

Mediterraneanism and the body in the poetry of Tončija Petrasova Marovića

Sorel, Sanjin

Doctoral thesis / Disertacija

2003

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:188:285844>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-12**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka Library - SVKRI Repository](#)



**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI**

Sanjin Sorel

Mediterranizam i tijelo u poeziji Tončija Petrasova Marovića

DOKTORSKI RAD

Rijeka, 2003.

I. AUTOR

Ime i prezime	Sanjin Sorel
Datum i mjesto rođenja	20. VII. 1970, Rijeka
Ime oca i majke	Drago, Biserka
Mjesto i naziv završene srednje škole	Rijeka, CUO u građevinarstvu
Mjesto i naziv završenog fakulteta	Rijeka, Filozofski fakultet
Mjesto i naziv fakulteta na kojem je magistrirao	

II. DISERTACIJA

Naslov	Mediterranizam i tijelo u poeziji Tončija Petrasova Marovića
Ustanova na kojoj je prijavljena i izrađena disertacija	Filozofski fakultet u Rijeci
Broj stranica, slika, tablica i literature	159 str. 123 bibliografske jedinice
Znanstveno područje, polje i grana	Humanističke znanosti, znanost o književnosti, kroatistika
Fakultet na kojem je obranjena disertacija	Filozofski fakultet u Rijeci

III. OCJENA I OBRANA

Datum prijave teme	21. III. 2003.
Datum predaje rada	travanj
Datum sjednice Fakultetskog vijeća na kojoj je rad prihvaćen	1. VII. 2003.
Povjerenstvo za ocjenu rada	- Dr. sc. Marina Kovačević, red. prof, predsjednik povjerenstva - Dr. sc. Milorad Stojević, red. prof, mentor - Dr. sc. Vinko Brešić, red. prof, član povjerenstva
Povjerenstvo pred kojim je rad obranjen	- Dr. sc. Marina Kovačević, red. prof, predsjednik povjerenstva - Dr. sc. Milorad Stojević, red. prof, mentor - Dr. sc. Vinko Brešić, red. prof, član povjerenstva
Datum obrane rada	9. VII. 2003.
Datum promaknuća	
Adresa pristupnika	Bujska 11, 51 000 Rijeka



FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI

Omladinska 14
Trg Ivana Klobučarića 1
51000 Rijeka
Hrvatska

tel. (051) 345-046, (051) 345-050 faks:345-207
tel. (051) 315-233, 315-232 faks:315-228

ODSJEK ZA KROATISTIKU

U privitku vam dostavljamo primjerak disertacije Sanjina Sorela s
Filozofskoga fakulteta u Rijeci, obranjenog 9. srpnja 2003. godine.

U Rijeci, 19. studenoga 2003.

Pročelnik Odsjeka za kroatistiku:

dr. sc. Irvin Lukežić, izv. prof.

Dostavljeno:

- dr. sc. Marini Kovačević, red. prof.
- dr. sc. Miloradu Stojeviću, red. prof.
- dr. sc. Vinku Brešiću, red. prof.
- Biblioteci Filozofskoga fakulteta u Rijeci
- Sveučilišnoj knjižnici u Rijeci
- Sveučilišnoj knjižnici u Puli
- Hrvatskoj nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu
- Rektoratu Sveučilišta u Rijeci

**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI**

Sanjin Sorel

Mediterranizam i tijelo u poeziji Tončija Petrasova Marovića

DOKTORSKI RAD

Rijeka, 2003.

Mentor rada: prof. dr. Milorad Stojević

Doktorski rad obranjen je dana: 18. lipnja 2003. na Filozofskom fakultetu u Rijeci, pred povjerenstvom za obranu u sastavu:

1. dr. sc. Marina Kovačević, red. prof. predsjednik povjerenstva
2. dr. sc. Milorad Stojević, red. prof. mentor
3. dr. sc. Vinko Brešić, red. prof. Filozofskog fakulteta u Zagrebu, član

Rad ima 159 listova.

Ključne riječi: mediteranizam, poezija, tijelo, baština/tradicija, kršćanski, jezik, bolest, smrt.

PREDGOVOR

Predmet studije *Mediterranizam i tijelo (u poeziji T. P. Marovića)* je poetski diskurz splitskoga pjesnika koji je po mnogim svojim karakteristikama izrazito specifičan. Prije negoli se krene u analizu razlika valja to pjesništvo situirati u kontekst hrvatske poezije, koji nam se nadaje na dvjema razinama. Prva je ona koja Marovićevo pjesništvo detektira izrazito mediteranskim, stoga je i valjalo iznaći teorijski okvir govora o mediteranskome poetskome iskazivanju, a druga koja ga smješta unutar nacionalne književnopovijesne time i aksiološke matrice.

Prvo će poglavlje biti teorijski ključ pristupa u ovome slučaju Marovićevo pjesništvo, premda nastoji dati okvir cjelokupnom hrvatskom poetskom "mediteranstvu." Načelo identiteta, sklonost velikim i univerzalnim temama, polilingvalnost, pathos, sklonost mitu, idiosinkrazija i meditativnost mjesta su koja mediteranski diskurz čine jedinstvenom cjelinom razlike. Ostala poglavlja samo se nadovezuju, proširujući analizom početno stanje Marovićeve intertekstualne okvire, uglavnom baštinsko-tradicijskoga karaktera.

Upravo će jezična dimenzija pjesnikova djela svojom specifičnošću biti mostom između prošlosti i sadašnjosti, dakle razotkrit će se u svojoj dijakronijskoj dimenziji kroz splitsku, "marulićevsku" čakavštinu. Ispreplićući širu kulturološku referencijalnost s uže jezičnom Tonči Petrasov Marović detektira paradigmatiku nekoliko poetskih modela, na presjecištu modernizma i postmodernizma. Tim je modelima svakako tijelo i tjelesnost jedno od centralnih toposa, stoga će Marović na njihovome poetičkome presjecištu konstituirati vlastitu autobiografijnost, osobito u antologijskome tekstu *Marsija*. Tijelo će biti poprišten teoloških, antropoloških, ontološko-

egzistencijalističkih, pa i poetičkih napetosti gdje će kroz njegove pojmovno-materijalne pojavnosti kao što su bolest, raspadanje, smrt, koža i sl. Marović vlastitu poetiku učiniti izrazito karakterističnom u kontekstu suvremene hrvatske poezije.

SADRŽAJ

1. Mediteranizam	7
2. Tradicija, avangarda, postmodernizam	44
3. Kršćanski motivi poezije Tončija Petrasova Marovića	87
4. Poetski jezik Petrasova pjesništva	104
5. Predmetnotematski kompleksi poezije T. P. Marovića	125
6. Umjesto zaključka	146
7. Summary	149
8. Literatura, posebna, opća	151

Mediteranizam

Mediteranska se kultura obično određuje na presjecištu njezinih geografskih, antropoloških, socioloških i kulturnopovijesnih *priroda*. Njezine su se karakteristike formirale još od najranijih početaka civilizacija koje su nastajale i nestajale na obalama Sredozemlja. Stoga su temeljni pojmovi s pomoću kojih se definira bilo koja kultura, pa tako i ona mediteranska, oni koji će u obzir uzeti *Prostor* (zemlju, ozemlje), *Povijest* i *Baštinu*¹. Massimo Cacciari će primijetiti kako zemlje južnih regija nemaju neku integralnu točku koja povezuje različitosti negoli je to more – Mediteran, a u njegovoj je biti odnos s Drugim².

Hrvatska je književnost, od najranijih svojih početaka, bila podvojena stoga što nije bila integralna. Razloge tom stanju svakako valja tražiti u disperzivnom povijesnom razvitku, kojega je značajno određivao upravo Prostor, a time su dijelom različiti kulturološki krugovi kojima su pojedini dijelovi Hrvatske u određenim povijesnim razdobljima pripadali formirali tradicijsko pamćenje, odnosno cjelokupni kompleks Baštine, ako, recimo,

¹ U tematskom broju *Zbornika trećeg programa*, br.11 iz 1985. godine *Određenja mediteranske kulture* Fernand Braudel analizira uvjete postojanja mediteranske kulture putem *figura* Zemlje i Povijesti dok Georges Duby promatra njezinu Baštinu. Premda Jean Guadet piše o *Viziji Rima*, Maurice Aymard o *Migracijama*, a Piergiorgio Solinas o *Obitelji* za nas će ti radovi biti manje interesantni budući da niti ne nagovještavaju moguće odnose određenoga ozemlja i razloge konstituiranja *baš takve* kulturne, prvenstveno književno-poetske matrice karakteristične za sredozemnu, time i hrvatsku kulturu.

² Cacciari, Massimo; *Geo-filozofija Europe*, Ceres, Zagreb, 1996, str. 57. Cacciari cjelokupni prostor Europe izvodi iz triju prostornih cjelina: sjever, sredina, jug.

kategorijalno promatramo problem. Ta je podjela uvijek imala više elemenata spajanja negoli razdvajanja³, ali je ona nedvojbeno vidljiva.

Sjeverni/kontinentalni i južni/mediteranski kulturni krug dvije su sastavnice istoga nacionalnoga identiteta. Da je govor o mediteranskoj književnosti moguć opće je mjesto⁴, no nameću se neka pragmatična pitanja o modalnoj strukturi te književnosti i njezinoj vezi s Prostorom. Je li uopće moguće govoriti o mediteranskome pjesništvu? Kako prostor utječe na formiranje karakterističnog mediteranskog poetskog *stila* i u kakvoj je vezi s Poviješću i Baštinom? Ako je govor o mediteranskoj poeziji moguć mogu li se odrediti njezine karakteristike? Kakva je veza između tih osobina mediteranskoga i *kontinentalnoga* poetskoga izričaja?

Književni tekstovi, pa tako i oni poetski, nastaju na presjecištu četverostrane strukture sa svojim zakonitostima - poetike⁵, konteksta⁶, autorstva⁷ te čitateljstva. Te strukture nipošto nisu strogo diferencirane nego

³ Riječ je o bogatstvu različitosti i prožimanju različitih tradicijskih modela unutar nacionalno koherentnoga područja, usprkos granicama koje su bitno određivale povijest ovoga prostora.

⁴ Zvonimir Mrkonjić je 1971. godine konstatirao tu podjelu unutar hrvatskog poetskog izričaja, dok je Pavao Pavličić to isto ustvrdio u svom eseju *Južno od sjevera, sjeverno od juga* (Dubrovnik, br. 6. 1995). Uostalom, i Ivan Slamnig je u eseju *Mediteranski položaj i sjevernjačke vizije Hrvata* govori o hrvatskoj podijeljenosti koja je uvjetovana prostorom (okrenutost moru), ali i sviješću o pripadnosti pozadinskom, sjevernjačkom slavenskom korpusu. Slamnig, Ivan, *Sedam pristupa pjesmi*, ICR, Rijeka, 1986, str. 11-18.

⁵ Određenoga stila, modela, formacije.

⁶ Pod kontekstom podrazumijevamo pripadnost određenome kulturološkome simboličnome poretku sa svim implikacijama koje iz njega na poeziju mogu proizići (utjecaj Baštine, Prostora, Povijesti općenito).

⁷ Već činjenica da je netko napisao pjesmu podrazumijeva uplitanje individualnog, subjektivnog u njezinu tjelesnost. Književnost je po svome habitusu subjektivistička, a poezija, s obzirom na prevlast metaforičkoga iskaza, zauzima krajnji pol u odnosu na *objektivizam* znanstvenoga izražavanja.

među njima postoji neprekidno prožimanje i dinamički odnos različitih nivoa koji u konačnici formiraju pjesnički tekst. Prevlast jednog ili više elemenata unutar struktura može proces deskripcije usmjeriti prema dominirajućemu sadržaju, te se njegova egzegeza izdvaja i postaje nosivim modelom čitavoga semantičkoga polja. Egzegeza je, po Ricoeuru “tumačenje pojedinačnog teksta ili zbira znakova koji se mogu uzeti kao jedan tekst⁸.” Mediteranizam stoga shvaćamo *tekstom* kojega formiraju skupovi znakova u vlastitoj tjelesnosti (povijesti, filozofije, vjere, kulture...) budući da su ti *dominirajući sadržaji* dostatno uočljivi kako bi se na temelju njih uspjela ostvariti *razlika*.

Mediteranski tekst kao književnoteorijski pojam, premda terminološki nesustavan, uvijek je označavao približno iste/slične semantičke okvire. Predmet njegova djelokruga uočio je još i Augustin Ujević u eseju *Kreta, matica sredozemništva*⁹, doduše iz kulturološke vizure, što posredno govori i o književnosti toga areala. Relativna književnokritičarska učestalost te povremeni eseji u periodici svjedoče o postojanju objekta, matrice ili modela, no nisu potpunoma jasni kohezijski elementi koji ih drže na okupu. Uglavnom se mediteranski književni tekst povezuje s elementarnom denotacijskom upućenošću na more. Pritom se i ne pokušava zasnovati genotipska zakonitost koja bi do kraja osvijestila naslućeno i prepoznato.

Krećući od geopolitičke uvjetovanosti hrvatskoga mediteranizma Vladimir Vratović je *mediteransku konstantu književne kulture u Hrvatskoj* prepoznao kao skup četiriju činitelja: 1. Materijalna i duhovna kultura antike; 2. Kršćansko-latinski vjerski temelji; 3. Klasično-humanističko

⁸ Ricoeur, Paul; *Sukob tumačenja*, Delo, Beograd, 1973. br. 4-5, str. 576.

⁹ Ujević, Tin; *Eseji II*, August Cesarec/Slovo ljubve, Zagreb, 1979, str. 122-161.

obrazovanje; 4. Književno-kulturološke veze s Italijom¹⁰. Ta je genotipska zakonitost u osnovi točno detektirana, premda na razini pojedinačnoga teksta nije kadra potpunoma razgraničiti i odrediti što to doista jest mediteransko u njemu. Ta je podjela, kao i većina ostalih, općekulturološke naravi stoga i ne pokušava dati specifičnije odgovore.

Radoslav Katičić je s druge strane ispitivao prapočetke nastanka hrvatske književnosti i njezine uvjetovanosti Mediteranom. Tako je ustvrdio da mediteranizam potječe puno prije od grčke kolonizacije¹¹. Tomislav Ladan ispravno je uočio kako nikada nije postojala jedinstvena mediteranska književnost na cjelokupnome arealu, premda se može govoriti o elementima toga iskustva koje prepoznaje u toposu mora te u mitologiji. Istaknut će mediteransku sintetičnost, muzealizaciju baštine, ali i ustvrditi kako od dvadesetoga stoljeća sve više slabi prostornozavičajna komponenta hrvatske književnosti po kojoj bi se onda ona i mogla razvrstavati¹². Da bi se moglo govoriti o poeziji karakterističnoj za jedan prostor moraju biti prepoznatljivi toposi toga prostora. Razgovor o mediteranskoj književnosti stoga su uvijek više govori o tom prostoru i to na krajnje literarizirani način negoli o samome predmetu. U suvremenoj hrvatskoj mediteranskoj poeziji¹³, poetički

¹⁰ Vratović, Vladimir; *Hrvatski latinizam i rimska književnost*, NZMH, Zagreb, 1989. poglavlje *Mediteranska konstanta u književnoj kulturi hrvatskoj*, str. 155.

¹¹ Katičić, Radoslav; *Mediteran i najranija hrvatska književnost*, Forum, Zagreb, 1993, br. 10-12, str. 669 - 680. Usto vidi i: *Antiquitas christiana. O starokršćanskom sloju u temeljima hrvatske kulture* u Dubrovnik, 1995, br. 6, str. 61-90.

¹² Ladan, Tomislav, *Prva mediavalia*, NZMH, Zagreb, 1983, str. 7-22.

¹³ Riječ je o sljedećim pjesnicima, s napomenom kako popis ne pretendira iscrpnosti nego detektiranju okvirnoga predmetnoga interesa, barem na ovoj razini. Dakle, riječ je o mediteranskom pjesništvu: Olinka Delorka, Rajmunda Kuparea, Jure Kaštelana, Tina Ujevića, Marina Franičevića, Jure Franičevića Pločara, Josipa Pupačića, Antuna Šoljana, Joja Ricova, Tonka Maroevića, Tončija Petrasova Marovića, Srećka Dijane, Luke Paljetka, Gordane Benić, Petra Opačića, Ivana Rogića Nehajeva, Milorada Stojevića,

vrlo raznorodnoj, sredozemništvo je ono zajedničko genotipsko središte koje ih povezuje¹⁴.

Premda su *teineovske* sheme odavna nadiđene ne može se poreći, makar i mogućnost, postojanja neke osobite veze između Prostora i književnoga teksta. Ta je veza u suvremenoj književnosti sve slabija s obzirom na njezin zapadnjački univerzalno-globalistički kanon niveliranja/svođenja razlika pa ipak postoji trag po kojemu se prati neprekinuta modelska veza, kada je riječ o hrvatskoj pisanoj riječi, između Mediterana i književnosti još od srednjega vijeka pa sve do konca XX. stoljeća. Ne bi se smjelo smetnuti s uma da nisu niti svi pisci s Mediterana *mediteranski* niti su oni s kontinenta – *kontinentalni* po karakteru njihova poetske ideologičnosti. Prostor koji je do te mjere okrenut moru i geološko-geografskim zakonitostima, koje povezuju jedinstveni klimatski uvjeti, a time i slični načini života, koja ima jedinstveni floralni svijet – nužno je *stvarao* i istovrsno poimanje zbilje gdje god su mu bile okvirne granice.

Mediteranski nazor u uskoj je vezi s prirodom koja se, na tragu predsokratskog mišljenja, određuje pojmom *fizisa*. Termin je od Heraklita preuzeo Aristotel koji je bića podijelio na *bića s porijeklom u sebi - fizis* te *umjetna bića - techne*. *Fizis* istodobno označava i prirodu i bitak¹⁵. Budući da termin po svojim ontološkim vrijednostima ističe povijesnost bitka u svojim atribucijama nastajanja i nestajanja, *in continuo*, njegova se protežnost na cjelokupni biološki svijet može promatrati kao izraz prirodne

Ljubomira Stefanovića, Nikice Petkovića, Jakše Fiamenga, Mate Ganze, Nikole Milićevića, Zvonimira Mrkonjića, Danijela Dragojevića, Ive Bilankova, Ljerke Car Matutinović, Dalibora Cvitana, Zvane Črnje, Zorana Kršula, Danijela Načinovića, Tome Podruga, Damira Sirnika, Andriane Škunce, Borbena Vladovića, Igora Zidića, Ivana Slamniga...

¹⁴ To ćemo središte poslije detaljnije razraditi.

¹⁵ *Filozofijski rječnik*, redakcija Vladimira Filipovića, NZMH, Zagreb, 1989.

cjelovitosti. Time se biološko tijelo Mediterana projecira u ontogenetski totalitet, potom i u sam tekst. Uloga *fizisa* «kao takvog» je u tome što osigurava smisao na cjelokupnom prostoru (i u idejnim manifestacijama) te ga se može promatrati iz logocentričkoga motrišta.

Pravila simboličkoga ophođenja tekstova kao projekcija/izraza prirode unutar Sredozemlja povezuju se u jedinstvenu, makar podsvjesnu, namjeru metaforičkoga *prenošenja značenja*. Ernesto Grassi¹⁶ *fizis* tumači iz pozicije antičke tradicije kao fragmentarno sukreiranje, u svojoj *domeni*, pojedinačnoga u općemu. To *prenošenje značenja* ujedno je povijesno i ono u sebi sadrži elemente pamćenja i sjećanja. To nas vodi prema historicističkome tumačenju *fizisa*, a time i Baštine koja upravo na figurama pamćenja gradi vlastiti smisao. Paul Ricoeur u *Živoj metafori* pojam *fizisa* stavlja u kontekst mimezisa i to kao njegove *posljednje referencije*¹⁷. Kako je svaka mimeza u diskurzu *diskurz o svijetu* tako "ona povezuje tu referencijalnu funkciju s otkrivanjem Stvarnog kao Čina¹⁸." Pojam *fizisa* za Ricoeura je indeks stvarnosti, a kao predstavljanje, budući da je u kontekstu mimezisa, ono zadobiva ontološku funkciju, kada je riječ o metaforičkome diskurzu. Metafora je time dovedena u izravan odnos s pojmom života, prirode - egzistencije.

Veza između Mediterana/tijela/teksta te *fizisa*, proizlazi iz svega, je metaforička, ona se ponajbolje može uočiti u literarnim, prvenstveno poetskim tekstovima. Ontološka funkcija metafore naglašava predstavljanje bitka u njegovoj istinitoj dimenziji, a ono na probleme imaginarnoga ne gleda kao *neovjerljive* diskurze. Metafora, dakle, zadobiva vrijednost istine.

¹⁶ Grassi, Ernesto; *Moć mašte*, Školska knjiga, Zagreb, 1981, str. 142-144.

¹⁷ Ricoeur, Paul; *Živa metafora*, GZH, Zagreb, 1981, str. 52.

¹⁸ Isto, str. 53.

Filozofijska je antropologija tijekom XX. stoljeća postavila temelje za promišljanje bitka čovjeka u njegovome cjelovitome *fizisu*. Dean Komel¹⁹ promišlja *fizis* kao zemlju, u eseju koji se bavi fenomenološkim zasnivanjem teme zemlje kod Heideggera. Svijet, zemlja i pjesništvo nalaze se u sporu i taj se spor tumači fenomenološki jer se zemlja ne može pojmiti bez svijeta, koji svoje konačno mjesto nalaze u poeziji²⁰. Budući da je u suvremenoj filozofiji, po Komelu, nepoznat spor između zemlje i svijeta (za razliku od grčkoga razumijevanja tog *agona*) ona bi mogla prepoznati izazov u zadaći ponovnoga rekonstruiranja tog odnosa, odnosa između aletheije i phisisa²¹. Zemlja pripada svijetu, ona je određena povijesnim kao *od-nos* čovjeka i zemlje "koji čovjeka odnese u svijet tako da ga zanese na zemlju i uznese prema nebu. Ta *nanesenost u cjelini* je bitnopovijesni obrat i zato zemlja "pripada" događaju²²." Odnos prirode/Prostora i čovjeka na Mediteranu je u simbiotičkome odnosu.

Predmet antropološkoga interesa početkom prošloga stoljeća pomaknut je s apsoluta, *čistoga uma* prema zbiljsko-iskustvenome, bitno vremenskome karakteru ljudske egzistencije i njezine uvjetovanosti društveno-povijesnim kontekstom. Karl Jaspers je problem ljudske egzistencije nastojao dovesti u suodnos s prirodom te je utoliko njegov sistem mišljenja određen antropološkom vizurom, za razliku od M. Heideggera, koji je i u svojim kasnijim *fenomenologijskim* radovima odnos bića i bitka shvaćao metafizičkim, odnosno u vremenskome obzoru, a time i u dominantno antropološkom području. Odbacivanje antropologijskoga

¹⁹ Komel, Dean: *Zemlja kao fenomenološka tema*, Tvrđa, Ivanić-Grad, br. 1-2, 2001.

²⁰ Isto, str. 335-336.

²¹ Isto, str. 337.

²² Isto, str. 338.

obzora i postavljanja ontologijskoga očišta za analizu tubitka (egzistencije) za Heideggera je i kasnije ostao aksiom u trenutku kada interes premješta prema fatalistički pojmljenom humanizmu²³ gdje je čovjek *pastir bitka*.

Filozofska je antropologija, uz devetnaeststoljetno nasljeđe psihologijske metafizike čovjeka počela promatrati i kao tjelesno biće. Tjelesnost ili materijalnost svijeta i teksta jedna je od dominantnih teorijsko filozofskih, prvenstveno (post)strukturalističkih figura. Tijelo Mediterana uvjetovalo je oblik, tijelo teksta. Gérard Genette je u svojim *Figurama*, kada je riječ o prostoru, uputio na vezu između njega i književnosti. Ta se veza očituje u jezičnoj prostornosti koju on zadobiva na četirima razinama: elementarne jezične prostornosti koju on čini sa svojom sinkronijsko-dijakronijskim postavom, na razini pisma kao prostornosti jezika (promjenjivost rečeničnih i nadrečeničnih elemenata, od riječi do teksta), na stilističkoj razini - u figuri, i konačno, na razini književnosti kao biblioteke²⁴. Čim je jezik materijalan i *opremljeniji* u iskazivanju prostornih od temporalnih odnosa tim je i lakši prijelaz iz prostornog tijela Mediterana, iz njegova diskurza/teksta u samo jezično tkivo. Tijelo kao ikonički znak Prostora (*kuće bitka*), Povijesti (života) i Baštine (sjećanja) pretpostavlja određenu konvenciju po kojoj se ta jedinstvena *materija* reflektira u tekstu. Unutar metaforičkoga izraza, kao što je pjesništvo, ono zadobiva oblik dvaju suprotstavljenih tragova²⁵ - pathosa (uzvišeno) i ethosa (zadovoljstvo).

To je tijelo stvaralo i nasljeđivalo herojsku refleksiju i vitalističke, biofilne vrijednosti. Mediteranski poetski habitus u sebi združuje i *dobro i loše* pismo. Derrida prvome pripisuje prirodno-teološko porijeklo, drugome

²³ Burger, Hotimir; *Filozofska antropologija*, Zagreb, 1993, str. 156-158.

²⁴ Genette, Gérard; *Figure*, Beograd, 1985, str. 35-39.

²⁵ Kada je riječ o tijelu Mediterana ti tragovi vode do grčke antike.

implicira tehničku površnost tijela. Prvo je logocentričko, drugo napušta tu logiku *prisustva*²⁶. Budući da je mediteranska tjelesnost povijesna u njoj će dominirati tijelo-znak-označitelj koji neće zapostavljati označeno (stvari, objekte, fenomene) premda će ono voljeti pridjevati metafizičku dimenziju svome metaforičkome iskazu. Mediteransko tijelo i/ili tekst u dubinskoj je strukturi, u svojoj zoni Ne-svjesnoga ili Još-ne-svjesnoga, mitogramsko utoliko što oni *žude* za početkom, u smislu vremenitosti (napuštanje linearnog koncepta vremena, njegova zamjena cirkularnim, odnosno palingenetskim konceptom) i univerzalnosti mišljenja²⁷.

Hrvatska mediteranska poezija prve polovice XX. stoljeća prema tjelesnosti Sredozemlja i pripadajućega mu semantičkoga polja još uvijek pristupa iz njegove ontološke vizure, a nerijetko se ona prema tijelu nije značajnije othvala zavodljivosti dekorativnoga opisa na što Sredozemlje, u smislu prirode kao tijela, priziva. Ta će dekorativnost postupno zadobiti sasma druga značenja ili će jednim dijelom biti nadidena kako se budu približavale šezdesete, osobito sedamdesete godine. Ontološke atribucije i dalje će ostati uglavnom netaknute budući da Sredozemlje svojom složenom dijakronijskom strukturom implicira kako je riječ o Velikoj priči i avanturi, ostanimo unutar njegove baštinsko-kulturološke komponente Cjeline, te je stoga ontologičnost govora o njemu gotovo i jedino moguća. Naravno da je naglasak na ovome *gotovo*.

Šezdesete i sedamdesete godine pa sve do kraja stoljeća od tijela će učiniti poprište (post)strukturalističkih teorija koje će biti podtekstom,

²⁶ Derrida, Jacques; *O gramatologiji*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976, str. 27-28.

²⁷ Poetski diskurzi hrvatskoga mediteranskoga pjesništva uglavnom za svoja predmetnotematska, referentna mjesta uzimaju *teška* značenja. Sklonost tzv. velikim pričama leži u metafizičkoj tradiciji prostora i sviješću o povezanim strukturama ljudskoga života i djelovanja.

nužnim za razumijevanje, suvremene poezije. Dok će poezija gnoseološkoga iskustva (: iskustva egzistencije, pa i prostora) u sebi zadržati opisnost govora kako bi putem njegovih inherentnih svojstava uputila prema simboličkim registrima značenja dotle će semiotička iskustva (: iskustva jezika) opis svesti na njegovu materijalnu dimenziju u kojoj postaju vidljivi mehanizmi konstituiranja pjesničkoga teksta paralelno s referencijom na *tekst Mediterana*.

Dok je Pupačićev mediteranizam sužen na *lokalni regionalizam*²⁸ a, kao što također Milanja navodi, Bonifačićev se određuje kulturološko-književno²⁹ gdje se dominantni predmetni topusi (more) pejzažno materijaliziraju/otjelovljuju (obje materijalnosti su antropološke, odnosno ontološke idejnosti) dotle se, premda po sličnoj matrici, pjesništvo Andriane Škunce detektira mediteranskim po senzibilitetu, što je svakako psihologistička gesta, ali primjerena statusu Subjekta njezinih tekstova. Škunca je *fenomenolog pamćenja* odnosno ona merleaupontyjevski povratak stvarima, a time i predspoznajnom svijetu konstituira na perceptivnim sposobnostima. Ivan Rogić Nehajev odnos prema sredozemnom supstratu ponešto drukčije konstituira. Njegov mediteranizam, iz optike Etrurije hedonističke je vrijednosti i ono razgrće naplavine mediteranskoga sentiment-romantizma tako što od Erosa čini temelj. Eros kroz tijelo, a tijelo kroz tekst/tekstualnost vraćaju se Prirodi³⁰, odnosno mediteranskome fizisu kao cjelovitome tekstu. Taj krug tijela i materijalnosti teksta i dalje zadržava takovrsni obris *perceptivnosti* premda dekonstrukcijsko mišljenje u tekst

²⁸ Milanja, Cvjetko; *Hrvatsko pjesništvo od 1950-2000, knjiga I*, str.117.

²⁹ Milanja, Cvjetko; *Pjesništvo Antuna Bonifačića*, Republika, Zagreb, br.11-12, 1996, str. 108-129.

³⁰ No, ta će Priroda/priroda odreći se lijepih larpurlatističkih, idealizirajućih slika kako bi na njihovo mjesto postavila ekološku upitnost, Rijeku kao lučki grad, civilizacijsko smeće kao istinski prostor čovjeka.

upisuje spoznajne elemente u obliku svijesti o proizvodnosti. Rogić Mediteran percipira u ključu dislociranja, razjedinjavanja onih historijsko-kohezijskih, logocentričkih dakle silnica što je već sasvim suprotan put. Razgradnja sredozemnoga teksta još uvijek je sredozemni tekst stoga Rogić Nehajev samo prividno odudara od matrice mediteranskoga pjesništva. Drugim riječima - Ivan Rogić Nehajev proširuje njegovu percepciju u hrvatsko-poetsko-mediteranskome okružju.

Braudel³¹ govori o paradoksu Sredozemlja - umjerenosti, racioniranju³² života, ali i velikom bogatstvu. Prostor se nikako ne može odvojiti od ljudi i kultura koji nastaju na njemu budući da ih određuje³³, Helenističko-rimski svijet, nastanak triju velikih religija u velikoj je mjeri određen *govorom* zemlje, time se Prostor kao podtekst ušuljao u Povijest. I kršćanstvo i islam te pravoslavlje (kao nastavak grčkoga univerzuma) nastali na tamo gdje je grčka civilizacija stala.

Ona se rađa, obrisi joj se počinju naslućivati otprilike u VIII. stoljeću prije Krista, poslije razaranja i invazija što su grčki prostor sveli na nultu razinu povijesti. Danas se još uvijek drži. Doslovce tri tisućljeća... Koliko je bilo peripetija, katasrofa, propasti u tom golemom vremenskom rasponu! Grčka i helenistički svijet pali su pod naletom rimskih legija. No, pobijeđeni se izbavljaju iz te dugotrajne potčinjenosti, iz te četiri ili petostoljetne tamnice kad Konstantin utemeljuje

³¹ Braudelove su knjige poticajne za razmišljanje o odnosu svakodnevnog i povijesnog. O tome vidi: Braudel, Fernand; *Strukture svakidašnjice*, August Cesarec, Zagreb, 1992, te nešto općenitiju knjigu *Civilizacije kroz povijest*, Globus, Zagreb, 1990.

³² Braudel, Fernand; *Zemlja*, Zbornik trećeg programa radio Zagreba, br. 11, 1985, str. 54.

*Konstantinopol, godine 330. poslije Krista. To je početak kršćanskoga carstva koje se proteže koliko se protezalo Rimsko carstvo*³⁴.

Po Braudelu³⁵, karakteristika svih civilizacija, koje su se formirale na tome prostoru su: njihova dugotrajnost, čvrsta povezanost s vlastitim geografskim ozemljem, tj. prostorom, ratovi koje međusobno vode, ali koji, iz današnje je vizure razvidno, ne zatiru prethodne slojeve te ekonomska povezanost zemalja³⁶ zahvaljujući moru, kao središnjem i najvažnijem mjestu susreta. Povijest je priča, uz onu koja u vidokrug promatranja uzima kulturološku Baštinu, jedna od središnjih kategorija koja određuje bit mediteranizma. Društveno-ekonomski diskurzi formirali su se oko figure moći koja je u vlasništvu kolonijalnoga mišljenja. No, to je mišljenje povijest promatralo više kao historicistički sukob različitih sfera utjecaja (znanstvenih, društveno-političkih, kulturoloških...), a manje nametanja, premda ona nisu nebitna, te je stoga povijest i mogla do te mjere *institucionalizirati* i *apsolutizirati* na čitavome prostoru.

Usprkos njezinim konfliktnim interakcijama unutar regije ona se poima cjelovitom. Razlog tome jest što se izvori na kojima se gradi identitet Povijesti prostora i njegova duha - Baštine metonimijski nadograđuju. Za

³³ Braudel, Fernand; *Sredozemlje i sredozemni svijet u doba Filipa II*, Antibarbarus, Zagreb, 1997.

³⁴ Braudel, Fernand; *Povijest*, Zbornik trećeg programa radio Zagreba, br. 11, 1985, str. 56.

³⁵ F. Braudel i G. Duby u *analističkoj* tradiciji promišljanja povijesti promatraju je kao odvijanje / događanje *mentaliteta* (Usp. C. Milanja, *Hrvatski roman 1945-1990*, str. 102, *Zbornik trećeg programa radio Zagreba*, br. 11, 1985), tj. Povijest se pojmi kao povijest predispozicija, raznorodnih utjecaja, tradicija, odgoja.. I novi je historizam na tome tragu *humanizacije* povijesne znanosti jer na *mnoštvenosti i provizornostima* (V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, 1997, Novi historizam) gradi priču. Ta se priča ne odriče literarnosti, nego poznanstvenjuje fikciju i fikcionalizira znanost.

³⁶ Braudel, Fernand; *Povijest*, u *Zbornik trećeg programa radio Zagreba*, br. 11, 1985, str. 57- 61.

Identitet je bitno *načelo trajanja u vremenu*³⁷. Budući da temporalna dimenzija identiteta (osobe, zajednice, pa i kulture) ne bi mogla egzistirati bez skupova *stečenih identifikacija*³⁸ jasno je kako je odnos kontinuiteta istovremen i uzajaman. Pa kada je riječ o mediteranskome identitetu onda se on strukturira u obliku kvalitativnosti. Mnoštvo priča koje su je formirale često i autonomno u nekom bi povijesnom trenutku postale identične s drugim iskustvima.

Moglo bi se reći da je u središtu mediteranske povijesti kontinuitet koji se oslanja na ahistoričkome shvaćanju vremena. Grčka antika je Mediteran učinila vlastitim palingenetskim poprištem. Kontinuitet vremena koji se prema prostoru odnosi kao prema objektu može se razmišljati samo ukoliko je diskontinuitet bio ili je još uvijek prisutan. Mediteranska kultura poznaje razlike koje implicira pojam diskontinuiteta, ali ona u sebi ima mehanizme pamćenja koja zanemaruje *relativističke koncepcije nepreglednog tkanja razlika*³⁹ koji su prvenstveno etičke naravi. Etičnost/pravednost kojom se diskontinuiteti ucijepuju u poimanje Baštine kao kontinuiteta obrće taj paradoks s obzirom na njezinu intencionalnost. Latantna karakteristika te *baštinske*, kulturalne intencije nije povezana s

³⁷ Ricoeur prepoznaje, kada je riječ o osobnom identitetu, dvije njegove manifestacije - *idem*-identitet (identitet istosti, numerički identitet) te *kvalitativni* identitet. Prvi identitet ne poznaje razliku nego istost - *jednost*, ista stvar se pojavljuje dva ili više puta (str. 22.), dok drugi identitet pak poznaje razliku, doduše neznatnu, budući da se temelji na *krajnjoj sličnosti* (str. 22/23.). Premda Ricoeur analizira dva identiteta (osobni i narativni) neki se segmenti mogu primijeniti i na prostorne i kulturološke *zajednice*. [Ricoeur, Paul; *Osobni i narativni identitet*, u zborniku *Autor, pripovjedač, lik*, ur. Milanja, Cvjetko, Svjetla grada, Osijek, 1999, str. 24.]

³⁸ *Za većinu je (...) identitet osobe, zajednice sastavljen od ovih vrijednosnih po-identifikacija s normama, idealima, uzorima, herojima, u kojima se osoba, zajednica prepoznaje.* Isto, str. 28.

³⁹ Biti, Vladimir; *Pamćenje*, Republika, Zagreb, 1999, br. 3-4, str 100.

doslovnošću etičkoga momenta već s *horizontom iščekivanja*⁴⁰, ali i ukorijenjivanja tumačenja, jer samo o tome može biti riječi kada govorimo o povijesti, u naglašeno antropocentičko-humanističkome ključu. Bez obzira na to što mediteranska baština, kao i svaki povijesni diskurz, počiva na lažnoj interpretaciji, ili makar na selekciji mogućih očista teksta⁴¹, karakteristično je upravo to da ona sebe, odabirom između različitih elemenata *strukture*, nastoji interpretirati, tumačiti i usmjeriti prema čitanjima koji će naglasiti kontinuitet i vlastitu etičnu dimenziju. Ukoliko je povijesni kontinuitet temelj mediteranizma onda je on određen, kao što smo rekli, Razlikom (kao oblikom prekida - diskontinuitetom) koja priziva Identitet/Cjelovitost putem opreke i ona se time više ne definira prekidom nego više naglašava su/odnos s Drugim, u kulturološkom, ideološkom, ekonomskom ili ma kojom drugom logikom.

Poetski diskontinuiteti, odnosno raskidi s određenim tradicijskim postulatima ili cijelom ideologijom, uglavnom u granicama radikalnih/radikalnijih književnih strategija, a imajući u vidu simultanističko supostojanje sinkronije i dijakronijom, nipošto nisu u neskladu s tim istim tradicijskim naslijeđem kojega naizgled demitologiziraju. Naprotiv, epizodna osporavanja i slobodnija strukturalizacija baštine prvenstveno se evidentiraju kao mjesta etičkoga preispitivanja *savjesti* književnosti mediteranskoga kulturnoga kruga. Ona su, da tako kažemo, već *programirana* zakonitostima povijesnoga razvoja, a javljaju se u trenucima

⁴⁰ Isto, str. 101.

⁴¹ Iz antropološke je pozicije Simona Delić problematizirala "kontradiktorne granice kulturnog areala mediterana" na primjerima usmene, odnosno epsko-baladne tradicije kao *diferentiae specifica*e od drugih kultura. Delić, Simona; *Poetika domaćeg internacionalizma u komparativnom proučavanju hrvatske pripovjedne pjesme. "Balkanska balada, mediteranski folkloristički vidici"*, Književna smotra, Zagreb, 1999, br. 112-113, str. 103-108.

zasićenja određenim poetikama, stilovima, idejama, ideologijama i sl. Stoga, mjesto osporavanja tradicije pa i većine suvremenih *simboličkih poredaka* istovremeno je i tradicionalno i suvremeno.

Tzvetan Todorov u *Poetici* poetici pristupa kao mjestu koje narušava simetričan odnos na relaciji tumačenje znanost o književnosti i obrnuto⁴². Pokušavajući uspostaviti zakonitost opće apstraktne strukture koja se formira na osnovi pojedinačnih tekstova Todorov upućuje na predmet njezina interesa, odnosno na literarnost. Budući da ona ne promatra pojedinačno nego na njima izgrađenu apstraktnu književnu strukturu poetika se izlaže iz teorijskoga, a ne metodološkoga ključa. Strukturalističko-semiotički pristup poetici uopće, koji je zaokupljen *umjetničkom dimenzijom književnosti* i to nastoji verificirati unutar znanstvenoga stila⁴³, kako upućuje Biti, uglavnom je iz vida ispustio njezinu povijesnu dimenziju⁴⁴. Iako se strukturalizam nastojao držati podalje od kontaminacija različitih diskurzivnih praksi tako da su povijesne, filozofske, sociologijske i sl. zakonitosti, a usredotočen jedino na imanentna književna pravila, ostale izvan njegova opisa književnih struktura stoga što im književnost nije logično znanstveno područje ta su stajališta s vremenom postala fleksibilnija⁴⁵. Kulturnu poetiku nije moguće unificirati i jednom je za svagda odrediti. Naprotiv, ona je promjenjiva kategorija koja se (?) neprekidno razvija.

⁴² Njihov odnos Todorov vidi u nadopunjavanju, nikako u distinkcijama.

⁴³ Biti, Vladimir; *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1997, Poetika, str. 274.

⁴⁴ Isto, str. 277.

Ivan Slamnig utjecaje *mediteranstva* na književnost prepoznaje u “metaforici, temama, atmosferi.”⁴⁶ Valja biti oprezan prilikom stilskoga pokušaja razgraničavanja poetsko-prostornih iskustava, premda oni nedvojbeno njeguju razliku i odmak, ali oni nisu striktno odredljivi niti jednom zauvijek fiksirani. Riječ je o dinamičkim kategorijama, jer da nije tako kako bi se mogle diferencirati pjesme o moru primjerice *sjevernjaka* Miroslava S. Mađera⁴⁷ i Milivoja Slavičeka⁴⁸ s jedne strane te *mediteranaca* Tončija Petrasova Marovića, Josipa Pupačića ili Danijela Dragojevića s druge strane? Ispravno je Mrkonjić južnjački govor odredio pojmom meditativnosti, a sjevernjački narativnosti. Zvonimir Mrkonjić je fenomenološki pokušao odrediti bit mediteranskoga pjesništva, pritom je u drugi plan stavio opća mjesta povijesti Sredozemlja, koja Slamnigu⁴⁹ služe za izvođenje teze i povezivanju dvaju iskustava, a nastojeći doći do fenomenologijskoga argumenta za postojanje tih dihotomija.

Neprimjereno bi bilo izvoditi bit mediteranizma u poetskome izričaju iz njegovih općih mjesta: Riječima Predraga Matvejevića - *govor o njemu trpio je od mediteranske govornosti: sunce i more; mirisi i boje; vjetrovi i valovi; pješćane plaže i otoci sreće; djevojke koje rano dozrijevaju; udovice zavijene u crno; luke, lađe i pozivi na put; plovidbe, brodolomi i priče o njima; naranča, mirta i maslina; palme, pinije i čempresi; raskoš i bijeda;*

⁴⁵ Prvenstveno se to odnosi na kulturalnu poetiku i interakcijama među različitim *entitetima*. O tome vidi u: Biti, Vladimir; *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1997, *Poetika*, str. 278.

⁴⁶ Slamnig, Ivan; *Sedam pristupa pjesmi*, ICR, Rijeka, 1986, str. 18.

⁴⁷ Maderova pjesma *Opaženo more*.

⁴⁸ Slavičekove pjesme *Okeani* i *Mora*.

⁴⁹ Slamnig, Ivan; *Stih i prijevod - Hrvatski narod u spletu Mediterana*, 1997, str. 125-131. (sjevernjačkih vizija i mediteranskoga ozemlja).

*stvarnost i tlapnja; život i san*⁵⁰. Ne samo da da se tim predmetnotematskim registrom ne uspijeva razlučiti *differentia specifica* mediteranskoga govora⁵¹ negoli se ne primjećuju genotipske zakonitosti specifičnoga poetskoga iskustva.

Upravo u toj zoni nesvjesnoga gdje cjelokupni kulturni kontekst biva podvučen pod igru teksta i gdje se on značenjski disprerzira mediteranizam kao poetsko iskustvo postaje necjelovito i uvijek promjenjivo, a da je uvijek cjelovito i nepromjenjivo. U tom prividnom paradoksu njegova suština izmiče znanstvenoj deskripciji i ukalupljivanju u određene strukture, ma kako one bile postavljene, ali mediteranizam dopušta naslućivanje i smjerove njegova mogućega određivanja. U toj igri tjelesnosti kao označitelja i nejasnoga, skrivenoga označenoga odvija se navedeni paradoks. Književna će opća mjesta biti taj prvotni impuls, pa čak i mamac po kojemu će se neka poezija definirati mediteranskom. Ali usprkos svemu treba dopustiti tome *mamcu* razvijanje značenja jer jedino putem njega može se direktno ući u mediteransku zavodljivost. Svi ostali putevi su deduktivni.

Moglo bi se reći da Mediteran kao nesvjesni *podtekst* potkopava tekst o njemu. Stoga svaki govor o nesvjesnom Mediterana, a u ovome slučaju ono zadobiva civilizacijsko-generičke karakteristike koje počivaju na arhetipskim načelima, s obzirom na to da ga sam denotat potkopava u svojoj nesustavljivosti i različitosti nužno postaje i sam dijelom nesvjestan, uvijek u opasnosti od gubitka identiteta. Time se fisis izborio za djelomičnu autonomnost od teksta (premda su uglavnom sukladni) koji ga nastoji

⁵⁰ Matvejević, Predrag; *Mediteranski brevijar*, treće prošireno izdanje, Grafički zavod Hrvatske, Ljubljana, 1991, str. 15.

⁵¹ Kada bi to bio dominantni topos razlike onda bi svako pjesništvo koje govori o tom motivskom repertoaru moglo biti proglašeno mediteranskim.

zatvoriti. No to ipak ne znači kako se diskurz mediteranske poezije ne može odrediti, već jedino kako on ne može u potpunosti biti cjelovit, odnosno dovršiv. Drugi je razlog što se poezija po tom antropološko-prostornom (geografskom) ključu može tek dijelom, i to manjim, određivati.

Karakteristike mediteranskog diskurza bile bi sljedeće:

1. Načelo identiteta
2. Sklonost velikim, univerzalnim temama/antropocentričnost
3. Polilingvalnost
4. Pathos/patetika
5. Sklonost mitu
6. Idiosinkrazija
7. Meditativnost

1. Načelo identiteta

U prirodnome smislu identitet podrazumijeva pripadnost određenome rodu, razredu ili vrsti. Kulturološko-civilizacijski identitet izvodi se na sličnim, ako ne i na istim premisama. Kako je već o identitetu Mediterana bilo riječi, ne preostaje nam ništa drugo nego pokušati odrediti načelo identiteta pripadajuće mu poezije. Logično je da su se poetski govori određenoga prostora, o čemu je već bilo riječi, u stanovitoj - većoj ili manjoj mjeri, identificirali s nekim specifičnim toposima nadređenog im razreda.

Ulaženje u razmatranje šireg etiološkog konteksta odvelo bi nas previše u povijesno-kulturološke i antropološke opservacije što nam nije

nužno. Tek nam ostaje za ustvrditi kako *Identični arhetipski obrasci*⁵² te kulturno-civilizacijsko naslijeđe Mediterana u sebi sadrže element dijalociteta, kako je to ustvrdio Morin imajući u vidu europski identitet⁵³. Identitetu psihoanaliza pristupa kao posljedici, odnosno sumi niza parcijalnih identifikacija⁵⁴. Kulturalni identitet moguće odrediti na temelju *djelomičnih identifikacija* bez obzira na to što se pojam primarno koristi pri uspostavljanju svijesti pojedinca ili grupe.

Mjesto identifikacije je, shodno Freudovom poimanju pojma identificiranja ne kao imitacije (rekli bismo mimezisa) nego kao oblika prisvajanja, uvijek u zoni nesvjesnoga⁵⁵. Poetsko nesvjesno, ne u smislu tehnologijske procesualnosti, nego kao skup *neosviještenih* dijelova koherencije, u stvari je skup elemenata koji strukturu (mediteranski poetski izričaj) čine prepoznatljivom. Načelo identiteta je preduvjet svakog govora o jedinstvenosti, cjelovitosti, monolitnosti nekog iskaza koje te takvim smatra već u hipotezi. Stoga je načelo identiteta mediteranske poezije vezano uz ostale elemente strukture kao što su: sklonost univerzalnim temama, polilingvalnost, historicizam, pathos, sklonost mitu i mitopoetskom mišljenju, idiosinkraziji, meditativnosti i sl. Jer da nije tako već da se *naslućeno jedinstvo* ne dovede u vezu s nadređenim im kulturološkom paradigmom onda bismo mogli i morali govoriti o selektivnosti, slučajnosti ili proizvoljnosti svih tih spomenutih karakteristika. Isto je tako da to načelo identiteta kao svijesti o vlastitom poetsko-književnom bitku stupa u odnos kao skup ili polje pojava uvjetovanih općim baštinskim, prostornim i

⁵² Paić, Žarko; *Postmoderna igra svijeta*, Durieux, Zagreb, 1996. str. 52.

⁵³ Morin, Edgar; *Misliti Europu*, Durieux, Zagreb, 1995.

⁵⁴ Culler, Jonathan; *Književna teorija - vrlo kratak uvod*, AGM, Zagreb, 2001, str. 134.

povijesnim datostima. Također to nam, recimo to tako, nad-načelo ili pred-načelo (a koje nije neka posebna i nova karakteristika) ostavlja prostor da se unutar njega odvijaju različiti odnosi elemenata, ne svih i ne uvijek u istim kombinacijama, a da pritom osigurava jedinstvenost predmeta i njegova značenja. U konačnici je riječ o identitetu identiteta mediteranskoga poetskoga diskursa s identitetom Mediterana.

2. Sklonost velikim, univerzalnim temama/antropocentričnost

Skлонost velikim zapadnjačkim pričama o Povijesti, Bitku, Vremenu, Baštini, Prostoru mediteranski diskurz hrvatske poezije potvrđuje pripadnost sredozemništvu. Sklonost koja u elementarnim oblicima postojanja iznalazi i sam smisao pisanja, shvaćajući jezik u poeziji kao prikazivanje, ono je osuđeno na *iskonsko kazivanje*. Vattimo, tumačeći Heideggera, njegov tekst iz 1936. *O porijeklu umjetničkog djela* poetsku riječ gleda u kontekstu nestajanja čim stvar, područje svijeta prikažu prisutnim, realnim ili mogućim⁵⁶. Područje svijeta vezano je uz prvobitno, iskonsko kazivanje kao jezične biti o njemu u koje spadaju *zemlja i nebo, smrtnici, božanstva*⁵⁷. Egzistencija stvari, svijeta i čovjeka ogleda se u njihovu spoznavanju veze sa smrću⁵⁸, u tom slučaju i jezik dolazi u doticaj s njom u obliku vlastita nestajanja.

⁵⁵ Laplanche J, Pontalis B, *Rječnik psihoanalize*, August Cesarec/Naprijed, Zagreb, 1992, *Identificiranje*, str. 113-116.

⁵⁶ Gianni Vattimo; *Kraj moderne*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1985, str 70.

⁵⁷ Isto, str 71.

⁵⁸ Mate Ganza cjelokupnu svoju poetiku gradi na tim premisama. Od prve zbirke *Pjesme strpljenja* iz jednog stoičkog koncepta mirenja s neminovnim, preko *Trga dobre smrti* i dalje svijet jest mjesto gdje se

Mediteranska poezija kao prvenstveno poezija o univerzalno-bivstvujućem, odnosno vječnom usmjerava se prema iskonskome doživljaju elementarnoga svijeta upravo kako bi mimoišla smrtnost. Govor o univerzalnome u sebi posjeduje, ako već ne naglašava, proročku dimenziju poezije, ali i svijest o vremenitosti. Zapravo u korijenu takvog metaforičkog govora prebiva smrtnost budući da se vrijeme iskazuje u formi palingenetskog protjecanja, time se i Prostor (priroda kao fizis, ono što nastaje i nestaje) uvodi u optičaj. Stoga mediteranska poezija i živi u svojevrsnom samozavaravanju kako je moguće izbjeći nestajanje, a koje nastupa čim se ispuni njezina funkcija. Zato ju je i potrebno neprekidno obnavljati u približno istim/sličnim varijacijama (strukturnim, tematskim, idejnim - poetičkim) kako bi se istaknuo taj privid beskonačnosti.

Danijel Dragojević pomalo odudara od tog konteksta samo ukoliko bi se o univerzalnome moglo govoriti iz vidokruga Velikog. Naprotiv, Dragojevićeva logika, za razliku od Ganze, Dijane, Šoljana, Lisice pa i Fiamenga, ranog Mrkonjića ili pak starijih pjesnika oba Franičevića i Kaštelana, slijedi logiku po kojoj je u malom sadržano veliko, gdje dio sadrži cjelinu, ono je dakle jednim svojim dijelom i metonimijsko⁵⁹. Usprkos tome, ono je mediteransko, kada je riječ i usmjerenosti prema Općem - vremenu, zemlji/prostoru i sl. *Kada je zemlja bila mlada* (iz zbirke *Svjetiljka i spavač*) objedinjava obje navedene slike, usto govor podvrgava mitopoetskoj logici.

bitak promatra u tom odnosu prema smrti. Središnji motiv koji sintetizira sve pojedinačne predmetne i pojmovno-simboličke referencije je motiv Zemlje.

⁵⁹ Stoga Dragojević češće piše poeziju u prozi jer mu taj oblik omogućava jednako operiranje karakteristikama obiju vrsta istovremeno: od pjesništva zadržava njegovu izrazitu metaforičnost, od proznog diskurza pak metonimičnost.

Prisutne tendencije historiziranja unutar mediteranskoga pjesničkoga areala u najvećemu dijelu ne mogu se podvesti po nostalgiju za prošlim vremenima i težnjom za njihovim muzealiziranjem, kako je to slučaj u postmoderni. Prije bi se moglo reći kako ih interesiraju načini interferencije različitih povijesnih sfera unutar nekog imaginarnog jedinstvenog povijesnog razdoblja i sinkronije. Povijest se unutar poetskoga mišljenja doživljava pričom, počesto mitološki obilježenom, stoga njezina fikcionalnost kudikamo slobodnije može u vlastito tijelo uključivati sve oblike, pojmove, ideje, faktografije i sl. koji je čine *povijesnom*. Usto, među njima nije nužno uspostavljanje neke veze zasnovane na logicitetu i činjeničnosti već je podastrijeta imaginarnome selektiranju, slaganju, kolažiranju, preformuliranju primjerenom postupcima *babilonizacije*. Pa ipak je povijest, uza svu *nesustavnost* i povremenu neprepoznatljivost, ono mjesto koje različita vremenska razdoblja sedimentira u jedinstveni *mixtum compositum*, barem u diltheyevskom smislu koje zahtijeva historiziranje cjelokupnoga identiteta prostora kako bi se on mogao spoznati, osobito s naglaskom na njegovu duhu.

U poetskome govoru, primjerice Petra Opačića, historicističke tendencije upravo idu za tim naglašavanjem kontinuiteta povijesno-imaginarnoga statusa znanja o vremenskim periodima. Antička Salona postaje paradigmom svojevsnog stanja kojeg bismo mogli nazvati povijest bez povijesti. Matrica trajanja i odolijevanja beščašću te sedimentiranju ne samo materijalnih nego i misaonih referenci helenističkog svijeta koje se potom kontekstualiziraju i u srednjovjekovni svijet. Tonči Petrasov Marović još će konzekventnije, osobito u *Hembri*, povijest učiniti prisustvom/tragom⁶⁰. Upravo će ta knjiga

⁶⁰ Gordana Benić u znatno liričnijemu tonu od povijesti, prije bi se moglo reći od vremena, prepoznaje *trag* kao prisustvo tog imaginarnog u svakom *poetskom vremenu*. *Trag morije* naslovno aludira na prisustvo

biti egzemplarom miješanja različitih *priča*⁶¹ u jedinstveni konglomerat, no o tome će poslije biti više riječi.

3. Polilingvalnost

Mediterranski kulturni habitus polilingvalne je naravi, od samih početaka pismenosti, na što upućuje Eduard Hercigonja kada govori o najstarijoj hrvatskoj jezično-pismenoj praksi⁶². Isto tako i Rafo Bogišić, kao i mnogi književni i jezični povjesničari/teoretičari prije njega, višejezičnost promatra kroz autohtonu trojedinostvenost/trilingvističnost hrvatske pismenosti⁶³ (čakavki, kajkavski, štokavski) uzimajući pritom u obzir staroslavenski supstrat, te one jezike koji su na ovim prostorima predstavljali vladajuće kolonijalne modele, društvene i kulturološke.

Na prostoru hrvatskoga dijela Mediterana takvi su jezici bili latinski i talijanski⁶⁴. U drugoj polovici dvadesetoga stoljeća talijanski jezik, osim sporadično, nije prisutan u hrvatskome mediteranskome pjesništvu stoga što je jezično-kulturološki kolonijalizam kao oblik represalijske moći prevladan. Pa ipak, u kontekstu je talijanska književno-kulturna matrica ostala prisutna i

kuge (srednjovjekovne?), preneseno i na neku veliku nesreću. Povijest ne kao utočište i spas negoli kao nevolja u toj knjizi poprimaju razmjere oniričnosti. Čak se i takvo katastrofičko viđenje vremenitosti svijeta, počevši od Marovića, u pjesništvu Gordane Benić učinilo mjestom nostalgije.

⁶¹ Od antičkih, srednjovjekovnih, kršćanskih, književnih, društvenih te inih priča povijesti tijekom nekoliko tisućljeća.

⁶² Hercigonja, Eduard; *Tropismena i trojezična kultura hrvatskoga srednjovjekovlja*, Matica hrvatska, Zagreb, 1994.

⁶³ Nešto više od naznake općeg mjesta razvoja i konfiguracije hrvatskoga jezika tijekom povijesti nije presudno važno za razumijevanje toga u modelima nakonratne poezije.

⁶⁴ Bogišić, Rafo; *Polilingvizam u hrvatskoj književnosti, Knjiga Mediterana 1993*, Književni krug Split, 1994.

biti egzemplarom miješanja različitih *priča*⁶¹ u jedinstveni konglomerat, no o tome će poslije biti više riječi.

3. Polilingvalnost

Mediterranski kulturni habitus polilingvalne je naravi, od samih početaka pismenosti, na što upućuje Eduard Hercigonja kada govori o najstarijoj hrvatskoj jezično-pismenoj praksi⁶². Isto tako i Rafo Bogišić, kao i mnogi književni i jezični povjesničari/teoretičari prije njega, višejezičnost promatra kroz autohtonu trojedinственost/trilingvističnost hrvatske pismenosti⁶³ (čakavki, kajkavski, štokavski) uzimajući pritom u obzir staroslavenski supstrat, te one jezike koji su na ovim prostorima predstavljali vladajuće kolonijalne modele, društvene i kulturološke.

Na prostoru hrvatskoga dijela Mediterana takvi su jezici bili latinski i talijanski⁶⁴. U drugoj polovici dvadesetoga stoljeća talijanski jezik, osim sporadično, nije prisutan u hrvatskome mediteranskome pjesništvu stoga što je jezično-kulturološki kolonijalizam kao oblik represalijske moći prevladan. Pa ipak, u kontekstu je talijanska književno-kulturna matrica ostala prisutna i

kuge (srednjovjekovne?), preneseno i na neku veliku nesreću. Povijest ne kao utočište i spas negoli kao nevolja u toj knjizi poprimaju razmjere oniričnosti. Čak se i takvo katastrofičko viđenje vremenitosti svijeta, počevši od Marovića, u pjesništvu Gordane Benić učinilo mjestom nostalgije.

⁶¹ Od antičkih, srednjovjekovnih, kršćanskih, književnih, društvenih te inih priča povijesti tijekom nekoliko tisućljeća.

⁶² Hercigonja, Eduard; *Tropismena i trojezična kultura hrvatskoga srednjovjekovlja*, Matica hrvatska, Zagreb, 1994.

⁶³ Nešto više od naznake općeg mjesta razvoja i konfiguracije hrvatskoga jezika tijekom povijesti nije presudno važno za razumijevanje toga u modelima nakonratne poezije.

⁶⁴ Bogišić, Rafo; *Polilingvizam u hrvatskoj književnosti, Knjiga Mediterana 1993*, Književni krug Split, 1994.

prepoznata kao vlastita tradicija/baština. Drugi razlog napuštanja jezično-kulturološke tradicije može se prepoznati u preraspodjeli moći sa Sredozemlja na anglosaksonsko područje u procesu globalizacije/unifikacije komunikacijskih procesa time i kulture u kojemu engleski jezik dobiva karakter univerzalnosti, u istoj mjeri kao što ga je imao i latinski.

Hrvatska polilingvalnost u cjelini gotovo da je napuštena, od nje su ostali tek relikti, tradicijski dijelom drukčiji, kada je riječ o sjevernom i južnom prostoru Hrvatske. Mjesto razlike stoga je Odsutnost različitih nekada prisutnih jezika⁶⁵. Odsutnost koju je Derrida vezivao uz središte, monolitnost, jedinstvo temelj je *egzistencijalnog bića*, a pod time, kao njegov entitet/element promatra se i jezik. Kada govori o *prisutnosti kao supstanciji/esenciji/egzistenciji (O gramatologiji)* Derrida podrazumijeva i postojanje opreke ili negacije prisutnosti - odsutnost. Odsutnost ne znači da nečega nema, već samo da postoji trag tog odsuća. Taj uočeni trag - arhitrag, kako bi rekao Milanja "upućuje na kulturno i povijesno ustanovljavanje"⁶⁶. Trag je kao ono što upućuje na prisutnost odsutnosti moguće detektirati još kod Freuda, s obzirom na to da odsutnost implicira postojanje porijekla koje se sastoji od ponavljanja logosa. Kod Freuda je riječ o tragu sjećanja, odnosno o načinima na koji se događaji pohranjuju. *Tragovi sjećanja se (...) odlažu u različite sisteme i trajno se pohranjuju, ali se reaktiviraju samo ako bivaju zaposjednuti*⁶⁷. Pamćenje se, proizlazi iz toga, aktivira tek kada na neki način postaje dovedeno u pitanje - zaposjednuto. Trag pamćenja, kao i svaka druga vrsta traga, dolazi poslije, na mjesto koje je pritom napušteno i

⁶⁵ U sjevernome dijelu tu je ulogu imao njemački i mađarski dok je u južnima izrazito dominirao talijanski jezik.

⁶⁶ Milanja, Cvjetko; *Slijepa pjege postmoderne - etiologija i kritika postmoderne matrice*, Studio grafičkih ideja, Zagreb, 1996, str. 135.

gdje je ostala odsutnost. Ispražnjeno jezično time i tradicijsko mjesto s denotacijsko-materijalne prešlo je u konotacijsko-simboličke regulacije inter/lingvalnosti. *Nestajanje označitelja* (Culler, str. 93.) kao materijalne forme (prije svega pisma, potom i govora) nije sa sobom povuklo i nestajanje svijesti ne samo o nekada postojećim jezičnim strukturama nego i o procesima njihovih gubljenja. Kada su već strukture latinskoga potpuno izgubljene, a talijanskoga bitno reducirane kao trag je ostala označena svijest o tom gubitku, svijest o odsutnosti. Trag koji je ostao više nije otisak kolonijalnih struktura nego ostatak emancipacije te istovremene kulturalizacije bitnog/bitnijeg semantičko-simboličnoga polja što ga dotični jezik označava i/ili podrazumijeva.

U povijesnojezičnom smislu povijest je retorički osmislila igru prisutnosti i odsutnosti: minus postupkom ona je oduzela dijakronijski stratum kako bi na sinkronijskoj ravni ostalo upisano sjećanje (: trag), kao još jedna opća i važna karakteristika mediteranske poezije. Stoga je hrvatski, u užem smislu mediteranski, jezični identitet izgrađen na opreci, razlici tih triju jezičnih sustava (kojima svakako treba pridodati i čakavski jezični idiom) koji su u ovisnosti o povijesnim situacijama bili *službeni* i taj se razvoj ili svijest o tome premješta sve više u historiografski diskurz. Kao što se svi ostali elementi sredozemne kulture baštine muzealiziraju tako se i s jezikom događa slična priča. Odsutni jezici postali su indeksne činjenice određenja hrvatske književnosti uopće koje su ostale prisutne u vremenu, sve do 1918. odnosno 1941-1943. godine.

⁶⁷ Laplanche J/Pontalis B; *Rječnik psihoanalize*, AC, Naprijed, Zagreb, 1992, str. 472.

4. Pathos/patetika

Drukčije no što izvorno značenje riječi⁶⁸ sugerira, pathos nećemo isključivo promatrati u značenju *pozitivne vrijednosti stila*, nego ćemo *osjećanje stila* - patetiku, unutar govora o poeziji, vezivati uz prekomjernu afekciju koju prati čitav niz *sredstava* i postupaka pri njezinome uspostavljanju. Patetički diskurz stoga će karakterizirati *zloupotreba* retorike, ali i ne samo nje. Prenaglašenost i maniriziranost korištenih stilskih sredstava koje naglašavaju emotivne elemente pjesničkoga teksta i koji počesto hipertrofiraju do trivijalnih iskaza glavne su osobine na izvedbenoj, premda ne i semantičkoj razini teksta. Dobar stil za patetični iskaz znači emancipirati osjećaj od svih drugih funkcija teksta. Težnja prema redukciji sa svih, a nagomilavanju samo s jedne strane prokazuje takve govore ideološkima.

Kako pathos u svome binarnome odnosu posjeduje mjesto razlike - ethos, tako dolazi do paradoksalne situacije gdje se ethos i ne pokušava reducirati. Patetični iskazi ne lišavaju se svojih osobina i sustava vrijednosti, što je i logično, s obzirom na to da se ne žele prikazati takvima. Ti su vrijednosni sustavi prostorno-duhovno, tradicijski određeni. Primjerice, odnos prema Zemlji podrazumijeva povišeno intonirani *ton*, a odličan bi primjer moglo

⁶⁸ Grč. pathos - strast, stradanje, uzbuđenje; Aristotel je u *Poetici* pathos suprotstavljao ethosu, *radnja koja rezultira propašću i bolom* s jedne strane, a s druge ljudski karakter unutar radnje. Osjećanje stila koje izvire iz takvih radnji bila bi patetika. Premda je pojam izvorno vezan uz tragediju on se s vremenom intenzivnije počeo vezivati uz poeziju. Steiger u *Temeljnim pojmovima poetike* o pathosu je govorio iz pozicija uzvišenosti, a definira ga kao govor *koji pobuđuje strasti*. Zdenko Škreb, pak, glavnu osobinu patetičnoga stila prepoznaje u njegovome vokabularu, odnosno u sposobnosti prikazivanja na ekstremnan način, a počesto su te karakteristike vezane uz mnogorječivost. Škreb, Zdenko; *Književnost i povijesni svijet*, Školska knjiga, Zagreb, 1981, str. 142.

biti cjelokupno pjesništvo Mate Ganze, koje se upravo fundira na relaciji zemlja - povijest - kršćanstvo - egzistencija, ali pritom u te svrhe instrumentalizira pozitivne vrijednosti⁶⁹ koje ti pojmovi povijesno, estetski, metafizički itd. podrazumijevaju. Kao što se vidi, pathos je u značajnome dijelu tekstova mediteranske provenijencije posljedično određen vlastitim uzrokom - ethosom.

Kao stilistička vrijednost pathos i patetika ovise i o kontekstu u kojemu su korišteni. Već će i na predmetnome planu patetični diskurzi imati neke svoje specifičnosti, barem kada je riječ o njihovome položaju unutar mediteranske poezije. Ne samo da se općim, univerzalnim temama, o čemu je već bilo riječi, u pravilu perpetuiraju tematski kompleksi u njihovoj dijakronijskoj smještenosti, nego i u aktualnome vremenu s drugim tekstovima čine to isto. Jedinствен prostor time je u svojoj intenciji raspolučen - želja za opsesivnim variranjem relativno uskoga predmetnotematskoga polja, a sve u cilju afirmacije Prostora, Povijesti i Baštine te želje da se umakne od zamki ponavljanja. U tim raspuklinama željenog i mogućeg, da tako kažemo, vrebata patetičnost. Patetika je stoga karakterističnija za iskaze u cjelini s obzirom na to da oni komuniciraju sa

⁶⁹ Primjer svjesnije i funkcionalno te estetski uspješnije instrumentalizacije tih opreka pathos - ethos može se prepoznati u poeziji Zvonimira Mrkonjića. Njemu je prostor (more, otok, zemlja, povijest) također gnoseološki određen i također opsesivno variran no on je patetični izričaj izbjegao redukcijom emocionalnosti i, ako smijemo tako reći, značajnijim uplitanjem racionalnoga. Takva ga je *strategija* odvela prema iskustvu jezika/semiotičkoj matrici te spriječila odveć naglašenu prevlast nekoliko bliskih predmetnotematskih i idejnih *sadržaja* ili pak suvišnu prisutnost emotivnih iskaza. Drugim riječima, odsutnost pretjeranosti, a prisutnost mjere određuje razliku između patetičnoga iskaza i njegove suprotnosti. A da im je etičko ishodište pritom identično!

čitavim paradigmsko-sintagmatskim poljima negoli za neki konkretan pjesnički tekst, premda i oni bivaju prisutni⁷⁰.

Patetika i patetični iskazi nipošto nisu karakteristika mediteranske poezije. Prije bi se reklo da su oni imanentni trivijalnoj poeziji, a budući da počivaju na općim načelima u, više ili manje, prepoznatljivim modelima oni su kao potencija prisutni u svakom književnom izričaju. Stoga nije moguće niti potrebno do kraja razgraničiti *mediteransku* od *kontinentalne* patetike, kada je riječ o hrvatskoj poeziji, u onoj mjeri da bi to postalo pravilom. Ako se tako može reći, mediteranska patetika vezana je uz karakteristične teme tog prostora i uz njihove varijacije, i samo je utoliko specifična.

5. Sklonost mitu

Tumačenja mitova, od onih alegorijskih, preko simboličkih, do povijesnih ili filozofskih, odnosno antropoloških, ritualnih, psihoanalitičkih te strukturalističkih za svoj predmet imaju strukture, priče, zaplete, teme, ali konačno i sama tumačenja katkada poprimaju oblike mita. Kako bilo, ostaje činjenica da su mitovi, stari i novi, značajno oblikovali i još uvijek oblikuju

⁷⁰ Kao primjer jednog takvog konkretnog teksta mogli bi uzeti pjesmu *Čistoća tvoje duše rekao sam pjesmu splitskoga pjesnika Srećka Diane*. U njoj se pjesma poistovjećuje s uzvišenim stanjima (što su odjeci antičke estetike i koncepta lijepoga) te joj se pridaju neki medikamentni učinci - sposobna je izliječiti ljudsku bol i patnju, da bi se u zadnjem stihu život usporedio s ispijanjem vina. Ta poantiranost postaje patetičnim iskazom stoga što je odveć rabljena i ne samo u tradiciji Mediterana, a koja najjasnije seže od vremena perzijskoga pjesnika Omera Hajjama. Dianin stih sažimlje Hajjamovu pjesmu *Uživanje života iz njegovih Rubajja*. Na elementarnoj stilskoj razini Diana koristi neke istrošene slike i metafore kao što su zlatno sunce (u suncu zlati), užareni srpanj, čistoća duše, list što ga vjetar kida itd., a koje odveć upućuju na poznato i koje svojom učestalošću prizivaju neinventivnost. Pokušaj iskorištavanja ontičkih zadanosti bića i njegove egzistencije te prebacivanje na estetičko polje pjesme/teksta rezultiralo je općim mjestom poezije.

svijet i njegova shvaćanje te da su takvi, kao pripovjedni žanrovi, svojim *temama* značajno utjecali i na poeziju. Poetski diskurz najčešće mit svodi ili na dekoraciju ili na metaforu, pritom, u oba slučaja njegove se strukture nužno reduciraju. Poetska upotreba mita implicira uvijek poznavanje konteksta, cjelokupne priče, uz onu temeljnu interpretaciju samoga mita. Stoga poezija katkada kalkulira hoće li u vlastiti diskurz uključiti *mitsku* priču i/ili njegovu interpretaciju. Jedan od mitova / "mitova" svakako je i onaj o Mediteranu koji prije svega funkcionira na dva načina: kao metafora te kao ozemlje (geografski, kulturološki, povijesni itd. pojam).

Dalibor Cvitan pokušao je u eseju *Mediteranski sparagmos* odrediti generičke karakteristike mita koji određuje Mediteran. Sparagmos *ili osjećaj da su heroizam ili djelotvorne akcije odsutni, dezorganizirani ili unaprijed osuđeni na propast i da zbrka i anarhija vladaju svijetom - jest arhetipska tema ironije i satire*⁷¹. Dijelom preuzevši Fryeovu *arhetipsku* logiku Cvitan mediteranske mitove određuje jednostrano - sparagmosom i to tako da ironiju i satiru podvede pod kontekstualizirani nazivnik smiješnoga/komičnoga - komedije. Po Cvitanu su ironija/satira *nužno* praćene smijehom što valja ispraviti - *razigranost*, kako bi rekla Gordana Slabinac⁷², važna je karakteristika premda ne i nužna osobina ironije s obzirom na to da je uvjetovana kontekstom. Ironija/satira Cvitanu je put do uspostavljanja veze između *egzistencije i esencije* što nije netočno, ali je nedostatno.

dok je na emotivno-simboličkoj razini prikazan sukob svjetla i tame, što već nedvojbeno trivijalizira i patetizira iskaz.

⁷¹ Cvitan, Dalibor; *Mediteranski sparagmos*, Republika, Zagreb, 1973, br. 12, str. 1253.

⁷² Slabinac, Gordana; *Zavodenje ironijom*, ZZZK, Zagreb, 1996.

Mitske strukture koje je oblikovala i/ili prenijela antika, cassirerovski rečeno, odgovaraju *mitskom mišljenju* koje je po Barthesu *ideologijsko*. A antičko mišljenje predsokratovskoga razdoblja u kojemu mitske strukture, po Lévi Straussu, barataju opažajima i pojmovima, te su na pola puta između *literarne priče* i znanstvene spoznajnosti zasigurno se opire ironijsko-satiričkim manifestacijama. Pri prijelazu iz prirode u kulturu, a o tome govori Lévi Strauss, mitovi se kreću iz nesvjesnog prema svjesnom, a sparagmos u svom temeljnom značenju odsutnosti heroizma/akcije i prisutnosti kaosa implicira već složeni mehanizam suodnosa. Jer ako su mitovi metafore drugih mitova (Biti, 1997, str. 228.) onda mitovi sparagmosa bivaju uvučeni u neprekidnu igru označavanja gdje dolazi do interakcija i miješanja različitih *arhetipsko-generičkih* modela mitova. Ono što je bitno za mitove jest da posredstvom mitske strukture mišljenja generiraju stvaranje novih mitova te su kao takvi autopoietičke strukture. Naposljetku i Cvitanov sparagmos artikulira jednu bitno širu priču u kojoj je tek dio cjeline osnovnog mita.

Mediteranska je poezija sklonija mitopiezi (stvaranju mitova) ili ponovnom aktualiziranju mitskih slika i pojmova vezanih uz njih od sjevernjačko-kontinentalne. Usto se mitski slojevi teksta prikazuju u svojoj više *aleičnoj*⁷³, *usmjerenoj i zavisnoj od sudbine - stoga i pasivnoj*, negoli *agoničkoj* dimenziji igre. Jer poezija je, kao i mitovi, oblik igre koji ne ide toliko za stvaranjem svijeta/slike svijeta koliko za njegovim otkrivanjem, osobito onih odsutnih, skrivenih situacija. Petar Gudelj, Veselko Koroman, Dalibor Cvitan, Tonči Petrasov Marović mit, analogno antičkome govoru, prenose u njegovim usudbeno-tragičnim, pa i apokaliptičnim

⁷³ Caillois, Roger; *Igre i ljudi*, Nolit, Beograd, 1979.

manifestacijama i atribucijama, za razliku od kontinentalno-sjevernjačkih *mitopoietskih* pjesnika koji u njemu više pronalaze slikovitost, u smislu dekorativnosti teksta i njegove tradicijske orijentacije. Općenito su pjesnici kontinentalnih krajeva manje skloni korištenju mitskih toposa, a kada ih i koriste uglavnom se evidentiraju na nominacijskoj razini. Dubravko Horvatić pritom je izuzetak, u *Zloj vojni* i *Bedemu* mitski prostor poprima upravo povijesno-tragične konotacije izvjesnosti i *zbiljnosti*. U govornom obliku, jer mit po Barthesu i jest govor, Horvatić priča, iznosi povijest propadanja i utoliko on mit temporalizira, što se opire njegovom određenju kao nepovijesne tvorevine.

6. Idiosinkrazija

Idiosinkrazija kao postupak kontekstualiziranja, često i intertekstualnih namjera prije spada u inventar postmoderne negoli ostalih književno-povijesnih razdoblja. Pa ipak, postavlja se pitanje zbog čega se većina suvremenih hrvatskih mediteranističkih *poetika* doima modernističnijima negoli bi to *trebale biti* sudeći po vremenu u kojemu se ostvaruju? Je li riječ o drukčijemu, već naznačenomu, poimanju vremena, a time i književnopovijesne paradigme ili je ipak riječ o nečemu drugome?

Prije svega, mediteranski diskurz suvremene hrvatske poezije u svoj je, da tako kažemo, generički habitus ugradio eliotovski shvaćen smisao književne evolucije iz *Tradicije i individualnoga talenta*. Tradicionalnost modernosti i modernost tradicije one su ideologijske vrijednosti (u smislu althusserovski pojmljenih struktura) koje se formiraju na idiosinkratičkom odnosu između Povijesti i Prostora, te onog dijela Baštine koja značajnije utječe na književne strukture, ne tek indirektno. Jednom pronađeni *model*,

zbog svijesti o vremenskoj cirkularnosti, zbog *provjerljivosti* i *verificiranosti* od prethodnih, tradicijskih tekstova, zbog svih drugih karakteristika mediteranskoga diskursa (sklonost velikim temama, meditativnosti, značaju mita/mitskoga itd.) teško se mijenja budući da evolucija nije karakteristika tog poetskog izričaja.

Evolucija u smislu progresivnog kretanja prema novome, a time i sklonost eksperimentalnome, nisu karakteristike mediteranske poezije. Pojam evolucije zamjenjuje jedan drugi pojam koji bolje opisuje mediteranske govore, a to je - idiosinkrazija. Idiosinkrazija od povijesnih poetskih govora čini eklektični *mixtum compositum*, ali to ne znači da su teko nastale strukture uvijek iste i nepromijenjene. Naprotiv, poetike se tijekom vremena razvijaju, premda kudikamo sporije od sjevernjačko-kontinentalnih praksi, koji su pak skloniji prihvaćanju suvremenih poetskih tendencija. Premda ta činjenica ne znači da mediteranski književnici nisu skloni eksperimentu⁷⁴ ili da inovativnost nije poetska karakteristika. I kada se oni pojave - bitno im je obilježje idiosinkrazija, ali je ona već izrazito postmodernističkoga karaktera.

⁷⁴ Neki od njih, kao što su Zvonimir Mrkonjić, Tonči Petrasov Marović, Milorad Stojević i Ivan Rogić Nehajev, kao najznačajniji *remetilački* autori relativno koherentne mediteranske paradigme, poetsku inovaciju smatraju aksiološkom činjenicom. No, oni se time potvrđuju kao nasljednici avangardne, odnosno manirističke tradicije, što opet u cijelu priču uvodi svijest i odnos prema Baštini.

7. Meditativnost

Zvonimir Mrkonjić kada govori o mediteranskome⁷⁵ iskustvu kontekstualizira ga iskustvom prostora. *Podvarijante* prostora ili elementi pjesničkoga nacрта tog iskustva prepoznaje u zemlji i povijesti. Kako je diferencijacija hrvatske poezije po geografskome ključu samo jednim dijelom ostvariva nas, što je već više puta bilo rečeno, interesiraju ona pitanja koja će uputiti na odgovore na invarijante tih iskustava, odnosno na njihove pojedine katkada veće katkada manje razlike. O razlikama se uglavnom i govori, pa onda treba vidjeti koje sukladnosti definiraju obje poetske matrice. Mrkonjić je sličnosti varijanti prepoznao u sljedećem:

Obje nalaze svoj najpuniji doseg u određenju neke preindividualne svijesti, što znači da je pjesnički subjekt definiran opažanjem i glasom neke kolektivne svijesti u kojoj se buđenje pjesničkog iskustva povijesno ocrtava kao svojevrsna protusudbina (Malraux). Opažanje zemaljskoga okružja opterećeno je sudbinom, odnosno otporom prema njoj. Sve viđeno najprije je znamen pa tek onda oblik, stvarno je podređeno strogoj formalizaciji tragičnim osjećajem koji se više ili manje rasvjetljuje prodorom čutilnih promišljanja. Kada se takav pjesnik udubljuje u osobnu sudbinu (...), on to čini da bi u tom prostoru ostvario punoću mitske sudbine kojoj je nepoznata suhoća govora individuuma. I dok pjesnik individualnosti teži

⁷⁵ Drugi vid poezije iskustva prostora jest onaj kontinentalno-kopneno-sjevernjački tip. Taj se tip *doživljavanja* zemlje, za razliku od sredozemnoga koji je skloniji apstrahiranju i uopćavanju konrecija svijeta, određuje intenzivnijom emotivnom *percepcijom zemaljskih datosti*.

*da se diskurzivno prilagođava pravcu i problematici vremenske progresije, pjesnik mitske osobnosti orfejski se obrće unatrag prema negativnoj apoteozni udesa zaronjenog u svoju univerzalnu podlogu.*⁷⁶

Ključni pojmovi za Mrkonjića su iz antičkoga semantičkoga polja⁷⁷ (sudbina, udes, mit) a koji su kasnije postali općim mjestima/paradigmama svakog gnoseološki usmjerenog pjevanja. Autor antiku nastoji deskribirati kroz optiku *fenomenologije percepcije* jer kada se govori o mediteranskoj meditativnosti⁷⁸ (antika se gotovo sinonimski poistovjećuje) onda se uvijek ima u vidu percepcija objekta, a ne njegova objektivna vrijednost. Percepcija, način viđenja koji je već bitno izmijenjen, ako je za govoriti u pojmovima istinito-lažno, i jest objektivna jer svijest određuje načine viđenja. Meditativni karakter mediteranskoga poetskoga diskurza zapravo je pogled u prošlost, pogled sa zadržkom, jer prisutne antičke vrijednosti odražavaju iluziju prisutnosti. Meditativnost ne znači ništa drugo doli oblik slikovitoga mišljenja i upravo su na razini slikovnoga mišljenja antičke strukture, značenja i vrijednosti ostali upisani u poeziju mnogo nakon njezinog fizičkog nestanka. Ponovno je riječ o tragu odsutnih struktura.

S druge strane, uplitanje mitske svijesti u mediteransko-kontinentalno pisanje na razini prakse implicite progovara o postojanju ideje atemporalnoga iskazivanja. To je još jedan razlog univerzalnosti i vremenske

⁷⁶ Mrkonjić, Zvonimir; *Suvremeno hrvatsko pjesništvo (razdoba)*, Kolo, Zagreb, 1971, str. 15-16.

⁷⁷ Kulturološki je u tim pojmovima moguće prepoznati ostatke antičke estetike - tragedije primijenjene na poetski diskurz, ali i sveukupan doživljaj povijesti Hrvata.

⁷⁸ Ante Cettineo je također svoju koncepciju Mediterana izvodio iz meditativnosti (na što upućuje Luko Paljetak) i prostora kao sredo/zemlja gdje se miješaju različiti kulturološki, vjerski, povijesni i ini utjecaji. Paljetak, Luko; *Književno djelo Ante Cettinea*, Književni krug Split, 1995, str. 481-493.

neodređenosti tog pjesništva, uz onaj koji od Velikih priča Zapada stvara *organon*. Mrkonjić posebno ne distancira te dva ponešto različita razumijevanja mitskih struktura.

Ostale podudarnosti Mrkonjić je prepoznao u tematizaciji prostornosti kao oblika *egzistencijalnosti krajolika*, potom u redu i subordinaciji između vremenske logike svijeta i pjesnika, te u vjeri prema humanističkome obzorju što možemo tumačiti oblikom optimizma nakon ratnih stradanja. No, taj će humanizam postupno prerasti u jedno od bitnijih gnoseoloških uporišta nešto kasnijega pjesničkoga iskustva egzistencije, ili gnoseološkoga pjesništva uopće.

Mjesto razlike među dvjema invarijantama iste prakse jest neposredno ili barem neposrednije mediteransko ucjepljivanje u prostor antičkoga svijeta što znači da se u prvi plan stavljaju *prirodna počela*, apstrakcija/apstratno mišljenje i meditativnost. Ta prevlast općeg/univerzalnog pred pojedinačnim, apstraktnog nad konkretnim i neprekidno transcendentiranje stvarnosti, svijeta i iskustva/svijesti konceptualizira idealno/idealizirano ishodište umjetnosti. Moglo bi se reći kako mediteranizam u stvari odražava jednu romantičarsku iluziju po kojoj je umjetnost transcendentalna, a poezija sposobnost stvaranja *transcendentalnog zdravlja* (Novalis, *Fragmenti*). Novalis u *Fragmentima* za pjesmu kaže kako mora biti neiscrpna poput čovjeka i u sukladnosti s prirodom te da joj ona i pripada.

Mediteranski poetski diskurz u tom simbiotičko-sinkretističkom odnosu sa Svime, odnosno s bitkom u vremenskome postavu u prvi plan stavlja imperativ moralnosti⁷⁹ poezije kao uvjeta samog postojanja. Iz tog bi

⁷⁹ Stoička etika naglašava jedinstvenost prirode kao općeg pojma s prirodom čovjeka. Njezini kanoni suglasni su s instancom uma. Primjerice, Ganzina poezija počiva na susprezanju osjetilnosti, isto tako prirodu očovječuje, personificira, no stavlja je u suodnos s transcendentalnim, božanskim.

vidokruga poezija, što je svojstvo teorijskoga mišljenja, tragala za suštinama/fenomenima i ugrađivala ih u vlastiti oblik/strukturu. Implicite se meditativnost/konteplativnost ugradila u diskurz o Svijetu i time je postala oblikom komentara. Taj komentar fenomenološki reducira sve izvanjske naplavine, reference Suvišnoga kako bi se usredotočio na bitne fenomene bitka, u njegovome subjektivističkome, što znači i egzistencijalnome obliku.

Kao što je već rečeno, mediteranski i kontinentalni poetski diskurz prije svega su poetski govori te je već činjenica da se služe istim jezikom, da koriste iste ili slične zakonitosti ili da se nalaze unutar identičnih/sličnih poetika/modela/stilova/pravaca dovoljan razlog za konstatirati kako je riječ o dvojedinstvenoj cjelini ili cjelini s alteritetnim manifestacijama. Pa ipak, neke su razlike bile naznačene, njih nikako ne treba shvatiti kao *differentiu specificu* određenoga, u ovome slučaju mediteranskoga, diskurza nego kao drugačije iskaze u kojima je polazište isto/slično. Drugim riječima, riječ je o određivanju težišta pjevanja i o intenzitetu kojim će se određena obilježja manifestirati. Razlike koje su naznačene svjedoče moguće smjerove interferencije, dijaloga ili ma kakvog drugog odnosa unutar nacionalno-povijesnog i kulturološkog obrasca.

Te su razlike, dakle, mjesta dodira pa čak s naznačenim mogućnostima komparatističkoga pristupa koje bi u obzir mogle i morale uzeti i dijakronijsku kao i sinkronijsku os razvoja, bilo da je riječ o približavanjima ili udaljavanjima, ovisno o povijesno-kulturološkim, te i

društvenim strukturama i vladajućim modelima. Jer, konačno, kada je o vladajućim modelima riječ, a koje sekundarno utječu na razvoj poetskoga diskurza, valja imati na umu kolonijalne sisteme sa svojom ekonomskom i simboličkom moći (foucaultovsko uključivanje i isključivanje) koji su nacionalni prostor relativno konzistentno dijelili na onaj romansko-talijanski te drugi, srednjoeuropski austro-ugarski.

Tradicija, avangarda, postmodernizam

Ako je suditi o pjesničkome opusu splitskoga književnika Tončija Petrasova Marovića⁸⁰ onda ga je moguće promatrati unutar dva subordinirana konteksta. Prvi ga aksiološki smiješta unutar povijesti hrvatske književnosti tražeći njegovu razliku od drugih poetskih praksi, ali i sličnosti unutar bliskih mu poetika. Drugi kontekst, bez kojega je nemoguće Marovića situirati unutar nadređene nacionalne pjesničke matrice, vezan je uz njegov mediteranski poetski diskurz. Kritika je Marovića već od njegovih prvih knjiga odredila mediteranskim piscem⁸¹ premda karakter njegova mediteranstva nije bitnije određivan izvan registriranja predmetnotematskoga sloja mora i bliskog mu semantičkog (populističkog!) polja, odnosno figura Baštine⁸², Povijesti i Prostora⁸³, ali i to na

⁸⁰ Premda ga se uglavnom, i to s pravom, doživljava pjesnikom Tonči Petrasov Marović napisao je dva romana (*Ljudski kusur*, MH, Split, 1969.; *Lastavica od 1000 ljeta*, Naprijed, Zagreb, 1982.), nekoliko drama (*Antigona, kraljica u Tebi*, Prolog, br. 48/49, Zagreb, 1981; *Temistoklo*, Mogućnosti, Split, br. 4-5, 5, 1984; *Zimski prostor* u knjizi *Demokritov kruh*, 1978.), poeziju za djecu (*Ča triba govorit*, Školska knjiga, Zagreb, 1975.), kratke priče (*Demokritov kruh*).

⁸¹ Zvonimir Mrkonjić (uz Tonka Maroevića Mrkonjić je svojevrsni zastupnik T. P. Marovića, ne samo stoga što je autor njegovih izabranih pjesama *Suprotiva*, nego i stoga što mu je uz brojne pozitivno-afirmirajuće kritike posvetio i prvi ozbiljniji tekst - esej o njemu iz istoimene panorame) u *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*), Cvjetko Milanja *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. II*, altaGAMA, Zagreb, 2001; Šime Vučetić *Krčidba na putu*, Republika, br. 10, Zagreb, 1968, Sibila Petlevski *Smrt Sredozemlja*, Republika br. 3-4, Zagreb, 1989, Neven Jurica, *Pjesma kao oderana koža* u *O pjesnicima*, ICR, Rijeka, 1989, Zdravko Zima *Pjesnik, sakupljač korijenja*, u *Noćna strana uma*, Mladost, Zagreb, 1990. / *Vjesnik*, 4. ožujka 1989. god. XLIX, br. 14892, Vesna Parun *Izabrani vinogradar zime*, Slobodna Dalmacija, 27. siječnja 1989.

⁸² I metonimijskih izraza tipa *korijen/korijenje, sedimentiranje, dijakronijski* i sl.

⁸³ Književna je kritika bila sklonija promatrati recepciju Marovićeve poezije kroz vizuru dislociranosti i izdvojenosti od središta (Veselko Tenžera, T. P. Marović: *Premještanja*, *Vjesnik*, 17. kolovoz 1972.) ili

najpovršnijoj razini. Drugim riječima, nesklad između *glasa* o tom pjesništvu i ozbiljnijih tekstova koji bi analitički progovorili o kompleksnosti toga pjesništva gotovo da i nije bilo. Najozbiljnije i najsustavnije tim su se pjesničkim opusom bavili Zvonimir Mrkonjić i Tonko Maroević, a u novije vrijeme i Cvjetko Milanja⁸⁴. Korak u tom smjeru⁸⁵ je zbornik radova *Književno djelo Tonča Petrasova Marovića*⁸⁶ posvećen cjelokupnome Marovićevome djelu. No, najvažniju klasifikaciju, onu po fazama i njihovim poetskim osobitostima te cjelokupnoga pjesničkoga (idejnoga, ideološkoga, antropološkoga, jezičkoga, poetskoga itd.) opusa te njegovu estetsku vrijednost podastro je Cvjetko Milanja u svojoj već spominjanoj drugoj knjizi *Hrvatsko pjesništvo od 1950 do 2000. II*.

Milanja je kod Marovića uočio, u suštini, tri faze. Prva faza obuhvaća knjigu *Asfaltirano nebo* (1958.) te na neki način, nakon eksperimentalne druge faze i zbirki *Knjiga vode* (1962.), *Riječ u zemlji* (1963.) te *Putanje* (1967.), prva se faza nastavlja jednim dijelom u knjizi *Ciklus o cilju* (1968.) a osobito u *Premještanjima* (1972.), nešto manje u *Erosu i Anteru* (1976.).

kroz odnos prema antejskome kompleksu (Boris Lukšić, *Ciklus o cilju* T. P. Marovića, Republika, Zagreb, travanj 1969, god. XXV, br. 4) pa i elementarnim kontekstualiziranjem toposa (*Jadransko-mosorska zbilja*, Šime Vučetić, *Krčidba na putu*, Republika, Zagreb, 1968, br. 10) negoli što bi pokušala dati naznake Marovićeve generičke određenosti istim tim prostorom. Drugim riječima, književna je kritika uglavnom ostala na pojavnim ne i genotipskim odrednicama te poezije.

⁸⁴ Cvjetko Milanja u drugoj po redu knjizi *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.* T. P. Marovića distancira od *glavnih predstavnika razlogaške grupacije*, premda se u približno isto vrijeme pojavljuju na književnoj pozornici njegov poetski diskurz izdvaja iz matice te ga smješta u poglavlje *Posebne poetike* (uz Danijela Dragojevića, Zvonimira Baloga, Josipa Severa i Arsena Dedića) što sasvim dovoljno govori o njegovoj posebnosti, usprkos tome što s razlogovaškim poetikama nalazi neke zajedničke sličnosti.

⁸⁵ O tome još vidi: Sorel, Sanjin *Tijelo na raskršću (o poeziji Tonča Petrasova Marovića)*, Riječi, Sisak br. 3. 2000. str. 17-30.

⁸⁶ Književni krug Split, 1997.

Zbirka *Hembra* (1976.) kao vrhunac eksperimenta druga faze⁸⁷ u stvari je kontinuitetom izlaženja prekinuta *Erosom i Anterom*. Treća i posljednja faza⁸⁸ obuhvaća knjige *Osamnica*⁸⁹ (1984.), *Moći ne govoriti* (1988.) i *Smokva koju je Isus prokleo* (1989.) te *Oče naš* (1990.).

Vrijednosno korespondirajući s prosudom kritike o aksiologiji i dosezima poezije Tončija Petrasova Marovića Milanja ga smješta negdje između onih kritičarskih tendencija koje u pjesniku vide samo radikalnog eksperimentatora i autora na razmeđi odnosno presjecištu povijesne avangarde te postmodernizma, a da niti jednoj povijesno-poetičkoj paradigmi nije ozbiljno pripadao, s obzirom na izvorni tradicionalni habitus, te druge i malobrojnije grupe kritičara⁹⁰ koju u njemu vide istinskoga reformatora ne samo jezika negoli i cjelokupne hrvatske poezije. Zbog te je kompleksnosti i nesustavljivosti u striktno i jasno određene okvire, bilo da je riječ o časopisnoj, generacijskoj (razlogaškoj) ili poetičkoj pripadnosti, Milanja ga odredio/grupirao *posebnim*. Osnovne teze na kojima Milanja prosuđuje Marovićeve poeziju bile bi sljedeće:

⁸⁷ Mrkonjićev izbor iz Marovićeve poezije, knjiga *Suprotiva*, uglavnom rekapitulira prve dvije faze (dodan je ciklus - *Job u bolnici*) koje su koherentnije negoli posljednja pjesnikova faza.

⁸⁸ Drugi izbor iz Marovićeve poezije *Job u bolnici* dogodio se *post mortem*, 1992. godine, njemu je također pridodan ciklus, istoimen knjizi.

⁸⁹ Bože V. Žigo (*Povratak nadnaravnom*, Slobodna Dalmacija, Split, 15. travnja, 1985.) u kritici *Osamnice* uspostavlja poetičku vezu, premda sasvim na rudimentarnom planu, između *Sonata za staro groblje na Sustjepanu* i zbirke *Osamnica* na osnovi jednog stiha iz poeme - "mi smo sveosama", što je jamačno pretjerana dosjetka, iako dodirnih točaka ima, napose u motivici, premda je taj repertoar činjenica svih njegovih knjiga.

⁹⁰ Uglavnom je riječ o Marovićevim dosljednim *kroničarima* - Zvonimiru Mrkonjiću te Tonku Maroeviću.

- Marovićevo poetsko iskustvo pripada *sceni označenoga* što znači da logocentrički ustrojava vlastiti diskurz, protivno mišljenju o njegovoj označiteljskoj sređenosti.
- *Bulićevski mediteranizam i maroevićevski marsijanizam*, odnosno kulturološko-civilizacijski prostor i vrijeme određuju "pitanja tijela/tjelesnosti kao priusa egzistencije i pisanja.⁹¹", a iz toga se izvodi njegov poetski *credo* glede svega: Boga, prirode, baštine/kulture, povijesti, tijela...
- Marovićevo pjesništvo je mješavina je različitih neoavangardnih (odnosno eksperimentalnih) postupaka (futurističkih, letrističkih, konkretističkih) kao i tradicionalnih gesti.

Premda je kritika isticala kao odliku Marovićevo pjesništva nadrealizam, a zbog tendencije tog pjesništva na paradoksalnostima raznih vrsta, inkompatibilnim leksičkim spojevima, inovativnim metaforama i energetskim, pa i svakim drugim Viškom kao figurom kumulacije i vitalizma, Milanja je osporio kao pogrešno mišljenje:

Prema tome, moglo bi se reći da u Marovića ne može biti riječi o nadrealizmu niti glede plivajućeg subjekta, niti automatskog pisanja, niti glede tijela kao strukturalne matrice; odnosno, tijelo jest ontološko-strukturalna matrica, ali u sloju teme i

⁹¹ Milanja, Cvjetko; *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. I*, str. 200.

*motiva te u sloju intelektualizirana i konceptijski osviještena izražajna plana, što jamačno nije ni pozitivna ni negativna odlika njegova pjesništva*⁹².

Književna je kritika zbog kompleksnosti poetike Tončija Petrasova Marovića i nenavikla na eksperimentalizam toga tipa uglavnom ostala nemoćna. Iz vlastite je nemoći i nerazumijevanja stoga i odbacila cjelokupnu avangardnu fazu koja obuhvaća knjige nakon prve zbirke *Asfaltirano nebo* (1958.) - *Knjiga vode* (1962.), *Riječ u zemlji* (1963.), *Putanje* (1967.). Stoga nam ne preostaje ništa drugo negoli zahvatiti u taj dio Marovićeve poezije i ukazati na njezine karakteristike koje će diferencirati sposobnost čitanja i ukusa od onoga što stvarno ta poezija jest.

Premda Petrasova poetika ne samo vremenski nego i tekstualno korespondira s neoavangardnim tendencijama ona to čini na izrazito specifičan način. Ne samo da je riječ o diskurzu koji jednako zahvaća u riznicu povijesnih avangardi, pritom je *pokušavajući* resemantizirati u promijenjenome, postmodernističkome kontekstu nego istovremeno te se tekstualne geste, ma koliko na prvi pogled bile radikalne ili eksperimentalno intonirane prokazuju modernističkima, pomalo i anakronima. Da paradoks bude veći, Marovićeve *Hembra* posjeduje sve *atribucije*, odnosno karakteristike postmodernističkog teksta (fragmentarnost, citatnost, patchwork, *indeterminacija*, *ironija*, *hibridizacija*⁹³) ali istovremeno ne pristaje na *dekanonizaciju* kao vrstu subverzije⁹⁴, ne vjeruje u instancu slabe

⁹² Milanja, Cvjetko; *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. II*, str. 211.

⁹³ Hassan, Ihab; *Pluralizam u postmodernističkoj perspektivi*, Quorum, Zagreb, br. 3/4, 1987, str. 25-30.

⁹⁴ Petrasov jezični eksperiment nije subverzivno nastrojen prema kodu i njegovome, po Bourdieu, simboličkome polju kako se to na prvi pogled čini, već on u materijalu jezika želi reaktualizirati tradicijske

subjektivnosti, kao što ne pristaje poetski iskaz lišiti *dubine*. Hassan bi rekao da se potonjom karakteristikom *izbjegava interpretacija*⁹⁵ što i jest točno, no Marović u toj recepcijskoj igri, sudeći po tonu teksta, ne nastoji samo izmaknuti čitanju u bezdubinsko, besadržajno stanje nego, što je važnije, pokušava sakriti tekst od čitanja jer ne želi otkriti istinsko uporište koje je u njegovome slučaju gotovo uvijek baštinski uvjetovano. Znači, *nerazumljivost* je eksperimentalne faze uvjetovana *nezrelošću* prihvaćanja prije svega arhetipsko-mediteranskih obrazaca koji će se postupno konstituirati.

Iz tih je razloga kod Marovića ipak riječ o eksperimentalizmu kao nastavku avangarde koju se ne nastoji *komentirati*, što bi već bio postmodernistička praksa. Utoliko je riječ o zakašnjelome modelu budući da hrvatsku avangardnu poeziju smatra neistrošenom paradigmom. Ne prepoznavši postmodernističke tendencije Marović je u eksperimentalnoj fazi iscrpljivao niz futurističkih, ekspresionističkih, dadaističkih nadrealističkih, pa i letrističkih iskustava, a da istovremeno uopće ne može biti riječ o tim poetikama, a niti o postmodernističkoj strategiji *konstruktivizacije*, što je paradoksalno. Paradoksalno utoliko što Maroviću diskurz *kao da izmiče* razvijajući se po inerciji vremena, i utoliko ta nesustavljiva disproporcija između tradicijskoga, avangardnoga i postmodernoga u njegovim ranim tekstovima, izuzev *Asfaliranoga neba*.

konceptije, jednom uže jezične, drugi put kulturološki kontekstualne, treći put pak društvene. Utoliko je subverzivna dekanonizacija polja očekivanja, recepcijske instance jedina utoliko što zahtijeva obrazovana čitatelja koji će biti kadar prepoznati nosive oznake teksta. No, i ta činjenica govori u prilog tvrdnji kako Marović romantičarski vjeruje u pjesnikovo poslanje, čak i u njegovu hipotetičku moć da vlastitim angažiranim diskursom mijenja ako ne dijelom društvene, ono *barem* moralne obrasce. Drugim riječima, netransparentnost njegovih prvih knjiga mimikrija je *pravog stanja stvari*, odnosno uronjenosti u tradiciju.

⁹⁵ Hassan, Ihab; *Pluralizam u postmodernističkoj perspektivi*, Quorum, Zagreb, br. 3/4, 1987, str. 26.

Ta rana paundovska palimpsestnost nastoji obuhvatiti Sve - kolektivne, povijesne, kulturalne, prostorne, psihološke, književne i filozofske instance, usto neprekidno mijenjajući stilove, što po Milanji, ne vodi prema doradenosti⁹⁶. I predmetni sloj eksperimentalnih tekstova ukazuje na one tradicijske topose koji će se kasnije konačno iskristalizirati/reducirati do jasnoga mediteranizma, što je svakako već u domeni tradicijskoga mišljenja. Primjerice, tijelo je ono mjesto u Marovićevoj poeziji koje generira sva ostala (kao što su smrt, grob, patnja) a koja su u osnovi ekspresionističkoga *uma*, s jedne strane egzistencijalno - šimićevskoga, a s druge strane kamovljevske, u smislu njegove energiziranosti, tj. vitalističnosti. Utoliko je tu blizak Ivanu Rogiću Nehajevu (: Milanja) kojemu je tijelo također obilježeno tim mediteranskim znakovima.

Mediteranizam u poeziji T. P. Marovića

1. Načelo identiteta

Marovićev mediteranizam opće je mjesto svakoga govora o toj poeziji, što kritika nije propuštala signalizirati. No, on je ujedno topos koji poetskome diskurzu daje, da tako kažemo, prostorno-kulturološki identitet u smislu ishodišta. To je ishodište koherentno i prepoznatljivo na dvije razine.

⁹⁶ Stilskim pluralizmom, smatramo, Marović nastoji zadovoljiti nekoliko zahtjeva: prvi je za poeziju, u aksiološkom smislu nebitan, no osobno izuzetno važan, a on govori o iskušavanju vlastitih pjesničkih sposobnosti, stoga se te knjige mogu promatrati oblikom stilskih vježbi. Drugi zahtjev govori o Marovićevim avangardno-paundovskim utjecajima. Treći zahtjev koji Marović postavlja pred sebe govori o pokušaju djelomičnog slijeđenja aktualnih poetika (otuda tu ima i gnoseologijsko-razlogovaških filozofičnosti kao i vizualno-letrističkih postupaka)

Prva je u zoni svjesnoga, našto upućuju brojni tekstovi koji problematiziraju Mediteran/Sredozemlje⁹⁷, a druga u zoni nesvjesnoga. Kada je o potonjemu riječ onda tu prvenstveno valja imati na umu simboličko polje koje Mediteran generira, a koji se, možda pomalo simplificirano, pa ipak dovoljno prepoznatljivo, prepoznaje u figuri Viška⁹⁸.

Višak je projekcija Mediterana u poetski diskurz koji iz njega, pa i o njemu progovara. Utoliko je taj subordinirajući odnos istovremeno paralelan. No figura Viška, s obzirom na to da je centralno mjesto Mediterana more, povezuje se s erosnom semantikom i njenom simbolikom. Riječ je o vitalističko-biofilnom prostornom stratumu koji vlastite modele preslikava u književnost. Drugi, a prvi vid ishodišta Marovićeve poezije jest svjestan, što ne znači ništa drugo negoli osvješćivanje skrivenih, nesvjesnih registara značenja Mediterana/Sredozemlja u cjelokupnoj simbolici. Takovrno je ishodište prvi i najvažniji preduvjet govora o poetskom identitetu pjesništva Tončija Petrasova Marovića.

Ostali su uvjeti koji to pjesništvo čine cjelovitim sve ostale karakteristike mediteranskoga diskurza, a izrazito prepoznatljive u autorovu pjesničkom govoru⁹⁹. No, načelo identiteta nije samo razumljivo po geografskome ključu, premda u ishodištu jest, nego se ono rasprostire u svim

⁹⁷ *Sonata za staro groblje na Sustipanu, Besjeda uz more, Nastavak besjede uz more, Konac besjede uz more, Kraj konca besjede uz more, More koje leti, Sustipan opet, Maslinar u Manchi ili Andaluziji, Smrt Sredozemlja, More, More na Staru godinu, Plutaju otoci...* jasno, postoji čitav niz tekstova iz svih knjiga kojima je značajno predmetno ili poetičko uporište neki od toposa Mediterana.

⁹⁸ Pod figurom Viška podrazumijevamo sve one iskaze koji se opisuju izrazima ili atribucijama barokno, manirističko, bujno, ekspanzivno i sl. a koji na bilo koji način prekoračuju standardne jezične obrasce pritom ih značajno nadopunjujući i proširujući (leksički, sintaktički, semantički, uopće stilistički), a u cilju proširivanja mogućnosti poetskoga izražavanja. Svi ti govori na neki način su i granični s obzirom na to da ispituju jezične mogućnosti vlastitog idioma često i prelazeći istu tu granicu - prema kaosu.

⁹⁹ Kao što je to naznačeno u prethodnome poglavlju, a slijedi taksativno i u ovome.

drugim segmentima pjesništva kao što su, primjerice, poetika i stilistika. Riječ je o složenom preplitanju različitih utjecaja i datosti koje u konačnici rezultiraju prepoznatljivim, zašto ne i originalnim, poetikama koje samo tako i mogu steći vlastiti identitet. Mediteranizam u poeziji tek je dio slike u konstituiranju identiteta, u Marovićevom slučaju izuzetno bitan.

2. Sklonost velikim temama, antropocentričnost

a) Baština

Marovićev odnos prema Baštinskome, odnosno kulturološkome supstratu ujedno je i odnos prema Povijesti. E. Zola¹⁰⁰ kao bitno svojstvo diskurza koji želi biti tradicionalan ističe kritiku ideologije. Budući da se ideje u svojoj ontološkoj strukturi prenose jezikom¹⁰¹ ideologijski se govori njime i dekonstruiraju. Budući da tradicija implicira različite oblike i manifestacije prenošenja postavlja se pitanje kako jezik sudjeluje u tom prijenosu kojemu je namjera kritika ideologije? Strukturu jezičnog znaka određuje odnos po kojemu se on takvim prepoznaje i u razlici među znakovima oni se prepoznaju znakovima¹⁰². Jedna od takvih *obvezatnih razlika* po kojoj se u jeziku iščitava tradicijske tendencije i/ili strategije (ukoliko je riječ o svjesnome činu) jest jezični purizam, dok druga ima korijene u *humanističkoj arheologiji* koja pretpostavlja svijest o jezičnoj dijakroniji u svim manifestacijama, bilo da je riječ o standardu bilo o dijalektalnom

¹⁰⁰ Zola, Elemire; *Šta je tradicija*, Delo, Beograd, godina XVIII, br. 3, str. 287-293.

¹⁰¹ Nikako ne valja smetnuti s uma sakralno-teološku dimenziju jezika - logosa koji je sve do obrata početkom XIX. stoljeća bio jamac tradicijskoga mišljenja.

¹⁰² Katičić, Radoslav; *Novi jezikoslovni ogledi*, ŠK, Zagreb, 1992, str. 28-29.

raslojavanju. Da je purizam kao jezično *čistunstvo* sredstvo zaštite nacionalno-etnosnih *arhetipova* ne treba posebno podsjećati, kao ni to da mu je imanentno isključivanje značajnog segmenta "stranog" jezičnog stratuma. Kao takav on se instrumentalizira i usmjerava prema ideološkome te ideologijskome određene društvene zbiljnosti.

Idući aspekt razlike jezičnog znaka u detektiranju tradicijsko-baštinskoga kompleksa jest uporaba narječja, osobito se u tom činu prepoznaju namjere koje baš od narječja čine razliku. Potenciranjem se postiže značajan stilistički efekt, osobito kada je riječ o čakavskome idiomu. Ono što je Marović prikazao kao vlastitu teorijsku osviještenost Stojević će dodatno osvijetliti:

*T. P. Marović bavit će se desemantizacijom, odnosno resemantizacijom, to jest reinterpetacijom čakavskog znaka. Dijakroni kontinuitet i njegova jezična ravan sravnava se sa sinkronijom kao referencijalna istost, kao vremenitost koja se preraspodjeljuje raspodjelom znakova što ih određuju*¹⁰³.

Posezanje za splitskom čakavštinom petnaestoga stoljeća, usto još književno naglašeno obilježenom Marulićevim imenom (u pjesmi *Suprotiva*) u prvi plan Marović, i to nesvjesno, althusserovski ideologizira jezik upadajući time u paradoks, a sve u želji da poetski tekst bude kritički angažiran¹⁰⁴. U toj se pjesmi istovremeno sintetiziraju bitne nacionalne teme

¹⁰³ Stojević, Milorad; *Čakavsko pjesništvo XX. stoljeća*, ICR, Rijeka, 1987, str. 430.

¹⁰⁴ Angažman je vidljiv na doslovnoj razini (pjesma završava datacijom (Split, 1501-1971.) nastanka *Judite* te godine kada se na hrvatskoj društvenoj pozornici događa tzv. Hrvatsko proljeće, odnosno Karadordevo svojevrsno buđenje nacionalne svijesti. Ta je nacionalna svijest Marovića nagnala na odabir

kao što su jezik (u kontekstu kojega se implicira početak poetsko-književne pismenosti), a time dijelom i jezična baština, a drugim dijelom Baština uže kulturološke provenijencije (Marulić, *Svit se konča*, Nikola Dimitrović), a sve skupa u priču uvodi topos Povijesti koja se nastoji učiniti prisutnom. Kako je svako ljudsko saznanje neodvojivo od *života, društva ili jezika*¹⁰⁵ sa svojim posebnim, autohtonim povijestima tako Marović ukazuje na jedinstvenost njihove međusobne komunikacije što im osigurava univerzalističku konfiguraciju. Osim jezičnoga materijala, kao što je primjer *Suprotive* ukazao postoje drugi, otčitljiviji tragovi *Velikih priča*, kulturološki utjecaji i reference karakteristične za Marovićevu poeziju, one se mogu podijeliti na nekoliko područja s obzirom na porijeklo:

a) antika

Jedna od najvažnijih antičkih kulturnih *cрта* koje determiniraju kasnije cijelu zapadnu civilizaciju jest racionalizam i antropocentričnost/humanizam. Antički humanizam i naglašena okrenutost prema čovjeku prirodno će svoj nastavak naći u kršćanskoj ontologiji. Kod Marovića simbolički to znači prijelaz od Marsije do Joba te svetoga Franje Asiškoga.

Baš kao i u antičkoj poeziji, koja se prije konstituirala od narativnih vrsta, mitski elementi ne samo da se referencijski inkorporiraju u tekst

najprepoznatljivijih toposa duhovnosti/kulture pripadajućeg mu etnosa, a to su čakavština (dijakronijski izvadena iz povijesnoga konteksta, ne i prostornoga, te djelomično prekontekstualizirana, premda je funkcija obaju tekstova u osnovnim obrisima ostala ista/slična) te popularno-populistički nazvano oca hrvatske književnosti Marka Marulića Pečenića. Ton beznađa koje obje pjesme naglašavaju Marović je začinio citatom, u suštini glagoljaške, eshatološke pjesme, s kraja XIV stoljeća - *Svit se konča*.

¹⁰⁵ Fuko, Mišel; *Riječi i stvari*, Nolit, Beograd, 1971, str. 411.

negoli nastoje posredstvom implikacije govoriti o tom Drugom, skrivenom u arhetipskoj prošlosti. Veza poezije i mita čini se samorazumljivom zbog toga što oba diskurza reprezentiraju polje simboličkog. Kao takvi njihovi govori nisu dokraja svodivi tumačenju, a postoji i nemala sloboda prilikom njihovih interpretacija, dok su obrasci stvaranja značenja u zoni ontologije imaginarnog.

Marović, ipak, od antičke kulturološke ontologije ne čini prostor apsolutnoga orijentira, premda orijentir svakako jest. Otklon od shvaćanja koji poeziju ne može zamisliti kao *hermetičku* djelatnost, danas bismo kazali gdje dolazi do pertinencije označenoga označitelju, odnosno gdje poezija nužno mora biti razumljivom Marović provodi u svojim knjigama (*Knjiga vode, Riječ u zemlji, Putanje*) koje u kontekstu imaju avangardne strategije, premda ne potpunoma konzistentno. Osjećaj za mjeru i harmoniju Petrasov također ne duguje antičkoj poetskoj praksi, što samo znači kako ne može biti riječi o slijepome ideološkome mimetizmu, već prije to upućuje na jednu drugu karakteristiku antike: sklonost usvajanja tradicijskoga diskurza i mišljenja. Za Marovića to znači da cjelokupnu Baštinu, makar ona bila krajnje destruktivna prema njoj (kao što je avangardna), prisvaja u obliku integralne Cjeline, nespoznatljive izvan vremena.

Epitalam¹⁰⁶ ili *epitalamij (po deukalionu)*¹⁰⁷ Marovićeva je pjesma iz *Knjige vode* koja je znakovita po tome što je po prvi put antičnost postala

¹⁰⁶ Epitalam je u Grčkoj prvotno bila obredna, svadbena pjesma i to je značenje *svatovske pjesme* ostalo do danas.

¹⁰⁷ Prometejev sin Deukalion je po starogrčkoj mitologiji bio kralj Tesalije, jedan od helenskih praotaca, sa ženom Pirom spasio je od sveopćeg potopa u velikom sanduku koji je morem plutao devet dana i devet noći sve dok ih valovi nisu donijeli do brda Parnas. Taj mit o potopu za Marovića je bitan između ostaloga i stoga što u njemu posredno prisvaja i korespondentan biblijski mit o potopu, odnosno o Noj i njegovoj arci.

toposom kojega će kasnije razviti do mita o Marsiji. Postupno razvijanje karakteristika je cjelokupnog opusa, tako se u *Knjizi vode* generira element vode, a da bi u idućoj zemlja postala nosivi semantički motiv knjige¹⁰⁸ koji će kasnije biti općim mjestima Marovićeva pjevanja. Čak će i *Marsija* s motivom deranja kože prvo biti nagoviješten u tekstu *Potop*¹⁰⁹ (*Knjiga vode*), potom u (*Etudes - Etika*¹¹⁰) (*Riječ u zemlji*), zatim u *Otkinuću*¹¹¹ (*Putanje*) tek zatim i u *Marsiji* (*Premještanja*).

U *Epitalamiju* (*po deukalionu*) antika probija iskaz na nominacijskoj (naslov teksta; pirha; vatra - heraklit; "... i jezik/homerski/zeus/ne ubija...")

Druga važna stvar koju taj mit otkriva, a u vezi samog teksta, jest motiv Parnasa. Poznato je da je na njoj stolovao Bog umjetnosti Apolon s muzama, a da je bitna odlika francuskoga parnasovstva, bez obzira na brojne različitosti, ideal visoke umjetnosti, pritom se otklanja svaka pomisao o utilitarnosti poezije. No parnasovstvo je po svojim estetskim idealima bilo kudikamo bliže klasicizmu negoli progresivnim/progresivnijim poetskim paradigrama. Taj kontekst *Knjige vode*, koja je po svojoj izričajnoj strani avangardna i eksperimentalnoga karaktera u svojoj se genotipskoj slojevitosti prikazuje ovisnom o tradicijskim semantičkim modelima. Razlika između eksperimentalizma kao fenotipa i tradicije kao genotipa uvjetovana je Prostorom koji se na dubinskoj strukturi inkorporirao u tekst zajedno s Baštinom, dok na formalnom planu tekst se nastoji profilirati, (su)odnositi prema hrvatskoj poetskoj matici kao razlika.

¹⁰⁸ Takovrsna praksa nipošto nije slučajna. Jer kao što je, po autorovome mišljenju, njegova poezija (kada je riječ o jezičnim strukturama) dijakronijska, osobito ona čakavska (vidi znanstveni skup *Pedeseta obljetnica krležinih Balada i ovostoljetni obzori čakavskoga i kajkavskoga pjesništva* Zagreb 26-27 XII, 1986, T. P. Marović *Iz jezika ditinstva u ditinstvo jezika*) sam će reći (op. a. citat prema rukopisu) "ergo, moja čakavska lirika, a neki bi htjeli i epika, nije dijalektalna, već dijakronijska; nije jednoseoska ni jednootočka, nego arhetipska; alternativna i apokrifna" tako i njegove teme postupno obrazuju kontekst teksta. Voda (more) i zemlja (uglavnom funebralno-makabristički determinirana) ulančavaju se kako bi *konstituirali* Prostor, kontekst teksta.

¹⁰⁹ "... **job** i izlog širom hotimice o svim vratnicama/naglo **skinut s kožom u ritama** počeh svoja/**krparenja**..." (op. a. boldirao S. Sorel). Također će Job kao kršćanski simbol patnje zbog vjere biti nagoviješten nominacijski, a prepoznat u tematskom repertoariju, a da bi kasnije (zbirka *Job u bolnici*) u posljednjoj fazi postao dominantnim toposom.

¹¹⁰ "... koža je pucala...", "... odjednom/kože zbivanja su se izvrnule..."

¹¹¹ "... koža me napušta/vrijeme mesa prolazi..."

te idejnoj (fragmenti koji upućuju na predokratsko mišljenje koje u prirodnim elementima prepoznaje počelo) razini. Ta je postupnost uvjet kontinuteta, pa čak i ukoliko on katkada djeluje disparatan te se u toj aktivnosti memorije prepoznaje mediteranstvo koje sve prirodno-društvene manifestacije prikazuje jedinstvenim. Marović će tako tematizirati arhitekturu u zbirci *Ciklus o cilju*¹¹², herojsko-mitološke¹¹³ reference bit će mjesto etičke poetske poistovjećenosti i/ili kritičke opaske, filozofska učenja, najčešće predsokratovskog razdoblja (kozmiologija¹¹⁴, učenje o četiri elementa¹¹⁵) ali neće propustiti priliku kako bi naglasio tu sredozemnu konstantu. Ono što Marović prepoznaje u antičkome svjetonazoru je snažno izražena etička norma koju će često i prenaglašavati tako da će mu ona biti sredstvom ideološkijske pobune/glasa protiv antihumanističkih tendencija tuzemnoga prostora. Utoliko je antički prostor sukoba premješten u suvremenost, bilo da je riječ o osobnoj sudbini bilo da je riječ o društvenim, odnosno nacionalno-političkim toposima.

b) humanizam i renesansa

Tradicijske Marovićeve poetske interferencije koje se nastavljaju i/ili izvode iz njegovih antičkih utjecaja dovode se u vezu s humanističko-renesansnim svijetom. Taj je svijet Maroviću zanimljiv zbog svoje kozmopolitske univerzalnosti budući da se naslanja na antiku te da ona postavlja humanistički okvir koji će postati europska kulturna paradigma

¹¹² Ili, na primjer, u knjizi *Osamnica* pjesma *Akropola*, proročište u pjesmi *Maslina u Delfima* itd.

¹¹³ Na primjer u pjesmi *Filoktet* koji upućuje na Homera i Sofokla, a riječ je o Heraklovome prijatelju koji mu je potpalio vatru u kojoj je skončao život, a kasnije se pridružio napadačima na Troju.

¹¹⁴ Primjerice u pjesmi *Epimenid*.

pobjede novoga nad starim. Ne treba smetnuti s uma da je renesansni svijet oblikovan pod utjecajem mediteranizma te da je ta veza između antičke Grčke i renesansne Italije upravo Sredozemlje. U hrvatskoj je starijoj književnosti humanizam i renesansa vrijeme kada se literatura *začinja* te je stoga taj početak dovoljno snažno književno, kulturno, pa i nacionalno legitimiranje za Marovića koji je znao podlijeći takovrsnim banalizacijama. Opće je mjesto Marovića kao Splitsanina sumještanin Marko Marulić Pečenić s njegovom *Molitva suprotiva Turkom*¹¹⁶ i, već spominjanom, *Juditom* a koje je u procesu preoznačavanja tek neznatno semantički izmijenjen. Oba teksta su domoljubo-nacionalnoga karaktera, a Tomasović ispravno zaključuje kako Maroviću *Suprotiva* označava ciklus, zbirku te i sam opus¹¹⁷. Uspostavljajući dvojaku vezu između Ujevićeva *Oproštaja* i Marulićeve *Molitve Petrasov* će *reaktualizirati* staru splitsku čakavštinu - *jazik ditinstva*¹¹⁸ - ali će istodobnom gestom metimetrički *iscitirati Juditu* kao što će posljednjim stihom "OUDI" zaokružiti (završiti) početak Tinova *Oproštaja*. Kao što Mirko Tomasović zaključuje, u pjesmi dominiraju Marulićevi dvostruko rimovani dvanaesterci (premda tekst nije metrički potpuno koherentan - ima u njoj i šesteraca, sedmeraca, petnaesteraca, četrnaesteraca, trinaesteraca - niti je Marović to zahtijevao) koje je, po riječima samog autora ... *samo u dva dana pojmio/primio Marulov leksik i*

¹¹⁵ Najčešće se spominje Heraklit - *Epitalamiju (po deukalioni), Eros i Anter 5, Sustipan opet - VIII*.

¹¹⁶ Tomasović, Mirko; Tončeva pjesan *Suprotiva naprama Marulovoj Molitvi suprotiva Turkom*, Zbornik radova *Književno djelo Tonča Petrasova Marovića*, Književni krug Split, Split, 1997.

¹¹⁷ Isto, str. 56/7.

¹¹⁸ Autorov je jezik kaštelanska čakavština (za nju Tomasović konstatira kako već sada ima *arhajski prizvuk* zbog nestajanja iz tog areala) te uz leksičke *posuđenice* iz *Judite* i suvremenoga Splitskoga čakavskoga kolokvijalnoga govora čine okvir Petrasove *Suprotive*. O leksičkim posuđenicama vidi: M. Tomasović, *Tončeva pjesan Suprotiva naprama Marulovoj Molitvi suprotiva Turkom*, Zbornik radova *Književno djelo Tonča Petrasova Marovića*, Književni krug Split, Split, 1997, str. 62.

*metriku - te napisao Suprotiva. Ništa nisam izmislio, živio sam sve to, ni za što zaslužan: bijah samo vjeran, nadam se i vjerodostojan - medij. Jazika, tj. naroda*¹¹⁹.

Marović će u *Hembri* implicitno u tekst uvesti citate Ianusa Pannoniusa, Marula, Petra Zoranića, Ivana Hektorovića, Hanibala Lucića itd. i to iz dva razloga. Prvi je razlog što se citatnim dijalogom uspostavlja veza između humanističko-renesansnog razdoblja, dijakronije dakle, i suvremenosti a sve kako bi *pri*-kazao da tradicijski kontekst, odnosno cjelokupna kultura¹²⁰ kao globalni tekst sa svojim pojedinačnim tekstovima konstituira se kao Tijelo, kao tjelesni, materijalni znak pripadnosti prostoru Mediterana. Budući da *Hembru* možemo promatrati kao intertekst, odnosno citatima, aluzijama, reminiscencijama - semantički zasićen tekst¹²¹.

Hipertema na koju Marović svojim tjelesnim prikazivanjem želi ukazati u svojem je baznom nukleusu koherentna (humanizam i renesansa). Određujući na taj način ideologiju poetskog znaka Marović određuje genezu vlastitog *pjevanja*. Drugi je razlog što Marović želi uspostaviti dijalog s imenovanim Drugim kao reprezentima određene kulture, kao što će to, među ostalima, učiniti s *Hamletom*, odnosno Shakespearom, a time i engleskom renesansom Ali, takav intertekstualni pristup kod Petrasova ima jedan ne baš beznačajan nedostatak.

¹¹⁹ Marović, Patrasov Tonči; *Judita - tečevina zauvijek*, Mogućnosti, Split, br. 7-8, 1988, str. 572.

¹²⁰ S obzirom na u tekstu denotirane Dantea, N. Kačića, Iliju Crijevića, Marina Držića, A. G. Matoša, Toma Arcidakona, E. Pounda, aludiranu Ivanu Brlić Mažuranić, Bibliju, T. S. Eliota. Danteov stih iz *Pakla* bit će Petrasovu naziv pjesme u *Osamnici* - "Di retro al Sol, del mondo senza gente" (Dante, *Inferno*, XXVI, 117). Kao što će u *Hembri* (10. pjevanje) govoriti o posjetu Danteovoj kući u Firenci, tako će taj motiv posjete biti reaktualiziran i u *Osamnici* u tekstu *Noć nad Firencem*.

¹²¹ Nirman Moranjak-Bamburać; *Intertekstualnost/metatekstualnost/alteritet*, Književna smotra, Zagreb, 1991, br. 84, str. 27.

Svi Marovićevi tekstovi koji u intertekstu imaju neko književno, povijesno ili opće kulturološko ime¹²² ili su prisutni kao prototekstovi uglavnom imaju istaknuta mjesta u povijesti svjetske/nacionalne Povijesti/Baštine. Kritika je takve postupke smatrala izrazom komunikacije, dijaloga s Drugim, ali u kontekstu se naziru neki drugi razlozi takvoga odabira. Jer, ukoliko se pomnije promotre takovrsni iskazi vidjet će se da Marović u tekstu daje orjentire, stoga nastupa pomalo propedeutički. Čak i kada se poziva na Marula u antologijskoj *Suprotivi*, usprkos izvjesnoj *travestiji*, ne uspijeva izbjeći imenovanje. Doslovnost umjesto traga, ime umjesto skrivenih orjentira (a što Marulićev stih jest) umanjuju estetski dojam teksta. Bilo bi nezahvalno razmišljati o autorskoj poziciji prilikom selekcije tih dviju mogućnosti¹²³, ali ostaje činjenica o inferiornosti takva pristupa jer u sebi sadrži stajalište o nužnosti ostavljanja dovoljno snažnih signala¹²⁴ čitateljima kako bi tekstovi bili pojmljeni, *ispravno pročitani*. Iz tog konteksta mogu se dakle promatrati i ostali Petrasovi intertekstualni dodiri.

¹²² Pound (*Hembra*, 10. Pjevanje"), Marulić (*Suprotiva*, *Hembra* itd.), Edip, Antígona, (*Osamnica*), Hamlet itd.

¹²³ Istina je, te se mogućnosti ne potiru niti se ne nadopunjavaju, ali ostavljaju dojam nepotrebne tautologije.

¹²⁴ Primjerice *Proslav Epimenida* kod Marovića započinje: "Epimenid/čovjek Krećanin/stihotvorac iz Knosa/dok bijaše mlad i ovcu iskaše izgublenu/skrenu s puta/u pećinu zađe/i zaspao..." dok će, na što Marović doduše upućuje, ali više iz svjesnosti očitoga preslikavanja negoli intertekstualnoga dijaloga, dok će dakle u prvoj knjizi *Predsokratovci* (H. Diels; Naprijed, Zagreb, 1983.) pisati "...Krećanin iz Knosa, stihotvorac..." (str. 28), "...otac ga pošalje da potraži ovcu, ali, oko podne, skrenuo je s puta i zaspao u nekoj pećini..." (str. 26)... Drugim riječima, Marović je preslagivao *činjenice* i prepjevavao ih, ali daleko od toga da je tim postupkom postao *bricoleur*.

Marovićeve poezija bogata je i žanrovskim citatima, odnosno resemantizacije određene povijesne, kulturološke vrste kojima se mijenja kontekst. Kada je riječ o renesansnim vrstama onda tu svakako treba ubrojiti poslanice i sonete¹²⁵, a nešto starije su i *napovijedi*, odnosno sekvencije. Poslanički diskurz prvenstveno je kod Marovića u funebralnome okružju, bilo da je riječ o tekstu *Dva fragmenta jedne poslanice*¹²⁶ bilo da je riječ o većini tekstova iz *Smokve koju je Isus prokleo*¹²⁷, odnosno o *Poslanici Mariji Čudini u bolnicu u Beograd iz Osamnice*. No autor neće zanemariti niti antičko porijeklo vrste te će u *Pjesmi Asterisu* adresat biti imenovan, poruka će nadići intimni ton i postati univerzalnom. Također će u pjesmi *Ultima epistula ex Ponto* aludirajući na Ovidija i teme njegovih elegičnih *Poslanica iz Ponta* kao što je progonstvo dozirajući pritom adekvatnu intonaciju - gorka sudbina, egzistencijalna upitnost i sl. No, karakteristika Marovićeve pjesništva jest i ta da on u mnogim pjesmama fingira *poslaništvo* tako da se obraća nekoj apstraktnoj instanci u drugom licu jednine i u tim će tekstovima biti ponešto didaktičniji i značajnije moralizatorski raspoložen¹²⁸.

U svim poslanicama/epistolama koje imaju imenovanog adresata Marović se drži kanona strukture vrste: počevši od intimnog tona prema osobi kojoj je upućena, ali pritom zadržava elemente književnoga teksta. Sve

¹²⁵ Doduše, Marović će napisati tek jedan sonet u *Premještanjima*.

¹²⁶ T. P. Marovića; *Osamnica*, str. 62.

¹²⁷ U toj će knjizi tekstovi biti poslani/posvećeni Vladimiru Devidéu, Nikši Barezi i Edi Galiću, Kuzmi Kovačiću, Željki Čorak, Ivanu Martincu, Ivanu Krstuloviću, Vesni Parun te Petru i Mariji.

¹²⁸ Primjerice u tekstu *Kruh ili kamen* - pjesma se gradi na opoziciji lica, a kojima se pridjevaju različite suprotstavljene radnje. Benvenistovski rečeno, *ti* je uvijek mišljeno iz *ja*-pozicije te je na taj način posredno upućivanje u obliku poučno-intelektualizirajuće komunikacije uspostavljena relacija prema tom Drugom, jasno, na jednoj apsolutno apstraktnoj razini gdje je tek ishodište prepoznatljivo (*tko tebe kamenom ti njega kruhom*).

su obilježene elegičnošću i, osim *Dva fragmenta jedne poslanice*, izbjegavaju didaktično-moralizatorski diskurz inače njima svojstven. Uglavnom je riječ o popisu, bilješkama intimne kronike, odnosno svojevrsna katalogizacija života pred smrću. Utoliko je Hektorović u nekom dalekom kontekstu tek najvažniji poslaničar koji je uostalom prisutan i u *Hembri* ukoliko katalogizaciju ribarskoga *svijeta* suprotstavimo katalogizaciji razmišljanju o vlatitome životu. Poslanice u Marovićevome opusu, što nije nevažno, dolaze pred kraj njegova života, i u sjeni smrti one se istovremeno određuju značajno religioznim iskazima. Pa ipak, one uglavnom funkcioniraju kao tekstovi koji sekundarno anticipiraju u tradiciji te vrste¹²⁹, kao što se to pokušalo i ne odveć uspješnim *Sonetom*.

Drugi sonet¹³⁰ napušta metričke sheme i o svojoj vrsti svjedoči samo putem četrnaest stihova. Već će sekvencije kao književna, srednjovjekovno-nabožna vrsta biti prisutnije u Marovićevome opusu. Prvenstveno valja imati tri pjesme na umu, osobito prvu *Napovijed*, drugu *Kruh ili kamen* te ispovjedno-sentencijsku *Ne možeš li. Napovijed*, ali i *Ne možeš li se* konstituiraju prema modelu narodnih sentencija, te kao *mudroslovne* pjesme sadržajno korespondiraju s kršćanskim propedeutičkim pjesništvom. Semantička okosnica takvoga je pjesništva moralizatorski diskurz koji dijeli savjete, u ovome slučaju *o umijeću dobra umritja*, odnosno u kontekstu se prve pjesme tako može iščitati i poznata *Šekvencija nad mladim junakom*.

¹²⁹ P. Hektorović, M. Marulić, L. Paskalić, M. Pelegrinović...

¹³⁰ *Klinika na zelenom brijegu* iz *Osamnice*.

c) kršćanstvo¹³¹

Nezaobilazni topos Marovićeve poezije, kada je riječ o baštinskim tragovima, izrazito je naglašen i strukturno složen religijski repertoarij. Taj se kršćanski sloj Marovićeve poezije sastoji od diskurza različite vrste stoga i funkcije, počevši od molitve, preko psalmodično intoniranih tekstova¹³², pa sve do poetsko-proznih struktura nalik kontemplativnim tekstovima kršćanskih mistika kao i propedeutičkih reminiscencija. Usto, što se predmetnotematskoga sloja teksta tiče, reference na Boga, Krista, križ, Joba, svece, osobito sv. Franju Asiškoga, ljubav, smokvu, maslinu itd. konstituiraju onaj tip pjevanja koji se svojom eruditivnošću i senzibilitetom podjednako naslanjaju na T. S. Eliota i T. Ujevića. Pritom valja imati na umu kako Marovićeve tekstovi katkada znaju poprimiti proročki diskurz, a s druge strane kontinuirano provlačenje dualizma tijela i duše apostrofira slične srednjovjekovne duhovne konfiguracije. Primjerice, u pjesmi *Omega* biblijski mit o apokalipsi nominacijski se već očitava kao govor o posljednjim stvarima, u kozmičkim relacijama. Ti će baštinski elementi istovremeno korespondirati s hrvatskim srednjovjekovljem, odnosno humanizmom i renesansom. Usprkos gradacijama koje se kreću od ničeanskoga prevrednovanja kršćanskih vrijednosti shodno avangardnome buntovništvu rane poetske faze pa do kontemplativno-meditativne smirenosti zreloga Marovića uvijek će biti riječ o jednome - o tradiciji kao mjestu koje

¹³¹ Temu Marovićeve religiozne poezije razradit ćemo u posebnom poglavlju, stoga ćemo se na ovom mjestu zadovoljiti elementarnim naznakama.

¹³² *More koje leti* ilustrativan je primjer gdje se psalmodičnost kontaminira s "tužbalicom pučke pjesme". Usp. Ivo Frangeš, *Poezija Tonča Petrasova Marovića*, u zborniku radova *Književno djelo Tonča Petrasova Marovića*, Književni krug Split, Split, 1997, str. 14.

nadilazi individualno i smjera, kako bi to Marović rekao *pučko-nacionalnoj sudbini*.

Okolo središnjeg motiva patnje grupirat će se svi ostali motivi, kao i antički Marsija kojemu su donekle bliski i Job i Franjo Asiški. Takovrsnu inspiraciju trebalo bi tražiti u samoj tragičnoj sudbini autora koji je taj osobni govor patnje tako dosljedno transponirao u tekstove. U Marovićevom slučaju nemoguće je odvojiti osobno iskustvo od tekstualnog s obzirom na visok stupanj, ako se tako može reći, identifikacije vlastitog tijela s tijelom teksta/svijeta, a sve zbog bliskog prisustva smrti. Katkada će Marović, upravo zbog tog osobnog i emotivno izrazito snažnog momenta, kretati se rubom sentimentalnosti i religioznog prenaplašavanja emocija, ali će rijetko kada preći granicu trivijalnosti.

d) modernizam

Utjecaji Poundovih *Cantosa* na Marovićevo pjesništvo uglavnom su se svodili na kritičarsko uočavanje epske strukturiranosti tekstova splitskoga pjesnika, vrhunac kojih strategija prepoznaju se u *nečitkoj Hembri*. Ep kao vrsta još je u avangardi bio prepoznat kao medij pogodan za iskazivanje nove vizije svijeta kao projekcije u budućnost. Ta je vizija kao i struktura epa bila otvorena ontološkoj, gnoseološkoj, poetičkoj, semantičkoj ili kakvoj drugoj logici stoga jer je na neki način bila određena vremenom.

Zahvaljujući uzajamnosti struktura ep se prilagodio modelima društveno-kulturnih promjena tako da je u opticaj ušla fragmentarnost namjesto koherencije te slučajnost umjesto sistema. Na tim će temeljima *ecovoga* otvorenoga djela Marović pristupiti (re)interpretaciji avangardne tradicije, uopće je ne smatrajući, barem ne u početku, - tradicijom. Poundovi *Cantosi*

kao tekst koji u svojem totalitetu nastoji obuhvatiti Sve - Svijet nije mogao bez strukture koja će biti dovoljno *fleksibilna* da razsredišteni svijet prikaže takvim, a pritom ga učiniti poetskim tako što će ga realizirati *nekomunikativnim*. Totalizacija svijeta pjesništvom Whitmanova je ideja *Vlati trave* kao *work in progressa*.

Stoga su Marovićeve eповi gotovo uvijek otvorene strukture, što znači da ih je moguće nadopisivati, kratiti, čitati iz različitih položaja u tekstu a da se njihova ideja pritom ne izgubi i/ili reducira. Kod Marovića, načelno je riječ o dvama načinima strukturiranja epa. Prvi je i rijedi, a sastoji se od neprekidnoga ponavljanja struktura, primjerice sintagme "strah od" iz teksta *Hodanje stari gaj*. Taj je tekst primjer *beskonačne semioze* u kojoj jedan znak straha upućuje na drugi. Pritom je sasvim svejedno na kojem mjestu tekst počinje odnosno završava.

Drugi vid strukturalizacije epa počiva na načelu montaže. Ep se slaže od fragmenata koji često uglavnom i nisu semantički povezani. Najbolji primjer takve labave strukture (strukture bez strukture) jest poema *More koje leti*. Ona se sastoji od tri grafičke te i ritamske cjeline koji se nastoje povezati sintaktički. Ustrojstvo cjele pjesme jest takvo da se ona sastoji od mnoštvo sintagmi, slika/metafora, nabacanih riječi i izraza koje se međusobno isprepliću, a pritom je čitanje otežano minus mjestom, odsućem interpunkcije, osobito zareza. Paradoksalno bi se moglo reći kako upravo *četverostavačna* organizacija teksta osigurava koliku-toliku čitljivost. Bilo koji od tih dijelova, osobito drugi i treći, za *koherenciju* poeme nisu bitni. Treći vid fragmentarizacije prepoznajemo u obliku ucijepljivanja izraza/sintagme a koji nemaju osobite veze s rečenicom ili je imaju u krajnje labavom smislu, no to je načelo svojstveno svakoj poeziji označiteljske scene stoga ga valja uvjetno imati na umu.

Drugi trag *poundovštine* uglavnom se vezuje uz *Hembru*, kako je to Mrkonjić uočio (usp. Mrkonjić, 1997.), uz 45. pjevanje *S Usurom* koja je "simbol svega protunaravnog i nestvaralačkog" (isto, str. 9.), čemu je analogan Marovićev *kredit*, odnosno profit. S tom *idejom lupeštine* u četvrtome se pjevanju aludira na Arnira, splitskoga biskupa¹³³ i stihovima "Vrijeme rajnerijâ je/vrijeme öbjedâ". No motiv novca pojavljuje se i u drugim tekstovima. U poemama *More koje leti II*¹³⁴, *Riječ u zemlji - (Katarza - Katabaza)*¹³⁵ i *Putanje - Izvan letjelice* ne samo da se novci kontrastiraju biblijskim motivima (ovca, pas - Sv. Lucija¹³⁶) na razini denotativnosti dezavuirajući ih time, već se jedna poetika Viška¹³⁷ rasipa

¹³³ Njega se dovodi u vezu krađe splitskoga zlata i poljičke zemlje, odnosno biskupskih imanja. Biskup Arnir je proglašen mučenikom stoga što je bio kamenovan u Dubravama, od strane pripadnika plemena Kačića 4. kolovoza 1180. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, KS, Zagreb, 1990.

¹³⁴ "... dragi/ovcenovci/sedmog/sviranja..." Povezivanjem riječi Marović simbolički ukazuje na moguću nemogućnost semantičkoga oksimorona - ovca kao biblijska i simbolički važna životinja te novac kao *strano tijelo* kršćanske etike u jezičnoj su igri nerazdvojni, poput lica i naličja, odnosno *pisma i glave* kovanice koja će biti apostrofirana u tekstu *Izvan letjelice*.

¹³⁵ "...s plaža novacâ mrazmora ovacâ" - Marović se poslužio unutarnjom rimom kako bi učinak semantičkoga kontrasta bio izraženiji.

¹³⁶ Sveta Lucija je mučenica koja je svoje imanje razdijelila siromasima, a potom, prijavljena od svog mladića da je kršćanka i ubijena. Marović kaže "sveta lucija nema novaca/sveta lucija nema novaca/krv i komušina/zadavljen pas kod plasta/strijeljane ovce u zoru nizašta...". Ovca i Pas (simbol vjernosti, a u pučkoj etimologiji simbolizira dominikance) u toj se pjesmi dovode u kontekst vremena i egzistencije. Ukoliko se promotri *razvijanje* postupka suodnošenja semema ovca i novac onda ćemo uočiti kako od početne "jedinstvenosti" (*More koje leti II*), preko razdvojene povezanosti unutarnje rime (*Katarza - Katabaza*) pa sve do razdvojenosti unutar nekoliko stihova razvija se prostorno (grafičko) i vremensko (simboličko) udaljavanje.

¹³⁷ Kao što je rečeno, pod Viškom smatramo Marovićev verbalno-leksičku baroknost energističko-impulzivnog karaktera koja se prema riječima, kao i prema funkciji novca, odnosi rastrošno.

"viškom duše"¹³⁸. u *Hembri*, devetome pjevanju, lihva/usura dovedena je u vezu s društvenim vrijednostima kao ono sredstvo *opačine* koje podriva Pravdu, Moral, Dobro, Duh. Starozavjetni diskurz apokaliptične propasti smješten u neko imaginarno, mitsko vrijeme¹³⁹, no realiziran u štokavštini¹⁴⁰, konkretizira svoju univerzalnu moć, analogija s materijalističkom kulturom dvadesetoga stoljeća poprimaju sasvim realne obrise.

Novac, kako ga interpretira Gilbert Durand, antropolog imaginarnoga, temporalni je simbol, semantikom pokriva *kružne podjele vremena*¹⁴¹ koje u Marovićevoj poetici igra ulogu arbitra između života i smrti¹⁴². Unutar toga kruga propadanje je konstantno, bilo da je riječ o poniženome tijelu s pripadajućim motivskim spektrom, bilo da je riječ o povijesti. No, u autorovu diskurzu novac sublimira logos, koji s predmetnim registrom vremena i smrti¹⁴³ tvori idejnu okosnicu poetike. Novac, pak, psihoanaliza (: Freud, Brown) dovodi u vezu s tijelom, ne više u frojdovskome interpretiranju monete kao izraza analnoga, već kao *manifestacije smrti*. Julija Kristeva upućuje na biblijsko izjednačavanje simboličkih funkcija novca s lešom i zlatnim teletom. Kao sredstvo nečistoće, novac je naličje svoga savršenstva. Marović već na početku pjesme "Izvan letjelice"

¹³⁸ Angelus Silesius novac je smatrao slikom duše budući je u njoj slika Boga kao što je na novcu utisnuta slika vladara. J. Chevalier/A. Gheerbrant, *Rječnik Simbola*, Novac, NZMH, Zagreb, 1987.

¹³⁹ Marović se poslužio tekstom *Historia Salonitana* Tome Arhiđakona. Toma se u svome povijesnome spisu odnosio s izrazitom odbojnošću prema slavenskome elementu. Vidi: Hercigonja, Eduard; *Povijest hrvatske književnosti II*, Liber-Mladost, Zagreb, 1975, str. 19.

¹⁴⁰ *Hembra* je pretežno pisana čakavštinom.

¹⁴¹ Gilbert Durand, *Antropološke strukture imaginarnog*, August Cesarec, Zagreb, 1991, str. 244.

¹⁴² Metafora lica i naličja istog novčića.

¹⁴³ Pod predmetnim kompleksom Smrti podrazumijevam čitav motivski registar (ne)posredno vezan uz nju kao što su: tijelo, fizikus, koža, bolest, grob...

apostrofira to obrnuto, suprotstavljeno stanje: "monetu koju pod vlakove smo stavljali/ubijen grb sravnjena glava..."

Važna je sličnost između Marovića i Pounda sklonost makaronštini, odnosno ucjepljivanju u vlastiti diskurz izraza iz različitih jezika i različitih pisama. Tako Marović u tekstu *Hembre* inkorporira različite izraze na grčkome, francuskome, talijanskome, latinskome jeziku kako bi potencijalno naznačio bit mediteranstva iz biti jezika. U naznakama *babilonstva*, kako bi to rekao Krešimir Bagić u *Živim jezicima*, Marović apostrofira tu povijesnolingvističku kontinuiranost koja je u osnovi jedinstveni povijesni i prostorni konglomerat, premda ne i generički s obzirom na pripadnosti različitim jezičnim skupinama. Baš kao i Pound, splitski će autor ukazati i na grafostilemsku vrijednost riječi, poetskog znaka, sintagmi i izraza, različitih strukturalizacija stiha. Analogno *Cantosima* koji su kineske ideograme poetizirali kao slikovnu činjenicu, dakle služili se intermedijalnim postupcima citiranja, Marović će isto činiti s grčkim alfabetom.

Eliotov utjecaj na Marovića također je već otpočetak primijećen, osobito se to vezuje uz poemu *Staro groblje na Sustjepanu*. Utjecaj na Marovićevu poeziju najuočljiviji je na *tehničkoj* razini i načinu na koji se tekst strukturira, ali ne i u toj poemi. U *Sustjepanu* utjecaj je ideološke naravi, točnije odnos prema tradiciji kako je to Eliot kazao u *Burnt Nortonu*¹⁴⁴, odnosno u svome poznatome eseju *Tradicija i individualni talent* iz 1919. godine. Drugi vid utjecaja koji je u Eliota prisutan i u *Pustoj zemlji* i u *Četiri kvarteta*¹⁴⁵ jest antropološkoga karaktera. Preuzimajući, jednim dijelom,

¹⁴⁴ "Vrijeme sadašnje i vrijeme prošlo / Možda su oba u vremenu budućem,/a buduće vrijeme u prošlom sadržano." (prijevod: A. Šoljan)

¹⁴⁵ Svakom od četiri pjevanja odgovara jedan element (strukturirani su na načelu suprotnosti): zrak, zemlja, voda, vatra.

predsokratovsku filozofiju elemenata od Eliota, Marović se usmjerava prema antičkoj kulturnoj tradiciji. Upravo je preko Eliota antika probila u Marovićevu poeziju, budući da u prvoj zbirci *Asfaltirano nebo* ona nije prisutna ni u kojem obliku, osim u navedenome primjeru, a što je ipak sekundarno. I u kasnijim će zbirkama, sve do *Ciklusa o cilju*, osobito *Premještanja* antički elementi biti manje prisutni¹⁴⁶, premda ne potpunoma odsutni. Primjereno bi bilo reći kako oni zauzimaju kontekstualni prostor. *Četiri kvarteta* za Marovića su značajne i zbog naglašenog intelektualiziranja u poemi, a što je u *Sonati* osobito izraženo. U Eliotovom poetskom razvoju *Šuplji ljudi* imaju osobito mjesto. Kao svojevrsna *eksplikacija Puste zemlje* ona je svojom *reduciranom pojmovnošću* nagovijestila *Četiri kvarteta*. U njoj se, baš kao i u *Pustoj zemlji* eksplicira *duhovna/vremenska/svjetska pustoš* a motiv smrti zadobiva središnje mjesto. Usto, sama sintagma *šuplji ljudi*, mimo značenja u pjesmi, implicira *uvredu*. Marović će u svojoj *Sonati* povodom premještanja starohrvatskoga groblja opisati kroz motiv mrtvih, groblja, smrti upravo duhovnu pustoš vremena koja dopušta kulturološko nasilje, ali će istovremeno ukazati na *uvredu* prema mrtvima, baštini, konačno i sebi. Stoga će i kasniji njegovi tekstovi biti angažirani¹⁴⁷, osobito *Hembra* utoliko što će ne bez doze patetike *njih* proglašavati *šuplim ljudima*. Na tom se mjestu ideologija upliće u njegov poetski projekt. Još jednu karakteristiku Eliotove poezije moguće je zamijetiti i kod Marovića. Kasni Eliot okreće se kršćansko-religioznome diskurzu, baš kao i kasniji Marović, koji je prešao put od ateističnoga zaziva

¹⁴⁶ Osobine Marovićeve poetske avangardne faze nisu u punoj mjeri mogle korespondirati s *klasicističkom* antikom te se stoga ti utjecaji počinju intenzivnije javljati u onome trenutku kada avangardni elementi počinju splašnjivati i kada tradicija počinje dobivati bitno važniju funkciju u pjesnikovu djelu. No, to je samo jedan od paradoksa te poezije.

smrti Boga iz *Otrovne hostije* ili njegova izbivanja iz *Samoubistva boga* do duboko religioznog *Očenaša*.

Što vrijedi za Pounda, vrijedi i za Eliota, s tim da je prvi bio kudikamo radikalniji i dosljedniji u iscrpljivanju poetskih mogućnosti. Nizanje sintagmi, slika, ideja u *Cantosima* je dovedeno do krajnosti, a postupci su preuzeti iz *Puste zemlje*, no za razliku od Pounda Eliot izbjegava perpetuiranje. Marovićeve poezija prve faze sklonija je avangardnome Poundu, kasnije Eliotovome smirenome modernizmu. Osobito je to vidljivo u strukturi epova koji se grade na načelu fragmentacije diskurza, a što implicira dovođenje u neposredan odnos dispartnih elemenata teksta. Iz *končetoznog* suodnosa otkrivaju se novi jezično-semantičke potencijali. Eliotova intencija da diskurz *Puste zemlje* bude govorni u prvi plan stavlja fenomen granice važećih estetskih ukusa (: tradicije) koju je modernizam morao preći kako bi izborio pravo za jezik adekvatan vremenu. Također i tu osobinu Eliotova stiha preuzima Marović

b) Prostor

Prisustvo prirode, odnosno integracijska uloga *fizisa* koja od prostora čini prepoznatljivu biološku sliku, odnosno *fizis* kao *indeks stvarnosti* u Marovićevom je poetskom pismu prisutan već od prve zbirke (premda uglavnom u naznakama), osobito od *Knjige vode* i tu praksu nikada nije napuštao. Marović kreće od nominacijskih očiglednosti¹⁴⁸ kojima je funkcija označavanja, detektiranja, odnosno kao simptomi određenoga Prostora oni moraju biti jasni i nedvosmisleni. Simptomi Prostora, odnosno prirode i

¹⁴⁷ *Sustipan opet, Historia, ae, f, Avari* itd.

¹⁴⁸ More i sunce, mediteranska flora i fauna, otpčnost, mirisi i sl.

bitka (fizisa) svojim rasprostranjem obuhvaćaju totalitet u jedinstvenom geografskom ključu a to je Maroviću bitno jer iz njega izvodi na osnovi pojedinačnih motiva osnovne, opće, genotipske zakonitosti tog svijeta/teksta, a time i vlastitog. Uplićući te nominacijske očiglednosti u tekst u dovoljnoj količini da bi se o njima moglo suditi ne kao slučajnostima nego kao generičkom karakteristikom tog poetskog pisma

Marović svjesno u poeziju unosi i prostoru pripadajuće topose pamćenja, a time se već u igru označavanja upliću Povijest i Baština. Odmaknemo li se od nominacijske razine Marovićevih tekstova moguće je uočiti na primjeru metafore i uopće stilskih karakteristika toga pisma kako se na elementima figure Viška konstituiraju jedna zajednička i vrlo bliska ontološka veza. Jer ako je mediteranski *fizis*, priroda, Prostor određen biofilnošću, pa čak i biološkom raznolikošću koji time pojam života uzdižu do apsolutnog načela onda je metafora samo drugi način iskazivanja istoga budući da je ricoerovski tumačimo kao oblik predstavljanja, što je u konačnici, ma kako labavoj, u domeni mimezisa. Jer ako metafora u svojoj ontološkoj dimenziji, da tako kažemo, ne vjeruje u postojanje *neovjerljivih istina* onda ona, kao što je već bilo rečeno, postaje istinitom. Stoga se motivi vode i zemlje¹⁴⁹ i mogu tumačiti stvarnosnim, ali samo u tako pojmljenom značenju. Zemlja kao fenomenološka očitost Prostora nepojmljiva je od Svijeta, u ovome slučaju mediteranskoga, a s obzirom na to da se u konačnici situiraju u poeziji onda jasnim bivaju simbiotička značenja istina ili metafora o tom što Marović prikazuje. Mediteranski prostor za Marovića je stoga apsolutan i

¹⁴⁹ Uzimamo ih kao najočitije metafore Prostora zbog toga što se ti elementi ujedno i naslovi dviju Marovićevih knjiga, a s druge strane da se ne bi otišlo u pretjeranu širinu i interpretaciju svih mjesta koje autor u poeziji apostrofira mediteranskim.

sveobuhvatan¹⁵⁰, mjesto koje određuje sudbine ljudi, jezika, kultura itd. U ciklusu *Poput umivanja zemljom (Knjiga vode)* ta veza dvaju dominantnih i karakterizirajućih elemenata očituje se već u naslovnoj sintagmi. Usto more iz *besjeda* s obzirom na proročki diskurz tih pjesama aludira na biblijski trag prostora koje more upravo označava. U pjesmi *More (Moći ne govoriti)* ono se opisuje svojim suprotnostima, diskurzom karakterističnim za taoističke tekstove¹⁵¹. Dok se u tekstu *Smrt Sredozemlja* na istu tema gleda iz vizure *ekološke* čistoće izvornoga pojma i njegova značenja kojemu prijeti nestanak.

c) Povijest

Kada je riječ o pojmovima vremena¹⁵² i povijesti unutar Marovićeve poezije onda se diferenciraju dva u značajnoj mjeri odjelita shvaćanja: prvo je ono koje Povijest promatra kao društveno-kolektivnu i opće-univerzalnu činjenicu dok Vrijeme¹⁵³ postaje prostorom intimnoga, pojedinačnoga, stoga i uvijek drukčijega *koncepta*, ali koji je izrazitije antropocentričan. Dok kod *povijesnoga vremena* ono se shodno mediteranskome ahistorizmu aktualizira

¹⁵⁰ U konačnici u prostornost, samu konfiguraciju teksta koja je kod Marovića izrazito naglašena različitim grafostilističkim postupcima.

¹⁵¹ "...ni obla ni dubina/ni postojanje ni nepostojanje..." ti stihovi impliciraju sveprožimanje i vlastitu sveobuhvatnost te je more onaj apsolutni orijentir kojem se cjelokupni prostor okreće.

¹⁵² Milanja je povezo Marovićevu sklonost ciklizaciji tema s vječnim protjecanjem svijeta i njegovim regeneriranjem kao *Heraklitovim naukom* s Eliadeovskom *mitološko-vremenskom antropologijom* gdje se mitsko i sadašnje vrijeme ("vremensko-prostorni simultanizam i sinkretizam") prepliću zajedno s prostorom Mediterana formirajući Cjelovitost (kozmogeneza, iskon, antika, priroda). Milanja, str. 213.

¹⁵³ Premda je razmišljanje o povijesti apsurdno bez razmišljanja o zakonitostima vremenskoga protjecanja Marović jednim dijelom razdvaja pojmove, a na tragu *pučkoga razumijevanja povijesti kao učiteljice života* te vremena svedenog na intimnu antropocentričnu mjeru.

i kroz figure Prostora, putem palingenetskih svojstava koji Baštinu čine suvremenom tako što tradiciju čine prisutnom bilo u tragu bilo neposredno, ili kada se od povijesti čini priča često i mitološki obilježena dotle *intimno vrijeme*¹⁵⁴ poprima osobine sudbine, osobne tragedije i ono na Povijest gleda iz egzistencijalističke perspektive.

Marsija se kao mitološko-poetska priča značajno egzistencijalno markirana, premda su mitovi ahistorijski, ipak aktualizira u jednome konkretnome povijesnome vremenu i aludira na konkretnu ljudsku (autorovu) sudbinu te ona na taj način Povijest čini prisutnom kao i intimno, ljudsko vrijeme samog autora. Mitsko vrijeme koje je tom pričom implicirano realizira svoje tragove koji se reinterpreteraju putem poetskoga teksta. Povijesnost u *Hembri* kao jednom od centralnih mjesta Marovićeve opusa prepoznaje se u nekoliko često protuslovnih, isključivih razina: istovremeno su prisutne mediteranske ahistorijske tendencije koje miješaju sinkroniju s dijakronijom¹⁵⁵ te kršćansko, linearno, progresivno poimanje vremena koje ide prema svome konačnome apokaliptičnome kraju¹⁵⁶. Također, na Povijest se gleda kao na Baštinu, odnosno kao priču, usto je ta

¹⁵⁴ Ljerka Mifka je govorila o *ljudskome vremenu* - Mifka, Ljerka; *Premještanja - Tonči Petrasov Marović*, Teka, Zagreb, studeni-prosinac 1972, br. 1, str. 191.

¹⁵⁵ Kod Marovića je tako (šesto pjevanje) istovremeno sučeljen Matoš i Držić, a da se u stvari govori o vremenu sadašnjem i devastaciji baštine ("Jopet nasamarenili prizjopet privareni") - tri vremena dakle.

¹⁵⁶ U istom pjevanju kaže "(Al u slojevima Povijesnoj pašici) (...) (mi rodismo se mi umiremo)" što svakako označava kršćansko shvaćanje čovjeka koji je prah bio i u prah će se vratiti. U zadnjem stihu pjevanja Marović izvodi zaključak kako "kraci ljudi visoko ne dohitaju" (: iznad njih je Bog). U devetom će pjevanju biti naznačeno propadanje svijeta i ljudskosti (moralnih normi) jednim proročkim tonom. U samom će uvodi reći "dijelom pisano/dijelom predanje/dijelom nagađanje" - na tom se mjestu tekst sam objašnjava - nešto je zapisano u povijesti, nešto je u obliku predaje, priča, mitova i sl. došlo do nas, a nešto je stvar predviđanja (nagađanja) - dakle iz povijesti prema budućnosti i kraju vremena.

priča selektivna i nesustavna, ali u sebi posjeduje dovoljno tragova koji upućuju na odsutne strukture, priče, značenja.

Prva se koncepcija vremena paradigmatki iščitava iz cjelokupne *Hembre* kroz njezinu povjesnost¹⁵⁷, ali on istovremeno govori o *povjesnosti tubitka*¹⁵⁸ ali samo kao pojma koji otvara prostor intimnome vremenu, vremenu događajnosti. Događaj po ljudskoj mjeri i s isto takvim pokretačem shodno tome i sudbinom. To ljudsko, intimno vrijeme kod Marovića je u navedenoj poemi prepoznatljivo u njegovome naglašenome angažmanu¹⁵⁹ i protivljenju svakoj devastaciji (simboličkoj, ratnoj, kulturnoj i sl.). Marovićevo vrijeme kao antropocentrično u tekstovima koji aktualiziraju povjesne događaje neodvojivo je od ljudskog sudioništva u njemu (kada je riječ o barbarskom rušenju groblja, ratovima, *rajnerijama*) i kao takvi ono govore upravo o njima. Intimno Marovićevo vrijeme prepoznaje se u njegovim opsesivnim temama života smrti¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Povjesnost o kojoj je riječ prepoznaje se u referentnom kulturološkom, a time i društvenom kontekstu srednjovjekovlja, humanizma, renesanse, pa sve do dvadesetoga stoljeća. Markacijske oznake povjesnosti su kulturološke/Baštinske asocijacije (Dante; Arcidakon, Arnerije, Pound, Eliot...).

¹⁵⁸ Marovićevo povijest nije skup događaja nego povijest čovjeka i, pokušavajući čovjeka gledati vremenitim ne zato što je zadanim povijesnim nego zato što je čovjek ontološki vremenito biće te se kao takvo i može uplesti u povijest narušavajući njezinu linearnu progresiju onime što je Heidegger nazivao ekstazom, misleći pritom na događajnost sa svojom konačnošću (početkom i završetkom).

¹⁵⁹ Taj ga je angažman, a koji inicijalno seže od *Sustipana* i devastiranja starohrvatske nekropole nastavlja se preko *rogobatnih* eksperimentalnih knjiga druge faze koja se prepoznaje u elementarnim sintagmatskim, ili tek leksičkim natuknicama/asocijacijama (u trećem pjevanju *Hembre propovjednički* kaže "(mali judi, a veli zločini)" a da bi estetski najkonzistentnije zazvučao u zbirci *Ciklus o cilju*, a osobito u ciklusu *Suprotiva iz Premještanja*. U poemi *Sustipan opet - XII* stihovi će već potpuno angažirano zvučati kada se napušta ironija i denotacija postaje krajnje ogoljena - opis pijanke (vina, janjci, pjesma, ples, silovanje) na groblju - "sve uzimlju a mrže/rže."

¹⁶⁰ Tako će na početku osmog pjevanja *Hembre* Marović vrijeme usporediti s drvetom koje izgara u vatri.

Upravo u stihovima koji preoblematiziraju te univerzalije i u kojima se prepoznaje sam Autor vrijeme postaje mjestom izrazite agonije. Premda se motivi smrti kao tog konačnog arbitra nalaze u svim knjigama ipak će od *Osamnice* na dalje doći do prihvaćanja i mirenja s vremenom u nestajanju. Osobna tragedija maestralno je izokrenuta ("dobiti na vremenu, IZGUBITI NA SEBI") kako bi značila - *dulji život nisam ja*, ako smijem tako reći - Marović u patnji vidi sebe, i dobiti vrijeme znači izgubiti patnju i on implicirajuću i naznačenu vječnost, odmah dalje, dovodi do blizine jednog vrapca što je već kontekstualna oksimoroničnost.

3. Polilingvalnost

O Marovićevoj polilingvalnosti može se govoriti uglavnom u binarnim kategorijama prisutnost - odsutnost onih jezičnih tradicija bitnih za konstituiranje čitave mediteranske, a time i hrvatske kulture. Prvenstveno je riječ o talijanskome pa i latinskome jeziku premda negdje u pozadini supostoji i grčki jezik u formi materijalnog, grafičkog traga u zbirci *Hembra*. Funkcija *grafističkoga znaka* u formi kojega Petrasov prezentira grčki jest prvenstveno kao oblik isticanje u službi intermedijalnog iskoraka¹⁶¹ prema sličnim i razvijenijim strukturama vizualne poezije koja tih godina stječe puni legitimitet na hrvatskoj poetskoj sceni. Talijanski jezik najprisutniji je u *Hembri* zbog toga što Marović nju gradi istovremeno i kao jezičnu povijest Splita¹⁶². Budući da ciklus pjesama *Suprotiva*, premda pisan čakavicom, nije

¹⁶¹ U devetome pjevanju *Hembre*.

¹⁶² Ukoliko se promotre grafički najistaknutije riječi u zbirci može se vidjeti da je riječ o štokavskom (**kob**), čakavskom (**ouđi**), grčkom (αρχιβασίτην), engleskom (**lova-story**) te latinskom (**Marul**). Već na tom primjeru se očituju markacije tragova i prisutnih, ali što je važnije odsutnih jezičnih struktura bitnih za

jezik Drugoga onda o njemu i ne možemo govoriti kao o polilingvalnom prisustvu. Kada je riječ o talijanskome i latinskome (mjestimično i francuskome) oni se kod Marovića pojavljuju fragmentarno, parcijalno i nesustavno što upućuje na zaključak kako njihovu funkciju valja tražiti negdje drugdje, izvan teksta. Kao što je rečeno, Marovićev dijakronijski pristup vlastitome jeziku nužno je morao zahvatiti i doticajne jezične strukture u toj istoj dijakroniji, stoga se implikacije jezika Drugog mogu promatrati jedino kao nositelje kultunog kruga kojega reprezentiraju. Oba su jezika za hrvatsku kulturu od izuzetne važnosti s obzirom na to da su čitava književna razdoblja bila pod njihovim većim ili manjim utjecajima, te je stoga sasvim razumljivo njihovo uključivanje u tekstove kojima je Baština početak i kraj pisanja.

4 Pathos/patetika

Budući da patetične iskaze karakterizira *kult vokabulara ekstrema*¹⁶³ kao i naglašena anticipacija u tematiziranju univerzalnih tema onda je jasno da karakterističnu Marovićevu retoričnost i sklonost Velikim temama, osjećajima i sl. u nekim slučajevima možemo promatrati i kroz tu vizuru, a koja, to isto pjesništvo, dakle - trivijalizira¹⁶⁴. Književna je kritika u respektu prema živućemu pjesniku prešutjela ili točnije eufemistički dio Petrasova

hrvatsku mediteransku književnost tijekom različitih povijesnih razdoblja, a time i različitih uloga tih jezika u toj kulturi.

¹⁶³ Škreb, Zdenko; *Književnost i povijesni svijet*, ŠK, Zagreb, 1981, str.142.

¹⁶⁴ Budući da svaka, pa tako i patetična književnost reprezentira određene vrijednosti, odnosno modele bilo bi neprimjereno samo konstatirati i/ili registrirati te vrijednosti/modele u promijenjenome kontekstu (literarnome) nego bi isto tako valjalo ukazati na novoproduzvedenu vrijednost, ma kakva ona bila.

diskurza opisivala izrazima kao što su *opor pjesnički izričaj*¹⁶⁵ misleći pritom prvenstveno na njegove leksičko-sintaktičke karakteristike, a da bi se tek u pozadini kritika moglo nazrijeti kako se ujedno implicira i prisutnost patetike u tom istom pjesničkom iskazu. No Marovićeve patetika ne proizlazi iz ogoljelosti, odnosno elemenata sintaktičnoga redukcionizma u leksički energiziranome, mjestimice i baroknome diskurzu nego prvenstveno iz strukture epske *naracije* - koja nagoviješta kako se mora sve reći. Upravo će Višak, kao maniristička figura, neke pjesnikove epove, ali ne u cjelosti, približiti toj namjeri sveobuhvaćanja koje je moguće jedino ako se semantika tekst/pjesme podvede pod okrilje univerzalnosti.

Petrasova inficiranost sudbinskim, univerzalijama koje Povijest, Baštinu, Prostor uvijek antropocentriraju najčešće se usmjeravaju prema smrtnoj, tragičnoj naravi ljudske egzistencije gdje je rasap, odnosno decentriranost Subjekta stanje. Unutar tih okvira Marović je našao prostor kako govoriti o nečemu što u sebi sadrži tendencionalnost, a u vremenu kada sve Velike priče iščezavaju te kada, vattimovski rečeno, slaba misao, kao misao o bitku¹⁶⁶, napušta ideju njegova suvereniteta i promatra ga i kao prijenos i kao trag. Utoliko je Marović i nesvjesno pristao participirati iz rakursa *metafizike*, a da bi je osporio retoričkom dimenzijom teksta. Takovrsne *korigirane* univerzalizacije plod su slabe misli koje Baštinu/Tradiciju misli kao prijenos i *spomenik*, no ti kanoni nisu *jedinstvene cjeline*¹⁶⁷ te je stoga Marović posegnuo za različitim tradicijama: dok se tematski kreće u obzorju predničeovskoga antihumanizma sa

¹⁶⁵ Tenžera Veselko, T. P. Marović, *Premještanja*, Vjesnik, Zagreb, 17. kolovoz, 1972.; Zima, Zdravko; *Sam na osami* - T. P. Marović *Osamnica*, Vjesnik, Zagreb, 5. lipnja 1985.

¹⁶⁶ Vattimo, Gianni; *Dijalektika, različitost, slaba misao*, Republika, Zagreb, br. 10-12, 1985, str. 84.

¹⁶⁷ Isto, str. 84.

cjelokupnom tradicijom dotle se jezično pronalazi u avangardnome diskurzu te je iz tih nejedinstvenosti i *nekompatibilnosti* dijelom uspio poetskome tekstu osigurati odmak od patetičnog iskaza cjelokupnog teksta i svesti ga na *krpice smisla*. Dijelom ukoliko je riječ o manjim tekstovima, no kada je riječ o *Hembri* onda ona pati od, na što upućuje Milanja, *patosa historijalnosti*¹⁶⁸.

U pjesmi *Orem vodu* patetični se iskazi relativno uspješno uklapaju u strukturu cijele pjesme. Stihovi "ali moje bose ceste i moje bose brazde neće da/znaju" ne samo da kontekstualno zaposjedaju Ujevićev diskurz nego su te slike puta, patništva, besciljnosti, *jadikovki* zlorabljene u poeziji, a u kontekstu pjesništva šezdesetih godina, pa i same *Knjige vode* ti se stihovi doimaju emotivno *prenapregnutim*. Budući da nastoje prizvati jake osjećaje¹⁶⁹ njoj prijeti opasnost od viška profetskog tona, pa i mnogorječivosti. Po Škrebu je mnogorječivost karakteristika patetičnoga stila, to je vidljivo i u navedenome tekstu, ali osobito u poemi *Riječ u zemlji* gdje se već naslovi¹⁷⁰ impregniraju tom univerzalističko-mnogoznačnom retorikom koja prvenstveno smjera biti poučnom, propedeutičko-moralizatorskom. Jasno, već će na praktičnoj razini ti tekstovi izmaknuti implikacijama naslova, premda će i u njima, zarad epske mnogorječivosti i

¹⁶⁸ "Hembra je uspjela u intenciji negoli ostvarenju. Razlog je tomu ujedno i nedovoljna hrabrost da se u postupku slijedi postmodernistička matrica, nego se radije priklonilo paundovsko-eliotovskoj tradiciji, pa ironizacijski postupak nije dostatan na obje razine, nego je očita pozicija visoke mjere i ioslanja u pjesništvo, pa i činjenicom što upozorava na siromaštvo suvremenoga standardnoga jezika, njegovu neutralnu blijedu poziciju, što upućuje na apelativnu i *poučnu* funkciju." Milanja, Cvjetko; *Hrvatsko pjesništvo II*, altaGAMA, Zagreb, 2001, str. 209.

¹⁶⁹ Pred kraj pjesme zbog naglašavanja koristi anaforu "opačine linija zadovoljne svjetlosti / opačine: znoj nebâ: izgovor zemlje napo pokojne". Ta riječ, već sama po sebi u sebi je izrazito tenzična (označena je prijeteće-propovjedničkim, moralizatorskim značenjima, a u sebi sadži elemente osude) te se njezinim ponavljanjem ona još više izbacuje u prvi plan.

¹⁷⁰ (*Zaziv - Zahajev*), (*Etudes - Etika*), (*Katarza - Katabaza*).

opširnosti iskaz biti prožet riječima, motivima kao što su: život, svijet, grobovi predaka, meso vječnosti, nitko, do vijeka, zemlja, slika svijeta, svjetlost itd. No ti Marovićevi tekstovi u znatnoj mjeri uspijevaju apsorbirati patetiku u njima zbog toga što se ona pojavljuje fragmentarno te zbog same naravi tog pjesništva, u smislu njegove eksperimentalnosti. Drugi su tekstualni aspekti, dakle, izraženiji te se ni patetika u njima često nije prepoznavala, ili barem nije vrednovala presudnom po vrijednost teksta, jer riječ je upravo o antologijskim primjerima.

5. Sklonost mitu

Ono što Petrasova interesira i od čega iz mita kreće jest *psihološka motivacija* koju on prenosi u poetski izraz. Poosobljujući mit, baš kao što je i od vlastite tjelesnosti učinio društvenu činjenicu¹⁷¹, autor traži *tipične obrasce* po kojima funkcionira čovjek, potom i društvo. S tim u vezi Marović sasvim tradicionalno pristupa mitu negdje na presjecištu arhetipske kritike te onog pristupa koji od mita stvara *ključnu situaciju ljudske sudbine*¹⁷². Northrop Fryejeva *romantička tendencija* koja od mita i arhetipskih simbola u književnosti "sugeriraju implicitni mitski obrasci u svijetu koji je tješnje povezan s ljudskim iskustvom"¹⁷³ prepoznaje se u

¹⁷¹ S obzirom na to da se tjelesnost kao figura jedina osigurava iskonsku autentičnost, odnosno aktualizaciju arhetipskog društveno-kulturnog te individualnog sloja, jer su *zbilja i jezik nemoćne* (Milanja tu upozorava na slične i Maroviću bliske strategije J. P. Kamova te I. R. Nehajeva; str. 207.) ono se s obzirom na vlastitu biofilno-energetsku konstitutivnost karakterističnu za mediteranski diskurz moralo eksteritorijalizirati. Drugim riječima, subjekt u iskazu i subjekt iskaza, prvi kao projecirana autorova pozicija, a drugi već kao društvena činjenica miješaju i zamagljuju vlastita mjesta istovremeno bivaju individualnima i općima.

¹⁷² Biti, Vladimir; *Pojmovnik suvremene književne teorije*; MH, Zagreb, 1997, Mit, str. 227.

¹⁷³ Frye, Northrop; *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb, 1979, str. 160.

Marovićevoj strategiji poistovjećivanja sadržaja mita sa stanjem Subjekta. Pokušaj identifikacije i alegorijskoga prenošenja vlastitog svojstva/svojstva Subjekta iz aktualnog, sadašnjeg vremena na situacije, odnosno mitske fabulacije i likove u nekom povijesno neodređenom vremenu upućuje na zaključak kako je mit sveobuhvatan - kao univerzalna priča po kojoj se odvijaju ljudske sudbine. No, usprkos takvom psihologijskom pristupu mogu se u Petrasovom pjesništvu primijetiti i strukturalističke, lévistraussovske tendencije koje se kreću od prirode prema kulturi, a koje karakterizira fleksibilnost i pokretljivost *nivoa i kodova* koji se u konačnici (kao osnova etnologije) prepoznaju u binarnoj razdijeljenosti na dijakronijsko-sinkronijsku os.

U prvim knjigama riječ je o *elementarnoj* semantičkoj paradigmi gdje voda i zemlja, a kasnije u *Putanjama* i kozmologija jasno upućuju na predlogično, odnosno predsokratovsko doba gdje je priroda mjera stvari i po kojoj se čovjek ravna. U prvim knjigama Marović stoga rijetko imenuje mitske junake, bogove i bića, ali gradi pretpostavku kada će taj prostor u njegovim kasnijim zbirka naseliti reference kulturološke provenijencije. Usto, strukturalna organizacija poema, kao i razlomljena sintaksa, kumulacija izraza, sintagmi i riječi impliciraju svojom energijskom ekspanzijom arhetipske prostore kaotičnosti sukladne prirodi, dok će prijelaz prema kulturološkom mita biti vidljiv, u *Marsiji*, ali i u *Sustipanu opet XIV*. U potonjoj pjesmi tek se usputno spominje ime božjeg djeteta Zagreja¹⁷⁴, sina Zeusa i kćeri mu Perzefone.

¹⁷⁴ Tekst je sasvim proizvoljno odabran kako bi se prikazali modeli prijelaza između različitih osjetilnih sfera, odnosno iz prirode u kulturu.

Mit kaže da su ga pojeli Titani, a spašeno je srce progutao Zeus koji se s sa ženom Semelom ponovno dobio sina dok je Titane strijelom uništio. Iz njihova je pepela nastalo čovječanstvo.

Ta je priča porijeklom iz orfičkih misterija i ona ukazuje na temeljni ljudski dualizam dobra i zla. Maroviću je Zagreb¹⁷⁵ simbol života i neprekidnog cikličnog obnavljanja vremena i on kao ime, uz križ i mrtve stoji u opoziciji prema negacijama s početka stiha, a ta se opozicija konstituira na razlikama tradicija/dobro - zatiranje/zlo. Upravo će ta svijest o tradicijskome u tome tekstu od usput spomenutog Zagreja učiniti model po kojem se logika, pa makar i pjesnička inkorporirala u zrelije Petrasove stihove, a logika će već biti mjesto na kojem se konstituira kultura. Ono što je Maroviću kudikamo bitnije od sposobnosti mita da generira pripovjedne vrste u nekom paradigmatskom nizu ponavljanja jest činjenica da je mitsko mišljenje metaforičko, na što je upozoravao još Ernst Cassirer. Usto, što je već Barthesovo tumačenje mita iz *Mitologija*, Marović u njemu prepoznaje određene crte ideologije, odnosno onih prenesenih, tradiranih elemenata koji vlastito mjesto i primjenu nalaze i u sinkronitetu ali uvijek u nekim visokomodusnim tonusima što je ipak, da tako kažemo, parcijalna interperacija semiotičkoga pristupa mitu.

Niti jedan govor o Marovićevoj poeziji ne može proći mimo *Marsije*, što je kritika, a osobito Zvonimir Mrkonjić, prepoznala i od mita učinila paradigmatski *locus communis*. Mit o Apolonu i Marsiji mit je o izazovu Apolona, boga sunca, pjesništva, muzike, umjetnosti općenito, ali istovremeno i proroka i liječnika zbog povrijeđene taštine.

¹⁷⁵ "... nema više križeva/ni našeg živog Zagreja nema/ni tvojih mrtvih..."

Mit o Marsiji kaže kako je Marsija, frigijski pastir slučajno našao frulu što ju je odbacila Atena, ali koja je u sebi sadržavala prokletstvo kazne. Razlog Atenine ljutnje bio je taj što je frula poružnjivala Atenino lice. Ne znajući za kontekst instrumenta, stoga niti za kaznu, Marsija uzme frulu i uskoro njegovo sviranje postane nadaleko poznato. Uobrazivši se zbog umijeća izazove samog Apolona, no izgubi od boga, ali na prevaru. Apolon je uvidjevši da ne može nadsvirati Marsiju izazvao ga tako što bi istovremeno svirao i pjevao na naopako okrenutom glazbalu, što je bilo nemoguće i razlog pastireva poraza. Ljut zbog izazova Apolon naredi da Marsiju objese za ruke te da mu kožu na živo oderu. Njegova je koža bila obješena, kaže mit, u pećini, negdje u Frigiji i ona se na zvuk frule njiše dok na pjesmu *apolonske* lire ostaje nepokretna.

Čini se da Apolon svojom atribucijom sintetizira osnovne topose Marovićeve poetskoga mišljenja. Premda bi bila moguća suprotna argumentacija vjerujemo kako pjesnik i u svojim najradikalnijim fazama ostaje eliotovski vezan uz tradiciju, a to znači da i pjesništvo smatra najvišom duhovnom djelatnošću koja *osjeća povijest*, ali ne imitira njezine stilove budući da osjeća ono što je prošlo, ali i sadašnje u prošlosti. Iz tog je razloga Marović tradicionalan. Da pojasnimo: vjerujući u takvu ulogu pjesnika koji, naslanjajući se simbolički, referencijalno ili kako već, na šire semantičko polje antike i povijesti općenito eksperimentom na izričajnom planu proširuje pjesničke mogućnosti (a ne osporava je!) Marović se prokazuje kao netko tko vjeruje u njezine duhovno-prosvjetiteljske kvalitete,

o čemu je već uostalom i bilo riječi. Drugi bitan *apolonski* atribut koji pjesnik prisvaja jest onaj koji ga vidi kao proroka. Taj se aspekt značajnije, pak, oslanja na kršćanske kulturološke reference o kojima će poslije biti više riječi. Treći atribut vezan je uz Apolonovu ingerenciju nad liječništvom, odnosno medicinom. Taj će *medicinski* aspekt Maroviću biti važan zbog poistovjećivanja općeg simbola s vlastitom sudbinom čime će vlastitu tjelesnost učiniti javnom, a nemalu ulogu u tom raskrinkavanju odigrat će jasni simboli iz mitske prošlosti.

Mrkonjić je ispravno ustvrdio kako *Marsijin kompleks obilježava tek početnu mitsku situaciju, osjet tijela još lišenog onog Maroviću svojstvenog porivnog aktivizma. Otkriće tijela, te svojstvene zadanosti ponorima, ne donosi euforiju oslobođenja: ono je iskustvo patnje, smrtne opasnosti koja ne dolazi izvana nego iznutra*¹⁷⁶. I ostali tekstovi koji kreću od mita samo kreću, no njemu se ne vraćaju zbog toga što je pjesnik svjestan opasnosti od pretjerane mimetičnosti, a u koju katkada upada, te stoga samo nastoji ukazati na *mitsko mišljenje* odnosno njegovu sadašnju relevantnost u nekim, ali samo nekim situacijama poezije.

6. Idiosinkrazija

Idiosinkrazija je Marovićeve poezije vidljiva na dva dominantna toposa. Prvi je onaj koji od vlastite Baštine čini ne samo *zajedničko mjesto* nego i *locus amoenus*, metaforički rečeno, mjesto u kojemu je ugodno. Pritom se prvenstveno misli na domicilnu i nacionalnu Baštinu u određenom povijesnom kontinuumu, više-manje smještenu u humanističko-renesansno

¹⁷⁶ Mrkonjić, Zvonimir, *Suprotiva*, NZMH, Zagreb, 1981, str. 196.

razdoblje. Stoga svi ti utjecaji toga razdoblja (mitovi, teme, jezik), a o kojima je već bilo riječi, ulaze u Petrasov poetski diskurz kao *vlastita smjesa* iskustava/tradicije, ako ćemo doslovno tumačiti izraz.

Drugi vid idiosinkrazije moguće je pratiti na podlozi postupaka koji se katkada mogu podvesti pod *autocitatne*, a katkada se vezuju uz ciklično obnavljanje, mijenjanje, uopće tematiziranje onih mjesta Petrasove poezije koje je koristio u ranijim knjigama. Motivi smrti, bolesti, groba, tijela i raspadanja, uopće funebralni mjesta tog diskurza ponavljaju se iz knjige u knjigu i nadograđuju, nadopunjuju, mijenjaju. Karakteristika je Marovićeve poezije što kreće iz vlastitog pjesničkog iskustva, manje se, ili gotovo uopće, referirajući na slična predmetnotematska iskustva identičnih ili sličnih poetika. Ne samo da je takovrsni *mixtum compositum* ili miksacija vlastitoga iskustva usko određena tekstem i njegovim referencijskim, autocitatnim zakonitostima nego je *to vlastito* pomiješano s tekstem, tijelo i tekst postali su gotovo sinonimske činjenice. Između biti i pisati izbrisana je razlika. No takovrsna idiosinkrazija prije je podvodljiva pod modernistički nazivnik, u smislu takvoga poistovjećivanja i poimanja poezije *ozbiljnom* djelatnošću, dok se na razini prakse, opet mogu primijetiti kontradiktorne tendencije. Dok je cjelokupna *Hembra* strukturirana kao postmodernistički *work in progress* sastavljena od komadića *rasute baštine* dotle su poeme *Sonata za staro groblje na Sustipanu* te *Sustipan opet* koja direktno denotira tekst iz *Asfaltiranoga neba* time se p(r)okazujući autocitatnom, strukturiraju i tekstualno (vlastiti je tekst ishodište), dok je u *Hembri* ishodište vlastita Baština, baš kao i ona jezična iz ciklusa *Suprotiva*.

7. Meditativnost

Meditativnost Marovićeve poezije prepoznaje se, nakon *Asfaltiranog neba* tek u zbirkama *Ciklus o cilju*, *Premještanja*, *Osamnica*, *Moći ne govoriti*, dakle nakon autorove eksperimentalne faze. Budući da Mediteran generira diskurz koji u sebi *posjeduje* veću sklonost prema univerzalnom i apstraktnom koji se time nastoje detektirati fenomenalno, dakle kao suštinski obrasci svijeta, odnosno bitka. Takvo će pjesništvo poeziju utemeljiti na antropocentrizmu, a budući da u njemu prevladava opće nad pojedinačnim ono će iznalaziti različite modele kako bi ukazalo na zajedničke obrasce iskustva *egzistencijalnog krajolika* budući da se upravo u njemu iznalazi bit govora o čovjeku. Stoga je ta poezija, u svojoj meditativnoj misaonosti, često misлива unutar moralnih uzusa prostora, odnosno kulture. Onaj vid meditativnosti koji je uspostavljen u *Sonati za staro groblje na Sustipanu*, a kojega karakterizira misaono-filozofičan govor, kasnije će se u ciklusu *Peristil* samo drukčije kontekstualizirati te reducirati poemičnost do strukture "obične" pjesme.

Upravo će redukcija, a našto je kritika glede Marovića upozoravala kao bitno aksiološko mjesto, biti već kao čin/postupak topos promišljanja vlastitog poetskog pisma te će ga odvesti do krajnje sažetosti, konciznosti i misaone, intelektualne te i filozofične dimenzije u antologijskoj haiku-poemi *Groblje na glavičinama*. U poemi dominiraju dva predmetna pokretača (povijest i smrt) oko kojih se grupiraju nacionalni (jezik, pamćenje, baština, priroda i sl.) arhetipovi koji se misle izrazito poetski, slažući eliptične slike Marović ukazuje, upravo tim krajnjim redukcionizmom, na izostavljeno, a pretpostavljivo, koristeći taj hijat između napisanog i impliciranog on u stvari prazno mjesto približava tišini, onoj poetskoj. S druge strane ta je

tišina poetski implement funebralne, a kod Petrasova je to uvijek i povijesne, tišine. Redukcija je stoga u tome primjeru izrazito semantizirana stoga što ona šifrira ispražnjena mjesta katkada ih čineći otvorenima pridavanju značenja (dodavanju ispuštenoga!), a katkada ih nedvosmisleno implicira. Drugim riječima, Marović distorzira rečenicu, odnosno ona *puca*¹⁷⁷ po šavovima, bilo da izostaju konektori bilo da je eliptično organizira, a namjerom da misaonost (a koja proizlazi i iz metaforičnosti) učini ogoljelom. Takovrsna će strukturalizacija biti osnovom i njegove eksperimentalne poezije.

Drugi način meditativnog iskaza kod Petrasova Marovića javlja se u njegovoj religioznoj poeziji iz *Osamnice*, *Smokve koju je Isus prokleo te Joba u bolnici*. No ona će se u tom slučaju približiti *molitvenosti*, odnosno srednjovjekovnim *pripremama za dobro umiranje* odnosno svim onim *kontemplacijskim* momentima religiozne lirike. Zajednička crta svih oblika Marovićeva meditativnoga govora, bilo da je riječ o krajnjoj redukciji haikua, ili o intelektualiziranom tekstu kao što su *Ne možeš li* ili pak *Smrt Sredozemlja*, odnosno ako je riječ o cjelokupnome religioznome pathosu, je izrazito humanističko obzorje koje u središte stavlja čovjeka, bitak i *negostoljubljivu* bačenost u egzistenciju.

¹⁷⁷ Vuletić, Branko; *Sintaksa krika*, ICR, Rijeka, 1986, str. 28-34.

Kršćanski motivi poezije Tončija Petrasova Marovića

O Marovićevom religioznom repertoaru nešto je više pisao Drago Šimundža u eseju *Glavna obilježja Marovićeve religiozne poezije*¹⁷⁸. Ostali tekstovi uglavnom su kritički osvrtni na knjige izrazito/izrazitije religioznoga sadržaja¹⁷⁹ - *Smokva koju je Isus prokleo*, *Oče naš*, *Job u bolnici*. Šimundžin tekst ispravno, premda najčešće načelno, detektira osnovne pravce Marovićeva religiozna diskurza iako ih u potpunosti ne elaborira, dok neke karakteristike te poezije, kao što je primjerice autorova sklonost dualističnome mišljenju pa i prisutnost proročkoga diskurza, uopće ne primjećuje. Usto, pogrešnim poetičkim kontekstualiziranjem te uporabom pregršt fraza¹⁸⁰ o tom pjesništvu taj je tekst ne samo nedovoljno upućen u vlastiti predmet nego je i pisan *navijačkim* stilom.

Ako je suditi po Matičeviću¹⁸¹, onda se može izvesti zaključak glede Marovićevog usvajanja/osvajanja¹⁸² biblijskih predložaka da mu niti jedno

¹⁷⁸ Šimundža, Drago; *Glavna obilježja Marovićeve religiozne poezije* u zborniku radova *Književno djelo Tonča Petrasova Marovića*, Književni krug Split, Split, 1997.

¹⁷⁹ Bože V Žigo, *Tijelo i Jezik, među sklopljenim dlanovima*, Slobodna Dalmacija, Split, 10. lipnja 1990; Božidar Petrač, "Abba!" - *na usnama i u knjižarama*, Glas koncila, br. 29, Zagreb, 22. srpnja 1990; Mirko Tomasović, *Čin zahvalnosti*, Danas, Zagreb, 7. kolovoza 1990; Bonaventura Duda, *Još jedan hrvatski "Oče naš"*, Kana, br. 9/228, Zagreb, 1990; itd.

¹⁸⁰ Šimundža, primjerice, veli: *Riječ mu je dubinski odjek, šutnja nutarnja stega. Bilo da se radi o sentimentu ili misli, stvarnosti, upitnosti ili slutnji, on tka svoju "sonatu", formalno i sadržajno varijabilnu, ali auktorski konstantnu. Stih mu je elementarno sredstvo, tipična oblika, boje i tona; čujno i vizualno zaseban*. Šimundža, Drago; *Glavna obilježja Marovićeve religiozne poezije* u zborniku radova *Književno djelo Tonča Petrasova Marovića*, Književni krug Split, Split, 1997, str. 34.

¹⁸¹ Matičević, Ivica; *Raspeti Juda*, Matica hrvatska, Zagreb, 1996, str. 139-140.

¹⁸² Matičević pod usvajanjem podrazumijeva intertekstualno uključivanje/suodnošenje biblijskoga predložka u književni tekst gdje se ono vrijednosno, estetski, ideološki, ne dovodi u pitanje budući da je

nije strano da ga ne bi slobodno iskoristio. Biblijski motivi koji direktno ulaze u tekst sa cjelokupnim, dijakronijskim semantičkim poljem svakako bi bili Job, Sv. Franjo Asiški, žanr molitve i psalma. Drugi vid, u kojem nebiblijsko se transformira prema biblijskome po mimetičkome ključu svakako bi bio diskurz elegijske tužbalice, ali i značajna stilizacija diskurza pri oponašanju biblijskoga stila (*stil modo biblico*) koji u sebe uključuje specifičan izričajni ton, kadšto ritmiku, svakako tematiku, dok su strukture najprepoznatljivije upravo u pjesmi *Oče naš* gdje se zadržava početak i kraj molitve, ali s djelomičnom preformacijom molitve prema ispovjednome diskurzu, valja svakako prefiguraciji dodati i oponašanje strukture proročkoga govora.

Etimologija riječi *otkrivenje* (grč. Apokálypsis) označava prijenos metaforičkoga značenja objave, tajne, stvarnosti koja determinira krajnji ishod povijesti, na kraju krajeva pojam *otkrivenja* u svojoj elementarnoj semantici apostrofira problem istinitog govora. Svaka je objava stajalište, odnosno način percepcije stvarnosti. *Govor* istine u Otkrivenju prepoznaje se kao *umjetnička autentičnost*¹⁸³, ako pojednostavljeno shvatimo alegorijski smisao posljednje biblijske knjige

Poetska istina u suprotnosti je s *teorijom korespondencije*¹⁸⁴ i bliža je *objektivističkoj* koncepciji (Heidegger, Jaspers) koja govori o *nesakrivenosti*

Biblija *knjiga nad knjigama*. Elementi koji se preuzimaju iz Biblije ostaju nositelji izvornog općekodificiranog, univerzalnog smisla. Drugi vid intertekstualnog odnosa - osvajanje - jest proces u kojem se *nebiblijsko* inkorporira u *biblijsko* po principu metonimijskoga načela prilikom čega dolazi do reinterpretacije kanonskoga mišljenja. Kod ovog načela citatnost je prepoznatljiva premda dolazi u većoj mjeri do mimikrijskoga preuzimanja biblijskoga stila. Isto, str. 140-141.

¹⁸³ Zlatar, Andrea; *Istinito, lažno, izmišljeno*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1989, str. 44.

¹⁸⁴ Budući da književnost, osobito poezija, nije podložna zakonima činjenične provjerljivosti i verificiranosti sukladnost između suda i stvarnosti kojim se manifestira istina nije nešto od primarnoga interesa. Književnost/poezija prima se na sasvim drugim osnovama.

kao biti bivstvovanja. Paradoksalna situacija metaforičkoga nesakrivanja razrješava se u jeziku budući da se za njegove iskaze nikada potpunoma ne može tvrditi da su istiniti/objektivni/ samorazumljivi...¹⁸⁵

Problem istine nadaje se važnim u proročkim diskurzima, u našem slučaju riječ je o Marovićeve četiri teksta *besjede uz more s nastavkom, koncem i krajem*, a u kojima je razvidno uplitanje jednog takvog iskaza. Apokaliptika te četiri pjesme, koja se nekako predmnijeva u proročkome govoru, uglavnom se ne dotiče figura uništavanja (premda ipak da), osobito ne unutar kozmoloških relacija, nego se sukladno suvremenome poimanju apokaliptičnoga premjestila unutar *autonomnoga subjekta* i njegova bliska prostora. Budući da su proročki iskazi eliptični, tajni, alegorični, bilo da su naglašeno metaforički ili isto tako naturalistički ogoljeni oni su ipak ostali u tradiciji nekih drugih vremena. Pa ipak, suvremeno poimanje apokaliptičnoga svjetonazora *priču* svodi na aktualiziranje lakanovski razsredištenoga/decentiranoga subjekta te egzistencijalnu problematiku koja ishodi iz prostora, sa ili bez specifičnosti, a najčešće se vezuje uz semantičko polje *posljednjih stvari*. Marović, u kontekstu toga, potpunoma ne vjeruje u autentičnost već u stilizaciju kako bi tekst djelovao više *kao da* negoli da bude autentičnim, što bi svakako bilo anakrono. Ne samo da je riječ o postupcima kao što je alegorijska metaforizacija¹⁸⁶ koju on na kraju

¹⁸⁵ Usp. Sorel, Sanjin; *Apokaliptika Josipa Severa*, Riječi, Sisak, br. 3, 2001.

¹⁸⁶ U pjesmi *Besjeda uz more* Petrasova se ne može doslovno shvatiti s obzirom na proturječnosti iskaza ("... a moje riječi / duplih oštrica ne uzimajte ih naprečac ... učinite sve da da se iscrpe vaše zalihe kajanja i sve da / se one ne iscrpe...") no jasno je da takvi iskazi upućuju na nekoliko stvari, među kojima je dualistična koncepcija svijeta kao i ona Logocentrična, u teološkome smislu. Pritom, tekst iz frejzeovsko-antropološke pozicije (koja je ishodište T. S. Eliotu) upućuje na *Pustu zemlju* - "... uočite krš i golet...", te Stvoritelja kojega treba učiniti "čudesnim da ne uvidi ono u što se nije / smio upuštati." Drugim riječima - svijet karakterizira duhovna i moralna pustoš, Stvoritelju je bolje ne vidjeti svoje djelo stoga on mora

trivijalizira ironičnom opaskom "a sad uzimajte sandwiche", ne samo u opreci visoko - niskih modusa nego i grotesknom uporabom anglizma, nego i čitavim nizom postupaka kao što su patos¹⁸⁷, tenzična gradacija¹⁸⁸, propovjednički ton, naglašeno profetska uloga ja - instance u tekstu¹⁸⁹.

Propovjednički tekstovi svojom apelativnom funkcijom kod *artikuliraju kombinatoričke mogućnosti čitateljske svijesti*¹⁹⁰ iziskuju neprekidnu pomičnost gledišta, odnosno prepoznavanje konteksta, namjere, tona, situacije i sl. Propovijed nije ništa drugo do oblik ritualiziranog prosvjetiteljskog govora u kojemu dominira ja-istanca nauštrb komunikacije, stoga je kao takva dogmatične naravi budući da nije

postati "čudesan" (čudo da ne vidi, a običnost znači pogled/vid, shvaćanje), ili biblijski rečeno *svijet je dolina suza*.

¹⁸⁷ Patetika u proročki intoniranome/fingiranome tekstu ovisna je već o samom odabiru vrste budući da ona u sebi sadržava elemente oštromnosti i povišene emotivne (često i strastvene) tenzičnosti što je svakako dominantna karakteristika takovrsnih iskaza. Naglašena retoričnost i kontrastivnost, uzvišen ton, energijski višak retoričnosti, strast, poigravanje banalizacijama "no ja vas ne volim ja sam lud za vama/ta vi ćete me ispljuvati/mene iskupitelja blata" (*Nastavak besjede uz more*) kao i naglašavanje općega signiraju emotivnu (pathos) tekstualnu funkciju.

¹⁸⁸ Gradaciju Marović iskorištava tako što tenzičnost postupno raste pri kraju teksta, odnosno, sve su četiri pjesme ulančane po dužini (od dužih prema kraćoj) tako da završna *Kraj konca besjede uz more* funkcionira kao *proročka* poanta u kojoj dolazi do razrješenja efektnom upotrebom *bibližiranog* pasivnog aorista ("i zbi se..."), na koji se nadovezuje nabranje (bez interpunkcija ("... da je kamenje pocrvenjelo, ribe uskrse prorekle/i užgale se...").

¹⁸⁹ Osobito u *Koncu besjede uz more* ja - instance u Benvenisteovom smislu, do izražaja dolazi *uzajamnost odnosa* koja se svjesno narušava na štetu Drugoga. Drugi (*ti, vi*) se implicira, nije iskazan, odnosno on je prisutan utoliko što je doveden u podređen i pasivan položaj kojemu se upućuju poruke ili imperativnoga karaktera ili propovjedničko-moralizatorske, odnosno one koje egzaltiraju nosioca iskaza. Subjektivnost ja - instance pokušava se dekonstruirati objektivizacijom iste, depersonalizirati kako bi postala općom. No, kako "nema pojma "ja" koji bi obuhvatao sve ja koja se iskazuju svakog trenutka" (Benvenist, Emil; *Problemi opšte lingvistike*, Nolit, Beograd, 1975, str. 201.) tako on pokušava ne biti *subjekt u govoru* nego sam govor.

¹⁹⁰ Biti, Vladimir; *Pojmovnik suvremene književne teorije*, MH, Zagreb, 1997, Apel, str. 10.

dijalogična. Ultimativne opomene, istine koje *vide* samo posvećeni i u tajne upućeni, oni kojima je jezično *dopušteno* raspoznavati dobro od zla od vlastita govora čine manipulacijske iskaze. Takovrsni iskazi u sebi uvijek sadrže opomenu, prijetnju i kaznu zbog prekoračivanja zabrane/tabua. Marovićev, svjestan zavodljivosti propovjednog diskurza, istog iskorištava kako bi ukazao na *razsredištenost* svijeta i bitka, na rasap ljudskih i moralnih vrijednosti, a istovremeno putem takovrsnog iskaza provlači vlastiti tekstualni *angažman* i moralizatorski iskaz, a za kojega je alibi propovijed.

Tonči Petrasov je od Boga i pripadajućih mu atributa učinio jedno od nosivih uporišta poezije. Značenja koje mu pripisuje kreću se od ateističkoga odbacivanja¹⁹¹ prvih njegovih knjiga (*Knjiga vode, Riječ u zemlji*) pa sve do poniznoga prihvaćanja od Boga namijenjenoga. Moglo bi se ustvrditi kako je u Marovićevom religioznom diskurzu Bog kauzalno određen, a ma koliko to nepopularno i *neznanstveno* bilo, korelaciju (uzrok) valja tražiti u pjesnikovom životu koji je determinirao slijed od mladalačkoga djelomičnoga odbacivanja pa sve do zreloga prihvaćanja.

Indikativan je ciklus *Samoubistvo Boga* iz prve knjige zbog svog šimićevsko-ekspresionističkoga izričaja te odnosu spram Boga. Bog je u tom ciklusu, kada je riječ o samom naslovu - antropoziran, a što se u pjesmama eksplicira u obliku subjektova opisa, ispovijesti, meditacija klasičnih ekspresionističkih toposa kao što su smrt, grad, put, nemoć, zvijezda, i sl. No, On nije dio diskurza (u smislu neposredne, nominacijske prisutnosti) nego Drugi kojemu Subjekt pri-kazuje egzistencijalne/egzistencijalističke domene očaja, turobnosti i sl. koji zajednički nazivnik svih je implicirajuće

¹⁹¹ Maroević, Tonko; *Između avangarde i tradicije (dva aspekta i četiri primjera Marovićeve poezije iz šezdesetih godina)*, Zbornik radova *Književno djelo Tonča Petrasova Marovića*, Književni krug Split, Split, 1997.

Ništavilo. Bog je stoga minus mjesto (praznina) odnosno odsutnost prisutna u tragovima te se jasno na tom mjestu iskazuje Marovićev dualističan (binaran) diskurz s obzirom na teološke predikacije Boga kao svemogućega, sveprožimajućega, sveznajućega i sl. Na suprotnostima Boga kao Svega i svijeta u kojemu je on Praznina preostaje sam bitak i postojanje kao takvo koje se, doduše, ne lišava transcendencije jer je ona u tragovima.

Svijet bez Boga, u navedenome ciklusu, po Maroviću jest nepodnošljiv no činjeničan. Dakle, u toj prvoj fazi Bog je sveden na trag (odsutnost, praznina, ništavilo), dakle može se govoriti o *odsutnom Bogu* koji će već u narednoj fazi ispuniti (prazno mjesto) ateističkim, svakako ničeanским obratom svih vrijednosti kada će slijedom logike pjesnički proglasiti *smrt Boga*.

Upravo u *Knjizi vode* bit će začeti svi paradoksi u predmetno-idejnoj sferi a vezani uz kršćansku simboliku. Dok će u prvoj pjesmi *Potop* jasnog starozavjetnog aludiranja prvi put biti spomenut Job i patnja/muka povezana s deranjem kože i njenim krparenjem¹⁹², što implicira kršćansku pasionsku baštinu s jedne strane, dotle će s druge u *Otrovnoj hostiji* motiv "pada i puzanja", zmiје, Lucifera i uroborosa upućivati na smrt zapadnokršćanskoga Boga. No, transcendentna prisutnost je i dalje očita, ali unutar antičkoga panteističkoga mišljenja koje na rubovima Marović preuzima od Nietzscheovoga apolonijsko-dionizijskoga načela. Panteistički sustav mišljenja nije aktualan na nominacijskoj razini negoli, a što je najočitije u trodijelnome tekstu *Kružna poruka* u kojemu se glorificira Priroda, odnosno njezini temeljni elementi. Drugim riječima, detektiranje *smrti Boga* otvara prostor za novom religijskom simbolizacijom koja će krenuti obrnutim

¹⁹² "... Job i izlog širom hotimice o svim vratnicama/naglo skinut s kožom u ritama počeh svoja/krparenja kasno i zadugo..."

putem - Božja starozavjetna okrutnost (prema Jobu) odnosno sama ideja apstraktnog "logosa" dobit će pandan u humanizirano-konkretiziranim aspektima Joba te poistovjećivanje *Gospoda* s "jednostavnom vodom" iz teksta *Psalam*.

Treća faza označava *naseljavanje* svijeta Božjom prisutnošću. Dekonstruktivski trag u posljednjim knjigama više nije trag odsutnosti Boga nego trag odsutnosti odsutnosti. Reverzibilnost je potpuna, ako pod vraćanjem smatramo ne povratak na početak autorova *problematiziranja* religijskoga znakovlja negoli na samo tradicijsko mišljenje koje je od samih početaka prisutno u tom diskurzu, no ne u svim svojim pojavnim oblicima. Stoga je i čudnije što se religijsko pojavilo tek u posljednjoj fazi pjesnikova stvaralaštva s obzirom na to da su tradicija i religija gotovo sinonimi.

Bog se u posljednjoj fazi iskazuje gotovo u antropomorfiziranom obliku što znači da u se u tekstove provlači intimizacijski govor, stoga mu se, u direktnome obraćanju, upućuju *Molitva* i *Oče naš* kako bi mogao zaključiti pjesmom *Na kraju čovjek*. "Koliko je Bog/Demijurg ovisan o riječi (prvome tekstu stvaranja), toliko je i riječ, budući je od Njega, ovisna o Njemu. Tijelo teksta Marovićeve kasnije religiozne faze jest metatekstualne i intertekstualne naravi dok je tekst tijela statusno postao Job. Patnja, trpljenje, bol realiziraju se u alegoriji kao najpodesnijoj figuri mističnoga govora. Taj govor, kada se otkriva u formi objave, čisti je oksimoron radosti i žalosti, ujedno najintimniji i najsubjektivniji diskurz koji se prepoznaje u evandeoskoj molitvi *Oče naš*. S druge strane, Maroviću je bilo prijeko potrebno molitvu situirati unutar referencijalna okvira koji će sugerirati jednostavnost, skromnost i mističnu saobrazbu s Prirodom¹⁹³."

¹⁹³ Sorel, Sanjin; *Tijelo na raskršću*, Riječi, Sisak, br. 3, 2000.

Job u svojoj biblijskoj dimenziji alegorijska je priča o "postojanosti u kušnjama, on je moralni *uzor strpljivosti* i predanja u Božju volju¹⁹⁴." Osim što je Job u kršćanskoj simbolici prefiguracija Krista, odnosno crkvenog progona on nedvosmisleno apostrofira vlastito tijelo kao metaforu, pa i sinonim za bol i patnju. Njegova muka manje upućuje na oduzimanje *Svijeta i Stvarnosti* a više na činjenicu tijela kao "Prazne knjige koju Sotona, s božjim dopuštenjem, ispisuje tekstom patnje i bola. U trenutku kada Job postaje svjestan svoga mučeništva, čim se prestaje buniti opravdanjima (*Job, Gospod govori Jobu iz vihora, 39, 36: "Gle, suviše sam ja malen;/što bih tebi odgovorio?/Ja na usta svoja ruku svoju mećem./Jednom progovorih, ali neću odgovoriti,/i drugi put sam govorio, ali neću više."*). Nakon priznanja Bog Jobu vraća sreću. U određenome smislu Jobov problem vezan je uz Govor, budući da nevolje prestaju čim verbalizira svoju krivnju jezikom. Govor predstavlja model pobune - *Smrtnu kaznu jezikom*¹⁹⁵. Jobov govor uglavnom je u suprotnosti s govorom njegova tri "prijatelja", no i ta je suprotnost, a riječ je o Jobovom društveno-žrtvenom karakteru te *progoniteljsko-totalitarnoj viziji društva* "koja proizvodi mitologiju i ritualno"¹⁹⁶."

R. Girard Jobovu žrtvenu sudbinu smješta u totalitarno-nasilni kontekst gdje dolazi do opreke pojedinac - kolektiv/društvo, a takva nomenklatura koja proizvodi normativnu *Istinu* računa na vlastitu moć koja proizlazi iz njezina posjedovanja, uostalom kao i cjelokupnih javnih

¹⁹⁴ *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1990., Job, str. 300/301.

¹⁹⁵ Sorel, Sanjin; *Tijelo na raskršću*, Riječi, Sisak, br. 3, 2000.

¹⁹⁶ Žirar, Rene; *Stari put grešnika*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1985, str.157.

diskurza¹⁹⁷. U trenucima kada Job popušta pod teretom moći Drugoga on poprima i njihov govor. Drugim riječima, Jobov je problem psihološke naravi, a reperkusije su mu tjelesne i govorne. No usprkos tom iskušenju njegova vjera je ostala neupitna. Marović i nesvjesno dijelom preuzima Girardovu interpretaciju koju zasigurno nije mogao poznavati glede koncepcije Jobova govora, s jedne mu strane pripisuje katarzičnu moć u kojoj je prisutna sposobnost stvaranja stoga posjeduje i neke *mistične* atribucije, a s druge govor svodi na dijelom stilizirano svakodnevno ophođenje, što se tako jasno prepoznaje u tekstu *Novine, vrabac; satori* ili pak u *Smokvi koju je Isus prokleo*.

Kako rekosmo, Job je simbol psihološki uvjetovane patnje te je od te činjenice krenuo i Petrasov Marović. Od vlastita poistovjećivanja i uplitanja autobiografskoga diskursa Marović od instance Subjekta u pjesmi oformljuje istovrsno značenje. Kroz patnju Subjekta tekstova, pa i cjelokupne poetike, poistovjećuje se s Jobovom mukom i ukoliko je u intenciji toga pjesništva biti doslovnim utoliko će i rezultirati načinom njegova čitanje - čitanje će uvijek kretati od biografskih elemenata prema simboličkim (Job).

Job se *sebeizlaže* patnji kako bi dobio odgovor koji je izvorišno Riječ/Logos. U takovrsnoj potrazi za Logosom (Bogom) koji jest Smisao patnji, Jobovo *sebeizlaganje* očituje se kao egzistencijalna teškoća. Objava Boga Jobu znači i odgovor na uzrok boli, stoga on traži izbavljenje, ne samo od vlastite nesreće nego, što je psihološki moment *par excellence* i od neizvjesnosti, vremena pred njim i onoga što će mu se dogoditi. Marović u pjesmi *Gledajući uvis* Jobovu neizvjesnost zbog sebeizlaganja pogledom¹⁹⁸

¹⁹⁷ Foucault, Michel; *Znanje i moć*, Nakladni zavod globus, Zagreb, 1994.

¹⁹⁸ "Gledajući uvis

u nebo i Boga

dramatski naglašava imperativom ("... Zaustavi me Bože...") sve kako bi izbjegao smrt. U drugom tekstu - *Sjedim u jami* - koja se s prethodnom povezuje motivom rupe (bunara i jame) slike intimizacije (grob, smrt) postaju očitije što se više smrt čini darom Božjim.

Slično simboličko značenje može se pridati i Svetome Franji Asiškome. Usto, Franjo Asiški u mnogočemu naliči Kristu (poniznost, stigmatu, siromaštvo) koji je pak u Marovićevoj religioznoj poeziji poprima ljudske karakteristike. Ukoliko su Franjo i Krist povezani načinom života, propovjedništvom, čitavim simboličkim poljem od kojih je najvažnija stigmatizacija utoliko se iz te veze tijelo izdiferenciralo kao osobit sakralni motiv, usprkos asketskim uskratama. Ne samo da je ono pojmljivo unutar klasične kršćanske opreke tijelo-duh nego ono postaje *poprište* naknadnog pridijevanja značenja. Marović će u tijelo *redukcije* Krista i Franje, što će mu biti simboličko ishodište, dakle u tijelo kao nužnog tereta svjesno upisati vlastito tijelo, tijelo teksta. Poistovjećivanje neće biti samo psihološki motivirano, negoli će se čak i stilski odraziti *isposnička jednostavnost*: tekstovi religiozne provenijencije bit će jednostavni, lišeni suviše metaforike toliko karakteristične u ranijim pjesmama, subjekt u iskazu zauzima hvalospjevničko stajalište prema temeljnim kršćanskim osobama i entitetima.

Duhovno-religiozne reference nisu ništa drugo negoli autopoetički iskazi, svojevrsne autometafore. Usto, jednostavnost Franje Asiškoga nije li

jedinog liječnika i jedinu bolnicu

Job se spušta

u smrt

ko u bunar..."

adekvatna jednostavnosti haikua *Mrvice, vrapci*. Vrapce je Marović preuzeo iz popularnih pripovijesti o Franjinom umijeću razgovaranja s pticama¹⁹⁹, stoga što te ptice, u osobnoj simboličkoj nomenklaturi, označavaju elementarnu vezu s životom²⁰⁰. Svakodnevnost *ptica nebeskih* za Marovića je u posljednjoj pjesničkoj fazi usporedba s antropomorfiziranim Bogom, uostalom ptice u antropologiji, kao i sve "ornitološke slike svode se na težnju za dinamikom uzdizanja, sublimacije²⁰¹." Utoliko je simbol ptica tek jednim dijelom svjesne naravi, dok uglavnom upućuje na značenja koja se formiraju u zoni nesvjesnog. U pjesmi *Svetac i ptice*²⁰² propovjedničkim tonom, baš kao i u *Cvjetićima*, Petrasov ptice poziva da budu "jedno biće s Bogom" te da žive i za sebe i za njega. U posljednjoj knjizi, u posljednjoj pjesmi *P. s.* poslije svega napisanoga tekst *Svetac i ptice* biva iznova reaktualiziran, ovoga puta u zazivu Bogu - "Bože moj, učini me vrapcem". Tom je autotekstualnom cirkularnošću Petrasov naznačio smjer čitanja koje kreće od poistovjećivanja Subjekta s Bogom, *post mortem*.

Milan Špehar smrt Boga od prosvjetiteljstva do današnjih dana vidi kao prazno mjesto namjesto kojega je Čovjek doveden u *egzistencijalnu krizu*. Kriza generirana izmakom uporišta čovjeka je ostavila *samog*²⁰³. Marović je prošao put od početnoga nihilizma do skupljanja ostataka logocentričke slike svijeta koje je vrhunski simbol Bog. U posljednjoj knjizi

¹⁹⁹ Popularni srednjovjekovni *I fioretti (Cvjetići)* donose Franjinu propovijed pticama s molbom za njihovim slavljenjem Boga.

²⁰⁰ "čim se probudim/prozor krcat vrabaca / živkaju život" (*Mrvice, vrapci*, 9), "I od jedne vrapčje mrvice/zasitio bih se svijeta" (*I od jedne vrapčje mrvice*).

²⁰¹ Durand, Gilbert, *Antropološke strukture imaginarnog*, August Cesarec, Zagreb, 1991, str. 109.

²⁰² *Osamnica*, str. 89.

²⁰³ Špehar, Milan; *Bog u djelima Miroslava Krležu* u zborniku radova međunarodnog simpozija održanog u Zagrebu 9. prosinca 2000. *Religijske teme u književnosti*, Zagreb, 2001, str. 140.

Job u bolnici, a nedvosmislen nagovještaj se može pratiti i od *Osamnice (WC u bolnici)*, Bog se promatra iz metafizičkoga rakursa kao *sacua sui*. Bitak i Bog su odjeliti pojmovi, a u metafizičkoj tradiciji Bog je univerzalno biće koje je stvorilo ostala bića no ne i sebe, on je dakle vlastiti uzrok. S obzirom na izraziti racionalističku poziciju takvog Boga njega je kao logički akt mišljenja moguće proglasiti pogrešnim. Smrt Boga nije potpuna niti u ranijim pjesmama, negoli je riječ o "kranjčevićevskoj pobuni protiv institucionalizirane slike Boga²⁰⁴", na njegovo je mjesto došla skrivenost u kojoj biće treba pronaći sveto, kako bi potom moglo biti mišljeno božanstvo.

Zaborav Svetog dovodi se u vezu sa scijentističkom slikom svijeta kao oblik predznanstvene pojave²⁰⁵. Zaborav je vezan za korištenje jezika. Imenovanje samo ostaje prazna referencija²⁰⁶ u baudrillardovskome simulacrumu. Pavić u fenomenologijskom obzoru iznosi hermeneutiku Svetog kao napuštanje sebe i svog središta kako bi se omogućilo biti u Drugom. Takovrsni radikalni razlaz sa sobom koji si dopušta ne biti već vjeruje u *samodopuštenost slobode*²⁰⁷ implicira pitanja prijenosa sebe u apsolutno Drugo. Odgovor leži u "ustrajnosti u nerazumijevanju i nespoznavanju²⁰⁸." Sveto je ne-viđeno mjesto koje je neovisno o vlastitoj želji za viđenjem. Marović intuirira Sveto u etičkome obzoru ne bi li ljudsku konačnost učinio ne-konačnom. On svjesno ne diferencira bitak od Boga, već simplificirano ih poistovjećuje. Reklo bi se da na jaspersovski način transcendentira tu-biće prema apsolutnome bitku koji jest Bog. Stoga je

²⁰⁴ Milanja, Cvjetko; str. 202.

²⁰⁵ Pavić, Željko; *Metafizika i hermeneutika*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1997, str. 42.

²⁰⁶ Isto, str. 43.

²⁰⁷ Isto, str. 45-46.

²⁰⁸ Isto, str. 99.

Maroviću cjelokupna Zbilja/Svijet u posljednjim knjigama jest dio Boga, kao i obrnuto. Stupanj *poniznosti* povećava se s vremenom.

Utjecaj Spinozine *Supstancije* koja objedinjava inače razlikama nesvodive forme prostornosti i svijesti jest *beskonačni bitak*²⁰⁹. Budući da iz tako postavljene misaone pozicije za Boga se može reći samo da *je* s obzirom na hijerarhiju odnosa: konačni predmeti su modusi metafizički poimanih prostora i svijesti koji su pak atributi božanstva. Petrasov intuitivno, iz tradicijsko-pučkog znanja preuzima navedeni dualizam između duha i tijela u Jednom. Očigledno je to u svim tekstovima gdje se Bogu obraća molitvenim i elegijskim tonom budući da u njih ugrađuje žudnju za transcencijom kojoj je tijelo balast. Marović je, doduše iz jedne više mistične koncepcije, jednako tako pri-maknut prema antropološkom tumačenju bitka. Jamačno će i Heideggerov pojam bića kao mjesta objave bitka iz ontološke vizure kod Marovića izazvati tjeskobu pred onim Ništa. Ništa "čini da se biće u cjelini pokaže u svom bitku (...) Budući da se bitak najprije pokazao kao ono ništa, ne može se isključiti da se načini njegova pokazivanja mogu mijenjati, tj. njegova fenomenalnost ne može se utvrditi jednom za svagda"²¹⁰.

Marović to Ništa u početku tumači kao apsolutnom prazninom u egzistencijalnome kontekstu, da bi u posljednjoj knjizi ono označavalo skrivenost, zakritost koja obuhvaća znanja i o životu i o smrti. Apsolutna *tajna koja jamči smisao*²¹¹ obuhvaća opstojanje, dvoznačno ništa (ne-

²⁰⁹ Windelband, Wilhelm; *Povijest filozofije I*, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 463.

²¹⁰ Kušar, Stjepan; *Spoznaja Boga u filozofiji religije*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1996, str. 199-200.

²¹¹ Isto, str. 226.

opstojanje), interes o smislenom opstojanju²¹² jest pojam koji Marović transcendirira i kada ga direktno ne apostrofira. Tajna kao božanska skrivenost, u postmetafizičkoj tradiciji nije pojam koji nudi apsolutni temelj, premda temelj svakako jest. U njezinoj srži su etički problemi koje ono još "mračno" ništa nije do kraja pozitivno razriješilo. Sve te sastavnice sadrži Marovićeva poetika religijskoga predznaka: i Ništa koja je u relacijskome odnosu prema Svemu, i iz skrivenosti generiranu Tajnu i biće mišljeno u bitku, i Boga kao vanjske, jezično-pojmovne manifestacije metafizičkoga mišljenja. Jasno, riječ je o naznakama koje se izvode iz Marovićevih tekstova na osnovi njegovih *filozofema*, osobito u pjesmi *WC u bolnici*.

Krist se kao božanska osoba kod Marovića relativno rijetko pojavljuje, a i onda kada je apostrofirana uglavnom je usput i upućuje ili prema Bogu ili prema svojevrsnom egzistencijalnom ključu po kojemu ga je moguće odčitati. Razlog njegova rijetkoga pojavljivanja valja tražiti u samoj strukturi Petrasova pjesništva koje robuje jakim gestama, pa može se reći i jakim povijesnim subjektima, stoga je logičniji odabir bio Bog kao nadređeni subordiniranom Kristu unutar Trojstva.

Učestalost fitomornih simbola Krista kao što je vinova loza²¹³ i maslina nisu samo simbolično-zbiljska odredišta mediteranskog svijeta nego im značenje također treba tražiti unutar biblijsko-kristoloških referenci. Pridodamo li fitomornima i zoomorfne simbole kao što su ribe i janjad, a prisutne još i u ranim knjigama splitskoga pjesnika, onda će biti sasvim jasno kako se dosljedno gradi slika koja upućuje upravo na Isusa. Krist istovremeno u Marovićevome diskurzu egzistira i kao božansko i kao ljudsko biće. Božanske karakteristike simbolički mu pripisuju upravo

²¹² Isto, str. 212

²¹³ *Vinograd zimi*.

fitomorfne i zoomorfne slike, kao i cjelokupna ikonografija Krista²¹⁴ dok njegovu antropomorfnu dimenziju u semantici osiguravaju iskazi koji ga s jedne strane opisuju niktomornim slikama (vrane, grob, noć, voda) koje rezultiraju *tjeskobom pred prolaznošću*²¹⁵. Najdosljednije se božanska strana Krista očituje u tekstu *San iz plasta (kraj romana)* gdje "krist se ne obazire - odilazi, udaljujući se božanski bezobzirno po uzbibanoj površini mračne, strahotno postojeće vode, što se poput nikad neprebrođene pučine prostire unedogled" dok će njegovu antropomorfnu dimenziju Marović istaknuti u pjesmi *Postfaust* u kojoj "Isus se šulja oko drvarnice/traži svoj križ." Motiv golgote, raspinjanja i križa zahvaljujući *neprimjerenom banalizacijom* dovođenja u vezu s drvarnicom i šuljanjem Krista opisuju čovjekom koji vjeruje usprkos tim zemaljskim radnjama i pojmovima s kojima je suočen a koji postaju mazohistički atributi (sasvim ljudski, dakle), dok će implicirajuća osobna muka postati religijskom pasijom, što svakako valja razlikovati.

Marovićeva poezija oponaša biblijski stil. Govorni ritam biblijskoga pjesništva kojega karakterizira parataksičnost (neovisnost stihova i sintagmi, njihova repetitivnost, povezivanje veznicima, najčešće s *i*) ide za tim da svojom konciznom autoritativnošću (na razini rečenice i njezine semantike) redefinira pojam Subjekta. Naime, ritamska struktura samo je metrička mimikrija subjekta u iskazu koji vlastitost transferira prema transcendentnom, kao što to kazuje pjesma *Komu da se obraćam*. Po Fryeu, u Bibliji Bog govori kroz čovjeka, kroz njegov glas. Trag božanskog upisan je govorom u ljudski glas. Biblijska je retorika polarizirana na orakularno (ponavljajuće

²¹⁴ Sin Božji, *Govor na gori (Umjesto odbora za ukop)*, Riječ itd.

²¹⁵ Durand, Gilbert, *Antropološke strukture imaginarnog*, str. 101.

autoritativno) te poznato s druge strane²¹⁶. Utoliko taj glas iznutra govori - kod Marovića " (...) zato *jesi*/da sve bude *unutra*/i ja te iznutra vidim/i vapim/što sam tko/kako će i što biti sa mnom/to se samo *odatle* zna/odavle plaća" - ukoliko je glas diferenciran u tragu, ono što trag nosi kao znanje/poznavanje onoga izvan, ili odsutnih struktura značenja odnosno onoga kakav taj trag doista jest shvaćen iznutra. Autoritet se potvrđuje u subjektovu molbenom iskazu koji je strogo kanoniziran, premda poetski ponešto izmijenjen.

Kao instanca kojemu se obraća subjekt Autoritet je s one strane spoznatljivog i kao mjesto Tajne/Misterije njemu se najprimjerenije *približiti* obraćajućim molitvenim stilom. Marović se dadako ne pridržava sadržajne strukture molitve²¹⁷ i najčešće je svodi na samo molbu²¹⁸ stoga što time s jedne strane izbjegava molitveni kanon i približavanje izrazito religioznome žanru sa strogim kompozicijskim pravilima kako bi poetskome tekstu razlabavio zadana ograničenja, a s druge što upravo posljednji molbeni dio sadrži najekspresivniju funkciju prema oba adresata (Boga i čitatelja). Molitveno-molbena struktura pjesničkog teksta implicate je meditativnoga karaktera stoga što transcendentnom adresatu Marović ne pristupa jedino i isključivo isključivom vjerom, negoli je sklon emotivne iskaze intelektualizirati tako da ćemo i u takovrsnim tekstovima naći različite modele dualizma, ispovijesti, egzistencijal-filozofskih introspekcija, čitav niz književno-kulturoloških referenci²¹⁹. Marovićeva i biblijski

²¹⁶ Frye, Northorp; Veliki kod(eks), Prosveta, Beograd, 1985, str. 262.

²¹⁷ Zahvala, ispovijed grijeha (kajanje, skrušenost), molba (*ekspozicija iskanja*). Rečnik književnih termina. Nolit, Beograd, 1985, Molitva, str. 450.

²¹⁸ Primjerice u tekstovima *Oče naš*, *Bože moj milostiv budi*, *Komu da se obraćam*, *Jednoga časka*, *Molitva...*

²¹⁹ J. Brodski, Basho, Jakovljeve ljestve...

korespodentna *Pjesma među pjesmama*²²⁰ (Odnosno *Pjesma nad pjesmama*) tek se profano slažu na tematskome planu. Motivi mediteranskog prostora (more, kamenje, sunce, pijesak) i ljubav okosnica su svih četrnaest pjesama ciklusa/pjesme. Bila bi anakrona veća korespodencija s obzirom na kontekst izvornika, no Marović je, mimo površne teme, uspio iz dijakronijske u sinkronijsku perspektivu reinterpretirati ton koji bi po svome karakteru bio meditativan. Premda je *Pjesma među pjesmama* izrazito metaforička (strukturirana od niza slika, kadšto povezanih rečeničnim nizom, kadšto veznicima) ona od biblijskoga ne preuzima alegorijsko, niti mistično značenje.

²²⁰ Naslovna je sintagma zahvaljujući prijedlogu *među* uspješno izbjegla opasnost od pretencioznog aludiranja. Odabravši značenje kako je pjesma tek jedna između mnogih/ostalnih pjesama Marović je u dovoljnoj mjeri signirao kontekst, ali ga istovremeno resemantizirao od književno-teološko-povijesnoga značenja.

Poetski jezik Petrasova pjesništva

Marovićev jezik, o čemu je već bilo riječi, nadilazi gramatikalne zakonitosti i uopće uskolingvističko određenje. Naprotiv, njega nije moguće promatrati izvan prostorno-vremenskoga konteksta, a slijedom toga i funkcija i/ili uloga koje mu se dodjeljuju. Pogled na njega u totalitetu čini se važnijim zbog toga što nastoji biti sveobuhvatnim negoli što bi to mogla osigurati lingvostilistička analiza, koja problemima pak pristupa parcijalno. Jezik nije skup, *suma summarum* svih svojih elemenata, negoli simbolički kod koji ih nadrasta i koga se može promatrati i unutar autopoietičkog samoreferiranja, pri čemu je naknadni odnos s kontekstom/okolinom od velike važnosti. Upravo će socijalno-kulturološki kontekst biti presudan za razumijevanje specifične Marovićeve *jezičnosti*.

Književna kritika nije griješila kada se upućivala na jezične karakteristike Petrasova pjesništva. Pritom se nezaobilazno osvrkala, osobito za rane eksperimentalne knjige, na njegov bogati leksički fond i stilske učinke koji se njime postižu. Osnovna jedinica jezika jest leksem, no samo ako je riječ o jedinici koja tekstu daje cjelovitiju informaciju, odnosno čiji označitelj označava relativno predočive pojmove/predmete zbilje/svijeta²²¹. Upravo njegova uključenost u leksički inventar može nam ponešto reći o leksičkim poljima unutar kojih se smješta te odnos tih polja, osobito onih liminalnih, prema središnjemu²²². Ukoliko od tuda krenemo prema

²²¹ Svjesno zanemarujemo fonološke, a osobito morfološke jedinice te veće strukture kao što su sintagme, rečenice i diskurzi.

²²² To polje valja shvatiti uvjetno i s velikim oprezom. Granice mu nisu ni približno definirane, no mi ga razumijevamo unutar nekoliko parametara koje valja imati na umu: vezan je uz standardni jezik, premda ne

rubovima, koji to često i nisu s obzirom na već uvriježeni koine, utoliko nam se kao prva i elementarna činjenica Petrasova leksička inventara nameće njegov čakavski idiom²²³. Samo toliko: nažalost, *čakavska rič* još uvijek nije pojmljena kao integralni i ravnopravni pjesnički idiom pa kada se o njemu govori uvijek je to u razlici i opreci prema standardu, a najčešće ga se razumijeva unutar *antejštine*²²⁴ stoga, budući da smatramo kako u poeziji čakavski idiom jest sve ono što i štokavski poetski *standard* je (kao osnovno referentno mjesto), da među njima ne radimo razliku budući da se držimo maksime trojedinственosti hrvatskoga jezika, onda nije potrebno o čakavskim leksemima govoriti kao o nečemu poetski i poetički neuobičajenome, kamoli o Drugom i Drugaćijem. No, čakavština u sebi već uzusno, tradicijski, a što je vezano uz geografski areal primorskoga smještaja, implicira semantičko polje mora - Mediterana/Sredozemlja. Razumljivo je stoga da se uz centralni ciklus *Suprotive* vezuju i ostali pojmovi vezani uz *mediteranski habitus*. Bogat faunasto-floralni leksik domicilnoga ozemlja, kao i svih drugih pojmova na bilo koji način vezanih uz more jest temeljni princip Marovićevog legitimiranja, poetike čija značenja počivaju upravo na slici jedinstvenoga Mediterana.

Posljedica *divljega*, odnosno energetskega jezika svakako valja tražiti i u Petrasovim žargonskim izrazima, odnosno diskurzu koji mimikrijski

i standardnu upotrebu, iz toga proizlazi da se strukturira kao pjesnički tekst (krećemo od pretpostavke kako je pjesnički tekst moguće prepoznati). Takav redukcionistički odnos prema pjesničkome tekstu bitan nam je kako bismo ukazali na, kada je riječ o leksemima i leksičkim poljima time i jeziku, *naknadna* upisivanja iz drugih leksičkih polja, grupa, stilskih zajednica i sl.

²²³ Budući da je u drugom poglavlju bilo više riječi o Marovićevome čakavizmu, nema potrebe ponavljati već rečeno.

²²⁴ O čakavskome pjesništvu i antejskome kompleksu vidi: Stojević, Milorad, *Čakavsko pjesništvo XX. stoljeća*, ICR, Rijeka, 1987.

nastoji oponašati govorni stil. U pjesmi *Još ljudsko, iskre*²²⁵ razgovor presuponira *intimnost*. Asertivnim činom tvrdnje kojim se izražava nezadovoljstvo adresant traži utjehu od adresata koji joj i daje komisivnim odgovorom (obećanje - "učinit ću...")²²⁶. Jamačno, sasvim uobičajen dijalog no dijalog koji unutar tog konkretnog teksta ne samo što diskontinuiraju sam tijekom pjesme²²⁷ nego cijepovi preuzimaju metaforičku ulogu. Početni i završni oštrouman proročko-biblijski stil *usredišten* je iskazom niske poetske vrijednosti (ukoliko ga promatramo izdvojeno), no perlokucijski učinci su znatni s obzirom na snažno kontrastiranje visokog i niskog, općeg i intimnog, a što je već presuponirano prvim dijelom naslovne sintagme ("još ljudsko..."). Iz ovog je primjera vidljivo, što je kod Marovića pravilo, koje funkcije poprima razgovorni stil. Upotreba izrazito žargonski obojenoga leksika, osobito vulgarizama, nešto je rjeđa s obzirom na samu narav poetike koja posjeduje određenu dozu pathosa izražajnosti te joj je stoga svaki značajniji upliv (kada je riječ o većim tekstualnim cjelinama i diskurzima, ne i rečenicama i sintagmama) niskomodusnih iskaza u diskurz neprimjeren. Tuđice su, pak, relativno česte u autorovoj poeziji, osobito talijanizmi, što ne začuđuje, no ima i rusizama (*žiznj*). Budući da Marović ne zahtijeva puristički jezik, ali pritom svijest o jeziku, o njegovoj nacionalnoj

²²⁵ "...a ksenija je imala zelene čarape drečeće na/nogama tip-top/ih da ju je-je-je ... pusti/predebela sam/ti si mi po mjeri/ali nisam sebi/učinit ću da budeš i meni i sebi po mjeri, da/budeš taman za sve/taman posla..."

²²⁶ Searle, John; *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, 1969.

²²⁷ Pjesma oponaša proročki diskurz (riječ *vidim* vezivni je element koji pjesmu drži na okupu s obzirom na strogi raspored njezinog ponavljanja, oko nje se grupiraju metaforički iskazi disparatnih sadržaja), no ona je u sredini prekinuta dijalogom (i sam dijalog nije strukturalno jedinstven - sastoji se od početnog i završnog *stereotipnog* razgovora - Searle bi rekao *govorenje se odvija po pravilima* - te središnjeg dijela koji razgovor djelomično metaforizira), da bi završila također sa stereotipom, kada je riječ o proročkom iskazu, završava nevjericom u videno ("... vidim / već, kao nikad / nitko / mi neće / vjerovat").

konstitutivnosti izrazito je jaka, začuđuje prisutnost srbizama²²⁸ u samome pjesništvu. Njihova prisutnost ne može se opravdati ironijskim učinicima, eventualno u pjesmi *Kor zadnje prašine raspada se (truli taktovi)*. Kod leksema *talasanje* razlozi upotrebe su poetski, budući da hrvatski jezik nema zamjenski adekvatan izraz, no sam *talas* iz prve i pete pjesme *Hembre* svakako nije primjeren. Dok kod *promaje* sasvim sigurno riječ je o gruboj nes(p)retnosti. Jamačno, premda malobrojni, srbizmi (u kontekstu Marovićeva poetsko-nacionalnoga angažmana) jednim dijelom dekonstruiraju njegov angažirani iskaz čineći ga u određenoj mjeri romantičarskim. Usto, oni do neke mjere generiraju ne više enegrizirani jezik već ostvaruju strategiju divljega jezika.

Premda Marović od neologizama²²⁹ ne gradi važno uporište poetike poput primjerice Slamniga, Rogića ili Anke Žagar, oni nedvosmisleno zauzimaju mjesto koje nije tek puke retoričke, odnosno dekorativne funkcije. Stilogenost Marovićevih neologizama prvenstveno se može analizirati unutar konteksta proširivanja leksičke raznovrsnosti, u Marovićevom slučaju to znači kako se postupci proizvodnje neologizama uklapaju u strategiju energizacije diskurza što je nusprodukt figure Viška. Jasno, takvim situiranjem neologizmima se ne želi oduzeti i uža, tekstualna semantika, niti nam je namjera instrumentalizirati ih. Osim toga, tvorba neologizama relativno je stereotipna, ako pod time podrazumijevamo dominantnu prefiksalsnu tvorbu²³⁰, no Marović često preobražava riječi²³¹, odnosno zna

²²⁸ Uslovljen, talasni, vasioni, promaja, satanski...

²²⁹ Dogrobnosti, pjeskulja, bijelost, užigačica, pritlevište, oštrilo, mrklina...

²³⁰ Uzdlaku, prenanastanjena, zapadati, premnoge...

²³¹ Prekoživljenja (prefiksalsna tvorba supstantiviziranoga glagola), razredite (prefiksalsna tvorba denominativa), odsvudašnje (prefiksalsna tvorba adverbijalizirane riječi), mutnoća, umiralište (supstantivizacija)...

neologizme tvoriti sufiksarno²³² te poslužiti se složenicama²³³. Značenje autorovih neologizama prepoznatljivo je iz njih samih, njihovi označeni uvijek se mogu jasno semantički iščitati²³⁴ (najčešće već i u samom neologizmu, bez pomoći *lebdeće domene* konteksta).

Jedna je stilska osobitost karakteristična samo za Marovića u cjelokupnome hrvatskome pjesništvu, a iz čije je naravi moguće otčitati cjelokupnu autorovu poetiku. Riječ je karakterističnoj prefiksnoj tvorbi s negacijom²³⁵. I dok verificirana, standardna tvorba u načelu ističe vlastiti

²³² Bijelost, površje, nečitkoća, praznoća...

²³³ Smiješnotužno, pustopolje, domadarno...

²³⁴ Dat ćemo tek tri primjera:

"... bijelost kojeg noć/okopnjuje" (*More koje leti II*) - ponudit ćemo tek dva moguća smisla - neologizam *bijelost* u tekstu zauzima značenje oksimorona (bijela noć) ili pak izrazitim naglašavanjem (samim tim što je stvorena nova riječ) bijelosti kao metonimije dana upućuje se na centralno mjesto iskaza (noć), a koje ima performativnu *moć* da mijenja bijelost (: dan) što signira osnovni ton cjelokupne Marovićeve poetike - pesimizam koji je pak nusprodukt thanatomorfologijske slike svijeta.

"strah od dogrobnosti/strah od prekoživljenja" (*Hodanje, stari gaj*) - dogrobnost implicira metonimijsko mjesto (grob = smrt), u ovome slučaju smisao bi se mogao tražiti u strahu od blizine smrti. Dok drugi neologizam (prekoživljenje), moguće, implicira kršćanski strah od pretpostavljenoga zagrobnoga života (življenje preko/iza života).

"Riječ sagnjla na/hridi koju plače odsvudašnje/proricano zbivanjem" (*Orem vodu*) - neologizam *odsvudašnje* logički ne tvori sintagmu s prethodnim iskazom, već se prebacuje u novi stih (odsvudašnje proricano zbivanjem) te je u tom svjetlu treba gledati, tek potom u metaforičkim poljima susjednih sintagmi. Tada riječ *odsvudašnje* implicira (iz ne potpunoma razvidnih tvorbenih šavova, koji su tek dijelom semantički vidljivi) prefiksarno-sufiksarnu tvorbu (od + svuda + šnje) koja smisao nalazi u neomeđenome prostoru (posvuda, beskraj i sl.). Doduše, semantički ostaje nedorečen sufiks za tvorbu posvojnih pridjeva, ali koji, vjerojatno, upućuje na vremensku dimenziju neologizma (jučerašnji, današnji, sutrašnji, nekadašnji i sl.). Time je Marović stvorio neologizam koji po svojoj semantičkoj strukturi pomiruje prostorno-vremenske odnose, a što, pak, upućuje na proročki iskaz, što je i vidljivo već u narednome stihu - "...koju plače odsvudašnje/proricano zbivanjem..."

²³⁵ Takvi se leksemi mogu podijeliti na verificirane (neljudski, nepodijeljeno, neprekidnost, nemoć, neizbavljivosti, nepostojanje, neistrunuo, nerealnu, neiznošenošću nesreće, nerazglašenoga, neučinjeno, neizrecivost, nemoguće...) te neverificirane (neotet, neučenicima, nesmisla, neriječi, nedan, nenoć,

dualni karakter (ukazuje na svoj antitetički par - nerealan - realan, postojanje - nepostojanje itd.) dotle se kod neverificirane, neologističke tvorbe oslonac sustava izmiče. No, prije nego obrazložimo gubitak sustava, važno je ukazati na redosljed pojavljivanja standardne prefiksalne tvorbe negacijom. Naime, gotovo da je pravilo pojavljivanje negacije samostalno što samo implicira, odnosno upućuje na trag odsutnosti drugoga člana semantičkoga para koji počiva na semantičkome odnosu komplementarnosti²³⁶. Kod komplementarnosti je riječ o pokrivanju cjelokupnoga značenja polja u svojim krajnjim negacijama/suprotnostima i bez uspostavljenih stupnjeva između dvaju pojmova para. No sama činjenica što, karakteristično za Petrasova, negacija poprima kudikamo snažnije obilježje, a koju opet valja gledati u širem kontekstu *negativiteta* (prvenstveno usmjerenog na thanatomorfologijsku sliku svijeta koja je tradicionalno negativno određena).

Dio tih značenja preuzimaju i leksemi tvorbeno neverificirani, a neologistički izrazom, dok dio značenja usmjerava se direktno prema angažirano-moralizatorskome diskurzu koji neologističkim isticanjem ističe metaforički stvoren drugi dio komplementarnoga para. Primjerice, leksemi *neučenici*, *nesjeme*, *nećudisanje* uopće nisu svedivi na tu kategoriju. Marović nastoji proširiti *negativističku* sliku svijeta na one pojmove koji ističu velike i univerzalne teme, a kako bi time (smisao, riječ, gledanje, život...) obuhvatio Sve, po čemu takav postupak možemo smatrati kategorijalnim.

nećudisanja, neporecivost, neumrlosti, nesjeme, remek-nedjela, ne prednosti, nesvidljiva, nerečenim, negledanje...).

²³⁶ Berruto, Gaetano; *Semantika*, Antibarbarus, Zagreb, 1994, str. 91.

Rane, eksperimentalne Petrasove knjige, osobito u tekstovima epske ekspanzičnosti, koriste čitav dijapazon ponavljanja - ponavljanja glasova²³⁷ (eufonijska sredstva), riječi²³⁸, sintagmi/skupina riječi²³⁹, zamjenica²⁴⁰ i veznika²⁴¹, ali i na tematskoj razini. Često ponavljanje postaje varijacijom,

²³⁷ Eufonija, kao *zvučni sastav pjesničkog jezika*, obuhvaća rimu, asonancu, aliteraciju i onomatopeju. Marović obilato koristi eufonijske karakteristike jezika - rimu ("vivo / ivo (...) razredite/razrijedite (...) lomaču/krmaču (...) buca/štuca" - *Kor zadnje prašine raspada se (truli taktovi)*, "kora mora" - *Hembra*), asonancu (" (...) ono tobom odlije tobom samom (...), o gotovosti (...) - *Pjesma među pjesmama 12*, "(...) martav taban tálâ/stabla (...)") - *Hembra*), aliteraciju (" (...) dok koka je kokodakala (...) stopra pri i Pounda, prostiraše prostiraše/i prid (...) kako kapital. Tregeri trču kučan kâ regleći kući" - *Hembra 10*, "(...) zapućuješ znajuć i šapćuć (...)") - *Pjesma među pjesmama 14*), onomatopeju (" koka je kokodakala" - *Hembra*). Odličan primjer jest pjesma pod rednim brojem 4 (*Meso koje svijetli*) a koja je cijela organizirana od asonanci i aliteracija - Sjaš/svijetliš/svemiriš se".

²³⁸ Ponavljanje jedne riječi unutar stiha: "(...) braćo braćo (...) iš iš kec kec (...) tako tako (...) ludost ludost (...)") - *Kor zadnje prašine raspada se (truli taktovi)*

anafora: "(...) ti moj dalji/ti moj bliži (...) budi skupan/budi protiv (...) slušajmo ga/slušajmo ga (...)") itd. - *Kor zadnje prašine raspada se (truli taktovi)*. Anafora je osobito efektna u pjesmi *Hodanje stari gaj* gdje velik broj stihova započinje leksemom *strah*. U tom se tekstu, kao i kod anafore *prokleta (Filoktet)* ili *kažem u Rukujem sadržajima* javlja problem granice stiha s obzirom na značajan udio narativizacije iskaza koji tekstove približava diskursu poeziji u prozi.

Poliptoton: "mi činimo čudo od toga/nas to čudom čini" - *Eros i Anter 10*; "(...) s kraja na kraj (...)" - *Di retro al sol, del Mondo senza gente*.

²³⁹ "(...) u noći zasipanih naznaka/u noći prošlih prostora/u noći plesa pijesaka (...) - *O da ovdašnjosti*; "(...) dići ruke / dići ruke od svega što nismo/dići ruke kao dijete (...) - *Akrokorint*; "(...) Čekam da mi otac izide prepozna me dočeka/čekam da mi mati izide prepozna me i zovne/čekam da me braća moja (...)" - *Petar Epimenid* itd. U pjesmi *Trava na Tinovu grobu* ponavlja se sintagma *o moje tijelo* na početku strofa, dok se sintagma *more bačeno na mačeve (Pjesma među pjesmama)* javlja na početku i kraju 12. i 13. pjesme istog ciklusa.

²⁴⁰ Pokaznu zamjenicu *tu* - *Ja se nisam pomirio*; lična zamjenica *on* - *Psalam*)

²⁴¹ "(...) i kad ga uzmem u šaku i prospem po površini/zvoni za te/i sve je ostalo nekako ovdje zbog i radi tebe/kao da sam i ja i sav svijet (...)" - *Pjesma među pjesmama 5*. Veznik *i* također se ponavlja u *WC-u u bolnici*, dok se oko negacije (*ne*) strukturira pjesma *Društvena beštija*.

no za pitati se čemu tolika akumulacija jednog prvotno epskog postupka (kada je riječ o paralelizmima, osobito sintaktičkim i sintagmatskim) - da li zbog ritmomelodijske, lajtmotivske, strukturalizacijske logike ili kada je riječ o eufonijskom ponavljanju da li je riječ o igrama riječi, meliodizaciji stiha, naglašavanju nekog osobitog sadržaja / oblika ili nešto četvrto?

Marović paralelističke stihove kombinira u različitim dužinama, u rasponu od izrazito kratkih do čitavih rečeničnih sintagmi. S obzirom na svoju vizualnu dimenziju, ti će se stihovi izdvojiti od ostatka pjesme, s jedne strane drukčijom, odnosno transparentnijom semantikom, što upućuje na osobito naglašeno semantičko mjesto u pjesmi (na *provodni motiv*²⁴²), a s druge će strane tako grupirani stihovi, pa i sintagme biti mjesto razlike koje će naglašavati svoju izometričnost za razliku od ostatka izrazito polimetrički organiziranoga teksta. Specifičnost Marovićeve diskurza, ono što je kritika nazvala *sirovošću*, *neizbrušenošću*, *grubošću* i sl, a Milanja levistrausovski *proizvodnja strategije divljeg jezika*, a koja se bazira na akumulaciji (: babilonizaciji) nije ništa drugo negoli radikalna upotreba asindentona (kao nukleusa konstitucije iskaza) koja briše razlike među različitim diskurzima u samom tekstu te redukcijom interpunkcije, prvenstveno zareza i točke. Dakle, tek na planu razlike jednog provodnog postupka od drugog paralelizam postaje u Petrasovu diskurzu izrazito naglašen, stoga i bogat kontekstualnošću. Osnovni kontekst kod sintagmatsko-sintaktičkog paralelizma svakako je utjecaj nacionalne, epske tradicije, koja se, razumljivo, ne manifestira motivikom niti funkcionalnošću (lakopamtljivošću) nego kao provodni motiv koji integrira različite dijelove teksta svojim, prvo, vizualnim, a što je važnije i značenjskim

²⁴² Pavličić, Pavao; *Stih i figure*, zbornik *Tropi i figure*, ZZZK, Zagreb, 1995, str. 362-3.

karakteristikama. Pod potonjim se ima u vidu uloga paralelizma u dedukciji i kondenzaciji semantike pjesme, što je svakako jedan oblik, s obzirom na specifičnu strukturalizaciju Marovićevih tekstova, propedeutičkoga poantiranja²⁴³.

Kao što je rečeno, asindeton i eliminiranje interpunkcije jukstaponiraju tekst. Eliminacijom veznika, zareza i točki (odnosno svih pravopisnih znakova osim zagrada, uskličnika i crtica) iskaz se ritmički restrukturalizira, postaje decentriraniji, odnosno bržim tempom postiže se efekt kojega se različito nazivalo, a u osnovi kojega je energizacija teksta kao tjelesnosti. Pavličić zaključuje da će "odvajanje asindetoskih riječi točkom umanjiti učinak figure, jer će je *usporiti*, a glavno je njezino obilježje brzina (...)"²⁴⁴. Marovićev govor strukturira se na dosljednoj i radikalnoj primjeni jukstapozicije iz jednostavnog razloga, a koji postupak seže

²⁴³ Primjerice, u pjesmi *Hodanje stari gaj* grafički je istaknuta, ispred ostalih stihova, riječ *strah* koja kondenzira značenje na način poetskoga objašnjavanja onoga što dolazi nakon nje. Stihovi nakon počesto se strukturiraju logikom automatike pisanja, simultano i često nepovezano. Drugim riječima - čitava se semantika pjesme prepoznaje u provodnoj riječi. Motiv straha dvaput će istovrsnim postupkom biti ponovljen i u (*Katarzi - Katabazi*). Drugi primjer bitno drukčije strukturalizacije bio bi tekst *Pjesma među pjesmama* (pjesme 12 i 13) u kojoj se ponavljaju i variraju riječ *more* i sintagma *more bačeno na mačeve*. Dok sam leksem *more* grafički i semantički ponavlja postupak iz *Hodanja starog gaja*, dotle sintagma koja se pojavljuje na počecima i završecima dvaju pjesama te koja se varira ("more što se baca na mač") daje metaforički (znači i značenjski) motiv koji se razvija u tekstu. Prvi stih služi za razvijanje pjesme. Dok su drugi stihovi u tekstu jasno određeni glorifikacijom mora i ljubavi spram njega (drugim riječima - unutrašnjost pjesme, u formalnom obliku, konstituira se na jasnoj i dosljedno provedenoj temi, dotle izrazito metaforički okvir daje početna/završna sintagma koja sam tekst čini manje razumljivim) dotle se neobičnost čini vanjskim okvirom. Taj je princip u Marovićevoj poeziji rjeđi. Treći, i najčešći primjer pojavljivanja većih struktura jest tekst *O da ovdašnjosti* gdje se ponavljaju različite strukture na tri mjesta u pjesmi: "(...) u noći zasipanih naznaka/u noći prošlih prostora/u noći plesa pijesaka/i plesa kruščića (...)" ... pomozi/pomozi/pomozi ... kao da nas nije bilo/kao da nas nije bilo (...)". Ti dijelovi teksta pjesmu koliko-toliko integriraju u jednu cjelinu, a njihova se semantika može tražiti na relaciji *prisustva/odsuća* u i od zemlje/egzistencije.

prvenstveno od ekspresionističkih poetika Krleže i Šimića. Riječ je o ekspresionističkoj *atomizaciji forme* koja je u funkciji *tjelesnosti diskurza*. Milanja u knjizi *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma* ekspresionističku paradigmu opisuje putem postupka *ontologizacije* koja za posljedicu ima "a/sintaktičku kumulaciju i *razorenu* gramatikalnost (normativnost), s jedne strane, te hermeneutičku netransparentnost, odnosno hermetičku ekskluzivnost, s druge strane²⁴⁵." Jasno, ekspresionistička *razorena gramatikalnost* Maroviću je ishodište, no ne i jedino jezično uporište. Ostala će pronaći u nadrealističkome pristupu automatizaciji jezika premda nadrealizma u njegovim tekstovima neće biti. Jukstaponiranje također ima, uz funkciju artikuliranja energiziranoga govora, ulogu dodatnoga angažiranja konteksta nužnoga za razumijevanje teksta. No, kontekst u Petrasovim tekstovima često ostaje nedorečen te je stoga i razumijevanje otežano. Treća funkcija jukstaponiranih stihova vezuje se uz samu njihovu recepciju.

S obzirom na reduciranu kontekstualnost ("zbog izuzetno velikog govornog naboja, zbog velike količine govorne energije rečenica puca, ne može u svojoj tradicionalnoj sintaktičkoj formi sadržati toliku količinu obavijesti; i tada pojedini dijelovi tradicionalne rečenice tvore svaki za sebe rečenicu (...) ²⁴⁶") čitatelja se dovodi u poziciju rekonstrukcije rečenice, sukreiranja značenja s obzirom na one interpunkcijske znakove koje mora individualno u procesu čitanja dodati kako bi tekst donekle bio gramatičko-sintaktički shvaćen, što ipak ne osigurava njegovo razumijevanje. Manfred

²⁴⁴ Pavličić, Pavao; str. 366.

²⁴⁵ Milanja, Cvjetko; *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*, Matica hrvatska, Zagreb, MM, str. 16.

²⁴⁶ Vuletić, Branko; *Sintaksa krika*, ICR, Rijeka, 1986, str. 86.

Frank bi rekao da komunikacijsku situaciju između teksta i čitaoca treba proizvesti, budući da ona nije dana²⁴⁷.

Kod jukstaponiranih rečenica²⁴⁸ ponavlja se minus postupak, redukcija, odnosno uvijek prisutan trag (premda tragu do kraja nije normirano mjesto odsutnoga znaka umjesto kojega je prisutan) označava izostavljena mjesta. Jednom su to, kao što je već rečeno, veznici, drugi put zarezi, točke i ostale interpunkcije, a treći put uslijed pucanja rečenice²⁴⁹ ponavljaju se gramatičke, sintaktičke, logične ili neke druge inkompatibilnosti. Zahvaljujući neuhvatljivosti/neodredivosti mjesta traga čitanje i razumijevanje je otežano. Odsutnost dakako nije ništa novo u tekstovima slobodne organizacije stiha, ali većina poezije koja nastoji zadržati instancu smisla stih organizira sve kako ne bi semantika ostala narušena. No, odsutnost interpunkcija, osim navedenoga, u Marovićevoj pjesništvu može upućivati, a što je osobito vidljivo u *Hembri*²⁵⁰, na ulogu grafičkoga ustrojstva stiha koji preuzima funkciju interpunkcija. U prvom

²⁴⁷ Frank, Manfred; *Kazivo i nekazivo*, Naklada MD/Croatialiber, Zagreb, 1994, str. 37.

²⁴⁸ Koje se sastoje od asindetona i nizanja bez interpunkcija.

²⁴⁹ Primjerice u tekstu *Otkinuče - I. Kvarenje svjetlosti (Putanje)* "Svjetlost se svaljuje/svjetlost cvjetovi/što prže svijest/i razum dokazivanjem/sve bržeg kruženja/u jednom obrazu svitanje/u drugom suton/mozak u znoju/jezik u mosurima/porezah se pamćenjem/kružna kišo/prskanje/teže oproštena (...)" pjesma se otvara eliptičnom rečenicom (*svjetlost se svaljuje* - gdje, kada, zašto i sl. - ostaje da li priložno otvoreno, neodređeno?), zatim se prekida anaforičkim ponavljanjem (bez interpunkcija - tako da ne znamo da li je iza prvog stiha točka ili zarez) da bi se elipsa nastavila na leksem *cvjetovi* (sugerira se veza između svjetlosti i cvijeta), od koje rečenica nastavlja u normativnom poretku (izuzel redukcije interpunkcijskih znakova) sve do novog diskontinuiteta, opet anaforičkog prijedložnog ponavljanja - *u* - da bi ritam dalje sugerirao rečenični niz (koji se sastoji od sheme imenica + prijedlog *u* + imenica) koji se prekida logičnim distihom (*porezah se pamćenjem/kružna kišo*), pa opet glagolskom imenicom koja ne stoji u gramatičkoj vezi niti s prethodnim niti sa stihovima iza nje.

²⁵⁰ U trećemu pjevanju prvi dio sadrži, a drugi ne sadrži interpunkcije, uostalom, cijela je poema što se tiče interpunkcija relativno slobodno organizirana.

redu riječ je o dva postupka: odvajanju riječi i sintagmi unutar istoga stiha te različitim odvajanjima, uvlačenjima, spacioniranjima, veličinom fontova unutar paradigme pjesme, dakle, teksta u svojoj vertikali. Kada je riječ o prvome slučaju - ponavljanju praznina unutar stiha (odvojeno pisanje riječi/sintagmi) - odsutnost interpunkcije naglašava prisutnost malarmeovski razigrane prostornosti pjesme i, što je važnije, ukazuje na jedan za poeziju važan moment - na šutnju i na ono nekazivo - na šutnju koja se smješta unutar teksta, a koja je i sama verbalni akt, oznaka u stanju virtualnosti²⁵¹. Ukoliko već govorimo o metafori značajnoj za modernu književnost utoliko to činimo što ona od prisustva riječi čini semantičku odsutnost²⁵², toliko blisku Maroviću. Praznina, djelomice, preuzima funkciju interpunkcijskih znakova, tako da njezinim ponavljanjima ponavlja se i trag odsutnosti interpunkcija. U toj igri prisutno-odsutno Petrasov upliće i ostali način (odvajanja, uvlačenja...) a da bi postigao isto - djelomično izbjegao komunikacijsko-hermeneutičku netransparentnost te od teksta učinio tjelesno-materijalni znak. Pa kada je riječ o toj provodnoj ideološnosti, može se ustvrditi kako se i ona ponavlja u različitim vidovima - u eksperimentalnim tekstovima oni se svode na samu, premda ne i jedino!, ikoničnu tjelesnost teksta, dok se u kasnijim pjesmama tjelesnost poistovjeđuje sa semantikom.

²⁵¹ Frank, Manfred; *Kazivo i nekazivo*, Naklada MD/Croatialiber, Zagreb, 1994, str. 119.

²⁵² Iz Hassanove nomenklature *šutnje* za Marovićev idejni diskurz bitno je nekoliko odrednica - pripisivanje šutnje avangardnoj književnoj tradiciji, njezin povremeni zahtjev za subverzijom formi, raz-ostvarivanje svijeta koje naglašava miješanje identiteta, upućuje na prevrednovanje ili devalvaciju vrijednosti te "pretpostavlja, ponekad, apokalipsu, rastvaranje poznata svijeta, njegove povijesti i trajnosti (...)."

Hassan, Ihab, *Komadanje Orfeja - prema postmodernoj književnosti*, Globus nakladni zavod, Zagreb, 1992, str. 20-21.

Molitva se i kao liturgijski i kao književni žanr sastoji od ponavljanja. No, situacija može biti obrnuta, kada se ponavljanjem riječi nastoji fingirati molitvena struktura, ili bilo koja druga, makar formalno slična, poput oblika ritualiziranog govora, proklinjanja, zaziva i sl. Utoliko ponavljanje zadobiva transcendentnije značenje budući da je adresant onostran. U tekstu *Filoktet* Marović ponavlja riječ *proklet*, činjenicom što u pjesmi bacanje kletvi miksira se s propovjedničko-proročkim diskurzom jasno se otčitavaju i pozadinska značenja a koja se u konačnici vraćaju Subjektu. Ta pozadinska značenja nastoje izmiriti suprotnosti između ljutnje i smirenosti. Ritualiziranim je gestama funkcija uvjeravanje, kao što je to također slučaj u *Društvenoj beštiji* gdje se pak ponavlja negacija *ne*. U oba teksta postoji pitanje (u obliku dileme) koje ostaje otvoreno, odnosno nedorečeno. Nedorečenost je oblik poante, u njoj se razrješavaju značenja koja ritualizirano-monotonijski, recitativni govor problematizira čineći ih na bilo koji način upitnim ili spornim.

Premda je za očekivati u Petrasovoj poeziji značajniji upliv jezičnih igara u diskurz to se očekivanje obistinjuje tek djelomično. Ukoliko je osnovna karakteristika jezičnih igara, odnosno rezultat *igranja* ludističnost utoliko možemo primijetiti da i ta funkcija u njegovim tekstovima izostaje. Ne kažemo da nema pokušaja konstituiranja takovrsne *poetike*, no oni su ili rudimentarni ili usmjereni prema sasvim drukčijim poimanjima poetskoga jezika od onog u ludističkoj prezentnosti²⁵³. Primarni razlog tog *očekivajućeg* diskurza mogao bi se pronaći na predmetnotematskoj ravni Marovićeve *poetike*. Jer teme smrti, raspadanja i bolesti zasigurno bi u jednoj ludističkoj poeziji mogle biti interpretirane kao krajnji oblik

²⁵³ "... te stalo postojati posto-ja-ti post-to-ja/ti/sitno./sporo./stanovito..." (Hembra 7).

(auto)ironije jer, kako veli Hribar, "moguć je bol unutar igre, ali ne i igra unutar bola"²⁵⁴. Iz te je perspektive, rubno, moguće govoriti o Petrasovome *ontoludizmu*, kao onom književnom postupku koji dokida razliku između biti i pisati²⁵⁵.

Paronomazijske su igre česte, no ta je figura jedna od *najprezrenijih*²⁵⁶ no Maroviću osobito drage stoga što vlastiti diskurz elementarno *figurizira*²⁵⁷ i pritom ga čini eufonističnijim²⁵⁸. U *Suprotivi* je paronomazija bogata glagoljaškim konotacijama²⁵⁹, efektnim prijedložnim prefiksom (koji istovremeno metatezom sugerira *unatražno-unapredno* čitanje - djelomični anaciklički, račji, palindromski stihovi) Marović označava gubitak/dobitak, ali gubi na eufonijskoj efektnosti zbog udaljenosti među leksemima. Najefektnije paronomazijsko igranje riječima jest u *Hembri*, na kraju 10. pjevanja. No i toj je sekvenci²⁶⁰ čitav niz ludički i dvosmisleno intoniranih

²⁵⁴ Hribar, Tine; *Zev hermeneutičkog kruga*, Delo, 1973, godina XIX, br. 4-5, str. 503.

²⁵⁵ Oraić, Dubravka Tolić; *Ontološki ludizam*, Republika, Zagreb, 1994, br. 7-8, 114.

²⁵⁶ Budor, Karlo; *Retorika i njezin odnos prema igri riječima*, u zborniku *Tropi i figure*, ZZZK, Zagreb, 1995, str. 337.

²⁵⁷ Pod tim se misli na karakteristiku figura da budu uočene, naglašenije od okolnoga izraza, što samo naglašava poetsku artifičijalnost koja jezik resemantizira čineći ga otklonom od standardizirane uporabe.

²⁵⁸ Primjer jedne paronomazijske unutrašnje rime (a koja se smješta, već i kao rima, unutar paralelizma) jesu stihovi - "ne vrati se više/ne sprati se...!" (*Trunje*). Ostali bi primjeri mogli biti: "u moć u noć" (*Pjesma među pjesmama 13*), IZAZNAN / IZAGNAN (*Hembra 5*), "beštijom za beštijom" (*Groblje na Glavičinama IX*) itd.

²⁵⁹ "potriba nas kripi rasap i **odhodak**/Gdi glave ne vridu/a gujce mislidi/triba tuć u sridu: krate nam **dohodak!**..." (op. a. boldirao ja).

²⁶⁰ lov

lov na dojmove remek djela

lov na naučena pročelja prošijene portale nabuban

beton

lov na Jude

lov na Mone

igara upregnut u diskurz po funkciji i učinku neuobičajen za Marovića. Različiti tipovi ponavljanja (riječ *lov*, asindetski stil, prijedlog *na*), dvosmislenosti²⁶¹ završit će duhovito-ironijskom, *dvojezičnom*, gotovo reklamnom porukom, u slobodnom prijevodu: *volim te - novčana priča*.

Grafostilistička oblikovanja riječi, stiha, teksta, knjige u Petrasovoj poeziji kontinuirano svjedoče strukturu njihove tjelesnosti. Zbog izrazite naglašenosti, pri čemu se uglavnom misli na *Hembru*, tekst nije sveden na vlastitu, primarnu semantičnost, niti se samo autoreferencijski karakter jezika ukazuje materijalnim, nego i prodorom u drugo medijsko, likovno polje tjelesnost će biti oblikom vidljiva. Marović nastoji iskoristiti slikovno-oblikotvorne moći jezika, premda ne u krajnje radikalnim registrima, kako bi, tu treba biti realan, vlastitu *vizualnu* poetiku učinio korespondentnijom s tadašnjim tendencijama eksperimentalne poezije. Stoga će ubrzo i napustiti takovrsnu praksu budući da grafostilemski učinci njegovoj *Hembri* nisu osigurali značenjsku strukturu tjelesnosti karakterističnu za vizualnu poeziju s obzirom na to da je knjiga prepoznata kao mimikrijska, odnosno da u njoj nedostaje intermedijalne dosljednosti.

lov

love you

lova

story

²⁶¹ Riječ *Jude* istovremeno može označavati biblijski lik (Juda), ali i čakavski oblik za Ljude. U svakom slučaju (*lov na izdajice* ili *lov na ljude* - i izdajice su ljudi) izraz je osobito stilogen budući da je čitava *Hembra* u duhu Poundove *usure*, Marovićeve *kredita* i *ljudske opačine*. Drugi dvosmisleni izraz jest *Mona*. U talijaniziranome žargonu riječ je o vulgarizmu, ali riječ može biti i dubleta, oznaka za monetu, odnosno

Marović u svoj grafostilemski repertoar uključuje nekoliko tipova grafičkoga oblikovanja teksta. Na razini teksta riječ je o prostornome rasporedu stihova, objašnjenu izvora s obje strane teksta pjesme²⁶² te u konačnici i korištenje onih *radikalnijih* strategija vizualnoga kodiranja teksta - riječ je dakle o tekstu kao vizualnom znaku/poeziji²⁶³.

Drugi tip vizualnoga označavanja na razini je stiha. Ono podrazumijeva isticanje inicijalnog slova pjesme²⁶⁴, različitih tipova pravopisnih znakova²⁶⁵, spacionirano pisanje²⁶⁶, pisanje velikog slova²⁶⁷ i isticanje druge/drugih riječi unutar domicilne riječi²⁶⁸.

novac. Iz te je vizure jasna veza između izdajica, ljudi, vulgarnoga naziva za izdajice (i ljude!) te onoga oko čega se sve vrti - novca (u globaliziranome svijetu i *Hembri*).

²⁶² Takovrsno označavanje izvora (može biti riječi o imenu književnika, određenom nazivu teksta, godina) prezentira se manjim i drukčijim tipom slova/fonta. Osnovna mu je funkcija upućivanje na izvor citiranog, parafraziranog ili aludiranog teksta, pojma, imena i sl. Jamačno, takvom strategijom koja eksplicira sebe Marović ne postiže tekstualnu autoreferencijalnost nego se *dodvorava* čitatelju kojemu olakšava čitanje, stoga je ta pozicija, u nekom specifičnom smislu - prosvjetiteljska.

²⁶³ Pod vizualnom poezijom tek dijelom podrazumijevamo (zbog učestalosti) malarmeovsko raspoređivanje stiha (ono koje se prvenstveno igra retkom/stihom, ne započinjući ga striktno od inicijalne pozicije stranice, a koje stepenasti učinak postiže različitom dužinom stiha), prije svega pod tim pojmom shvaćamo one poetske iskaze koji (s)likovno vizualiziraju tekst (fonem, morfem, riječ...), pravopisni znak ili pak direktno u sebe inkorporira *drugomedijalni* znak, prisvajajući mu tako kontekst.

²⁶⁴ Inicijalnim slovom Marović apostrofira pisanje starih uglavnom liturgijskih, ali i književnih tekstova, a s druge strane ona mu na prostoru stranice osiguravaju stanovitu vizualnost, koja katkada egzistira sama za sebe, a katkada (kao u 6., 9. i 12. pjevanju) s drugim vizualnim znakovima.

²⁶⁵ //, ?, :, !, -----, (()).

²⁶⁶ Spacionirano pisanje, kao i kurzivno, Marović koristi dvojako: u osnovnom svojstvu naglašavanja određenoga iskaza (riječi, sintagme, stiha i sl.), a u sekundarnome smislu, kada se promotri što spacionira - onda možemo vidjeti kako najčešće ističe emotivno, rjeđe i intelektualno označene dijelove teksta, kao što je to vidljivo u *Sonati za staro groblje na Sustipanu* (d a s t e h t j e l i v i k n u t i, O s t a r o g r o b l j e n a S u s t i p a n u!...)

²⁶⁷ Velika slova Marović koristi na nekoliko načina: ističući jednu riječ unutar rečenice ("...ma svjedočeći SE svjedočeći nas..."), ističući sintagmu unutar stiha (NJEŽNIM VAŽENJEM PUCKETA SVIJET nadomak Dlana...) ili pak kada cijeli stih piše velikim slovom ("...I ONO BI U SUDJELOVANJE...") te

No svi ti postupci, pa čak i oni eksperimentalniji iz *Hembre*, ne prelaze granicu poetski uobičajenoga, odnosno spadaju u inventar postupaka tipičnih za poeziju slobodnoga stiha, koja time samo iznalazi nove/drukčije i dodatne sisteme apostrofiranja i naglašavanja, za razliku od vezanoga stiha, kojemu su takovrsne strategije ipak manje karakteristične, premda ne i potpunoma.

Kada je riječ o prostornome rasporedu stiha (različita dužina, uvučenost, razmaci među stihovima) možemo uvidjeti velike sličnosti sa stihom A. B. Šimića, kojega je Marović djelomično prilagodio Malarmeovom *Bacanju kocaka...* Ne samo da semantika proizlazi iz ekspresionističkoga postava tema i motiva nego i stihovne organizacije. Iz toga proizlazi da je Maroviću jednako bitan tempo koji postiže izmjenama različito dugih stihova te pauza između njih, kao i između stihova/strofa. Pauza je sastavni dio ekspresionističke *gramatikalnosti* koju je Petrasov iskoristio kako bi ju semantizirao (najčešće asocirajući na beckettovsko-eliotovsku duhovno-društvenu pustoš). Usto, promjenjivim izmjenama dužine stihova postiže se efekt aritmičnosti, što bismo mogli okarakterizirati elementom strategije divljega jezika.

Mrkonjić je kao značajnu karakteristiku poezije Tončija Petrasova Marovića (u izboru *Suprotiva*) istaknuo značajnu upotrebu genitivne metafore²⁶⁹. Genitivna je metafora takav konstrukt gdje se vezuje nominativ s genitivom, prva je riječ metaforičkoga, a druga nemetaforičkoga

konačno kako bi ukazao na važnost kategorijalnoga korištenja određenoga pojma koji se tada usred rečenice piše velikim slovom (Dlan, "Poklisara i Osina/Višnjeg Povraćanja Istog...", "...o Gomilo govnaIdo...")

²⁶⁸ RazuMiJesmo, pijeTao, preNijesmo, govnaIdo, prestaJao...

²⁶⁹ Noć mrtvacu, čempresi tišina, kaktus bola, izvor toka, pero tijela, leđa krhotina, orme sumnja, zdravlje propasti, žlica duše, more konja, zanat mesa, cipela svjetlosti, cjelov zrakopraznosti...

značenja²⁷⁰. Marović uglavnom u drugoj, *nemetaforičkoj* riječi metaforičkoga iskaza u većini slučajeva odabire riječi koje u sebi nose neki oblik negativnoga značenja²⁷¹. Mrkonjić će u pogovoru izbora *Suprotive* za Marovićevu genitivnu metaforu reći kako je on *otvorio pukotinu u pojmu idealnosti* kontekstualizirajući ga egzistencijalnim pjesništvom s kraja pedesetih godina. Ispravo zaključuje kako se tim činom jezik legitimira tijelom, napuštajući logocentriku (premda će se tek kasnije vidjeti kako instanca smisla kod autora nikada nije u potpunosti napuštena) budući da kadšto oksimoronskim (*zdravlje propasti*), ali svakako dvojnim/podvojenim gestama jezik biva raspolučen i smješten u pukotini metafore²⁷², kao svojevrсни hijat. Genitivna metafora posjeduje tu sposobnost istovremenoga asociiranja *zajedničkoga* i odvojenoga konteksta, kod potonjeg je onda riječ o odnosu ime - smisao. No u pozadini svega jest psihološki moment Subjekta teksta i tek iz njegove kontekstualne uključenosti u metaforičku selektivnost jasnim bivaju negativne odrednice takovrsnih iskaza. Potenciranje subjektivnosti u Marovićevoj poeziji ujedno je potenciranje metaforičnosti, jedno bez drugoga je nepojmljivo. No dok je psihološki moment subjektivnosti uglavnom razumljiv u metaforičkome pandanu on poprima sasama netransparentan karakter.

Nejasnoća je, kada je riječ o metaforičkoj djelatnosti, *jedan od uvjeta semantičkih promjena*²⁷³, zaključuje Ricoeur parafrazirajući Ullmanna. Nejasnoća je utoliko veća ukoliko je veća i *semantička inovacija* koju donosi metafora. S obzirom na vrlo bitan kontekst koje metaforičke riječi asociiraju,

²⁷⁰ Kravar, Zoran; *Manirizam i hrvatska književnost*, Teka, 1974, br. 7, str. 115-116.

²⁷¹ Negativnoga u smislu konotiranja rasapa, katastrofičnosti, smrti/umiranja, praznine/nestajanja i sl.

²⁷² Mrkonjić je u njoj prepoznao elemente ekspresionizma i nadrealizma.

²⁷³ Ricoeur, Paul; *Živa metafora*, GZH; Zagreb, 1981, str. 141.

a čije se značenje otvara, odnosno ulančava prema drugim metaforama, konačno i rečenici pa i diskurzu kreativan čin igre ili pak manipulacije semantikom (poljima, kontekstom) izrazito je polisemičan. Maroevićev metaforički iskaz upravo zbog svoje neograničene ulančanosti²⁷⁴ koje duguje automatiziranome pisanju, premda sa zadržkom, što znači da njezinim kumuliranjem, Stamać bi rekao *u neurednom području izbora*²⁷⁵ postiže efekt nejasnoće. I doista, pitanje je koliko one svojom proizvoljnošću generiraju smisao, a koliko su upravo - proizvoljne.

Opisi su, razumljivo je, neodvojivi od vizualnoga (viđenje, gledanje) promatranja. Zoran Kravar u studiji *Barokni opis*²⁷⁶ klasificira modele opisivanja baroknoga pjesništva te ako imamo u vidu da je isti autor Petrasova klasificirao manirističkim pjesnikom, usprkos razlikama na relaciji barok - manirizam, možemo mnoge elemente opisa književnog razdoblja 18. stoljeća prepoznati i kod Marovića. Opisi su figurativni iskazi stoga i nesamostalni budući da im smisao leži *izvan izravne jezične aktualizacije*²⁷⁷. Oni funkcioniraju kao retorička substruktura koja unutar

²⁷⁴ Neka bude samo jedan, proizvoljno odabran a karakterističan, primjer: "Plamen s glave cjelov zrakopraznosti/težak zanat mesa i um pun primjena/dok je u dozlogrđenom pristaništu galeb kašljucao/preko tvoje dojke rekavši oče naš/odjednom je sav vijek obuzeo zapah plamsanja..." (*Štrace gravitacije 4*). Kao što je iz fragmenta vidljivo Marović asindetski niže genitivne, pridjevske, glagolske itd. metafore (moguće je prepoznati i intertekstualnu vezu u metafori *plamen s glave* s Vučetićevom pjesmom *Prva noć u Dubrovniku*: "Hoda plamen tamnim ulicama grada (...) Što je ovo vatreno/pa se mojom glavom šeta"), što je na razini prakse preuzeto Eliotovo načelo *gomile smrskanih slika*, premda Marović među metaforama uspostavlja kudikamo manje reda.

²⁷⁵ Stamać, Ante; *Teorija metafore*, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1983, str. 159.

²⁷⁶ Kravar, usto što teorijski klasificira i strukturira opis, isti promatra unutar većih tekstualnih cjelina, analizira njegov predmetni i leksički sloj te sintaktičku strukturu, njegovo tradicijsko-tematsko uporište kao i nedoslovne tematske jezgre. Kravar, Zoran; *Barokni opis*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1980.

²⁷⁷ Kravar, Zoran; *Barokni opis*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1980, str. 41.

sebe situira različite figure, ponajčešće metafore. Marovićevo pjesništvo, osobito njegove poeme, strukturiraju se oko dva dominantna oblikotvorna modela, prvi je naracija, a drugi opis. I dok je za eksperimentalnu fazu primjerenije govoriti o dominaciji slikovnoga dotle u kasnijim, tradicionalnijim fazama udio narativnoga zadobiva primat. Kada je riječ o potonjim iskazima oni se prekidaju kako bi se u njih ucijepili drugovrsne strukture - opisi čiji su sastavni dijelovi razni modeli prekidanja (metafore, ponavljanja, igre riječima itd.). Naravno da i obrnuta perspektiva opis - naracija - opis egzistira u ravnopravnome obliku. Ukoliko nije riječ o nemotiviranim retardacijama unutar poemskih struktura onda se između narativnih i opisnih dijelova teksta u Marovićevo pjesništvu uspostavlja kontinuitet smisla na *asocijativnoj i leksičkoj*²⁷⁸ razini. No kako Marovićevo pjesništvo zbog svoje maniristične netransparentnosti opis ne koristi tek za prezentaciju određenoga smisla (premda i to) već se mogući smislovi opisom raslojavaju onda ulazimo u nesigurno polje asocijativnosti na kojem se grade uglavnom sve poeme. Pogledamo li treći dio *Mora koje leti*, osobito posljednja dva pasusa, možemo vidjeti kako se asocijativno polje udaljava od njega, premda je otvoreno leksemom *veselje* a na kojeg bi se "moralo" odnositi: "**kolika veselja** (boldirao S. S.) prispjevaju u tmice oblikovane za obljubu/rukama što gore plavošću koja zasramljuje cvjetove/zločinimo postojanje dok davno izmamljeni dimovi i/hekatombe/zadobivaju smislove snoplja (...)." Leksički se elementi međusobno mogu semantički povezati (tmica - obljuba - gore - zasramljuje), recimo to tako - *ljubavnom scenom*. No, važnija je ona sintaktička povezanost koja zadovoljava parametre standarda, premda je rečenica izrazito složena. Iz ovih je stihova uočljivo da,

²⁷⁸ Isto, str. 43.

Kravarovim riječima, "leksik je opisa s tematskom jezgrom u funkciji predikata" i to u prezentu (prispjevaju, zadobivaju) nakon kojega se opis metaforički proširuje. Struktura opisa neodvojiva je od strukture Petrasove sintaktičke organiziranosti, ovisna je dakle o rečeničnim pucanjima i *razorenoj gramatikalnosti*.

Predmetnotematski kompleksi poezije T. P. Marovića

Predmetnotematski registri Marovićeve poezije mogu se grupirati oko nekoliko semantičkih polja: Tijela, Baštine, Povijesti i Prostora. Ta su polja međusobno komplementarna, osim dijelom prvoga, onoga koji se tiče tjelesnosti. No, ako shvatimo, kao što shvaćamo, Mediteran tijelom, o čemu je već bilo riječi, onda nam biva jasan okvir upisivanja mediteranske tjelesnosti u jezik i obrnuto. Premda je dijelom nezahvalno govoriti o predmetnotematskim kompleksima unutar poetskih iskaza s obzirom na fluktuirajuću osobinu referentnih uporišta, ipak ostaje činjenica da pjesnički tekstovi o nečemu, a ne da tek nekako govore. Motiv tijela od samih je početaka Petrasova objepljivanja središtem pisanja i upisivanja. Tijelo je središnja i ne samo poetska kategorija XX. stoljeća, osobito njegove druge polovice. Tijelo posjeduje vlastitu fizičku i vitalističku karakteristiku no ono nadilazi tu granicu u transcenciji, tako da ono kada je mišljeno u sebi i za sebe prepoznaje razliku od ekscentričnog položaja napuštanja metafizičkog središta gdje ono postaje ne tek središtem bitka nego i središtem svijeta²⁷⁹.

TIJELO

Odnos Tončija Petrasova Marovića prema tijelu jest kompleksan i, reklo bi se, sasvim specifičan u suvremenoj hrvatskoj poeziji. Generalno, u

²⁷⁹ Bosto, Sulejman; *Tjelesnost kao korektiv metafizičnosti subjektivnosti*, Filozofska istraživanja, god. 15, sv. 3, br. 58, Zagreb 1995, str. 419-420.

njegovome se pjesništvu tijelo prezentira u trima međusobno više ili manje svodivim manifestacijama:

1. Tijelo - objekt
2. Tijelo - subjekt
3. Tijelo kao tekst

1. Tijelo - objekt

U svojoj *Fenomenologiji percepcije* Merleau-Ponty na jednome mjestu između tijela i umjetničkog djela kao objekta gotovo da povlači znak jednakosti. Uspoređujući kompleksnost obaju *objekata* M. Ponty apostrofira ideju kojom tijelo više nije refleks subjektivnosti odnosno napuštajući ideju po kojoj je ono *zaljepljeno za subjekt*²⁸⁰ o optičaj uvodi misao, premda na rubu interesa, o njemu kao objektu svijeta²⁸¹. Iako iz fenomenološkog konteksta primat zasigurno dobivaju subjektivističke forme postoji moment, ma koliko kvantitativno ili perceptivno nezamjetan, u kojemu tijelo ipak u jednom složenom odnosu svijest-svijet-tijelo postaje ne samo *subjektivna struktura*²⁸², a što ipak ovisi o svijesti promatranja i odnosa prema drugome. Implicirajući tijelo-kao objekt u formulaciji "ne samo" naznačuje se dualističko mišljenje načelno strano Merleau-Pontyju, a koje u osnovi

²⁸⁰ Maurice Merleau-Ponty; *Fenomenologija percepcije*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990, str. 238.

²⁸¹ I teorija će sustava, kada govori o razgraničavanju svijesti od tijela ukazati na tu mogućnost u svjetlu uspostave identiteta/identifikacije. Véronique Zanetti će podržati kritici Luhmanovu tezu o razlici svijesti i tijela budući da "samo misli mogu mome tijelu pridati vrijednost jedinstva", ali i sama ukazuje na zavodljivost hipoteze "može li se misliti bez tijela?" Zanetti, Véronique; *Može li se misliti bez tijela?*, Quorum, Zagreb, 1994, br. 2, str. 100.

²⁸² Radman, Zdravko; *Vidjeti očima tijela*, Filozofska istraživanja, Zagreb, god. 22. (2002.) sv. 1, str. 33.

percipirajuće tijelo svodi na subjektivističke postavke dok bi čisti tjelesni materijalizam bio shvaćen objektivnom činjenicom (*tijelo je objekt pred svijesću, a svijest je u funkciji tijela*). U primatu prvog nad drugim aspektom naznačuje nemogućnost njihovog mehanicističkog razdvajanja, te njihova kauzalna veza time samo biva čvršćom, utoliko što se, osobito iz povijesnog iskustva, čini slabijom. Moglo bi se reći kako je tijelo u svojem totalitetu, iz jedne fenomenološke vizure, sredstvo kojom vlastitu perceptivno-subjektivističku *misaonost* provlači prema svijetu kako bi se distanciralo od sebe te se promatralo reflektivno, kao predmet (objekt) među drugim predmetima svijeta. No, takva je situacija ovisna od vlastite okoline:

(...) po svom bitku-izvan-sebe. Čovjek prestupa striktni pojam granice fizičkog tijela te oblikuje onaj tro-aspektni perspektivitet svoga svijeta: vanjski, unutarnji i zajednički svijet. Time on (kao fizičko tijelo) prestaje biti stvar među stvarima. Njegove se granice rastvaraju u jednoj postavljenosti u svijet, u jednom posredovanju koje se živi i provodi u spektru relacija koje se mogu shvatiti ili predstaviti isključivo kognitivno i kognitivno.²⁸³

Tijelo time prestaje biti individualnim vlasništvom budući da ono ulazi u modele su-odnošenja s različitim diskurzima - socijalnim, kulturnim, teološkim itd. Ali, ono postaje u odnosu prema Drugome također Drugi, na neki način prvo tek objekt, a potom subjekt. U tom kratkopercipirajućem, kvantitativno neizmjerljivom, premda ipak kognitivno jasnom trenutku ono

²⁸³ Bosto, Sulejman; *Tjelesnost kao korektiv metafizičici subjektivnosti*; Filozofska istraživanja, Zagreb, god. 15 (1995), sv. 3, str. 423.

se svodi na objekt višeg reda, na svojevrsan *misleći objekt*. Upravo taj trenutak kada tijelo postaje realnim za Drugoga, za subjekt opažaja ili u autoreferencijskim diskurzima gdje dolazi do djelomične odvojenosti od sebstva, što već implicira psihoanalističke modele objektnog odnosa, ono biva umjetničkom činjenicom koju valja ispuniti sadržajem. Iz rakursa gnoseoloških poetika koje, kada je riječ o tijelu (premda ne i jedino njemu) preferiraju apstrahiranje koje više smjera izvođenju od pojedinačnog k općem, odnosno već u startu pjevanje o općem, univerzalnom i kolektivnom negoli je to obrnuto. Metaforički rečeno, tjelesna drama pojedinca drama je tijela svijeta.

Već kod semiotičkih poetika objektivistički odnos prema tijelu poprima drukčije karakteristike. Tijelo - objekt ne svodi se na referencijalni odnos, a u trenutku kada postaje tijelo - subjekt poprima autopoetičke karakteristike, nego, i prije negoli postane tijelo - tekst ono jest transcencijom ispražnjenom od teološkoga značenja iako s prisutnim tragom te iste kulturološko-sakralne baštine. Drugim riječima, tako shvaćena tjelesnost je mjesto odakle dolazi tjelesnost, možda je to najbolje izrekao Branko Maleš za poeziju I. Rogića Nehajeva - *Misterij Tijela*²⁸⁴.

Tijelo - objekt semiotičke matrice u svojoj drugoj manifestaciji realizira se kao predmet među drugim predmetima i načelno je u istom ishodišnom odnosu kao i kod gnoseoloških poetika, s tom razlikom što u procesu označavanja i kontekstualiziranja biva drukčije tretirano i svodeno na svoju materijalnu, fonijsku dimenziju, označavajući doslovno kao što je to slučaj u konkretizmu, donekle i konceptualizmu.

²⁸⁴ Maleš, Branko; *Razlog za razliku*, altaGAMA, Zagreb, 2002, str. 52.

Jednim svojim, doduše manjim dijelom, pjesništvo Tončija Petrasova Marovića ishodište tijela - objekta ima u zoni *misterijskoga* i to prvenstveno mitologizirajućega, potom i sakralizirajućega iskaza koji tijelo depersonaliziraju. Takovrsni odnos, s obzirom na to da je na tom mjestu Marović kudikamo bliži zoni gnoseološkoga pjesništva mjesto tijela - mitska prošlost - preuzima kako bi ga povlastio/poosobio, odnosno učinio tijelom - subjektom. Prije negoli od tijela - objekta kao univerzalnog načela realizira individualno tijelo - subjekt, a da bi ga ponovno jednim dijelom, simbolizacijskim, metaforičkim i sl. učincima same naravi poezije učinio univerzalnim Marović se odlučio za mjesto koje u naknadnim interpretacijama postaje objektivno samom činjenicom što se o njemu govori, premda počiva na nepouzdanim tumačenjima, mitologija (mitološka univerzalnost) dakle jest ishodište objekta poezije. Možda je najegzemplarniji primjer *Marsija*, točnije priča o sudbini njegova tijela. Činjenicom što referencijalno priziva nesigurnost prikazivanja i tumačenja priče ona postaje idealnim toposom gdje tijelo znači samo tijelo, bez njegovih *mislećih* atribucija i karakteristika. Uostalom, Marović u *Marsiji* suspreže emotivne funkcije pjesme (koje bi implicirale Subjekta) kako bi ostala gotovo čista faktografija, rekonstrukcija mitološke priče, usprkos činjenici što je pjesma vođena naracijom u prvome licu.

2. Tijelo - subjekt

Svođenje tijela na subjekt kao i subjekta na tijelo nije retorička igra koja bi trebala upućivati prema cijepu između sintagmi, niti je riječ o užitku tijela za svojim subjektom, niti subjekta za svojim tijelom što bi možda impliciralo jedno psihoanalitičko stajalište nedostatka, kako to Lacana

interpretira S. Žižek²⁸⁵. Dok je subjekt izjave dio strukture jezika, subjekt izjavljivanja je sam subjekt govora²⁸⁶ no u jednom poretku označitelja subjekt izjavljivanja (govorni subjekt, autor) gubi se u vlatitome raskolu. Raskol između *realnog* i gramatičkog subjekta govori nam, kada ga primijenimo na poetski diskurz o stupnjevima prijenosa vlastita govornikova (autorova) razvlašćivanja na gramatičke, odnosno zamjeničke (označiteljske) strukture. Prenošenje informacija iz domene govornika u domenu jezika ne prolazi bez selekcije, te zahvaljujući njoj, a govorimo izričito o njezinom položaju u poeziji, u nekom je diskurzu više, odnosno manje realnog, zbiljskog, na kraju krajeva svega onoga što ulazi u zonu/semantičko polje Subjekta. U poetskim diskurzima u kojima se čini kao da su subjekt u iskazu i subjekt iskaza isto otvaraju se pitanja vezana uz prepoznavanje autobiografskih signala. No, ta pitanja zahvaljujući naravi poezije da kroz individualno (a time i označiteljsko ja) govori o poretku općeg bivaju zamučena, jer ostaje otvorena jedna nemogućnost - nemogućnost kvantitativno-kvalitativnog identificiranja prijenosa istine subjekta izjavljivanja u sam iskaz, a koji je u velikoj mjeri prisutan u poetskim iskazima. Drugim riječima - riječ o lacanovskoj tezi o gubljenju subjekta u tekstu, koji iz subjektivnog prelazi u objektivno.

No, to nas ne sprečava *nasjesti*, ma koliko teorijski bilo nepopularno, na staru Hirshovu²⁸⁷ metodu prepoznavanja subjektivnosti subjekta u tekstu te izvesti zaključak kako ipak subjekt do kraja ne nestaje u svom jezičnom, označiteljskom adekvatu. Tijelo - subjekt stoga jest ono prepoznatljivo i/ili karakteristično, bez obzira na to je li doista i istinito (što nije nužan uvjet) iz

²⁸⁵ Žižek, S.; *Hermeneutički krug u strukturalizmu*, Delo, Beograd, 1973, br. 4-5, str. 559.

²⁸⁶ Isto, str. 550.

²⁸⁷ Hirsh, E. D.; *Načela tumačenja*, Nolit, Beograd, 1983.

jedne Merleau-Pontyjeve perceptivističke tradicije. Tijelo - subjekt postaje prepoznatljivo u tekstu zahvaljujući signalima kojima želi ukloniti izgubljene ili promijenjene/prilagođene informacije na putu autor - tekst (subjekt iskaza - subjekt u iskazu) a sve kako bi se prikazao i stupanj istinitosti diskurza učinio većim. Budući da je bitan privid istine (s obzirom na to da subjekt "posjeduje svijest o cjelini koja njime upravlja, no istodobno uviđa da ne može biti pokretačem toga znanja²⁸⁸"), a ne istina sama, onda Tijelo - subjekt priopćava svoju želju za biti-u-tekstu. U trenutku kada stupi u njega kao subjekt u iskazu interpretativno postaje vidljiviji (kao u ogledalu subjekt se ogleda u tekstu i obrnuto, tekst u subjektu), njegovo tijelo prestaje biti objektivno samom činjenicom što se potencira želja za gramatičkim *ja*, što implicira kako je riječ o razlici intenziteta prikazivanja. Tijelo - subjekt, drugim riječima kazano, želi u tekstu biti dijelom prepoznato, ili barem mišljeno kao o realnom Subjektu. Kao što Milanja, glede Marovićeve odnosa prema tjelesnosti, govori o antropološko-psihološkoj (time i egzistentnoj) činjenici u tekstu²⁸⁹ te njegovome odnosu prema bolesti i *svijesti o rasapnosti*²⁹⁰ valja nam postaviti u žižu interesa jednu nepopularnu i svakako nepoćudnu dilemu koja je pozitivističkoga karaktera - može li se najveći dio Marovićeve tematiziranja bolesti, raspadanja, tjelesne truleži i smrti podvesti pod kategoriju osobnog iskustva? To nam se pitanje čini bitnim upravo u njegovome slučaju, imajući pri svijesti autorovu bilješku iz *Knjige vode*: "Za rata, u samoigri, biva ranjen od ručne granate; kasnije više puta ozbiljno pobolijeva²⁹¹." Ako je autor imao potrebu naznačiti osobnu

²⁸⁸ Frank, Manfred; *Kazivo i nekazivo*; Naklada MD/CROATIALIBER, Zagreb, 1994, str. 17-18.

²⁸⁹ Milanja, str. 211.

²⁹⁰ Isto, str. 211.

²⁹¹ Marović T. P.; *Knjiga vode*, str. 81.

dramu na mjestu u knjizi koje implicira elementarnu, bazičnu činjeničnost (za razliku od samih poetskih tekstova koji se, jasno, ne konstituiraju na tim načelima) onda nam ne preostaje uvidjeti vezu između biografskoga te tekstualnoga - subjekt iskaza naglašenije potencira mogući odnos sa subjektom u iskazu²⁹².

Marović tjelesnost (tijelu - subjektu) podrazumijeva figurom integrativnosti različitih stupnjeva, odnosno elemenata koji tijelo *rasipaju* - meso, koža, bolest, trulež, raspadanje, odnosno često mu tijelo postaje metonimijom smrti. U cjelokupnome marovićevome poetskome opusu moguće je pratiti tri evolucijske faze odnosa prema smrti, odnosno tjelesnosti²⁹³, a koje se mogu promatrati opsesivnog tematiziranja bolesti, koju svijest autora iskaza doživljava merleau-pontyjevskim *otrporom tijela*²⁹⁴.

Prva faza upućuje na svijest o smrti (u pozadini koje jest motiv bolesti, tjelesnog raspadanja) koje se u avangardnim poemama tretiraju strategijama divljeg jezika - prema smrti se *odnosi* grubo i buntovnički. Radikalni poetski izraz adekvatan je intenciji bolesti, no obrnuto proporcionalan - nju se jezikom nastoji dekonstruirati kako bi se njezina niktomorfna moć reducirala. Knjiga-poema *Riječ u zemlji* motivirana je dijalogom sa svijetom (zemljom, ženom, prirodom, sobom) u hedonističkoj, sinestetičkoj varijanti, u kojoj je bolest predmetnotematski tek značajnije stupila na scenu. U okružju izrazito potencirane sredozemne flore te domaćega bestijarijskoga repertoara bolest se prikazuje logičnom

²⁹² Zadržat ćemo se na toj tezi jer vjerujemo da tekstovi govore o svojim autorima, čak i onda ako u njima nema biografskih, činjeničnih ili ma kojih drugih naznaka.

²⁹³ Kadšto ćemo rabiti izraz smrt, a misliti tijelo, i obrnuto, zbog toga što kod Marovića takvih metonimijskih zamjena i aluzija ima u znatnoj mjeri.

refleksijom prirode. Erotičnost, provučena u tragovima, signira se kao stanje imanentno tijelu, budući da je ono napadnuto Marović ga opsesivno nabraja, dijeli, razlaže - uspoređuje i dovodi na različite načine u vezu s toposima zavičajnosti. Tijelo i zemlja su sinonimi koje bolest nagrizi: četverostavačna poema se otvara (*Zazivom - Zahtjevom*) "- Kako ti vonja obraz, tlo koje me trebaš!" u kojem se zrcali simetrična ovisnost, zemlja vonja, smrdi na trulež, i ona kao takva u svojevrsnoj invokaciji tijelo poziva u vlastiti zavičaj - u raspadanje i smrad. Prvi stavak završava u elementu vode, stihovima "svijet-pod-jezik-zasađen", sugerirajući najmanje dvoje: logocentričnost, vjeru u smisao i antropološku dimenziju teksta - povezanost suprotnih elemenata zemlje i vode. Ono što ih povezuje jest blato, materija od koje je učinjen i hebrejski Golem, odnosno Čovjek (kojemu je udahnuta duša). Simbolička rekonstrukcija svijeta, potom čovjeka u njemu, njegove patnje i bola provedena je kroz četiri pjevanja. Između ostalih značenja, "četiri simbolizira zemaljsko, cjelokupnost stvorenoga i pojavnog, koje je istodobno i prolazno"²⁹⁵, a motivi zemlje i prolaznosti dio su iste priče o čovjeku i smrti. Ostali stavci - (*Etudes - Etika*) pjevanje koje poput kompozicije, studijski rješava probleme etike, normi i svrhovitosti ljudskoga života, (*Katarza - Katabaza*) koji svjedoče Misterij očišćenja i silazak duha u zemljinu unutrašnjost, i (*Samospaljivanje*) u kojoj se nastoji dokinuti Subjekt kao "...božanska paučina prijelaza..." jer "...glas umire u velikim zavjesama/dužan svijeta" preneseno rekonstruiraju patnju čovjeka - Joba. Već tada, premda avangardno ateističan, vjerski elementi počinju ulaziti u poetski diskurz, budući da je kršćanstvo religija nade. U tom je kontekstu Neven Jurica ispravno detektirao suštinu te poezije, da usprkos

²⁹⁴ M. Merleau-Ponty; *Struktura ponašanja*, Nolit, Beograd, 1984. str. 302.

²⁹⁵ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, NZMH, Zagreb, 1987, str. 87.

Marovićevom Višku "poezija Tonča Petrasova Marovića nije, usprkos pozivanju na kult prirode, pjev helenske životne radosti, nije, usprkos satira i mediteranskog sunca, maslina i vinograda, himna životu i stvaranju, čak ni tijelu. To je u osnovici poezija smrti, iskonskog mraka (...) ²⁹⁶."

U drugome stupnju odnosa prema zdravlju, u knjizi *Osamnica* nastupa mirenje s bolešću, jača svijest o smrti, dok je ton mirniji. U žanrovski sinkretističkoj knjizi konceptualnost biva zamijenjena empirijom, ateističnost i nietzscheovski nihilizam vjerom, a pad postaje silazak u vrijeme. U tekstu *Napovijed*, analogno narodnim sekvencijama (primjerice *Šekvenciji nad mladim junakom*), Marović realizirajući davno uspostavljenu metaforu zemlja - smrt u duhu kršćanske propedeutike daje savjete *artes moriendi*. Tjeskobna svijest o smrti i vremenu kao eshatološkoj katastrofi miri se s objektivnim. Moralizatorsko štivo u formi savjeta i poslanice preuzima na sebe misao transcendentalne apercepcije u kojoj cjelovita svijest prethodi iskustvu uopće. Decentriranost subjekta teksta prethodnih knjiga nestala je, njegovo mjesto zamijenjeno je cjelovitošću. *Osamnica* velikim dijelom realizira konativnu poetsku funkciju, usmjerena je prema Drugome, premda Drugi nije tek jedino čitatelj. Repertoar *odiljanja* od svijeta već je nominacijski jasan po naslovima pjesama ²⁹⁷, motivi raspadanja, truleži, smrada, izmeta i straha od smrti nadomješteni su mirenjem s njima. Svijet više nije nešto protiv čega se bori već se stoički prihvaća sa svim svojim datostima. Intimizam, liričnost, paralelizmička struktura tekstova - sve upućuje obliku molitve, kao posljednja priprema za smrt.

²⁹⁶ Jurica, Neven; *O pjesnicima*, ICR, Rijeka, 1989, str. 89.

²⁹⁷ *Ispraćaj, U pustinji, Osamnica, WC u bolnici, Bolnička čekaonica* itd.

U trećoj fazi *meštrije od dobra umritja* priprema je već obavljena: posljednji pozdravi, molitve. *Job ubolnici*, paradoksalno, radosna je knjiga. Pomirenje sa smrću je obavljeno, konačna rekapitulacija svijeta kroz karakteristične predmetne topose i, već naznačeni, žanrovski sinkretizam legitimira dovršenost poetike. Religiozna tematika, melankolično raspoloženje, pisanje kao tehnologija iskupljenja i spasa naznačuju zatvaranja poetskoga kruga: povratak kršćanskoj, monaškoj metafizici. Božja prisutnost najočitije se iskazuje kroz Prirodu - "kao jedinstvena, priroda podsjeća čovjeka na smisao mističkog jedinstva za kojim on treba da u sebi čuva nostalgiju; ona mu dozivlje u pamet njegov hodočasnički pothvat, idući od mnoštvenosti prema ujedinjenju samoga sebe; jedinstvu kraljevstva Božjeg u kojemu ima udjela svako stvorenje..."²⁹⁸ Sv. Franju Asiškoga kao eklezijastika poniznosti i mističnoga sugovornika sa cjelokupnom prirodom i njenim stvorenjima Marović je, uz Joba²⁹⁹, učinio centralnom moralnom figurom poetike³⁰⁰. Konačno, u trećoj se fazi realizira, Užarevićevim riječima rečeno u kontekstu lirike Vladimira Kovačića, estetizacija smrti koja "svjedoči ne samo o pomirenosti s temom nego i o nužnoj estetskoj distanci prema njoj"³⁰¹. U sve je tri faze vidljiva i tematizirana vremenitost sama budući da *Thanatos raspolaže samo s vremenom*³⁰².

²⁹⁸ *Enciklopedija mistika*, Naprijed, Zagreb, 1990, str. 357.

²⁹⁹ Jobovo trpljenje i Franjin asketizam suštinski su sinonimični budući da oboje prolaze kroz najradikalnije stupnjeve odricanja od tijela kako bi potvrdili svoju vjeru.

³⁰⁰ Usp. Sorel, Sanjin; *Tijelo na raskršću (o poeziji Tonča Petrasova Marovića)*, Riječi, Sisak, br. 3. 2000. str. 17-30.

³⁰¹ Užarević, Josip; *Smrt u lirici Vladimira Kovačića*, Republika, Zagreb, 2000, br.1-2, str. 106.

³⁰² Ernst, Žil; *Eros i Tanatos - prava ili lažna književna braća?*, u antropološkome zborniku *Smrt, nasilje i seksualnost*, Plato, Beograd, 1992, str. 61-62.

Naturalistička slikovitost u prikazanju tijela, bolesti, straha, raspadanja i smrti svojevrsan je Marovićev *dance macabre* koji ustanovljava praksu pisanja u sjeni velikih tema. U antologijskom tekstu *Hodanje stari gaj*³⁰³ strah se evidentira kao prostor intimne eshatološke spoznaje. *Ukročena smrt*, izraz koji Mauntagne rabi u prvoj knjizi *Eseja* pedagoškoga je karaktera, osobito mjesto gdje dijeli savjete kako se treba stoički familijarizirati sa smrću³⁰⁴. Oduzimajući umiranju dimenziju čuda on označava i karakterističnu *volju za moći* kojom se sam čovjek treba/"treba" promijeniti u odnosu prema jedinoj izvjesnosti svijeta. Pojam je preuzeo Philippe Aries³⁰⁵, u svojoj knjizi *Eseji o istoriji smrti na Zapadu*, među ostalome, govori kako junaci srednjovjekovnih romana i junačkih pjesama, prije no što umru bivaju, "obaviješteni" o sudbini, te im je ostavljeno dovoljno vremena za suočavanje s njome. Ta "obaviještenost" Maroviću inicira poetiku koju će vremenom samo doradivati, no ne i napustiti, kao što smo to naznačili nešto ranije u trostupanjskom razvoju poimanja thanatomorfologijskoga semantičkoga polja.

Autorovo tematiziranje smrti odnosno bolesti i tijela³⁰⁶, te i metamorfoze njihovoga poimanja valja smjestiti unutar navedena thanatomorfologijskoga okvira. Materijalna prolaznost svijeta kontrastira se

³⁰³ Tekstu koji značajno, na samome početku razloga (1961.), apostrofira dominantnu temu.

³⁰⁴ Premda je kasnije stoicizam ublažio pozitivističkim odnosom prema umiranju, katkada i naturalistički jasnim.

³⁰⁵ Aries, Philippe; *Eseji o istoriji smrti na Zapadu*, Beograd, 1989.

³⁰⁶ Vezano je, dakako, uz želju očišćenja od grijeha/tijela, ali i u velikoj mjeri od Subjekta koji se udobno smjestio u označitelju, koji ga reprezentira. U stanovitome smislu, u Marovićevu diskursu postoji element ugode, budući da razlika život/smrt zauzima trajno mjesto potrage, koje je nedostižno jer odbacivanje jednog pola antonimije rezultira žrtvom drugog pola. Ugoda je temeljena na želji za doseganjem jednoga od dijelova te strukture - Realnim svijetom i onime Iza (istoimena pjesma) između kojih se neprestano premješta kretanje.

duhovnoj vitalnosti. *Memento mori* u sebi uključuje pamćenje kao centralnu kategoriju bivanja³⁰⁷: bilo da je riječ o opsesivnome intertekstualnome podsjećanju na "scenu crva", o mrtvacu koji "prdi na smrt", dakle, ukoliko je riječ o kulturološkome podsjećanju na zastrašujuće srednjovjekovne thanatomorfološke, makabričke intonacije sumorne prolaznosti ili pak na mirenje s njenom neumitnošću, toliko je i razumljiva reaktualiziracija *sitne svakodnevice* kao one mjere egzistencije u kojoj se realno postoji. U pjesmi *Kenotaf* stoicizam se simbolički detektira kroz figure premještenosti, budući da se kenotaf podiže na "lažnome" mjestu, jer je tijelo negdje drugdje. U pjesmi *Umjesto odbora za ukop* fenomeni svakodnevice (književni, glazbeni, nostalgije, prirode, stvari) istaknuti su kako bi desakralizirali smrt tako što joj oduzimaju nostalgiju/pamćenje. Razdijelivši duhovnu životnu popudbinu prijateljima Marović tijelo ostavlja praznim mjestom, lukavstvo uma poetici je osiguralo gotovo mitsku dimenziju heroizma. Jednim bitnim dijelom Marović nasljeđuje Kaštelanov metafizički odnos prema smrti, s dozom pathosa, smrt nije samo predmetnotematski okvir već agens pisanja te doživljaj tijela iz njegove perceptivističke vizure. Također, oboje pjesnika diskurs grade na spoznajnoj i semantičkoj matrici, a povijest se formulira kao impuls nadogradnje zone neživoga Živim i obrnuto.

Marović makabristička mjesta mjestimično zna dovesti i u vezu s paundovskom usurom, tj. s profitom. U poemama *Riječ u zemlji - (Katarza - Katabaza)* i *Putanje - Izvan letjelice* ne samo da se novci kontrastiraju biblijskim motivima (ovca, Sv. Lucija) na razini denotativnosti dezavuirajući

³⁰⁷ U (*Katarzi - Katabazi*) govori: "Još uvijek mirisi MIRISI dok životne/požute slike svijeta a n e/p a d n e s a z i d a u drhtaj gorba..." - Žuta boja je klasična metafora prolaznosti, slika koja pada sa zida upućuje na dotrajalost, pa i zamjenjivost "slike" tj svijeta/osobe (netko je postojao ukoliko ga se sjećaju).

ih time, već se jedna poetika Viška rasipa "viškom duše"³⁰⁸, ako Marovićevu poeziju shvatimo u onoj mjeri ispovjedno-meditativnom koliko u njoj ima ekspresivno-mazohističkih³⁰⁹ stilizacija. u *Hembri*, devetome pjevanju, lihva / usura dovedena je u vezu s društvenim vrijednostima kao ono sredstvo *opačine* koje podriva Pravdu, Moral, Dobro, Duh. Starozavjetni diskurz apokaliptične propasti smješten u neko imaginarno, mitsko vrijeme konkretizira svoju univerzalnu moć, analogija s materijalističkom kulturom dvadesetoga stoljeća poprimaju sasvim realne obrise. Novac, kako ga interpretira Gilbert Durand, antropolog imaginarnoga, temporalni je simbol, semantikom pokriva *kružne podjele vremena*³¹⁰ koje u Marovićevoj poetici igra ulogu arbitra između života i smrti³¹¹. Unutar toga kruga propadanje je konstantno, bilo da je riječ o poniženome tijelu s pripadajućim motivskim spektrom, bilo da je riječ o povijesti (antika). No, u autorovu diskurzu novac sublimira logos, koji s predmetnim registrom vremena i smrti tvori idejnu okosnicu poetike. Novac, pak, psihoanaliza (:Freud, Brown) dovodi u vezu s tijelom, ne više u frojdovskome interpretiranju monete kao izraza analnoga, već kao *manifestacije smrti*. Julija Kristeva upućuje na biblijsko

³⁰⁸ Angelus Silesius novac je smatrao slikom duše budući je u njoj slika Boga kao što je na novcu utisnuta slika vladara. J. Chevalier/A. Gheerbrant, *Rječnik Simbola*, Novac, NZMH, Zagreb, 1987.

³⁰⁹ Mazohizam valja shvatiti kao *Smrtnu kaznu jezikom* koja prekoračuje sigurnost subjekta. "Smrtna kazna jezikom nije produžetak društvenog omeđenja pisanja, oruđe kastracije što ga pjesnikovu mazohizmu nudi falokratsko-etatistički ratio. (...) Nije dakle riječ o kraćenju užitka, nego o njegovome agresivnome uvećanju koje ne može a da ne ugrozi i sami subjekt. Utoliko je u prekoračenju jezičnih struktura i normi opravdano, kao što to sugerira psihoanaliza, vidjeti očitovanje *smrtnog nagona* suprotstavljenog uspostavi simboličke funkcije, očinskog autoriteta, nad - ja." Zvonimir Mrkonjić, *Smrtna kazna jezikom*, pogovor izabranih pjesama Tončija Petrasova Marovića *Suprotiva*, Zagreb, NZMH, str. 195.

³¹⁰ Durand, Gilbert; *Antropološke strukture imaginarnog*, August Cesarec, Zagreb, 1991, str. 244.

³¹¹ Metafora lica i naličja istog novčića.

izjednačavanje simboličkih funkcija novca s lešom i zlatnim teletom. Kao sredstvo nečistoće, novac je naličje svoga savršenstva³¹².

Tijelo Maroviću i nesvjesno postaje konceptualnim središtem manipuliranja različitim Znanjima - religijskim, povijesnim, kulturološkim i teorijskim. Hrvoje Pejaković je govorio o Marovićevoj koncepciji nesvodivosti tijela na izvanjsku, objašnjavajuću i otkupljujuću instancu³¹³. Premda se motiv tijela relativno rijetko eksplicira u nominacijskom obliku ono biva nadomještanost različitim metonimijskim izrazima, od kojih *meso i koža*, odnosno *jezik i krv* i dakako - *smrt* imaju istaknutiju asocijativnu, ekspresivnu, figurativnu, tenzičnu i sl. vrijednost negoli primjerice drugi njegovi dijelovi (*ruke, zjene, mozak, kosti...*). Poema *Otkinuće* primjer je dualistično-antonimijskoga slaganja tijela i njegova konteksta³¹⁴. Ono simbolički referira ne samo pesimizam prema njegovim imanentnim funkcijama zatvaranja (duše kao svjetla zatočene materijom što je elementarna manihejska maksima, izmeta kao propadajuće materije koji je dio tijela, koji je kao leš, u neprekidnoj želji za odvajanjem i osamostaljivanjem³¹⁵ budući da se tijelo nastoji odvojiti od vlastite nečistoće³¹⁶) već u svojoj arhetipskoj dimenziji zahvaća značenja osobito

³¹² Usp. Sorel, Sanjin; *Tijelo na raskršću (o poeziji Tonča Petrasova Marovića)*, Riječi, Sisak, br. 3. 2000, str. 17-30.

³¹³ Pejaković, Hrvoje; *Suvremeno hrvatsko pjesništvo 1965.-1995*, Forum, Zagreb, br. 9, 1996, str. 908.

³¹⁴ Poema (pjesma *Krvarenje svjetlosti*) otvara se antonimijom svitanje ↔ suton, da bi se "rukama kojima glava ne odgovara" apostrofirao *manjak tjelesne komunikacije*, a stihom "suh kruh na ustima" uputilo na dihotomije suho ↔ vlažno. Pjesma se završava *napuštanjem kože* jer "vrijeme mesa prolazi", odnosno, ono se *rijedi*, što je samo po sebi podvojeno stanje koje tijelo uvodi u ekonomiju vremena, obnavljanja i propadanja.

³¹⁵ Kristeva, Julia; *Moći užasa*, Naprijed, Zagreb, 1989, str. 125-127.

³¹⁶ Veliki dio Marovićeve poezije konotira suprotnosti između prirode, načela čistoće i nevinosti, te tijela, načela prljavštine i pokvarenosti.

naglašavana u srednjovjekovnoj kulturi *straha* i *tijela*. Tjelesne nečistoće (izmet, proljev, bolest, utroba, crijeva, bljuvotina i sl.) predvremeno upućuju na ono što tijelo postaje nakon smrti, sažeto je prikazano u tekstu *Speculum peccatoris* (*Ogledalo grešnika*) u srednjemu vijeku krivo pripisivano Augustinu: "Nakon čoveka, crv, nakon crva, smrad i užas"³¹⁷.

S pravom Mrkonjić u pogovoru *Suprotive tijelu-otpadu* pripisuje značenje antimetafizičke pobune Jobovske situacije poput totalitarizirajućega apsoluta. Metonimijski prijenos i poistovjećivanje subjekta diskurza s dijalektičkim agonom erosa i thanatosa pridonosi situaciji osjećaja prljavštine u svim predmetnim aspektima Marovićeve diskurza. Prljavština možda jest negacija tijela, no ujedno je i komentar njegova konteksta. Slike mesa, utrobe, proždrljivosti zmije, i pada ideologiziraju "ljudsku tjeskobu pred temporalnošću"³¹⁸ slikama mračnoga dinamizma - "(...) tjeskoban stav čovjeka pred smrću i pred vremenom udvostručit će se uvijek moralnim nemirom pred seksualnim i čak probavnim tijelom."³¹⁹

Podvojenost duha pa i duše i tijela čiji je agens bol (stihovi: "naša se koža skrutila na nama i otpada polako"³²⁰, "...zato me kaznio:/životom bez kože - da me i uzduh zlijedi"³²¹ "...Koža je pucala..."³²²) sublimira u sebi krizu sebstva. Kriza koja korelacijski razmišlja o ravnomjernoj raspodjeli tjeskobe nužno izjednačava pojedinačno s kolektivnim, i obrnuto. U toj recipročnoj genezi propadanja svijet se ipak nudi vinovnikom katastrofe:

³¹⁷ Žan Delimo, *Greh i strah I*, Književna zajednica Novog Sada - Dnevnik, 1986, str. 61.

³¹⁸ Durand, Gilbert; *Antropološke strukture imaginarnog*, August Cesarec, Zagreb, 1991, str. 95.

³¹⁹ Durand, Gilbert; *Antropološke strukture imaginarnog*, August Cesarec, Zagreb, 1991, str. 102.

³²⁰ Pjesma *Život bez naslova*.

³²¹ Pjesma *Presuda*.

³²² Poema *Riječ u zemlji*.

tijelo i duh, odnosno duša, ljudsko Ja orijentira se prema utopijskoj slici izgubljenoga jedinstva. Izgubljeno jedinstvo Marović apostrofira kao podvojenju sliku, no s naznakom traga, tijela - subjekta u kojem je tijelo vanjskost duše³²³. Umjesto cjelovitosti, na površini je ostala biblijski shvaćena kazna, koja je, uostalom, Maroviću i omogućila da prijeđe put od avangardnoga *kažnjavanja svijeta jezikom* do religiozno-skrušenoga mirenja s njime. "Ljudska se duša može pomiriti s (...) preobraženim ljudskim tijelom, a ljudsko Ja postati opet ono što bi u prvom redu trebalo biti, tijelo-Ja i površina tijela, koje osjeća tu komunikaciju između tijela i tijela koja je život."³²⁴ "Život bez kože", koja se može oblačiti i skidati (*Etudes - Etika*), jer "kože zbivanja su se izvrnule" (*Etudes - Etika*) potvrđuju tu potragu za jedinstvom: moralna kritika svijeta³²⁵ u obliku izreke *ljudi bez kože* (: bez stajališta) - onoga što je vani, i s druge strane, metonimijsko naglašavanje kože kao intimnoga prostora bola i stradanja³²⁶ - onoga što je unutar tog istog sustava restrikcije. Zamjene, sa svojim fundusom značenjskih implikacija, između ostaloga iskazuju semantičku fragmentarnost svijeta i tijela, njihovu arbitrarnost koja u Marovićevu diskurzu istovremeno funkcionira i na izričajnoj strani.

³²³ M. Merleau-Ponty; *Struktura ponašanja*, Nolit, Beograd, 1984. str. 301.

³²⁴ Brown, Norman O.; *Život protiv smrti*, Naprijed, Zagreb, 1989, str. 326-327.

³²⁵ Pad kao metafora posrnuća simbolički je povezan s mesom. Kožu, kojom se pokriva čovjek/zemlja, s mesom povezuje krv. Da bi pad postao moralna kategorija prije je moralo doći do sinonimičnog niveliranja vremenskog s tjelesnim (Usp. G. Durand, *Antropološke strukture imaginarnog*, str. 99-101).

³²⁶ Percepcija stradanja izvire iz odnosa tri reda događaja: prirodnim, organskim i misaonim. "Percepcija rezultira iz djelovanja stvari na tijelo i tijela na dušu." M. Merleau-Ponty; *Struktura ponašanja*, Nolit, Beograd, 1984, str. 303.

R. Lachmann u svome tekstu *Intertekstualnost - intermedijalnost*³²⁷ metaforu *palimpsesta* zamjenjuje pojmom *dvostrukog kodiranja*, ključne figure otčitavanja teksta čiji smisao se dijelom nalazi u drugim tekstovima. Babilonizacija kao oblik intertekstualnosti jest dijalogični postupak izmirenja oprečnosti (u pjesmi *Otrovna hostija* dogma, smisao, mudrost smještaju se u nihilistički krug - "...Pravim nastavkom jedin/pad i puzanje/Nastanit ću te stravom i smrću/opet!..." - da bi, u kasnijoj Marovićevoj fazi iz *Joba u bolnici*, hostija postala *Majestas Domini*.) i u suštini je oksimoronskoga karaktera, kao i cijela autorova poetika. Oksimoron je *sub praetextu* - paradoksalan, iako je njegova suština ingeniozno spajanje suprotnosti i semantičko dešifriranje, kao u palimpsestu, dvostruko kodiranom tekstu uvjetovano polazištem koje, dakako, nije sigurno budući da aludira na beskonačno kruženje. Nesigurnost interpretacije *kože/tijela* nesigurnost je ljudske egzistencije u prostoru i vremenu, jer književnost uvijek, na ovaj ili onaj način, govori o čovjeku. Na tom mjestu govora o bolu, tjeskobi, strahu, smrti - tipičnim registrima vitalnosti, dvostrukost je očitljiva i prema signumima koje Marovićeve poetika šalje iz riznice avangardi Paradigmatičan primjer *palimpsestne gradnje svijeta* jest tekst *Sonata za staro groblje na Sustjepanu*³²⁸ u kojemu prosvjed protiv ideološkoga pospremanja / "pospremanja" faktičnosti, time i vjerodostojnosti povijesti,

³²⁷ Zbornik *Intertekstualnost & intermedijalnost*, ZZZK, Zagreb, 1988. No pad, koji postaje silazak (usp. *tabula smaragdina* Hermesa Trismegistusa) gnosticima nije ništa drugo nego uspon, tj. na obje kategorije gledaju jednako. W. Blake samo je potvrdio obrnuti aksiom: pad/silazak put je prema Apsolutu.

³²⁸ Barbarska turističko-panoramska "urbanizacija" starohrvatskoga groblja podno splitskoga Marjana. Stari tekst zamijenjen je novim. Kako mistificirani govor ovisi o Tajni, tako se donji, stariji tekst palimpsesta, već jedva čitljiv i prepoznatljiv, prepoznaje kao sakralno mjesto, prostor Nepoznatoga, podsvjesnoga. Kolektivno tijelo (groblje na Sustipanu) i individualno tijelo, kao i palimpsest simbolički naznačuju krug/beskonačnost, čime se ljudski duh evidentira činjenicom interakcije svjesnoga i nesvjesnoga.

biva izbrisan, pospremljen u riznicu koja bez činjenica postaje podesna za mitska, predajna tumačenja³²⁹.

3. Tijelo teksta

Strukturalistička, odnosno semiotička činjenica da se tekst usmjerava prema *označiteljskom sistemu* i društvenom procesu (u kojem je diskurs)³³⁰ upućuje s jedne strane na jezičnu materijalnost (gramatika, fonetika, fonologija, morfologija itd.) a s druge na societalnu kontekstualnost koje mogu, ali i ne moraju biti odjelite. U činjenici da *tekst primjenjuje beskonačnu odgodu označenog* te da se *odgađa*³³¹ valja tražiti njegov događaj, događaj koji se realizira u označitelju. Označitelji, što je već poststrukturalistička maksima, egzistiraju u *procesualnosti*³³² te sasvim jasno ulaze u igru drugih, već postojećih znakova, odnosno tekstova. Tekst u kontekstu onaj je opći okvir (i opće mjesto) čitanja u čijem smo ključu otčitavali i cjelokupno Marovićevo pjesništvo. No, treća manifestacija tjelesnosti, a o kojoj je već ponešto bilo riječi, svodi tekst i usprkos svim intertekstualnim vezama, na sam označitelj. Označitelj koji zanemaruje označeno ili kojemu je grafička konfiguralnost inscenacija tijela, ili gdje sama knjiga (*Hembra*) postaje povratak jeziku, kako bi sugerirao Barthes, jest simbolizacijski čin u kojemu se kao nusprodukt emanira *energijska silovitost* korespondentna s Kamovljevom, ali i Rogićevom poetskom praksom u svakom pogledu. Marović u tekstu naglašava njegovu

³²⁹ Usp. Sorel, Sanjin; *Tijelo na raskršću (o poeziji Tonča Petrasova Marovića)*, Riječi, Sisak, br. 3. 2000. str. 17-30.

³³⁰ Str.25.

³³¹ Str.183.

označiteljsko-materijalnu zbiljnost kako bi ga uveo u odnos s njegovim objektivnim i subjektivnim iskazima, odnosno upisivanjima. Stoga kod Petrasova Marovića tijelo teksta nikada nije dokraja oslobođeno tereta doznačavanja značenja iz objektivno-subjektivnih sfera nego im postaje podređeno.

Grad

Provodna tema *Asfaltiranoga neba*, koja će u kasnijim zbirkama biti napuštena svakako jest grad. Grad se pojavljuje, našto upućuje Milanja, gotovo u ekspresionističkome prikazu, na razmeđu socijalnoga i turobno-otuđujućega³³³ urbaniteta. I dok će naknadno tematiziranje urbanog okoliša biti kunsthistorijski determinirano (antički i starohrvatski supstrat) u prvoj zbirci on se prikazuje u svojim negativističkim dvadesetstoljetnim odrednicama, uglavnom unutar stereotipnih očekivanja. Upravo iz tog razloga grad postaje figurom koja bi eventualno nadišla svoje denotacijsko značenje kako bi ga pronašla u implikacijama religioznog transcendentizma³³⁴ (i uz prisustvo *zaratrustovskog patosa*³³⁵), egzistencijalno-socijalnoga nihilizma te ekspresionističke apokaliptičnosti. Tonči Petrasov Marović temu grada ne izvodi po nekom sociologijskom ključu nego ga čini dijelom lirskoga Subjekta, u smislu njihove recipročne geneze. Ako je grad *sveravnodušan i sveotuđen* onda implikacije takovrsne

³³² Frank, Manfred; *Kazivo i nekazivo*, Naklada MD/Croatialiber, Zagreb, 1994, str. 84.

³³³ Milanja, str. 202.

³³⁴ "Cijelu krajinu zemlje preispunja *jedan grad*

ogroman grad posvudašnji i neborazoran

ali i nezvezdan i sve ti je biti: (...)"

³³⁵ Isto.

pozicije Subjekta bivaju prepoznate u korelacijama između vanjskoga i unutrašnjega, svijeta/grada i Subjekta. Na tragu šimićevske pjesničke logike, no ipak iz sasvim drukčijega socijalno-društvenoga konteksta. Dok u Šimićevoj paradigmatskoj pjesmi *Grad* urbanitet je s potenciranim ekspresionističkim pathosom otjelovljen u *demonskom* Gradu, na relaciji Grad - Subjekt u odnosu dominacije i moći gdje Grad biva poistovjećen s biblijskim zlom i gdje on metaforički *gospodari nad subjektom apsolutno*³³⁶ dotle kod Marovića gotovo u identičnoj značenjsko-simboličkoj matrici Grad postaje mjesto "asfaltiranih zanosa", a time i prostor koji kao poetska činjenica nastoji racionalizirati diskurz.

³³⁶ Vučković, Radovan; *Avangardna poezija*, Glas, Banja Luka, 1984, str. 327.

UMJESTO ZAKLJUČKA

Poezija Tončija Petrasova Marovića prezentira, kao što smo pokazali, različita poetska iskustva, bilo da je riječ o *žanrovskim* strukturama koje se rijetko pojavljuju u čistome obliku, bilo da je riječ o antropološkim razinama koje pjesništvo određuju prostorno. Poetski mediteranizam svakako je činjenica njegove književnosti kako na genotipskoj tako i na predmetnotematskoj razini. On se prepoznaje na trima planovima najdominantnije: Prostoru, Baštini i Povijesti. Iz njih se izvode i ostale, više ili manje, diferencirajuće karakteristike kao što su: načelo identiteta, sklonost velikim, univerzalnim temama i naglašenija antropocentričnost, polilingvalnost, pathos i patetika, sklonost mitu, idiosinkrazija te meditativnost. Kao što smo pokazali, njihov trag u Petrasovome pjesništvu više je od traga: mediteranizam je uvjet tog pjesništva stoga je ono bilo prepoznato u dvama naizgled nespojivim odrednicama - tradicije i avangarde. Kada je o njima riječ onda se poetski diskurs razvija u nekoliko intertekstualnih smjerova, od Marulića i Ujevića, ekspresionizma, preko Eliota i Pounda, pa sve do nadrealističkih, konkretističkih i letrističkih tendencija. Premda bi takva poetika reciklaže i resemantizacije tradicije implicirala postmodernističko pismo ono je u Petrasovoj poeziji u potpunosti neosviješteno. Stoga je njegova poezija više rukovođena teorijskim *instinktom* negoli *znanjem*, ali istovremeno ona posjeduje svijest o književnopovijesnim zakonitostima koja se nikada ne realizira u skladu s tendencijama vremena. Drugim riječima, ono je primarno modernističkoga karaktera, unatoč signalima koji bi, eventualno, mogli upućivati drukčijemu

zaključku. Tek kada se govori o njegovoj poziciji unutar polastoljetne hrvatske pjesničke prakse onda ga se može i mora uvažavati unutar dva subordinirana *modela* - prvi ulazi u *mediteranska* pisma koji je pak dio drugoga, nacionalnoga.

Kako je čitavo dvadeseto stoljeće obilježeno različitim pristupima tijelu/tjelesnosti, ono je štoviše dominantna figura i ne samo književnosti, tako je i pjesništvo Tončija Petrasova Marovića na različite načine bilo suočeno s problematiziranjem tog *materijalnog označitelja*. Dok onaj neproblematičniji pristup materiji uspostavlja tekstualne veze, drugi je već složeniji, utoliko što implicira uspostavljenje relacije/veze između opsesivnih predmetnotematskih registara vezanih uz tijelo (bolest, smrt, raspadanje, koža, grob) te same autorove egzistencijalne *činjeničnosti*. Naime, u interpretaciju se upleo pomalo nepopularni (neo)pozitivizam ali, čini se nužno. Veza između biografije i teksta nije nužna, ali je potencijalna. U Marovićevom je slučaju, smatram, nezaobilazna.

U radu se nismo bavili analizom mnogočega prisutnoga u pjesništvu Tončija Petrasova Marovića, kao što je primjerice njegova poetska drama ili pak japanska tradicija haikua i haibuna, iz razloga što bismo time proširili priču i ostavili prostor novim hermeneutičkim smicalicama. Kada je riječ o potonjemu, haikuu, valja samo upozoriti kako Marović dekonstruira vrstu iz nekoliko razloga, od kojih valja spomenuti tek najvažniji: svijest o drugoj, nezapadnjačkoj tradiciji Maroviću nije dozvoljavala kopiranje modela nego ga je upućivala na približavanje različitih tradicija, formalnih istočnih i *sadržajnih* zapadnih, točnije mediteranskih. Drugi razlog Petrasova pisanja haikua praktične je naravi - stroga, sažeta, redukcionistička forma suprotstavlja se slobodnoj i na momente *brbljavo* poetskoj praksi splitskoga pjesnika kao korektiv, vježba discipliniranja mašte.

Na kraju, valja reći da Marovićev česti prosvjetiteljski ton rukovođen je jedino izrazitim humanističkim impulsom. Završiti mi je, pod cijenu patetike, citatom iz jedne od najboljih pjesama prošloga stoljeća, glasovitom *Sonatom* a koja na neki način objašnjava i moje interpretativne namjere:

"Potrebno je imati mjesta - ponekad i vanjska
Koja su samo slika onih skrivenih i unutarnjih
A na kojima možemo *biti*"

SUMMARY

Mediterraneanism and body in the poetry of Tonči Petrasov Marović

Dissertation "*Mediterraneanism and body in the poetry of Tonči Petrasov Marović*" deals with conceiving of Tonči Petrasov Marović's poetry within frames of Mediterranean's poetry, including corporality. Although not much or only general facts are known about Mediterraneanism (in the sense of the structural division of its constitutional elements), according to the theoretically-historical thoughts, Mediterraneanism represents constant in the national literature. We believe that Mediterranean discourse is composed of seven elements, including principle of identity, tendency to great universal themes/anthropocentricity, polylinguistics, pathos, tendency to myth, idiosyncrasy and meditation. Based on such set screen, analysis is spread toward the intertextual impulses of the Split's poet. Equally important, Marović is placed in a national context, at the turn of all poetical experiences of the epoch – from those strategies that could be characterized as traditional, across modernist as well as postmodernist.

On the intersection of gnoseologic and semiotic poetry, Marović's discourse challenges language as a spot of legitimacy of poetic-historical as well as national perspective. Above all, Marović's language, presents cultural circle within which it is ingrained. Croatian literature originated from the Adriatic/Mediterranean area that linguistically belongs to its dominant attributions. Paradox of his traditional modernity is noticeable in the linguistic segment in which, tentatively said, he conceives his theory of palingenesis. Within the poet's language, it is possible to go along with shifting from modernist-avant-gardism to postmodernist expression. This

dissertation attempts to place Marović within the national literally-historical space as one of the holder of the turning point that took place by the end of sixties and beginning of the seventies.

Sacral motives of Marović's poetry is cross, Job, suffering and genre-figures as constituent part of analysis, as well as other thematic complexes, especially the motive of the body. Motive of the body is central category and basic thesis of this dissertation. Body is not only central category of the Marović's poetry, but it is also central category of the entire 20th century poetry. "Body possesses its own physical and vital characteristics, but it surpasses bounds in transcendence. Therefore, when body is meant within itself and for itself, it identifies the difference from eccentric position of desertion from metaphysical center where it becomes not only the center of the essence, but the center of the world." We identify three ways of body presentation in the Marović's poetry: body-object, body-subject, and body as a text.

Specific way in which Marović treats language is part of such comprehended corporality. Strategy of the wild language, mannerist luxuriance and Excess, graphic-visual aspects of the poetry, the most various stylish characteristics of Marović's discourse are examined in the integral context, inseparably from other poetic elements of the Split's poet.

LITERATURA

OPĆA

Barthes, Roland; *Od djela do teksta*, u *Suvremene književne teorije*, Miroslav Beker, Sveučilišna naklada liber, Zagreb, 1986.

Benvenist, Emil; *Problemi opšte lingvistike*, Nolit, Beograd, 1975.

Berruto, Gaetano; *Semantika*, Antibarbarus, Zagreb, 1994

Bogišić, Rafo; *Polilingvizam u hrvatskoj književnosti*, *Knjiga Mediterana* 1993, Književni krug Split, 1994.

Bosto, Sulejman; *Tjelesnost kao korektiv metafizici subjektivnosti*; *Filozofska istraživanja*, Zagreb, god. 15 (1995), sv. 3

Bourdieu, Pierre; *Što znači govoriti*, Naprijed, Zagreb, 1992.

Braudel, Fernand; *Zemlja*, Zbornik trećeg programa radio Zagreba, br. 11, 1985

Braudel, Fernand; *Sredozemlje i sredozemni svijet u doba Filipa II*, Antibarbarus, Zagreb, 1997.

Braudel, Fernand; *Strukture svakidašnjice*, August Cesarec, Zagreb, 1992.,

Braudel, Fernand; *Civilizacije kroz povijest*, Globus, Zagreb, 1990.

Brown, Norman O.; *Život protiv smrti*, Naprijed, Zagreb, 1989.

Budor, Karlo; *Retorika i njezin odnos prema igri riječima*, u zborniku *Tropi i figure*, ZZZK, Zagreb, 1995.

Burger, Hotimir; *Filozofska antropologija*, Zagreb, 1993.

Cacciari, Massimo; *Geo-filozofija Europe*, Ceres, Zagreb, 1996.

Caillois, Roger; *Igre i ljudi*, Nolit, Beograd, 1979.

Culler, Jonathan; *Književna teorija - vrlo kratak uvod*, AGM, Zagreb, 2001.

Cvitan, Dalibor; *Mediterranski sparagmos*, Republika, Zagreb, br12, 1973,

Delić, Simona; *Poetika domaćeg internacionalizma u komparativnom proučavanju hrvatske pripovjedne pjesme. "Balkanska balada, mediteranski folkloristički vidici"*, *Književna smotra*, br. 112-113, Zagreb, 1999

Delimo, Žan; *Greh i strah I*, Književna zajednica Novog Sada - Dnevnik, 1986.

Derrida, Jacques; *O gramatologiji*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976.

Diels, H; *Predokratovci*, Naprijed, Zagreb, 1983.

Durand, Gilbert; *Antropološke strukture imaginarnog*, A. Cesarec, Zagreb

Ernst, Žil; *Eros i Tanatos - prava ili lažna književna braća?*, u zborniku *Smrt, nasilje i seksualnost*, Plato, Beograd, 1992,

Fuko, Mišel; *Riječi i stvari*, Nolit, Beograd, 1971.

Foucault, Michel; *Znanje i moć*, Nakladni zavod globus, Zagreb, 1994.

Frangeš, Ivo; *Poezija Tonča Petrasova Marovića*, u zborniku radova *Književno djelo Tonča Petrasova Marovića*, Književni krug Split, Split, 1997.

Frye, Northrop; *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb, 1979.

Frye, Northrop; *Veliki kod(eks)*, Prosveta, Beograd, 1985.

Frank, Manfred; *Kazivo i nekazivo*, Naklada MD/Croatialiber, Zagreb, 1994.

Genette, Gérard; *Figure*, Beograd, 1985.

Gilbert Durand, *Antropološke strukture imaginarnog*, A. Cesarec, Zagreb, 1991.

Grassi, Ernesto; *Moć mašte*, Školska knjiga, Zagreb, 1981.

Hassan, Ihab; *Pluralizam u postmodernističkoj perspektivi*, Quorum, br. 3/4, 1987.

Hassan, Ihab, *Komadanje Orfeja - prema postmodernoj književnosti*, Globus nakladni zavod, Zagreb, 1992.

Hercigonja, Eduard; *Tropismena i trojezična kultura hrvatskoga srednjovjekovlja*, Matica hrvatska, Zagreb, 1994.

Hercigonja, Eduard; *Povijest hrvatske književnosti II*, Liber-Mladost, Zagreb, 1975.

Hirsh, E. D.; *Načela tumačenja*, Nolit, Beograd, 1983.

Hribar, Tine; *Zev hermeneutičkog kruga*, Delo, 1973, godina XIX, br. 4-5

Jurica, Neven; *O pjesnicima*, ICR, Rijeka, 1989.

Katičić, Radoslav; *Mediteran i najranija hrvatska književnost*, Forum, Zagreb, 1993. br. 10-12,

Katičić, Radoslav; *Antiquitas christiana. O starokršćanskom sloju u temeljima hrvatske kulture* u Dubrovnik, 1995, br. 6.

Katičić, Radoslav; *Novi jezikoslovni ogledi*, ŠK, Zagreb, 1992.

Komel, Dean; *Zemlja kao fenomenološka tema*, Tvrđa, Ivanić-Grad, br. 1-2, 2001.

- Kravar, Zoran; *Manirizam i hrvatska književnost*, Teka, br. 7, 1974.
- Kravar, Zoran; *Barokni opis*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1980.
- Kristeva, Julia; *Moći užasa*, Naprijed, Zagreb, 1989.
- Kristeva, Julia; *Tekst i njegova znanost*, Dometi, Rijeka, 1977, br. 8.
- Kušar, Stjepan; *Spoznaja Boga u filozofiji religije*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1996.
- Ladan, Tomislav, *Prva mediavalia*, NZMH, Zagreb, 1983.
- Maleš, Branko; *Razlog za razliku*, altaGAMA, Zagreb, 2002
- Maroević, Tonko; *Između avangarde i tradicije (dva aspekta i četiri primjera Marovićeve poezije iz šezdesetih godina)*, Zbornik radova *Književno djelo Tonča Petrasova Marovića*, Književni krug Split, Split, 1997
- Marović, Patrasov Tonči; *Judita - tečevina zauvijek*, Mogućnosti, Split, br. 7-8, 1988.
- Matičević, Ivica; *Raspeti Juda*, Matica hrvatska, Zagreb, 1996.
- Matvejević, Predrag; *Mediterranski brevijar*, treće prošireno izdanje, Grafički zavod Hrvatske, Ljubljana, 1991.
- Milanja, Cvjetko; *Hrvatsko pjesništvo od 1950-2000, knjiga I*, ZagrebgrafoZagreb, 2000.
- Milanja, Cvjetko; *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. II*, Altagama, Zagreb, 2001.
- Milanja, Cvjetko; *Pjesništvo Antuna Bonifačića*, Republika, Zagreb, br.11-12, 1996.
- Milanja, Cvjetko; *Hrvatski roman 1945-1990*, ZZZK 1996.
- Milanja, Cvjetko; *Slijepa pjege postmoderne - etiologija i kritika postmoderne matrice*, Studio grafičkih ideja, Zagreb, 1996.
- Milanja, Cvjetko; *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*, Matica hrvatska, Zagreb, MM.

Maurice Merleau-Ponty; *Fenomenologija percepcije*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990.
M. Merleau-Ponty; *Struktura ponašanja*, Nolit, Beograd, 1984.

Morin, Edgar; *Misliti Europu*, Durieux, Zagreb, 1995.

Mrkonjić, Zvonimir; *Suvremeno hrvatsko pjesništvo (razdioba)*, Kolo, Zagreb, 1971.
Mrkonjić, Zvonimir, *Suprotiva*, NZMH, Zagreb, 1981.

Nirman Moranjak-Bamburać; *Intertekstualnost / metatekstualnost / alteritet*, Književna smotra, 1991.

Oraić, Dubravka Tolić; *Ontološki ludizam*, Republika, Zagreb, 1994, br. 7-8.

Paljetak, Luko; *Književno djelo Ante Cettinea*, Književni krug Split, 1995.

Paić, Žarko; *Postmoderna igra svijeta*, Durieux, Zagreb, 1996.

Pavličić Pavao *Južno od sjevera, sjeverno od juga* Dubrovnik, br. 6. 1995.
Pavličić, Pavao; *Stih i figure*, zbornik *Tropi i figure*, ZZZK, Zagreb, 1995.

Pejaković, Hrvoje; *Suvremeno hrvatsko pjesništvo 1965.-1995*, Forum, Zagreb, br. 9, 1996.

Pranjić, Krunoslav; *Jezikom i stilom kroza književnost*, ŠK, Zagreb, 1986.

Radman, Zdravko; *Vidjeti očima tijela*, Filozofska istraživanja, Zagreb, god. 22. (2002.) sv. 1.

Ricoeur, Paul; *Sukob tumačenja*, Delo, Beograd, 1973.
Ricoeur, Paul; *Živa metafora*, GZH, 1981.

Ricoeur, Paul; *Osobni i narativni identitet*, u zborniku *Autor, pripovjedač, lik*, ur. Milanja, Cvjetko, Svjetla grada, Osijek, 1999.

Slabinac, Gordana, *Zavođenje ironijom*, ZZZK, Zagreb, 1996.

Slamnig, Ivan; *Sedam pristupa pjesmi*, ICR, Rijeka, 1986.

Slamnig, Ivan; *Stih i prijevod - Hrvatski narod u spletu Mediterana*, 1997.

Stamać, Ante; *Teorija metafore*, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1983.

Stojević, Milorad; *Čakavsko pjesništvo XX. stoljeća*, ICR, Rijeka, 1987.

Sorel, Sanjin *Tijelo na raskršću (o poeziji Tonča Petrasova Marovića)*, Riječi, br. 3, 2000.

Sorel, Sanjin; *Apokaliptika Josipa Severa*, Riječi, Sisak, br. 3, 2001.

Šimundža, Drago; *Glavna obilježja Marovićeve religiozne poezije* u zborniku radova *Književno djelo Tonča Petrasova Marovića*, Književni krug Split, Split, 1997.

Škreb, Zdenko; *Književnost i povijesni svijet*, Školska knjiga, Zagreb, 1981.

Špehar, Milan; *Bog u djelima Miroslava Krleže* u zborniku radova međunarodnog simpozija održanog u Zagrebu 9. prosinca 2000. *Religijske teme u književnosti*, Zagreb, 2001.

Tomasović, Mirko; *Tončeva pjesan Suprotiva naprama Marulovoj Molitvi suprotiva Turkom*, Zbornik radova *Književno djelo Tonča Petrasova Marovića*, Književni krug Split, Split, 1997.

Užarević, Josip; *Smrt u lirici Vladimira Kovačevića*, Republika, Zagreb, 2000, br.1-2.

- Vattimo, Gianni; *Kraj moderne*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1985.
- Vattimo, Gianni; *Dijalektika, različitost, slaba misao*, Republika, Zagreb, br. 10-12, 1985.
- Vratović, Vladimir; *Hrvatski latinizam i rimska književnost*, NZMH, Zagreb
- Vučković, Radovan; *Avangardna poezija*, Glas, Banja Luka, 1984.
- Vuletić, Branko; *Sintaksa krika*, ICR, Rijeka, 1986.
- Zanetti, Véronique; *Može li se misliti bez tijela?*, Quorum, Zagreb, 1994, br. 2,
- Zlatar, Andrea; *Istinito, lažno, izmišljeno*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1989.
- Zola, Elemire; *Šta je tradicija*, Delo, Beograd, godina XVIII, br. 3.
- Windelband, Wilhelm; *Povijest filozofije I*, Naprijed, Zagreb, 1988.
- Žirar, Rene; *Stari put grešnika*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1985.
- Žižek, S.; *Hermeneutički krug u strukturalizmu*, Delo, , Beograd, 1973,
- Searle, John; *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, 1969.

POSEBNA

- Šime Vučetić *Krčidba na putu*, Republika, br. 10, Zagreb, 1968,
- Sibila Petlevski *Smrt Sredozemlja*, Republika br. 3-4, Zagreb, 1989,
- Neven Jurica, *Pjesma kao oderana koža u O pjesnicima*, ICR, Rijeka, 1989,

Zdravko Zima *Pjesnik, sakupljač korijenja*, u *Noćna strana uma*, Mladost, Zagreb, 1990.

Zima, Zdravko; *Sam na osami* - T. P. Marović *Osamnica*, Vjesnik, Zagreb, 5. lipnja 1985.

Vesna Parun *Izabrani vinogradar zime*, Slobodna Dalmacija, 27. siječnja 1989.

Veselko Tenžera, T. P. Marović: *Premještanja*, Vjesnik, 17. Kolovoz 1972

Boris Lukšić, *Ciklus o cilju* T. P. Marovića, Republika, Zagreb, travanj 1969, god. XXV, br. 4

Bože V. Žigo; *Povratak nadnaravnom*, Slobodna Dalmacija, Split, 15. travnja, 1985.

Bože V Žigo, *Tijelo i Jezik, među sklopljenim dlanovima*, Slobodna Dalmacija, Split, 10. lipnja 1990.

Božidar Petrač, *"Abba!" - na usnama i u knjižarama*, Glas koncila, br. 29, Zagreb, 22. srpnja 1990

Mirko Tomasović, *Čin zahvalnosti*, Danas, Zagreb, 7. kolovoza 1990

Bonaventura Duda, *Još jedan hrvatski "Oče naš"*, Kana, br. 9/228, Zagreb, 1990.

Mifka, Ljerka; *Premještanja - Tonči Petrasov Marović*, Teka, Zagreb, studeni-prosinac 1972, br. 1.

LEKSIKONI, PRIRUČNICI, RIJEČNICI

Biti, Vladimir; *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, 1997.

Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, KS, Zagreb, 1990.

J. Chevalier/A. Gheerbrant, *Rječnik Simbola*, Novac, NZMH, Zagreb, 1987.

Laplanche J, Pontalis B, *Rječnik psihoanalize*, August Cesarec/Naprijed, Zagreb, 1992

Rečnik književnih termina, Nolit, Beograd, 1985

Filozofijski rječnik, redakcija Vladimira Filipovićan, NZMH, 1989.

Intertekstualnost & intermedijalnost, ZZZK, Zg., 1988.

Enciklopedija mistika, Naprijed, Zagreb, 1990

Pedeseta obljetnica krležinih Balada i ovostoljetni obzori čakavskoga i kajkavskoga pjesništva Zagreb 26-27 XII, 1986, T. P. Marović *Iz jezika ditinstva u ditinstvo jezika*)

— VIKTORIJA
RIJEKA