

## 4.2 Priče o tranziciji

U ovom se uvodnom odjeljku presijeca nekoliko namjera. U njemu će se u prvom redu predstaviti korpus tekstova o hrvatskoj tranziciji, i to onaj dio korpusa koji čini osnovnu tekstualnu građu istraživanja. Druga je namjera kratko predstavljanje priča o tranziciji, dakako, bez izostanka spominjanja formalnih rješenja. Cilj je ukratko predstaviti neke od značajnijih elemenata pojedinih pripovijesti, ali i ponuditi određene smjerove njihove interpretacije. Upoznavanje s osnovnim zapletom, kao i osnovni interpretacijski smjerovi bit će potrebni pri obradama u analizama koje slijede po pojedinim poglavljima. Ova se razina obrade odvija uobičajenim književnokritičarskim potezima imajući u žarištu interes za smisao pojedinih tekstova. U zaključnom dijelu potpoglavlja taj se narativno-interpretacijski potez koristi za prvu i jednostavnu razinu induktivnih i kumulativnih zaključaka o pripovijestima, koji će se detaljnije razrađivati u sljedećim poglavljima. Ciljevi su, dakle, pregled, uvod, kontekstualiziranje i otvaranje problema priče u odabranom korpusu.

Romani koji ulaze u uži opseg istraživanja i u intenzivniju analitičku obradu navedeni su i ukratko opisani u ovom poglavlju kronološkim redoslijedom objavljivanja.

Tomislav Zajec: *Soba za razbijanje* (1998)

Roman koji se pojavljuje još u devedesetima, kada je romaneskna produkcija bila prilično skromnija, i danas se zapravo izborom teme i protagonista izdvaja iz uobičajenih tematskih interesa književne produkcije.

Zajec piše složeni roman o zagrebačkoj „zlatnoj mladeži“, o nekoliko njezinih pripadnika koji dane provode u beskonačnom kokainskom orgijanju i zabavama, koje se prekidaju jedino odsutnim i hladnim susretima s distanciranim roditeljima, tranzicijskim *dobitnicima*. Na nekoliko značajki u romanu vrijedi skrenuti pozornost: fabule u klasičnom smislu u ovome romanu nema, on je satkan izmjenom poglavlja i promjenjivom, ali i „mno-gostrukom“ (usp. Genette 1980, 1992: 9) fokalizacijom, a asistiranje pri samoubojstvu jedne djevojke na zabavi jedan je od potpornih događaja oko kojeg se gradi narativna konstrukcija više pripovjedača. Nekoliko je narativnih niti prepoznatljivo: uz odnose moći u zatvorenoj zajednici koja se legitimira novcem i konzumacijom odabranih skupih brendova, ali i dijapazona različitih droga, u drugom su planu ulazak pojedinaca u svijet kriminala i različiti obiteljski i partnerski odnosi.

Budući da je roman prilično lišen pripovjedačkog komentara i povijesnog ili društvenog konteksta, moguće ga je iščitati kao mozaik pojedinačnih isprepletenih priča koje se odvijaju istovremeno i u istovremenosti. Osobne preokupacije pojedinaca, usmjerenost na pojedinačnu karakterizaciju i individualnu moć ili odabire mogu se iščitati kao pripovijest o izdvojenosti, samodovoljnosti i društvene autističnosti djece tranzicijskih dobitnika. Tema artikuliranja moći iz njezina drugog ešalona, druge generacije, s pozicije dane, naslijeđene i banalne moći, protkana monolozima o identificiranju kroz materijalno i emocionalnu distancu u napornom probijanju kroz kodove pojedinaca privilegirane zajednice, otvara i sasvim određen čitateljski odgovor i čitateljsko (o)pozicioniranje.

Roman je imao dobru recepciju, u različitim preglednim recenzijama spominjan je i hvaljen zbog pisa-

nja, stila (Jarak 2001) i „solidno osviještene sociološke motivacije“ (Rem 2008). Posebno ga u nekoliko radova spominje i Maša Kolanović, i to kao primjer romana u kojem se tematizira „kontaminacija potrošačkom kulturom“ (Kolanović 2011: 369).

Ante Tomić: *Što je muškarac bez brkova* (2000)

Tekst *Što je muškarac bez brkova* napisan je s namjerom proizvodnje humorističnoga romana te je nastojanje pisanja u maniri „češkog humora“, u kojem se potiče simpatiziranje s likovima, njegova zamjetljiva strategija. Roman je smješten u Dalmatinsku zagoru, mitski topos hrvatske egzotizacije i proizvodnje *Drugih*, a postava zapleta slijedi humorističnu matricu: udovica koja se zaljubljuje u svećenika, strogi patrijarhalni povratnik sa šašavom kćeri u koju se zaljubljuje seoski kulturtreger-stihoklepac, svećenikov brat blizanac general HV-a koji će poslužiti kao idealna zamjena svome bratu u celibatu te niz živopisnih likova „lokalaca“, ali i onih *drugih drugima*, državnih službenika posebice.

Roman je objavljen 2000. godine, dakle, početkom desetljeća koje je obilježeno svojevrsnim optimizmom, te je u takvom vremenu odgovarao općem ozračju u kojem se „teške teme“ devedesetih pokušavalo ublažavati i posredovati humorom. Iznimna popularnost ovoga romana, koji postaje pravi hrvatski tranzicijski bestseler, potakla je i kazališnu adaptaciju te snimanje istoimenog filma 2005. godine.

Tomićev postupak temelji se na određenom „snižavanju registra“, pokušaju približavanja i zbližavanja, samim zazivanjem simpatije, s „pučkom“ svjetonazorskom optikom i generiranjem duhovitosti iz tako



postavljene logike. Naslovljavanje poglavlja „zagonetnim“ najavama događaja koji će uslijediti u tekstu, početak koji evocira Bohumila Hrabala, poigravanje dijalektom i jezicima, neosporna dobronamjernost svih likova i njihovi bezazleni sukobi slijede strukturu komedije. Ovdje je posrijedi i onaj tip regionalno određenog humora koji je možda i dominantan, svakako tipičan, u hrvatskoj televizijskoj, pa i filmskoj kulturnoj povijesti, međutim, za razliku od primjerice Miljenka Smoje, u romanu *Što je muškarac bez brkova* nema snažnog povijesnog i političkog podteksta i kritike ideologija. To ne mora biti mana ovoga teksta, međutim, kada ga se čita s odmacima, i u društvu s ostalom romanesknom produkcijom u prvi plan izbija ipak upravo postupak pripovjedačke prilagodbe, a svijet Smiljeva iščitava se kao primjer dobronamjerne egzotizacije, ali ipak egzotizacije. I tada nije baš sasvim jasno proizvodi li tekst suosjećanje s likovima ili je smijeh usmjeren njima.

Kritika je, međutim, iznimno dobro primila ovaj roman. Zdravko Zima „benevolentnost“ pripisuje autorској namjeri (Zima 2003: 125) i, određujući ovaj roman kao „feljtonski“ (isto: 127), povezuje ga sa spomenutom tradicijom češkoga humora. Etnologinja i komparatistica Tea Škokić koristi roman *Što je muškarac bez brkova* da bi, sličnim modelom kojim su vođene analize u ovome radu, ali s rodnom perspektivom, problematizirala pojmove konstrukcije „maskuliniteta“ u socijalizmu i postsocijalizmu (Škokić 2011).

Robert Naprta: *Marševski korak* (2002)

*Marševski korak* je u ovu analizu uvršten kao primjer žanrovskog kriminalističkog romana, odno-

sno političkog trilera. Svojevrsni je nastavak roman *Bijela jutra*, koji je kritika dobro primila, te je bio uvršten i među finaliste nekadašnje nagrade Jutarnjeg lista (Pogačnik 2006). Prema tim romanima snimala se 2006. i hrvatska kriminalistička serija *Balkan Inc.*.

Inspektor Čens glavni je protagonist ovog drugog nastavka, a radi se o liku policijskog inspektora inspiriranog američkim *tvrdokuhanim* krimićima, koji djeluje na rubu i s ruba poretka kako bi razotkrio složene urote među stupovima društva i u samom vrhu institucija. Motivi povezanosti institucija poretka, policije, tajnih službi i politike s organiziranim kriminalom obrađuju se i u nekoliko drugih naslova u analizi, no kod Naprte razrješenja slijede pravila žanra: zločini, pojedinačni i društveni, pokvareni i načeti sustav djelo su korumpiranih pojedinaca. Konačno, upravo Čensovim djelovanjem s ruba sustav se resetira i preobličuje te potvrđuje svoje deklarativne vrijednosti. Roman se pojavljuje razmjerno rano, u vrijeme prije ambicioznije nežanrovske obrade sličnih tema.

Kako je naznačeno, *Marševski korak* je pripovijest na tragu *hard-boiled* kriminalističkih romana te ideologija tvrdoga krimića, nastala iz žanrovske povijesti gangsterskih pripovijesti i *film-noira*, kada se translatira u hrvatsku tranzicijsku situaciju izgleda ovako: koruptivno-krimogena hobotnica prisutna je kroz sve slojeve društva, do njegovih najviših dužnosnika, i moguća je strategija za žanrovske mitotovorno „uspostavljenje društvenog reda“ djelovanje kroz legitimni represivni policijski aparat, ali uz proširivanje njegova okvira prema „nekonvencionalnim“ akcijama, uz neizostavne komponente nasilja koje se „opravdava“ ulogom povjerenja u „osobnu etiku“ glavnog protagonista.

Uz to valja primijetiti posebnu značajku ovoga romana, na koju je upozorila i Jagna Pogačnik, a to je odnos fikcije i zbilje u ovome tekstu. *Marševski korak* izravno se referira na neke od vrlo aktualnih stvarnosnih epizoda s početka razdoblja *druge tranzicije*, kao što je primjerice napeta situacija oko suradnje s Haškim sudom i okupljanje umirovljenih generala, „berača kestena“: „iz zbilje se crpe teme i motivi, zbilja je polazište i referenca, ali je okružje iz kojega ovaj roman nastaje u tolikom stupnju ludila da se u romanesknoj transformaciji i ne može dogoditi ništa drugo do izmiješati zbilja i fikcija, zamagliti granice stvarnog i fantastičnog“ (Pogačnik 2006: 203). Ti postupci, ne samo referiranje na stvarne događaje i interferiranje s fikcijom, već i upućivanje na sveprožetost uznemirujuće degenerativnih elemenata u hrvatskom tranzicijskom društvu te svojevrsno izbjegavanje razrješenja, odnosno „bijeg u fikciju“ kao iskaz nemoći, pojavljivat će se u više romana koji će se pisati i nakon 2002. i koji se pojavljuju u ovom istraživanju.

Vedrana Rudan: *Uho, grlo, nož* (2002)

Ovaj je tekst, premda ga je snažno promovirao FAK-ov urednik Kruno Lokotar, izazvao pravu polemiku upravo među fakovcima. Riječ je o razmjerno rano objavljenom romanu koji potpuno eksplicitno, s razrađenim stilom „jezika bez glave“, u maniri bliskoj *stand-up* žanru s ulogom „mudre žene u godinama bez dlake na jeziku“ i bez okvira političke korektnosti, adresira retoričkom eksplicitnošću mnoge od neuralgičnih točaka hrvatskoga društva: društveno raslojavanje, nacionalne netrpeljivosti, medije, Crkvu, rodne odnose, spolnost, rat.



Solilokvij upućen zamišljenoj publici odvija se kroz jednu noć u kojoj protagonistica otkriva da će ujutro napustiti supruga zbog ljubavnika. Ispovjedni izravni ton intenzivno isprepleće osobne priče s povijesnim i društvenim problemima, no završetak otkriva čitateljima, kojima se ispovjedačica često obraća izravno, podvalu i manipulaciju – ona nije imala namjeru napustiti supruga, samo je htjela da je se sasluša. Ta iskonstruirana, hotimice artificijelna pripovjedačka pozicija, koja se izravno obraća kako bi iznevjerila očekivanje, dio je narativne strategije kojom viša pripovjedačka instanca na razinama kompozicije upozorava čitatelja na olako upuštanje u davanja emocionalnih uloga svakom „jeziku bez glave“.

Na kraju je tog duljeg ispovjednog dijela u tekst romana umetnut interdiskurzivni odlomak iz sasvim drugog dijegetičkog univerzuma, onaj o starijoj ženi koja se našla izgubljena u vrtlogu ratnih zbivanja dok ne uspijeva prebjeći u Zagreb. Čitanjem susljedno jednonoćnog monologa bijesne građanke i crtice o izgubljenosti ratne prognanice nedvosmisleno se otvaraju kodovi tumačenja ukupnog teksta *Uho, grlo, nož* kroz izraženu rodnu perspektivu. Tekst bi upućivao na metapripovijest o potrebi davanja legitimiteta glasu koji progovara o „ženskoj“ posvemašnjoj nemoći u vremenima rata i tranzicije. Imajući na umu i izravni govor o „nepoželjnim“ nacionalnim identitetima, refleksije na vlastitu socijalnu poziciju, kôd *proizvodnje drugosti* u hrvatskoj tranziciji i njegova satirična karnevalizacija također su legitimna mjesta iščitavanja teksta.

Roman *Uho, grlo, nož* je po objavljivanju postala vrlo utjecajna knjiga. Vedrana Rudan je postala iznimno popularna na području bivše Jugoslavije te je postala

svojevrnsni popkulturni fenomen. Vedrana Rudan, Arijana Čulina i Jelena Čarija našle su se u središtu književnog skandala o „literarnim Amazonkama“ koji opširno interpretira Dubravka Oraić Tolić u članku „Suvremena hrvatska proza i popularna kultura“ (Oraić Tolić 2006). Oraić Tolić Vedranu Rudan iščitava kroz kodove postfeminizma određujući Rudan kao *virago carnevalis* – „muški“ snažnu ženu koja karnevalizira kulturu (isto: 166) koristeći se postupcima šoka, karikaturiranja vrijednosti i populizmom.

Renato Baretić: *Osmi povjerenik* (2003)

Riječ je o još jednom od romana koji si je priskrbio status bestselera, s više izdanja i respektabilnim brojem prodanih primjeraka te s čak pet književnih nagrada. Kao i u još nekoliko primjera, radi se o romanu čija pripovijest uspijeva nadići okvire medija književnosti te se poseže, i to nedavno, 2013., i za kazališnom adaptacijom *Osmog povjerenika*.

Vjerojatno je popularnosti romana pridonijela prohodnost i čitljivost teksta, elementi humora, linearni zaplet bez previše modernističkih postupaka; roman je duhovita parafraza motiva otočke izoliranosti, vrlo prisutnog motiva u hrvatskoj književnosti. Uz te očekivane elemente, roman *Osmi povjerenik* izdvaja se iz korpusa tekstova o tranziciji identitetnom pozicijom pripovjedača, ali i prikazom kolektiva. U odabranom korpusu tekstova glavni protagonist *Osmog povjerenika* izdvojeni je lik jer Siniša Mesnjak, osmi povjerenik Vlade RH za otok Trecić, pripada političkom establišmentu, „ešalonu“ mladih stranačkih političara u usponu. U svojoj nametnutoj „bazi“ na izmišljenom izoliranom otoku Treciću suočava se s kolektivnom pobunom stanovnika



protiv upravo one društvene strukture koju predstavlja – pobunom protiv političkih struktura. Domicilno stanovništvo u tihoj i postojanoj nezainteresiranosti inzistira na odbijanju ustanovljavanja lokalnih demokratskih struktura upravljanja, odnosno odbija provesti lokalne izbore, proglasiti općinu i izabrati legitimnog predstavnika vlasti. Trecić predstavlja duhovito ozrcaljeno suprotno, heterotopsko mjesto Hrvatske, jer njegova populacija odražava nekoliko tipičnih identitarnih motiva važnih za hrvatsku tranziciju: stanovništvo čine umirovljenici, iseljenici i bogati povratnici iz Australije. Oni komuniciraju vlastitim idiomom – mješavinom engleskog i insularne čakavice, a životne potrebe osiguravaju direktnom kupovinom od švercera te im je ta činjenica dovoljna za direktnodemokratsku ili pseudoanarhističku organizaciju života. U tom smislu ovaj roman nudi antisistemski narativ o kolektivnoj spontanoj pobuni protiv političkog establišmenta i uobičajene organizacije društva.

Priča se ipak razvija u smjeru individualnih problema likova. Zaplete ne proizvodi u toj mjeri kolektiv koliko osebujni izdvojeni pojedinci na Treciću: najmlađi i usamljeni član otočke zajednice Tonino, porno glumica Zehra i njezin prijatelj Bosanac Selim, uvezena dijasporska nevjesta Aboridžinka itd., a epilog se odvija u Sinišinom pristanku na neobičnu stvarnost Trecića i u otkrivanju vrijednosti prijateljstva i simpatija prema njegovim stanovnicima.

Jagna Pogačnik je primijetila određen „pad“ u „mekoću“ i sladunjavost pri kraju romana, no istaknula je upravo jezičnu razinu kao zanimljivu, kao i jasno višestruko kodiranje „mikrouniverzuma“ Trecića, njegovu utopičnost i potencijalnu metaforičnost (Pogačnik 2006).

Marinko Koščec: *Wonderland* (2003)

Ovaj se roman opisuje kao „inteligentan odgovor na model tzv. stvarnosne proze“ (Pogačnik 2006: 141); postava je očekivana, sveučilišni profesor, ogrezao je u besmislu i cinizmu, ali sa, zanimljivo, vrlo aktivnim erotskim odnosom s vlastitom trudnom suprugom. Pritisak i besmisao svakodnevice, nezainteresiranost i rezignacija Profesora nagone na duge unutarnje monologe u kojima se razračunava s društvom, rodbinom i svojtom, kolegama i studenti(ca)ma, pokušavajući zadržati neki jalovi oblik distancirane, usamljeničke, možda i meke pobunjeničke pozicije. Opsesivni monolozi pružaju svojevrsni ironični i katkad vrlo duhoviti presjek društva te prerastaju u ulazak u svijet vlastite fantazije gotovo neprimjetnim pripovjednim postupkom izmjene odnosa pripovjedača prema stvarnosti. Motiviran susretom s kćeri svoje nekadašnje ljubavi, Profesorove skrivene želje počinju se ostvarivati u zamišljenom vlastitom svijetu. No i taj se svijet fikcije uspijeva raspasti potvrđujući primarni osjećaj usamljenosti i izgubljenosti. Epilog je intoniran profesorovim pomirenjem sa svijetom u koji se ipak mora vratiti, scenom zaključnom pomirbenog ribolova sa svojim puncem.

Postupkom izmjene pripovjedačke perspektive kretanjem iz trećeg prema prvome licu ovaj roman postiže učinak upućivanja na problem odnosa prema stvarnosti i „stvarnosti“, odnosno pitanje konstrukcije referentne stvarnosti. Monološke epizode glavnog protagonista prepune su „izvanjskih“ stvarnosnih iritacija kojima Profesor potvrđuje cinizam, ironiju pa i mizantropiju, no ni vlastita fantazijska konstrukcija svijeta ne pruža emocionalno utočište. *Wonderland* je

naziv i za vlastiti svijet (bez) čuda, ali i za čudesan svijet hrvatske tranzicijske stvarnosti s čijom se građanskom i malograđanskom svakodnevicom protagonist neumoljivo suočava.

Milko Valent: *Playstation, dušo* (2005)

Kritika je prepoznala Valentov odmak od njegovih uobičajenih tema upuštanjem u tranzicijske svakodnevice hrvatskoga „srednjeg sloja“, ali je i uočila izvjesnu nedovršenost teksta (Pogačnik 2006). Sama struktura je zanimljiva: novinar Robert u egzistencijalnoj krizi i pri oporavku od automobilske nesreće, uz alkoholnu apstinenciju, na balkonu stana u novozaagrebačkom neboderu reminiscira svoj život, preklapajući unutarnje monologe s dnevničkim tekstom što ga ispisuje. Sljedeća poglavlja uvode izmjenu fokalizatora, Robertovu suprugu i sina da bi se tekst vratio prvomu, glavnom pripovjedaču. Premda je kompozicija romana složena, upravo se i zbog tako široko postavljenog pripovjednog zahvata tekst doima nedovršenim. Razrješenje je sažeto na *punchline* na kraju teksta, koji je i naslov romana: *Playstation* igrača konzola je ono što glavni akter zapravo želi – upravljački uređaj za vlastiti život, kako bi u se njemu mogao izgubiti, baš kao u virtualnosti videoigara.

Promjenjiva i mnogostruka fokalizacija omogućuju suprotstavljanje različitih pogleda na svakodnevicu. Robertov sin osnovnoškolac zaokupljen je pubertetskim problemima, dok je protagonistova supruga lik tranzicijske uspinjačice, aktivne poslovne žene koja se beskrupulozno ostvaruje u profesionalnom i seksualnom smislu. Robertovi dnevnički odlomci, koji čine najveći dio teksta, otkrivaju ponovo generacijsku



srednjeklasnu rezignaciju i predstavljaju fantazijsku žudnju o isključenosti iz opipljive realnosti koja se uvijek otkriva u svojoj simulaciji, slično kao i u romanu *Wonderland*.

Premda je Valent plodan autor, ovaj nacrt romana u korpus je tekstova ovoga istraživanja odabran upravo zbog tipično identitetski postavljenih likova, tipičnog postupka interdiskurzivnosti, kao i cjeline tema koje su podudarne različitim analiziranim romanima.

### Viktor Ivančić: *Vita activa* (2005)

Roman Viktora Ivančića u naslovu upućuje na filozofsku knjigu Hannah Arendt o poslu, radu i djelovanju, i među prvima je otvorio temu koja je u sljedećim godinama višestruko obrađivana, a u njegovom je slučaju imala i izvjesnu autobiografsku dimenziju – represivni odnos sustava i obavještajne zajednice prema intelektualcima i uopće kritičarima društva. U fokalizacijskom je žarištu špijun, deprecijativno ironično kroz tekst imenovan kao „djelatnik Edmord“, koji je uz obavještajnu karijeru, čiji početak seže u doba socijalizma, u vrijeme studentskih omladinskih opozicijskih novina, obremenjen i osobnom pričom kao motivacijom traganja – ocem kojeg nikada nije upoznao. Roman započinje sistemskim problemom: drugi protagonist, P/pisac, urednik i novinar proturežimskog tjednika, iznenada je prestao objavljivati kritičke tekstove obuzet rezignacijom i osjećajima besmisla prema javnom djelovanju. Djelatnik Edmord primoran je uložiti poseban napor kako bi Pisca ponovo motivirao za pisanje i javno iznošenje kritičkih stavova, čime bi obavještajno djelovanje uspjelo potvrditi svoj smisao. Taj profesionalni zadatak prerasta u osobnu

opsesiju; Edmord intenzivno i anonimno komunicira s Piscem, dopisuje se s njime i tumači njegove odgovore, pretražuje njegov stan i bilješke i konačno se u toj mjeri približava subjektu praćenja da gubi jasne granice vlastitoga identiteta. Motiv zbližavanja špijuna, kako ih Ivančićev Pisac naziva „bića koja zaostaju“ (Ivančić 2005: 73), s predmetom ili žrtvom svoje „službe“ pojavljuje se u barem dva vrlo poznata fikcionalna primjera iz istočnoeuropskih postsocijalističkih kultura. Prvi se odnosi na dramu Dušana Kovačevića *Profesionalac* (1990) i istoimeni film (2003), drugi na nagrađivani njemački film Florianana Henckela von Donnersmarcka *Život drugih* (2006), no u Ivančićevu primjeru razvoj i rasplet događaja oblikuju se oko motiva slabosti i parazitstva obavještajnih profesionalaca i (be)smisla obavještajne zajednice. Gubljenje granica, osobna i sistemska slabost, odustajanje od vlastitog identiteta subjekta te smeće i deponij kao metafore društva i aktivnosti zloglasnih „službi“ Ivančićevu predodžbu obavještajnog aparata smještaju na posebno štetno mjesto ne samo hrvatske tranzicije nego i onoga što joj je prethodilo.

Umetnuti ulomak pri sredini romana, naslovljen „Krug“, pisan je pak iz fokalizacijske perspektive Franje Tuđmana, onih dana kada se proglašava hrvatska nezavisnost. I tu se „Služba“ pokazuje kao siva eminencija, instanca koja stoji iza povijesnih događaja te Ivančić upućuje na kontinuitete špijunskog djelovanja sa svojim „bićima koja zaostaju“ u konstituiranju hrvatskoga društva. Priča romana tematizira poziciju disidenta u tuđmanizmu, ali roman zapravo u većoj mjeri progovara o povezanosti osobnog i sistemskog, kako u poziciji (p)održavanja hegemonije, tako i u poziciji otpora.

## Alen Bović: *Metastaze* (2006)

*Metastaze* su roman koji je po objavljivanju izazvao veliku senzaciju, uspjeh i medijski interes, a jedan od razloga takve recepcije bila je i neuobičajena tajnovitost oko njegova autorstva. Ivo Balenović, bivši pa opet aktivni zagrebački ginekolog dosta se vremena uspješno skrivao pod pseudonimom Alena Bovića te je i nakon javnog „izlaska“ pravoga identiteta autora Alen Bović potpisan kao pisac drugoga Balenovićevog romana *Ljudožder vegetarijanac*. Eksplicitno i gotovo dokumentarističko prikazivanje društvenoga ruba hrvatske tranzicije, uz dobru dozu duhovitosti i s velikom dozom simpatije prema likovima, uz unutarnje monologe u zagrebačkom urbanom slengu i niz specifičnih detalja iz života zagrebačkih narkomana, a s tematiziranjem iznimno ozbiljnih tema kao što su narkomanija, navijačko, rasističko i obiteljsko nasilje, šovinizam, alkoholizam, prostitucija, svodništvo, bolesti i propasti, otvorilo je fantazijske projekcije čitatelja u potrazi za identitetom autora; izgledalo je gotovo nemoguće da je roman napisao „netko izvana“. Slučaj romana *Metastaze* otkrio je tako i utjecaj i rubove artikulacija stvarnosne proze, a svojom popularnošću on bi mogao predstavljati svojevrсни vrhunac tog koncepta. Tekst je 2007. u kazalištu Kerempuh adaptiran kao kazališna predstava, a prema njemu je 2009. snimljen i igrani film *Metastaze* u režiji Branka Schmidta.

Roman slijedi kompoziciju kratkih odlomaka promjenjive fokalizacije, nekoliko likova iz kvartovske narkomanske klape, no dominantna je pripovjedna pozicija Filipa, povratnika iz komune u Zagreb dvije-tisućitih. Ostali pripovjedači su članovi ekipe: Krpa,



navijač, rasist, šovinist i nasilnik; Dejan, Srbin u klapi i diler; i Mrtvi, autsajder i gubitnik. Priča o kvartovskoj klapi, njihovoj povijesti i odnosima, druženjima i doživljajima ispisana je kratkim poglavljima od nekoliko stranica u kojima se brzo i dinamično izmjenjuju različiti pripovjedači u unutarnjim monolozima, čiji ih stil i jezik jasno karakteriziraju. Dokumentarizam i izravnost, intimnost, šok nasilja, ali i humor i duhovite replike, zatvorena klapska i kvartovska priča, ali i referiranje na niz elemenata političke, društvene i medijske stvarnosti, prozaična realnost i knjiške Filipove halucinacije dinamično se izmjenjuju i sigurno su bile jedan od razloga iznimne popularnosti romana, kao i njegove pogodnosti za prebacivanje u druge umjetničke medije.

Dominantni pripovjedač i fokalizator je povratnik Filip, i on je s namjerom stvoren kao izdvojen, senzibilniji i s nešto više sociokulturnog kapitala, kako bi držao ravnotežu ostalim „razigranim“ članovima klape s kojima se simpatizira, ali se prema njima uspostavlja i svojevrsni odmak. Njegova priča je ona koju se slijedi, njemu pripadaju epilog i zaključak pripovijesti. *Metastaze* se iz njegova završnog povratka heroinu iščitavaju kao pripovijest o odustajanju, o nemogućnosti izlaska iz spirale tranzicijskih poraza, o osobno odabranoj halucinaciji kao jedinom mogućem mjestu za pronalaženje ljubavi.

Vlado Bulić: *Putovanje u srce hrvatskog sna* (2006)

Urednik Bulićeve knjige opisuje je kao *bildungsroman*, žanrovskom odrednicom koju je doista moguće potkrijepiti, no radi se o proznom tekstu kompleksnije i zahtjevnije strukture. Ta kompleksnost

proizlazi iz poigravanja s različitim komunikacijskim razinama pripovijedanja pri čemu se tekst ne konstruira postmodernistički, već se složenost uigrava odnosom prema medijima, posebno prema novim medijima. Vlado Bulić je od 2001. pod pseudonimom Denis Lalić na portalu Index.hr objavljivao blog-kolumnu *Pušiona* koja je ubrzo postala popularnokulturni fenomen. U njoj je godinama kroz svoj virtualni alter-ego iznosio društvenu i političku kritiku satiričkim komentarima u blogovskim dnevničkim zapisima o raznim Denisovim osobnim dogodovštinama. U romanu *Putovanje u srce hrvatskoga sna* junak pak postaje upravo Denis Lalić, novinar portala Index.hr, koji piše kolumnu *Pušiona*. Ta isprepletenost autobiografsko-virtualnog i fikcionalnog, *metaleptički* postupak (Genette 1980), proteže se dijelom i na tematiku romana – jedan od značajnih interesa teksta jesu upravo procesi medijacije, posredovanja stvarnosti putem komunikacijskih medija, ali ovdje i putem opijata. Još jednu pripovjedački zanimljivu značajku predstavlja i to što je tekst sklopljen od niza priča koje sve započinju „epilogom“, i ta je kružna struktura interpretacijski poticajna – prva „priča“ romana može označavati i njegov epilog. Priče povezuje upravo glavni lik, Denis Lalić, i njegov „razvojni put“ od mladića iz Splita koji dolazi u Zagreb studirati, partijati i zaljubljuvati se, pisati i halucinirati, živjeti i iživljavati i graditi novinarsku karijeru i koji završava kao usamljeni i distancirani „uspješnik“ tranzicije. Povremeno se vraćajući u rodni kraj (u radnji se neprestano izmjenjuju Dalmacija i Zagreb) pripovjedač uvodi čitavu panoramu živopisnih likova: korporativne karijeriste, studente medicine i dilere, i one koji su to oboje odjednom, rođake lokalne kriminalce, nadobudne intelektualce iz metropole, opozicij-

ske urednike i novinare koji se prebacuju u tabloidno novinarstvo, korporativne bezveznjake i mnoge druge. Uvodna i prva priča, *Sperma Borisa Beckera*, izlazi iz modela Denisove romaneskne „izgradnje“ i predstavlja određeni iskorak u irealno i nadrealno, odnosno halucinaciju, no upravo ta priča najintenzivnije tematizira procese medijacije i prožimanje medija s percepcijom stvarnosti te svakako potvrđuje iščitavanje ovoga romana i iz toga ključa.

Uz mnoge važne priče o Denisovim dogodovštinama i traženjima, ona naslovna, *Putovanje u srce hrvatskog sna*, paradigmatična je jer opisuje postupak i ideju Bulićeva romanesknog koncepta. Priča pronalazi Denisa u ljetnoj stanci nakon zagrebačkih dogodovština, u malom dalmatinskom mjestu u kojem „konobari“ zajedno s lokalnim momkom braniteljem. Kako je „jedini način da se ostane normalan u malom dalmatinskom mjestu“ biti konstantno napušten, u jednoj takvoj prigodi nakon odrađene smjene Denisu pada na pamet „logična“ epifanijska ideja kako, poput Huntera S. Thompsona u *Stravi i prijeziru u Las Vegasu*, treba sjesti u auto i doslovce slijediti upute iz pjesme M. P. Thompsona *Daleko, iza devet sela*, a kako bi se pronašlo *srce hrvatskoga sna*. Srce će se pronaći, čak će se i vila iz pjesme objaviti, no sudar sa stvarnošću dana poslije bit će otrežnjavajuće bolan.

Kao i u motivu doslovnog ulaska u računalni ekran u uvodnoj priči, Bulić zapravo problematizira granice posredovanja stvarnosti i granice medija. Kako bi se dobio pravi, istinski i istinit uvid u horor posredovanoga svijeta tranzicije, posredovanoga povišću, vijestima, medijima, popularnom kulturom, stereotipima itd., nije dovoljno samo promatrati stvarnost ili tematizirati i opisivati njezine posredovalačke



strategije. Valja i doslovno *ući u medij*, a upravo to predstavlja Bulićev književni postupak.

Žanrovska određenost koja usmjerava razmišljanja o ovome tekstu kao *bildungsromanu* otkriva elemente generacijskoga koda, polifonijsku panoramu tranzicijskih narativnih potencijala u kojima se susreću brojne kulturalne opreke: urbanog i ruralnog, Zagreba i provincije, uljuđenog i divljeg, konzervativnog i liberalnog itd., nudeći promišljeno koncipiran „odgovor na reaktivaciju epskoga narativa“ (Lujanović 2013). Priča se zaključuje junakovim generacijskim „pristajanjem“ na primamljivu ponudu tranzicije, uspjeh u društvenom uspinjanju, koji međutim sa sobom nosi usamljenost i otuđenost i doživljaj gubljenja osjećaja stvarnosti, odnosno polagano odustajanje od nje. Složena vremenska konstrukcija teksta koja računa na subjektivne retrospekcije i *flashbackove*, nerijetko obojene lokalnim dalmatinskim dijalektom, pozicija junakova konstantnoga opozicijskoga koda koji pokleknje pred hegemonijskim učinkom, niz stvarnosnih i kulturalnih znakova koji često duhovito boje tekst svjedoče da, unatoč prljavom i neizbrušenom stilu, roman Vlade Bulića predstavlja vrlo značajan tekst koji izlazi iz okvira generacijske ispovijesti.

Gordan Nuhanović: *Posljednji dani panku* (2006)

Roman koji se pak u potpunosti može okarakterizirati kao generacijski predstavlja tranzicijsku posvetu Vinkovcima i „alternativnoj sceni“ koja je oblikovala kulturni život tog slavonskog grada u osamdesetim godinama dvadesetoga stoljeća. Pripovjedač, ponovo novinar koji radi u Zagrebu, odlazi na poziv svojih prijatelja u rodni grad kako bi s njima pokušao oživjeti

i „obraniti“ kafić Mokra kifla, kultno okupljalište minule scene, od tarantinovski nasilnih organiziranih *gangova* za koje je takav prostor snažnog sociokulturnog kapitala prijetnja njihovoj volji da kontroliraju prostore i artikulacije svakodnevice cijele male provincijske sredine. Ti *drugi* grupa su lokalnih kriminalaca i nasilnika koje predvodi bivši profesor glazbe i ratni veteran Dondur. Prostor ove provincijske sredine s nizom bizarnih događaja, kako je i kritika primijetila, proizvodi „kafkijanski“ ugođaj, nadrealni prijeteci osjećaj skrivenog nasilja i razrješenja u apsurd. Usporedo s novinarevim neuspješnim angažmanom oko Mokre kifle, njegov se intimni život, vezan uz Zagreb i djevojku iz ugledne obitelji, raspada te protagonistu u kratkom epilogu preostaje prihvatiti sumnjivu i (ponovo) bizarnu ponudu za novinarski posao u Azerbejdžanu. Konačan apsurdni obrat, nastao iz nepodnošljivih prilika neracionalnog svijeta tranzicije i pojedinačne bačenosti u njega, uz proizvođenje prostora u tekstu kao nadrealnog i subjektivnog, navodi na veze s kasnomodernističkim, pa i egzistencijalističkim modelima.

Premda je inicijalna i središnja tema vezana uz značajnu temu artikulacije identiteta otpora, posebice onih supkulturnih, u „žabokrečini tuđmanizma“ (Nuhanović 2006: 20) devedesetih i u nadolazećemu „kapitalizmu“ dvijestisućitih, iščitavanje otvara širi okvir interpretacija mogućnosti pozicioniranja subjekta u tranziciji, u njezinom sloju tekućega moderniteta, ali i u specifičnom traumatičnom nasilnom naslijeđu devedesetih.

Robert Perišić: *Naš čovjek na terenu* (2007)

I ovo je kao i kod Gordana Nuhanovića roman iz pera novinara i književnog kritičara, koji se također može iščitavati u svojevrsnom generacijskom kodu. Kao i kod Nuhanovića, fokalizator i glavni protagonist je doseljeni zagrebački novinar, a njegovo nesnalaženje, odnosno neprestano pregovaranje s tranzicijskim sustavom vrijednosti, uz dozu nezgoda i naivnosti, i ipak dosljednu poziciju imaginarnog otpora, koštaju ga intimnog odnosa s djevojkom, glumicom u socijalnom usponu. Supkulturne identitetske odrednice provlače se i kroz ovaj roman, a epilogom također prevladava pozicija apsurdne nemoći i prepuštanja neukrotivoj stvarnosti.

No time usporedbe i završavaju jer je primarni interes romana *Naš čovjek na terenu* problematiziranje medija. S tim u vezi moguće ga je, isključivo tematski, povezati s romanom Milane Vuković Runjić i romanom Vlade Bulića. Mediji su i tema, ali čine i funkcionalnu odrednicu zapleta romana. Glavni protagonist, jedan u nizu provincijalaca u Zagrebu, predstavnik je one generacije koja se u osamdesetima identificirala (s) opozicijskim supkulturama, u devedesetima iskusila rat na bojištu, a onda im se u novim uvjetima otvorio prostor za tranzicijsku socijalnu mobilnost. No taj put do uspjeha u zapletu je ovoga romana prepriječen nesretnom rođaćkom vezom. Tin, novinar u tiskovini Objektiv, jednog medijskog koncerna (pri čemu referira na konkurentski odnos EPH/WAZ-a i Styrije ili nekadašnjih tjednika Nacional i Globus) zapošljava svog rođaka iz starog kraja kao dopisnika iz rata u Iraku. Rođak odlazi u Irak, ali se odatle javlja e-porukama čiji sadržaj čini nevjeroja-



tan tok misli, intimističke i halucinativne, novinarski neupotrebljive crtice. Tin se odlučuje za falsificiranje dopisničkog novinarstva pišući lažne rođakove izvještaje s terena, no ta akcija proizvodi niz neočekivanih događaja koji vode njihovom javnom, a to Tina na kraju košta ugleda, posla i intimne veze s djevojkom. Epilog se odvija u supermarketu gdje na poziv bivše djevojke pristaje sudjelovati u apsurdnom *flash mobu* i izvikivati među policama supermarketa: „MI SMO ŠAM-PI-NJONI!!!“ (Perišić 2007: 338).

Glavni protagonist kroz cijeli roman pokušava pomiriti u sebi različite i proturječne silnice koje otvara hrvatsko društvo kako bi uspio naći neko uporište za određivanje vlastitoga identiteta. Izgubljen u povijesti i sadašnjosti u kojoj se preklapaju stvarnost i silina medijskih i identitarnih slika kojima se ona konstruira, akter se pokušava odrediti nekom apstraktnom vizijom „modernog“ i „urbanog“, uz nemalo samoironije, odrediti sebe nasuprot „seljacima“, „tajkunima“, „skorojevićima“, ali i „celebrityjima“, no nizom nesretnih okolnosti i vlastitom naivnošću gubi svako uporište u vremenu ubrzane *druge tranzicije*.

#### Ivan Vidić: *Gangabanga* (2007)

Dominantnom pripovjednom svijesti, roman Ivana Vidića predstavlja svojevrsnu iznimku. Protagonist je cinični radnik u supermarketu, kompleksne i pomalo tajnovite prošlosti, koji taj posao radi s ciljem da opljačka poslodavca. Ta pozicija otvara mogućnosti za duge monološke epizode koje čine znatan dio teksta i u kojima se protagonist obračunava s društvom, tranzicijom, komunizmom, konzumerizmom, političkim elitama, različitim pozicijama moći i sl., potvrđujući

neprestano svoju usamljenučku autsajdersku poziciju. U tom pothvatu planiranja pljačke susreće se i intimno zbližava s kolegicom s posla, djevojkom bez budućnosti, ali i s poznanicima kriminalcima iz različitih slojeva društva, te se – uplećući u složenu zavjeru s dvostrukom pljačkom i suučesničkom izdajom – uspijeva „progurati“ do sretnog svršetka: pobjeći živ, s novcem i s djevojkom u izolirano selo Dupeslavce. Ondje proživljava voltaireovski preobražaj otkrivanjem užitka u obitelji i uzgajanju vlastitog vrta, otkrivajući tako u konvencionalnoj idili besmislenost materijalnog.

Pripovjedački je roman dinamična i odmjerena kombinacija ubrzanih događaja i dugih monoloških epizoda. Fabularna razvijenost u nekim momentima podsjeća na različita filmska rješenja, primjerice na filmove Guya Ritchieja, sa simpatičnim kriminalcima kao protagonistima te s višestrukim obratima, izdajama i epilogima. Ono što ipak za Vidića predstavlja primarni interes krije se u dugim monološkim odjeljcima u kojima cijelo društvo, prošlost i sadašnjost, svi slojevi društva i stvarnosti postaju njegov repertoar. U tom je smislu roman iznimno pogodan za pronalaženje tekstualnih primjera o pojedinoj tranzicijskoj temi; gotovo da nema društvene pojave koje se protagonist ne dotiče. Narativno razrješenje s motivom osobnoga iskupljenja i transformacije ipak se ne pokazuje sasvim nemotiviranim jer, premda roman onim monološkim dijelom strukture podsjeća na različite obračune s hrvatskom stvarnosti u mnogim drugim romanima, junak se uza sav inicijalni cinizam pokazuje u okviru čitave priče kao aktivan i poduzetan protagonist.

Nada Gašić: *Mirna ulica, drvored* (2007)

Nada Gašić predstavila se javnosti svojim romanesknim prvijencem *Mirna ulica, drvored* i odmah osvojila interes kritike te je nakon nekoliko godina uslijedio i ambiciozniji roman *Voda, paučina*.

*Mirna ulica, drvored* odabran je zbog izravne tranzicijske tematike, a prema kompoziciji zapleta u njemu bi se mogla prepoznati struktura kriminalističkog romana, no njegov je obuhvat ambiciozniji i roman prerasta u jedan od značajnijih suvremenih tekstova u kojima se tematizira široko postavljen problem prostora. U zapletu se prati nekoliko nerazjašnjenih ubojstava i strukturalno je roman komponiran složeno – promjenjivom i katkada mnogostrukom fokalizacijom, interdiskurzivnošću, motiviranim umetanjima tekstova te tako otkriva mjeru korištenja određenih postmodernističkih zahvata. Uz to, oblikovanje prostora u tekstu je višeslojno – prostori stanova, kvarta i grada Zagreba ne predstavljaju samo kulise za poprišta zločina, oni zrcale različite tranzicijske lomove, poput prisilnih deložacija. Prostor mirne ulice s drvoredom, građanski i malograđanski osoban i siguran, preobražava se u doživljaj prostora kao mjesta egzistencijalne opasnosti zbog zločina u neposrednom susjedstvu. Taj se osjećaj podudara s osjećajima ugroženosti u svojim prostorima onih koji se prepoznaju kao *drugi*; u epizodama, sjećanjima, ali i snovima javljaju se teme deložacija, gubitaka stanarskih prava, izbacivanja iz stanova. Roman se oblikuje tim značajnim podtekstom o *drugosti* – u žarištu interesa su oni različiti, prema naciji, vjeri, seksualnom opredjeljenju. Nada Gašić vješto isprepleće malograđanske sentimente pojedinih likova sa suptilnim prikazom tranzicijskog



podsvjesnog, prikrivenog i zametnutog, a raspletom se otkriva priča o usamljenosti.

Završetkom romana on na razini priče potvrđuje kôd krimića, dapače, čak se i interdiskurzivni elementi, tekst jednog neobičnog osobnog dnevnika, pokazuju funkcionalnima za rješavanje slučaja, međutim, ostali različiti suptilno protkani slojevi otkrivaju da interes priče nije toliko izvršenje pravedne kazne za zločinca koliko problem pronalaženja utočišta, mirnog mjesta za one različite.

Aljoša Antunac: *Neka vrsta ljubavi* (2007)

Tekst Aljoše Antunca obilježava se kao roman, no zapravo je riječ o otvorenom proznom djelu, eksperimentu i rubnom slučaju žanra romana. Moguće bi bilo ovaj prozni eksces nazvati nekim oblikom ekstenzivnog adiranja prozних fragmenata. Tekst je sazdan od velikog broja prozних crtica koje sve redom određuju pripovjedne svijesti tranzicijskih gubitnika, likova s potpune društvene margine, alkoholičara, prostitutki, beskućnika, lutalica i narkomana. Svijet koji proizvodi ovaj tekst, svijet je sjećanja na određene trenutke niza likova, na neku od njihovih intimnih epizoda u apokaliptičnoj histeričnoj tranzicijskoj mori. Ekstenzija vremena ovih fragmenata proteže se u prošlost do trenutaka rata u devedesetima, a stvarnost toga svijeta nije obilježena srednjeklasnim prepoznatljivim elementima kojima čitatelji potvrđuju građansku ugodu, već gomilanje intime potpunih tranzicijskih gubitnika, polusvijeta proizvodi učinak kumulativne nelagode. Tekst doista iskače iz korpusa, no izrazito se artikulira kao jedna od mogućnosti ispisivanja stvarnosne proze.

U slučaju romana Aljoše Antunca ne bi se stoga moglo govoriti o priči, jer je interes teksta ostvaren u potpuno drugim narativnim rješenjima. Naracija, kompozicija i smisao teksta mogu se interpretirati kao legitimacija glasova s ruba, humaniziranje otpisanih. Fragmenti unutarnjih monologa uvode likove s ruba, alkoholičare, narkomane, beskućnike, ljude koji su izgubili sve, no ti likovi zapravo nisu jasno određeni, oni progovaraju o nekim epizodama iz svojega života, ali one doista predstavljaju odsječke, krhotine, kao da se dokumentarističkim ili verističkim principom ušlo u svijest pojedinog pripovjedača u trenutku njihovog sjećanja na neki važan događaj. Oni barataju imenima i likovima sebi poznatima, ali sve je to dosta lišeno konteksta i posve osobno. Antunčev je koncept u tome da tu bačenu intimu gomila, i to proizvodi poziciju čitatelja koji postaje stalni suosjećnik u intimi, od kojeg se traži razumijevanje i suosjećanje, no koji nije u mogućnosti sasvim pohvatati kontekst ni dekodirati značenje. Neprestano sudaranje sa žestokim slikama siromaštva i gubitka ljudskoga dostojanstva, dvostrukost sudioništva i nemogućnosti razumijevanja i postupak beskrajnog dodavanja takvih fragmenata proizvodi iskrenu nelagodu, tjeskobu i bezizlaznost.

Aljoša Antunac predstavlja književno ime koje je sasvim posebno i ne pripada književnom *mainstreamu*, što znači i da je ostao po strani od središnjeg kolosijeka književne kritike, ali je iznimno cijenjen na njezinim značajnim rubovima. Antunčevi se romani i njihovi dijelovi u više navrata objavljuju u časopisu „Libra libera“, a Boris Postnikov posvećuje Antuncu cijelo poglavlje knjige *Postjugoslavenska književnost?* (Postnikov 2012) upućujući književnu javnost na pisca koji ne bi trebao ostati nezapažen, potvrđujući njegov

status „kultnog autora“ (isto: 30) i određujući ga upravo „gerilskim“. Postnikov upozorava i na zamjetne kvantitativne značajke Antunčeva postupka: „*previše* kritičnosti, *previše* stvarnosti, *previše* otpora“ (isto: 37).

Miljenko Jergović: *Freelander* (2008)

Svakako jedan od trenutno najpoznatijih i najplodnijih hrvatskih pisaca u svojim opsežnim romanima zahvaća veliku širinu tema, od intimističkih do povijesnih, prostore koji obuhvaćaju cijelu bivšu Jugoslaviju i mjesta egzila bivših građana te vrijeme koje se prostire barem od Drugog svjetskog rata do sadašnjosti (*Dvori od Oraha, Otac, Ruta Tannenbaum, Buick Riviera*). Ovaj tekst, koji je autor prozvao „novelom“, također sadrži spomenuto autorsko rasprostiranje, ali je u izvedbi sažet i bar dijelom usmjereniji na sadašnjost tranzicije. Od ostalih ga romana korpusa izdvaja glavni protagonist, umirovljeni profesor Karlo Adum, čija perspektiva ostarjelog pseudointelektualca omogućuje vremenski zamah koji prolazi kroz različite režime, od rođenja u NDH, preko radnog vijeka u školi u vrijeme jugoslavenskog socijalizma do umirovljeničkih dana u hrvatskoj tranziciji. Karlo Adum odmah na početku priče, na poziv jednog odvjetnika odlazi na putovanje u rodno Sarajevo radi oporuke svoga brata, sjeda u svoj stari očuvani Volvo i u tom trenutku roman-novela poprima obrise žanra romana ceste i razvija se kao epizodično komponirano putovanje u kojem se nižu prostori, kratki doživljaju i brojne osobne reminiscencije na prošlost. Karlo Adum otkriva se kao prvorazredni balkanski „čovjek bez svojstava“, osoba vođena jedino osobnim bojznima i traumama koje vješto skriva u različitim životnim



epizodama u kojima na kraju uvijek djeluje kao lice-mjer i kukavica. Prema pravilima žanrovskog pisanja, pištolj koji se pojavljuje u prvome prizoru mora opaliti na kraju, te tako i u tekstu *Freelander* profesorov pištolj opali u završnici, u trenutku u kojem na rubu infarkta ostarjeli profesor gmiže hotelskim predvorjem u nadi da će ga netko čuti. Pucanj na kraju teksta postaje jedini simbol sporednog, nevažnog i skrivenog života.

*Freelander* bi se mogao čitati kao oblik razračunavanja s društvom, poviješću i njihovim nevidljivim nositeljima, banalnim negativcima, ne-protagonistima s kukavičkim životnim odabirima, odnosno nevažnim bezličnim likovima koji sebe verbalno određuju pseudointeligenčnim stereotipnim konstrukcijama. Generacijski kôd kojim se može pristupiti pripovijesti o ostarjelom profesoru ovdje je prisutan kako bi se naglasio kontinuitet povijesnoga rasprostiranja malograđanskoga mediokritetstva na ovim prostorima, prije no što bi mu namjera mogla biti prikaz nedoumica i egzistencijalnih dvojbi hrvatskih umirovljenika.

Goran Gerovac: *Razbijeni* (2009)

Vrlo široki raspon tranzicijske tematike obradio je Goran Gerovac u romanu *Razbijeni*. Roman je komponiran promjenjivom fokalizacijom, izmjenom pripovjedača po poglavljima, no iz te je složene kompozicije moguće rekonstruirati nad-pripovijest teksta. Odabir pripovjedačkih instanci kod Gerovca se, za razliku od Bovićeva prvog romana, očituje u raznolikosti; pripovjedači pripadaju različitim skupinama i u tome se zrcali demokratičan i panoramičan pregled društva. Likovi koji se pojavljuju u tekstu su: sredo-

vječni obrazovani muškarac u krizi srednjih godina, njegova nezaposlena supruga koja ima ljubavnika a posao je izgubila zbog šefa koji zlostavlja svoje radnice, njezin ljubavnik i prijatelj njezina supruga, obavještajac s vezama u kriminalnom miljeu, njihov sin školarac u pubertetskim objestima i besmislu, maloljetnica koja se bavi prostitucijom kako bi si priskrbila željeni *lifestyle*, njezin svodnik – lokalni kriminalac i uzdanica obavještajca, otac umirovljenik, korumpirani novinar suradnik kriminalaca i tajnih službi istovremeno i tako dalje.

Unutarnji monolozi koji čitatelje uvlače u pojedine svijesti otkrivaju vanjske podudarne isprepletene događaje te se od nastupa na pripovjedačkoj pozornici može rekonstruirati mreža koja povezuje elemente priče. Premda jednu razinu zapleta čini i narativni smjer s krimogenim elementima, okvirna se povezujuća priča prvenstveno razaznaje kao niz svakodnevnih događaja, „kratkih rezova“, susreta, ljubavničkih, prijateljskih, poslovnih, roditeljskih, nasilničkih te se „običnost“ svakodnevice tako otkriva kao privid pod kojim se zapravo krije mnoštvo pojedinačnih mučnih borbi sa stvarnošću. Logika demokratskog „davanja glasova“ različitim pripovjedačima na taj način donekle iznevjerava očekivanja usmjerena raznolikostima iskustava jer svi pripovjedači otkrivaju zajednički, podudarni osjećaj nemoći, cinizma, razbijenosti.

Milana Vuković Runjić: *Demoni i novinari* (2009)

Roman Milane Vuković Runjić odabran je prvenstveno zbog obrade teme, tematiziranja složenih odnosa unutar novinske redakcije. Vuković Runjić odlučuje se u pristupu za kôd demonologije, odabran zbog simbolič-

kog potencijala, kako bi iscrtala osobne i odnose moći u korporativnoj tiskovini hrvatske tranzicije, odnosno kako bi društvene odnose prikazala kao arhetipske. Pisano s aluzijama na stvarne dnevne novine, primjerice rivalstvo Večernjeg i Jutarnjeg lista, uključujući i stvarne političke događaje poput ostavke Iva Sanadera i predsjedničkih izbora 2009., roman bi se mogao iščitavati kao roman s ključem ili osobna ispovijest kolumnistice s autobiografskim elementima, no upravo taj osoban moment čini roman katkad nekomunikativnim, ali ne u smislu popularnoknjiževne komunikativnosti, već upravo komunikacije s čitateljskim očekivanjima.

#### Olja Savičević Ivančević: *Adio kauboju* (2010)

Glavna protagonistica Dada ili, kako je zovu, Ruzinava, vraća se u rodno mjesto, Staro Naselje u Dalmaciji, razočarana Zagrebom i u bijegu od sebe, ali i s osobnom misijom razrješavanja uzroka obiteljske tragedije. Pokretač njezine potrage nejasna je video snimka na kojoj joj se pričinilo da je prepoznala mlađega brata koji je ranije, u osamnaestoj godini počinio samoubojstvo. Ta *indicija* motiv je povratka te Ruzinava slijedi tragove koje pronalazi u rodnom mjestu i koji bi joj mogli razotkriti razloge bratova čina. Oni je vode do susjeda veterinaru, Her Profesora, s kojim je pokojni brat bio blizak, a za kojeg također postoje indicije o homoseksualnim sklonostima. Priča funkcionira na taj način – nizom indicija koje motiviraju radnju te stoga postupci interdiskurzivnosti i česte subjektivne retrospekcije zapravo imaju funkciju ne samo kontekstualiziranja, već i nadogradnje tih indicija koje mogu pomoći u osobnoj potrazi. Rasplet i epilog potrage u suprotnosti su s oblakom funkcionalnih naracijskih



sumnji: našavši bratove e-poruke upućene njegovom prijatelju Profesoru, pisane vrlo simpatičnim autentičnim mladalačkim govornim žargonom, Ruzinava otkriva da je njezin brat zapravo bio upravo jedan od hipersenzibilnih lokalnih mladića koji se nije uspijevao snaći u okrutnom, mučnom tranzicijskom svijetu Staroga naselja, kao metonimije hrvatskog društva.

Taj je trenutak ključan za interpretaciju, on razotkriva smisao *kaubojskog, vestern* koda upisanog u tekst. Svijet Starog Naselja, svijet je bez kauboja, bez „dobrih, pravih muškaraca“, ali s pravim, snažnim ženama koje traže ili izvršavaju pravdu. U romanu se početak rata podudara s prvom obiteljskom tragedijom; rat započinje u godini u kojoj Ruzinavoj umire otac, kinooperater i ljubitelj vesterna, ali i otac koji je po svom identitetu bio „ničiji posve, drugačiji“ (Savičević Ivančević 2010: 27). Svijet tranzicije u Starome Naselju svijet je strogih nerazrješivih „muških“ sukoba, ali i nepotpun svijet, i svijet izdaje *kaubojskih* vrijednosti. Kôd *drugosti* važan je podtekst romana budući da u Starome Naselju nema mjesta za različite, te bi ga se moglo interpretirati kao roman o odsutnosti, roman o elementima koji nedostaju, i to mimo isključivo rodnihih kodova, jer oni ulaze u igru s kodovima vesterna.

Inicijalno roman poziva na rodno dekodiranje jer je kôd vesterna ekstenziviran i funkcionira i invertirano; on uključuje pokojne oca i brata kao „prave kauboje“ („ničije posve, drugačije“), ali se sada odnosi i na preostale žene – pravednicu Ruzinavu u prvom redu, ali i na njezinu sestru koja uspijeva preživljavati na surovom Divljem zapadu Starog Naselja. Kaubojka je na neki način i sumanuta djevojka Marija iz siromašnog susjedstva koja je nepouzdana pripovjedačica dijela romana naslovljenog „Western“ i koja na kraju

toga dijela postaje izvršiteljicom „pravedne kazne“. Olja Savičević Ivančević u ovome romanu izvanredno isprepleće žanrovske i rodne silnice i vrlo je uvjerljiva i autentična u „davanju glasa“ različitim likovima, no zapravo nastoji ispričati pripovijest o jednom svijetu kojega određuje odsutnost.

Alen Bović: *Ljudožder vegetarijanac* (2010)

Alen Bović/Ivo Balenović je u ovome odabiru reprezentativnih tekstova za analizu prošao povlašteno jer je jedini autor čija su dva romana uvrštena u temeljni korpus. To je učinjeno zbog nekoliko kriterija, tematskog, kriterija recepcije te kriterija tipičnosti i intermedijalnosti. Roman *Ljudožder vegetarijanac* relativno je brzo adaptiran za film i, još i u većoj mjeri nego *Metastaze*, izazvao je interes u javnosti i medijima, prvenstveno zbog aktualne teme, koju, sada je to poznato, zaista, za razliku od *Metastaza*, obrađuje insajder.

Roman je kratak i narativno jednostavan, iznimno filmične epizodične kompozicije, sazdan gotovo u cijelosti od dijaloga, tako da predstavlja idealan tekst za scenarističku prilagodbu. Pripovijest prati mlađeg doktora Mrkana, ginekologa koji se kroz epizode radnje otkriva kao predstavnik najbeskrupuloznijih likova tranzicije sa svim zamislivim stereotipima koji obilježavaju predodžbe korumpiranih liječnika. Popis tih predodžbenih toposa je povelik i sadrži: podmićivanja, seksualno uznemiravanje sestara, osobne osvete s fatalnim posljedicama po pacijente, lažirane dijagnoze, prikrivanje liječničkih grešaka, nelegalne abortuse u visokom stupnju trudnoće i, konačno, međunarodno organizirano krijumčarenje organa iz Trećeg svijeta.

Uz to, dr. Mrkan se povezuje s lokalnom mafijom i korumpiranim policajcima i upravo ga sitna sistem-ska greška u koracima košta slobode. Premda roman nema strukturu krimića, razrješenje se odvija unutar toga koda, pravednim kažnjavanjem zločinca. To predstavlja pomalo neuvjerljiv element raspleta pa je u ekranizaciji romana on pretvoren u narativni potez koji odražava društvenu apatiju i sistemsku korupciju te tako dr. Mrkan u filmskoj verziji kraj dočekuje u profesionalnom unaprjeđenju.

### Luka Bekavac: *Drenje* (2011)

Roman prvijenac Luke Bekavca, koji je kritika iznimno dobro prihvatila, uopće izravno ne tematizira tranziciju, ali se u interpretaciji pokazuje vrlo značajnim za istraživanja konstrukcije njezine predodžbe.

Roman započinje nejasnim i, pokazat će se, važnim opisom nekog mjesta. Već stilom opisa otkriva se značajka koja prati cijeli tekst – interes za valnu prirodu stvarnosti, ne za ono vidljivo ili opipljivo, već ono što nije statično, nije određeno, solidno i substancijalno, ono što se može otkrivati tek preciznim bilježenjima. Priča zatim uvodi Martu, mladu stručnjakinju kojoj se implicira psihička nestabilnost, a koja po pozivu svog mentora dr. Markovića putuje u slavonsko mjesto Drenje kako bi snimala i istraživala zvukove u ambijentu. Profesor Marković naišao je na neobičan zvuk koji se može prepoznati jedino na audio snimci, a koji okružuje čitavo mjesto i vjerojatno utječe na neobično ponašanje njegovih stanovnika te proizvodi efekt kojim se u prostoru Drenja stvarnost na određeni način dezintegrira. Ovako postavljena priča pretpostavlja višestruko kodiranje teksta



jer se temelji na zapletu trilera ili romana misterije, međutim to ne predstavlja čak ni čitateljski „mamac“ jer već spomenuti početak usmjerava čitanje prema drugačije usmjerenim interpretacijama. U prvom redu otvara se pitanje pripovjedača i fokalizatora, Marte i Markovića, koji se postupno otkrivaju kao dijelom nepouzdana pripovjedači. Zatim se otvara problem predodžbe stvarnosti koja je modernistički dezintegrirana i, konačno, zaplet se razvija u smjeru pokušavanja dešifriranja značenja, traženja smisla u snimljenom misterioznom zvuku. Različite se interpretacije misterioznog zvuka u romanu usporedno isprepleću, u jednom se trenutku snimljeni zvuk uspijeva i vizualizirati i tada se, ponovo, treći put u romanu, pojavljuje opis s početka teksta. Razrješenje romana je apstraktno i sugerira da se procesi tumačenja umnažaju i teže beskonačnosti, a da se učinci u stvarnosti perpetuiraju na nekoj drugoj razini, odnosno moguće i umnažaju stvarnost samu.

Roman *Drenje* odabran je za temeljni korpus analiziranih tekstova u ovome radu upravo zbog temeljnog problema interpretacije. Misteriozni zvuk, neljudske i vjerojatno ne-prirodne, pa i onostvarnosne provenijencije, utječe na stvarnost slavonskog mjesta; ljudi se u njemu ponašaju neobično, preagresivno ili prepasivno, jedva komuniciraju te gotovo ne podsjećaju na ljudska bića. Kako se u romanu na jednom mjestu usputno sugerira, zvuk se počeo pojavljivati negdje prije rata u devedesetima, i tu se krije jedan od ključeva za jednu od mogućih interpretacija, kao i razlog njegova uvrštenja u korpus. Budući da se radi o romanu koji otvara probleme interpretacije i preinterpretiranja (*overinterpretation*), *Drenje* bi se moglo iščitati i kao metatekst koji govori upravo o mogućim

i polilogičnim tumačenjima onog netvarnog, apstraktnog pojma koji utječe na stvarnost, a koji nazivamo tranzicija.

Ivica Đikić: *Sanjao sam slonove* (2011)

Ivica Đikić, također nekadašnji novinar Feral Tribuna, u svom drugom romanu bavi se isprepletenošću društvenih aktera koji su uključeni u značajne topose hrvatske tranzicije kao što su Domovinski rat, tajne službe, kriminalno podzemlje, mediji i politika obuhvaćajući vremenski razdoblje od kasnog socijalizma u osamdesetima sve do početka „druge tranzicije“. Priča je ispričana promjenjivom fokalizacijom u tri linije od kojih prvu čini pozicija mladog djelatnika tajne službe koji istražujući godine 1999. poznatog mafijaša mora istovremeno skrivati činjenicu da je izvanbračno dijete ratnoga zločinca koji je netom preminuo, a koji je i nositelj druge pripovjedne linije. Ratni zločinac protagonist je narativne linije koja se događa nekoliko godina poslije rata. U mirnodopsko ga vrijeme na zadatku čuvanja predsjednikove rezidencije na Brijunima nasilje njegovih suboraca nad slonicom Lankom dovodi do emocionalnog sloma nakon kojeg počinje osjećati generalni prijezir prema ljudima i počinje javno govoriti o počinjenim ratnim zločinima te cijela priča iznimno podsjeća na stvarni slučaj Pakračke poljane. Treća linija prati priču kriminalnog *bossa* i seže daleko u osamdesete godina dvadesetog stoljeća otkrivajući povezanost kriminalnog podzemlja, obavještajnih službi i visoke politike te njihove složene odnose koji se počinju preslagivati i prelamati s početkom tranzicije.

Priča o isprepletenosti značajnih momenata tranzicije, njezinih upravo najneuralgičnijih elemenata,

ispripovijedana je izmjenom poglavlja s različitim fokalizatorima, ali i u različitim vremenima te se na kraju romana time postiže snažan učinak napete kondenzacije povijesti i sudbinske isprepletenosti linija moćnih priča hrvatske tranzicije. U prizoru na kraju romana slonica Lanka se po zagrebačkim ulicama „olakšava“ izbacivanjem golemog izmeta na putu do zoološkog vrta, i ta slika predstavlja snažan simbol mučnih, prljavih, skrivenih neprobavljenih priča koje su oblikovale tranziciju.

Kristian Novak: *Črna mati zemla* (2013)

Radnja romana *Črna mati zemla* vođena je različitim žanrovskim kodovima, od intimnog i psihološkog romana, preko žanra trilera, romana misterije pa i do elemenata horora. Međutim, zahvat je složen i ambiciozan, Novak ne koristi žanrove radi pukog „poigravanja“ već su oni u ukupnoj pripovijesti snažno motivirani. Različiti stilovi kojima pristupa poglavljima funkcionalni su u naraciji i zapravo vode priču.

Nakon uvodnog poglavlja u kojem se doznaje, kroz objektivno akademsko izvješće, o misterioznim samoubojstvima u jednom međimurskom selu početkom devedesetih godina, priča se nastavlja uvodeњem lika Matije Dolenčeca, mladog pisca s kritički prepoznatim i priznatim romanom prvijencem, a koji se nalazi u spisateljskoj krizi. Uzrok je njegovoj kreativnoj blokadi prekid s djevojkom i ta je informacija povezana sa središnjim misterijem priče – glavni protagonist ne može se sjetiti svog djetinjstva i primoran ga je izmišljati. Već je u tom trenutku pouzdanost fokalizatora dovedena u pitanje, međutim, vođena pristankom na pripovjedačevu objektivnost, priča se



nastavlja Dolenčecovom potragom za odgovorima o uzroku svoga stanja. Splet događaja koje je sam inicirao dovodi ga do susreta s jednim umirućim mladim profesorom kemije i tada se za vrijeme profesorova predavanja slučajno pokreće psihološki okidač za Matijina potisnuta sjećanja: usputno spomenuti naziv kemijskoga spoja *butandiola*, koji izaziva halucinacije i depresiju, proizvest će u njemu nezaustavljivu navalu sjećanja. Iz potrebe da razjasni sebi i bivšoj djevojci što se to s njime događalo djetinjstvu, Matija Dolenčec započinje pisati. Pripovijedanje se sada nastavlja u prvome licu, ali uključuje fokalizacijsku poziciju djeteta. Pod traumom zbog smrti oca, pod utjecajem lokalnih stravičnih legendi o Svečarima, zbog seoske otuđenosti, distanciranog i nejasnoga svijeta odraslih, njegova djetinja psiha počinje proizvoditi intenzivne halucinacije. Iz pozicije nemogućnosti razumijevanja svijeta, potpune pripovjedačke nepouzdanosti, s dijalozima na međimurskom dijalektu, otvara se priča o jezivom djetinjstvu u kojem se halucinacije mogu izraziti i u elementima horora. Iz tog strašnog, otuđenog i nejasnog svijeta razabiru se različite sudbine vrlo usamljenih ljudi, ali i stvarne jezive priče o zlostavljanju djece, nasilju i mračnim obiteljskim tajnama. Dolenčecova priča iz djetinjstva završava s početkom rata u devedesetima, s tenkovima koji kreću prema Sloveniji – u trenutku u kojem se on rješava zla koje ga je pratilo tijekom cijelog djetinjstva aktivira se spontano njegov zaborav i započinje kolektivno zlo.

Roman je imao zanimljivu dinamiku recepcije. U godini u kojoj je objavljen kritika je Novakov roman popratila u uobičajenim medijima koji prate kulturu, jednoglasnim pohvalama i oduševljenjem, međutim, nakon nagrade Tportala, roman@tportal za najbolji

roman 2013. godine, koja je dodijeljena krajem 2014., interes za radove Kristiana Novaka se posebno u formatu televizijskog praćenja kulture intenzivira, i on postaje neizbježnom referencom u suvremenoj hrvatskoj književnosti.

\*\*\*

Odabrani korpus tekstova obilježen je, dakako očekivano, raznolikošću, žanrovskom, stilskom, generacijskom i tematskom. Grupiranja i pokušaji tipološkog organiziranja ovih tekstova uslijedit će prema kraju knjige, no kao prvo poglavlje „tranzicijskoga imaginarija“ korisno bi bilo uputiti vrlo kratak sintetski pogled na narative o tranziciji. Velik, iznimno opsežan broj tekstova, pripadao bi onome što se u užem smislu neprecizno naziva „stvarnosnom“ ili „urbanom“ prozom ili njihovim derivatima i reakcijama. Riječ je o tekstovima nedvosmislenoga mimetičkog impulsa koji imaju inicijalnu namjeru komentiranja, predstavljanja, reakcije ili kritike tranzicijske stvarnosti. Kao što će se pokazati, taj pogled prema tranziciji, fokalizacijska pozicija promatranja i tumačenja tranzicije aktualizira se u tekstovima kroz nekoliko specifičnih modela koji međutim pokazuju i neke zanimljive podudarnosti. Upravo to je tema sljedećeg poglavlja, no zapravo i nit koja povezuje cijeli rad.

U razvoju zapleta također se može uočiti nekoliko podudarnih elemenata. Postoji spisateljski impuls za tematiziranjem različitih i uvođenjem dvaju bliskih ali različitih motiva – *putovanja* i *traganja*. Putovanje se prepoznaje od Bulićeva *bildungsromana*, Jergovićeve *Freelandera* do završnih poglavlja u *Metastazama*. Motiv povratka u stari kraj s misijom obračuna s prošlošću okosnica je pripovijesti u romanu Olje Savičević Ivančević, može se epizodno prepoznavati kod Vlade

Bulića i kod Gordana Nuhanovića u romanu *Posljednji dani pankar*. Jedna od dominantnih pripovijesti koja se nadaje iz uopćenog uokviravanja korpusa bila bi ona o *potrazi za identitetom*. Ta okvirna pripovijest uključuje sve spomenute romane, ali joj je moguće pribrojiti monološko ispovjedno traganje u romanu *Uho, grlo, nož*, dnevnički eskapizam u tekstu *Playstation*, bijeg u fantaziju u *Wonderlandu*, identitetska podvojenost u romanu *Naš čovjek na terenu* i osobna identitetska traganja u romanima *Vita activa* i *Sanjao sam slonove*, konačno i posve eksplicitno, regresijsku rekonstrukciju osobne povijesti u *Črna mati zemla*. Priče se, dakle, okupljaju oko zapleta traganja koje može imati i iterativne elemente i koje gotovo neizostavno završava u slijepoj ulici, predaji, rezignaciji, besmislu ili razrješenjima u apsurd. Zapletima identitetskih traženja bliski su i elementi potrage za počiniteljem u romanima s elementima krimića *Marševski korak* i *Mirna ulica*, *drvored* te donekle posredno i tumačiteljski impuls u *Drenju*.

Drugo moguće okupljanje pripovijesti i njihove izvedbe moglo bi se podvesti pod narativnu strategiju prikaza društvene panorame, demokratskog dokumentarizma koji podrazumijeva višeglasje i pripovjedačku promjenjivost, što je karakteristično za romane *Neka vrsta ljubavi*, *Metastaze* i *Razbijeni*. Te pripovijesti ostavljaju razrješenja otvorenima, otkrivaju kružnu, otvorenu, epizodičnu i repetitivnu strukturu, upućuju na opću nemogućnost izlaska iz tranzicijskih narativa te bi im se, premda tematizira socijalno ekskluzivnu skupinu, može pridružiti i roman *Soba za razbijanje*.

Još bi jedno moguće naracijsko grupiranje podrazumijevalo žanrovski okvir pripovijesti aktera s misijom u romanima *Gangabanga*, *Ljudožder vegeta-*



*rijanac, Marševski korak* pa i *Uho, grlo, nož*. Misija ovdje pretpostavlja slijedenje smišljenog plana glavnoga protagonista, nesmetano njegovo djelovanje prema cilju, bilo da je riječ o policijskoj istrazi, kriminalu ili potrebi za ispovijedanje. Ove pak priče imaju različito postavljena razrješenja i oblikuju se nekom vrstom epiloga, često s tendencijom pravednog ili pravedničkog zaključenja.

Potrebno je, međutim, upozoriti da se velik dio tekstova opire konstituiranju pripovijesti, već se dominantno oblikuje pripovjednim interesima koji u prvome planu nemaju (samo) sloj naracije. Strategijama pripovijedanja koje se potpuno nadovezuju na ovaj kratak pregled „priča o tranziciji“ bavi se sljedeće poglavlje.

### **4.3 Pripovjedački postupci**

Analiza pripovjedačkih postupaka i pozicija usmjerava pristup tekstovima iz kojeg se razlučuju podudarne mogućnosti njihove obrade, autorski interesi i katkad slični odabiri i strategije. Naravno da se tekstovi pojedinačno opiru sintetičkom gomilanju i taksonomizaciji, na to, uostalom, upućuje poglavlje 4.1 s pojedinačnim interpretacijama, no iščitavanjem korpusa tekstova o tranziciji prepoznaju se karakteristični tipovi pripovijedanja i pozicija pripovjedača. Ovi tipovi se samo u nekim slučajevima poklapaju s određenim književnoteorijski razloženim pozicijama pripovijedanja, poput onih koje opisuju Gérard Genette (1980, 1991) ili Wayne Booth (1983). U ovoj su analizi oni određeni kriterijem pozicioniranja pripovjedača prema široko shvaćenom polju tranzicije.