve pogrešno tumačiti upravo kao slobodu preobražavanja. Tu je i sama ideja slobode figurom personifikacije preobražena u ljudsko biće koje lirskom subjektu “ide ususret ispruženih ruku” (Parun 1959: 91). No pritom treba biti oprezan, jer svagda otvorena mogućnost da ljudsko prijeđe u nešto drugo od sebe, ili obrnuto da se neljudsko predstavi kao ljudsko, nije ni etički, ni politički neproblematična. Pjesništvo preobrazbe Vesne Parun s time nas suočava, no kako se sve preobražava i kako je preobrazba u temelju života i svijeta, nije uopće nevažno u što se preobražavamo i na koji način to činimo. U *Preobrazbi* iz zbirke *Ti i nikad* to nije slučajan motiv: nije dakle isto doziva li lirski subjekt njegova u “koru zimskog drveća” preseljena duša “glasom poruge ili glasom ljubavi” (isto). Preobrazbe su nužne, ali nisu neutralne. Pjesništvo Vesne Parun omogućuje nam da propitamo na koji se način odnosimo prema njihovim čudnovatim i aporičnim djelovanjima.

Prihvati li se, barem za ovu priliku, definicija modernizma kao nastojanja da se “izvede umjetnost [...] koja prekoračuje granice umjetnosti i misli o sebi kao izravnom čimbeniku potpune transformacije zajedničkoga života” (Rancière 2017: 265), može se ustvrditi da je pjesnički projekt Vesne Parun istinski modernistički projekt. Kada je pisala o ratu, ljubavi, dnevnoj politici, starenju, prirodi ili književnosti, ona nije naprosto išla za tim da predoči vlastito iskustvo ili znanje o temi, nego je nastojala preraspodijeliti uvriježena iskustva i znanja ne bi li neka nova zadobila pravo postojanja. Izmišljajući jezik koji proizvodi novi jezični događaj i u isti mah niječe njegovu postojanost, pjesnikinja ustrojava poetiku koja čitatelja navikava na suočavanje s transgresijom. To nije naprosto suočavanje s iskustvom dovršena iskoraka, nego s iskustvom bivanja u raskoraku koje podrazumijeva krajnji rizik; odluka kako o obustavi, tako i o uspostavi pravila u nepoznatim okolnostima. Kritičari su često u pjesnikinjinu opusu prepoznavali redundantnost, praznu retoričnost, hiperproduktivnost ili balast²⁵ rijetko uzimajući u obzir činjenicu da je u igri samo pisanje; pisanje što ustrajnom prisutnošću nastoji nadići sebe sama, zakoračiti onkraj vlastitih granica u neprovjereno (ne prestajući biti pisanjem) te tako “postati instrumentom oblikovanja novog načina života” (isto: 266). Kao u pjesmi *Moja radionica* iz zbirke *Grad na Durmitoru*: “Napraviti ću pjesmu ni iz čega. / Napraviti ću pjesmu iz nehaja / prema onom što joj nalik nije. / Napraviti ću pjesmu [...] / punu sjaja / jednog davnog ništa koje traje / u pukotini stiha [...]” (Parun 1988: 108).

25 Pišući o zbirka koje nastaju nakon *Crne masline*, Milićević primjerice tvrdi da je “vidljivo gubljenje i rasutost, ponavljanje i pjevanje bez jačeg unutrašnjeg poticaja, što će potpuno prevladati u zbirci *Gong* (1966), u kojoj je mnogo stihova [...] a malo prave poezije i malo cjelovitih pjesama. Posvuda sama slikovitost, s nizovima asocijacija, bez posebne težnje da se tekst organizira u zaokruženu cjelinu” (1982: 26). Slične je primjedbe, samo u još oštrijem tonu, puna dva desetljeća prije njega izrekao Cvitan (1960). Šoljan pak smatra da se Vesna Parun “odviše lako predaje retorici sentimenta” stoga “ne treba začuditi veliki postotak balasta u njezinom opsežnom djelu” (1978: 86).

Tako nastaju zbirke, iz nehaja, u opsesivnom ritmu, kao život ni s čim usporediv, pune retoričkog sjaja, ne nužno i zgotovljena, prepoznatljiva smisla, ali napisane iz pozicije jednakosti, čak i onda kada glas pjesnikinje nije bio jednakovrijedan drugim glasovima. Njezin pjesnički opus sastavljen tako da proizvode samu ideju pisanja, pisanja koje se brine da se pisanje ustrajno obnavlja,²⁶ transformirao je društveni poredak barem u onoj mjeri u kojoj je u njemu otvoreno mjesto za profesionalnu književnicu, prvu ženu u Hrvatskoj koja je živjela isključivo od spisateljskog rada.²⁷ Pjesnička poetika Vesne Parun jest i emancipatorska politika i stoga što je omogućila da patetična fraza o pisanju kao sudbini postane zbilja. Od prve zbirke *Zore i vihori* do zadnje zbirke *Taj divni divlji kapitalizam* [knjiga] 2, opsjednuta pisanjem, odbijajući prestati pisati, pisanjem čini to da “riječi oblikuju povijest” (Rancière 2017: 281); pisanjem do zadnjeg daha otrgava se pjesnikinja predestiniranim društvenim ulogama.

26 Do istog zaključka dolazi i Šoljan napominjući da je talent Vesne Parun “od one vrste, kojoj je hiperprodukcija nužan uvjet pjevanja” (1978: 86). Njezinu poeziju zato treba čitati “kao jedno, kontinuirano pjevanje [...] osobnosti koja mora pjevati” (isto).

27 Nakon što je 1947. prekinula studij, Vesna Parun se posvećuje “književnom radu postavši tako prva žena u hrvatskoj književnosti koja isključivo živi za književnost i od književnosti” (Milačić 1995: 351).

Ljubavi budi pjesma

*Ljubav je neobjašnjiva
Pjesme su, u stvari, naša lažna biografija*

Vesna Parun

Htjeti pisati o ljubavi znači suočiti se sa zbrkom jezika

Roland Barthes

Pisati o ljubavi znači biti zaljubljen u pisanje. Vesna Parun bila je luda od te ljubavi. Njezina ljubavna lirika – koja vrvi prizorima strasne privrženosti, slijepe opčinjenosti, nezasiťne Źudnje, ljubavnih susreta i rastanaka, radosti i tuga, ljubomore i rezignacije, optuŹbi i oprašťanja, bijesa što se premeće u plahost i dobrotu – ponajprije je iskaz ljubavi prema tome da ljubav postane pjesma. U lirskoj pjesmi *Zrnce ganuća* iz zbirke *Ukleti daŹd* (1969) upravo se ta teŹnja doslovce izriće: “Budim se i Źapćem: ljubavi, budi pjesma, / onda ću Źivjeti s tobom dajući te ljudima. / I ljudi će mi vraćati nešto od tvog lišća / kad izađu u Źetnju / kroz ulice / oprane kišom” (Parun 1969: 15).²⁸ Tu lisnatu ljubav, ljubav o kojoj znamo samo to da je sazdana od lišća, *upoznajemo* isključivo preobraŹenu u metaforu, prevedenu u retoriku pjesme i *obrnutu* u stihove. Ljubavna lirika Vesne Parun – o kojoj je pisano mnogo, opseŹno i poćesto pod snaŹnim utjecajem biografske kritike²⁹ – ponajmanje govori o intimnosti i emocionalnosti pjesnikinje. Doduše, ona nije ni posve domiŹljena predodŹba mogućih filozofskih, teoloŹkih ili estetskih koncepata ljubavi. Prije svega to je pjesnićki diskurs o sloŹenosti odnosa jezika i ljubavi, o neraskidivoj povezanosti razlićitih tipova iskaza i ljubavnih osjećaja. Taj diskurs izvodi, pokazuje, iznosi na vidjelo činjenicu da bez prikazivanja ljubavne ushićenosti, patnje, zanesenosti ili melankolije, onkraj oznaćavanja, ljubav ne bi imala Źanse. “Nemoćna da se izrazi, da izrazi, ljubav se ipak Źeli viknuti, uzviknuti, ispisivati se svuda” (Barthes 2007: 78). Tako bi se moglo predoćiti temeljno obiljeŹje ljubavne lirike Vesne Parun. Uslijed nemoći da se ispiše, ljubav se ne prestaje ispisivati. Iz napetosti između nemogućnosti da se

28 Pjesma u cijelosti glasi ovako: “Budim se i Źapćem: ljubavi, budi pjesma, / onda ću Źivjeti s tobom dajući te ljudima. / I ljudi će mi vraćati nešto od tvog lišća / kad izađu u Źetnju / kroz ulice / oprane kišom. / Ima li takav grad gdje drveće ne umire / ima li takva njeŹnost do koje se dolazi / krišom / po nekim dugim, dugim / bijelim stepenicama. // Bila sam dobra kao ljetu i vitka / s tvrdim pletenicama. / Bila sam raskoŹno dobra. Bila sam kao ljetu. / Nije me Źtid to reći, sada je ionako / jesen. / Dobrota spava pod lišćem i njen je osmijeh nevidljiv. / Bila sam Źuma. Bila sam dobra kao ljetu / i vitka, s tvrdim pletenicama. / I Źta mi je ostalo? Eto: zrnce ganuća u zjenicama. // Budim se i Źapćem: / ljubavi, budi pjesma!” (Parun 1969: 15).

29 O ljubavnoj lirici Vesne Parun pisali su između ostalih Diana 1955, Tomićić 1959, Ćolak 1963, VereŹ 1972, Bilosnić 1977, Źoljan 1978, Milićević 1982, Milaćić 1995, Lemac 2015, KneŹević 2022. “Ljubav će u tolikoj mjeri biti njenom središnjom temom, da gotovo sve ostalo u njezinom stvaranju moŹemo nazvati tangencijalnim” (Źoljan 1978: 83).

ljubav oblikuje jezikom pjesme i nastojanja da se pjesničko oblikovanje ljubavi nikada ne prekine, proizlazi diskurs ljubavne lirike Vesne Parun.³⁰

Kritičari su međutim počesto u autoričnim stihovima o ljubavi prepoznavali nešto sasama drugo: svjedočenje “da se gotovo u svakoj njenoj ljubavnoj pjesmi radi baš o njoj samoj” (Tomičić 1959: 50); “da pjesnikinja tumara žedna i gladna ljubavi a svijet je i nepristupačan i glacijalan kao u kakvo ledeno doba” (Vereš 1972: 267); da je njezina lirika “bez ostataka, zapravo potopljena u silini osjećaja svojega tvorca” (Bilosnić 1977: 616);³¹ da je pjesnikinja “ljubav živjela i osjećala” te da je pjesništvom dala “zaokruženu i cjelovitu kroniku svoga ljubavnog života” (Milićević 1982: 20–21). Tu raskoš najdoslovnije biografske kritike pothranjivala je i sama autorica. U intervjuima i drugim tekstovima govorila je bez ustezanja o vlastitom ljubavnom životu prepunom mladenačkih ushićenja, filmskih obrata i gorkih razočaranja. No može se pretpostaviti da je brojnosti ostrašćenih biografističkih čitanja ljubavne lirike Vesne Parun pogodovala i činjenica što se od svih pjesničkih žanrova baš ljubavna lirika najčešće doživljavala kao izravna reprezentacija, štoviše, istinit i iskren prikaz pjesnikovih osjećaja, zgoda i veza koje uspostavlja. U kulturnoj memoriji tvrdokorno opstaje povijesno oblikovana ideja o istorodnosti kreativne i ljubavne zanesenosti. Prema tome vjerovanju umjetnička inspiracija i čin ljubavnog ushićenja predstavljaju trenutak u kojemu se suština nekog jastva javlja neposredovana. Na taj način poistovjećena s oblicima neposredne emocionalnosti i duhovnosti, ljubavna lirika zadržava vezu s idejom autentičnog autorstva i izravno iskazane intencije.³² Razložno je međutim zapitati se kakvo je to biće što ga u tekstu čitatelj

30 Tezu o važnosti razumijevanja i tumačenja jezičnog posredovanja *neposrednih* ljubavnih osjećaja u lirici Vesne Parun zastupa i Branislav Oblučar u radu *Rasijana žudnja – figure ljubavnog diskursa u poeziji Vesne Parun*. Oblučar tvrdi da je u “prijemu njezine ljubavne poezije dominirao naglasak na neposrednosti”, dok on pažnju obraća “na postupke kojima se dojam prisutnosti lirskoga glasa posreduje. [...] Diskurs se njezine ljubavne lirike ostvaruje na dvjema razinama – na razini pjesničkih slika i lirске simbolike, odnosno ljubavne semantike u širem smislu, te na razini glasa lirске junakinje, kojim se odnos često oblikuje kroz zaziv i obraćanje” (Oblučar 2023, rad u rukopisu).

31 Zanimljivo je da Bilosnić ne vidi proturječje između tih svojih tvrdnja i onih o tome da je u ljubavnoj lirici Vesne Parun “sve različito i neprestance u kovitlacu mijene, uzbibanosti, da nikada ništa i s ničim nije identično” (1977: 609).

32 Ljubavna lirika zapadnoga kanona neodvojiva je od njezina biografističkog razumijevanja. U članku o ljubavnom pjesništvu Camille Paglia nastoji upozoriti na to da “ljubavna pjesma ne može pojednostavljeno biti čitana kao doslovan, žurnalistički zapis nekog događaja ili odnosa [...]. Ljubavna pjesma je sekundarno, a ne primarno iskustvo; kao imaginativna konstrukcija ona priziva nezavisnu kontemplaciju prizora spolnosti” (Paglia 1993: 706). Treba pritom imati na umu da u antičkim začecima žanr ljubavne lirike pjesništvo “odvraća od grandioznog epskog stila i usmjerava ga prema stišanom osobnom glasu koji pažnju usmjerava na atmosferu i emocije” (isto). Culler napominje da u sapfičkoj ljubavnoj lirici “antičko lirsko ‘ja’ uistinu iznosi na vidjelo mogućnost individualne singularnosti” što upućuje na “rađanje moderne svijesti, kada pjesnik sebe počinje razumijevati kao pojedinca s unutrašnjim životom” (Culler 2015: 54). Otisak takva shvaćanja subjektivnosti vidljiv je u 13. stoljeću u ljubavnoj trubadurskoj lirici kada dolazi do “pojavljivanja modernog koncepta autora” (Holmes 2000: 1). Njime se uspostavlja veza između tekstualne i empirijske subjektivnosti. Riječ je o “autobiografskoj pretpostavci” prema kojoj “Ja nekog pojedinačnog teksta na ovaj ili onaj način referira na vlastita pretpostavljenog autora, a izražene ideje i osjećaji su u nekom smislu njegove ili njezine” (Kay 1990: 2). Individualnost se tu povezuje s “toposom iskrenosti” koji “potiče jedinstvo između pjesme i izraženih osjećaja, ističući tako jedinstvo između uloge ljubavnika i pjesnika [...], objedinjujući funkciju autora i izvođača” (isto: 139). Oslanjanje na koncept individualnosti

zatječe. Drugim riječima, problem književnog, dakle i pjesničkog, samopredstavljanja neodvojiv je od pitanja “kako koristiti jedan medij – jezik – da bi se reprezentirao drugi medij – biće/bivanje (being)” (Jay 1984: 21).

U pjesmi *Zlato*³³ iz zbirke *Ti i nikad*, jednoj od hvaljenijih pjesama o ljubavi Vesne Parun, nositelj se iskaza pojavljuje kao rascijepljeno i transformirano *sebstvo*. U prvoj je strofi lirski subjekt stiliziran kao rapsod (grč. *rhaptein* – štiti, tkati); onaj koji doslovno tka pjesmu nitima alegorije (grč. *allegorein* – govoriti jedno, a reći nešto drugo). *Pokrenuvši* konvencionaliziranu usporedbu života i rijeke, rapsod kao da nastoji posredovati opću istinu o ljubavi i egzistenciji. Rapsod je u tom smislu i prorok; simetričnim desetercima šalje važnu poruku, ali u šifriranom obliku. Najveća mudrost može se iskazati samo neizravno. Simulacija je to pseudobožanskoga obraćanja svojstvenoga primjerice novozavjetnim prisposodobama. Moglo bi se iz toga zaključiti da je riječ o autostilizaciji autorice prema romatičarskom modelu pjesnika-vatesa ili pjesnika-genija, pojedinca izravno spojena s onostranošću.³⁴ No u drugoj strofi – u kojoj se upotrebom jampskih deveterca nastoji još snažnije formalno označiti razlika između strofnih cjelina – iz iskaza lirskog subjekta shvaćamo da nam se zapravo obraća rijeka.³⁵ Riječ je o stilskoj figuri

oblikovan i realiziran u ljubavnom trubadurskom pjesništvu kao nepatvorena osjećajnost predrenesansnu i renesansnu tradiciju dovodi u doticaj s romantizmom (isto: 3). U razdoblju romantizma promovira se ideja da je “srce koje nas pokreće bez refleksije bolji izvor dobrog karaktera i ispravnih djela negoli je to intelekt što proračunava posljedice ili se razborito pokorava pravilima ponašanja” (Ferber 2010: 16). Riječ je, pojednostavljajući, o prijelazu “s mimetičke na ekspresivnu teoriju lirike [što] dovodi do toga da lirsko pjesništvo u romantizmu postane opći pjesnički model” (Culler 2015: 76). Posljedice takva stava vidljive su u razumijevanju uloge autorstva početkom 19. stoljeća: “Lirska je poezija ekspresija izrečena u ime samoga autora [...], ništa ne pripovijeda, nije ograničena ni tijekom vremena, ni prostornim limitima [...] Ona produljuje taj sublimni trenutak u kojem se čovjek uzdiže iznad ugoda i boli života” (Madame de Staël prema Culler 2015: 75). U romantizmu se dakle obnavlja shvaćanje autorstva kao pseudobožanske djelatnosti. Genij je u kreativnom činu izmješten iz sebe, umjetničko stvaranje pretpostavlja “misteriozno razdvajanje uzroka i posljedice” (Bennett 2005: 60). Tim se snažno ističe stav da genija u trenutku inspiracije obuzima nesvjesna sila koja nije poveziva s njegovim spoznajnim kapacitetima. U tom su smislu kreativni i ljubavni zanos istoga podrijetla. Neshvatljiv i neuobličiv razumom, zanos navodno predstavlja trenutak u kojemu se suština nekog jastva u umjetničkom djelu naprosto pokazuje neposredovana. Budući da se najčešće poistovjećivala sa sličnim oblicima neposredne osjećajnosti, ljubavna lirika zadržava vezu s idejom autentičnog autorstva i njegove izravno iskazane intencije. Kako je “taj model lirike kao strasne pjesničke ekspresije ostao čvrsto ukotvljen, posebno u pedagoškom kontekstu” (Culler 2015: 77), ne začuđuje da je i ljubavna lirika Vesne Parun najčešće tumačena kao stihovana autobiografija. Ove sam teorijske uvide i zaključke iskoristio za čitanje Ujevićeve ljubavne lirike u studiji *Ljubavno bezumlje*. Dijelove iz toga teksta prenio sam u ovoj bilješci s manjim izmjenama. Usp. Vuković 2018: 34-38.

33 Tekst pjesme glasi ovako: “Ako je život rijeka što teče / ljubav je zlato nataloženo. / Ona ga u svom koritu njiše. / A zlato raste. I što ga dalje / u sebi nosi, sve zlatnija je. // Ja već prevalih tri nizine. / Daleko za mnom izvor šumi / a ušće ne znam gdje se krije. / A kada gledam na svoje dno / u šljunku sija zlato čisto. / I od visokog klasja ljeta / zlato je moje raskošnije.” (Parun 1959: 101).

34 O povezanosti pjesništva i proročke tradicije usp. studiju *Pjesništvo i proroštvo* (Kugel 1990). O povezanosti pjesničkog genija i onostranosti usp. studiju *Teorija inspiracije* (Clark 1997).

35 Najbolje se to uočava u četvrtom i petom stihu: “A kada gledam na svoje dno / u šljunku sija zlato čisto” (Parun 1959: 101). Nema sumnje da se u položaju lirskog subjekta ne pojavljuje pjesnikinja ili neko drugo ljudsko biće jer ono ne bi govorilo o svome šljunčanom dnu posutom zlatom. Nije na odmet skrenuti pažnju i na to da se na semantički obilježenom mjestu, u prvoj riječi druge strofe, javlja osobna zamjenica ‘ja’. Time kao da se želi naglasiti neupitna prisutnost koherentne ljudskosti. No kako antropomorfizirana

prozopopeje kojom se moć govora daje onome što tu moć nema. Prozopopeja “oživljava neživo” (Bagić 2012: 269) i tako pokreće retroaktivno čitanje prve strofe. Ishod toga čitanja nije posve izvjestan. Čitatelj može doći do zaključka da iskaz koji se pojavljuje na početku pjesme ustvari nije onaj u kojem osluškujemo riječi rapsoda nego rijeke. Doduše, u tom bi se slučaju radilo o aporičnoj autorefleksivnoj gesti; rijeka o sebi govori kao o kom drugom, kao da je istodobno istovjetna sebi i od sebe različita. No, povrh toga, čitatelj može zaključiti da se u pjesmi pojavljuju dva nositelja iskaza – rapsod u prvoj strofi i rijeka u drugoj – te da pjesma uprizoruje njihov dijalog o prirodi ljubavi i smislu života. Bilo kako bilo, djelovanje prozopopeje višestruko komplicira uspostavu osiguranih značenja i “sprečava da se pjesma na zadovoljavajući način čita kao fiktionalna reprezentacija govornog čina stvarnoga svijeta” (Culler 2015: 19). U pjesmi *Zlato* prozopopeja upozorava da je posrijedi “vizualni oblik onoga što nema čulnu egzistenciju: halucinacija [...]” te da je “učiniti nevidljivo vidljivim zazorno” (De Man 1981: 34). Stihovi pjesnikinje ne upućuju dakle na kakav zbiljski entitet, nego izvode figuru prozopopeje koja “dokida razliku između referencije i označavanja na čemu počivaju svi semiotički sustavi” (isto: 34). Halucinatorni učinak prozopopeje, “glavnog tropa poetičkog diskursa” (isto: 33), poništava stoga mogućnost da obraćanje rijeke ili dijalog rapsoda i rijeke dobije “semantičko određenje” ili da se shvati kao “vizionarska referencija racionalnog konteksta” (isto: 34). Budući da je prozopopeja “trop obraćanja, sama figura čitatelja i čitanja” (isto: 31), De Man tvrdi da se njezino djelovanje ne može zanemariti prilikom uspostave značenja. Drugim riječima, “repcija se ne može osloboditi halucinacije” (Biti 2000: 132). Treba stoga biti oprezan kada se iskaz rijeke ili dijalog rapsoda i rijeke tumači kao da pjesnikinja “spremno ljubavi daruje cijeli život” i da je ljubav za nju “duhovna i etička kategorija” (Knežević 2022: 74). Takvo jednoznačno pridruživanje smisla pjesmi *Zlato*, koje niječe djelovanje prozopopeje, nije ni jednoznačno, ni nepristrano, nego je također prozopopeja, tropološki *salto mortale* opterećen različitim nakanama i interesima tumača. Pristupi li se tome tako, pjesma *Zlato* – i ljubavna lirika Vesne Parun u cjelini – može se čitati kao autobiografija, ali samo ako se autobiografija shvati kao prozopopeja: “figura čitanja ili razumijevanja” (De Man 1984: 70). Riječ je o uvjerenju prema kojem autobiografija jest “prozopopeja, fikcija apostrofe odsutnog, mrtvog ili bezglasnog entiteta koja pretpostavlja mogućnost da potonji odgovore ili da im se moć govora ucijepi” (isto: 76). Nastoji li tkogod stoga ljubavne pjesme Vesne Parun interpretirati kao autentični izvještaj o autoričnim životnim iskustvima i iz njega proizašlim emocijama i znanjima, mora biti spreman na to da njegova interpretacija nije ništa drugo doli još jedna prozopopeja. Samo nam prozopopeja omogućuje da zamislimo glas Vesne Parun u času kada se iz pjesme javlja zazorni glas rijeke. Čitamo li dakle iskaze pjesme *Zlato* kao iskren, istinit i nedvosmislen stav pjesnikinje o ljubavi, zanemarujemo

rijeka preuzima ulogu lirskog subjekta, dodatno se pojačava učinak oslabljivanja granice između ljudskog i neljudskog. Prilikom tumačenja ove pjesme na umu treba imati i razliku između upotrebe deseteraca u prvoj strofi i deveteraca u drugoj. Iako je riječ o takozvanim lirskim desetercima, u načelu je deseterac bliži usmenoj, narodnoj tradiciji od jamskog deveterca koji je stih naglašene artificioznosti jer nastaje otklonom od folklornog osmerca (Slamnig 1981: 83). Ta formalna distinkcija u određenoj mjeri upućuje na distinkciju između rapsoda kao glasa općeprihvaćenih narodnih istina i zazornog glasa oživljene rijeke.

činjenicu da je lice koje se pritom pomalja iz našeg tumačenja nova prozopopeja. To uostalom tvrdi i autorica kada kaže: “Pjesme su, ustvari, naša lažna biografija. Paravan pozlaćeni. Fatamorgana života” (Parun prema Pavletić 1983: 466).

Prozopopeja u pjesmi *Zlato* upućuje na suštinsku osobinu ljubavne lirike Vesne Parun. Nije dakle riječ o diskursu koji predočava što ljubav jest, nego o onome koji doslovno nešto čini da jest, radi da se nešto dogodi. Pjesnički iskazi o ljubavi jezični su događaji, retorički činovi kojim nas ljubavna pjesma zavodi. Drugim riječima, kao što prozopopeja omogućuje neusporediv i neponovljiv slučaj da nam se rijeka obrati, tako ljubavna lirika Vesne Parun omogućuje da sama ljubavi progovori, da nas zavede na neponovljiv i neusporediv način. To je dakako posve suprotno mišljenju da je stihovima koji govore o ljubavi predočeno ljubavno iskustvo pjesnikinje ili njezino razumijevanje koncepta ljubavi. Pjesme o ljubavi “ne ciljaju, ne pretpostavljaju, ne opisuju nikakav objekt ili objektivnost” [...], one “od početka do kraja objavljuju vlastiti univerzum [...], pružaju pristup afirmaciji postojanja koje nije uređeno kao shvaćanje objekta” (Badiou 2014: 28-29). U tom smislu predmet ljubavne lirike Vesne Parun nije neka racionalno predočiva, proživljena povijest susreta, rastanaka i s njima povezane osjećajnosti ili “reprezentacija platonističke misli” (Knežević 2022: 62). Njezini stihovi posvećeni ljubavi ponajprije pokazuju “što je iskustvo bez objekta”, što je jezična uspostava svijeta “kojem ništa ne jamči ni njegovo postojanje, ni njegovu vjerojatnost” (Badiou 2014: 31). Tvrdim dakle da je ljubavna lirika Vesne Parun gesta složenog isprepletanja ljubavi i pisanja. Ljubav je to koja nastaje tropološkim radom pjesme, pri čemu je pjesma nepouzdan svjedok zaljubljenosti u pjesnički rad. Ta ljubav ne postoji izvan pjesme, ona počinje i završava s pjesmom i u pjesmi, a njezino semantički i retorički nestabilno i u osnovi nedočitljivo polje može biti stabilizirano i dočitano tek nasilnim zaustavljanjem tropološkog obrtanja. Zato ne bih rekao da je u pjesmi *Zlato* ljubav izjednačena sa zlatom ne bi li se stihovima predstavila “sva idealistička Platonova načela o ljubavi i ljepoti” ili svjedočio pjesnikinjin “život kao trajno polaganje ljubavne žrtve čiji su duhovni plodovi dragocjeniji od zemaljskog zlata” (Knežević 2022: 74). U pjesmi nije ni predočeno, ni posvjedočeno ništa, ništa prepoznatljivo i racionalno shvatljivo. Pjesma je naprosto čin ljubavi prema tropu *ljubavi*; ona dovodi do toga da se ljubav pojavi kao zavodljiva figura. Kada riječ uzima rijeka i tvrdi da je njezino dno posuto zlatom, taj će se iskaz teško moći pripisati osobnim iskustvima građanske osobe Vesne Parun. Pjesma je stroj zavođenja, za njezino razumijevanje – je li ljubav teška kao zlato, uvijek na dnu života, nataložena vrijednost do koje je teško doprijeti, valuta koja ne gubi vrijednost, ukras životu, kič, moneta koju se može uvijek i lako utržiti, raskoš nedostupna većini – nema jamstva izvan teksta pjesme. Drukčije rečeno, značenje pjesme o ljubavi nije ništa drugo doli ono što pjesma svojim jezikom čini, što njezina retorika radi. Naša pažnja stalno oscilira; uočavamo da se u pjesmi ljubav oblikuje figurom i kao figura, a da istodobno figura svojim djelovanjem razobličuje ideju ljubavi kao jednoznačno predočiva značenja. Pitamo se kako odrediti značenje ljubavi ako je njezino značenje preobrazba značenja. Što u tom pogledu donosi odrješit stav? Je li to čin razumijevanja ili samoobmane? Shvaćamo da se nositelj iskaza transformira; iz uloge rapsoda prelazi u ulogu antropomorfizirane rijeke života. No u nedoumici smo: nije li ipak riječ o jedinstvenom subjektu čiji se identitet

doduše javlja kao vlastita drugost? S druge strane, nije li njegova cjelovitost tek ishod naknadne jezične harmonizacije nepostojane razlike? Ako je tome tako, što nam to govori o sudovima koje podvojeni lirski subjekt o ljubavi donosi. Nisu li i oni dvoznačni, nisu li naknadna jezična rekonstrukcija, a ne postojana istina? Na koncu se pitamo zašto pjesma koja govori o ljubavi nosi naslov *Zlato*. Ne sugerira li se time da su materijalne vrijednosti u životu ipak važnije od duhovnih? Znajući da je zlato metafora za ljubav, pomišljamo da je naslov ustvari metafora. Možda pjesma sama problematizira učinke metaforičkih iskaza, je li riječ o lirskoj teoriji metafore i performativa? Ljubavna lirika Vesne Parun nesumnjivo djeluje kao ljubavno zavođenje: navodi nas da se zaljubimo u šarm njezinih riječi, u čar figura i privlačnost tropa, a onda potiče pitanja i slutnje, nuka na odgovore koji nisu laki, traži stalnu pažnju te nas suočava s vlastitim odlukama za koje ne daje nikakva jamstva.

Bilo bi dakako posve bezumno tvrditi da ljubavna lirika Vesne Parun nije u korelaciji s tradicijom ljubavne lirike. Duboko ganuće, tiha patnja, beatifikacija objekta žudnje, tajnovit susret, bolan rastanak, razbuktala erotska strast, duhovna kontemplacija, ljepota oprosta, melankolija, resignacija, tjeskoba, očaj, tipizirana retorika ustreptala ili ranjena srca, uzavrela tijela, forma soneta i tome slično – dio su pjesnikinjina tematskog, motivskog, formalnog i idejnog repertoara. No treba imati na umu da rečena tradicija počeseće potiče “društvena i etička pitanja i čini se da u većoj mjeri pripada modalitetu epideiktičkog diskursa,³⁶ negoli bilo čemu nalik osobnoj amoroznoj ispovijesti” (Culler 2015: 318). Petrarkizam primjerice kao klasičan model ljubavne lirike posjeduje također “materijalnu javnu dimenziju: premda pjesme tvrde da istražuju emocionalna stanja nekog pojedinca, pisanje soneta postaje aktivnost kojom [...] dvorjani mogu pokazati svoju inteligenciju i drugi se mogu natjecati s njima” (isto: 69). Drugim riječima, ljubavni diskurs u petrarkizmu ne ide za tim da reprezentira pjesnika kao ljubavnika, nego je oblik subjektivizirane jezične izvedbe u određenoj društvenoj situaciji. Njegova je književna politika takva da “proizvodi ono što Rancière naziva novi *partage du sensible*, novu organizaciju iskustva pretpostavljajući da nerealizirana ljubavna strast, koja od tada potiče stvaranje lirike i popularnih pjesama, ima središnju ulogu” (isto: 315). U vrijeme renesanse ljubavni diskurs petrarkističke lirike sudjeluje u razvijanju originalnog oblika individualnosti povezivog s iracionalnom, ljubavnom požudom koja subjekt uposebljuje i razdvaja od drugih subjekata. U tom je smislu petrarkizam bio “moćna forma društvenog djelovanja” (isto: 320).³⁷ Ima li se rečeno u vidu, razložno je tvrditi da ljubavna lirika Vesne Parun – u načelu neodvojiva od tradicije ljubavne lirike kojoj je petrarkizam samo očevidan primjer – u manjoj mjeri nastaje kao intimistički diskurs, a u većoj mjeri kao diskurs s izraženom socijalnom i političkom dimenzijom. Ustrajnom i snažnom prisutnošću u zajednici – obrazovnom sustavu, kulturnim programima, akademskoj sredini,

36 Culler navodi kako je epideiktička retorika, “retorika proslave, pohvale i srama, posebno usredotočena na vrline i mane. Usmjerena je na publiku koja [...] oblikuje mišljenje u odnosu na diskurs koji tako formira i kultivira temeljne kodove vrijednosti i vjerovanja prema kojima društvo i kultura žive” (Culler 2015: 357).

37 O socijalnoj i političkoj dimenziji petrarkističkog ljubavnog diskursa pisao sam opširnije u studiji *Ljubavno bezumlje* (Vuković 2018: 46-55).

nakladništvo, tiskanim i digitalnim medijima – diskurs autoričine ljubavne lirike utječe na generacije čitatelja te tako stječe društvenu učinkovitost. Oblikujući originalne modele postojanja, potičući problemska pitanja te tražeći nimalo lake odgovore, recipijenta potiče da izgradi specifično znanje o svijetu pružajući mu mogućnost da na taj način promijeni i svijet i sebe. Moguće je stoga zaključiti da je u pjesmi *Zlato* u manjem opsegu zastupljena težnja da se kaže što je ljubav uistinu ili da se na nedvosmislen način predoče ljubavni osjećaji, a u većem je opsegu riječ o jezičnom činu te učincima, iskustvima, znanjima, emocijama koje jezični čin može potaknuti.

Složio bih se s tezom da su “lirski pjesnici – kao i svi mi – u širem smislu političari čak i u svojim privatnim obuzetostima, posebice kada ih izlažu pogledu javnosti. Politički karakter ljubavne lirike određen je sviješću pisca o načinu na koji publika odgovara na umjetnikovo samopredstavljanje” (Martin 1994: 5). U tom smislu društvenost i političnost ljubavne lirike Vesne Parun ne vidim u onome što predočava, nego što čini: “situacije koje konstruira, populacije koje priziva, odnose uključivanja ili isključivanja koje uspostavlja, granice koje iscrta ili briše između opažanja i djelovanja, između stanja stvari i kretanja misli; veze koje uspostavlja ili prekida između situacija i njihova značenja, između jukstapozicija ili nizova i lanaca uzročnih odnosa” (Rancière 2014: 112-113, citirano prema Hollinshead-Strick, 2017: 84). Lirska pjesma *Stablo* iz zbirke *Crna maslina* potvrđuje da je pjesnikinjina ljubavna lirika suštinski performativna; postavlja ključna društvena i egzistencijalna pitanja, istodobno povlači i poništava granice između neuskладivih zona stvarnosti nagovarajući čitatelja na provjeru uvriježenog znanja o rodnim odnosima ili o odnosu ljudskog i neljudskog; iznosi na vidjelo teoriju pjesničkog jezika i jezika općenito.³⁸ Pjesma je komponirana kao niz od šest distiha metrički neujednačenih stihova. Tri distiha sastavljena su dvjema jednostavnim rečenicama prema načelu jedan redak, jedna rečenica. Preostala tri, drugi, treći i zadnji distih, izvedeni su opkoračenjem, tako da dio rečenice prelazi u drugi stih. Pojednostavljajući moglo bi se reći da pjesma govori o odnosu muškog i ženskog aktera lirskog svijeta. Pritom muški akter ima moć govora, dok ženski naoko nema. Njegovi su iskazi predstavljeni kao imperativi – *rekao si: budi stablo, budi plaha, budi vjerna* – kojima se ženskom akteru nalaže da prema njima oblikuje postojanje. Ženski se akter, čini se, povinjava naredbama: “*Rekao si: budi stablo. / I bijah stablo.*” (Parun 1955: 9). Ponavljanja zapovjednih sintagmi – *budi stablo, budi plaha, budi vjerna* – proizvode osjećaj monotonosti odnosa sve dok u predzadnjem distihu muški akter ne zašuti. To mjesto u pjesmi, koja je kompozicijski, retorički i sadržajno simetrično organizirana, na određen način narušava simetriju. U nizu zapovijedi i njihova slijeđenja stih *onda si ušutio* predstavlja obrat, ali nakon kojeg se ne događa ništa novo. Šutnja muškog aktera, koja dolazi umjesto naredbi, ne mijenja ni stanje ženskog aktera, ni njegove činove: *stablo je još tu* te kao i prije *ne usudi se zatreperiti lišćem*.

38 Tekst pjesme glasi ovako: “*Rekao si: budi stablo. / I bijah stablo. // Rekao si: / budi plaha. // I ne usudih se / zatreperiti lišćem. // Rekao si: budi vjerna / I ja čekah. // Onda si ušutio. / A stablo je još tu. // I ne usudi se / zatreperiti lišćem.*” (Parun 1955: 9).

Pjesma *Stablo* smještena je u zbirci između pjesama *Djevičanstvo* i *Prva ljubav*. Naizgled ona doista progovara o ljubavnoj ovisnosti žene o voljenu muškarcu. Muškarac je isprva rječit, ima niz prohtjeva koje žena spremno ispunjava, a potom se povlači iz odnosa, naglo zašuti, nestaje iz dijaloga. Nakon toga, sudbina žene se ne mijenja, ona opstaje prema načelima koja joj je nametnuo muškarac te i dalje nema hrabrosti – *ne usudi se zatреperiti lišćem* – poduzeti nešto što bi poništilo silu imperativa i njezin život odvelo u drugom smjeru. Tako shvaćena, pjesma bi se tematski uklapala u kontekst u koji je u zbirci smještena te bi bila usklađena s uvriježenim razumijevanjem ljubavne lirike Vesne Parun prema kojem ženski subjekt, fiktionalna maska autorice, svjedoči o vlastitom ljubavnom porazu obilježenom poslušnošću, žrtvom, patnjom i razočaranjem. Međutim, retorika pjesme djeluje u suprotnosti sa zdravorazumskim čitanjima. Prije svega treba obratiti pažnju na naslov. Naslovi pjesama koje su u zbirci smještene prije i nakon pjesme *Stablo – Djevičanstvo* i *Prva ljubav* – konotiraju ljubavnu tematiku. Konotacije naslova *Stablo* nisu po prirodi stvari takve. Tek čitanjem teksta shvaćamo da se naslov *Stablo* može poistovjetiti sa ženskim akterom lirskog svijeta koji je također i nositelj iskaza u pjesmi. No pritom se javlja aporija koju nije jednostavno razriješiti. Kako je moguće da ulogu lirskog subjekta istodobno preuzimaju žena i stablo? Ne sugerira li se naslovom da nam se u pjesmi ipak obraća samo stablo, a da ga je muškarac zamijenio za ženu? O sadržaju iskaza muškog aktera doznajemo naime tek iz iskaza lirskog subjekta. Shvaćamo da je riječ o događajima iz prošlosti čije se posljedice osjećaju u sadašnjosti te da muški akter lirski subjekt oslovljava u ženskom rodu. Lirski subjekt o sebi pak govori u prvom licu jednine (*bijah, ne usudih se*), ali se pritom naziva stablom i svoje činove opisuje kao činove stabla (*ne usudih se zatреperiti lišćem*). Proturječju tu nije kraj. Iz zadnja dva distiha može se zaključiti da je umjesto stabla iskaz preuzeo netko drugi koji o stablu govori u trećem licu (*A stablo je još tu. I ne usudi se zatреperiti lišćem*) ili to stablo govori o sebi kao o nekom trećem.

Ono na što želim skrenuti pažnju jest činjenica da iskazna strategija ljubavne pjesme *Stablo* nije nimalo jednoznačna. U manjoj je mjeri u njoj riječ o kompliciranom ljubavnom odnosu, a u većoj je mjeri izveden kompliciran jezični događaj čije posljedice nisu samorazumljive. Prije svega treba primijetiti da je važan motiv pjesme, između ostalih, djelovanje riječima. U njoj se dakle govori o jezičnim činovima ili performativima. Iskazi su muškog aktera imperativi koji drugog potiču na različite izvedbe. Prvim četirima distisima problematizira se moć jezika; jezik ima sposobnost preobraziti postojeće identitete, proizvesti nove subjekte ili objekte te iste navesti na određene radnje. Riječ je tu svjetotvorbena, čovjekotvorbena i djelatna sila. To je dakako velika mitološka i religijska tema kojoj je biblijska *Knjiga postanka* samo jedna inačica. Uzmemo li pak tu tradiciju u obzir, nije posve promašeno tvrditi da ova ljubavna pjesma aludira na starozavjetnu priču o svemoćnom Bogu koji sve što postoji proizvodi imenovanjem. Stoga bi se uloga muškog aktera, čiji prvi iskaz parafraziran glasi: *neka bude stablo i bi stablo*, mogla tumačiti kao uloga svemogućeg Tvorca. Da je tome tako potvrđuju i zadnja dva distiha. Nakon odlaska glasa muškog aktera sa scene sve ostaje isto, kreator je odsutan, ali njegovo djelo traje prema principima koje je zadao. No stvari se mogu i drukčije postaviti: što ako se tu zapravo radi o svemogućem jeziku, što ako se ovdje ne govori o

muškarcu kao Bogu, nego o jeziku kao omnipotentnoj sili. Pjesma *Stablo* doslovno tvrdi da se jezikom stvari mijenjaju i da se njime stvaraju novi odnosi, subjekti i svjetovi, ali pjesma također to isto radi. Jezik pjesme proizvodi stablo koje govori, stilska figura personifikacije stablo pretvara u subjekt. Uostalom pjesma proizvodi neviden svijet u kojem razlika između žene i stabla nije posve jasna. Sugerira li se time da je žena pasivan, ukorijenjen i prizemljen stvor, dok je muškarac aktivno, mobilno i nebesko biće ne možemo sa sigurnošću znati. Ali ono što znamo jest to da jezik pjesme potiče takva pitanja, on djeluje na čitatelja navodeći ga da posumnja u vlastita shvaćanja i da uzme u obzir nove pa čak i nevjerovatne okolnosti. Kao što riječi muškog aktera nešto čine ženskom akteru, mijenjaju njegovu ljudsku egzistenciju u biljnu, utječu na njegovo/njezino ponašanje, tako i riječi pjesme djeluju na nas, mijenjaju naše shvaćanje jezika, stvarnosti, odnosa čovjeka i prirode, muškarca i žene pa i shvaćanje samog koncepta ljubavi.

Tekst pjesme, kao što je kazano, priziva tradicionalna znanja, poput biblijske starozavjetne priče, čime se ističe činjenica da njegov smisao nije iskonski povezan sa stvarnim iskustvom autora i nije nužno produkt pjesničke imaginacije, nego nestabilnih i ne posve raspoznatljivih tekstualnih tkanja. Tekst pjesme ponajprije stvara svijet koji predočava, a taj je svijet krajnje iznenađujući. Usuditi se dati mu konačan i jasan smisao znači potisnuti njegovu aporičnost. To da stablo govori, da ono o sebi govori kao o ženi ili da žena o sebi govori kao da je stablo, nisu jedina proturječja. Prije je bilo utvrđeno da su iskazi muškog aktera naredbe koje ženski akter slijepo slijedi. No promotre li se drugi i treći distih pažljivije – “Rekao si: / budi plaha. // I ne usudih se / zatreperiti lišćem.” (Parun 1955: 9) – uočava se da nesuglasje između ženskog roda kojim on oslovljava nju i srednjeg roda stabla koje govori o treperenju svoga lišća. Tu kao da je došlo do niza fantastičnih i neobjašnjivih nesporazuma: muškarac je riječima djelovao tako da žena postane stablo, potom se obratio stablu kao da je i dalje žena zahtijevajući od nje plahost, a stablo je na to odgovorilo kao svako stablo, tako da se nije odvažilo zatreperiti lišćem. Uzme li se sve rečeno u obzir više nije moguće jednoznačno tvrditi je li tu riječ o međuljudskoj komunikaciji, dolazi li uopće do komunikacije, je li lirski subjekt mutant žene i stabla te je li ponašanje nedefiniranog entiteta žene-stabla uopće odgovor na naloge muškarca. Pristanemo li ipak na tumačenje prema kojem je u pjesmi *Stablo* riječ o ljubavnom odnosu i ljubavnim osjećajima, ne bismo smjeli prijeći preko toga da je ljubav u suštini posljedica jezične moći. Pjesma nas budi iz sentimentalnog drijemeža u kojem ljubavne odnose i osjećaje doživljavamo, čak i kad su nepravedni i bolni, kao nepatvoreno i neprislino iskustvo. *Stablo* upozorava na to da je pod utjecajem zavodljive i moćne ljubavne retorike moguće učiniti čak i nemoguće, postati stablo koje govori. Ono usto pokreće pitanje odnosa ljubavi i prisile, ljubavi i straha te traumatskog iskustva koje preživljava čak i kada je izvor boli nestao sa scene. No ostanemo li i dalje pri tome da pjesmu *Stablo* tumačimo kao ljubavnu pjesmu, ne bismo trebali previdjeti činjenicu da je ljubav u suštini kontradiktorna i nečitljiva jezična konceptualizacija te da je ljubavni diskurs moćno sredstvo djelovanja, a ne reprezentacija iskrenih osjećaja. Pritom ishodi rada ljubavnog diskursa nisu ni predvidljivi, ni jednoznačni. Budući da na nalog muškog aktera – *budi plaha* – pristiže krajnje bizaran i neodgonetljiv odgovor stabla – *ne usudih se zatreperiti lišćem*, čitatelj ne može računati na to da će njegovi odgovori na nalog

pjesme da bude shvaćena kao ljubavna pjesma biti razumljiviji ili barem manje bizarni. Usudio bih se za kraj postaviti tezu da pjesma *Stablo* konstruira situaciju u kojoj čitatelj prepoznaje kako svojim jezikom može – kao što jezik pjesme preobražava ženu u stablo, a ljubavni odnos u pitanje jezične moći – preobraziti ne samo značenja pjesme, nego i vlastitu egzistenciju, a zašto ne i društvo u kojem živi. Na prvi pogled intonirana kao intimistička ispovijed, pjesma *Stablo* je zapravo društveno relevantan iskaz koji može potaknuti brojna pitanja. Ako ih se postavi na pravim mjestima, ona pak mogu promijeniti živote ljudi u zajednici.

U pjesmi *Ti koja imaš nevinije ruke*³⁹ iz zbirke *Crna maslina* – koja je prema sudu velikog dijela književne kritike jedna od najuspjelijih ljubavnih pjesama hrvatske književnosti, a u kolektivnoj kulturnoj memoriji i u javnom prostoru ima istaknuto mjesto⁴⁰ – imenica *ljubav* i glagol *ljubiti* pojavljuju se samo jednom, i to u trećoj strofi. U preostalim osam strofa ljubav se ne spominje eksplicitno. Efektivnost pjesme, njezina magnetska privlačnost, krije se možda baš u činjenici što se o ljubavi ne govori izravno. Ne samo da iskazi lirskog subjekta nisu otvoreno predočavanje ljubavnih osjećaja, nego uopće nisu upućeni objektu ljubavi. Govor središnjeg lirskog protagonista organiziran je kao izravno obraćanje nekom trećem. Taj treći stiliziran je kao ženska osoba, a nije naodmet primijetiti da se rodna atribucija samog lirskog subjekta ne može jednoznačno odrediti. Da je riječ o ženskoj osobi iz gramatičkih se elemenata teksta ne da razaznati, ali se da naslutiti ponajprije u šestoj i sedmoj strofi. U šestoj strofi lirski subjekt ustvrđuje kako su njegova “njedra pustošili pogledi goniča stoke [...] i razbojnika” (Parun 1955: 62), a u sedmoj da “nikada neće voditi za ruku” (isto) djecu ljubljene osobe. Budući da njedra imaju i muškarci te da voditi nečiju djecu za ruku ne znači i roditi ih, pretpostavka

39 Tekst pjesme glasi ovako: “Ti koja imaš ruke nevinije od mojih / i koja si mudra kao bezbrižnost. / Ti koja umiješ s njegova čela čitati / bolje od mene njegovu samoću, / i koja otklanjaš spore sjenke / kolebanja s njegova lica / kao što proljetni vjetar otklanja / sjene oblaka koje plove nad brijegom. // Ako tvoj zagrljaj hrabri srce / i tvoja bedra zaustavljaju bol / ako je tvoje ime počinak / njegovim mislima, i tvoje grlo / hladovina njegovu ležaju, / i noć tvoga glasa voćnjak / još nedodirnut olujama. // Onda ostani pokraj njega / i budi pobožnija od sviju / koje su ga ljubile prije tebe. / Boj se jeka što se približuju / nedužnim posteljama ljubavi. / I blaga budi njegovu snu, / pod nevidljivom planinom / na rubu mora koje hući. // Šeći njegovim žalom. Neka te susreću / ožalošćene pliskavice. / Tumaraj njegovom šumom. Prijazni gušteri / ne će ti učiniti zla. / I žedne zmijske koje ja ukrotih / pred tobom će biti ponizne. // Neka ti pjevaju ptice koje ja ogrijah / u noćima oštih mrazova. / Neka te miluje dječak kojega zaštitih / od uhoda na pustom drumu. / Neka ti miriši cvijeće koje ja zalijevah / svojim suzama. // Ja ne dočekah najljepše doba / njegove muškosti. Njegovu plodnost / ne primih u svoja njedra / koja su pustošili pogledi / goniča stoke na sajmovima / i pohlepni razbojnika. // Ja ne ću nikad voditi za ruku / njegovu djecu. I priče / koje za njih davno pripremih / možda ću ispričati plačući / malim ubogim medvjedima / ostavljenim u crnoj šumi. // Ti koja imaš ruke nevinije od mojih, / budi blaga njegovu snu / koji je ostao bezazlen. / Ali mi dopusti da vidim / njegovo lice, dok na njega budu / silazile nepoznate godine. / I reci mi katkad nešto o njemu, / da ne moram pitati strance / koji mi se čude, i susjede / koji žale moju strpljivost. // Ti koja imaš ruke nevinije od mojih, / ostani kraj njegovu uzglavlja / i budi blaga njegovu snu!” (Parun 1955: 61-62).

40 Pjesma je uvrštena je u sve važnije antologije hrvatskoga pjesništva, desetljećima je dio srednjoškolske nastave, prevedena je na više od dvadeset stranih jezika, njezine kopije i recitali uz glazbu dijele se na društvenim mrežama, prema njoj je naslovljen dokumentarni film o autoričinu životu te je na određen način sinegdoha cjelokupna opusa Vesne Parun što je i ona sama indirektno potvrdila kada je zadnji izbor svojih radova naslovlila parafrazom naslova pjesme: *Ja koja imam nevinije ruke* (2010a).

da je riječ o lirskom subjektu u ulozi ostavljene žene dolazi iz očišta nedvosmisleno obilježenog patrijarhalnom kulturom i heteroseksualnom normativnom matricom. Sama je Vesna Parun u više navrata posvjedočila da je riječ o tekstu utemeljenom na autentičnom iskustvu,⁴¹ tako da se ova zapažanja mogu učiniti neprimjerenim cjepidlačenjem. No, njima skrećem pažnju na činjenicu da jezik pjesme nije samorazumljiv i transparentan medij, a značenja koja posreduje višeznačna su i neusuglasiva s autorskom intencijom.

Konvencionalna i školska tumačenja pjesme svode se na to da tekst čitaju kao svjedočenje pjesnikinje o bolnom gubitku voljenog muškarca i o suočavanju s činjenicom da je druga žena odabranica njegova srca. Pritom je etički superiorna jer umjesto osjećaja ljubomore, bijesa, mržnje, prezira i izricanja optužbi njeguje samilost, blagost, samokritičnost te drugoj ženi nudi iskreno razumijevanje i pomoć.⁴² Čak i da je tome tako, čak i ako u pjesmi “dolazi do izražaja ne samo tuga što je ono za čime smo čeznuli nedosegnuto, već i beskrajna dobrotivost pjesnikinje, koja se miri s porazom, traži utjehu u sestrinskom odnosu prema suparnici” (Vereš 1972: 264) – brojna pitanja ostaju otvorena. Ako je riječ o ljubavnom diskursu, zašto se ljubav ne iskazuje izravno voljenoj osobi, može li se ljubav uopće iskazati izravno; kakva je funkcija treće osobe u ljubavnom odnosu, postoji li ljubav bez trećeg; je li objekt žudnje uvijek izvan dosega, što to govori o prirodi ljubavne žudnje i žudnje općenito; kako to da govoreći o ljubavi prema drugom nositelj iskaza govori u većoj mjeri o sebi, znači li to da su egoizam i altruizam dvije strane istog novčića, znači li to da ljubavni diskurs uvijek iznevjerava; zašto se suparnici sugerira da bude pobožna i blaga, a ne strasna i odlučna, kakav se koncept femininosti time promovira?

Mogući odgovori na ta i druga brojna nepostavljena pitanja beskonačan su skup. Ponudit ću stoga samo neka zapažanja. Iskazi lirskog subjekta ustrojeni su kao izravno obraćanje iz priopćajne situacije odsutnom adresatu čiji integritet nije razvidan i postojan. Riječ je o figuri apostrofe koja “komplicira ili ometa kružnu putanju komunikacije postavljajući pitanje o tome tko je naslovnik” (Culler 2001: 150). Obraćanje kojim se neprisutnom lirskom ‘ti’ pridružuju značajke “mudra kao bezbrižnost”, čije je “ime

41 Usp npr. Parun prema Pavlečić 1983: 483. Prema riječima pjesnikinje, pjesma je nastala na temelju pisma koje nikada nije uputila ženi njezina voljenog muškarca. Usp. i Parun 2010a: 41.

42 Knežević smatra da je pjesma *Ti koja imaš nevinije ruke* “središnja pjesma cijelog pjesničkog opusa Vesne Parun”. Prema njezinu platonističkom tumačenju, koje se otvoreno priklanja i biografističkoj kritici, pjesma je “zavjetni trenutak pjesnikinjinje ‘trudnoće po duši’, trenutak u kojemu je, odrekavši se svoje zemaljske ljubavi u korist sreće muškarca kojega voli, a samu sebe učinivši najsretnijim bićem, zapravo svoj život odredila za trajanje po ‘potomstvu’ djela, riječi umjetnosti” (Knežević 2022: 69). Lemac pak smatra da je u pjesmi riječ o “semantičkoj prevlasti osjećajnog subjekta” (2015: 265) te da je tekst “realizacija metafore predaje voljenog muškarca drugoj ženi” (isto: 266). Premda ih više nabacuje, nego što ih analitički domišlja, poticajni su njegovi uvidi da je “Drugi [...] objekt lirске komunikacije i na njega nije usmjerena temeljna subjektova pozornost” te da “apostrofiranja adresata (lirskog Ti) formativno nalikuje magijskom prenošenju jezika i svijeta koje predstavljaju subjektovo tajno znanje koje se realizira kako se diskurz razvija” (isto: 265). U čitanju Branislava Oblučara, koje se priklanja shvaćanju lirike kao epideiktičkog diskursa (usp. ovdje bilj. 36), prepoznata je “ritualna snaga ove pjesme [koja] počiva upravo na ovoj smjeni afektivnih registara glasa, kao i na brojnim i pomno osmišljenim ponavljanjima (paralelizmima i glasovnim podudaranjima) kojima se pjesma oblikuje kao visoko organizirana i harmonična cjelina” (Oblučar 2023, rad u rukopisu).

počinak njegovim mislima”, a “grlo hladovina njegovu ležaju” (Parun 1955: 61), “lišeno je semantičke referencije” (Culler 1985: 40). Drugim riječima, teško je razumjeti apostrofe “kao fiktionalnu reprezentacije vjerojatnih povijesnih govornih činova” (isto: 39). Utvrditi koja to stvarnost odgovara komunikaciji između lirskog adresanta i lirskog adresata znači zapostaviti uvid u to da je njihova prisutnost u tekstu zajamčena isključivo tropom apostrofe. Ono na što apostrofa upozorava jest činjenica da se identitet lirskog ‘ja’ i lirskog ‘ti’ pojavljuje samo kao figura identiteta. Upravo je to Cullerov stav kada tvrdi da je apostrofa (invokacija) zapravo uprizorenje vlastita glasa (vokacija) (Culler 2001: 157). Obraćanje odsutnoj ženi na određeni je način teatar, spektakl, izvedba kojom se na pozornicu lirskog teksta postavlja maska ožalošćene pjesnikinje. Obraćanjem drugoj ženi lirski subjekt autostilizira se kao ostavljena žena čiji se identitet istodobno stabilizira i transformira jezičnom figuracijom. Premda pjesma započinje oslovljavanjem *sugovornika* zamjenicom ‘ti’ “apostrofa djeluje manje kao uspostava nekog Ja-Ti odnosa [...], a više kao dramtizacija ili uspostava slike sebstva” (isto: 156-157). Upravo zato čitajući ljubavnu pjesmu ne možemo se oteti dojmu da je u njoj u manjoj mjeri riječ o ljubavi, a u većoj mjeri o konstruiranju određene uloge u ljubavnome trokutu: rastužene, napuštene, ali blage i iskrene žene. Postati bićem jezika nužno traži apostrofu, izgrađujemo se kao društvena bića obraćanjem nekoj drugosti čije postojanje nije ni nužno ni izvjesno. Važno je uočiti da u pjesmi *Ti koja imaš nevinije ruke* apostrofa obustavlja “referencijalni aspekt pjesme usredotočavajući se na poetički događaj” (isto: 159). Umjesto racionalno zamislivoj komunikacijskoj situaciji u kojoj ostavljena žena odabranoj ženi prenosi vlastita iskustva i molbe, prisustvujemo činu apostrofe kojim se uprizoruje naizgled banalna, ali presudna činjenica: samoustrojavanje i samopotvrđivanje sebstva događa se obraćanjem stranoj drugosti. *Ti koja imaš nevinije ruke* ustvari je pjesma o izgradnji sebstva koje, obraćajući se radikalnoj tuđosti, stječe pravo na vlastiti glas. Napušteni i osramoćeni *osvajaju* vlastiti identitet koji je, kao i svaki drugi identitet, nesumnjivo tropološki konstrukt.

Opisani proces ima i svoje naličje. Činom apostrofiranja odsutnog ‘ti’ omogućeno je da se baš ta odsutnost pojavi kao sablasna *neprisutna prisutnost*. Retorički rad obraćanja čini to da se pred nama materijalizira, kao tekstualno, metaforičko biće, žena suparnica. Odjednom bezlični drugi dobiva lice, doduše lice utvare. Pojavljuju se pred nama tek njegovi lelujavi, blijedeći obrisi: *nevinije ruke*, *bedra koja zaustavljaju bol*, *ime koje ne znamo, ali znamo da je počinak mislima*, *grlo koje je hladovina ležaju*. Druga žena retorički je *frankenštajn*, bezimeno biće koje lirski subjekt sastavlja pretežno povezivanjem metaforiziranih dijelova tijela. Funkciju tih *karnalnih* metafora teško je jednoznačno protumačiti. Očito je da žena suparnica “može zauzeti mjesto naslovnika tek kao proizvod poetičkog posredovanja” (isto: 162). Njezina pojavnost, njezina materijalnost, uistinu je materijalnost i pojavnost tropološkog djelovanja. Rekao bih da najslavnija ljubavna pjesma Vesne Parun, pa i hrvatske lirike uopće, nije samo ili nije uopće trijumf ljubavi, nego trijumf apostrofe. Zavodljiva moć stihova jest i u tome što uspijevaju pokazati kako je oblikovanje jedinstvenih identiteta – žene koju je je muškarac ostavio, žene koju je muškarac osvojio – postupak figurativne kreacije. Naši su identiteti krhke tropološke tvorbe koje lako mogu biti transformirane. Uostalom, gledajući opus Vesne Parun

u cjelini, subjektivitet žene patnice iz *Crne masline* preobražen je u kasnijim knjigama u druge tipove ženskih subjektiviteta čiji identiteti nisu isključivo emocionalno ustrojani.

U pjesmi *Ti koja imaš nevinije ruke* čitatelj se ne suočava samo sa složenošću apostrofe, nego i sa složenošću drugih retoričkih postupaka i strategija kao što su metafora (nevinije ruke, postelje ljubavi), epanalepsa (periodično ponavljanje istog stiha *Ti koja imaš ruke nevinije od mojih*), personifikacija (ožalošćene pliskavice, prijazni gušteri), metalepsa (*Ti koja umiješ s njegova čela* čitati samoću), poredba (oksimoronska) (mudra kao bezbrižnost), sinegdoha (sintagma *nevinije ruke* dolazi umjesto osobe). Pjesma dakle nije nedvosmisleno predočavanje intimnih iskustava, emocija, znanja ili žudnji, nego je prije svega kulturno ovjeren jezični čin u “kojemu se ništa ne događa, ali koji je esencija događanja” (Culler 2001: 168). Kako je već bilo naznačeno, pjesma u manjoj mjeri govori o povijesno provjerljivoj ljubavnoj aferi, a u većoj mjeri, snažnim djelovanjem figurativnog jezika, uprizoruje pojavljivanje novog svijeta i njegovih jedinstvenih aktera. Ona čitatelju ne pruža odgovor na pitanje što je prava ljubav, nego od njega zahtijeva da se postavi prema ideji da je prava ljubav jezična konstrukcija, da se zaljubljenost uvijek mora iskazati, a da su znakovi kojima se iskazuje varljivi i zavodljivi. U susretu s pjesmom čitatelj ne nailazi samo na rečeni problem, nego na cijeli niz već spomenutih i nekih drugih nespomenutih pitanja koja nisu laka i čiji su odgovori obično dvosmisleni. “Ono što je tu posrijedi, dakle, moć je lirike da omogući da se nešto dogodi” (Culler 2015: 240). Pjesma je događaj čije posljedice nisu predvidive. Njezino komentiranje, čitanje, tumačenje, razumijevanje, prenošenje u nove kontekste, poučavanje društveni je čin koji gotovo uvijek rezultira različitim reakcijama. Zato *Ti koja imaš nevinije ruke* nije lirska pjesma koja naprosto afirmira temu ljubavi, nego ljubav preobražava na takav način da uvijek iznova potiče drukčija zapažanja.

Jedno od tih zapažanja jest ono o odnosu ljubavne žudnje i jezika. Ono što pažljivo čitatelju neće promaknuti jest činjenica da je objekt žudnje lirskog subjekta isključen iz komunikacijske situacije te da se ni jednom otvoreno ne iskazuje ljubav (prema) njemu. U šestoj i sedmoj strofi lirski subjekt doduše govori o naravi svoje ljubavi, ali tako što je ljubav zanijekana u ime spolnosti. U šestoj strofi riječ je, rekao bih, o spolnom užitku – “njegovu plodnost ne primih u svoja njedra” (Parun 1955: 62) – a u sedmoj o reproduktivnoj funkciji spolnosti – “ja neću nikada za ruku voditi njegovu djecu” (isto). Ljubav je dakle neodvojiva od spolne žudnje koja je nedvojbeno pokrenuta gubitkom žuđenog objekta i nastavlja se kretati oko nastale praznine mutnim retoričkim kanalima. Kao što stoji u završnoj pjesmi zbirke *Jao jutro – Pjesme koje se glase umjesto ždralova* – “Mi ljubimo ono što nam neće dostajati” (Parun 1963: 72). Lacanov koncept žudnje povezuje kategorije manjka ili gubitka, jezika te izmaknuta ili nedostižna objekta (Lacan 1986). Žudnja se rađa uslijed potrebe za ispunjenjem nedostatka koji počinjemo osjećati zbog toga što smo u ranoj dobi razvoja, prelaskom iz nagonskog i prirodnog oblika života u društveni i kulturni oblik života, navodno izgubili ono što je istodobno za nas fundamentalno i nenaodknavivo. Zapravo Lacan tvrdi nešto mnogo radikalnije. Mi smo nužno najprije otuđeni u znakovima, jeziku, društvenim diskursima i upravo zbog toga možemo konceptualizirati neku autentičnost kao da je izgubljena. Drugim riječima, izvorno nepatvoreno iskustvo ne postoji izvan otuđujuće semioze. Upravo nam otuđenje u znakovima omogućuje da

na mjesto onkraj označavanja postavimo neotuđeni užitek kao da je izgubljen i da potom pokrenemo potragu za njim iako ga nikada nismo imali. Taj povlašteni objekt ne postoji – dakle on nema ni smisao, ni značenje – ali uvijek djeluje tako da oko njegova potiskivanja organiziramo sva druga značenja i smisao egzistencije. Žudnja tako umjesto ničega postavlja nešto kao da je vrijedno pažnje, ali je ono zauvijek manjkavo i nama nedostižno. Način da to povratimo jest da upotrebljavamo jezik, ali i sam je jezik manjkav i uvijek promašuje. Kada koristimo jezik da bismo nadoknadili gubitak, mi ne ublažavamo otuđenje, nego se još više otuđujemo. Lacan stoga napominje da ljudi uopće ne govore jezikom žudnje, nego da jezik žudnje govori njih, u smislu da ih nesvjesno oblikuje kao subjekte žudnje. Sve u svemu, riječ je o temeljnom proturječju ljudske egzistencije: subjekt žudnju ne može realizirati, jer jezik kojim se služi ne može upotpuniti manjak (jezik proizvodi manjak i sam je manjkav); manjak koji nastoji upotpuniti konstitutivan je za žudnju te bi njegovim iščeznućem iščeznula i sama žudnja, a on bi kao subjekt žudnje bio poništen; posljedično, povlašteni objekt žudnje nije zbiljski, materijalni entitet, nego je doslovno jezično izobličeno, retorička distorzija.

Pjesma *Ti koja imaš nevinije ruke* upozorava da je ljubav neodvojiva od žudnje, a da je žudnja uvijek žudnja za onim što izmiče, manjka i nije nikada prisutno osim kao tropološko premještanje, iskrivljavanje i odmicanje od vlastite *suštine*. Žuđeni se muškarac u stihovima pojavljuje samo kao izgubljen objekt, njegova je prisutnost neodvojiva od odsutnosti, uvijek je djelomična i uprizorena odgodama i nadomjescima poput njegove *djece, plodnosti, šume, sna, žala, ležaja*. Kada bismo zamislili da *nepatvorena* ljubav nije bila izgubljena, mogli bismo pretpostaviti da nikada ne bi došlo do jezične potrage za njom. Točnije, nikada ne bi došlo do toga da se naknadnom figurativnom rekonstrukcijom ljubav izgradi kao istinska i izgubljena. Pjesma nas suočava s činjenicom da su povlašteni objekti retoričke tvorbe, da je idealna ljubav nužno ideal s manjkom, uvijek-već odsutni ideal, te nas potiče da promislimo što činimo kada neke vrijednosti idealiziramo nauštrb drugih. Ne bi bilo pretjerano tvrditi da najuspjelija ljubavna pjesma Vesne Parun zapravo nije samo ljubavna pjesma, nego i pjesma o žudnji; između ostalog o žudnji za pisanjem i čitanjem pokrenutima nenadoknadivim manjkom. Zato je, prema mome sudu, u lirskom svijetu objekt žudnje predočen tako što nije predočen, tako što je predočen kao trajno odsutan ili odgođen djelovanjem tropološkog rada pjesme. Tu nije samo u pitanju temeljni paradoks žudnje, nego temeljni paradoks pisanja i čitanja književnosti. Pisanje i čitanje poput žudnje neiscrpivi su jer ne mogu prispjeti u povlašteni objekt. Čitanje ove i drugih ljubavnih pjesama Vesne Parun nikada neće moći biti dovršeno zbog suštinske manjkavosti koja je ugrađena u postupak pjesničkog označavanja. Kao što nastojanje lirskog subjekta da što preciznije iskaže prirodu odnosa prema vlastitom objektu žudnje završava u retoričkim zaobilaznicama, tako se i čitateljska žudnja da se što više približi smislu pjesme uvijek premješta drugdje. Pjesma ukazuje na mobilnu, jezičnu i proturječnu prirodu žudnje, a posredno i na to koje opasnosti vrebaju ako dođe do njezine naturalizacije i fiksiranja. Kritika, novinska i akademska, najčešće je transgresivnu žudnju ovog teksta zauzdavala konceptom bolne romantične ljubavi proglašavajući je povlašćenim objektom tumačenja. Reduktivnost je takva pristupa u suprotnosti s onim što je u osnovi autoričine pjesme, njezine ljubavne lirike i opusa u cjelini: onemogućiti svaki

oblik povlaštenog čitanja, osloboditi se povlaštenog objekta pisanja, osujetiti petrifikaciju značenja, dakle ne dozvoliti da ljubav prema pisanju i čitanju književnosti presahne.

Da se uočiti da ljubav u pjesmi *Ti koja imaš nevinije ruke* nije jednostavan problem. Ako tekst nastoji biti autentična predodžba ljubavi jedne osobe prema drugoj, pitanje je zašto je bilo potrebno osloviti treću osobu da bi se ta ljubav iskazala. Lacan tvrdi da je ljubav nužno iluzija, njezin je karakter imaginaran (Lacan 2005). To nipošto ne znači da je ljubav izmišljotina, nego da stanje zaljubljenosti podrazumijeva određeni vid retoričke stranputice. Drugim riječima, neposredan osjećaj ljubavi omogućen je uvijek nekim oblikom posredovanja; izravnost ljubavi vlastita je suprotnost, odgoda izravnosti, pa beskompromisna direktna ljubav mora računati na kompromise, neizravnost i zastranjenja. Ova pjesma Vesne Parun čini upravo da to izađe na vidjelo; ljubav se u njoj javlja kao nemogućnost da se iskaže izravno. Da bi se ljubav pojavila nužno je da riječi zastranuju. U pjesmi *Voćnjak* iz zbirke *Crna maslina* tvrdi se kako je ljubav “teška od mnogih riječi” (Parun 1955: 35). Otežala nužnim umetanjem u jezik, njezina se narav tim činom istodobno potvrđuje i poništava. Dakle, upravo iskazivanje ljubav čini jedinstvenim i neponovljivim događajem. Želi li se obznaniti, ljubav se mora iskazati, a u to je uključen rizik koji onemogućuje znanje o tome do čega će ljubavna poruka dovesti, kako će drugi na nju odgovoriti. Kada iskazujemo ljubav, bilo da nekom upućujemo ljubavno pismo ili pjesmu “naš je život na kocki: u igri su opasnost i uzbuđenje, nismo sigurni što ćemo napisati, naš identitet je u pitanju” (Bennett i Royle 2016b: 240). U tom smislu *Ti koja imaš nevinije ruke* ipak jest prava ljubavna pjesma jer je tekstualni događaj ljubavi koji proizvodi nepredvidive učinke. Zato je susret s njom uvijek iznova začuđujuće izazovan: kako da odgovorim na taj iskaz ljubavi, hoće li moj odgovor biti dostojan, jednakovrijedan, jesam li razumio poruku, nisam li previše distanciran, premalo uživljen, neprimjeren zakačen? To su dakako u manjoj mjeri pitanja emocionalne naravi, a u većoj mjeri pitanja politike književne interpretacije.

Ljubavna lirika Vesne Parun navodi nas da pokušamo shvatiti “zaljubljivanje kao temeljno književno iskustvo” (isto: 248). Ona nam pokazuje kako je jedini način da upoznamo ljubav, doživimo je, taj da se suočimo s njezinim bezbrojnim, uzbuđljivim, neponovljivim, ali uvijek manjkavim predodžbama. Ne čudi stoga što se u pjesmi *Da si blizu* iz zbirke *Crna maslina* za ljubav tvrdi da je “neznano ime” (Parun 1955: 36). Srodno je to pjesnikinjinom opaski: “ljubav je neobjašnjiva” (Parun 1990: 67). Što je ljubav ne zna se, ali baš zbog toga ne prestajemo se pitati o njezinim značenjima, ne prestajemo promišljati kako se ona upisuju u naše živote. No ako je zaljubljivanje temeljno književno iskustvo, onda vrijedi i obratno. Ljubavna lirika, to ustrajno slanje ljubavnih pjesama na nepoznatu adresu, svjedoči o zaljubljenosti u pisanje. Poput svakog ljubavnog iskaza, stihovi o ljubavi, nesumnjivo potiču da se na njih odgovori. Brojne i nimalo jasne poruke o ljubavi predstavljaju pravi književni izazov jer je u njima riječ o preobrazbi značenja, transgresiji poznatih smislova, transformaciji identiteta, mobilnosti i ekstatičnosti jezika. Očito je to na primjer u pjesmama *Ljubav* (Parun 1959: 116) i *O krevetu starinskom ili: tužaljka uz ljubavni odar djedova* (isto: 126-129) iz zbirke *Ti i nikad*. Ljubav je u njima brojnost nepoznanica: *tajna, čekanje, stoljetna loza, ratni pohod, otuđujuća sila, ono što ostavljamo kada se iskradamo put drumova, drevna mjera, čekanje u snu, odlazak ptica,*

jutra koja se ponavljaju, neznana, vidovita tuga. Tu se ranije spomenuti imperativ iz pjesme *Zrnce ganuća – ljubavi, budi pjesma* – doslovce ostvaruje; značenja su ljubavi neuhvatljiva kao što su to i književna značenja. U tom je pogledu ljubavna lirika Vesne Parun ljubav prema raspršivanju označitelja o ljubavi. Prilikom susreta s tim diskursom nikada ne možemo biti sigurni što nam susret donosi. Kao i pri svakoj ljubavnoj odluci, na nama je da se opredijelimo premda smo sigurni da neizostavno promašujemo. No druge nema. Iskazati ljubav prema ljubavnoj lirici možemo samo ako se prepustimo njezinu jeziku bez nade da će nas to ikamo odvesti. Neće to biti besmisleno putovanje; tijekom njega učimo da je ljubav ponajprije jezična ljubav, da ljubiti znači znati upotrebljavati i čitati složene znakovne strukture, da ljubav iznenađuje, uzbudljiva je i vrijedna života između ostaloga i zato što je kodirana ljubav, ljubavni diskurs koji ima društvenu svrhu i vrijednost, prije negoli je stvar samo naše intime. Vesna Parun piše ljubavnu liriku koja nas počesto podsjeća da su naši najintimniji osjećaji uvijek-već i društvena stvar, pitanje semioze i retoričke konceptualizacije.

Predložio bih stoga da se pjesma *Ti koja imaš nevinije ruke* pokuša kritički čitati kao himna patrijarhata. Pitao bih se pritom o naravi kritike koja stihove o pasivnoj, poslušnoj i obezvrijeđenoj femininosti redovito čita kao liriku koja afirmira ljubav. Pitao bih se usto i o fascinaciji ljubavlju koja je ponizna, pomalo i snishodljiva, nimalo prevratnička, gorljiva i beskompromisna te zašto nam je ljubavna bol privlačnija od ljubavne sreće i ispunjenosti. Na koncu bih sam sebi postavio protupitanje: nije li u pjesmi riječ o nastojanju da se traumatsko iskustvo – bol koja ne može biti izravno posredovana i pojavljuje se samo u jezičnom prikazu kao vlastita odgoda – ipak posvjedoči, zapamti i prenosi u zajednici? Nije li ova pjesma učinila to da se načuje glas napuštenih žena, da se iskustvo odbačenosti oslobodi srama? Nije li takvo korištenje diskursa ljubavi političko? Nije li ljubavna lirika Vesne Parun omogućila pokretanje jednog tipa otvorenog govora o iskustvima omalovaženih žena? A opet s druge strane, nisu li svi ti iskazi o ljubavi opravdanje da se patrijarhalni odnosi održe netaknutima? Nije li riječ o tipu iskaza koji osnažuje poruku da se u ime ljubavi može drugome docirati o ljubavi? Pjesma je napučena imperativima – “ostani pokraj njega, boj se, budi blaga, šeći njegovim žalom, tumaraj njegovom šumom” (Parun 1955: 61) – čiji zloslutni naređivački ton ne dopušta da previdimo kako je ljubav i agresija, kako se iz ljubavi nekoga može prisiliti da bude u ljubavi s određenim konceptom života. Na sva ta pitanja jednoznačnog odgovora nema. Ljubavna lirika otvoreno je problemsko polje o ljubavi prema književnim značenjima. Ona nas nagovara da se suočimo s ljubavnom retorikom čije je značenje upravo rasipanje značenja u ljubavnim porukama. Nastojati odrediti smisao ljubavi, ljubavi prema književnosti, razumjeti način na koji se u književnost zaljubljujemo, znači riskirati da nas u svakom času preplavi besmisao. Kao što je jednom prilikom govoreći o ljubavi istaknula Vesna Parun: “Nema novog iskustva bez rizika da te na startu sačeka i usmrti staro” (Parun prema Pavletić 1983: 488).

Odrezani jezik

Satira je elegantan bunt, samoobrana, nova vitalnost.

Ona briše u nama za borbu nesposobne emocije

Vesna Parun

Humor [...] nas poziva da se suočimo s ludošću

svijeta i promijenimo situaciju u kojoj jesmo

Simon Critchley

Što je smiješno u tome da je čvorak Čviki – junak pjesničke satire *Odrezani jezik* iz knjige *Apokaliptičke basne* (1976) – doletio psihijatru Čvaku Čvakanoviću u brezik i tražio od njega da mu odreže jezik zbog toga što je govorio samo istinu dok su svi oko njega lagali? “Neću da više govorim istinu dok svi oko mene lažu. / Od istine vješti trgovci prave svoju *ambalažu!*” (Parun 1976: 20) – čvorkove su riječi kojima potvrđuje odluku o odsijecanju jezika. Oni koji su upoznati s Bergsonovom studijom *Smijeh: esej o značenju komičnog* mogli bi barem načas pomisliti da ju je pročitao i čvorak Čviki. Prema francuskom filozofu smiješno je naime ono “mehaničko nakalemljeno na živo” (Bergson 1987: 38). Za pretpostaviti je kako je čvorak uvidio da je izvor njegove neizdržive tjeskobe upravo mehaničko klepetanje jezika koji ga je stalno pravio budalom. Kao i svaka luda Čviki je uvijek izgovarao istinu, pa nije neobično što se toga tereta želio pošto-poto riješiti. Krajnje je istinoljublje komično; ako smo mu skloni, od nas pravi blesane, uvaljuje nas u neprilike, a druge dovodi u nezgodan položaj da moraju obuzdavati neodoljivu potrebu da nam se narugaju. Zamislimo istinoljubivog profesora književnosti kojeg susjeda u prolazu upita kako je. A on, pateći od dijareje, počne potanko opisivati svoje stanje: česti odlasci na toalet, nekontrolirano ispuštanje vjetrova, grčevi u želucu, prekomjerna potrošnja toaletnog papira. Bergsonovski jezični automatizam spojen na njegov intimni život čini ga urnebesno smiješnim. Pjesnička satira Vesne Parun *Odrezani jezik* smiješna je iz više razloga, a jedan od njih jest taj što nastojeći ogoliti istinu o odnosu istine i laži izruguje sebe samu. Riječ je o satiri kojom se težnja prema beskompromisnom suočavanju s istinom predstavlja kao proturječan i zato ridikulozan posao; satiri je tu jezik doslovno odrezan, odvojen od vlastite svrhe. Želja upisana u satiru da se sveopća društvena laž raskrinka od laži ne može pobjeći: “Tko je stekao opasno umijeće / da vam vidi *laž* i u postavi kaputa / tome ni šutnja pomoći neće / jer vaše će laži odsad morati da – guta!” (Parun 1976: 21). Satirična pjesma, izvedena usmenoknjiževnim žanrom basne,⁴³ ismijava ljudsku ogrezlost u neistini, a nastojanje da sebe održi istinoljubivim

43 U *Apokaliptičkim basnama* antropomorfizirane su životinje hibridni jezični entiteti, one su “figure koje prekoračuju granice”. Basna stoga može dovesti u pitanje stabilnost razlike između s jedne strane ljudskog, a s druge životinjskog i neljudskog u čemu se uočava “potencijalna subverzivnost” i “zazornost” žanra (Flynn 2004: 433). Basna u tom smislu nije samo alegorijski prikaz moralne poruke, nego se njome potiče niz pitanja o ljudskom identitetu, prevlasti ljudske kulture spram prirode, odnosu prema drugosti i stranosti

modusom iskaza istodobno oblikuje kao blesavo posrtanje. Kao što je Čvikijeva smrt, nakon što je progutao vreću laži, smiješan obrat u priči o istinoljubivom čvorku, tako je smiješna i satira koja, izrugujući se lažljivcima, potvrđuje da njezin jezik ne dopire do istine. “Poruka je jasna: operacija ne vrijedi ako je prekasna” (isto) – kirurški potez što jezik odvaja od istine neće spriječiti da nas preplavi laž. Riječ je nesumnjivo o apsurdnom srodnom nezaboravnim uzrečicama iz kultnog stripa *Alan Ford: ako kaniš pobijediti ne smiješ izgubiti* ili *tko spava nije budan. Odrežanim jezikom* doslovno se tvrdi: *ako kaniš izbjeći istinu, ne smiješ ne susresti laž*. No baš artikulacija te nebuloze postiže komičan učinak jer uspostavlja “neposrednu vezu između heterogenih poredaka” (Zupančić 2011: 16). U toj pjesničkoj satiri Vesne Parun aktiviran je trop paradoksa; retorika teksta djeluje tako da iznevjerava sva naša očekivanja. Umjesto britke osude i prezira neistine, čitatelj je suočen sa samopotkopavajućim iskazom čija duhovitost izbija iz kratkog spoja istine i laži. Kao u nekom besmislenom vicu, na čitateljevo pitanje *moгу li dobiti komad istine?*, satirički tekst odgovara: *naravno, da vam odrežem od laži ili od jezika*.

Javlja se međutim u tom apsurdnom samoizrugivanju stanoviti osjećaj etičke superiornosti. Takav je humor “prvobitan izraz neautentičnosti [...], posve neznan, manje herojski oblik sublimacije koji subjektu omogućuje da podnese prekomjeran, uistinu hiperbolički, teret etičkog zahtjeva tako da se taj zahtjev ne izokrene u opsesivnu samomržnju i okrutnost” (Critchley 2007a: 78-79). Samoizrugivanje potiče *smijeh od smrti jači*, kako je Vesna Parun nasloвила svoju kasniju knjigu iz 1997. Ono dovodi do otrežnjujuće samospoznaje u kojoj se javlja naša vlastita “neautentičnost kojoj se možemo smijati” (Critchley 2007: 102). No nije to duhovitost koja izaziva intenzivnu provalu cerekanja, rijetko kada je riječ o karnevaleskom ili lakrdijaškom vicu, nego pobuđuje diskretan smiješak kao znak “ekscentričnosti ljudske situacije” (isto: 108). Čitajući Freudov esej *Humor*, Critchley u samoismijavanju pronalazi potencijal za oslobađajuću samospoznaju. Samoismijavanje može dovesti do “anarhične metapolitike” (Critchley 2007a: 130) koja umjesto glatkog društvenog konsenzusa potiče osjećaj bijesa, budi “intelektualni i moralni gnjev” (Parun 1993: 6) te širom otvara vrata socijalnom neslaganju. U pjesničkoj satiri *Kongres pelikana* iz knjige *Apokaliptičke basne* na tapeti je izrugivanje književnome cehu i uopće kulturnoj sceni. Riječ je o književnosti koja samu sebe ismijava – “to ružno svrbljenje potkožno koje se naziva *literatura*, ta šuga i svrab” (Parun 1976: 118) – a to, sukladno Critchleyevim tezama, može pokrenuti društveni disenzus kao snažnu političku silu. Spisateljskim činom izvrgnuti ruglu spisateljsku profesiju i kontekst u kojem je spisateljski čin ostvaren znači odbiti pristati na postojeći poredak stvari i njegovu depolitizaciju. Samoismijavanje postaje metoda političke borbe koja dovodi do satiričkog pritiska na sustave moći da bi se ukazalo na to “kako su moguć i drukčiji oblici življenja” (Critchley 2007a: 124). Tvrdim da humoristička književnost Vesne Parun – dio autoričina opusa u koji se osim *Apokaliptičkih basni* ubraja još nekolicina knjiga⁴⁴ – nastoji, izrugujući se

koji je obremenjen i drugošću i stranošću jezika te ustroju humanističkih ideja strategijama isključivanja ili hijerarhizacije.

44 Riječ je o knjigama *Salto mortale* (1981), *Tronožac koji hoda* (1993), *Pelin basne* (1998), *Političko Valentinovo* (2000), *Griješ smrtni: satira* (2000), *Džepni kurcomlatić* (2000), *Mozak u torbi* (2001), *Vaš*

između ostaloga i sebi, proizvesti smijeh ili podsmijeh čije djelovanje oslobađa stanovitu volju za promjenom uvida u postojeći svijet društvenih odnosa i uloga, pa čak i za promjenom samih okolnosti koje ih omogućuju. Temeljna odlika autoričina humora u osnovi je satirična, a proizlazi iz radikalne neusuglašenosti između tekstualnog događaja i kontekstualnog svijeta u kojem tekstualni događaj proizvodi određenu vrstu komične diverzije.

Općenito uzevši riječ je o transgresivnom tipu iskaza, najčešće o invektivi, kojim se izravno napadaju i pritom narušavaju dobri običaji, osporavaju društvene norme, a zdravorazumski stavovi izokreću naglavačke. Humoristički tekstovi Vesne Parun nedvojbeno jesu takav oblik jezičnog djelovanja. No kako je u pitanju umjetnička forma – lirska pjesma, epigraf, basna, alegorija, aforizam, vic – njezina “imaginacija i duhovitost objekt napada čine zabavnim i ridikuloznim” (Greenberg 2019: 7), a ne odbačenim, poništenim ili naprosto bezvrijednim. Smatram da upravo to autoričinu satiru, i njezin humoristički diskurs uopće, čini društveno relevantnim činom. Riječ je o tekstualnom događaju koji ono što nam se čini posve obično ili prirodno pripoji neobičnoj i *neprirodnoj* drugosti tako da se u tom kratkom spoju, koji izaziva nezadrživ smijeh ili decentan hihot, izokrene naše viđenje svijeta i života. Takva je pjesma *Blagodat propuha* iz zbirke *Grieh smrti: satira* (2000): “Kako to da propuh / čovjeku škodi? // Škodi mu, jer je /nalik slobodi. // A zar sloboda / čovjeku ne godi? // Da, ako joj žice / na propuhu ugodi!” (Parun 2000: 30). Zdravorazumski shvaćena kao zajamčeno ljudsko pravo, sloboda je dovitljivom jezičnom igrom u prvim dvama dvostisima povezana s propuhom. Propuh, znamo, može prouzročiti prehladu, glavobolju, ishijas, ali i tešku upalu pluća sa smrtnim posljedicama pa prema analogiji i slobodarski duh ljudima zna narušiti zdravlje i raditi o glavi. No tu nije kraj obratima. U trećem i četvrtom dvostihu tvrdi se da sloboda čovjeku ipak godi, ali je dosegnuti može samo ako se obrne u vlastitu suprotnost. Uspoređena s ugođenim žicama, sloboda je sloboda isključivo ako je normirana, usklađena s pravilima i paradoksalno dobro *uštimana*, a ne spontana. Može pasti na pamet da uzimati slobodu zdravo za gotovo, kao apsolutnu vrijednost, znači imati propuh u glavi. Čitatelj je tu uvučen u situaciju u kojoj slučajno spojene krajnosti u apsurdnom zagrljaju proizvode duhovitost što potiče na promjenu ustaljenog viđenja društvene stvarnosti kao logičnog poretka i slobode kao neupitne i neutuđive civilizacijske tekovine. “Stvarajući svijest o slučajnosti, humor može promijeniti situaciju u kojoj jesmo, pa čak i imati *kritičku* funkciju u odnosu na društvo” (Critchley 2007: 20). Smatram da humor Vesne Parun rijetko nastaje s namjerom da obezvrijedi ili povrijedi, a najčešće je, uz veliku dozu autoironije, usmjeren prema općim društvenim i kulturnim anomalijama, ljudskim porocima i manama. Bilo da se obrušava na beskrupuloznost kapitalizma, domoljubno licemjerje, taštinu akademske elite, bezumnost potrošačke kulture, nepismenost medija, pohlepu, častohleplje ili škrtost, humor Vesne Parun “nas poziva da se suočimo s ludošću svijeta i promijenimo situaciju u kojoj jesmo” (isto: 27). Ta vrsta humora ima komunalni karakter; upozorava na ono što svi dijelimo i čemu smo zajednički izloženi, ali na takav način da stalno potiče neslaganje s pravilima koja bez promišljanja prihvaćamo ili autoritetima koje slijepo

slijedimo. On nas nagovara da onkraj brojnih lažnih vrijednosti koje zajednički prešutno odobravamo, uočimo apsurd i da ga iskoristimo kao silu koja će pokrenuti kritički smijeh. Takvo što moglo bi se dogoditi čitanjem pjesme *Čestitamo!* iz zbirke *Grieh smrti: satira* – “Sve je dobro / što se dobro / svrši. / Najbolje je / ne započeti / ništa. // Straha tad / od promašaja / nema. / Svi te štiju. / Savjest ti je / čista.” (Parun 2000: 32). Rekao bih da tekst nije tek ironična čestitka neradu, nego složeno komično upozorenje: na zastrañjenja u tranzicijskoj poduzetničkoj kulturi, na opću društvenu klimu koju karakterizira uzrečica *bolje vrabac u ruci, nego golub na grani*, ili pak na epidemiju oportunitizma i častohleplja. Bilo kako bilo, isprepletanjem izreke o povoljno okončanom poslu ili kakvom sretno svršenom pothvatu – *sve je dobro što se dobro svrši* – i stihova koji afirmiraju nerad u prvoj strofi te zaključka zašto se nerad isplati u drugoj strofi, nije naprosto došlo do izrugivanja nekom od navedenih socijalnih procesa ili karakternih osobina. Iskaz o pozitivno završenom radu bešavno pripojen iskazu o nevoljkosti da se s radom uopće započne proizvodi komediju neodvojivih suprotnosti. Smijemo se paradoksalnoj djelatnosti nedjelovanja, djelu kojim se ne čini ništa, a ono djeluje. Ne raditi ništa najbolji je način za stjecanje simboličkog kapitala, izbjegavanje rizika i psihološku stabilnost. Povoljno okončanje pothvata i pragmatički duh nesudjelovanja u pothvatu, povezani u apsurdnu jezičnu smjesu, mogu dovesti do kritičkog podsmijeha, nagađam, mnogobrojnim i nesagledivim promašajima tranzicije ili naprosto univerzalnoj bijedi konformizma.

Humorističko pjesništvo Vesne Parun, poput njezine *ozbiljne* lirike, diskurs je koji s vjerodostojnim predočavanjem društvene stvarnosti nema nikakve veze: mravi pišu političke govore, kišna glista čita novine, čvorci posjećuju psihijatra, rad je nerad, sloboda propuh u glavi. Međutim, to još uvijek ne znači da taj diskurs ne govori istinu o zbilji koju *promašuje*. Riječ je kao što smo vidjeli o takozvanim racionalnim aporijama; što su lakrdije odmaknutije od svakodnevice, to su primaknutije njezinim univerzalnim zakonitostima. Djelovanje takva humora opisuju Bahtinovi pojmovi “smjehovne kulture” i “grotesknog realizma” (Bahtin 1978: 14, 27): svijet izokrenut naglavce, život bez hijerarhija i podjela djeluju otrežnjujuće i snažno osvještavaju društvenu nejednakost i nepravdu. Komunalnost humora u tom pogledu ne ovisi nužno o jezičnoj referencijalnosti.⁴⁵ Prije je tu riječ o proizvodnji jezičnog događaja koji je omogućen zajedničkim kontekstom, dijeljenjem navika, znanja, osjećaja ili predrasuda. “Satira cirkulira kulturom akumulirajući nove nijanse značenja i izmamljujući nove javne odgovore” (Greenberg 2019: 11). Satira Vesne Parun *se događa* – u smislu da nije puka reprezentacija smiješnoga, nego je komični čin koji nastaje različitim tropološkim obratima, prekoračenjima i sudarima. Duhovitost s kojom se čitatelj pritom susreće nužno ga suočava s njim samim; ali ne naprosto s manama ili vrlinama koje ima ili bi mogao imati, nego s vrlinama koje se istodobno pojavljuju kao mane i s manama koje mogu biti i vrline. Tvrdim da je autoričin satirični svijet prepun takvih “nemogućih zajedničkih artikulacija” (Zupančić 2011: 87) čija komičnost može dovesti do toga da posumnjamo u naša uobičajena vjerovanja i mišljenja te da propitamo učinke naših ustaljenih postupaka. Aforizam – “Nikad ne reci

45 Iako Greenberg satiru tumači kao iskazni modus koji ovisi o referencijalnosti, on dovodi u pitanje izravan odnos retoričkih strategija i reprezentacijskih modela. Usp. 2019: 21-23.

nikad, osim kad se to nikad zaista dogodi” (Parun 2006: 136) – iz knjige *Topuzina* (2006) sažima tu retoričku strategiju. Smiješno je koliko su jalova naša nastojanja da logički objasnimo taj iskaz: je li smisleno govoriti o situaciji u kojoj se dogodilo ono što se nikad nije dogodilo, može li se nikad ne reći nikad, a da se ne kaže nikad, događa li se nikad ikad osim u riječi nikad i tako dalje dok nam se ne zavrti u glavi? No još je smiješnije to što se neko *nikad*, iako je to nemoguće i neobjašnjivo, upravo događa sad u iskazu koji je pred nama. Kao da se uzrečica *sad ili nikad* preokrenula u komični *sad i nikad* s namjerom da nas opomene kako su jezična jamstva koja dajemo slaba poput naše moći da razumijemo zavrzlane u koje nas uvaljuje upotreba jezika. Potpuna nepodudarnost tu je iskazana kao zajedništvo ne bi li se na duhovit način pojačao osjećaj da naše spoznajne kompetencije počesto susreću vlastite granice. Dojam da se našem znanju izruguje naše neznanje može se pojaviti prilikom čitanja *Apokaliptičkih basni* i drugih satira Vesne Parun izvedenih u istom žanru između ostaloga i zbog toga što su prožete brojnim “ridikuloznim antropomorfizmima” (Bennett i Royle 2016a: 109): medvjedica šalje puža u dućan, lažac uholaza osniva klub protiv laži, rak bezveznjak ide u disko-bar i tome slično. Ma koliko shvaćali da je riječ o alegorijama koje ironiziraju društvene pojave, upravo jaz između tropa i njegovih mogućih zbiljskih referenata potiče smijeh i navodi nas da se hihoćući zapitamo o tome što dijelimo ili kakvo zajedništvo postizemo kada se suočavamo s guskom koja u gušćjem domu kulture čita basne (Parun 1976: 36). U tom je pogledu humoristička književnost Vesne Parun “neki drugi *sensus communis*, odnosno, *dissensus communis* drukčiji od dominantnog zdravog razuma” (Critchley 2007: 90). Smijemo li se “moći besmislice” (Parun 2006: 191) – poput ove: “Da nemamo pamet, morali bismo u nju vjerovati” (isto: 155) – nazire se nada da bi naša zajednička znanja, vjerovanja i običaji, drugim riječima naša komunalna pamet mogla postati naprednija, pravednija i učinkovitija.⁴⁶

Humor Vesne Parun ostvaruje se različitim iskaznim modusima, žanrovima i retoričkim sredstvima. Riječ je u najširem smislu o duhovitoj upotrebi jezika i nastojanju da se njome proizvedu određeni učinci. Satira, parodija, ironija, dosjetka u obliku lirske pjesme, cinični aforizam, zajedljivi epigram, groteska, karikatura i crni humor u osnovi su tropološke igre koje nastoje biti “subverzivne i uznemirujuće” (Bennett i Royle 2016a: 112). Smatram kako autoričin humoristički diskurs polazi od pretpostavke da je “književnost stvar kako lingvističkog, tako i društvenog skandala. Ona ustrajno postavlja izazov oblastima takozvanog ‘dobrog ukusa’ i predstavlja uvredu onome što bi se moglo nazvati ideologijom ozbiljnosti” (isto). Njezine erotske groteske, lakrdije i provokacije – knjige *Đoko i Đokonda* (2002) te *Džepni kurcomlatic* (2000) i *Prošireni kurcomlatic* (2005) – društvena su i estetska *sramota* koju autorica objavljuje veselim i smiješnim jezikom. U manjoj je tu mjeri riječ o prostačkoj i prekomjernoj upotrebi vulgarizama,

46 Čini se da je to imao na umu i Maroević kada je povodom *Apokaliptičkih basni* napisao da “životinjski odnosi u pjesničkoj projekciji Parunove jesu na ljudsku ‘sliku i priliku’, ali krajnje parodično i nesustavno, s mnogo pjesničke slobode duha koji ne propovijeda idealne modele niti se poštapa o pogodnosti negativne utopije”. Pritom zaključuje da “pjesnikinja prihvaća ‘životinjsku farmu’ kao već ustaljenu masku, kao ne-skrivenu literarnu konvenciju koja omogućuje ležeran i jasan izričaj, a igrom i kombinatorikom oslobađa traumi i kompleksa te kompenzira efemerne preokupacije i pritiske najrazličitijeg podrijetla” (1979: 134).

premda je to iskazna taktika s kojom se računa, a u većoj o *sramoti* same jezične igre. Paronomazija: Svi smo mi / za globalno! Analno / i oralno! (Parun 2001: 40) – paradoks i hiperbola: “Gdje nitko ništa ne zna, nitkovi znaju sve.” (isto: 27) – litotizirana ironija ili ludična parafraza: “Dva više dva katkad je znalo biti četiri” (isto) – epizeuksa i prozopopeja: “Papige ponavljaju: / Tin, Tin, Tin... / A Tin nam / šapće: / da se opet rodim, / začepio bih / bocu / i odčepio plin.” (isto: 64) – i brojne druge stilske figure poput neologizma ili katahreze sudjeluju kako u duhovitom ismijavanju i sramoćenju društva i ljudskih mana, tako i u samoismijavanju i samosramoćenju humorističke književnosti ili književnosti i kulture uopće. Autoričina stihovana poruka – “Za epigram moraš / statiku ideje / oživjeti / u ples jezika” (isto: 31) – potvrđuje kako humor ponajprije razumije kao svjetotvorbenu jezičnu igru pokušavajući njome uznemiriti javno mnijenje i u nespokoj dovesti one koji navodno znaju razliku između ozbiljne i neozbiljne književnosti, primjerene i neprimjerene komunikacije, prikladnog i neprikladnog ponašanja. U osnovi u humorističku književnost Vesne Parun upisana je težnja da bude ispisivanje transgresije; pisanje kojim se doslovno i figurativno prelaze granice dobrog ukusa, prihvatljivih tema i problema te se postavljaju neprimjerena pitanja. Društveno i kulturno potvrđene linije razgraničenja – primjerice između visokih i niskih književnih formi, između političke poruke i političke satire, estetskog izražavanja i psovke – komičnim se diskursom prerazmještaju, omekšavaju ili poništavaju kako bi barem na tren zaživjelo ono što se nipošto ne može ograničiti. Rekao bih da je humor Vesne Parun nastao s namjerom da bude radikalno subverzivan prema društvenom i kulturnom zoniranju ne bi li se čitatelja potaknulo da se uhvati u koštac s onime što je nerazumljivo i neodlučivo, a u osnovi za njega samog može biti sramotno i ismijavajuće.

Crithley smatra da nas humor vraća na svoje mjesto, ponajprije našem etosu i vlastitij tjelesnosti (2007: 70-75). “Ako humor otkriva nešto u vama, to bi mogao biti podsjetnik da možda niste osoba kakva biste željeli biti” (isto: 76). Životinjski i erotski humor Vesne Parun, tvrdim, ima tu snagu. Budući da neprekidno uznemirava granice koje smo razvukli ne bismo li označili područja u kojima se osjećamo sigurno i važno, usmjeren je prema našim okorjelim težnjama da se usidrimo i nagovara nas da promislimo što bi se dogodilo s našim znanjima i uvjerenjima kada bismo se izmjestili ondje gdje ništa nije osigurano. *Apokaliptičke basne* i druge životinjske satire temelje se na antropomorfizmima čiji komičan učinak ponajprije slabi granice naše humanosti. Knjiga *Đoko i Đokonda* – koja spolnim organima daje moć govora i ljudske osobine – izgrađena je figurom prozopopeje čije duhovite izvedbe propituju načine kojima ograđujemo tabuizirane zone opscenog i neprikladnog. Ismijavanje tijela i onoga što se uopće smatra ljudskom prirodom jedan je od načina da kritički sagledamo naš odnos prema drukčijem, drugima i našoj vlastitoj drugosti. Našu sklonost vjerovanju u postojanost etničkih, rodnih ili profesionalnih identiteta, humoristički diskurs Vesne Parun izruguje tako da nas potiče da identitet počnemo promatrati kao proces, konstrukciju i otvoreno pitanje, dakle ono što može poći krivo i na taj način postati urnebesno smiješno. Pjesma *Dobri domaćini* iz knjige *Grieh smrtni: satira* poigrava se pitanjem etničkog i nacionalnog razgraničenja, tako što ga dovodi u vezu s gramzivošću vladajuće elite, a istodobno uzvišenu ideju domoljublja srozava u blato lažne dobrohotnosti i altruizma. “Za stolom

/ okruglim / dugo su / sjedili. Među se su / državu razdijelili. // Domovinu / puku su / dodijelili / nakon što su je / kroz sito / procijedili.” (Parun 2000: 41). Smiješno najprije proizlazi iz napetosti naslova i teksta. Imati vlastiti dom, svoju domovinu znači biti udomljen, biti kod nekih *dobrih domaćina* gost. No, prava se komedija uprizoruje sukobom prve i druge strofe. U prvoj strofi govori se o državi, suverenoj političko-pravnoj organizaciji koja jamči ravnopravnost svim njezinim građanima. Ali to što pripada svima, ne pripada narodu; državu među sobom sjedeći *za okruglim stolom* razdjeljuju oni koji to mogu, a ti nismo mi. U drugoj strofi se kaže da ti isti moćnici narodu daruju domovinu, točnije njezine otpatke, ono što je od nje ostalo nakon pomnog prebiranja po ostavštini. Humor je britak i jednak, ostavlja gorak okus te nas potiče da uočimo kako imati državu ne znači imati domovinu; kako biti doma ne znači biti kod sebe, u svojoj kući; kako naši najprisniji osjećaji poput domoljublja nisu imuni na otuđujući utjecaj parceliranja; kako ni naše komunalno tijelo nije zajedničko, nego je iscijeđeno ne bi li bilo lakše privatizirano. Poznata je to tranzicijska priča, no ova satira čitatelju pod nos gura ono što inače raspiruje bijes i nagoni na suprotstavljanje. Humor je tu radikalno transgresivan. Čitatelj je doveden do ruba iskustva, na granicu razumijevanja, u zonu neodlučivog; tekst mu onemogućuje da olako pristupi razvrstavanju smislova. Komično se tu pojavljuje kao cijeli niz proturječja: svi imamo domovinu, ali su u njoj samo neki doma; između teze da participiramo svi i da participiraju samo neki nema sukoba; stabilnost našeg zajedništva nužno ovisi o onima koji zajednici pripadaju samo ako joj ne pripadaju; biti u domu i biti tuđinac ista je stvar. Vrti nam se u glavi od smijeha, a istodobno osjećamo mučninu i ogorčenost. Transgresivnost toga humora bolno je otrežnjujuća. Komedija je tu neodvojiva od tragedije: uzvišeno domoljublje uzvišeno je samo ako je farsa za lakovjerne budale, a plemenitu ideju zajedništva proždire osjećaj isključenosti. Prati nas dojam da je naš dom poput Orwellove *Životinjske farme*: sve su životinje jednake, ali su neke jednakije od drugih.

Apokaliptičke basne i životinjske satire iz drugih knjiga Vesne Parun te njezine zbirke karnalnoga humora, češće erotskog, a rjeđe skatološkog kao što su *Doko i Dokonda*, *Džepni kurcomlatić* i *Prošireni kurcomlatić* nastaju kao groteskan humor. Ljudske osobine i društvo uprizoreni su ili apsurdnim, bizarnim i čudnim antropomorfiziranim svijetom životinja ili zazornim oživljavanjem spolnih organa. Funkcija je groteske probuditi kod čitatelja osjećaj radosne nesigurnosti i odbojnosti. U retoričkoj strukturi poput basne, u kojoj se tropom personifikacije razumijevanje ljudskosti dovodi u škripac,⁴⁷ groteska pojačava dojam nesuglasja kako bi se potaknula otvorenost za različite, pa i oprečne, smjerove čitanja i upotrebe teksta. Pritom naša normativna i disciplinarna moć te sustavi kategorizacije, koje inače koristimo za stabiliziranje značenja, oslabljuju ili

47 Čitanja koja antropomorfizirane, hibridne likove basni tumače isključivo kao predodžbe ljudskih karaktera upućuju na nelagodu koju osjećamo u blizini zazornog i nepoznatog. Tako u ime razuma i sigurnosti nastojimo odagnati i objasniti neobjašnjivo. Tekstovi su međutim i sami hibridi, čas su na jednoj, čas na drugoj strani razumijevanja i predočavanja te ih se ne može jednostavno *dresirati* kao životinje i to su predvjeti s kojima naša čitanja moraju računati. Drugim riječima, nije moguće iz čitanja istjerati govoreće životinje, tumačeći ih kao metafore ljudi i njihovih odnosa, a da se one u čitanje ponovno ne vrate u obliku *divljih* tropoloških hibrida.

zastaju s radom tako da naša epistemološka svijest postaje pravi komični objekt. Pjesnička satira naslovljena *Groteska* iz knjige *Apokaliptičke basne* rasadnik je grotesknih kreativnosti i neodređenosti čiji je učinak takav da se u naše razumijevanje nužno uvlači spoznajni kolaps. Tekst započinje kao heterodijegetički izvještaj o guski koja piše basne i čita ih u guščjem domu kulture gdje okupljene životinje, potaknute guskinom izvedbom, doživljavaju različite zgrade i nezgode te prepričavaju vlastita iskustva. Puranu se od silnog smijeha “probudio *ulcus* na jedanaestercu – a na želucu puknuo mu čir” (Parun 1976: 36), puž u basni o “listu kupusa i djetelini s četiri lista” (isto: 37) prepoznaje zamak grofa Monte Christa, a svinja se prisjeća svoga zlatnog pira. Na koncu guskina čitanja, puž u njezinim basnama razabire grotesku, burlesku i apsurd pa zaključuje da ih prosječna publika zbog toga odbija prihvatiti kao pažnje vrijednu literaturu. U predzadnjoj sekvenci teksta čitatelj doznaje da su predočena zbivanja ipak posljedica “somniačnog monologa jedne groteskom našopane guske”. Dakle, guska se javlja i kao lik i kao homodijegetički nositelj iskaza koji priseže da stihovana pripovijest “omaknuće je slučajno” (isto: 38) te da je u njoj sve izmišljeno “osim – životinja!” (isto). Stoga zaključuje: “Zato je besmisleno / guščjoj pismenosti postaviti sito / cenzure. Životinje – ne primaju *mito!*” (isto).

Književni postupci kojima ova pjesnička satira istodobno upućuje na društveni i kulturni kontekst te se vraća vlastitoj tekstualnosti čine ju višestruko složenim znakom. Paratekstualno definiranje teksta naslovom kao književnog oblika groteske u samom se tekstu dovodi u pitanje paradoksalnim uokvirivanjem iznutra drugim oblicima i modusima poput basne, publicistike, burleske ili mita. Koji okvir uzeti za određujući i konačan nije uopće jasno. Iskaznu instancu zaposjeda čas lik guske, čas heterodijegetički subjekt iskaza, čas autorska funkcija koja se javlja i kao homodijegetički subjekt iskaza tako da nije moguće jednoznačno odrediti njihove nadležnosti. Na pitanja: tko govori, s kojom vjerodostojnošću i kakvu moć nad značenjima teksta pritom ima, nema bezuvjetnih odgovora. Književni, društveni te kulturni citati, parafraze i aluzije – grof *Monte Christo*, dom kulture, *kerber*, *skerco*, *Društvo hrvatskih književnika*, časopis *Forum*, palača *Dverce*, cenzura, korupcija – dovode do bezdanog uviranja teksta u druge književne i kulturne tekstove te u zbiljski kontekst i obrnuto. Teško je jednoznačno razdvojiti tekstualnost materijalne stvarnosti od stvarnosnih učinaka same tekstualnosti. Drugim riječima, cjelovito razumijevanje i tumačenje *Groteske* čitatelja dovodi u položaj izloženosti njegove spoznajne moći komičnom mucanju. Humor tu barem dijelom, ako ne i u potpunosti, proizlazi iz iskustva snažne dezorijentiranosti, zbrkanosti i zbunjenosti na koje tekst potiče. Groteskno je “distorzija, ocrtavanje jaza između zamišljenih mogućnosti i stvarnosti” (Ruskin prema Edwards i Graulund 2013: 17). U formi groteske zazorne mutacije identiteta – iskazni je subjekt predočen kao autor-guska s prstima spojenim kožicama – te brojne zazorne hibridizacije – fikcije i faksije, životinjskog i ljudskog, teksta i konteksta, smiješnog i okrutnog – dovode do toga da se čitateljeva pažnja učinkom trajne oscilacije stalno preusmjerava. Groteska nas dakle uvodi u zonu transgresije čime nastoji opovrgnuti uobičajeno shvaćanje stabilnosti i normalnosti. Možda bi se moglo tvrditi da u *Groteski* najsnažnije kritički odjekuje samoismijavanje autoriteta autora koji u času preuzimanja riječi od lika guske svoje prste opisuje kao “opnom spojene” (Parun 1976:

38). No nije moguće sa sigurnošću kazati je li ta “groteskom našopana guska” (isto) autoironična, ironična prema onima koji spisateljicu grotesknih satira vide kao gusku, ironična prema grotesknoj satiri kao književnom obliku ili je riječ o svemu rečenom zajedno. Budući da je moć groteske u tome da oslabi ili prebriše linije razgraničenja, čitatelja se potiče da redefinira vlastiti odnos prema idejama postojanog značenja i normalnih identiteta. *Groteska* nas na duhovit način podsjeća da u prostoru kulture doista postoje pjesnikinje-guske i pisci-prasci; kultura nije depolitizirana zona lišena niskih strasti, uvreda, omalovažavanja i okrutne diskreditacije, nije dakle pročišćena od *fikcionalnih* jezičnih činova čiji su učinci itekako stvarni. Zato se na kraju teksta i kaže da je u njemu sve izmišljeno osim životinja: životinje koje govore svuda su oko nas. Nismo li mi ljudi zapravo te govoreće životinje? I nije li književnost puno više od lijepe ljudske riječi; groteskni jezični stroj koji u konceptu humanosti naglašava brojne manjkavosti? Tvrdim da *Groteska*, ali i autoričina humoristička književnost u cijelosti, utjelovljuje, doslovno daje tekstualno tijelo ideji da prostor djelovanja književnosti nije jasno odvojen od prostora djelovanja politike. Pritom uopće nije riječ o političkim opredjeljenjima ili ideološkim podjelama, nego o jezičnoj aktivnosti koja uvijek nanovo raspoređuje vidljivo, izrecivo, normalno, pravično, dozvoljeno ili ozakonjeno. Humorističke pjesme Vesne Parun, njezini epigrami, aforizmi, satire i groteske nastojanje su da se preoblikuje društvena i kulturna raspodjela položaja i odnosa, subjekata i tema tako što će se čitatelja uvesti u zonu gdje se pravila urušavaju u vlastitu komičnu izvitoperenost. Tako ga se potiče da kritičkim smijehom kreira nova pravila razumijevanja, čitanja i upotrebe teksta, koliko god ta pravila bila ridikulozna. U tom je pogledu autoričin humoristički diskurs svjetotvorben; u etičkom i političkom životu zajednice sudjeluje tako što preraspodjeljuje književne, kulturne i društvene znakove i njihova značenja. Drugim riječima, komičnim se tekstualnim izvedbama nenormalnom, zazornom, neprikladnom, ridikuloznom, grotesknom, bizarnom ili blasfemičnom pridaje status onog što je jednakovrijedno normalnom i ozbiljnom. *Groteska* je pritom doslovce svoja vlastita groteska, novi jezični događaj koji ima snagu samog sebe izvrnuti nakaznoj i karikaturalnoj preoblici i poruzi te čitatelja nagovoriti da u trenutku susreta s transgresijom, a to je u osnovi komični trenutak, preuzme odgovornost za njegovo tumačenje. Kome se i na koji način smijati, nije ni u estetičkom, ni u političkom smislu, nimalo neutralno pitanje.

Moć grotesknog najsnažnije je zastupljena u autoričnim zbirkama erotskoga humora i javlja se kao transgresivna, opscena, karikaturalna, nenormirana tjelesnost. Riječ je o tekstovima koji su do te mjere zasićeni vulgarnim da doslovno prerastaju u jezičnu manifestaciju spolnih organa i njihovih različitih upotreba od komunikacijskih do erotskih i reproduktivnih. Pritom su zastupljene dvije dominantne retoričke strategije. S jedne strane ljudsko tijelo, beskonačnim sinegdohama svedeno na spolne organe, postaje signal pretjerane opscenosti koja ugrađena u naš identitet prijeto da ga posve razgradi. S druge strane, trop prozopopeje neživim spolnim organima omogućuje monstruozni život, život čiste izopačenosti, čime se u pitanje dovodi ideja ljudskosti i njezin odnos prema moći jezika. Drugim riječima, tekstualna multiplikacija *đokonda* i *đoka* ukazuje s jedne strane na sposobnost jezika da neživoj tjelesnosti udahne život, a s druge strane na nedostatnost jezika da tu čudovišnost do kraja regulira. Humor se javlja istodobno sa

zazornošću koja proistječe iz gomilanja neprikladnog jezika i predodžbi koje proizvodi. No bilo bi pogrešno misliti da je čitatelj tu naprosto suočen s blasfemičnim, nemoralnim sadržajima. U autoričnim zbirkama erotskoga humora samo je tijelo teksta jezični objekt nastao hipertrofijom psovke, lascivnosti i skarednosti koja onemogućava da se obuhvati, posjeduje ili razumije išta što bi isključivalo tu sramotnost. Tijelo teksta, *preparirano* jezičnim predodžbama ljudske tjelesnosti svedene na vlastitu djelomičnost, na zazornu živahnost, pa čak i racionalnost spolnih organa, ponajprije je groteskno, invalidno, čudovišno tijelo koje istodobno izobličenošću privlači pažnju i izaziva mučninu i odbojnost. U odvrćenom pogledu, prezirno skrenutom s groteskne tjelesnosti teksta na drugu stranu, čitatelj može susresti moć normalizacije i discipline. Tumačiti nešto kao ružno, neprimjereno, nenormalno i nepoćudno u području književnosti nije uopće estetski, nego politički problem. Krajnje karikaturalno gomilanje *đokonda* i *đoka* u humorističkom erotskom pjesništvu Vesne Parun ukazuje upravo na to postavljajući izazov našim sklonostima da ismijavamo ono što nam se gadi, što ne razumijemo ili nam na neki drugi način nije blisko.

Netko bi mogao reći da knjigama erotskoga humora Vesna Parun prelazi sve granice i bio bi u pravu, ali ne u uobičajenom smislu razumijevanja sintagme *prijeći sve granice*. Isuviše vulgarno, preko svake mjere izopačeno, jako nastrano, krajnje blasfemično – sve to što bi se moglo pripisati njezinim kasnijim tekstovima suočava nas s načinima kojima normiramo i normaliziramo pojave kako u polju estetike, tako i u drugim poljima u kojima se naš život ostvaruje. Međutim, transgresija nije samo opozivanje, nego može biti i potvrda granica ili njihova nova izgradnja. Jenks smatra da je “prekoračenje duboko refleksivan čin poricanja i afirmacije” [...] Prekoračiti znači ići onkraj veza i granica koje postavlja zapovijed, zakon ili konvencija, znači narušiti ih ili prekršiti. No prekoračiti znači također i više od toga, obznaniti pa čak i hvaliti zapovijedi, zakone ili konvencije” (Jenks 2003: 2). Premda bih se s time mogao složiti, prema mome sudu, za pretjeranost i izgred što ih autoričini tekstovi erotskoga humora uprizoruju nema estetskog ili vrijednosnog jamstva koje bi došlo iz nekog osiguranog položaja, s druge strane granica književnosti. Pretjeranost i izgred njezinih humorističkih tekstova granice književnosti iskrivljuju i oslabljuju iznutra bez pokrića da čin transgresije neće utjecati na njihovo ismijavanje. Tu je prekoračenje istodobno komičan i politički rizičan događaj. S jedne strane ti tekstovi nastoje upozoriti na ridikuloznost funkcioniranja uvriježenih modela i mehanizama vrednovanja u zajednici, a s druge strane ne isključuju podsmijeh i odbacivanje književne i društvene zajednice koja ih procjenjuje. Humoristički tekstovi Vesne Parun u cjelini pokazuju težnju prema tome da sudjelujući u instituciji književnosti budu njezina komična transgresija; da priznaju, ali i nadiđu granice normalnoga književnog života i da pritom objave vlastita ograničenja. Autoričin humor je svjetotvorben, transgresivan, ali i kontingentan; nikad ne znamo hoće li komična slučajnost dovesti do olakšanja, razbuktati bijes ili pobuditi rezignirani podsmijeh. Beskrajno duhovit aforizam, beskrajno u smislu njegove značenjske neograničenosti – “Samo spavajte mirno mrtvi umirovljenici! Vaše neisplaćene mirovine pojest će se na karminama.” (Parun 2006: 16) – nije osobito subverzivan, tek je blago satiričan i crnohumoran, ali može, vjerujem, potaknuti čitatelja da zamisli, pa možda i ostvari, svijet u kojemu se događa niz

prekoračenja i prekrajanja postojećih društvenih ograničenja. Vesna Parun nesumnjivo je u to bila uvjerena kada je napisala: “Satira je elegantan bunt, samoobrana, nova vitalnost. Ona briše u nama za borbu nesposobne emocije” (Parun 2001a: 148).

Appendix: Kako pišu mačke?

Znam pisati, kako vidiš, bez greške.

Čudiš se sigurno tome umijeću?

Mačak Džingiskan iz trećeg pisma Mikiju Trasiju

Najsnažnije pjesme o životinjama su one koje nas dezorijentiraju

Andrew Bennett i Nicholas Royle

U proslavljenom djelu za djecu Vesne Parun *Mačak Džingiskan i Miki Trasi* mačke pišu pisma, idu u školu, gledaju televizor, putuju, razgovaraju s ljudima, gušterima i kozama, trguju, igraju šah, zaljubljuju se i žene. Normalna stvar, riječ je o *dječjem romanu u stihovima* izvedenom u žanru basne, književnoj konvenciji koju uzimamo zdravo za gotovo.⁴⁸ Djeca se tome ne čude. Zašto bi? Ona shvaćaju da Mačak Džingiskan i Miki Trasi nisu zapravo životinje, nego ljudi.⁴⁹ U stihovanoj pripovijesti nije tek, ili nije uopće, riječ o antropomorfiziranim mačcima, nego o dvama dječacima i momcima koji su iz estetskih i didaktičkih razloga prikazani zoomorfnim metaforama. Metafora je tu, kao što je

48 Dosadašnja određenja žanra ovoga djela Vesne Parun ukazuju na njegovu protejsku narav. Dubravka Zima ga opisuje kao “romaneskni eksperiment” i “osamljeni primjer dječjeg romana u stihovima hrvatske dječje književnosti” (Zima prema Batinić 2017: 91), a u *Uvodu u dječju književnost* Dubravka Zima i Marijana Hameršak govore o njemu kao o primjeru “ne-proznog oblika dječjeg romana” (Hameršak i Zima prema Batinić 2016: 91). Batinić pak uočava da tekst Vesne Parun nastaje sljublivanjem nekoliko žanrovskih linija “autobiografskog i pustolovnog romana” [...] pri čemu “dinamični stihovi [...] sadrže elemente brojalica, dječjih pjesmica i uspavanki” (2017: 95). Riječ je o “labavo povezanoj lirskoj naraciji ispunjenoj nonsensom, anegdotalnošću i humorom, semantičkim akrobacijama i intertekstualnošću” (isto). Prema mome sudu formalna obilježja teksta, kao što su stihovi neujednačena metra, raznorodnost i heterogenost elemenata stihovane pripovijesti, visoka razina metaforičnosti i uopće jezične eksperimentalnosti, hibridizacija usmenih i pisanih književnih oblika, ukazuju na to da ga je moguće odrediti i kao modernu poemu. Poemom, namijenjenoj dječjoj publici, ponajmanje se nastoje predočiti zbiljski ljudski odnosi kojima su odnosi među životinjama tek metaforički korelat.

49 Kratak sadržaj pjesničke pripovijesti mogao bi glasiti ovako. Na otoku Zlarinu jednog su se ljeta okotila dva mačka. Nedugo potom netko ih je strpao u vreću i bacio u more. Mačke su spasili ribari s otoka Ugljana među kojima je bio i stari ribar, djed Rok. Djed je živio s babom Pim-Bako i oni odlučše zadržati mačke. Crni je mačak, jer je bio snažan, sebi nadjenao ime Džingiskan, a nježniji se nazvao Miki Trasi. Na imanju djeda i babe živjele su i neke druge životinje poput koze Kasi, magaraca Žana i kornjače Abe. Mačci su tako započeli svoj život u novom domu, u zajednici životinja i ljudi. Odrastali su kao i sva djeca igrajući se, jedući sladoled i ispijajući sokove. Potom su krenuli u školu. Istodobno, u selu Kukljici na otoku Ugljanu živjele su i tri mačke, ljepotice Smiljka, Vala i Saka. Džingiskan se zaljubio u Smiljku, ali je ubrzo zbog pustolovna duha zaboravio na nju i odlučio oputovati. Predložio je i Mikiju da pođe sa njim, no Miki je, nakon trodnevnog dvoumljenja, odlučio ostati s djedom i babom. Džingiskan je brodom Čačak otplovio prema Patagoniji. Miki je nastavio svoj život na Ugljanu, a Džingiskan mu je silno nedostajao. Džingiskan je pak njemu slao pisma o svojim pustolovinama i dogodovštinama. Pisao mu je što je sve vidio, koga je upoznao, što jede, gdje se zaposlio, kako se oženio i kako je njegova žena Fani otišla s drugim, da ga obuzima želja za povratkom, da nema novca i da mu se ponovno javljaju osjećaji prema mački Smiljki. Naposljetku se Džingiskan, nakon deset godina izbivanja, vratio kući. Dočekala ga je Smiljka s kojom se odmah po povratku oženio. Miki je bio kum na vjenčanju tijekom kojega je odlučio da se i on upusti u avanturu i otplovi u daleke krajeve.

rečeno, uzus, retorički ornament koji osnažuje estetski užitak i uljepšava važnu poruku upućenu djeci. Uostalom, kao da se i samim tekstom nastoji izbjeći nesporazum. Budući da to pitanje nije zgodno ostaviti otvorenim, u poglavlju “Miki spasava poeziju”, lik mačka Trasija sam sebe naziva djetetom: “Hm, nije loše! pomisli mačak – / to su sigurno pjesme za djecu! / I ja sam dijete, barem maslačak / i rado slušam o mišu i zecu...” (Parun 1968: nepaginirano). Ako mačak zna da je dijete koje rado sluša priče o životinjama, mora da i djeca znaju da je drugo lice govoreće životinje lice čovjeka. Takvo rekao bih rašireno mišljenje⁵⁰ zorno ilustrira najava mjuzikla koji je nastao po tekstu Vesne Parun, a izveden je povodom otvorenja 52. Međunarodnoga dječjeg festivala u Šibeniku: “Ima li ljepše potrebe od potrebe da proširiš horizonte? Ima li boljeg primjera djetetu od onog da se ne boji slijediti svoje srce i tako stjecati iskustva potrebna za sretan život”.⁵¹ Svako dijete prepoznaje da je mačak Džingiskan dijete i da je pritom dobar primjer. “Svi vide basnu kao egzemplaran etičko-politički modus – ne samo zbog tema, već i zbog strategija i načina djelovanja – te kao model praktične djelotvornosti književnosti” (Keenan 2002: 208). No pitanje je može li personifikacija biti dobar primjer. A ako je odgovor potvrđan, drugo pitanje glasi: dobar primjer čega i komu? Je li u ovom dječjem *romanu* u stihovima s elementima basne riječ o jednoznačnoj poruci da dijete treba slijediti svoje žudnje jer će tako steći važna iskustva i na koncu postati sretan čovjek? Ili je ipak riječ o neodlučivosti poput “I ja sam dijete, barem maslačak” (Parun 1968: nepaginirano) koja, premda neće dovesti do konačnoga znanja, nije manje didaktički učinkovita.

Hameršak s pravom upozorava da su “dječjeknjiževne [*sic*] životinje tekstualni, verbalni i vizualni konstrukti, a ne tek preslike autonomnog i od čovjeka neovisnog životinjskog svijeta” (Hameršak 2015: 30). Ne bi stoga trebalo s uma smetnuti činjenicu da su Mačak Džingiskan i Miki Trasi antropomorfna dakle retorička bića te da su u autoričnoj *basni* životinje uopće “povijesno i kulturno specifične artikulacije znanja i predodžbi o životinjama i životinjskom, a ne životinje i životinjsko sâmo” (isto). Zanimarimo li ovu napomenu previđamo cijeli niz tekstualnih učinaka povezanih s etičkim odlučivanjem nauštrb osnaživanja predodžbi o jednosmjernom prijenosu moralnih poruka i neproblematičnom usvajanju identifikacijskih modela. Drugim riječima “žanr basne prije uzdrmvava, nego što osnažuje granice između ‘ljudskog’ i ‘neljudske životinje’. Može se razabrati da većina njezine energije dolazi iz pomiješanosti ljudskih i ‘životinjskih’ razina značenja” (Flynn 2004: 421). Čak i djeca u najmlađoj dobi znaju da životinje ne govore, “ona prepoznaju da je priča o govorom obdarenim životinjama književna konvencija koja nema temelj u ‘stvarnosti’” (Pittock prema Flynn 2004: 421). U tom bi smislu bilo pogrešno pretpostaviti da djeca u priči o dva mačka s otoka Zlarina naprosto prepoznaju realne ljudske situacije, da u susretu s alegorijom, personifikacijom, antropomorfizmom, prozopopejom i metaforom dolaze do jednoznačne sentencije. Kao

50 Flynn naglašava kako se “tradicionalno tvrdi [...] da se mi u basnama [...] uopće ne susrećemo sa ‘životinjama’. Lingvističkim terminima možemo reći da ako je u takvim pričama ‘životinja’ označitelj, ‘čovjek’ je označeno” (2004: 421).

51 Preuzeto s web-stranice <http://www.teatar.hr/102407/macak-dzingiskan-i-miki-trasi/>. Zadnji pristup 17. 2. 2023.

što ističe Steve Baker, “poziv na užitak u pričama o životinjama u svakoj je prilici nepogrešivo poziv na subverzivni užitak” (Barker prema Flynn 2004: 421). Rekao bih da upravo prepoznavanje mačaka Mikija Trasija i Džingiskana kao tekstualnih bića, čudnih retoričkih igračaka, kod djece može potaknuti “izvorno oduševljenje u neobičnoj konvenciji govoreće životinje”. Složio bih se stoga s pretpostavkom da “nestabilnost antropomorfiziranih životinjskih identiteta može kontakt ili čak neposrednu bliskost s njima učiniti vrlo riskantnima” (isto). Dječji *roman* Vesne Parun nizom književnih postupaka pojačava osjećaj nesigurnosti povezan s razgraničenjem životinja i ljudi te tako dovodi u pitanje postojanost hijerarhija utemeljenih na jednoznačnom binarizmu. Tekst je snažna životinjska poema koja “nas dezorijentira, čitatelje ostavlja na cjedilu, da vise u zraku [...], bez daha” (Bennett i Royle 2016c: 176). Ako je tekst u stanovitom pogledu basna, priča koja služi kao primjer, u njemu se javlja i primjer djelovanja jezika: *basnom* se ne tvrdi da mačak jest dijete, nego jezik basne proizvodi hibridni entitet mačak-ljudsko-dijete. Trop personifikacije životinje doslovno preobražava u ljude tako da se čini da mačci doista jesu djeca, ali neka zazorna tekstualna djeca koja jedu tekstualne miševe. S druge strane, ni to nije posve izvjesno jer se samim jezikom žanrovskog hibrida poeme, basne i pustolovne priče opovrgavaju preobrazbe koje pokreće. U epizodi *Miki i ljudožderi* na Mikijevu zabrinutost da brata mu Džingiskana u Patagoniji ne pojedu ljudožderi, magarac Žan usklikne “Šta ti je, zar si sišao s uma? / Pa on nije čovjek!” (Parun 1968: nepaginirano). Mačak ili čovjek na koncu nije jasno, a sve te mutacije osnažuje i naznaka težnje prema zoomorfizaciji ljudskih likova; na jednom se mjestu tvrdi da baba Pim-Bako prede, a na drugom da ju boli očnjak.⁵² Nesumnjivo je kako se različitim retoričkim strategijama nastoji istaknuti da su ljudsko i životinjsko povezani složenim i višesmjernim vezama.

Rečeno je već da Miki Trasi nije siguran u vlastiti identitet. Slušajući i sam basne, mačak dvoji je li dijete ili maslačak, te tako kao da potvrđuje da u književnom svijetu, djelovanjem tropološke moći jezika, može postati bilo što. Jezik hibrida basne i stihovane pripovijesti za djecu i jezik općenito pružaju priliku za preobražavanje. No svaka je nova preobrazba i nova maska aporično poistovjećivanje s onim što je drugo od sebe. Unatoč gomilanju paradoksalnih iskaza, čime se postojane i jasne razlike poništavaju, retorika dječjeg *romana* ipak nastoji neke granice održati stabilnima. Među životinjama naime postoji vrlo izražena hijerarhija: mačke su mahom autonomne, neke druge životinje poput kornjače ili ježa, kada postanu islužene, mogu biti preprodane, a treće, kao što su ribe, imaju isključivo prehrambenu svrhu, njima se hrane i ljudi i mačke. Narav je stihovane priče takva da potiče razumijevanje kako klasificiranje, dakle jezično označavanje, definira identitete. Mačak koji pohađa školu figurativna je konstrukcija; tekst pripovijesti izmišlja subjekt govoreću životinju. Djeca su uvučena u zaplet koji je istinski događaj jezične kreacije: priča o mačkama koje pišu pisma na scenu svijeta iznosi po prvi put to o čemu se pripovijeda. S druge strane, sama priča djeluje kao jezik koji pruža mogućnosti za preobrazbu identiteta. Slijedi poruku basne i bit ćeš drugi čovjek, priča će ti omogućiti da se preobraziš u drugog sebe. Jezik poeme uopće nije referencijalna,

52 Usp. i Batinić 2016: 99.

nego transformirajuća sila. Pritom ipak treba biti oprezan jer ne mora svaka transformacija biti bezopasna. To je na početku zapleta iskusila kornjača Aba koja je silom odluke djeda Roka postala predmetom razmjene. Naposljetku, jezik ima moć stalne preobrazbe spriječiti i njihovim zauzdavanjem iscrtati identitetske zone različitih vrijednosti. Iz iskaza kože Kasi moglo bi se zaključiti da dječji *roman* Vesne Parun promovira dehierarhizirani svijet u kojem nijedan položaj nije povlašten – “I rogove dat ću / i rep i nogu / za prijateljstvo, / ljubav i slogu!” (Parun 1968: nepaginirano). No pažljivim uvidom u raspored funkcija i namjena koje životinje obnašaju u svijetu basne – jestive, radne, ljubimci – da se uočiti težnja prema oblikovanju stabilnih sustava koji nisu etički i politički nepristrani. Dakle, odnosi uspostavljeni između životinjskih i ljudskih područja te između različitih životinja međusobno u dječjem *romanu* *Mačak Džingiskan i Miki Trasi* prepuni su obećanja, ali u isti mah nisu lišeni upozorenja o brojnim opasnostima i rizicima. Demokratičnost jezika načelno dopušta migracije identiteta i promjenu poredaka, no uopće nije nevažno u što ćemo se preobraziti i u koju ćemo zonu pritom biti smješteni.

Složimo li se da je tekst *Mačak Džingiskan i Miki Trasi* primjer onog što je ljudsko, ljudske žudnje za slobodom i nepoznatim, onda tekst ponajprije uprizoruje kako se to što bi bilo ljudsko uspostavlja prema drugome; prema drugosti jezika i drugim identitetima. Životi govorećih mačaka jezikom su udahnuti životi i oni su, premda su nešto drugo od ljudskosti, ipak mogli biti spašeni od sigurne smrti. Neka druga drugost, primjerice nijema drugost sardina, ostala je pritom bez glave. Niti je svaka drugost ista, niti je bivanje u položaju bilo koje drugosti jamstvo sigurnosti. S druge strane, bivanje u povlaštenom položaju, kakav je položaj djeda Roka, nosi odgovornost kada su u pitanju krupne životne odluke: tko će preživjeti, koga ćemo prodati ili ubiti da bismo preživjeli, tko će se školovati, a tko će, poput kože Kasi, raditi za druge. Ni poznavanje ljudskog jezika nije jamstvo ravnopravnosti među životinjama. Predočavanje govorećih životinja “nikada nije jednoznačan proces; on ponajprije ukazuje na tjeskobu [...] onih s kojima je životinjsko povezano: u ovom slučaju s djecom” (Rudd 2009: 243). Tjeskoba se tu prije svega odnosi na činjenicu da identifikacija s antropomorfiziranom životinjom uključuje poistovjećivanje sa stranošću – jezičnom ili životinjskom – koja može biti prijeteće otuđujuća. Riječ je o paradoksalnom osjećaju da nam ne pripada ono što nas određuje te da ne možemo kontrolirati ono što nam je inherentno. Djeca se mogu zapitati niz pitanja koja ostaju jezovito otvorena. Što bi bilo da je mačke djed Roko bacio natrag u more, bi li preživjele, jesmo li i mi mogli biti bačeni u more kad smo bili nemoćni, tko odlučuje o životu male djece? Jesmo li mi kada smo bili bebe i nismo znali govoriti bili kao kakve nijeme životinje koje mogu ostati bez glave, kakva bi bila naša sudbina da nismo naučili govoriti, čini li nas upravo sposobnost govora ljudima, kamo odlazi životinja koja smo bili kada se govor jednom pojavi? Djeca također mogu uočiti da krajnja sloboda koju je Džingiskan za sebe izborio nužno uključuje odustajanje od nje. Odrastanje je proces prilagodbe, izgredi su dozvoljeni samo ako na koncu pristajemo na konvencije poput obrazovanja i zasnivanja obitelji. Postati jezičnim bićem ne znači samo imati jezičnu moć, nego biti joj u određenom smislu podređen, činiti ono za što nas je oblikovala. Dobivši moć govora, malene životinje Džingiskan i Trasi, kao uostalom i sva ljudska djeca, prerastaju u subjekte jezičnih društvenih ugovora. Čak se i odbjegli Džingiskan vraća u

okrilje obitelji i braka. Ne bi stoga trebalo zanemariti mogućnost da djeca, umjesto žudnje za slobodom, prepoznaju u tom podvrgavanju pritisku pravila neko poznato i prisno neprijateljstvo koje dijele s maćcima i s kojim se mogu na proturječan način poistovjetiti kao s vlastitom, ali prijetećom drugošću.

“Basna je nesiguran model praxisa” (Marin prema Keenan 2002: 209). Namjera je žanra “oblikovati pripovjedne primjere i moralna značenja” (Galley prema Keenan 2002: 209). No primjeri kao što smo vidjeli nisu jednoznačni, značenja su redovito odgođena i nepronična, a identifikacijski obrasci nestabilni. Dječji *roman* u stihovima Vesne Parun na jednoj razini poručuje: brini se o slabijem, ne slijedi konvencije, budi odlučan u potrazi za svojom srećom, njegovaj ravnopravnost. Ali da bi te poruke stigle do djece neometano, mora se isključiti niz prešućenih poruka – pojedimo sardine, prodajmo životinje čak i one koje govore, poštuju starije bez pogovora, pohađajmo školu, neka drugi rade za nas – te uvesti kontrolu granica značenja kako se prešućene poruke ne bi vratile malim čitateljima. Kao što neodlučiva priroda antropomorfizma identifikaciju s govorećim maćcima čini nesigurnom i nepostojanom, kompromitirajućom po stabilnost racionalnosti, tako se ni moralne poruke pripovijesti *Mačak Džingiskan* i *Miki Trasi* ne mogu riješiti neodlučivosti. No kako “nema odgovornosti bez neodlučivosti” (Keenan 2002: 213), nema odgovornosti bez rizika od pogreške, neodlučivost upisana u dječji *roman* u stihovima Vesne Parun prema mome sudu ima snažan performativni karakter čiji učinci, premda ničim nisu osigurani, mogu biti takvi da djecu potaknu na otrežnjujuću zapitanost: je li izbor uvijek na nama, jesmo li samo mi odgovorni za naše izbore, jesu li naši izbori uvijek naši, ako neke stvari nismo odabrali sami, jesmo li i tada krivi za neuspjeh, mogu li doista postati bilo što svojom voljom, ne biram li samo uloge koje već postoje, i tako dalje? Ili naprosto: kako pišu mačke?

Literatura

- Badiou, A. (2014). "What does the Poem Think?". U: *The Age of the Poets*. Ur. Bruno Bosteels. London–New York: Verso: 23–35.
- Bagić, K. (2012). *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.
- Bahtin, M. (1979). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
- Barthes, R. (2007). *Fragments ljubavnog diskursa*. Zagreb: Pelago.
- Batinić, A. (2017). "Jesu li Džingiskan i Miki Trasi mačci u vreći". U: *Nova Istra*, 1(55): 90–102.
- Bennett, A. (2005). *The Author*. London–New York: Routledge.
- Bennett, A i Royle, N. (2016). "Ghost". U: *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. London–New York: Routledge: 183–190.
- Bennett, A i Royle, N. (2016a). "Laughter". U: *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. London–New York: Routledge: 108–117.
- Bennett, A i Royle, N. (2016b). "Love". U: *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. London—New York: Routledge: 239–249.
- Bennett, A i Royle, N. (2016c). "Animals". U: *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. London–New York: Routledge: 171–181.
- Bergson, H. (1987). *Smijeh. Esej o značenju komičnog*. Zagreb: Znanje.
- Bilosnić, T. M. (1977). "Skrovito srce bilja. Uz ljubavnu liriku Vesne Parun". U: *Republika*, 6 (33): 601–618.
- Biti, V. (2000). *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Brajić, T. (2022). *Tumačenje lirske pesme*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Clark, T. (1997). *The Theory of Inspiration*, Manchester–New York: Manchester University Press.
- Critchley, S. (2007). *O humoru*. Zagreb: Algoritam.
- Critchley, S. (2007a). *Inferetely Demanding. Ethics of Commitment, Politics of Resistance*. London–New York: Verso.
- Culler, J. (1985). "Changes in the Study of the Lyric". U: *Lyric Poetry Beyond New Criticism*. Ur. Chaviva Hošek i Patricia Parker. Ithaca–London: Cornell University Press: 38–54.
- Culler, J. (2001). "Apostrophe". U: *The Pursuit of Signs*. London–New York: Routledge: 149–171.
- Culler, J. (2015). *Theory of the Lyric*. Cambridge–London: Harvard University Press.
- Cvitan, D. (1960). "Nepostojanje imaginativnih cjelina". U: *Republika*, 2–3 (16): 53–54.
- Čolak, T. (1963). "Zlo i lepota ljubavi". U: *Književne novine* 196 (15): 4.

- De Man, P. (1979). *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven–London: Yale University Press.
- De Man, P. (1981). “Hypogram and Inscription: Michael Riffaterre’s Poetics of Reading”. *Diacritics*, 4 (11): 17–35.
- De Man, P. (1984). “Autobiography As De-Facement”. U: *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press: 67–82.
- De Man, P. (2022). “Antropomorfizacija i trop u lirici”. U: *Teorija lirike*. Ur. Andrea Milanko. Zagreb: FF press: 139–155.
- Derrida, J. (1998). “The Retrait of Metaphor”. U: *The Derrida reader. Writing Performances*. Ur. Julian Wolfreys. Edinburg: Edinburg University Press: 102–129.
- Diana, S. (1955). “Poezija tuge i ljubavi (‘Crna maslina’)” U: *Mogućnosti* 9 (2): 703–706.
- Edwards, J. D. i Graulund, R. (2013). *Grotesque*. London–New York: Routledge.
- Ferber, M. (2010). *Romanticism*. New York: Oxford University Press.
- Flynn, S. (2004). “Animal stories”. U: *International Companion Encyclopedia of Children’s Literature*, Vol. I. Ur. Peter Hunt. London–New York: Routledge: 418–435.
- Franičević, M. (1947). “O nekim negativnim pojavama u našoj savremenoj književnosti (Povodom jedne dekadentne knjige stihova)”. U: *Republika*, 7–8 (3): 429–451.
- Friedrich, H. (1989). *Struktura moderne lirike*. Zagreb: Stvarnost.
- Gourgouris, S. (2016). *Da li književnost misli? Književnost kao teorija za antimitsko doba*. Beograd: FMK.
- Greenberg, J. (2019). *The Cambridge Introduction to Satire*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Hameršak, M. (2015). “Središte ruba: životinje i dječja književnost”. U: *Detinjstvo: časopis o književnosti za decu* 2 (41): 29–39.
- Hollinshead-Strick, C. (2017). “The Emancipated Spectator and Modernism”. U: *Understanding Rancière, Understanding Modernism*. Ur. Patrick M. Bray. New York: Bloomsbury: 83–95.
- Holmes, O. (2000). *Assembling the Lyric Self*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press.
- Jay, P. (1984). *Being in the Text. Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*. Ithaca–London: Cornell University Press.
- Jelčić, D. (2004). *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb: Naklada P.I.P. Pavičić.
- Jenks, C. (2003). *Transgression*. London–New York: Routledge.
- Kay, S. (1990). *Subjectivity in Troubadour Poetry*. Cambridge–New York: Cambridge University Press.
- Keenan, T. (2002). “Primjeri odgovornosti: Ezop, s filozofijom”. U: *Politika i etika pripovijedanja*. Ur. Vladimir Biti. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

- Knežević, S. (2022). *Golubica iz crnoga maslinika. Studije o književnom djelu Vesne Parun*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada–Sveučilište u Zadru.
- Kokolari, M. (2015). “Vesna Parun u kontekstu socrealizma: analiza jednog ‘slučaja’”. U: *Studia lexicographica*, 1 (9): 37–51.
- Kokolari, M. i Sunajko, G. (2017). *Hermeneutička borba phōné–logos: Rancière i kritika socrealističkog logocentrizma*. U: *Filozofska istraživanja*, 148 (37): 723–742.
- Kugel, J. L. (1990). *Poetry and Prophecy*. Ur. James L. Kugel. Ithaca–London: Cornell University Press.
- Lacan, J. (1986). *Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Zagreb: Naprijed.
- Lacan, J. (2005). *Encore*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lasić, S. (1970). *Sukob na književnoj ljevici*. Zagreb: Liber.
- Lemac, T. (2015). *Autorsko, povijesno, mitsko. (Pjesnički diskurs Vesne Parun – teorija i interpretacija)*. Zagreb: Biakova.
- Liddell, H. G., Scott, R. i Jones, H. S. *A Greek-English Lexicon*, <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Dtro%2Fpos2> [9. 9. 2023.]
- Lotman, J. (1970). *Predavanja iz strukturalne poetike*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Maleš, B. (1981). “Kozmološki genitizam i naturalistički humanizam Vesne Parun”. U: *Šum krila, šum vode*. Zagreb: Mladost: 197–214.
- Maroević, T. (1979). “Vesna Parun: Apokaliptičke basne”. U: *Domesti 1-2* (12): 134–135.
- Martin, C. (1994). *Policy in Love: Liric and Public in Ovid, Petrarch and Shakespeare*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Milačić, K. (1995). “Pjesničko djelo Vesne Parun”. U: *Izbor iz djela*. Zagreb: Školska knjiga: 5–22.
- Milanja, C. (2000). *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000*. Zagreb: Zagrebgrafo.
- Milićević, N. (1982). [Predgovor]. U: *Vesna Parun. Izabrana djela*. Ur. Nikola Milićević. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske: 7–34.
- Mrkonjić, Z. (1971). *Suvremeno hrvatsko pjesništvo (razdioba)*. Zagreb: Kolo.
- Mukařovský, J. (1986). *Struktura pesničkog jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Nietzsche, F. (1999). *O istini i laži u izvanmoralnom smislu*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Oblučar, B. (2011). *Parun, Vesna* [Enciklopedijska natuknica]. U: *Hrvatska književna enciklopedija*. [Svezak] 3. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža: 297–299.
- Oblučar, B. (2023). *Rasijana žudnja – figure ljubavnog diskursa u poeziji Vesne Parun*. [Rad u rukopisu.]

- Paglia, C. (1993). "Love Poetry". U: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Gl. ur. Alex Preminger i T. V. F. Brogan. Princeton: Princeton University Press: 705–713.
- Parun, V. (1955). *Crna maslina*. Zagreb: Naklada društva književnika Hrvatske.
- Parun, V. (1957). *Vidrama vjerna*. Zagreb: Zora.
- Parun, V. (1959). *Ti i nikad*. Zagreb: Lykos.
- Parun, V. (1963). *Ja o jutro*. Beograd: Prosveta.
- Parun, V. (1966). *Gong*. Zagreb: Naprijed.
- Parun, V. (1969). *Ukleti dažd*. Zagreb: vlastita naklada.
- Parun, V. (1968). *Mačak Džingiskan i Miki Trasi*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Parun, V. (1976). *Apokaliptičke basne*. Beograd: Prosveta.
- Parun, V. (1981). *Salto mortale*. Zagreb: SNL.
- Parun, V. (1988). *Grad na Durmitoru*. Nikšić: NIO "Univerzitetska riječ".
- Parun, V. (1990). "Pjesma je unutrašnje ilegalno ogledalo". U: *Nedovršeni mozaik*. Ur. Karmen Milačić. Zagreb: Mladost: 65–70.
- Parun, V. (1990a). "Poštovani suvremenici!". U: *Nedovršeni mozaik*. Ur. Karmen Milačić. Zagreb: Mladost: 71–79.
- Parun, V. (1990b). "Riječ i njezina sjena". U: *Nedovršeni mozaik*. Ur. Karmen Milačić. Zagreb: Mladost: 192–200.
- Parun, V. (1993). *Tronožac koji hoda*. Zagreb: Znanje.
- Parun, V. (1998). *Pelin basne*. Zagreb: Naklada Juričić.
- Parun, V. (2000). *Griješ smrtni: satira*. Zagreb: vlastita naklada.
- Parun, V. (2000). *Političko Valentinovo*. Zagreb: vlastita naklada.
- Parun, V. (2000). *Džepni kurcomlatić*. Zagreb: vlastita naklada.
- Parun, V. (2001a). *Mozak u torbi*. Zagreb: Stajergraf.
- Parun, V. (2001). *Vaš afrodizijak*. Zagreb: vlastita naklada.
- Parun, V. (2002). *Đoko i đokonda*. Stubičke Toplice: vlastita naklada.
- Parun, V. (2005). *Prošireni kurcomlatić*. Topusko: Društvo prijatelja prirodnih ljepota Slunja i Rastoka.
- Parun, V. (2006). *Topuzina*. Oroslavlje: vlastita naklada.
- Parun, V. (2007). *Blagoslov kukolja*. Stubičke Toplice: vlastita naklada.
- Parun, V. (2007). *Zore i vihori*. Zagreb: SKUD "Ivan Goran Kovačić".
- Parun, V. (2009). *Taj divni divlji kapitalizam I*. Stubičke Toplice: vlastita naklada.
- Parun, V. (2010). *Taj divni divlji kapitalizam II*. Stubičke Toplice: vlastita naklada.
- Parun, V. (2010a). *Ja koja imam nevinije ruke*. Zagreb–Sarajevo: Naklada ZORO–Profil Multimedija.

- Pavletić, V. (1982). "Umjetnost je jedinstvo Janga i Jina". [Intervju s Vesnom Parun.] *Republika* 11 (38): 78–93.
- Pavletić, V. (1983). "Pjesma je sat koji otkucava riječi". [Intervju s Vesnom Parun.] *Forum* 7-9 (23): 454–491.
- Rancière, J. (1995). *La Mesentente: Politique et philosophie*. Paris: Editions Galilée.
- Rancière, J. (2007). *Politique de la littérature*. Paris: Galilée.
- Rancière, J. (2008). *Mržnja demokracije*. Zagreb: Ljevak.
- Rancière, J. (2009). *The Aesthetic Unconscious*. Cambridge: Polity.
- Rancière, J. (2014). *Le Fil perdu: Essais sur la fiction moderne*. Paris: La Fabrique.
- Rancière, J. (2017). "Understanding Modernism, Reconfiguring Disciplinarity: Interview with Jacques Rancière on May 11, 2015". U: *Understanding Rancière, Understanding Modernism*. Ur. Patrick M. Bray. New York: Bloomsbury: 263–289.
- Rudd, D. (2009). "Animal and object stories". U: *Cambridge Companion to Children's Literature*. Ur. M. O. Grenby i Andrea Immel. Cambridge: Cambridge University Press: 242–257.
- Slamnig, I. (1981). *Hrvatska versifikacija*. Zagreb: Liber.
- Stamać, A. (1970). *Jesenji Vesnin pjev*. U: *Telegram*, 516 (11): 5.
- Stamać, A. (2003). *Hrvatska pjesnička konstanta*. U: *Republika*, 10 (59): 131–133.
- Šimić, S. (1955). "Pogovor lirici Vesne Parun". U: *Crna maslina*, Vesna Parun. Zagreb: Naklada društva književnika Hrvatske: 66–76.
- Šoljan, A. (1978). "Tragična ćutilnost Vesne Parun" U: *Delo*, 12 (24): 77–87.
- Tomičić, Z. (1959). *Pjesnički svijet Vesne Parun* [Predgovor]. U: *Ti i nikad*, Vesna Parun. Zagreb: Lykos: IX–LIV.
- Tomičić, Z. (2007). "Smiluj se, Andromeda". U: *Tijelo i duh*, Vesna Parun. Stubičke Toplice: vlastita naklada: 44–47.
- Vereš, S. (1972). "Probuđeni Endimion". U: *Izraz*, 10 (16): 259–270.
- Vuković, T. (2018). *Na kraju pjesme*. Zagreb: Maeandarmedia.
- Zupančić, A. (2011). *Ubaci uljeza. O komediji*. Zagreb: Meandarmedia.

Kazalo imena

- Abelard 10
 Badiou, A. 31
 Bagić, K. 10, 30
 Bahtin, M. 46
 Baker, S. 57
 Barthes, R. 27
 Batinić, A. 55, 57
 Bennett, A. 23, 29, 41, 47, 55, 57
 Bergson, H. 43
 Bilosnić, T. M. 27, 28
 Biti, V. 10, 11, 14, 30
 Brajović, T. 11, 23
 Clark, T. 29
 Critchley, S. 43–45, 47
 Culler, J. 10, 11, 28–30, 32, 37–39
 Cvitan, D. 24
 Čolak, T. 27
 De Man, P. 13, 14, 21, 22, 30,
 Derrida, J. 14
 Diana, S. 27
 Edwards, J. D. 50
 Ferber, M. 29
 Flynn, S. 43, 56, 57
 Franičević, M. 15–18, 20
 Freud, S. 44
 Friedrich, H. 9, 21
 Galley, A. 59
 Gourgouris, S. 13
 Graulund, R. 50
 Greenberg, J. 45, 46
 Hameršak, M. 55, 56
 Hollinshead-Strick, C. 17, 33
 Holmes, O. 28
 Jay, P. 29
 Jelčić, D. 14
 Jenks, C. 52
 Jones, H. S. 9, 10, 18
 Kay, S. 28
 Keenan, T. 56, 59
 Knežević, S. 10, 18, 19, 27, 30, 31, 37
 Kokolari, M. 15, 16
 Kugel, J. L. 29
 Lacan, J. 39–41
 Lasić, S. 15
 Lemac, T. 10, 18, 27, 37
 Lenjin, V. I. 15
 Liddell, H. G. 9, 10, 18
 Lotman, J. 17
 Madame de Staël 29
 Maleš, B. 13, 18
 Marin, L. 59
 Maroević, T. 47
 Martin, C. 33
 Milačić, K. 25, 27
 Milanja, C. 14
 Miličević, N. 14, 24, 27, 28
 Mrkonjić, Z. 7, 13, 15
 Mukařovský, J. 11
 Nietzsche, F. 21
 Oblučar, B. 13, 28, 37
 Paglia, C. 28
 Pavletić, V. 10, 14, 21, 31, 37, 42
 Pittock, M. 56
 Rancière, J. 9, 16, 17, 20, 24, 25, 32, 33
 Rimbaud, A. 13, 21
 Royle, N. 23, 41, 47, 55, 57
 Rudd, D. 58
 Ruskin J. 50
 Scott, R. 9, 10, 18
 Slamnig, I. 30
 Stamać, A. 14, 20

Sunajko, G. 16
Šimić, A. B. 9
Šimić, S. 19, 20
Šoljan, A. 10, 24, 25, 27
Tomičić, Z. 10, 27, 28

Ujević, A. T. 9, 29
Vereš, S. 27, 28, 37
Vuković, T. 29, 32
Zima, D. 55
Zupančić, A. 44, 46

Prilog: Pjesme Vesne Parun (interpretirane ili tek spomenute)

BILA SAM DJEČAK

U mjesečinu me je skrila večer,
utrnuvši svijeće.
Svu noć sam zamišljena snila
u modroj šumi kroz drveće.

Bila sam zrno rumena grožđa
u zubima sred poljubaca
lisica utekla iz gvožđa
dječak što praćkom poklike baca;

i ujed pjesme nasred čela
šarena mačka u košari igre.
Šta nisam bila, šta nisam smjela,
zrcalo ribe u zjenici vidre!

DIJETE I LIVADA

Samo dijete jasno čuje u mahovini
treptaj brzog proljeća, cvrkut u perju vodomara.
Za potocima luta, sa smrekama se cjeliva na suncu
dok oči poprimaju boju bliskoga brijega.

Dijete smijehom umije da tka ljepotu jutra
ne mareći za trajnost nekog zvuka
razapeta slučajno, na vjetru.
Djeca su jeke utrnulih stvari.
Naga i čista kao ribnjak, ona vide sebe
u oku livade, u mreži paukovoju.

JA TJERAM KRDO RIJEČI

Ja tjeram krdo riječi,
kudravo runo jesenje.
A sumrak zeleno ječi
i mlin žuboravo stenje.

Vjetar uljuljava brdo,
šuma u žudnjama gine.
Ja tjeram živahno krdo
izvoru bistre doline.

Ja ljubim jezik moj,
kolijevku sunčana smilja.
U travi nemirnoj
rgolji rijeka od milja.

A zviježđe rasuto, sjajno
na odsjev vode čeka.
Jezik je disanje tajno
i draga duboka jeka.

Večer stišava zjene,
kudjelju plavu mi dariva.
Ja njišem mekane sjene,
u san se srce sakriva.

USNULI MLADIĆ

Prostrt na žalu sjenovitog zatona
leži kao ograđeni vinograd
usamljen i valovima okrenut.
Njegovo lice ljupko je i ozbiljno.
Po njemu se igra podnevni vjetar.
Ne znam je li ljepša grana šipkova
puna cvrkuta ptičjeg, ili pregib
njegova pojasa, gipkiji od guštera.

Slušam tutanj niske grmljavine
koja se izvija s mora, sve to bliže.
I skrivena u lišću stare agave
motrim kako grlo mladića postaje galeb.
I odlijeće put sunca, klikćući sjetno
u žutim oblacima. A iz bronce
njegova raskošnog trbuha diže se mrko
cvjetna vrlet, na kojoj se odmaraju
prekrasne vile i kraljice iz bajka.

Šušti žalo i more je posivjelo.
Zlatne sjenke zasjeniše vinograd.
Stupovi oblaka penju se u daljini.
Munje dotiču šumovitu uvalu.

Udišem miris ljeta u nasadima
i puštam da me opaja nagost bilja.
Zatim gledam svoje blistave ruke
i bedra pjenom morskom pozlaćena
iz kojih teče ulje maslinika,

i vraćajući mirne oči k njemu
koji spava, uronjen u huku
spore oluje, prastar kao agava,
mislim, puna rasijane žudnje,
koliko bijelih ptica raskriljenih
drhće u modrim gudurama oblačnim
tog tijela koje tišinom zbunjuje
šumor mora i samoću trava.

PREOBRAZBA

Dok spavaš, zemlja je slična mjesecu.
Nenastanjene ugasle doline
rastu iz mojih očiju i vraćaju se u njih
ne dodirnuvši tvoje lice.
Dok spavaš, ti si pokraj mene
samo šumorenjem, kao slap
koji se ruši.

PREOBRAZBA

Sad kad se moja duša odvikava
od drhtaja večernjeg, i dah tamni,
čujem slobodu što mi ide ususret
ispruženih ruku iznad vrtova
koji spavaju uz ostarjelo ljeto.

Šta će mi moja preostala krv
šta će mi čelo nespokojno.
Evo stojim na raskršću, moja pustoši,
i čekam te!

Prođite kroz mene, snjegovi od prosinca do travnja, vjetri što nosite od nas pjesme i
suze.

Svakog dana, svakog trena
jedan se djelić moje duše useli
u hladnu koru zimskog drveća.
I dozivlje me odande glasom odletjele zvijezde
glasom poruge ili glasom ljubavi
što je kosturi ptica pretvoriše u samilost.

MAGNETOFONSKI SNIMAK BUĐENJA GUŠTERA (VIII)

Dok spavam tijelo je urezano u kamen i u noć
O strepnjo za sutrašnji počinak plemenita brigo ponavljanja
Ti se zoveš dom ti se zoveš prispjeti bilo gdje
Ti se zoveš čovjek prognan od velikih vedrih divova
Nikad nikad svijet neće izgubiti
Boju rđe prekasno zbačenih okova
Ali ovo se ne govori užurbano ovo je namijenjeno bolesnicima
Bolje da zakasne sve ptice gladnih proljeća
Oznojeni albatrosi mliječne ceste čarobni
Eukaliptus zazelenjele stereovizije
Nego da ušutkaju strijelama
Pjesmu prozeble djevojke
I prerano da izblijedi ohrabrujuća riječ
Prevarena igla sunčanog krajolika
Koji se ne prilagođuje
Mojoj jutarnjoj radosti buđenja igre
Mom podnevnom srcu guštera
Urezanom zavazda
Uprkos vašoj dotrajaloj lovačkoj mašti veprovi
U lisnati goli
Mahovinasti vrući prag
Vasione

BILA SAM DJEČAK S PRAĆKOM, BILA SAM PTICA

Još jednu pjesmu, još samo jedan stih,
i više te neću ranjavati čekićem
vrela utrobo jezika. Neću vas krotiti,
vi divlje samovoljne bujice zbilje
matematikom usijanih žica,
euritmijom nebeskih strujanja u deblu.
Neću vas više siliti da budete
ono što niste. Ostanite život,
okamenjene metafore duše! Istrunite na ovom ludom tlu
boli i sjećanja. Odreci se, mašto,
svojih planinarenja, svojih bijelih
zavijutaka na stazi koja se penje,
penje i nestaje, sustaje i budi se
iz nesvjestice samoopažanja
u vjekovječno zelenilo šutnje.

Još jedan stih, još jednu samotnu okuku,
još jedan uspon da savladam. Pređem
preko još jedne provalije nadahnuća

s ove strane vremena na drugu
gdje biti čovjek znači ne biti rođen
gdje biti rođen ne znači biti smrtan.

Ako je misao sunce, ljubav je biljka.
Ako je zemlja ljubav, pjesma je život.

MOJA RADIONICA

Napravit ću pjesmu ni iz čega.
Napravit ću pjesmu iz nehaja
prema onom što joj nalik nije.
Napravit ću pjesmu iz prezira
prema sebi samoj, punu sjaja
jednog davnog ništa koje traje
u pukotini stiha kao bol
jači od pjesme.
Napravit ću pjesmu
od biča kojim fijučeš, živote
nad mojom pognutom glavom
pustom od pjesme.

POSILIJE ODLASKA

Gdje su tvoje ruke? Ja kročim sam na mjeseci
bliz topovskome ždrijelu, uspravljen nadohvat crna metka.
I nemam druge utjehe za tvoje oči u daljini;
bolje je tako, mati. Krv je tužna i jetka.

Bolno je bilo reći zbogom, surovo, mati.
Hladna je bila večer, hladna i beskrajno duga.
Pod strogim i spokojnim nebom tko bi mogao znati
neće li isto takva tamna stići i druga.

Pogasi svijeću u kutu, ne misli uvijek za mnom.
I snivaš li da ležim negdje u visokoj travi,
ne boj se, starice mila, no reci srcu jadnom:
jelenak moj će doći kad dan osvane plavi.

Nemam ti više ništa, ništa reći.
Zalazi mjesec, žut, blagih starinskih boja.
Mislim na strehu pred kućom. Šipak je sve veći.
Na pragu ne sjedi više uboga starica moja.

PJESME SU UMORNE

Pjesme su umorne od riječi, kao more od svojih valova.
Pjesme su umorne od lišća koje na njih pada
svaku jesen. Htjele bi jednom otvoriti oči
i vidjeti nad sobom beskrajno nebo
modro i čisto, puno ljubavi.

Pjesme su umorne od riječi
kao more od svojih valova.

DJEVIČANSTVO

Taj topot i taj dim što dolazi sve bliže
ući će u tvoj vrt, rastvoriti usnula vrata.
Sama si u kući. Što ćeš mu reći, djevojko,
nepoznatom čovjeku koji želi umrijeti
na tvojim nagim rukama, što ćeš mu reći?

Sama si u praznoj napuštenoj kući
koju grli paprat. Nebo s tvoga prozora
jednako je uvijek, blago i daleko.
Cestama umorni konjanici idu.

A netko želi da umre na tvojim tihim rukama
koje nitko nije uspavao u ponoćima.
Netko žudi noćas da ogrli, umirući,
tvoj tanki struk i netaknutu kosu.

Pogledaj na cestu, pogledaj niz vodu, niz široku večer:
netko te je kradom sa obale zvao.
Spusti niz ramena pletenice. Potrči
otkrivena srca; ne boj se, što drhtiš.
Potrči, potrči! Ne pitaj tko jeca
ni tko u mraku prati tvoje korake.

Već su grobari odnijeli iz razvaljene kuće
svjetlucave koralje i zlatne kanarinke.
Priče su se u tišinu razišle.

Ne plači: to je ljubav. Kreni kroz bespuće.
Umjesto naušnica nosit ćeš uteg bola,
djevojko, ako si život izabrala!

STABLO

Rekao si: budi stablo.
I bijah stablo.
Rekao si:
budi plaha.

I ne usudih se
zatreperiti lišćem.

Rekao si: budi vjerna.
I ja čekah.

Onda si ušutio.
A stablo je još tu.

I ne usudi se
zatreperiti lišćem.

PRVA LJUBAV

U šuštavoj travi blizu raskršća
sjedim nemirna srca i čekam onog
kojemu noćas dadoh, bezazlena,
preplašenu pticu svoje ljubavi.

U žarko crvenoj mahovini brijega
već se zapleće jesen.
Varavo kao ljubav
zatišje jezera raste iz polusjena.

Što ću učiniti ako ne dođe onaj
kojemu dadoh svoje srce?
(A ja mu dadoh srce kao pticu
ne misleći ništa, začuđena.)

S tamnih polja dopire šapat noći.
O, srce moje! Ne slušaj šum trava.
U tugu će te odvesti.
Pogledaj:
voda je nestalna.

A ptice odlaze daleko preko brijega
za hladnim suncem.

VOĆNJAK

Ne kloni zato što je klonula ljubav.
Ona je teška od mnogih riječi
u nevjeme izgovorenih.
Na njoj leže kao utezi
cvjetovi šutnje u rosi
rano pokošenih livada.

Ne kloni zato što je ljubav klonula.
Ona se savija pod svojim granama.
Slatko breme kratkotrajno je.
Zreloća je vjesnik pustoši.

DA SI BLIZU

Da si blizu, naslonila bih čelo na tvoj štap i nasmiješena
ovila bih ruke oko tvojih koljena.

Ali nisi blizu i moja ljubav za tobom nespokojna
ne može da usne ni u noćnoj travi
ni na valu morskom, ni na ljiljanima.

Da si blizu. Da si barem tako
nestalno blizu kao kišni oblak
nad izgubljenom kućom u dolini.
Kao nad morem surim krik galeba što odlijeće
pred dolazak oluje u večer punu briga.

O da si barem tako tužno blizu
kao cvijet što spava zatvorenih očiju
pod bijelim pokrovom snijega, u tišini
kamenih šuma, čekajući proljeće.

Da si blizu, o moj hladni cvijete.
Samo jednom kretnjom da si blizu
neveselim vrtovima mojim
što već sahnu, klonuli od bdijenja.

Ali noć je i svijet je daleko
a ja ne znam mir tvoj. Ptice moje
s tvojih su grana sašle. I sjaj zore
iz mojih zjena odlazi zauvijek
u uvrijeđenu zemlju zaborava
u kojoj je neznano ime ljubavi.

TI KOJA IMAŠ NEVINIJE RUKE

Ti koja imaš ruke nevinije od mojih
i koja si mudra kao bezbrižnost.
Ti koja umiješ s njegova čela čitati
bolje od mene njegovu samoću,
i koja otklanjaš spore sjenke
kolebanja s njegova lica
kao što proljetni vjetar otklanja
sjene oblaka koje plove nad brijegom.

Ako tvoj zagrljaj hrabri srce
i tvoja bedra zaustavljaju bol,
ako je tvoje ime počinak
njegovim mislima, i tvoje grlo
hladovina njegovu ležaju,
i noć tvojega glasa voćnjak
još nedodirnut olujama,

onda ostani pokraj njega
i budi pobožnija od sviju
koje su ga ljubile prije tebe.
Boj se jeka što se približuju
nedužnim posteljama ljubavi.
I blaga budi njegovu snu,
pod nevidljivom planinom
na rubu mora koje hući.

Šeći njegovim žalom. Neka te susreću
ožalošćene pliskavice.
Tumaraj njegovom šumom. Prijazni gušteri
neće ti učiniti zla.
I žedne zmije koje ja ukrotih
pred tobom će biti ponizne.

Neka ti pjevaju ptice koje ja ogrijah
u noćima oštih mrazova.
Neka te miluje dječak kojega zaštitih
od uhoda na pustom drumu.
Neka ti miriši cvijeće koje ja zalijevah
svojim suzama.

Ja ne dočekah najljepše doba
njegove muškosti. Njegovu plodnost
ne primih u svoja njedra
koja su pustošili pogledi
goniča stoke na sajmovima
i pohlepnih razbojnika.

Ja neću nikad voditi za ruku
njegovu djecu. I priče
koje za njih davno pripremih
možda ću ispričati plaćući
malim ubogim medvjedima
ostavljenim u crnoj šumi.

Ti koja imaš ruke nevinije od mojih,
budi blaga njegovu snu
koji je ostao bezazlen.
Ali mi dopusti da vidim
njegovo lice dok na njega budu
silazile nepoznate godine.
I reci mi katkad nešto o njemu,
da ne moram pitati strance
koji mi se čude, i susjede
koji žale moju strpljivost.

Ti koja imaš ruke nevinije od mojih,
ostani kraj njegova uzglavlja
i budi blaga njegovu snu!

PJESME KOJE SE GLASE UMJESTO ŽDRALOVA

Košare oceana pune se kišom i zvijezdama
Svako je zrno spori kristal obećanja
Vjetrovi odiskona dovlače trošnu građu
Ali travi je dovoljan samo jedan zeleni spavač
Pijesak koji diše ništavilo koje se bori

Trebalo je baciti nekoliko riječi na krtu zemlju
Da čujemo kako zvuče na staklu druge tuđine
Tu u blizini savršene vage beznađa

Ali sada je kasno: žir pada kao tuča
Srce šume nije nam ostavilo ništa
Od uspravljenih jarbola, od strijela u galopu

Pretvorit ćeš se možda u oruđe
Nekog starog odgajivača ruža
Stijena što izgara zahvalno traži svoj glas
Mračno podnožje čovjeka, nesretna planina.
Ne poznamo te toliko da bismo bili tvoj prah
Mi ljubimo ono što nam neće dostajati
(Sjećanje suviše otporno da bi odustalo)
Ne ždralovi, samo odmoreni točak proljeća
Škripi opet u mokrim sljepoočnicama
U ovoj zreloj lubanji kasne slobode

Ne bušite razroke zidove. Na ovom mjestu
Narast će nemirni prozori, kao zimzelen.
O kako čudesno osvjetljena pozornica
Sjaj udvostručenog drveća na zalasku

Ne ždralovi, samo odmoreni točak proljeća.
Zdravo, moj jedini strahu zbroja, Gorčino Svitanja

ZLATO

Ako je život rijeka što teče
ljubav je zlato nataloženo.
Ona ga u svom koritu njiše.
A zlato raste. I što ga dalje
u sebi nosi, sve zlatnija je.

Ja već prevalih tri nizine.
Daleko za mnom izvor šumi
a ušće ne znam gdje se krije.
A kada gledam na svoje dno
u šljunku sija zlato čisto.
I od visokog klasja ljeta
zlato je moje raskošnije.

LJUBAV

Šume se prepliću oko nas u neredu i potoci ih nemirni opkoljuju,
za svakom stazom spušta se još jedna, a posljednja je čista i materinska.
Pa ako smo i rođeni u praznom domu skitnica, mi još duboko u srdačnost vjerujemo.
Možemo napustiti sve, i sve što volimo plamen će iznova združiti.

Naglo i neznano otkud ljubav kao ustala tajna dolazi.
Od promjena neba i lišća živi i kao paučina u jesen raskida se.
Saznah da je ljubav ono što su čekali stari ljubavnici
i ono što čekam ja, dok me brda neutješena nadvisuju.

Stoljetna se loza povija tlu da mladoj podari grozdove: i to je ljubav.
I sve oko nje postaje budućnost, i djeca i trave
nagnuti jedni nad druge pristižu kao talasi zelene vode.
Ljubav je ratni pohod koji očisti život, jer krene i vraća se ne osvojivši ništa
ponosna što je obranila od nas staru tugu koju smo htjeli poreći.

Sve što je od postanja dala svijetu, od nje je veće.
Ono što zemlja spoji, ljubav je već prije nje svezala i otuđila.
Ona je najčišći put onima koji moraju da izgore,
nečujni otkucaj vremena koji nas udvostručuje.
Njeno je zlo jedne večeri uselilo u nas nedužno i zaneseno.
Ždralovi u srebrnom zraku možda su takvi, vjerni neznanci
s kojima razgovaraju masline u dugom vjetrovitom septembru.

Pokušajmo vjerovati u nju makar zbog topline što je ostala
jer ona se gasi dugo i polako, svejedno sačuvana ili ne.
Gledajmo suncu u oči dok nas jutarnji sjaj razdvaja
da čovjek u sebe zatvoren ne ohladi srce kao u čas odlaska.

Na zreloom tamnom humku trajemo dalje ko zna za koga: za ptice, za ljude.
Ljubiti znači čekati sam kada treba vikati od bola.
Gladni prvog hljeba koji se dimi iz peći skitati između vrtova
umrijeti radosno a onda otključati suze da poteku.

Ljubav je ono što ostavljamo bez prestanka kad se iskradamo put drumova
znajući da se nećemo vratiti više pred kuće iz kojih su krstovi izneseni.
Tražiti treba do zalaska sunca, i za vrijeme gluhoće sunca, iznova.
I najzad, jedina lađa što bez nas je otplovila
pokazat će nam obalu gdje smo živeć preboljeli
mržnju koju nismo baštinili ni od rastejenja drveća, ni od smrti.

Šta će mi da stalnost imaju daleke nezbiljske zvijezde i njihov žar.
Od suvišnosti sveopće živi i traje svijet, zemlja se hrani našom zabunom.
Oganj je čist odiskona. Bijedni su bez njega naši skršeni udovi
razbacani u neskladu po praznim žalima vječnosti.

Bez ljubavi tijelo je tamnica u kojoj duša ispašta svoje prisustvo.

Zemlja i snovi razišli su se odavna
ne zapamtivši posljednju riječ sunca, u oluji
crnih izranjenih hrastova, u dozivanju
svih zašlih očiju koje su vidjele svjetlost.

O KREVTU STARINSKOM ILI: TUŽALJKA UZ LJUBAVNI ODAR DJEDOVA

Uniđoh u nisku sobu gdje daske poda škripe i vrata jauču
i mačke sjede svečano na prozorima pokraj cvijeća.
I vidjeh to malo stvari koje je ljubav sebi izmislila:
jednu postelju kao deset brazda crnice i more što ju je izbacilo
tihu i naoko napuštenu, kao oblak u dnu maslinika
i kamen u vinogradu po kome se poznaje zavičaj.

Taj tamni odar združio je vrijeme i sačuvao ga u zagrljaju
pred nekom tvrdom i ozbiljnom istinom što ovdje ima
svoj početak i svoju smrt: zatvoreni krug hrabrosti.
Rub gdje su dodirnute neznane granice osame.

Dogorjela baklja i krst i mrtvačka škrinja,
taj krevet izmjeren po drevnoj mjeri ljubavi.
Srce još nije našlo u svijetu svoje mjesto koje je u tom svijetu našlo sunce
i lutat će dok traju mrazevi, slobodom svojom nepomireno.

Ljubav je sazdana od čekanja u snu, od dolaska i odlaska ptica
od jutara koja se ponavljaju kao izlazak stada na pašu.
Ljubav nismo izmislili mi, djeca ovog stoljeća u snijegu.
Ljubav nije stara kao svijet, a sigurno ni kao oganj.
Ljubav nije stara kao svijet i najdublji joj korijen možda još spava.
Kao starom žrtveniku
prilazim pogašenom ognjištu da nađem sasušene suze
što već imaju mir
ni odsjaj priče.

Vosak je dogorio, rogač ostario. Ostala je ta ložnica od smole
gdje vjernost kao zlatno more uvučeno u uvalu spava.
Ljubav, otkad je iz tih svetišta prognana, bira uboge
svaki dan druge ležaje; ali se ne smiruje ni na jednom.

Ti stari kreveti toplo žbunje kraj mora
u mjesečini prikriiveni mirisnim dahom ljeta
između žljebova što su svu noć kapali kap po kap
na kamen, na doba. Pragovi koje je prala nekadašnja teška kiša
proljetnih noći, sada su opet usamljeni
i sa sobom, u svom vremenu. Ne sa mnom.
U šupljim daskama skriveni, u pređi loze
stari ugarci veličanstvenih šutnji dime se kraj nas.

Bez čežnje starinske kuda sad, ranjeno obzorje?
(Odlazili su i ostavljali za sobom plemenito skrovište;
korak njihov samo je ječao gradovima od opore cigle
prognane oči čudile su se rukama u ugljen usađenim.
Samo grubost je ostala u dlanu, u bršljanovim cvjetovima.)

I vidim u čelu kamena misao jednu bistru kao izvor
godove u ovim stablima što su zadržali svježinu prvog trenutka.
Prohujavši kroz ljude, najzad su se zaustavili ovdje
i opominju da bi u čovjeku mogao biti početak sklada
koji usrećuje stvari i sjedinjuje ih kao svjetlost.

Ljubav vidovitom tugom nadvisuje budućnost.
Moramo je pustiti da sama bez nas traži svijet
dok žedni oslušujemo iz sebe njena proljeća.

O zemljo, učini da oni koji se vole ostare zajedno.
Samo njima dopusti da obnavljaju svemir, i daj im čiste ruke da ga poviju
jer jedino oni znaju da živjeti nije sasvim uzaludno.

Zbogom posteljo starinska u koju nikad neću leći!
Makar te crv dube i plijesan zlati, nadživjet ćeš me.
I noge visoke na kojima stojiš ne ljujajuć se
bit će ponosne što su podupirale večernji krajolik.
I bokovi kao prastari brod na moru što više ne plovi.
Mir tvog starog drveta dostojanstvo je naše!

Vosak je dogorio. I rogač ostario.
Otvorite vrata: more pljuska i dube kamen praga.
Ono se prostire u svijet i vraća se natrag u postojanoj snazi
u nama i na pijesku budno uvijek ispočetka.
Crne postelje kraj mora, poredane brojanice.

Rođena sam u kući gdje su dudovi slušali škripu kolijevki
u zemlji gdje se ljubav vrši pod suncem i zvijezdama u kolu,
pod kliktanjem cvrčaka u zadimljenom podnevu livada.

Zbogom posteljo starinska, zvijezdo večernja u masliniku!
Vosak je dogorio, rogač ostario. Kuda sad?

Iznesite srebrnu škrinju na mjesecinu: mrtvaci pjevaju.

ZRNCE GANUĆA

Budim se i šapćem: ljubavi, budi pjesma,
onda ću živjeti s tobom dajući te ljudima.
I ljudi će mi vraćati nešto od tvog lišća
kad izađu u šetnju
kroz ulice
oprane kišom.
Ima li takav grad gdje drveće ne umire
ima li takva nježnost do koje se dolazi
krišom
po nekim dugim, dugim
bijelim stepenicama.

Bila sam dobra kao ljeto i vitka
s tvrdim pletenicama.
Bila sam raskošno dobra. Bila sam kao ljeto.
Nije me stid to reći, sada je ionako
jesen.
Dobrota spava pod lišćem i njen je osmijeh nevidljiv.
Bila sam šuma. Bila sam dobra kao ljeto
i vitka, s tvrdim pletenicama.
I što mi je ostalo? Eto: zrnce ganuća u zjenicama.
Budim se i šapćem:
ljubavi, budi pjesma!

ODREZANI JEZIK

Doletje čvorak Čvik psihijatru... Čvakanoviću u brezik
i reče: – Molim te, odreži mi... ovaj pogani jezik!
Neću da više govorim istinu dok svi oko mene lažu.
Od istine vješti trgovci prave svojoj laži ambalažu!

Tašta mi veli da pričam svašta, a sin mi prijeti pučem.
“U tog je Čvika bolesna mašta!...” šapuću svi dok vučem
na jeziku teško olovo istine, a za sobom na uzici
potežem njihovu majmunsku laž, koja se rađa u guzici
a ne u glavi – al’ može glavu da... natjera i u smrt
kad jednim samim potezom pera kakav papagaj zadrt,
tobože omaškom – akta sudska zamijenivši – križić stavi
umjesto potpisa, jer je nepismen.

I – bujrum mojoj glavi!...

Psihijatar nabrusi škare,
čvakne Čvika po kljunu
i reče: – Ja sam pripadnik stare
škole u Gornjem Katunu.

Želiš li, brbljavče, carski rez
ili tek običan skalpel? –
Čvik ciknu od bola:

– Fini mi vez

napravi!... Jezik neka ostane cijel
bar naoko, lašci nek se boje
i mrtve istine čak!

Na to Čvak

Čvakanović naočale svoje
obriše i reče: – Gotovo je!

A jadni Čvik se dosjeti da će od sada... zimi i ljeti
morati crne laži da sluša. I pomisli:

– Jeziče kleti,

bolje da dadoh odsjeći uši, a ti da si mi zdrav!

Što li ću sad? Pogriješih grdno...

Tad prođe jedan mrav

na leđima noseći vreću laži, i reče Čviku: – Kaži

gdje da deponiram ovu stvar... ovaj plemenit tovar? –

Čvik zine, plemenit tovar proguta i – umrije nasred puta.

Pouka je jasna: operacija ne vrijedi ako je

prekasna!

Tko je stekao opasno umijeće
da vam vidi laž i u podstavi kaputa,
tome ni šutnja pomoći neće
jer vaše će laži odsad morati da – guta!

GROTESKA

Dok je u guščjem Domu kulture
mati guska čitala svoje basne,
puran – suprug majčice pure –
povika: – Basne su prvoklasne,
pogotovu one u desetercu!
Tako Krivokuća zabija gol
visokom loptom
u – dvanaestercu!...

I tako se gromko smijao, ha ha ha... da mu se od tog silnog smijeha
probudi ulcus na jedanaestercu – a na želucu puknu mu čir.
Iznesoše ga van. I dok mu je u “Dvercu” majčica pura pravila klistir,
neki debeo zajapuren gurman posta plav, zatim plavo-purpuran
kao puranov podvoljak. Podrignu fest, ispi pepsi-kolu i padne u
nesvijest.

(Kelner povika: – Puče mu čir
na trinaestercu!... I napravi mu klistir
na operacionoj trpezi u “Dvercu”!)

– Za ovu neukusnu digresiju – reče mati guska – molim izvinjenje!
Pa nastavi čitati. Al’ pudlica Džeri, pokazujući svoje kolajne i prstenje,
prišapnu Đoki menadžercu: – Infamno!... Neka snizi za tercu!..
I zalaja, ne pazeć na note i tonske skale – da su se u “Dvercu”
isprovocirala još tri ulcusa. To nije smelo majčicu gusku.
I dok čitaše basnu o listu kupusa i o djetelini s četiri lista,
puž kupusar štucnu: – Hm, pa to se zbiva u zamku grofa Monte
Crista!...

A dok je čitala bezazleni skerco
o velegurmanskom “klistiru” u *Dvercu*
prase se nakašlja:

– Hm, slavili smo tamo
naš zlatni pir... Gdje si sad, damo
mog srca obloženog tonom sala?

Ali se nitko ne nasmija tom skercu, gorčem od gorušice. Šutjela je sala.
Guska završi svoj recital... Zbunjeni su svi. Nitko ne plješće.
Ona upita: – Zašto nema pljeska?... Puž reče: – Jer je sve to
groteska, burleska i absurd! A puk je realističan.
Prosječni publicist nije vičan
uvećavanju – prosječna publika
još manje!

Guska reče: – Ako je uhu groteskno sve ono cičanje, kmikanje i blejanje
kad prase ili janje odvede na klanje – tome je kriva majčica Priroda.
Ja sam realist. A ako ne hoda puž na četiri noge, već mu kuća
služi i kao stijeg i kao obuća – žalite se katedri za izučavanje
morfologije biljno-životinjskog svijeta i njegove socijalne
simbolike, ne meni!

I još na kraju – prije nego lajanje
Kerberovo navijesti da smeta
kralju Donjega svijeta ova anketa
u vidu somnambulnog monologa
jedne groteskom našopane guske —
izjavljujem, dižući uvis tri prsta,
da se iz ta tri prsta – još i opnom spojena –
ne može isisati, ni da ubiš boga
u sebi, cijeli taj stereo – panoptikum
(isključivši DKH, forum i likum!)
životinjskih i biljnih vrsta, pa makar se vozila morem i kopnom
odavde do Trsta, od Trsta do Francuske – koju obožavam kao i sve guske –
te time ovim prisižem javno da sve što se omaklo – omaknuće je slučajno!

U ovim basnama sve je *izmišljeno*
osim – životinja!... Zato je besmisleno
guščjoj pismenosti postaviti sito
cenzure. Životinje – ne primaju mito!

KONGRES PELIKANA

Ptice su nepismene. Notorna je činjenica
da je između tisuću ptica – neznalica,
anonimusa i analfabeta –
pismen jedino pelikan...

Taj poeta

beskrajnog prostora, sin neba i mora,
svake godine na isti dan
kad zapuše jugo od deset bofora
zbor pelikana sazove; i tu Pelikan
Penkalije Cezar, sa zlatnim nalivperom
o pojas zabodenim, poglavica pelikana
u ime živih i mrtvih velikana
pismenosti – kompasom, uglomjerom
i ravnalom opskrbljen – postavlja smjernice
za daljnji napredak u istom pravcu.

Svake su godine povisivali dnevnicu
Pelikan – Flomasteru Podunavcu,
Fjamingu, Nesitu i još desetorici
aklamacijom izglasanih delegata.
Koordinacioni odbor u Nici
triput su sazvali, usred Balatonskog blata
pet puta, na pogašenim vulkanima
Etne, Vezuva i Fudžijame šest,
u Sahari sedam, po Kalemegdanima
i šedrvanima – na srce stavimo pest
i priznajmo iskreno – više od dvajest
puta!... I od toga očvrsnu samosvijest
te uopće kulturno-povijesna svijest
pelikana tako jako da je vijest
o – orijentacionom – otkazivanju kongresa
cvijeta pelikanske pismenosti prekjuče
odjeknula poput groma, potresa
i atomske bombe zajedno.

Kad puče

ta nezgodna vijest, širom oceana
sav nepismen živalj podiže glavu
i počeo urlati protiv pelikana
obmanjivača naroda. A pravu
buku izazva u Pelikan-ekspresu
učena tvrdnja da za taj kongres

uslovi moralni i fizički “još nijesu
potpunoma sazreli”... To je bio stres!

– Problemi su se toliko nagomilali,
gospodo pelikani – reče u šali
zamjenik poglavice pelikana Pipin Mali –
da ako se samo šibicu upali
nepažnjom, planut će istina na vidjelo.
A to bi nam, braćo, uvelike omelo
spokojan tok kongresa pelikana
Zato ga u svrhu punoga osmišljenja
pitanja i odgovora, od kojih je, hm,
škakljivija polovina – hm – već zadana,
odgodimo još za – godinu dana!

.....
Iduće godine sa svih oceana,
Atlanskog, Indijskog i – hm – Tihog,
i sa svih mora jata pelikana
pod vodstvom Penkalija Cezara, ha,
navale šušteći krilima u dvoranu,
i kongres započe. Jedni se podboče,
drugi zaplješču... I u tili čas iščeznu
svi problemi. Pelikani umoče
zlačana nalivperca u crvenu tintu.
Pošalju telegram Pipinu Malom i Velikom,
zatim brzojav Njezinom Veličanstvu
Olovci u Zemlju Ognjenu.
Srdačan pozdrav Tintiliniju Kvintu,
Sekstu i Septimu.

Pelikanissimu Hijacintu
poljubac u prsten... Te tako neriješen
ne osta niti jedan problem!
Kad kongres završi, bijaše već jesen,
i pelikani roditelji poslaše
dječicu u školu. Al’ stajaše nijem
na školskom pragu natpis:

“Stare flaše
od tinte skupljamo, rabljene olovke,
stare penkale, nalivpera glave!” –

– za izvoz, dakako, jer baš smo u eksportu
deficitarni!...

Zato svi složno

pokažimo figu tom sumnjivom sportu
kulturi: to ružno svrbljenje potkožno
koje se naziva literatura,
ta šuga i svrab – paravan su slab
krizi kongresa Velikana. Hura!...
Al' ne bojte se! Mi smo bolje sreće
nego ptice. Zemlja se ipak okreće
u našu korist. Kucnula je ura
za obračun s nama i s njima.

Hosana!

Drugovi, dolje Agit-punktura!
Živjela samoupravna diktatura
u kulturi!
S nalij-perom od sto maligana
pohrlimo smjelo
na kongres pelikana!

TREĆE DŽINGISKANOVO PISMO

Zdravo, Miki! Osjećam se odlično.
U pristaništu tovarim sanduke.
Dok dizalica buči jednolično
i okolo svi su skrstili ruke,
ja tada zapnem i potrčim prvi,
svake minute premašujem plan.
Pivo se razlijeva, staklo se mrvi,
istovarim dvadeset flaša na dan...

Utovarim deset, petnaest razbijem.
Kada se rasrdim, potjeram kera.
A kad me kore, pod krmu se krijem
i pušim cigaru "La Habanera"...

Ponekad tovarim mlijeko u prahu,
ponekad vreće kikiriki.
Život je lijep. Pozdravi Sahu,
i Valu i Smiljku... I upamti, Miki:

Život je kratak, uživati treba!
Držim se savjeta starih Kineza.
Zašto da živim od vode i hljeba
dok ima kavijara i majoneza!

P. S. Znam pisati, kako vidiš, bez greške.
Čudiš se sigurno tome umijeću?
Prve su lekcije bile teške,
al' imam, kažu, pamet praseću.

Pohađam nekakvu večernju školu
i igram fudbal... Pucaj, gol!...
Još uvijek raznosim koka-kolu
i pomalo plešem rokenrol.

Sprežem pomoćni glagol "biti",
ni glagol "imati" nije baš lak!
Stanuju sa mnom u New York City
ribar Tom i gusar Mak.

STILISTIKA

www.stilistika.org