

Postrealistička poetika zbirke pjesama Ljudmile Petruševske Paradoski: reci razne duljine

Kovačec, Danijela

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:027293>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-04**



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

Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za istočnoslavenske
jezike i književnosti
Odsjek za komparativnu
književnost

Diplomski rad

POSTREALISTIČKA POETIKA ZBIRKE PJESAMA LJUDMILE PETRUŠEVSKE
PARADOSKI: RECI RAZNE DULJINE

student: Danijela Kovačec
mentori:
dr.sc. Jasmina Vojvodić
dr.sc. Slaven Jurić

U Zagrebu, 10. veljače 2020.

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za istočnoslavenske
jezike i književnosti
Odsjek za komparativnu
književnost

Diplomski rad

***POETICS OF POSTREALISM IN COLLECTION OF POEMS BY LYUDMILA
PETRUSHEVSKAYA PARADOSKI: LINES OF DIFFERENT LENGTH***

student: Danijela Kovačec
mentori:
dr.sc. Jasmina Vojvodić
dr.sc. Slaven Jurić

U Zagrebu, 10. veljače 2020.

SADRŽAJ

1.	UVOD.....	6
2.	POSTREALIZAM.....	7
2.1.	Povijest pojma.....	7
2.2.	Određenje termina.....	8
2.3.	Postrealizam u dijakroniji.....	10
2.4.	O postrealizmu izvan ruske književnosti.....	13
3.	ZBIRKA PJESAMA <i>PARADOSKI: RECI RAZNE DULJINE</i>	16
3.1.	Autorica.....	16
3.2.	Poetika Petruševske.....	17
3.3.	Naslov i kompozicija.....	18
3.4.	Žanrovska heterogenost.....	19
3.4.1.	Žanrovska kontaminacija proznim oblikovanjem teksta.....	19
3.4.2.	Pripovjedni modus: poema i dnevnik u tkivu lirike.....	21
3.4.3.	Žanrovski nered <i>Karamzinoseoskog dnevnika</i>	24
3.4.4.	Prodor dramskog oblikovanja teksta.....	25
3.5.	Formalne značajke.....	28
3.6.	Jezik.....	33
3.6.1.	Jezik o jeziku.....	33
3.6.2.	Jezični ludizam.....	36
3.6.3.	<i>Skaz</i>	41
3.7.	Lirski subjekt: Analiza pjesme <i>Bijeli se jedro jedino</i>	43
3.7.1.	Kompozicija i forma.....	46
3.7.2.	Struktura i intertekstualna organizacija teksta.....	47
3.7.3.	Lirsko ja između rajskog i paklenog.....	50
3.7.4.	Gledište cjeline: lirsko Nad-ja.....	53
3.8.	Struktura prikazanog svijeta: prema mitopoetičkim mogućnostima iščitavanja.....	55
3.8.1.	Matrifokalni (neo)mit.....	57

3.8.2.	Mitski prostor: dom.....	59
3.8.3.	Ambivalentnost i sakralnost ženske figure.....	61
3.8.4.	Biblijsko-kršćanski mitologemi u Petruševskinom lirskom tekstu.....	65
3.8.5.	Neomitska struktura ciklusa <i>Paradoski</i>	66
4.	POETIČKE SPECIFIČNOSTI PETRUŠEVSKINE LIRIKE.....	71
4.1.	Preplet intelektualističkog i neposredno proživljenog.....	71
4.2.	Kaozmos zbilje.....	73
4.3.	Revitalizacija istinitog.....	76
4.4.	Pjesnički subjekt i etičko pitanje.....	77
4.5.	Kontekstualno pozicioniranje: srodne poetike.....	80
5.	ZAKLJUČAK.....	82
6.	POPIS LITERATURE I IZVORA.....	84
7.	SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI.....	90
8.	ŽIVOTOPIS.....	90

1. UVOD

U ovom će se radu pobliže promotriti zbirka pjesama suvremene ruske spisateljice Ljudmile Stefanovne Petruševske (1938) *Paradoski: reci razne duljine (Paradoski: stročki raznoj dliny)* (2008) i pokušati dati opis njene poetike u oslonu na pojam suvremenog stilskog pravca postrealizma. U ruskoj se književnoj znanosti i kritici od ranih 1990-ih progovara o svojevrsnom “nadilaženju postmodernizma” uočenom u proznim djelima, a novi književni pravac dobiva imena koja ukazuju na njegovu upućenost prema zbilji: novi realizam, neorealizam, postrealizam. Ovaj posljednji oblik naziva preuzet će ruski književni znanstvenici Mark Naumovič Lipoveckij i Naum Lazarevič Lejderman koji će mu posvetiti nekoliko svojih radova i uvrstiti ga kao stilski pravac unutar šire stilske formacije postmodernizma u svoj udžbenik o ruskoj književnosti 20. stoljeća. Na njihovu ćemo se definiciju oslanjati u ovom radu u pokušaju određenja poetičkih osobitosti Petruševskine lirske zbirke. Petruševskaja je, naime, jedna od autora čije se stvaralaštvo tumači u ključu obnovljenog realizma i iskoračenja iz postmodernističke ukotvljenosti u poetiku “semiotičkog prevrata”. Djelo kojim se bavimo zasad je jedino autoričino pjesničko ostvarenje u bogatom dramskom i proznom opusu te već u tom smislu predstavlja određeno izmicanje od utabanih poetičkih puteva. Razrada će obuhvatiti određene aspekte oprimjerene na razini cjelokupne zbirke (kompoziciju, vrstu, formalne i jezične značajke), a onda će se usmjeriti u iscrpniju analizu jedne od pjesama u kojoj se stječu ključne ranije pokazane poetičke silnice. Na tom ćemo mjestu pokazati njihovu međusobnu povezanost osobito u vezi s pitanjem lirske subjektivnosti koja funkcionira kao strukturni fokus o kojeg se prelamaju neriješeni međudnosi prikazivanja i ironiziranja, govora o neposredno doživljenoj zbilji i govora o govoru književne tradicije, naglašavanja prisutnosti ja i njegovog nestanka. U posljednjem dijelu analize promotrit će se tematski aspekt u odnosu na mitopoetički princip i strukturu neomita, a potom će se ponuditi određeni zaključci o poetičkim postavkama Petruševskine lirike u odnosu na prethodno definirani stilski pravac postrealizma (kojemu se istovremeno i približava i izmiče) i u usporedbi sa srodnim poetikama, suvremenim i prethodećima.

2. POSTREALIZAM

2.1. POVIJEST POJMA

Termin “postrealizam” preuzet je iz dvotomnog udžbenika Marka Naumoviča Lipoveckog i Nauma Lazareviča Lejdermana koji obuhvaća povijest ruskog književnog procesa druge polovice 20. stoljeća (*Russkaja literatura XX veka : 1950 - 1990-e gody : v dvuh tomah. Tom 2, 1968 – 1990*) gdje je postrealizmu posvećeno čitavo poglavlje pod naslovom “Postrealizam: oblikovanje novog umjениčkog sustava” (Lejderman, Lipoveckij 2008 [2]: 583-668). Postrealizam se razmatra kao zaokruženi i cjeloviti književni pravac unutar književnopovijesnog razdoblja postmodernizma i kao razvoj realističke tendencije kroz prizmu postmodernističke poetike – koncepcija udžbenika, naime, prati razvoj tri književne tendencije: 1) modernističku, avangardnu i postmodernističku, 2) socrealističku, koja uključuje i postsovjetske mutacije socrealizma i 3) tendenciju koja se pruža sve od realističke tradicije a od 50-ih upija u sebe i modernističke i postmodernističke elemente (usp. Lejderman, Lipoveckij 2008: 18-26, Genis 2001).

Sama “hipoteza o postrealizmu” razvijala se od ranih devedesetih kad se, kao odjek na angloameričke napise iz kasnih 80-ih o “novom realizmu” (aktualizmu, metafikciji, neorealizmu), i u ruskoj znanosti o književnosti počinje govoriti o “zamoru postmodernizma” i povratku realizma kroz njegova vrata (usp. Bahšaljeva 2016: 76). Prvi su o tome progovorili upravo Lejderman i Lipoveckij (Lejdermanov članak *Problemi teorije u proučavanju ruske književnosti XX stoljeća (Teoretičeskie problemy izučenija ruskoj literatury XX veka)* iz 1992. a onda i *Život poslije smrti, ili Nove spoznaje o realizmu (Žizn' posle smerti, ili Novye svedenija o realizme)* iz 1993., sad već u koautorstvu sa sinom Markom Lipoveckim); tim više je upravo njihov termin “postrealizam” (p)ostao najuvriježeniji bilo da ga se osporava (Basinskij, Kuroatov), bilo prihvaća ili barem u određenoj mjeri podržava (Ermolin, Šturman, Ivanova; usp. Lejderman 2005: 4). Nakon udžbeničkog izdanja iz 2001. postrealizmu se posvećuje čitava knjiga (*Postrealizam: teoretski pregled [Postrealizm: teoretičeskij očerk]*, 2005.) gdje je u predgovoru dan kratki osvrt na dosadašnju povijest pojma u ruskoj književnoznanstvenoj sredini, a u “etidama” (*Ètjudy o postrealizme*) teoretski se nacrt oprimjerava analizama djela niza autora, od Mandel'stama, Ahmatove i Pasternaka preko Šalamova do Brodskog, Petruševske, Makanina i Slapovskog (Lejderman 2005).

Nakon ove “konstitutivne” faze uočavanja nove književne pojave i pokušaja njenog teoretskog osmišljavanja od druge polovice 2000-ih na ponuđenu se metodološku podlogu oslanja mnoštvo

novih znanstvenih radova, pri čemu se neki autori priklanjaju terminu postrealizam, dok ga drugi nazivaju “novim realizmom” ili “neorealizmom” (vidi Davydova 2006, Nasrutdinova 1999). Glasovi kritike su, kako se čini, trenutno suglasni jedino u tome da se određena obnova realističkog modusa iskazivanja na suvremenoj književnoj sceni neosporno događa, no ne slažu se svi da ona predstavlja nešto više od tendencije ili pak da je o uosobljenom književnom pravcu u danom trenutku moguće suvislo govoriti.

U ovom ćemo se radu stoga pozivati na postrealizam ne kao na književnopovijesnu činjenicu, nego kao upravo na “hipotezu o postrealizmu” koju ćemo ispitati na poetskom tekstu suvremene ruske pjesnikinje Ljudmile Petruševske. Preuzet ćemo upravo Lejdermanov termin zbog već obrazložene uvriježenosti, teorijske obrazloženosti i analitičke potkrijepljenosti, imajući na umu i ostale mogućnosti shvaćanja i imenovanja promatranog književnog pravca: “novi realizam” Nasrutdinove i nešto uže određen “metafizički realizam” Jurija Mamleeva.

2.2. ODREĐENJE TERMINA

Već je bilo navedeno da postrealizam Lejderman i Lipoveckij razumijevaju kao umjetničku sintezu modernističkih, avangardnih i postmodernističkih sa silnicama koje se protežu još od realističke tradicije, a nisu zamrle ni u vrijeme modernističkog procvata na prijelazu stoljeća (Bunin, Gor’kij, Andreev, Zajcev) unatoč dominaciji opozicije modernizam/realizam u književnoumjetničkoj paradigmi onog vremena. Realistička tradicija svoju će osobitu modifikaciju steći u sovjetsko vrijeme kao propisana, propagandna sorealistička poetika, a nju će onda prokazivački ismijavati postmodernistička sa svojim izmještenim virtualnim svjetovima stvarajući tako opreku sorealizam/postmodernizam (usp. Lejderman 2005: 46-76). Postrealizam, dakle, predstavlja onaj književni sustav koji nastoji nadići dane opreke, a ne naprosto modificirati kanonski realizam. “Radi se o novom stvaralačkom ‘instrumentariju’ koji omogućuje spoznavati svijet kao diskretni, alogični, apsurdni kaos – i ipak tražiti u njemu smisao” (Lejderman, Lipoveckij 2001 [2]: 132).

Upravo je opreka kaosa i kozmosa ključna za idejno osmišljavanje povijesti ruske književnosti u udžbeniku, a i inače u književnopovijesnim ogledima o ruskoj književnosti Lejdermana i Lipoveckog (usp. Lejderman, Lipoveckij [1] 2001: 13-17; Lejderman 2005: 55). Za njih ova opreka leži u osnovi svakog estetičkog djelovanja, bez obzira na epohu i specifičniju opoziciju u kojoj se izražava (priroda/kultura, periferija/centar, demonsko/božansko, bezlično/osobno, apsurd/smisao, stereotip/kreativnost itd.). No tek s modernističkim svjetonazorom, koji se, kako

autori smatraju, najjasnije izrazio u filozofskim radovima Nietzschea i Schopenhauera, kaos dolazi u svjetonazorsko središte, prestajući figurirati kao puki okidač sukoba s načelom kozmosa koji uvijek rezultira ponovnim uspostavljanjem jasno centraliziranog reda, odnosno “kozmičkom pobjedom”. U skladu s time umjetničke sustave koji privilegiraju svjetonazorsko načelo kozmosa nazivaju klasičnima, a one u kojima je u središtu pažnje kaos neklasičnima. I dok je moderna još oplakivala izgublenu harmoniju učinivši kaos “minus-harmonijom”, avangarda je donijela iskorak potpuno se izmjestivši od “povijesno posvećenih vrijednosnih centara i umjetničkih uvjetovanosti”, a na ovu će se pak svjetonazorsku liniju nadovezati postmodernizam (Lejderman, Lipoveckij [1] 2008: 13-15). Dijakronijski taj proces započinje krajem 19. stoljeća i određuje stvaralačku os dvadesetog kao “miješanje klasičnih i neklasičnih umjetničkih sustava” (ibid.: 17). Po analogiji s koncepcijom temeljne idejne opreke, klasične umjetničke sustave naziva se “kozmoğrafijama”, a neklasične “kaosgrafíaama” – postrealističko pismo se onda naziva “kaozmičkim”, prema Joycevom pojmu “Kaozmos” iz *Finneganovog bdjenja (Finnegans Wake)*¹ (Lejderman 2005: 44). Točnije,

Ako je polazeći aksiom tradicionalnog realizma da je realnost smisljena, ako je polazišni aksiom modernizma da je realnost besmisljena, onda su pisci-postrealisti odustali od apriorne pozicije zamijenivši je neprekidnim ispitivanjem: što je realnost? i ima li ona smisla? kako učiniti smisao realnim, a realnost osmišljenom? [...] . Ona [relativna poetika postrealizma, op.a.] je usmjerena na “gluhonijemo promatranje veza sveg postojećeg” [...] unatoč kaosu i iz dubine kaosa (ibid.: 51).

Postrealistička je strategija, objašnjava dalje Lejderman, bliska postmodernističkomu dijalogu s kaosom, s dvije ključne razlike: postojanje stvarnosti nije upitno a humanističke vrijednosti ne ostaju zanemarene: “Upravo kroz čovjeka i radi čovjeka postrealizam se trudi spoznati kaos, kako bi u njegovoj dubini našao nit, oslonac za koji bi se čovjek mogao držati i koji bi mogao postati opravdanje i smisao jedinstvene čovjekove sudbine koja se odvija u ‘uvjetima’ kaosa” (ibid.: 64). Rezultat konflikta pojedinca i ontološkog kaosa junakovo je stjecanje “povezanosti svega postojećeg” što se događa prije svega preko preuzimanja osobne odgovornosti za osmišljavanje

¹ “[...] every person, place and thing in the chaosmos of Alle anyway connected with the gobblydumped turkery was moving and changing every part of the time: the travelling inkhorn (possibly pot), the hare and turtle pen and paper, the continually more and less intermisunderstanding minds of the anticollaborators, the as time went on as it will variously inflected, differently pronounced, otherwise spelled, changeably meaning vocable scriptsigns” (Joyce 1975: 118).

vlastitog “prostorno-vremenskog fragmenta ovog svijeta”. Ti subjektivni konstruirani smislovi će, prema postrealističkom uvjerenju, izgraditi “objektivno, povezujuće svjetoustrojstvo koje stvara red iz kaosa i unutar kaosa” (ibid.: 64-65).

Stvaralačko trenje za Lejdermana i Lipoveckog izvire upravo iz dijaloških odnosa između kaosa-praznine kao “bezličnog Jednog, nadsvjetskog Zakona” i čovjeka-pojedinca sa svojim jedinstvenim egzistencijalnim smislom kojeg je dužan stvoriti – upravo na njegova leđa pada uloga božanskog tvorca ili “Više Osobe” (Lejderman, Lipovecki 1993). Središnja su razlikovna određenja filozofsko-ideološke osnove postrealističke poetike dakle (mikro)kozmos iz kaosa, čovjek-pojedinac sa svojom odgovornošću za svoju sudbinu, smisao, točnije, njegova konstrukcija ili osmišljavanje,² te spoznaja ontološke svepovezanosti. Složit ćemo se na ovom mjestu s primjedbom ruskog književnog kritičara Evgenija Anatol’eviča Ermolina (1996) o tome da tako protumačeni “novi realizam” ne donosi suštinski novo iskustvo u književnopovijesni proces – kako ga takvog uopće razlikovati od filozofije egzistencijalizma u književnosti?³

2.3. POSTREALIZAM U DIJAKRONIJI

Dijakronijski razvoj nove, sintetičke realističke stilske formacije unutar ruskog književnog procesa može se pratiti od samog početka dvadesetog stoljeća, u razdoblju vladavine modernističke (simbolističke) poetike koja se pojavila upravo kao reakcija na tradicionalizam i racionalizam klasičnog realizma. No već nakon revolucije 1905. književnost počinje anticipirati sintezu realističkog i modernističkog modusa; osim toga, početkom stoljeća već se, primjerice, i o Čehovu i Andreju Belom pisalo kao o autorima koji uspješno spajaju realizam i modernizam, nazivajući njihov stil “neorealizmom”, “novim realizmom” ili pak “novim produhovljenim realizmom” (Lejderman 2005: 8-9). Flaker, uostalom, vrijeme razdoblje kraja 19. stoljeća do 1917. u ruskoj proznoj književnosti opisuje kao “dezintegraciju realizma”, čiji je izraziti predstavnik upravo Čehov kod kojeg se “zadržavaju ostaci strukture realističkog modela, ali bitna u njima više nije socijalna analiza nego impresija” (Flaker 1976: 82). Postrealizam se u književnosti javlja kao intencija (slabljenje simbolističkog patosa, okrenutost svagdanu, mitologizacija umjesto tajnog

² “Postrealisti ostaju vjerni tradiciji klasičnog realizma u tom smislu što su ‘smislovaši’ [rus. *smysloviki*, op.a.]. Ali tragaju za smislom bez da pretpostavljaju njegovo postojanje u svemiru. Tragaju bez predaha, bez straha, mahnito” (Lejderman, Lipoveckij 1993).

³ “Nije odveć teško razlučiti ovdje jednu od glavnih tema XX stoljeća koja se odazvala u književnosti (Hemingway, kasni Platonov, Camus ‘Kuge’ i ‘Mita o Sizifu’” (Ermolin 1996).

“višeg smisla”), a u kritici se uočava tek u nabačajima. Kao “novorealističku intenciju” Lejderman prepoznaje u ovom periodu osobito akmeističku poetiku (Lejderman 2005: 13-20).

Ova je započeta traganja, piše dalje Lejderman, potom obustavio “kaos Revolucije”. Pa ipak, ni tad nije minula potreba za stvaralačkim nadilaženjem raskola između stvarnosnog i nadstvarnosnog (simbolističkog) načela: 1923. Evgenij Zamjatin drži predavanje pod naslovom *Suvremena ruska književnost* gdje utvrđuje da se ima roditi određeni treći put koji bi primirio realistički i modernistički. Taj će novi realizam računati na alogičnost, apsurdnost i logičku nespoznatljivost “nedostupne za ‘euklidovski’ realizam” (Zamjatin prema Lejderman 2005: 25). Sam Zamjatin ni sam nije pisao u ključu kojeg je deklarirao – novorealistički najdovršенијим djelom vidi Lejderman njegovu pripovijest *Poplava (Navodnenie, 1929)* u kojoj prepoznaje strategiju “osuvremenjene mitologizacije” (ibid.: 36). Milivoj Solar slično govori o “čežnji za mitom” u modernom romanu (Kafka, Broch, Th. Mann, Bulgakov, Joyce, Faulkner, Gide, Sartre). Mitologizacija o kojoj je u njima riječ predstavlja neku vrstu potrage “za onim što bi moglo biti bezuvjetno i konačno, a što je nepovratno izgubljeno u pokušajima estetizacije”, a očituje se u obuhvatnoj razradi problematike koja je odabrana kao bitna i u određenom posezanju za mitskim temama (Solar 2000: 80). Tu se već nadaje napetost između izraza (tj. usko književnog, jezičnog ili estetskog plana) i smisla (razine onog o čemu i s kojom svrhom se govori), koju ponovno aktualizira postrealističko očište.

Kraj 1920-ih i početak 1930-ih označeni su kao period “kristalizacije nove metode” kad je dana jasna i čvrsta teoretska podloga nove poetike. Za nju su zaslužni Mihail Bahtin (opus u cjelini) i *Esej o Danteu (Èsse o Dante)* Osipa Mandelštama. Premda su stvarali neovisno jedan o drugom i bez međusobne razmjene ideja (barem koliko je danas poznato), bliskost je njihovih ideja iznenađujuća: oba autora govore o stvaralačkim principima koji će postati osnovom “nove, relativne poetike koja pretpostavlja pogled na svijet kao na vječno promjenljivu tekuću datost gdje nema granica između vrha i dna, svojeg i ‘tuđeg’, vječnog i trenutnog” (ibid.: 46). Ovim dvama autorima Lejderman će još dodati Camusa sa svojim *Mitom o Sizifu*, dok u ruskoj književnosti 1930-ih godina ovu, sad već ne intenciju nego iskristaliziranu stvaralačku metodu, prepoznaje u djelima Platonova (*Čevengur, Iskop [Kotlovan]*), Bulgakova (*Majstor i Margarita [Master i Margarita]*), Pasternaka (*Doktor Živago*), Ahmatove (*Rekvijem [Rekvijem]*) i drugih. Od navedenih je djela samo *Doktor Živago* uspio doprijeti do čitatelja-suvremenika. Pa ipak, upravo su se u tim djelima oblikovali principi postrealističke umjetničke strategije:

- 1) spoj determinizma s traženjem nekauzalnih (iracionalnih) veza – npr. arhitektonska jasnost lirskog sižea u spoju s intuitivnim naziranjem veza između čovjeka i svijeta,
- 2) međusobna prožetost tipičnog i arhetipskog kao princip oblikovanja umjetničkog lika,
- 3) struktura lika pretpostavlja ambivalentnost umjetničke ocjene (L. N. Tolstoj je postavio zadaću prikazivanja “fluidnosti (rus. *tekučest*) čovjeka”),
- 4) izgradnja slike svijeta kao dijaloga (ili čak poliloga) između međusobno udaljenih kulturnih modela i jezika koji ih artikuliraju (v. *ibid.*: 50).

Na daljnju će kristalizaciju postrealizma utjecati postmodernizam (1970-e i 1980-e), osobito sa svojim paralogijama ili paralogijskim kompromisima (v. Lipoveckij 2008). Riječ je o Lyotardovom pojmu kojim on opisuje oslonac legitimacije suvremenog znanja (Lyotard 2005: 89-103), a koji je Lipoveckij razradio kao termin kojim opisuje mehanizme samoregulacije kaosgrafičkog teksta i kaosgrafičke slike svijeta. Primjerice, postmodernistički tekst može baratati paralogizmom *simulakrum-realnost*, gdje se iz konglomerata simulakruma gradi realnost koja zapravo svjedoči tek o autentičnosti (stvarnosnosti) neautentičnog postojanja. Za postrealistički su pak tekst kliše i stereotipi karakteristični za konstruiranu simulakričnu zbilju ambivalentni, zapravo, upravo oni omogućuju čovjeku da izgradi “svoj subjektivni kozmos, svoj duhovni koordinatni sustav” (Lipoveckij 2005: 58). U okviru Solarovih izlaganja o paradoksu u postmodernizmu, mogli bismo drugačije reći da, dok postmodernizam “traga za izrazom” (Solar 2005: 21) umjesto za istinom i na taj način retoričkim sredstvima p(r)okazuje neautentičnost i besmislenost zbilje, u postrealizmu se na toj osnovi opet pomalja lik tragatelja koji ne zastaje pred spoznajom da su istina i smisao mogući tek kao subjektivna konstrukcija.

Od 1990-ih se o postrealizmu konačno može govoriti kao o oblikovanom književnom pravcu, analagnomu iskustvu magijskog realizma u latinoameričkim književnostima i aktualizmu angloameričkih. Lipoveckij izdvaja sljedeće pravce ruskog postrealizma:

- 1) krajem 1970-ih i u 1980-ima dominira metafizičko osmišljavanje kaotičnog života (kasni Trifonov),
- 2) 80-e i 90-e donose suvremene verzije Svetog pisma (Gorenštejn),⁴

⁴ Zanimljivo je da Williams-Wanquet kao karakteristični primjer postrealističke (metafikcijske) proze analizira parodijski roman Jeanette Winterson *Bloating for Beginners* gdje se također ismijava biblijski tekst – ali ne s ciljem da se ismije sakralno već suvremeni patrijarhalni poredak moći (v. Williams-Wanquet 2006: 395).

3) novi autobiografizam (Sergej Dvlatov i drugi).

Ruska književna znanstvenica i kritičarka Natal'ja Borisovna Ivanova, autorica jednog od prvih tekstova o novorealističkim tendencijama u suvremenoj ruskoj književnosti pod indikativnim naslovom *Oni koji su nadišli postmodernizam (Preodolevsie postmodernizm)*, uočava pojavu te tendencije u aktivaciji perifernih žanrova poput dnevnika, pisma prijatelju iz generacije, istraživanju zavičaja, putopisa te u spoju realnih i izmišljenih likova i događaja u fikcionalnoj prozi (Ivanova 1998). Njeno je određenje utoliko šire od onoga kojeg su puno sustavnije ponudili Lejderman i Lipoveckij, no odnosi se na istu književnu (književnopovijesnu) pojavu.

2.4. O POSTREALIZMU IZVAN RUSKE KNJIŽEVNOSTI

Na ovom ćemo se mjestu, usporedbe radi, osvrnuti na određenja postrealizma izvan konteksta ruske književnosti i znanosti o književnosti. U angloameričkoj se kritici misli ponajprije na obnovu realizma u pripovjednoj prozi u obliku novog tematiziranja i preispisivanja povijesti. Bradbury tako govori o “sparivanju artificijelnosti i mimeze”, Parker o “povratku etici u 90-ima”, Linda Hutcheon o “historiografskoj metafikciji”, koja bi bila “istodobno intenzivno samorefleksivna i duboko ukorijenjena u povijesni svijet”, dok Frédéric Regard u *Povijesti engleske književnosti (Histoire de la littérature anglaise, 2002.)* naziva takvu književnost postrealističkom prije nego postmodernom jer “ne igra puke autonomne jezične igre” (sve prema Williams-Wanquet 2006: 390). Američka kritičarka Susan Strehle piše o “fikciji u kvantnom svemiru”, odnosno pojavi nove proze realističkog modusa nastale pod utjecajem suvremene znanosti, osobito kvantne fizike. Zbilja “oponašana” u takvoj prozi više nije “realistična” u tradicionalnom smislu tog pojma nego, opet, diskontinuirana, relativna, subjektivno viđena, nemoguće ju je podvrgnuti konačnoj uvijek važećoj spoznaji. Strehle naziva takvu prozu “aktualizmom”; kritizirali su je za nejasno i prearbitrarno razlikovanje ove poetike od metafikcije (usp. Opperman 2015: 101). Takva nova pripovjedna proza, dakle, preispituje filozofske postavke tradicionalnog realizma. U prvom se redu misli na autonomni subjekt i stabilnu izvanjsku realnost koja se može jezično oponašati. Transparentnost jezika prokazana je kao iluzorna jer svaki je jezični iskaz ideologičan – Williams-Wanquet poziva se na Althusserovu definiciju ideologije kao načina mišljenja i ponašanja koji je usklađen s društvenom moći, iz čega zapravo slijedi da ne samo da jezik nije kompetentan “zrcaliti” ili “oponašati” zbilju, već zapravo uvijek već govori umjesto nas samih, što će reći i da je subjekt već zadan prije nego što se faktički rodio (ibid.: 391). “Dok realistički roman teži vječnoj

zbilji, postmodernistički tekst, shvaćajući umjetnost kao autonomnu aktivnost, ili superiornu vrstu jezične igre, stvara vlatitu zbilju”; za postrealističku književnost onda vrijedi sljedeći način razumijevanja: “[a]ko nam svijet dolazi kroz jezik, onda se on također može preispisati kroz jezik. Ako je svijet metafora, onda može biti remetaforiziran” (ibid.: 393).

Tine Roesen (2012-2013) još više obraća pažnju na humanističko-osmišljavajući aspekt postrealističke proze pozivajući se pritom na Bahtinove ideje kao temelj dane poetike, osobito na njegovu “etiku estetike” iz ranih radova (“filozofska antropologija”). Tu se govori o “ne-alibiju bitka” koji pak proizlazi iz jedinstvenosti i konkretnosti svakog danog pojedinca, čina odnosa između Ja i Drugog:

Samo ne-alibi u bitku pretvara pustu mogućnost u odgovorni stvarni postupak (kroz emocionalno-voljni odnos prema sebi kao aktivnomu). To je živa činjenica prvobitnog postupka koji prvi put stvara odgovorni postupak, njegovu stvarnosnu težinu, prinuđenost, osnova života kao postupka, jer uistinu biti u životu znači djelovati, biti neindiferentnim prema jedinstvenoj cjelini (Bahtin 1986: 2).

U ruskoj se književnosti tendencija vođena takvim shvaćanjem nazivala isprva “novi sentimentalizam” (ili čak “korporalni neosentimentalizam”), “nova ozbiljnost”, “nova iskrenost”⁵. Ova se pak preklapala s neonaturalizmom u književnosti “crnila” (rus. *černuha*), odnosno prikazivanjem teške svakidašnjice običnih, izoliranih pojedinaca. Te će tendencije dobiti krovni naziv postrealizam (ili novi realizam kod nekih autora), no, naglašava se, nije riječ o rekapitulaciji tradicionalnog realizma nego o “postmodernizmu koji nadilazi sam sebe” (“postmodernism going beyond himself”, Roesen 2012-2013: 377), u istom smjeru kao što je to naznačila i Ivanova. Njegove su značajke naglašeno individualno poimanje zbilje, istine i smisla (“ne postoji vjera u zajedničke istine niti ikakva težnja za postizanjem velikih zajedničkih ciljeva”, ibid.), dijaloški koncipirana propitivanja i traganja postrealističkih likova, ponovno uspostavljanje semantičkih pozicija (glavnih) likova i pripovjedača, te nastavak postmodernističkog dijaloga s kaosom, ali ne samo na razini autora, nego i na razini lika, i u samoj naraciji i u junakovom životu (ibid.: 881). “Postrealizam”, ukratko, u ruskoj znanosti o književnosti figurira kao jedan od mogućih izraza za književni pravac koji se oblikuje pod okriljem postmodernističke stilske formacije, a koji dominantno karakteriziraju interes za svakidašnju zbilju i određeni “povratak čovjeku” s

⁵ Usp. i kod Ivanove: “Nova iskrenost’ i neosentimentalizam postuliraju povratak k “čovjekocentризmu”. Poezija i proza bivših postmodernista vraćaju se od maske i lika čovjeku, potrazi za smislom života [...]” (Ivanova 1998).

pripadajućom obnovom etičkih koordinata ljudskog postojanja u okviru ambivalentnog i relativističkog odnosa prema čovjekovim mogućnostima ispravne ili apsolutne spoznaje.

3. ZBIRKA *PARADOSKI: RECI RAZNE DULJINE (PARADOSKI: STROČKI RAZNOJ DLINY)*

3.1. AUTORICA

Ljudmila Stefanovna Petruševskaja suvremena je ruska spisateljica rođena 1938. godine u Moskvi. Pisati je počela već sredinom 1960-ih, a prva njena pripovijest izdana je 1972. godine. Nakon toga sve do 1980-ih nije bila objavljivana, unatoč tome što njena djela nisu pripadala disidentskom ili izravno antisovjetskom književnom usmjerenju. Godine 1968. je Petruševskine pripovijesti već pripremljene za izdavanje odbio čak liberalno usmjereni urednik književnog časopisa *Novyj mir*, Aleksandr Trifonovič Tvardovskij (usp. Pahomova 2006: 3). 1970-e označavaju početak dramskog stvaralaštva u vrlo bogatom i raznovrsnom opusu Petruševske, no pokazat će se da njezina djela imaju pričekati vrijeme perestrojke i glasnosti (1980-e) kako bi istupila na rusku književnu i kazališnu scenu. Upravo zbog ovog kontekstualnog okvira Petruševskaja se obično ubraja u skupinu pisaca takozvane “druge” ili *underground* proze, odnosno, u grupu pisaca koji nisu pripadali središnjoj struji službene sovjetske književnosti (socializmu i njegovoj “lakovki” stvarnosti, usp. Peruško 2013: 100). Ali kako se njezino književno djelovanje proteže sve do današnjih dana i ulazi u suvremeni književni proces Petruševskaja se također smatra predstavnicom ruskog postmodernizma (Skoropanova je tako ubraja u autore trećeg vala ruskog postmodernizma, v. Skoropanova 2001: 277).

Petruševskaja dakle, kako je uočeno u kritici, ulazi u kulturni život kao već iskusna i zrela književnica koja “je ovladala zrelošću koja osigurava ne samo visoku kvalitetu umjetničke produkcije, nego i visoku osviještenost postupaka i učinaka umjetničkoga posla” (Užarević 2013: 298) te je autorica čiji “stvaralački put nije podvrgnut naglim transformacijama” (Pahomova 2006: 5). Pritom njen opus obuhvaća sve književne rodove: najpoznatija je kao prozna autorica (pripovijesti, pripovijetke, bajke, književnost za djecu) i dramaturginja (drame i filmski scenariji). Zbirka pjesama *Paradoski: reci raznih duljina (Paradoski: stročki raznoj dliny)* iz 2008. njeno je zasad jedino ostvarenje u lirskom žanru, i to nipošto “čistom”, već prije hibridnom i žanrovski “raspuštenom”. S druge je pak strane poetska ili lirska crta već primijećena u njenim proznim i dramskim djelima – Svetlana Ivanovna Pahomova, filologinja, književna znanstvenica i stručnjakinja za Ljudmilu Petruševsku, u svojoj disertaciji ovu liričnost naziva “elegijskom intonacijom”, povezanom s metafizičkom čežnjom, temom smrti, mističnim i iracionalnim motivima i “atmosferom moćne duhovne napetosti” (Pahomova 2006: 10), dok druga

stručnjakinja, Julija Nikolaevna Sergo, u svojoj disertaciji obrazlaže tezu o deformaciji Petruševskih proznih sižea lirskim principom organizacije (Sergo 2001).

3.2. POETIKA PETRUŠEVSKJE

Elegičnost i liričnost osjeća se zapravo u pozadini dominantnog (i za njenu poetiku karakterističnog) surovog i grubog opisa svakidašnjice. Usmjerenost na sferu svagdana Pahomova opisuje kao zasićenost negativnog životnog materijala: život je poput pakla zbog tragizma postojanja (ibid.: 7). Ili riječima Josipa Užarevića: sižejno-tematski sloj izvire iz ljudskog svagdana, ali se istovremeno, i često ne odmah primjetno, aktivira i drugi, vertikalno-smisaoni sloj. Ovaj sloj on naziva “drugim dnom” i, slično Pahomovoj, povezuje ga s “čudesnim, mističnim, višeznačnim, onostranim” (Užarević 2013: 298-299).

Ne bez osvrta na to da se Petruševskaja obično opisuje kao neonaturalistička autorica, štoviše, začetnica proze “crnila”, Lejderman i Lipoveckij svrstavaju je u postrealističke autore. Na početku svog stvaralaštva, zaobišavši struju socrealističke poetike, Petruševskina se književnost našla u ulozi “sjenovitog dvojnika socrealizma” jer se obraćala “životu kakav on jest”, istovremeno demontirajući stvaralačku mitologiju kritičkog realizma (Solženicyn, Trifonov, Iskander i dr.) demonstriranjem “da je istina života složenija i tragičnija od istine zločina sovjetskog sustava” (Lejderman, Lipoveckij 2008 [2]: 610). Slično je i Lilija Harisovna Nasrutdinova, znanstvenica koja se bavi problematikom novog realizma u ruskoj književnosti, svrstava u novorealistički “pravac svakidašnjice” čijoj sferi prikazivanja pripadaju “svagdanji GULAG”, bezizlazna usamljenost čovjeka u svijetu i bespoštedna alogičnost života kao zakon bitka (Nasrutdinova 1999). Moskovska romanistica Larisa Georgievna Horeva tvrdi da se u kratkoj prozi L. Petruševske ostvaruje ruska inačica magijskog realizma koji se odlikuje “jedinstven[im] spoj[em] mitološke svijesti i suvremenog mišljenja” (Horeva 2018: 208). I Nasrutdinova uočava mitološki sloj Petruševskine poetike (ili “vjekovječni podtekst” aktiviran u sprezi s niskim naturalizmom, ibid.), a Lejderman i Lipoveckij govore o metafizičkim “propusima”:

Pred našim očima prilično konkretna situacija se odjednom preoblikuje i, ne gubeći na konkretnosti, preobrtne se u prisposobu, parabolu, apstraktni egzistencijalni model. Prisposoba kod Petruševske kao da prosijava kroz konkretnu situaciju iznutra. [...] U biti Petruševsku čitavo vrijeme zanima samo jedno – *peripetije prvobitnih prirodnih zavisnosti*

u današnjem životu. To je njena verzija vječnosti (Lejderman, Lipoveckij 2008 [2]: 617, 624).⁶

3.3. NASLOV I KOMPOZICIJA

Takvu osobitu autorsku optiku prokazuje već sam naslov zbirke u kojem se razigrano naglašava životno-svagdanje s jedne (“para-doski” odnosno, na hrvatskom, “para-daske”) i filozofsko-opće s druge strane strane (“paradoksi”) pri čemu ih ujedinjuje pojam paradoksa kao spoja proturječja. “Daske” (rus. *doski*) u naslovu ove pjesničke zbirke prizivaju aluziju na jedno od ključnih djela Velimira Hlebnikova, *Daske sudbine* (*Doski sud’by*, 1922-1923.) u kojem se u hibridnom znanstveno-umjetničkom žanru pokazuju temeljni zakoni ustroja svijeta kao brojčani odnosi u prirodnim pojavama, važnim povijesnim događajima i individualnim sudbinama. Osim naznačenog kozmološkog načela, *Daske sudbine*, poput Hlebnikovljevog pjesničkog dijela opusa, karakteriziraju i brojni autorski neologizmi i poigravanje jezičnom građom, a na taj aspekt nadovezuje se iskrivljena forma u naslovu koji je odabrala Petruševskaja. Na ovaj se način implicitno već u samom naslovu intertekstualni element nadaje kao jedna od ključnih poetičkih silnica. Podnaslov zbirke “reci razne duljine” ukazuje na formu teksta, to jest na slobodni stih koji također – osobito u ovoj zbirci – ispituje granicu između poetskog i proznog teksta i u tom smislu također upućuje na paradoksalnu, “hibridnu” prirodu jezika koji govoreći o svakidašnjem nenametljivo i kadšto jedva primjetno kazuje o vječnom. Riječima čeljabinske filologinje i književne znanstvenice Tat’jane Nikolaevne Markove, “netrivijalna grafika teksta povisuje ulogu intoniranja stiha, približavajući ga s jedne strane takozvanomu prirodnom jeziku, a s druge – naglašavajući određenu neočiglednost smisla koji se sastoji upravo u ‘intonacijskom svjetlucanju’. Slobodni stih daje mogućnost otkriti poeziju jednostavnih stvari, uvesti neumjetničko u rang visokoumjetničkog” (Markova 2014: 82).

⁶ Navest ćemo na ovom mjestu još jedno iskustvo čitanja “proze crnila” L. Petruševske. Ruski filolog i književni kritičar Aleksej Kuraleh smatra da je karakteristična crta mnogih Petruševskih priča i pripovijesti određeno upućivanje na nešto veliko i bitno u naslovu ili na samomu početku pripovijedanja (*Mreže i zamke* (*Seti i lovuški*), *Tamna sudbina* (*Temnaja sud’ba*), *Udar groma* (*Udar groma*), *Elegija* (*Èlegija*), *Besmrtna ljubav* (*Bessmertnaja ljubov’*), no nakon toga slijede dosadnjikave stranice s poznatim, banalnim licima i situacijama iz sive svakodnevice. Čitatelj iščekuje to uzvišeno i tragično što mu je obećano na početku, ali odjednom se nađe pred prazninom završetka. “Ali u nekom trenutku, pri čitanju još jedne, na prvi pogled isto takve dosadne, uneredene, usvakidašnjele priče čitatelju dolazi drugi, po tonalnosti novi osjećaj. Možda očekivanog proboja nikada i nema?! Može biti da smisao nije u proboju, nego u stapanju sa svagdanom, u udublivanju u njega?! Možda tajna ne nestaje u svakidašnjici, ona je ne zaglušuje, nego se ona rastvara u njemu kao nešto prirodno i organsko?!” (Kuraleh 1993).

Osim toga tako sročeni podnaslovi upućuju u određenoj mjeri i na strukturu i kompoziciju pjesničke zbirke. Iako je riječ o opsegu široj knjizi, u naslovu kao da se ukazuje na odustajanje od jasne strukture ili koncepcije i umjesto toga sugerira neobavezno nizanje strofa razne duljine (i uz to, dakako, stihova razne duljine). Premda će se i ta sugestija u velikoj mjeri pokazati točnom, postoje četiri izdvojene veće kompozicijske cjeline: *Paradoski*, *Provenanse (Provenansy)* (čine ih 19 samostalnih pjesničkih tekstova), *Karamzinoseoski dnevnik (Karamzinderevenskij dnevnik)* i *Gradski dnevnik (Gordnevnik)*.

3.4. ŽANROVSKA HETEROGENOST

3.4.1. Žanrovska kontaminacija proznim oblikovanjem teksta

Premda već sam naslov zbirke čitatelju daje na znanje da će se susresti sa stihovanim govorom, zapravo je riječ o žanrovski heterogenom tekstu, pri čemu se miješanje i supostavljanje različitih književnih načina iskazivanja događa kako na čisto formalnoj, tako i na strukturalnoj i stilskoj razini. Žanrovska nejednolikost prisutna je u prvom redu zbog prevladavajućeg tematskog usmjerenja i njemu pridruženog načina iskazivanja – veći dio “redaka razne duljine” posvećen je vrlo konkretnim, te usto vrlo često neprivlačnim, grubim, karnalnim detaljima i situacijama ljudskog života, a o njima se progovara tonom nepristranog promatrača koji bilježi prolazne trenutke svakodnevice, a kadšto i ironizira britkom analogijom s kanonskim književnim junacima ili autorima. Takvo poetičko usmjerenje priziva bliskost s djelima pripovjedne književnosti, i to realističkog tipa. S time je u sprezi odsustvo ili nenaglašenost tipično lirskih obilježja, što će reći tematiziranja osjećajnog svijeta lirskog ja i težnji glazbenoj harmoničnosti (eufoničnosti)⁷. Nadalje, određena “realistična” tema vrlo često razvija se kroz određeni lirsko-epski *Poema o drvima (Poèma o drovah)* ili prozni žanr (*Karamzinoseoski dnevnik, Gradski dnevnik*). Pojedine strofe su čak grafički oblikovane kao proza. Primjerice, u duljem pjesničkom tekstu *Lutke (Kukly)* iz ciklusa *Provenanse* kazivanje o lutkama koje je lirski kazivačica našla u različitim okolnostima i trenucima svog života isprekidano je prisjećanjima na situacije iz tegobnog djetinjstva. Nakon što je ispričovano kako je prodavač pružio nestrpljivoj i ushićenoj kazivačici lutku iz vitrine trgovine, kazivanje se analeptički preusmjerava na kazivačičino djetinjstvo i poprima oblik proze, tj. pisanja do kraja retka:
zadrhtala sam

⁷ Pod “tipično lirski” navedena su ona obilježja koja ističe Solar (1997: 133).

lutka iz tridesetih

za vrijeme rata u gradu Kujbyševu mi smo gladovali u stanu dupkom punom susjedima i njihovim stvarima i oni su ostavljali u kuhinji samo prazne stolove i punu kantu za pranje otkud smo mi dobivali haringine hrptove i ostatke krumpira i kuhali kad bismo dobili kerozin

o radosni miris kerozina
stajali smo u redu u dućanu s kerozinom satima
iz nekog razloga su nam nalijevali samo
ako je ostalo
poslije svih

(ja zatrepetala / kukla tridcatyh godov // vo vremena vojny v gorode Kujbyševe my golodali v kvartire bitkom nabitoj sosedjami i ih veščami i oni ostavljali na kuhne tol'ko pustye stoly i polnoe pomojnoe vedro otkuda my dobyvali seledočnye hrepty i kartofel'nye ošurki i varili kogda dobyvali kerosin // o radostnyj zapah kerosina / my stojali v očeredi v kerosinovoj lavke časami // počemu-to nam nalivali tol'ko / esli ostavalos' / posle vseh) (Petruševskaja 2008: 76)⁸

Primjer pjesme *Otello* pokazuje ponešto drukčiju narav umetnutog proznog teksta:

Evo koga se baba Tanja čuva, ne prihvaća – to je Katja: Katja je mlada penzionerka, svježa, u cvatu, snažna, iz grada Volgograda učiteljica, jamice na obrazima, kovrčice, vrat može sve da podnese: dvije žile, dvožilna; hrani veliku obitelj, soli, valja, kuha, suši, marinira; noga ispod nje je kao ispod klavira, samo se ne kotrlja, ruke borca, vuče na sebe čitavu kuću, preplanulost kao iz Soči, svima pomaže savjetom – no nešto ne može, ne umije u seoskom domaćinstvu: to nije rodilo ovo kako se sadi pasji trn muški ne raste samo ženski pasji trn: cvjetovima je prekriven vrt sve uzalud.

(Vot kogo baba Tanja opasaetsja, ne prinimaet – èto Katju: Katja molodaja pensionerka, svežaja, cvetuščaja, krepkaja, s goroda Volgograda učitel'nica, jamočki na ščekah, kudrjaški, šeja vse vyneset: dve žily, dvužil'naja; kormit bol'šuju sem'ju, solit, zakatyvaet, varit, sušit, marinuet; noga pod nej kak iz-pod rojalja, tol'ko ne kataetsja, ruki borca, taščit na sebe ves' dom, zagar kak iz Soč, vsem pomogaet sovetom – no čego-to ne možet, ne umeet v sel'skom hozjastve: to ne urodilos' èto kak sažat' oblepiha mužskaja ne rastet tol'ko ženskaja oblepiha: cvetami zalit sad vse popustu.) (373)

Tekst se dalje nastavlja u karakterističnim za zbirku “recima raznih duljina” – najdulji od njih obuhvaćaju tri retka bez interpunkcijskih znakova, a najkraći troslovnu riječ. Uspoređujući ova dva primjera proznih umetaka mogli bismo reći da je u *Lutkama* također prije riječ o produženom stihovanom retku nego o punocijenom proznom umetku, odnosno supostavljanju žanrovski bitno različitih tipova diskursa. Kako se ritam lirske pjesme ovdje temeljno ostvaruje pomoću različitih

⁸ Dalje u tekstu će se citacija izvornika navoditi samo oznakom broja stranice. Uz pjesmu ili ispod nje donosimo (osim u slučajevima kad to nije neophodno) doslovni prijevod s ruskog, osim ako je drugačije naznačeno odnosno kad je prijevod preuzet iz drugog izvora. Potpisujemo i sve ostale prijevode sa stranog izvornika u tekstu.

duljina ritmičkih cjelina (stihova i strofa), produljivanje stiha na nekoliko redaka u danom je slučaju strukturno uvjetovani postupak, na taj se način ritmički prati tematski i intonacijski zaokret. Navedeni uvodni odlomak iz *Otella* svjedoči pak upravo supostavljanju proznog i poetskog teksta, prvenstveno jer je riječ o jednom od svega nekolicine mjesta u zbirci gdje se poštuje pravopisna norma.⁹ Zajedno s pisanjem do kraja retka ovakav oblik upućuje na jasno uočljivu granicu pripovjedno-prozne rečenice, od velikog početnog slova do točke. Usput možemo primijetiti i da je već u granice zadanog proznog ulomka ušao pjesnički diskurs karakterističan za ostatak zbirke i to u navođenju tuđeg govora: Katjin govor ipak omeđen navodnicima niti je u njegovom navođenju poštivana interpunkcija (iznimka je dvotočje). On je oblikovan poput svih ostalih, jednoznačno pjesničkih, redaka i to uzajamno prodiranje poetskog u prozno dodatno svjedoči o žanrovskoj fleksibilnosti i oslobođenosti.

3.4.2. Pripovjedni modus: poema i dnevnik u tkivu lirike

Osim čisto formalnih znakova miješanja proznog i pjesničkog, spomenuli smo već i izrazitu prisutnost pripovijedanja¹⁰ koje će katkad imati za posljedicu značajno produljenje lirske forme te se tad već može govoriti o lirsko-epskoj vrsti ili osobito shvaćenoj poemi. To produljenje forme započinje u drugoj kompozicijskoj cjelini (*Provenanse*) u kojima primjera kratkih više ili manje samostalnih lirskih pjesama, kao u prvom ciklusu (*Paradoski*), uopće i nema. Najdulji samostalni tekstovi s izrazitom pripovjedačkom strukturom su *Lutke* i *Tango* iz ciklusa *Provenanse* (svaki je dugačak 17 stranica), *Mamon'ka mamka* iz *Karamzinoseoskog dnevnika*, a od kraćih pjesničkih oblika od kakvih je sačinjen ciklus *Paradoski* možemo razlikovati i brojne duže forme bez naslova od kojih su fragmentarno komponirani *Gradski dnevnik* i *Karamzinoseoski dnevnik*. Potonji će Markova žanrovski odrediti kao “simfonijsku poemu” u pet stavaka (*Sonata, Andante, Scherzo, Rondo, Adagio*) i na taj način pobliže određuje u njemu ostvareno “iskustvo žanrovskog sinkretizma” (Markova 2014: 83).

⁹ Malobrojne iznimke su tekstovi napisani u neku drugu svrhu i naknadno uvršteni u zbirku, a na to se upućuje autorskom napomenom u fusnoti. *Mjesečeve mijene (Fazy lunny)* je tako drugi primjer punocijenog proznog teksta, napisanog za suvremenu varijantu sovjetske enciklopedije. (*Što sam slučajno čula*) (*Podslušannoe*) predstavlja pjesmu u dramskoj formi, a u *U vlaku (V poezde)* i u *Gradu svjetlosti (pjesmica uz bajku)* (*Gorod sveta (pesenka k skazke)*) na početku retka stoji veliko slovo, no nijedan iskaz ne završava točkom, tek kadšto usključnikom ili upitnikom.

¹⁰ S druge pak strane proučavatelji Petruševskine proze nerijetko ističu upravo njenu liričnost: Julija Sergo, primjerice, pozivajući se na Nevzgljadininu tvrdnju da je Petruševskaja liričarka, ustvrđuje da je u proučavanju strukture Petruševskih sižea ključno promotriti njegovu deformaciju lirskim načelom organizacije (Sergo 2001). S tim je u vezi i već spomenuta “elegična intonacija” ili “lirska struja” poetike Petruševske (Pahomova 2006: 10).

Iako je poema kao vrsta terminološki razrađena prilično fluidno, a njene definicije se razlikuju u različitim nacionalnim teorijama književnosti te ona po svojoj povijesnoj promjenjivosti izmiče nastojanjima nekog čvršćeg određenja na sinkronijskoj razini (v. Fališevac 2014: 10-12, 17), ova bi se vrstovna odrednica mogla pokazati vrlo prikladnom za dulje pjesničke tekstove u zbirci *Paradoski*. Pavao Pavličić u natuknici *Hrvatske književne enciklopedije* definira poemu kao “spjev srednje dužine u kojem dominira lirski način kazivanja” i kojeg “karakteriziraju [...] malen broj likova i slabo razvedena radnja”, a potom izdvaja tri temeljna obilježja poeme: njen monološki karakter (govor osobe koja je i sama lik u priči, no govori za sebe, a ne sugovorniku), retrospektivna metoda izlaganja (rekonstrukcija i komentar već završenog zbivanja) i izrazito lirska intonacija kazivanja (jer narav priče je introspektivna a često se koristi i istim stilskim sredstvima kao i lirika) (Pavličić 2011: 392). Na isti su način konstruirani dulji tekstovi u promatranoj zbirci. Specifičnost koja se opire jednoznačnom određenju tih tekstova kao poema u smislu riječi koji je odredila književna tradicija (književni kanon) jest izrazita fragmentarnost kazivanja. Tako je tekst *Bajke o struji* (*Skazki pro òlektričestvo*, 381-388), jedan od fragmenata *Karamzinoseoskog dnevnika*, podijeljen na osam dijelova različitih duljina koje fokalizira lirska kazivačica i koji ne istupaju kao dijelovi iste fabularne linije. U prvom je dijelu riječ o šetnji s električarom Ivanom od autobusa do sela i prenosi se njihov razgovor u kojem ga kazivačica moli da dođe pogledati brojač. Prvi dio završava konstantacijom da nije došao i da ga već druge godine nema. U drugom se dijelu navodi njegova prva fraza koja se odnosila na komentar vremenskih prilika, točnije na odsustvo kiše. U trećem dijelu pripovijeda se o dolasku susjede Lide iste večeri kazivačici u goste i njenoj priči o baki N. kojoj su prošle godine poginuli kći i zet spotaknuvši se o kablove tijekom nevremena. U četvrtom dijelu kazivačica se prisjeća što je radila te noći sa svojom kćeri, u petom razmišlja što su radili kći i zet dok su one te noći lijegale u krevet. U šestom se dijelu pripovjedna situacija vraća na razgovor sa susjedom Lidom (prisjećanje kako je drugi dan došla hitna pomoć saopćiti baki N. o smrti), a sedmi i osmi dio sastoje se od tek nekoliko stihova: u sedmom se kazuje da je kuća sada prazna i da će je netko zato opljačkati, a osmi dio nas vraća na naslov: “živjeli su sretno / umrli u jednom danu / bajka / o struji” („žili sčastlivo / umerli v odin den‘ / skazka / pro òlektričestvo“) (388). Temeljni je književni postupak pripovijedanje, no logika njegove izgradnje ne počiva na epsko-fabularnom načelu, nego na asocijativno-lirskom. Zanimljivo je promotriti i transformaciju samog žanra dnevnika čiji se naziv pojavljuje u nazivima čak dvaju od pet pjesničkih cjelina. Prema natuknici iz *Hrvatske književne enciklopedije* dnevnik

je “autobiografski žanr, primarno određen kontinuiranim i neposrednim zapisivanjem događaja iz zbilje u kojemu autorski subjekt opisuje vlastite doživljaje i refleksije na izvanjski prostor i sama sebe” (Sablić Tomić 2010: 386). Pretpostavka autobiografičnosti i autentičnost informacije zadani su u većoj mjeri sastavnicom “dnevnik” u naslovu tih pjesničkih cjelina i s njom povezanim kazivanjem u prvom licu. Te se pojave tako tumače zbog konteksta autoričinog opusa za kojeg je netipično fikcionaliziranje autobiografske građe, a onda i zbog podudarnosti opisanih događaja s onima o kojima je riječ u autobiografskoj prozi (v. o knjizi *Deveti tom* u fusnoti 11). Ipak, na provjerljivosti podataka se ne inzistira: ti tekstovi sasvim sigurno nisu pisani s intencijom pisanja “pravog dnevnika” (nenamijenjenog objavljivanju, v. *ibid.*). Dok je za *Karamzinoseoski dnevnik* jasno da je kronotopski smješten u period kazivačičinog boravka u jednom ruskom selu,¹¹ s *Gradskim dnevnikom* to nije slučaj – ovdje su pojedini tekstovi labavije međusobno povezani, lirsko načelo dominira nad pripovjednim, a kaosgrafija nad kaosmičkim ili neomitološkim pismom. Zbog svega toga u *Gradskom dnevniku* još manje razaznajemo karakteristične crte žanra dnevnika, najopćenitije odredivog kao “kronološki raspoređen opis događaja, doživljaja i psihičkih stanja autora u nekom razdoblju života” (Solar 2006: 68). Tipični dnevnički način izlaganja, dakle u Ich-formi prema datumima, nije prisutan ni u jednom od dva “dnevnika”. Na taj se način upućuje na svjesno autorsko nuđenje vlastite žanrovske matrice koja računa s određenim karakteristikama dnevničkog pisma (intimnost i povjerljivost tona kazivanja, osvještana visoka subjektivnost točke motrišta, intencija bilježenja događaja i doživljaja vlastite mikropovijesti), a druge dokida (navođenje datuma, provjerljive dokumentarne građe ili imena osoba – katkad su tek inicijali). U ovom smislu bitno je uočiti da u kazalu pojedini tekstovi ovih dviju većih pjesničkih cjelina (kao, uostalom i prve cjeline) nisu zasebno naznačeni, što će reći da su koncipirani kao fragmenti veće cjeline, nalik dnevničkim natuknicama. Prizivanje žanra dnevnika u svijesti čitatelja omogućuje, mogli bismo reći, stvaranje specifične “otvorene” vrste u koju ulaze elementi različitih književnih modusa iskazivanja: lirskog, narativnog, biografskog i dramskog.¹²

¹¹ Konkretnije o biografskim i geografskim koordinatama *Karamzinoseoskog dnevnika* može se doznati iz knjige *Deveti tom (Devjatyj tom, 2003)* koja uključuje i neka autoričina prisjećanja. Govori se kako je nakon susreta s nepoznatim stanovnikom muromskih zemalja Vasjom u studenom 1991. godine nastupio period “čiste poeme” u selu Dubcy u Vladimirskoj oblasti (Petruševskaja prema Prohorova 2007: 153). Dubcy se poimenice spominju u jednoj iz posljednjih pjesama ciklusa: “jesen se približava // u Dubcima / čekaju // kad će se krumpir odjenuti” (“osen’ približaetsja // v Dubcah / ždut // kogda kartoška odenetsja”, 517).

¹² Isto bi se moglo reći i za žanr memoara s kojim se poigravaju neki od duljih tekstova ciklusa *Provenanse: Provenanse i Tango* tematiziraju davno minule događaje, dok bi podciklusi *Iz ljetnih zapisa (Iz letnih zapisej)* i *Istra (Istrija)* bili bliži pseudodnevničkom obliku kazivanja.

3.4.3. Žanrovski nered *Karamzinoseoskog dnevnika*

Tu novu, specifičnu vrstu pobliže ćemo promotriti na primjeru *Karamzinoseoskog dnevnika*¹³ kojeg Markova proglašava vjerojatno najdrskijom žanrovskom provokacijom Petruševske (Markova 2014: 82). Ona tvrdi da je s specifičnost te forme proizašla iz “iskustva presijecanja kultura: folklorne i pjesničke, arhaične i avangardne, kazališne i književne, slikarske i glazbene”. Sljedeća ruska književna znanstvenica i proučavateljica Petruševskinog stvaralaštva na koju ćemo se u ovome radu pozivati, Tat’jana Gennadevna Prohorova, naziva ovaj tekst poemom i, pristupajući mu kao “sustavu diskursa”, ističe tri ključne silnice određene intertekstualnim vezama. Prva je od njih sentimentalistička, na koju upućuje već zazivanje ruskog sentimentalista Nikolaja Mihajloviča Karamzina u samom naslovu; druga realističko-publicistička te na nju također ukazuje naslov – Prohorova ga vidi kao izravan citat knjige *Seoski dnevnik (Derevenskij dnevnik)* Efima Jakovleviča Doroša, pisca s kojim se Petruševskaja upoznala i s kojim se družila 1960-ih godina kad je ovaj vodio odjel proze književnog časopisa *Novyj mir*; treća je postmodernistička, ostvarena preko brojnih intertekstualnih veza s poemom (u prozi!) Venedikta Vasil’eviča Erofeeva *Moskva-Petuški* (Prohorova 2008: 153-154). Žanrovska heterogenost za nju je posljedica supostavljanja navedenih “sustava diskursa” koji se u ovom tekstu očituju u posebnoj “rizomatskoj formi” (ibid.: 158-164). I prvi istraživač *Karamzinoseoskog dnevnika*, S. G. Bočarov, istaknuo je žanrovsku hibridnost njegove forme opisavši je kao “liroep narodnog života” (Bočarov prema Čerkašina 2010: 164).

Teškoće pri pokušaju klasifikacije proizilaze iz naoko proizvoljne kompozicije te pjesničke cjeline koju čine tekstovi različite duljine i tematike (najdulja je već spomenuta “poema” *Mamon’ka mamka* a najkraći je neimenovani četverostih koji pripada *Karamzinoseoskom dnevniku*). Neki su od pjesničkih tekstova naslovljeni, a neki naprosto naznačeni trima zvjezdicama. Zvjezdicama se također odvajaju manje cjeline unutar jednog pjesničkog teksta. Formalno sve tekstove objedinjuje slobodni stih bez velikog početnog slova, zareza i točaka, tematski (kazivačičin) život na selu, a

¹³ Ovaj je tekst spomenut u zbirci već ranije i spomenut će biti još jednom poslije: prvi put u poemi *Lutke* ciklusa *Provenanse* kad je riječ o kazivačičinom posjetu Americi gdje je čitala odlomke svog seoskog dnevnika (Petruševskaja 2008: 73) te onda još jednom u *Gradskom dnevniku*, u biografsko-autopoetičkoj pjesmi čiji drugi dio (grafički odijeljen zvjezdicom) daje objašnjenje osobitog naslova dnevnika, ujedno samosvjesno aktualizirajući žanrovsko pitanje: “ne Ljusja / to je kod vas Karamzin / ne poezija // hvala HVALAAA // ali i nije proza” (ibid.: 645). Klasika ruskog sentimentalizma Karamzina izravno će se zazvati i u samom *Karamzinoseoskom dnevniku* na kraju dulje pjesme *Majka je prala okvir (Mama myla ramu)* kao ironijski uzdah-poenta: “svaka daska / podovi / stropovi // priča ispijene // bo- / ce // karamzin kvragu / gdje si” (ibid.: 282).

strukturno pretežnost pripovijedanja s fokusom ne na siže, nego na pojedinačnim scenama-slučajevima. Zbog svega navedenog može se govoriti o fragmentarnoj kompoziciji kako pojedinih tekstova (mikrocjelina), tako i teksta *Karamzinoseoskog dnevnika* u cjelini, odnosno o relativnoj nesamostalnosti pojedinih pjesničkih tekstova. Tome će u prilog ići čitanja dubinske strukture, poput Markovine koncepcije *Karamzina* kao simfonijske poeme ili Čerkašinog mitopoetičkog čitanja gdje se iz tobožnje proizvoljnosti nizanja slobodnih stihova nadaje individualno-kozmogonijska koncepcija¹⁴ (Čerkašina 2010). U tom smislu moglo bi se ustvrditi da je riječ o autorskom preosmišljavanju žanra dnevnika: navođenje datuma dokinuto je logikom strukture mitskog, dakle cikličnog vremena (usp. *ibid.*: 168), dok je slobodna stihovana forma odabrana kao ona koja umjetnički najuspjelije fiksira jezik naroda i time omogućava “vječno sjećanje trenucima” – poetički *credo* kako je formuliran u još jednom autorefleksivnom momentu *Karamzina* (340). U oslonu na pjesmu iz koje je izdvojen navedeni stih recenzentica Petruševskine zbirke piše da su “[z]a prozaika Petruševsku stihovi način dnevničkog, biografskog pisma, koje se ne može ‘stvoriti’ ili ‘izmisliti’ – samo proživjeti” (Vežljan 2009). Ovo bismo pitanje mogli zaključiti tvrdnjom jedne istraživačice da kod Petruševske eksperiment sa žanrovima nije od odlučujućeg značaja jer je “veći dio njenih tekstova pisan točnim i prokušanim postupcima, metodama koje je sama ispitala” (Goščilo prema Sergo 2001).

3.4.4. Prodor dramskog oblikovanja teksta

U tekst zbirke osim pripovjednog načela i proznog oblikovanja ulazi i dramska struktura, eksplicite izražena u nekoliko primjera. U *Karamzinoseoskom dnevniku* to je tekst pod naslovom *Šapkin u autobusu. 1993 (Šapkin v avtobuse. 1993)*:

TETA NORA (*Šapkinu*). Ti piješ, što više piješ to ćeš ranije umrijeti.

ŠAPKIN. Ne.

TETA NORA (*Šapkinu*). Uskoro ćeš umrijeti!

ŠAPKIN. Ne. Neću umrijeti, neću umrijeti.

TETA NORA. Lijes si idi napravi! [...]

(TETJA NORA (*Šapkinu*). Ty p’eš’, bol’she p’eš’ ran’she umreš’.

ŠAPKIN. Ne.

TETJA NORA (*Šapkinu*). Skoro umreš’!

ŠAPKIN. Ne. Ne umru, ne umru.

TETJA NORA. Ty sebe grob delaj! [...]) (371)

¹⁴ O mitopoetici i neomitu u *Karamzinu* i uopće u zbirci bit će više riječi kasnije u radu.

Još jedan tekst iz iste cjeline koristi dramsku formu ponešto zaigranije, kombinirajući je sa značajkama upravnog govora u proznom tekstu. Poigravanje konvencijama zahvaća i konstante žanra lirske poezije – uočimo izmaknutu, nestatičnu vertikalnu os pjesme:

NATAŠA: Nikamo neću
ni u Moskvu
ni u Murom
hoću nazad na selo

— Tamo ti je jesen
svi će otići

nijednog djeteta
samo Nastja

Nataša:

— Oj jadna Nastja
sasvim sama

— Pa zašto sama
ona je s bakama

— Oj jadna Nastja
sama s bakama [...]

(NATAŠA: Nikuda ne hoću / ni v Moskvu / ni v Murom / hoću obratno v derevnju / — Tam že osen? / vse uedut / ni odnogo rebenka / odna Nastja / Nataša: / — Oj bednaja Nastja / sovsem odna / — Nu počemu odna / ona s babuškami / — Oj bednaja Nastja / odna s babuškami [...]) (523)

Sličan susret proznog, dramskog i pjesničkog oblikovanja nalazimo i u tekstu pod nazivom (*Što sam slučajno čula*) (*Podslušannoje*) iz *Gradskog dnevnika*:

ONA je rekla:

– Muškarci ruski su sad što, odgojitelji?

ON je rekao:

– Samohrane majke su
loše majke.

ONA je rekla:

– Pa sedamdeset posto djece
odgajaju samohrane majke.

ON:

– I dobivamo loš narod! [...]

(ONA skazala: // — Mužčiny russkie sejčas što, vospitateli? // ON skazal: — Materi-odinočki — plohie materi. // ONA skazala: // — Da sem’desjat procentov detej vospityvajutsja materjami-odinočkami. // ON: — I polučaetsja plohoj narod!) (535)

I još jedan primjer istog tipa je pjesma *U vlaku* (*V poezde*) iz istog ciklusa: “[...] Baka: / - Što je u grlu? / Unučica (kašljući): / - Zrnca [...]

/ - Zernyški [...]”, 626). U svim se slučajevima, kako nam se čini, za formom dramskog pisma poseže u svrhu što vjernijeg prenošenja razgovorne situacije radi čega je važno da posrednik govora (u ovom slučaju, lirska kazivačica) bude maksimalno nevidljiv. Uzimajući u obzir još i činjenicu da ni u jednom od primjera ne govori samo lirsko ja uobličeno u dramski lik, stječe se dojam da se ono na taj način eksponira baš kroz svoju intenciju da ostane što je moguće više neprimjetno, no budno i pozorno, praktički “prisuškujući” slučajne razgovore. Na taj način dramsko pismo ne ulazi u pjesnički tekst kao strano tijelo, već ističe osnovne principe umjetničke organizacije dane zbirke – Prohorova će ga, što je u ovom kontekstu osobito indikativno, nazvati “principom filmskog kadra s u njemu prisutnom usmjerenošću na zaustavljeni trenutak, na ovaj čas” (Prohorova 2007: 155).

Tuđi govor ne mora nužno biti upamćeni i zapisani živi govor. Primjere za to možemo pronaći u ciklusima pjesama *Bilješke iz Meraba (Konspekty po Merabu)* i *Spor sufijā (Spor sufiev)*, oboje iz cjeline *Provenanse*, dakle mišljeni kao samostalni tekstovi. U zabilješci ispod naslova *Bilježaka iz Meraba* stoji “Na poljima knjige predavanja ‘Uvod u antičku filozofiju’ M. Mamardašvilija” čime se postiže učinak izravnog prenošenja neumjetničkog artefakta (osobnih zabilješki na marginama knjige gruzijskog filozofa Meraba Mamardašvilija) u kontekst umjetničke, dakle apriorno fikcionalne, tekstualne cjeline. Taj se učinak, dakako, odmah iznevjerava prenošenjem izravnih i neizravnih citata (“kaže Merab”, “Merab, citat točni:”, “Merab se dotiče / također / problema raja”) te ostaje dojam neprijeporno biografskog tipa iskazivanja, prenošenja osobnih zapisa. Sličan učinak određene žanrovske premještenosti ostvaren je i u *Sporu sufijā*, s opaskom da se u ovom tekstu već puno manje inzistira na navođenju izvora (tek na imenima autora odnosno govornika koji diskutiraju) (88-94, 194-200).

3.5. FORMALNE ZNAČAJKE

Unatoč tome što se na prvi pogled u vrstovnom smislu može činiti kao uneređeni konglomerat žanrova, Petruševskina je zbirka, sagledana u cjelini kao promišljeno organizirani tekst, upravo – zbirka lirskih pjesama. Takvom određenju ne smeta smanjena naglašenost poetske funkcije naspram prikazivačke, niti zamjena ispovjedno-osjećajnog modusa pripovjednim, kao niti vrlo česti uplivi elemenata “sirovog” biografskog materijala (bilješka, dnevnik), “razvučenje” stihovnog retka sve do njegove očite prozaizacije ili povlačenje lirskog subjekta do mjere da stih

poprima formu dramskih replika. Prema ruskom formalistu Borisu Tomaševskom stih i proza predstavljaju dva težišta oko kojih se oblikuje književno polje, a “stihije poezije i proze [...] mogu u različitim dozama ulaziti u istu pojavu” (Tomaševskij 1959: 13). Temeljne su dvije odrednice stihovnog govora za njega pritom stihovi, odnosno međusobno supostavljive jedinice na koje je razdobljen govor, i prisutnost unutarnje mjere (metra) (ibid.: 10). Za Solara je to pak ritam (Solar 1997: 101), dok za Užarevića ritam i stih nisu sustavi koje je moguće izvesti jedno iz drugog (i u tom smislu dati primat jednome ili drugome, kao što to čini Tomaševskij), nego su uzajamno povezani i uvjetovani (Užarević 1991: 74). Imajući u vidu da je ovdje riječ o slobodnom stihu, za koji ritmičnost nije obvezujuće osnovno obilježje,¹⁵ u ovom će se poglavlju pokušati prikazati formalne osobitosti koje tip iskazivanja predstavljen u ovoj zbirci klasificiraju kao u prvom redu poetski govor. Pri ovom razmatranju vodit ćemo se Kravarovim “uvjetima stihovnosti” (Kravar 1992) kao međusobno ravnopravnim stihotvornim elementima koji mogu (samostalno) preuzeti ulogu konstitutivnog formalnog načela lirske pjesme; ti su kriteriji grafika (razdijeljenost teksta na retke), strofika, ritam i eufonija.

Sve pjesme u zbirci, dakle, osim nekolicine već navedenih primjera, napisane su slobodnim stihom u kojem se odustaje i od interpunkcijskih znakova (osim crtice, koja u ruskoj sintaksi vrlo često obavlja funkciju pomoćnog glagola biti u sadašnjem vremenu, navodnika i zagrada) i od velikih slova (osim kod navođenja vlastitih imena). Pjesme su različitih duljina – od četverostišja do “poema” od petnaestak stranica: pritom ciklus *Paradoski* čine kraći lirski oblici, *Provenanse* dulji (iako strukturno fragmentarni odnosno s relativno samostalnim cjelinama) a u “dnevnici” se stihijski izmjenjuju dulji i kraći oblici. Strofe se također izmjenjuju nepravilno, a nerijetko jedna riječ ili slovo tvori čitavu strofu. Tendencija k određenoj uređenosti najizraženija je u početnim i završnim pjesmama ciklusa *Paradoski* gdje su strofe više ili manje dosljedno strukturirane pomoću jasnog sintaktičkog paralelizma, u ovom slučaju nizanja jednostavnih rečenica u kojima predikat daje određenje subjekta (“mjesec – / to je sunce tame // mraz – / to je znoj zime” itd.).

Imajući u vidu ovakav formalan izgled promatrane zbirke pjesama i žanrovsku fluidnost pojedinih tekstova o kojoj je bilo riječi u prethodnom poglavlju, mogli bismo reći da se grafički kriterij stihovnosti posebno ističe. On je, uostalom, naznačen već u podnaslovu čime se apriorno skreće pozornost na redak kao osnovnu konstitucijsku jedinicu danog teksta i istovremeno zaobilazi specifičnije određenje tog retka kao stiha. Suvremena ruska književna znanstvenica, kritičarka i

¹⁵ Usp. Jurić 2006 (osobito 98-114).

spisateljica Evgenija Vežljan vidi u ovakvom podnaslovu svojevršno “ogoljavanje postupka” u kojemu je dan čitav niz odustanaka: “[u] prvom redu, odustanak od bilo kakve poze ili pretenzije, namjera da se piše ‘jednostavno-zapis’ [...] i, vjerojatno najvažnije, odustanak od ‘pjesničke izabranosti’” (Vežljan 2009). U vezi s izbjegavanjem točne žanrovske odrednice je i čitateljska primjedba iz *Karamzinoseoskog dnevnika* u kojoj se on vrstovno određuje kao “ni poezija, ni proza” (v. bilješku 13). O toj dvostrukoj prirodi promatranog književnog govora (“dvojezičnog”, riječima Vežljan, *ibid.*) svjedoči i narav samog retka. Promatrajući ga kao cjelinu određenu svojom granicom, možemo ustvrditi da nju čini kraj sintaktičke cjeline (sintagme, surečenice, hipotaktičke ili parataktičke cjeline ili cijele rečenice), dok opkoračenja i prebacivanja u Petruševskinom pjesničkom tekstu praktički nema. Eventualne su iznimke jasno motivirane, npr. jezičnom dosjetkom: “neu- / love- / ljiva” (18) ili učinkom određenog tona iskazivanja: “znamenita / galeblja / gesta” (152). Terminološki rečeno, granica retka ostvaruje se najčešće kao kadenca ili antikadenca, rijeđe kao polukadenca, a sintaktički paralelizmi koji se pritom oblikuju naglašavaju “ritam redaka” (usp. Kravar 1993: 37).

U izbjegavanju otežavanja percepcije na sintaktičkoj razini iskazivanja ogleda se narativna usmjerenost teksta. Ako kraj retka neće iznenaditi u odnosu na umjetnički neobilježeni prozni govor (što još ne znači da je odrediv prema dosljedno provedenom pravilu), kraj strofe nepredvidljiviji je i tvori specifičnu pjesničku kompoziciju teksta na taj način ističući njegovu poetsku funkciju, odnosno važnost načina govorenja u oblikovanju konačnog smisla iskazivanja. Na taj način strofika ovdje igra značajnu ulogu kao element stihovanog govora, odnosno “oblikovn[i] signal koji situira tekst u odgovarajuće književno polje” (Jurić 2006: 117). Sljedeći odlomak iz jedne dulje pjesme (“poeme”) svjedoči o neočekivanosti nastupanja granice strofe – prva i druga navedena strofa sintaktički su i tematsko-značenjski povezane te bi se ova granica mogla činiti arbitrarnom. Ipak, ako promotrimo daljnji “tijek” strofičke organizacije, dade se uočiti određeni nepravilni ritam izmjena kraćih i duljih strofa. On obično odgovara tonu kazivanja, logičkim naglascima ili nešto suptilnijim pauzama kojima se naglašavaju određene nijanse ili stvara učinak prenošenja tišine između kazivačičinih misli:

i nikto s Oksej
ne stal razgovarivat'
ni sosedka staraja Grun'kja

i nitko s Oksjom
nije htio razgovarati
ni susjeda stara Grun'kja

ni drugaja sosedka Klavkja

ni druga susjeda Klavkja

a Oksja k prežnej hozjajke
hodila stojala v senjah
kak malen'kaja sobačka
nosila konfety svojim pitomcam
kotoryh rastila

no hozjajka skazala vnukam
konfety u ej ne brat'
oni otravleny

Oksju vsja derevnja bojalas'

a my priehali
my nikogo ne znali (305)

a Oksja je bivšoj gazdarici
odlazila stajala u sjenu
kao mali psić
nosila bombone svojim ljubimcima
koje je odgajala

no gazdarica reče unucima
bombone od nje ne uzimajte
oni su otrovani

Oksje se svo selo bojalo

a mi smo došli
mi nikog nismo znali

Ritmičnost Petruševskinog verlibrističkog teksta s dominantnom narativnom komponentom približava se, ili ga čak dočarava, ritmu izgovorenog proznog povjerljivo-ispovjednog monologa. Drugim riječima, ta se ritmičnost ne ostvaruje više ili manje pravilnim opetovanjem nekog prozodijskog elementa ili pak minus-postupkom aritmije; ritam se očituje prije kao neki oblik organske nuspojave na specifičan način razgraničenog govora, nego kao ishodište stihovnosti Petruševskinog slobodnog stiha. Osim toga, na taj način postignuta ritmizacija skreće pažnju na odnos između govora (organiziranog strofički) i tišine, odnosno, grafički, znakova i bjeline. Desna je vertikala pjesme, moglo bi se reći, aktivirana svojevrsnim namjernim odsustvom rime¹⁶ čime se naglašava stihovna pauza na kraju retka koja i oblikuje kraj (granicu) stiha (usp. Užarević 1991: 72). Na taj se način postiže posebna intonacija govora koja ga čini specifično lirskim te se uz to u cjelinu smisla pjesme upreže i strateško odsustvo govora kao nejezični element. Slično je prirodu ritma u poetici Petruševske opisao i Užarević: "Može se u prvi mah učiniti da u shvaćanju poezije kao ritma Petruševskaja slijedi tradicionalne odredbe stihovnoga govora, no ona naglasak ne stavlja na glas, nego na ono što dijeli glas od glasa; ritam se očituje kao ponavljanje praznina, kao predah i iznova uzbuđenje, kao 'nužnost šutnje'" (Užarević 2013: 30).

Ipak, i rima, ili njoj bliska zvukovna sličnost na krajevima redaka, kadšto igra ritmotvornu ulogu u ovoj zbirci. Primjerice, u ciklusu *Paradoski* rima može biti u potpunosti odsutna (kao u pjesmama 39 i 54), može biti prisutna kroz veći dio pjesme (pjesma broj 35) ili se pak javiti povremeno i naoko slučajno – u pjesmi 46 nižu se glagoli, pa podudaranje nastavaka glagola iste

¹⁶ Ironiziranje rime kao obaveznog elementa na horizontu očekivanja (ruskog) čitatelja poezije predmet je sljedećih stihova iz ciklusa *Paradoski*: "rima je za čitatelje / jedino opravdanje / stiha // čak ovakvog" (34).

konjugacijske skupine djeluje “prirodno”, odnosno kao nešto što se i inače događa u svakodnevnoj (“prozaičnoj”) upotrebi govora. Prvi i treći tip (ne)uporabe rime kvantitativno su zastupljeniji u ciklusu, dok je drugi tip ipak nešto rijedi – kako je središnja jezična funkcija (ili tendencija) tekstova Petruševskine zbirke prikazivačka, ona iznalazi kreativne načine kako da iskoristi rimu kao oblik skretanja pažnje na sam izraz za vlastito prikazivanje i prokazivanje izvanjezične zbilje. Primjerice, pjesma 35 kao da je izgrađena vođena načelom suzvučja na krajevima stihova, a ne prema jasno uočljivoj tematskoj logici kao što je slučaj u većini drugih pjesama, a posljedično dolazi do začudnog supostavljanja međusobno naoko zasebnih motivskih sklopova:

kto sprjataljsja, stal zametnee vdvoe	tko se sakrio, postao je dvostruko vidljiviji
dlja čeloveka pesnja – neuderžimaja potrebnost' voja	za čovjeka je pjesma – nezadržljiva potreba za jaukom
“U menja vstreča” – èto krik ubegajušče' diči	“Imam sastanak” – to je krik bježeće divljači
trudnejšče' dlja palača – èto sobljudenie priličij (42)	najteže je za krvnika poštivanje doličnosti

Pjesmu se može podijeliti na dvije cjeline od po dva dvostiha: prva cjelina obuhvaća početna dva (zamijetimo da su oba iskaza strukturirani kao paradoksalni aforizmi¹⁷), a druga posljednja dva dvostiha, pri čemu ih međusobno bitno povezuje zvukovna sličnost ili podudarnost na krajevima stihova (-sja/-snja, vdvoje/voja; -ča/-ča, -či/-čij). Škrtost leksičkog materijala i strukturno-značenjska samostalnost kitica (naročito prvih dviju) rezultiraju učinkom spontanosti i smislene neobaveznosti, dojma da je pjesma nastala “po diktatu jezika” i njegovih ritmičkih tendencija sa značenjskim “odbljescima” kao slučajnim nusproduktom. Pjesmu je uistinu potrebno pročitati “kružno”, “odzrcaliti” kraj u početku da bi se u aforističnoj općenitosti prve strofe uočilo srnu što se skriva od lovca, a u ljudskoj pjesmi-jauku sugestiju odraza posmrtnog krika divlje životinje¹⁸. Sličnu upotrebu zvukovne sličnosti koja evocira rimu nalazimo u sljedećoj lirskoj minijaturi: “vsě promel'knet / kuda-to denetsja / vse muki v serdce peremeljutsja / v zelenuju travu odenutsja” (“sve će se rasplinuti / nekamo se zametnuti / sve muke će se u srcu premljeti / u zelenu će se travu

¹⁷ Usp. o tome Čerkašina 2013: 29.

¹⁸ O “odostražnom načelu” (i “retrospektivnom osmišljavanju”) kao jednom od bitnih činilaca stihovnog oblikovanja v. Užarević 1991: 54-55.

odjenuti”) (553).

U “najvezanijoj” formi u čitavoj zbirci napisana je prva pjesma *Gradskog dnevnika*. Znakovito je i da su početna slova redaka velika, čime je istaknuta lijeva vertikala pjesme, posebice u suodnosu s ostalim pjesmama ciklusa i zbirke. Takva forma i položaj u odnosu na značenje daju mogućnosti širem mitopoetičkom čitanju te pjesničke cjeline, o čemu će riječi biti poslije.

Moja rodina mala
Sveta svečki krug
V ètom kruge kraj stola
Verenica ruk

Kroški hlebuška dlja ptic
Čaj dlja starikov
Verenica detskih lic
Vo veki vekov (527)

(Moja je domovina mala / Svjetlosti svijeće krug / U ovom je krugu rub stola / Lanac ruku // Mrvice kruha za ptice / Čaj za starce / Lanac dječjih lica / U vijekove vijekova)

Primjer ove pjesme pokazuje razmjernu formalnu uređenost na razini i strofa i stihova: sastoji se od dva izomorfna unakrsno rimovana katrena u kojima se izmjenjuju četverostopni i trostopni troheji, odnosno trohejski intonirani sedmerci i peterci. Užarević u vezi s ovom pjesmom ističe da trohej upućuje na folklorne oblike poput brojalice i zagonetke, no da je “kombinacija stihova od sedam i pet slogova prilično osebujna u ruskoj lirici” (Užarević 2013: 302). U svakom slučaju, za ovu se pjesmu može ustvrditi da je primjer prepoznatljivo lirske forme te u tom smislu i ritam i eufonija, ponešto tradicionalnije, bitno obilježavaju njenu stihovnost.

Ritmičnost se također postiže sintaktičkim paralelizmom, kao što je to slučaj u početnim i završnim pjesmama ciklusa *Paradoski* (i ova će formalna osobitost igrati osobitu ulogu pri tumačenju konstrukcije svijetoustrojstva teksta) gdje se nižu dvostisi s “paradoksalnim definicijama”. U pjesmi 25 su to tri monostiha koji su, gramatički gledano, izlomljeni u strofe glagolski prilozni načina jedne te iste složene rečenice: “dovol’no burno // skandal’no // i preždevremenno” (“prilično burno // skandalozno // i prijevremeno”) (32). Pjesma 44 svjedoči o specifičnoj ulozi jednostiha u ritmizaciji lirskoga govora – njihovo smjenjivanje s dvostisima naglašava stihovne pauze na kraju retka, odnosno strofe, posebice kad je riječ o monostihovima koje čini tek jedna riječ:

sčast'e vsegda v budučem	sreća je uvijek u budućnosti
hotja eto časče prošloe	premda to je češče prošlost
pravda	istina
sčast'e slučaetsja i v nastojaščem	sreća se događa i u sadašnjosti
kratkoe	kratka
i vremja ot vremeni (51)	i s vremena na vrijeme

Osim jednostiha-jednoriječi, u oblikovanju ritmičnosti sudjeluju i početni stihovi dvostiha koji se sastoje od jedne dvosložne riječi, tvoreći na taj način također paralelizam koji zvukovno i grafički gradi oblik lirske pjesme. U ovoj lirskoj minijaturi možemo i primijetiti istaknutost eufonijskih elemenata u stihovnoj organizaciji. Asonantno i paralelistički ponavlja se zvuk *a* u prvom slogu svake strofe (osim posljednje), a aliteracijski nepčanici šč, č, š pojavljuju se u polovici od svih samoznačnih riječi u navedenoj pjesmi, tvoreći na taj način zvukovni *leitmotiv* navedene pjesme.

3.6. JEZIK

3.6.1. Jezik o jeziku

Svaka od pjesama, dakle, u skladu sa svojom jedinstvenom formalno-značenjskom spregom naglašava neki od “uvjeta stihovnosti”, a u ulozi oblikovne konstante i osobitosti je i aktivno iskorištavanje ritmičkog potencijala pauza (grafički – bjelina) u stihovnome govoru. Dapače, ta je dimenzija ove poetike i osviještena i eksplicirana u jednoj od završnih pjesama ciklusa *Paradoski: stihovi* –
to je s pauzama diktat (67)

Ovakvo obrazlaganje suštine poetskog govora moglo bi se sažeti ovako: (1) poezija je diktat, što će reći da tu postoje barem dva agenta: jedan koji tekst kazuje, a drugi koji zapisuje, (2) poezija je diktat s pauzama, odnosno upravo po pauzama, zastajkivanjama, uključivanju u diktat (govor) ono što on nije i što mu je suprotno taj se diktat razlikuje od ostalih diktata. Ovaj autoreferencijalni moment svjedoči shvaćanje poezije kao paradoksa govora jer on postoji računajući na svoje

dokinuće: s njime, zapravo, supostoji, iz te antinomičnosti je i stvoren i stvara: transparadoksalnost lirskoga govora odnosi se na pojavu “kada jezik čak i tamo gdje negira sam sebe zapravo sam sebe potvrđuje (afirmira) na višoj smisaonoj razini” (Užarević 1990: 140)¹⁹.

Stih postaje predmetom govora i u ironijskom modusu:

[...] deti – edinstvennoe opravdanie greha v tom čisle vorovskogo	[...] djeca su jedino opravdanje grijeha pritom i lopovskog
rifma dlja čitatelej edinstvennoe opravdanie stiha	rima je za čitatelje jedino opravdanje stiha
daže takogo (34)	čak ovakvog

Na značenjskoj razini, zbog paralelizma u sintaktičkom oblikovanju strofa, rima je dovedena u suodnos s djecom, a ona su nastala “iz grijeha”,²⁰ u kojemu se u analognom suodnosu ogledaju stihovi. Na takvo ogledanje navodi rima: greha-stiha, vorovskogo-takogo. Nadovezujući se na prethodni iskaz o naravi poezije mogli bismo reći i da implicirana kazivačka samosvijest nudi čitavu ovu poetiku kao igrivi paradoks poezije – tamo gdje se očekuje rimovani tekst nailazi se na “diktat s bjelinama” za koji, kako slijedi, “nema opravdanja”, i koji je po svojoj prirodi “lopovski”, kao što je ljubavni čin kojemu rezultat nisu djeca.

O odnosu prema rimi biografsko-autopoetički će biti riječ u jednoj od nenaslovljenih pjesama *Gradskog dnevnika*:

¹⁹ U pjesmi 32 će se u sličnom duhu aforistički (i s “drugog dna”) ustvrditi: “eksplozija zblizava / suprotnosti / podrum i krov” (39). Što se pak tiče prvog aspekta navedenog metaiskaza o prirodi stihovanog govora, točnije njegove implikacije da zapis i autorstvo ne pripadaju istoj instanci, njome ćemo se pobliže pozabaviti nešto kasnije kad će biti riječi o lirskom subjektu i subjektu cjeline pjesme. Uostalom, za Užarevića “[t]ransparadoksalno-metajezična razina lirskoga govora podrazumijeva [...] postojanje odgovarajućega ‘metajezičnog subjekta’, Nad-ja” (Užarević 1990: 140).

²⁰ Na isti se način o odnosu djece i grijeha govori u pjesmi 33, potkrijepljenoj i šaljivom ilustracijom-komentarom: “djeca su / najsvetije na svijetu // grijeh – to je ono / kao rezultat čega / se oni rađaju / ta djeca // put / po kojem / budući život teče // njime se muškarac ponosi / žena ga skriva” (40).

[...]
ja poeziju ne ljublju
s nedoverijem otnošus'
k ètomu daru
brat' rifmu vezde
daže sovestno skazat'
gde
[...]

èh
ne ljublju ja poeziju
redko-redko
malymi porcijkami (644)

[...]
ja poeziju ne volim
s nepovjerenjem se odnosim
prema tom daru
uzimati rimu odasvuda
čak je sramota reći
otkuda
[...]

eh
ne volim ja poeziju
rijetko-rijetko
u malim porcijicama

Rima (vezde-gde) i ovdje se, kao i u prošlom primjeru, upotrebljava radi ironiziranja nje same, a osim toga pjesma započinje kategoričnom – i opet autoironičnom – izjavom lirskog subjekta o svojoj nesklonosti prema poeziji. Poezija se i ovdje poistovjećuje s vezanim stihom, a između njega i lirskog ja stoji odnos nepovjerenja. U drugome dijelu pjesme navodi se već spomenuta primjedba kako su lirske ja “prije osam godina” pisali da “to vaše nije poezija [...] / ali nije ni proza”, na što lirska kazivačica odgovara odobravanjem i zahvalom: “hvala HVALAAA” (645) . Autorsko ja, kao što je već pokazano, svoje tekstove u stihu nerado doživljava i svjesno ne osmišljava kao poeziju, nego kao svojevrstne samožive stihove, kako je naznačeno i u podnaslovu zbirke. Još jedna autoreferencijalna lirska minijatura zorno dočarava takav odnos prema stihovima:

stih i menja razbudili
temnoj noćkoj
pit'-est' poprosili
stročka za stročkoj
žit' zahotelo
nezemnoe sozdan'e
ja vsě prodelala
ne prihodja v soznan'e (683)

stihovi su me razbudili
u tamnoj noći
piti i jesti zamolili
redak za retkom
živjeti se prohtjelo
nezemaljskom stvorenju
sve sam odradila
ne dolazeći svijesti

Stihovi se, dakle, percipiraju kao živa stvorenja koja se ponašaju poput novorođenčeta koje majku budi noću, a ona im kao po nekoj neupitnoj dužnosti i već uhodanoj navici (po kojoj se ni ne razbuđuje sasvim, ne dolazi *svojoj* svijesti), udovoljava pružajući im život i namirujući osnovne potrebe. Majčinstvo je jedna od okosnica slike svijeta kod Petruševske pa je time zanimljivije što je odnos prema pjesničkom stvaranju opisan kao još jedan takav odnos, samo ovaj put – prema

“nezemaljskim stvorenjima”.²¹ Kod ove je pjesme (inače jedne od posljednjih u *Gradskom dnevniku*) ključna njena forma, zapravo identična onoj prve pjesme ciklusa (*Moja je domovina mala...*): osam stihova bi se po rimi (ababcdcd) lako moglo podijeliti u dva katrena, a stihovi teže da se oblikuju kao četverostopni i trostopni troheji, odnosno stihovi s po sedam i po pet slogova. Ovdje je sugestija folklornog oblika možda još bliža – ovaj oblik u sprezi s temom kao da sugerira intonaciju uspavanke.²²

3.6.2. Jezični ludizam

Bliska je postupku razotkrivene autoreferencijalnosti i igra riječima koja opet, kad je prisutna, ističe jezik kao medij konstrukcije (poetske) zbilje umjesto same zbilje ili mnijenja i uvjerenja o njoj. Pod igrom riječima razumijevat ćemo “niz stilskih postupaka i figura koji se temelje na zvukovnom ili smisaonom poigravanju jezikom. [...] Svaka pojedina figura ili postupak nastaje ili neočekivanim povezivanjima ili zamjenjivanjem jednih jezičnih jedinica drugima ili, pak, različitim oblicima raspoređivanja jezičnih jedinica” (Bagić 2010: 7). Tako je u pjesmi 12 ciklusa *Paradoski* riječ o kabelima koji se, ako se ostave ležati preko noći, “ponovno ožene” i “doslovno spoje // pod krilaticom / aj lav ju”, a dalje se tekst razvija na osnovi homonimije (glasovnog podudaranja) engleske riječi *love* i ruskog korijena *lov-*:

я вас сейчас улавью	ja vas sejčas ulav’ju	ja ću vas sada ulaviti
хочешь найти шнур всё будет мимо	hočeš’ najti šnur vsě budet mimo	želiš li naći kabel sve će biti mimo
провод есть вещь в себе	provod est’ vešč v sebe	kabel jest stvar po sebi
она в общей гурьбе	ona v obščej gur’be	ona je u općoj zbrci
неу- love- има (18)	neu- love- има	neu- love- ljiva

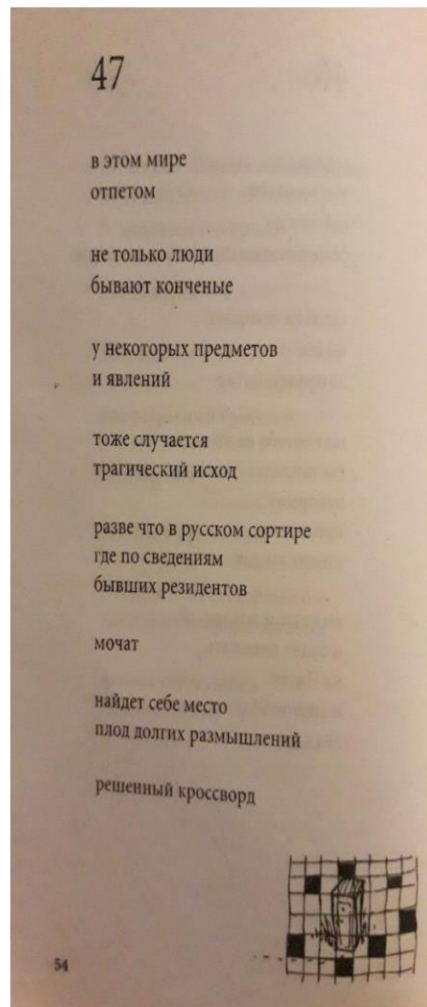
²¹ U jednoj se drugoj pjesmi iz *Gradskog dnevnika* slično dovodi u vezu umjetnost s majčinstvom: “odinočestvo i iskustvo / èto mat’ s plodom vo čreve // što iz čego roždaetsja / ešče odin vopros” (534) (majčinstvo i umjetnost / to je majka s plodom u utrobi // što se iz čega rađa / još je jedno pitanje).

²² Možda najpoznatija ruska narodna uspavanka *Baju bajuški baju* započinje četverostihom u kojem su prva stihovi od sedam, a druga dva od pet slogova (“Baju bajuški baju / Ne ložisja na kraju / S kraju svališ’sja / Pereplačeš’sja”).

Prva je navedena strofa jedino mjesto u prvom ciklusu gdje je eksplicitno izraženo lirsko ja i to upravo motivirano igrom riječima: kabeli se spajaju “pod krilaticom / aj lav ju”, a lirsko ja ih razdvaja tj. lovi. Pravopisno ispravan oblik na ruskom bi glasio *ulovlju*, pri čemu se drugi samoglasnik glasovno ostvaruje kao *a* tako da dolazi do zvukovne bliskosti s engleskom formom *love you*, koja je onda zapravo transkribirana u oblik *lov’ju*. Pritom prefiks *u-* u ruskom ima značenje adekvatno hrvatskom *od-*, pa bi prijevod u suodnosu s navedenom krilaticom mogao biti “od-lav-ju” (ili “odlaviti ću vas”), a na kraju se onda konstantira da je kabel za lirsko ja neulovljiv, dok je za druge kabele (svi su već kao “stvari po sebi” zadobili status zasebnih subjekata!) - stvar ne-od-*love*-ljiva ili “neodljubljava”. Istovremeno se nudi i druga smisaona mogućnost: ako redak “neu-“ shvatimo kao njemački prefiks *neu-*, onda se kabele kaže da su “novoljublivi”, odnosno, prema ruskom značenju korijena *lov-*, “novolovljivi”. Intencionalno nepoštivanje pravopisne norme u prvoj navedenoj strofi, a u zadnjoj poigravanje latiničnom grafijom i rastavljanje riječi na stihove-slogove pripada obliku jezičnog poigravanja karakterističnomu za postmodernistički tip poetike, no svrha ovog postupka ovdje se ne iscrpljuje u dekonstrukcijskoj ulozi rastavljanja i ponovnog sklapanja jezične strukture ili isticanju označiteljske razine jezika. Naprotiv, i ova je lirski pjesma usredotočena na pojave izvanjezične zbilje, ovdje vrlo konkretnog, fizičkog, praktičnog, svakidašnjeg i za veliku većinu kazivačičinih suvremenika i sunarodnjaka uobičajenog životnog detalja (u tom smislu lirsko ja koje se ovdje pojavljuje također možemo shvatiti kao *bilo koje ja* koje se susreće sa zapetljanim kabelima), a sloboda u baratanju s jezičnim materijalom iskorištena je u svrhu duhovitog autorskog preosmišljanja, očučivanja svakodnevice s ironijskim komentaram.

Ponešto značenjski drugačije usmjerena, no također jezičnom višeznačnošću motivirana je pjesma 47 iz istog ciklusa, koju se može čitati bilo samo doslovno i “naivno”, bilo s obzirom na neeksplicirane, dodatne semantičke slojeve koji ovdje pretpostavljaju određeno poznavanje općih mjesta ruskog (političkog) javnog diskursa. U osnovi leži već uvriježeni “putinovski” frazeologizam (putinizam) *močit’ v sortire* – riječ je o izrazu iz kriminalističkog žargona koji je Putin (skandalozno) upotrijebio u medijskom obraćanju 1999. godine u vezi s bombardiranjem grada Groznog. *Močit’* doslovno znači “močiti, činiti vlažnim” (Poljanec, Madatova-Poljanec 2002: 390), a u žargonskom značenju “dotući, ubiti” (Gračev 2003: 553): tadašnji je predsjednik ruske vlade u žaru obraćanja medijima povodom protuterorističkih mjera koje se poduzimaju

naglasio svoju namjeru obećanjem da će teroriste “loviti čak i u zahodima”. I pjesma 47, kao što je bio slučaj i s pjesmom 26, čita se intermedijalno, odnosno s crtežom-komentarom u vidu završne “poante”, karikaturalne dopune tekstu. Upravo u ilustraciji izražena je u potpunosti “ptičja perspektiva” izrečenog u tekstu: nije samo riječ o “riješenoj križaljci” kao kuriozitetu kulture svakodnevice koji se može naći u ruskom zahodu, već je sam zahod zapravo u središtu problema strateške križaljke kao “žrtva” protuterorističke akcije, pri čemu se progovara o oboma kao o uobičajenim pojavama ruske zbilje:



(u ovom svijetu / propalom // ne samo ljudi / stradavaju // nekim predmetima i pojavama // također se događa / tragični ishod // možda u ruskom zahodu / gdje prema informacijama / bivših rezidenata / ubijaju [*močat*] // nađe sebi mjesto / plod dugih promišljanja // riješena križaljka) (54)

Sam početak pjesme donosi neočekivani obrat točke motrišta na temu “propalog svijeta” koja se sastoji u tobožnjoj brizi autorskog kazivača i za “neke stvari i pojave”, a konkretno – ruski zahod,

čak ne i njegove “bivše rezidente”, te je tako to što tamo dolazi do ubojstava tragična sudbina zahoda, a ne njegovih bivših ljudskih stanovnika. Ipak, značenjska protežnost pjesme ne zastaje na ovom ekspliciranom začudnom obratu uvriježene perspektive. Još će se jedan bitan događiti između predzadnje i zadnje strofe gdje razmak između njih opet otvara prostor smisljenoj dopuni od strane čitatelja, slično kao kod *kirejija* (usjeka) u haiku pjesništvu. U tradicionalnom je japanskom obliku *kireji* doslovno riječ (najčešće *ya* ili *kana*) koja “dijeli haiku na dva dijela i obično je slijedi opis ili usporedba, ponekad ilustracija evociranog osjećaja” (Giroux 1974: 131).²³ Da “riješena križaljka” nije osamostaljena u posljednju strofu (i tim više da nije dodane ilustracije koja eksplicira drugo moguće shvaćanje) križaljka bi ostala doslovni predmet ili pak crtež koja se nalazi unutar zahoda. Autorska sugestija upućuje pak na sasvim suprotnu situaciju – zahod se nalazi unutar strateške križaljke koja je zapravo bila “plod dugih promišljanja” i stoga zahod (ne čovjeka unutar njega!) čeka tragični ishod.

Sintaktička konstrukcija “u ruskom zahodu ... naći će sebi mjesto plod dugih razmišljanja” omogućava igru s čitateljevom percepcijom. Rečenica se automatski čita denotativno, odnosno riječ zahod u lokativu se razumijeva u svojoj najočitijoj funkciji priložne oznake mjesta, a na to značenje “navodi” i konstrukcija “naći sebi mjesto”. S druge pak strane isti padež u neosnovnom značenju može biti u službi neizravnog objekta (u rečenicama poput “U vjeri je našao svoj spas”), dakle “plod dugih razmišljanja našao je svoje mjesto u ruskom zahodu”. “Riješena križaljka” bi u tom smislu bila sintaktički samostalna konstrukcija, svojevrsni komentar prethodnih iskaza, slično kao što su to petosložni stihovi u haikuu poslije usjeka (*kirejija*):

Ptici, leptiru

nepoznat – cvate cvijet.

Jesenje nebo. (Bashō prema Devidé 1977: 118)

Mjesto usjeka u znamenitom Bashōovom haikuu je, dakako, nakon drugoga stiha što omogućava mogućnost višestrukog iščitavanja – jesenje nebo može se shvatiti doslovno, onda bi cvijet isto tako bio doslovan a nepoznat upravo zato jer cvate ujesen, i(li) pak jesenje nebo samo može biti shvaćeno kao nepoznati cvijet. Ova mogućnost neočekivane drugačije perspektive zbližava haiku s *koanima*, paradoksalnim zen-budističkim zagonetkama koje imaju za cilj spoznaju onkraj

²³ Kako tradicionalno japansko haiku pjesništvo izbjegava interpunkcijske znakove, riječ *kirejija* obično se s japanskog prevodi dvotočkom, točkom-zarezom ili crticom; ili pak uzdasima poput ah! i oh! (usp. Giroux 1974: 131-133).

doslovnog, logičnog shvaćanja, odnosno pružiti uvid u nedualističko (“nadparadoksalno”) stanje. Giroux bit ove srodnosti naziva “haiku trenutkom” u kojem je “izravnost povezana s paradoksalnošću, jednostavnost s radošću, ljubav prema prirodi s ljubavlju prema svakodnevnom” (Giroux 1974: 45). Na sličan način i Petruševskaja postupa sa svojim paradoksima, s tom razlikom što se, za razliku od klasičnog haikua, motivska uporišta njenih pjesama nikad ne nalaze u prirodnom svijetu, nego inzistira na mikrokozmičkom ljudskom očištu točno određene kulture točno određenog povijesnog trenutka, s intencijom da “umjetnički fiksira vrijeme u kojemu i sama živi, ‘fotografira’ karaktere ljudi s kojima se sama susreće [...], drugim riječima, ‘protokolira’ život, njegove različite trenutke koji sljedeće sekunde postaju prošlost” (Čerkašina 2013: 33); ili i, u ovom konkretnom slučaju – to vrijeme crnohumorno prokomentira.²⁴

Ovakvim je oblikom citatnosti prožeta čitava zbirka. Pozivanje na izraze, iskaze i aluzije iz konkretno ruske i sovjetske kulture (ovdje, dakako, osobito iz književnosti) bez ikakvog označavanja “vlastitih imena” paradoksalno je jedan od postupaka kojim se njen pjesnički govor istovremeno oblikuje kao “običan”, odnosno neumjetnički svakodnevni govor i istovremeno kao upravo umjetnički govor, na način da kroz jezičnu denotativnost “svjetlucaju” smislovi koji pripadaju jezičnoj vertikali, odnosno samoosviještenom i samoodnosnom aspektu upotrebe jezika. Slično zamijećuje i Kuraleh govoreći o tome da riječ Petruševske zvuči dvojako: “Autorska riječ kao da se maskira pod svakidašnju svijest ostajući pritom riječju inteligenta. Ona se srozava do razine banalnosti, klišeja, pompozne, uzvišene deklamacije – i zadržava svoje izvorno, visoko značenje” (Kuraleh 1993).

²⁴ Humoristična intencija je, uostalom, jedna karakterističnih značajki ranog haiku pjesništva (usp. Giroux 1974: 17), no i osim toga bi se veza s japanskom umjetnošću u ovoj zbirci mogla pokazati tješnjom od određenih sličnosti pjesničkih postupaka. Naime, u *Karamzinoseoskom dnevniku* nalazi se tekst pod naslovom *Hokusai* čija je sižejna okosnica kazivačičin osamljeni put od autobusne stanice do kuće kroz šumu: “jučer je u devet navečer zalazak dogorijevao / autobus je išao kroz maglu / japanska posla / Hokusai / gravure po drvu po stablima do struka u magli” (“včera v devjat’ večera zakat dogoral / avtobus ehal sredi tumanov / japonskie dela / Hokusai / gravjury po derevu po derev’jam po pojas v tumane”) (474). Markova drži da ime znamenitog japanskog umjetnika ovdje figurira kao “znak umjetnosti koja proistječe iz ideje imanentne ljepote svega postojećeg i vidi svoju svrhu u otkrivanju čarolije svake stvari” (Markova 2014: 85), što se može reći i za poetiku haikua, odnosno japanske umjetnosti općenito. Prizivanje Hokusaija u ovom kontekstu je povezano i s kazivačičinim refleksijama o naravi poezije, što upućuje na to da metapoetička samosvijest osjeća bliskost tih dvaju poetika: Petruševskaja prikazuje “nespretnost pokreta, iskrivljenost svakodnevnog govora” i “neponovljivi obrazac ljudskih sudbina koje nose u sebi pečat egzistencijalne tragedije” (ibid.). Dalje u pjesmi se prolazak kroz mračnu šumu po putevima koje su izrovali traktoristi povezuje s umjetničkim stvaranjem: “hodati po putevima takve gravure / čak i Hokusaiju bi bilo teško / vraćati se iz prirode // poezija je (u dvije riječi) / prevladani put / minuli strah // sve se završilo / može se crtati pisati / plakati // [...] vratila sam se / Hokusai / vratila sam se” (“hodit’ po dorogam takoj gravjury / daže Hokusai bylo tjaželo / vozvrščat’sja s natury // poèzija (v dvuh slovah) / preodolennyj put’ / ušedšij strah // vse končilos’ / možno risovat’ pisat’ / plakat’ // [...] ja vernulas’ / Hokusai / ja vernulas’”) (477).

3.6.3. Skaz

Intertekstualnom arsenalu predstavljenom u ovoj zbirci svakako pripadaju i spominjanja ne samo ruskih, nego i svjetskih lica i pojmova opće (društveno-političke) ili književne kulture, pa se tako pojavljuju, primjerice, Majakovskij, Jakobson, Platon, Ahmatova, Cvetaeva, Lenin, Hitler, Che Guevara, Horacije, Joyce, Erazmo, Lermontov, Černiševskij, Tvardovskij, Gončarov, Zoščenko, Radišev, da spomenemo samo neke. Ipak, kao što je već istaknuto, stilska dominantna zbirke, a točnije: *Karamzinoseoskog* i *Gradskog dnevnika* te autobiografski motiviranih “poema” drugoga ciklusa, jest prenošenje pučkog govora (rus. *skaz*) na podlozi kojeg se autoreferencijalni, jezični i intertekstualni (citatni) trenuci javljaju tek mjestimično. Drugim riječima, tkivo teksta građeno je na stilizaciji svakodnevnog govora ili lirskom pripovijedanju o svagdanu i ono gradi njegovu masivnost,²⁵ dok se jezični elementi kojima se aktivira vertikalna (dubinska) smisaona struktura pojavljuju kao značenjska čvorišta koja podsjećaju na visoku stvaralačku samoosvještenost i pozivaju na metapoetičko čitanje. Jedna od pjesama *Gradskog dnevnika* i izričito tematizira prisutnost govora “malog čovjeka” u danoj poetici:

čto označæet èta fraza “ja naučila ženščin govorit’ no”	što znači ta fraza “naučila sam žene govoriti ali”
èta fraza označæet poprostu “ja govorju, a vy zatknitesja”	ta fraza znači jednostavno “ja govorim, a vi začepite”
net govorite	ne govorite
mogla by skazat’ ja vas slušaju	mogla bih reći ja vas slušam
da vam i ne nužno nič’ih razrešenij	ma i ne trebaju vam ničije dozvole
niščenki moi Zoščenki (552)	sirotice moje Zoščenke

²⁵ Primjerom tu može poslužiti odulja strofa iz *Karamzinoseoskog dnevnika* u kojem se navodi bakin govor: “bakica / (vojna odora): / - Ma siročje je / živio je kod ljudi / dom im je bio / prazan / otac njegov je pio / tukao ga / eno sina uzimaju u vojsku / otac ga ispraća / ispraćao ispraćao / pili pili / na kraju i nisu ispratili / do vojske nije stigao / s autobusa je sišao” (356-357).

Pjesma započinje i završava prizivanjem dva velika imena ruske književnosti: u prvoj se strofi donosi prekinuti citat Ahmatovinog *Epigrama*,²⁶ a u posljednjoj se žene nazivaju “Zoščenkima” (Mihail Mihajlovič Zoščenko proslavio se humorističnim novelama pisanim tehnikom *skaza* a kasnije je, kao uostalom i Ahmatova, trpio cenzuru i proveo život u izolaciji). Lirska kazivačica supostavlja svoj stav prema ženskom govoru Ahmatovinom. Dok Ahmatova žali što mu je dala poticaj zbog srozavanja estetičke ljestvice, Petruševskin pjesnički subjekt upravo njega i traži, pri čemu baš takvog “sirovog” ili “siromašnog”, u smislu neopterećenosti uzusima “pjesničkog ceha”, kakav i jest. Poetičko supostavljanje ovdje potcrtava razliku između osnovnih poetičkih postavki, one kojoj je središnja vrijednost umjetnički doseg i one koja taj pojam relativizira a u središte stavlja stvarnosnost što je onkraj estetskog vrednovanja (“ja vas slušam // ma i ne trebaju vam / ničije dozvole”). Lirsko ja ne samo da izričito potiče žene da govore (zapovjednim glagolskim načinom), nego upravo svoje vlastito (autopoetičko) ja određuje kao slušatelja tuđeg govora, a ne samog govornika.

Pjesma *Slobodni stih (Verlibr)* primjer je pak stilizacije pučkog govora u metapoetičkom ključu. Tvrdi se da narod govori slobodnim stihom te se razlikuju ženska i muška njegova varijanta i to po naravi cezure: ženski slobodni stih obiluje cezurama, dok muški ta mjesta popunjava neprekinutim psokama: “Tosja: / kuću ste kupili / ko da ste je ukrali // cezura // prijevod cezure / vi je niste dostojni // to je ženski slobodni stih / a evo muškarci / našeg sela / cezuru popunjavaju / bescenzurno / pri čemu bez ikakvog naprezanja” (“Tosja: / dom vy kupili / kak ukrali // cezura // perevod cezury / vy ego nedostojny // èto ženskij verlibr / a vot mužčiny / našej derevni / cezuru zapolnjajut / necenzurno / pričem bezo vsjakogo naprjaženija”) (269). Pri navođenju riječi brata susjede Tosje, tesara Anatolija, psokve se oblikuju iz korijena riječi “cezura”: “[...] ti ga zacezuravaj // - ma ne zacezurizdava se [...]” (“[...] ty ego zacezurjačivaj // - da ne vcezdurizdivaetsja [...]”) (271). Sljedeća strofa donosi neprekinuti (i neprevodivi) tijek narodnog “muškog slobodnog stiha”:

ah ty ce tvoju zuru
a nu javo Vasilij
ja deržu putana (ibid.)

²⁶ “Je li mogla Biče, kao Dante, tvoriti,
je li mogla Laura slaviti ljubavni plam?
Ja sam naučila žene govoriti,
al', Bože, kako da ih na šutnju natjeram!” (Ahmatova 2002: 98, prev. Fikret Cacan).

U istom je stilu dalje ispriповijedano o alkoholičarskoj obitelji Tosjinog brata i kako Tosja jedan dan dolazi lirskoj kazivačici uplakana jer joj je brat nađen mrtav – udarila ga je, bit će, pijana kćer i on je pao s trijema te su ga tamo ujutro i našli. Ovakav je tip sižea karakterističan za Petruševskinu poetiku (koja je zato i svrstana u autore neonaturalističkog “crnila”), a izbor prikazanih junaka osobito za “dnevnikе” uvrštene u zbirku. Pjesma *Slobodni stih* je vrlo vjerojatno bila i poticajem naslovu zbirke, odnosno namjernom iskrivljavanju “paradoksa” u “para-daske”: naime susreti s Tosjom i Anatolijem događaju se u kazivačičinom novom seoskom domu čiji se čitav jedan kut, kako se pokazalo nakon dolaska tesara, drži na uskom drvenom stupiću, a između njega i ostatka kuće je tek pribit minijaturni klin. Izbor jezika s jedne je strane dakle određen temom, odnosno “diskursom grube svakodnevice” uništenog ruskog sela koje se neprestano opija (Prohorova 2007: 153), a s druge upravo estetskim sklonostima autorice (“mogla bih reći // ja vas slušam”, istaknula D.K.).²⁷

3.7. LIRSKI SUBJEKT: ANALIZA PJESME *BIJELI SE JEDRO JEDINO...*

Prohorova će dalje reći da ova orijentacija na tuđi jezik “[...] već pretpostavlja da se autor nalazi u ulozi redatelja vlastitog teksta, da se skriva iza svojih likova [...]. Sama spisateljica s tim u vezi kaže: ‘Redatelj se mora sakriti, umrijeti u glumcu. Pisac u svojim likovima ili u skrivenom pripovjedaču (predavaču teksta)’” (Prohorova 2008: 157-158). U tom smislu i lirsko ja često ostaje sakriveno – u ciklusu *Paradoski*, koji je zapravo ciklus kraćih lirskih oblika, lirsko ja pojavljuje se izričito tek jednom, i to motivirano jezičnom igrom (“ja ću vas sada / ulaviti” iz pjesme 12). U ostalim se ciklusima ono susreće najčešće u pripovjednom (autobiografskom ili dnevničkom) modusu, što će reći da se o ja progovara s određenom epskom izdvojenošću i objektivnošću: “kupila sam ovaj blok papira” (94), “sjedim na balkonu nad Volgom u šestom satu jutra” (95), “išla sam s rijeke u ogrtaču” (110), “onda sam ja, ostajući kćer, / postala mama” (208), “smatrala sam da je to neistina / takva udaljenost i hladnoća” (207), “ja sam se požurila / prije svega po vodu / (deset kanti)” (264), “svi ljudi su navalili / na desno / ja sam sama pošla / ravno / oprostite / ja nisam s vama” (236) itd. Iznimke su navedene “čisto lirske” pjesme koje uokviruju *Gradski dnevnik* (*Moja je domovina mala i stihovi su me razbudili...*); te pjesme osim vezanošću svoje

²⁷ O toj sklonosti k neobrađenom svakodnevnom govoru Petruševskaja progovara u *Devetom tomu* (*Devjatyj tom*), knjizi autobiografskih tekstova: “Pišem jezikom koji čujem, i držim da je on – taj jezik gomile – energičan, poetičan, svjež, oštrouman i točan [...]” (Petruševskaja 2003: 306).

forme odudaraju i istaknutošću lirskog subjekta koji se javlja već u prvim stihovima (“moja”, “menja”).

U svrhu pobližeg razmatranja pozicije lirskog subjekta promotrit ćemo jednu od pjesama iz ciklusa *Provenanse*, podciklusa *Istra*, gdje je to pitanje specifično izraženo citatnom igrom s Lermontovljevim stihovima umreženim u dnevnički modus iskazivanja. Lirski subjekt na taj način problematizira sebe aktivirajući pritom pitanja pjesničkog jezika, tradicije i osnovnih “uvjeta” pjesničkog teksta, stoga ćemo na primjeru ove pjesme posvetiti pažnju njegovom suodnosu sa svakim od danih elemenata i pokušati utvrditi specifičnost njegovog položaja unutar poetičkog koda Petruševskine poezije.

белеет парус единичный твердыня моря морщится вздыбилась здоровенная чайка почему-то рыжая воспарила одним крылом памятный чайковский жест	beleet parus ediničnyj tverdynja morja morščitsja vzdybilas' zdorovennaja čajka počemu-to ryžaja vosparila odnim krylom pamjatnyj čajkovskij žest	bijeli se jedro jedino utvrda mora mršti se podigao se snažni galeb iz nekog razloga riđi vinuo se jednim krilom znamenita galeblja gesta
подо мной Адриатика за спиной святая Эуфемия огромный храм	podo mnoj Adriatika za spinoj svjataja Ėufemija ogromnyj hram	poda mnom je Jadran iza leđa sveta Eufemija ogromni hram
всё красиво благополучно воскресенье через час меня ждут к обеду	vsě krasivo blagopolučno voskresen'je čerez čas menja ždut k obedu	sve je lijepo sretno nedjelja za sat vremena čekaju me na ručku
что же мне так больно и так трудно	čto že mne tak bol'no i tak trudno	što mi je tako bolno i tako teško
а	а	а
передо мной шевелится другая жизнь раскалённая ночь там горят факелы там собаки людоеды	peredo mnoj ševelitsja drugaja žizn' raskalënnaja noč' tam gorjat fakely tam sobaki ljudoedy	preda mnom prevrće se drugi život užarena noć ondje gore baklje ondje su psi ljudojedi
сейчас на арену вытолкнут жертву которая ничего не знает	sejčas na arenu vytolknut žertvu kotoraja ničego ne znaet	sad će u arenu izgurati žrtvu koja ništa ne zna

запахнет парным мясом	zapahnet parnym mjasom	zamirisat će po svježem mesu
я спасу их всех	ja spasu ih vseh	ja ću ih spasiti sve
погодите я их спасу (152)	pogodite ja ih spasu	pričekajte ja ću ih spasiti

3.7.1. Kompozicija i forma

Pjesma se sastoji od deset strofa različitih duljina: najdulja broji osam stihova, a najkraća uključuje samo jedno slovo. Ova neekvivalentnost redaka ističe sintaktičku izometriju kao aspekt “ritma redaka” (Kravar 1993) pomoću kojeg se u ovoj pjesmi dominantno ostvaruje ritmičnost. Primjerice, prva tri retka prve strofe imaju strukturu jednostavne proširene rečenice (predikat, subjekt i atribut, u svakom retku u drukčijem poretku). Isto vrijedi i za prva dva retka druge strofe: “poda mnom je Jadran / iza leđa sveta Eufemija”, a po principu analognog razmještaja dubljih sintaktičkih granica Lermontovljev je citat razlomljen u oblik samostalne strofe koju čine tri retka-sintagme (četvrta strofa). Ritam redaka još više dolazi do izražaja u sintaktičkom paralelizmu četvrtog i petog retka šeste strofe s anaforičkim početkom i, kao određeni minus-postupak, u napuštanju sintagmatske granice na kraju prve strofe (“znamenita / galeblja / gesta”) i osamostaljivanju suprotnog veznika *a* u samostalnu strofu (peta strofa). Ako stihovnu prirodu ove pjesme čini granica retka koja teži poistovjećivanju s granicom sintaktičke cjeline (rečenice, surečenice ili sintagme), kriterij razgraničavanja strofe povezan je već s tematskom razinom. Ipak, izmjena “strofa različite duljine”, slično kao i variranje sintaktičke strukture redaka, doprinosi ritmičnosti pjesme kao cjeline: sve se strofe osim posljednje sastoje od neparnog broja stihovnih redaka, pri čemu su druga, treća, četvrta i sedma strofa trostihovi, a peta, osma i deveta jednostihovi. U strukturnom smislu dulje strofe, prva i šesta, iznose opis promatranog predjela, a strofe za njima iznose druge detalje iste vizure, posebice u odnosu na lirski subjekt. Granica strofe tako je u sprezi s percepcijom pjesničkog subjekta, odnosno izmjena strofa predočuje naoko nasumičan tijek misli, promjene njegovih smjerova i pauze između njih. No uloga subjektivnosti u oblikovanju dubinske strukture ove lirske pjesme ne iscrpljuje se samo na razini srodnosti sa žanrom dnevničkog zapisa: narav subjektivnosti usložnjuje intertekstualni dijalog poetikom ruskog romantičara M. Ju. Lermontova, čiju poetiku dominantno obilježava njegovo “kolosalno

Ja” odnosno “hipetrofija osobnog načela” u njegovom pjesništvu (Solov’ev prema Užarević 2008: 316).

3.7.2. Struktura i intertekstualna organizacija teksta

Pjesma započinje citatom: preuzet je gotovo čitav stih Lermontovljeve pjesme *Jedro (Parus)*, samo se umjesto posljednje riječi “odinokij” (sam) ovdje nalazi “ediničnyj” (jedini, ali također i pojedinačan, pojedini; poseban, izniman, rijedak; jedini jedinstven, v. Poljanec, Madatova Poljanec 2002: 184). Iako oba pridjeva zapravo ukazuju na isti predmet (vidi se jedno jedro), u leksičkom izboru stiha Petruševske gubi se konotacija metafizičke usamljenosti, karakteristične za romantičko shvaćanje individualnosti i njene “prokletosti”, osobito one stvaralačke (pjesničke) ličnosti. Motiv jedra ovdje istovremeno priziva u sjećanje upravo takvo dramatično lermontovsko poimanje, točnije metaforu lirskog ja i od nje se odmiče, približavajući se objektivnoj, realnoj vizualnoj pjesničkoj slici jedra. Na taj način na samom početku pjesme pomoću citata započinje napetost između subjektivnog (ovdje čak hipertrofirano subjektivnog, egocentričkog) i objektivnog (realnog) pola.

U sljedećim se stihovima čini da se to titranje smiruje u korist izvanjske zbilje jer je riječ o prikazu pejzaža. Predmet iskazivanja postaje neposredno promatranje zbiljskog prostora: mora i galeba. No ono nije lišeno pjesničkih, dakle subjektivnih konotacija. Taj se pejzaž i dalje opisuje povišenim tonom na što upućuje korištenje zastarjelica “tverdynja” i “vosparit”. U trećem se stihu informacija također predaje neizravno, korištenjem povišenog, književnog stila (“vosparila” umjesto stilistički neutralnog “vzletela”). Ruske riječi za jedro i galeba razlikuju se i po gramatičkom rodu, implicitno aktivirajući tako suodnos između muškog (“parus”, ovdje izravno upućen na Lermontovljevu metaforu vlastitog lirskog ja) i ženskog (“čajka”) subjekta. Osim toga, ta prva strofa završava aluzijama na još jedno opće mjesto ruske književne riznice. Let galeba, kao prvo, u kontekstu književno-kulturoloških reminiscencija odmah podsjeća na galeba A. P. Čehova koji opet evocira na motiv izrazite stvaralačke i umjetničke osobnosti, no taj se motiv ne razrađuje, nego odmah napušta. Osim toga, taj se let uspoređuje sa “znamenitom gablebljom gestom” – u izvorniku je upotrijebljen pridjev “čajkovskij” koji pak priziva prezime slavnog skladatelja i (jer se asocijativnom polju nalazi “klasična” ptica) njegovog labuda. Ako nam je dopušteno upustiti se korak dalje u intertekstualno poigravanje koje nam nudi tekst, možemo uočiti da takav zasićeni leksički izbor navodi na zvukovni i sintaktički paralelizam sintagmi “čehovskaja čajka” i

“čajkovskij žest”, pri čemu potonji evocira i “labuđi pjev” ili posljednju gestu umirućeg labuda u čuvenom baletu Čajkovskog. Tekst, međutim, ovakvo supostavljanje nudi tek kao igrivu mogućnost, a nikako kao skrivenu poruku koju je potrebno dekodirati, na što ukazuju sljedeće strofe u kojima se napuštaju motivi galeba i jedra (odnosno suodnos “čajke” i “parusa”). Na taj se način skreće pažnja na način govorenja o jednom vrlo uobičajenom prizoru, a taj se govor neizravno pretvara u dijalog s tradicijom umjetničkog prikazivanja i njenu suptilnu ironizaciju pomoću ogoljivanja općih mjesta matične kulture kao pretpostavljenih znakova bez kojih zbilja (kao razgovor odnosno dogovor o njoj) nije predočiva.

I ako prva strofa nije smještena niti sasvim u realnu zbilju, niti sasvim u jezičnu zbilju uspomena, asocijacija i stilizacija, onda je u drugoj strofi točka iskazivanja jasno određena i konkretna. Ovdje se prvi put otvoreno izražava lirsko ja, no ne izjavljuje ništa izravno o sebi već o okolini u odnosu prema sebi (“poda mnom”). U jeziku je to izraženo kosim padežima i (u nominativu će se izraziti tek na samom kraju pjesme). U drugoj je strofi određen prostor “lirskog sižea”: Jadran, bazilika sv. Eufemije. Na ovome je mjestu potrebno skrenuti pažnju na oblik imena upotrijebljenog u pjesmi: naime, u ruskom se jeziku svetica kojoj je posvećena bazilika zove Evfimija. U pjesmi je upotrijebljen hrvatski oblik imena što upućuje na doslovnost funkcije navođenja ovog toponima, odnosno smještanje lirске kazivačice u konkretan prostor (Istra, Rovinj) bez slojeva značenja povezanih s religioznošću matične kulture.

Zanimljiv je na ovom mjestu i intertekstualni paralelizam s već spomenutom pjesmom Lermontova: supostavljanje mora (Jadrana) i “ogromnog hrama” analogno je lermontovskom supostavljenju malene vertikale (jedra, tj. lirskog subjekta) velikoj horizontali (isto moru!):

Beleet parus odinokoj
V tumane morja golubom! (Lermontov 1967: 20)
(Bijeli se jedro osamljeno / U magli mora plavoj!)

Moglo bi se reći da tamo gdje se kod Lermontova u središte pažnje dovodi lirsko ja kod Petruševske nalazimo prazninu: ne govori se o lirskome ja, nego o tome što mu se nalazi iza leđa. Lirsko ja o sebi govori neizravno, određujući svoj položaj preko odnosa s drugim predmetima oko njega i koristeći se nevelikim brojem riječi. Lermontovljeva pjesma i, u širem smislu, poetika romantizma predstavljaju kontrastnu podlogu ove pjesme.

Realistični, lakonski ton nastavlja se i u trećoj strofi gdje se konkretizira vrijeme lirskog zbivanja (“nedjelja”, vjerojatno sredina dana jer lirsku kazivačicu “za sat vremena čekaju na ručku”) i opća atmosfera, opet vrlo jednostavnim izrazom: “sve je lijepo sretno”.

U četvrtoj strofi dolazi do svojevrsnog obrata od ne-ja prema ja jer ona je u potpunosti posvećena unutaršnjemu svijetu. Lirska kazivačica zamišlja se nad vlastitim stanjem koje ispada da je suprotno “lijepoj i sretnoj” vanjskoj realnosti. Ova je strofa parafrazirani citat stiha (opet) kanonske pjesme M. Ju. Lermontova *Vyhožu odin ja na dorogu...* (1843):

V nebesah toržestvenno i čudno!

Spit zemlja v sijan'e golubom...

Čto že mne tak bol'no i tak trudno?

Ždu l' čego? Žaleju li o čem? (Lermontov 1967: 20, istaknula D. K.)

(U nebesima je svečano i predivno! / Spava zemlja u sjaju plavom... / Što je meni tako bolno i tako teško? / Čekam li što? Žalim li za čim?)

Mjesto ovog citata u pjesmi Petruševske očito je uvjetovano naglim prijelazom od vanjskoga prema unutrašnjemu svijetu. U Lermontovljevoj pjesmi prvo se opisuje vanjski svijet pomoću opozicije nebo-zemlja. Oba se ta prostora nalaze u stanju koje se može opisati kao “sve je lijepo sretno” – dakle, postoji paralelizam prvih dijelova ove dvije pjesme. Kao suprotnost vanjskom prostoru, obuhvaćenom pomoću njegovih krajnjih predjela neba i zemlje (vertikale i horizontale, visine i nizine) istupa unutrašnji svijet lirskog ja. Njegovo stanje ne odgovara ni svečanoj ljepoti neba ni miru zemlje, nego mu je “bolno i teško” i istovremeno nejasno zašto. Zatim lirski kazivač izražava nedoumicu i refleksiju (“Čekam li što? Žalim li za čim?”), da bi u nastavku pjesme detaljno i retorički dotjerano odgovarao na to pitanje:

Už ne ždu ot žizni ničego ja

I ne žal' mne prošlogo ničut',

Ja išču svobody i pokoja!

Ja b hotel zabytsja i zasnut'! (ibid.)

(Već ne čekam od života ništa ja / I nije mi žao rošlosti nimalo / Ja tražim slobodu i mir! / Ja bih htio zaboraviti se i zaspati!)

No, lirski se subjekt Petruševskine pjesme opet suzdržava od nastavka koje “najavljuje” umetanje Lermontovljevih stihova. Sljedeća strofa, koja se nalazi točno u sredini pjesme i u tom smislu zauzima semantički jako mjesto, sastoji se od samo jedne riječi i jednog slova, suprotnog veznika “a” koji, za razliku od, primjerice, suprotnog veznika “ali”, nosi i značenje supostavljanja. Stoga bi se moglo reći da se naglašava razlika (suprotstavljanje) uz istovremeno supostojanje. Osim toga, imajući u vidu podtekst lermontovske poetike i intertekstualni dijalog s njom u ovoj pjesmi, ovakvo izdvojeno “a” moglo bi se supostaviti dominantnomu “ja” (u ruskom ta je riječ grafički izražena samo jednim slovom, “я”) u Lermontovljevoj pjesmi. U strofi koju smo naveli “ja” se spominje u svakom stihu, pri čemu samo u jednom u kosom padežu. Strofa Petruševske na tom

fonu zvuči kao gluhi ostatak takve “egomanije”: od toga je ostalo samo “a” kao posljednji zvuk riječi “ja”. Zato bi se izolirano “a” u samom središtu pjesme može tumačiti kao trag nestanka prenaplašenog romantičkog (i istovremeno tradicionalno lirskog) ja. Takav neočekivani minimalni izraz navješta sljedeći obrat – u nastavku pjesme više nije riječ o lirskom ja, njegovom stanju i osjećajima, nego se opet govori o svijetu izvan ja koji se nalazi u neodređenom prostoru “preda mnom”.

Šesta i sedma strofa, kako je i zamišljeno njihovim smještajem s druge strane protivnog veznika-strofe, tematski donose drugačiji predio. Ako je do ovog mjesta bilo riječi o konkretnom predjelu i pojavama unutar njega, sada je riječ o prostoru koji nije jednoznačno smješten niti jasno shvatljiv. Semantički obzor drugoga dijela pjesme – “drugi život”, “usplamtjela noć”, “baklje”, “psi ljudojedi”, “arena”, “žrtva”, “svježe meso” – upućuje na registar nezbiljskog i demonskog (paklenog). Riječ je opet o aktivaciji intertekstualnog podteksta, ovaj put legende (žitija) sv. Eufemije. Kazuje se da je Eufemija bila kršćanska djevojka koja je živjela na granici III. i IV. stoljeća u Kalcedonu u Maloj Aziji, a umrla je mučeničkom smrću nakon što se odbila pokloniti idolu boga Marsa. Zajedno sa svojim pratiocima mučena je isprva na oštrom kotaču, potom u peći s visokim plamenovima, a na kraju je bačena zvijerima u arenu. Prema predaji ju je od muka spašavao anđeo koji bi sačuvao njeno tijelo pri svakom mučenju, no naposljetku Eufemija sama moli smrt i umire od ugriza medvjedice u areni (prema Ieromonah Makarij 2012).

3.7.3. Lirsko ja između rajskog i paklenog

S obzirom na značenjska polja koja se u pjesmi oblikuju na način na koji smo upravo obrazložili te osobitu strofičku raspodjelu, mogli bismo reći da se u središtu pjesme nalazi lirsko ja i to kroz – paradoksalno – svoje vlastito neisticanje. Na materijalnoj razini pjesme to se očituje u središnjim strofama, osobito četvrtoj odnosno stihovima Lermontovljeva *Izlazim sam ja na put... (Vyhožu odin ja na dorogu...)*, a onda i petoj koja figurira, s jedne strane, kao odustajanje od razrade unutrašnjih stanja lirskog ja naznačene u prethodnoj strofi (i time narušavanje horizonta očekivanja zadatog žanrom), i, s druge, kao istovremeno razgraničenje između dvaju svjetova prikazanih u pjesmi s druge strane. S “gornje” je strane pjesme prikazan svijet koji bismo, supostavljajući ga s donjim, mogli nazvati nebeskim ili rajskim, za što daju uporište pjesničke slike galeba u letu, namreškano mora, ogromnog hrama u nedjelju (tu se već daje sugestija sakralnog ugođaja, iako

lirsko ja ne tvrdi da je posjetilo misu), i konačno izričito tvrdnjom da je sve “lijepo sretno”. Na formalnoj razini tome dojamu pridonosi sporiji, odmjereni ritam lirskog govora, riječi visokog stila i ustarjelice, pozivanje na visoku, kanonsku umjetnost. Moglo bi se reći da je riječ o biografski-konkretnoj lirskoj sadašnjosti koja na uvjerljivosti svoje “zbiljnosti” ne gubi zbog citatne mreže upletene u inače jednostavan, prozaičan jezik. Pozivanje na Lermontova u ovome dijelu pjesme sugerira i određeni odmak od njegove poetike, osobito za njega vrlo karakteristične hipertrofije stvaralačke ličnosti, a istovremeno i isticanje upravo tog načela kao svojevrsnog *axisa mundi* na kojem se gradi tijelo pjesme i koji omogućava njeno pojavljivanje. Tome u prilog ide i refleksivan ton pjesme te anaforičko izravno pojavljivanje lirskog ja na njenom završetku.

U tom “donjem”, što će reći dijelu ispod strofe “a”, lirsko ja biva naglo izmješteno u svijet “preda mnom”. Naglo se mijenja i jezični registar: jasnoća iskazivanja, odnosno samorazumljivost i konvencionalnost jezično-prostornih koordinata i općekulturnih aluzija i citata zamijenjena je zamagljenim značenjem, radikalnom asocijativnošću i čak proizvoljnošću značenja, u slučaju da se ne računa s prethodnim poznavanjem podteksta žitija svete Eufemije. Taj se drugi svijet može opisati kao paklenski, barbarski, kaotičan, karnalan i brutalan: “tamo gore baklje / tamo su psi ljudojedi”, “zamirisat će po svježem mesu”. K tome se upravo ovdje aktivira potcrtano religijsko-eshatološki ton i to upravo kroz govorni čin lirskoga ja: “ja ću ih sve spasiti // pričekajte / ja ću ih spasiti”. Ipak, deiktičko ukazivanje da je riječ o prostoru “preda mnom”, kao što je more iz prve strofe bilo “ispod”, a hram “iza leđa”, upućuje na to da je riječ i dalje o opisu vanjskog prostora koji okružuje lirsko ja. Oslanjajući se na žitije bizantske svete, možemo ustvrditi da se o suvremenom životu, njegovom kretanju i vrevi (s obzirom na činjenicu da je bazilika sv. Eufemije dio turističkog središta Rovinja), govori kao o poganskoj svečanosti. Iako je već ustvrđeno da je riječ o danu, o prostoru ispred se metaforički govori kao o “užarenoj noći”, što je zapravo metaforičko i intertekstno prizivanje “užarene peći” (rus. *raskalennaya peč'*), mjesta mučenja iz svetičine hagiografije. U istom ključu navode se i “baklje” te “psi ljudojedi”, prisjećanje na zvijeri kojima je Eufemija bila bačena u areni.

Završno “ja ću ih sve spasiti” može se pak tumačiti dvojako. S jedne se strane nadaje doslovno, „naivno“ čitanje u neosentimentalističkom ključu, točnije, Prohorovim riječima, svojevrsno “odustajanj[e] od uzvišenog u korist osjećajnog” (Prohorova 2007: 7). S druge pak strane, imajući u vidu supostavljanje i suprotstavljanje Lermontovljevom dominantnom „ja“ uz koji je vezana koncepcija o povijesnoj i sudbinskoj izabranosti pjesnika i njegovoj proročkoj ulozi, koja pak

anticipira spasiteljsku, ovakav iskaz može se čitati kao i (auto)ironija očekivane poente pjesme. Tvrdnja „ja ću ih sve spasiti“ performativni je iskaz (odluka ili obećanje), a obraćenje adresatu („pričekajte“) dodatno pojačava učinak performativnosti, odnosno retoričnosti. Takav iskaz teško da se može razumijeti doslovno i na sadržajno-obavijesnoj razini, jer nemoguće je spasiti „sve“, tim više kad opseg tog pojma i nije jasno naznačen, što će reći da nije riječ o nekom obliku punocijene manifestne proklamacije, nego o iskazu koji ima funkciju samo u okviru pjesme, tj. suodnosu s prethodnim iskazima. U ovom se primjeru dvostruke igre i posljedičnog izmicanja jednoznačnog smisla pjesme pokazuje jedna od karakterističnih specifičnosti Petruševskine poetike. Njen je lirski subjekt istovremeno tekstualno čvrsto ukotvljen i u konkretnu, nefikcionalnu zbilju i u samosvjesnost o vlastitom govoru koja se očituje kao dijalog s prethodnicima, odnosno autorsko kritičko i ironijsko preispisivanje na podlozi uzusa koji tvore horizont očekivanja „lirskog pjesništva“. U tom smislu pojava kršćanskog podteksta u pjesmi uistinu bi se teško mogla tumačiti kao svjetonazorsko suprotstavljanje „svetogrdnom“ romantičkom egocentrizmu²⁸ ili upućivanje na kazivačičino metafizičko pribježište.²⁹ I ovdje je, opet, riječ o intertekstualnoj igri u kojoj sudjeluju dva temeljna „velika narativa“ ruske kulture, kršćanstvo i kanon kršćanske (staroruske) književnosti – u vezi s kojom je i započeta ruska kultura pisane riječi – i kanon osamostaljene književnosti, koji se pak oblikovao u odnosu razlike prema prethodećem vladajućem mitu. Petruševskin tekst onda pokazuje odnos uzmicanja od oba kanona koji istovremeno funkcionira kao retoričko sredstvo za dokumentaristički usmjeren govor o suvremenoj zbilji, tj. za najneposredniji oblik *mimesisa*.

3.7.4. Gledište cjeline: lirsko Nad-ja

Logika rastvaranja pjesme povezana je s pogledom lirskog ja koje izvješćuje o tome što se nalazi gdje u odnosu na njega. Tu je vidljiv princip prepoznatljiv i u ostalim pjesmama zbirke: Prohorova ga naziva „principom filmskog kadra“ koji paradoksalno omogućava istovremeno učinak žive suvremenosti i potcrtavanje uvjetnosti jezične tvorbe zbog kinematografičnosti jezika (Prohorova

²⁸ Upravo o svetogrdnosti Lemontovljevevog inzistiranja na Ja pisao je još i Merežkovskij, a u kontekstu dane pjesme osobito je zanimljiva Buračokova formulacija te karakteristike njegove poetike: “[t]ri [su] četvrtine pjesama napisane po diktatu Ja i prinesene mu kao žrtva” (Buračok prema Užarević 2008: 316).

²⁹ Istražujući autorski ideal kod Petruševske Rykova ustvrđuje da je on supostavljiv s kršćanskim idealima, pri čemu religioznost u nje ima stihijsko-narodni karakter. “Glavne sastavnice spisateljičinog svjetonazora povezane su s narodnom kulturom, klasičnom književnošću i kršćanstvom. U tome leži osnova očitovanja autorskog ideala” (Rykova 2007: 10). O ulozi kršćanskog svjetonazora bit će više riječi u kasnijem poglavlju.

2007: 155). U ovoj se pjesmi, za razliku od mnogih, lirsko ja kao unutartekstualna instanca pojavljuje nekoliko puta i to uz implicitnu autoreferencijalnost pomoću intertekstualnog dijaloga, te se tim više postavlja pitanje tko onda skreće pogled, a i tko “šuti” u ritmotvornim (i smislotvornim) prazninama. U kontekstu tog osobitog aktiviranja vertikalne dimenzije Petruševskih tekstova moguće je govoriti o posebno izraženom lirskom Nad-ja koje Užarević uspoređuje s okom kamere u filmu.³⁰ Kao takvo lirsko je Nad-ja neizraženo, nemanifestirano, strukturno pretpostavljeno i jednako cjelini teksta, ono aktivira transparadoksalnu narav lirske pjesme zahvaljujući kojoj ona stječe “smisaono-doživljajnu dovršenost” (Užarević 1990: 139-141). Čini nam se da se upravo u bjelinama na krajevima redaka i strofa dešava izmjena smjera promatranja stvarnosti, odnosno tiha izmjena u dubinskoj subjektivnoj strukturi pjesme. Ako se složimo nazvati ovu instancu, zajedno s Užarevićem, lirskim Nad-ja, mogli bismo ustvrditi da se upravo u njegovoj neobično izraženoj prisutnosti krije ključ osobitog “duhovn[og] ustroj[a] od kojeg je postmodernizam apsolutno slobodan” (Sergo 2001: 10), “učinka metafizičkih ‘propuha”’ (Lejderman, Lipoveckij 2008[2]: 617), odnosno istog onog “drugog dna” koje omogućava da se raznorodni modusi iskazivanja – citatna igra, dnevnički zapis, košmarni opis, sentimentalistički usklik – u naoko slučajnom poretku pojavljivanja oblikuju kao umjetnička cjelina.

Taj naizgled stihijski tijek pjesničkog govora tvori “efekt samoizražavajućeg životnog tijeka” (Markova 2014: 82), a u poetici se osvještava njegova dubinska ovisnost o nekom promatrajućem subjektu. U tome se, možda, i sastoji osnovni lirski paradoks na kojem počiva Petruševska zbirka. Takvo ishodišno shvaćanje odnosa ja i svijeta izraženo je u prvoj pjesmi *Karamzinoseoskog dnevnika*:

oblako prošlo
list rascvel i upal
veter podul
trava polegla
spel pesnju dalekij poezd

oblak je prošao
list se rascvao i pao
vjetar je zapuhao
trava je polegla
ispjevao je pjesmu daleki vlak

vse èto suščestvovalo
i iščezlo
ja
edinstvennyj svidetel’

sve je to postojalo
i nestalo
ja
sam jedini svjedok

³⁰ Za instancu koja se odnosi na horizontalnu razinu teksta vrijedi termin lirsko ja (lirski subjekt, lirski kazivač ili kazivačica). Za Bogdana, primjerice, postoji samo ta instanca: lirski subjekt on definira kao eksplicitnu tekstualnu instancu lirskog iskazivanja (a osim toga opovrgava pojam lirskog Nad-ja, v. Bogdan 2003: 56-57). Lirski je subjekt za njega povezan s referencijalnom razinom pjesme, samo katkad s formalno-retoričkom (Bogdan 2012: 48), dakle on se odnosi isključivo na horizontalnu razinu lirske pjesme.

krome menja nikogo v ètom teatre	osim mene nikoga u ovom kazalištu
čto budet esli ja otvernus'	što će biti ako se ja okrenem
vse propalo zaplakalo zarydalo zakrylo lico svernulos' svistnulo	sve je propalao zaplakalo zaridalo pokrylo lice svinulo se zapisnulo
no ja zdes'	ali ja sam ovdje
i plavno dvižetsja glavnyj režisser (235)	i tečno se kreće glavni redatelj

Kao početna pjesma ciklusa, ovaj tekst na određen način iskazuje osnovno poetičko polazište i stvaralačku namjeru raskrivajući opreku ja/život. Ona se nadilazi slutnjom nerazdvojjivosti promatrajućeg subjekta i promatranog: iako je promatrano (život) spoznato kao nedodirljivi "glavni redatelj", bez ja zapravo nema "nikoga / u ovom / kazalištu". Prisustvo ja čini život stvarnim, iako to još ne znači da ga ono aktivno stvara, dok s druge strane ja spoznaje svoje osobne postojanje upravo osvještavanjem čina svjedočenja života. Metafora kazališta pak priziva opet književne uzuse, odnosno tradicijom posvećeni način govora o realnosti života kao *teatru mundi*. Prohorova će s tim u vezi reći da "čak i igra postoji tek zato što postoji 'jedini svjedok'. To već porađa osjećaj iluzornosti, doživljaj krajnje subjektivnosti" (Prohorova 2007: 155).

Za ovu je pjesmu znakovito da su jedini predikati vezani uz lirski subjekt njegovo postojanje u određenom trenutku na određenom mjestu i njegova spoznaja tog postojanja: "ja / sam jedini svjedok", "ako se ja okrenem", "ali ja sam ovdje". Sadržaj njegovog svjedočenja dakle nisu njegove osobne misli, stavovi, osjećaji, nego tek samorefleksija. Za lirsko je ja u ovoj pjesmi još i više izražena praznina kao osnovna značajka, i to opet kao praznina svjesne prisutnosti. Drugim bi se riječima možda moglo reći da se radi o ravnopravnom dijaloškom odnosu između iskazanog i neiskazanog (jezika i tišine), odnosno, na referencijalnoj razini, svijeta i subjekta. Prisjetimo se s tim u vezi i autoreferencijalnih stihova iz početnog ciklusa: "stihovi / to je s prazninama diktat" (61). Praznine reguliraju pjesnički tekst umjesto interpunkcijskih znakova i izometričke

organizacije istovremeno razotkrivajući, Prohorovitim riječima, “doživljaj krajnje subjektivnosti”. Slično je uzajamna sprega između ja i “samoizražavajućeg tijeka života” izražena i u sljedećoj pjesmi iz istoga ciklusa:

nu skaži	pa reci
takoe kak èto	to kako je to
ja mogu napisat’	ja mogu napisati
kilometr	kilometar
a ja	a ja
ne vsegda	nisam uvijek
poçti nikogda	skoro nikad
tol’ko kogda	samo kada
mne diktuet	mi diktira
naselenie	pućanstvo
mestopoloženie	položaj
exegi	exegi
im	im
monumentum	monumentum
većnaja pamjat’	vjećno sjećanje
momentam (340)	trenucima

Za razliku od prethodne, tema je ove pjesme ne tek doslovno promatranje trenutaka života, nego njihovo fiksiranje koje se nadaje kao svrha pisanja – ili, u duhu rećenog u pjesmi, zapisivanja diktiranog. Pritom je nezaustavljivo pisanje izravno u vezi s ja koje jest tek onda kad dolazi do „diktata“ koji će podariti „vjećno sjećanje / trenucima“. Time što se kaže da „ja nisam uvijek“ upućuje se na osobitu narav ja, onu koja umije zapisivati diktat, što će reći da ostvaruje određeni odmak od „životne pozornice“ koju prikazuje. Ako se u proznim i dramskim tekstovima „autor skriva iza vlastitih likova“, onda se ovdje lirski subjekt skriva iza samoga sebe, obnažujući tako dubinsku, tihiu razinu subjektivnosti. Ta se razina tematizira u sljedećoj pjesmi ciklusa *Paradoski*. Govori se o određenoj drugosti koju se naziva „bezdanom“, a povratak iz njega donosi istinsku sreću:

mi sebe nadgledamo
kao tramvaj
koji ide traćnicama
i koji
ćim nešto nije u redu
vješa ploćicu
“na remizu”

da postoji sreća
iz bezdana
sebi se vraćati

samo zavirivši onkraj
otkrivaš raj (prema Užarević 2013: 302, prev. J.U.)

Vraćanje sebi kao neka vrsta ponovnog ujedinjenja sebe sa sobom, svijesti i samosvijesti, nadaje se kao svojevrsno transcendentno iskustvo (iskustvo onkraja). U još jednoj pjesmi ista tema se eksplicitno povezuje i s pjesničkim stvaranjem:

poèzija (v dvuh slovah)
preodolennyj put'
ušedšij strah

poezija je (ukratko)
prijedeni put
minuli strah

vse končilos'
možno risovat' pisat'
plakat' (400)

sve se završilo
može se crtati pisati
plakati

“Prijedeni put” i “minuli strah” ukazuju na granične situacije³¹ o kojima govori Užarević u vezi s temom transcencije u Petruševskinoj lirici. Ona ovdje, za razliku od proze i drame, “izvire iz osobnoga, unutarnjega iskustva ljudske krhkosti, ranjivosti, smrtnosti” (Užarević 2013: 302).

3.8. STRUKTURA PRIKAZANOG SVIJETA: PREMA MITOPOETIČKIM MOGUĆNOSTIMA IŠČITAVANJA

Tema transcencije i liminalnosti ukazuje na prisutnost određenog osmišljavanja referencijalne (vansubjektne) razine, odnosno određene slike svijeta. Unatoč odsustvu nekog općevrijedećeg poimanja onkraja (filozofskog ili religijskog) i težnji učinku samoprikazivanja životnog tijeka, ne mogu se previdjeti niti naznake čitkih svjetonazorskih kontura. Katkad je riječ o neposredovanim tvrdnjama lišenim karakteristične ironije i(li) crnohumorne obojenosti, a kadšto je određena „svjetotvornost“ uočljiva u sprezi kompozicijskih i strukturnih sa značenjskim elementima. Prvi se slučaj tiče središnje tematske preokupacije zbirke, i istovremeno one koja će se pokazati svojevrsnim sidrištem kojem tematski i smislotvorno teži prikazani svijet u zbirci Petruševske: riječ je o ženi, osobito ženi-majci i obitelji koji se onda nadaju kao jezgra iz koje izvire sav preostali

³¹ Zanimljivo je da se formulacija iz prethodne pjesme “zagljanut' za kraj” (“zaviriti onkraj”, kako to mjesto prevodi Užarević; dosl. “zaviriti iza kraja”) pojavljuje u jednom od fragmenata autobiografske poeme *Iz ljetnih zapisa* ciklusa *Provenansy* i to u kontekstu ležanja u bolnici kao primjera granične situacije: “sve vrijeme / dok sam ja živjela u N*** / u toj kući stvaralaštva // Lanočka je ležala u bolnici / kako se kaže / zavirila je onkraj” (114).

opisivani život. Drugi pak slučaj odnosi se u prvom redu na ciklus *Paradoski* i upućuje na sugestiju vlastitog uvjetno „mitskog“ teksta. Oba ova elementa dozvoljavaju da se i na razini pjesničke zbirke L. Petruševske govori o njenoj mitopoetici i neomitskoj svijesti (autoričinoj mitopoetici na temelju njezinih proznih i dramskih djela posvetila se volgogradska filologinja i književna znanstvenica S. P. Čerkašina), o kojoj će se ovdje govoriti u onom okviru u kojem ju je odredio ruski semiotičar, filolog i filozof Vadim Petrovič Rudnev. Za njega je neomitološka svijest „jedan od glavnih pravaca kulturnog mentaliteta XX. st., koja započinje sa simbolizmom a završava s postmodernizmom. N[eomitološka] s[vijest] bila je reakcija na pozitivističko mišljenje XIX. st., no začela se već u XIX. st. u romanima Dostoevskog i operama Wagnera“ (Rudnev 1999). Prvi je uzorak neomitološkog romana za njega Joyceov *Uliks* (u vezi s istim romanom prvi je put teorijski osvjetljen pojam „mitske metode“, u eseju T. S. Eliota *Uliks, poredak i mit* (1923)), a potom navodi romane Thomasa Manna (*Čarobna gora, Josip i njegova braća*), Faulknerov *Krik i bijes*, Kafkin *Proces i Dvorac* i Bulgakovljevog *Majstora i Margaritu*, koji su svi temeljeni na antičkoj ili biblijskoj mitologiji ili pak njihovoj kombinaciji. Različito od njega književna znanstvenica tartuške škole Zara Minc, koja je o neomitologizmu pisala još 1970-ih godina, razumije taj pojam u bliskoj vezi s realističkim nasljedem XIX. stoljeća, otkud i proizilazi njegova povezanost s romanom kao osnovnom proznom vrstom tog vijeka. „Orijentacija na arhajska svijest“, piše Minc, „neizbježno se povezuje u 'neomitološkim' tekstovima s problematikom i strukturom socijalnog romana, pripovijesti itd., a vrlo često i s polemikom s njima“ (Minc 2004). Od karakterističnih crta daljnjeg razvoja neomitološke svijesti u književnosti Rudnev izdvaja sljedeće:

- osim usko mitoloških, u ulozi tekstova koji „osvjetljavaju tekst odozdo“ počinju se pojavljivati i povijesna predaja, svakodnevna mitologija, povijesno-kulturna realnost prošlih godina, poznati i nepoznati umjetnički tekstovi prošlosti;
- aluzije i reminiscencije kojima je protkan tekst;
- umjetnički tekst sam počinje sličiti mitu po svojoj strukturi, čije su osnovne značajke cikličko vrijeme, igra na rubu između iluzije i realnosti, sličnost jezika umjetničkog teksta mitološkom predjeziku s njegovim „znakovitim zamuckivanjem“ (ibid.).

3.8.1. Matrifokalni (neo)mit

Imajući u vidu poseban suodnos realističnog i (neo)mitološkog načela te navedene značajke neomitologizma u književnosti pokušat ćemo se osvrnuti prvo na usko tematsku, a onda i na strukturnu raznolikost promatrane zbirke, sa svješću da je datu temu ovom prilikom moguće tek načeti. Posebice se to odnosi na pitanje mitopoetičke matrifokalnosti kod Petruševske čije bi iscrpno izučavanje svakako trebalo uključiti i ostatak autoričinog korpusa. Sličan je pothvat u svojoj disertaciji poduzela Svetlana Pavlovna Čerkašina. Razmotrivši Petruševskina djela kroz okvir modela „biografije“ mitoloških junaka (odnosno, u ovome slučaju, junakinja, koje oblikuju paradigmu ženskih arhetipova *djevojka – majka – starica*), Čerkašina utvrđuje da ona „pokazuju sloj koji je orijentiran na arhaični model mitskog mišljenja, jer mit odražava univerzalne modele ljudskog ponašanja“ (Čerkašina 2015: 4) te, dalje, da Petruševskaja „stvara umjetnički svijet u kojem glavna uloga pripada ženi“ (ibid.: 8). Ključni iskaz u zbirci u kojemu se izravno, bez crnohumornog tona ili konteksta ironije (i unatoč njihovoj dominaciji u autoričinom diskursu) govori o ženama kao stvarateljicama života zaključuje se karakteristično mitološkom formulacijom koja upućuje na vremensku neprekinutost opisanog: „ženama / nije potrebna // očito // umjetnost // one stvaraju / svakominutno // hranu / svijet / čistoću // situ / zdravu / usnulu / čistu / djecu / muževe / starce // u vijeke vijekova“ (510). Protezanje u mitsku sjevremenost uočava se već i u gradaciji djeca-muževi-starci, a onda potcrtava biblijskom formulacijom „u vijeke vijekova“, čime se zapravo eksplicira da pojedinačne životne situacije o kojima je riječ u tekstu *Karamzinoseoskog dnevnika* treba doživjeti kao pojedinačne realizacije neminovnog vječnog ponavljanja i vraćanja. Prohorova uočava kako se učinak te sudbinske predodređenosti ostvaruje ponavljanjem upravo takvih konstrukcija: „Nije slučajno da riječi 'uvijek', 'kao uvijek', 'kao i obično' zvuče kod nje ništa rijeđe nego riječ 'sudbina', čijem sinonimskom nizu ove i pripadaju“ (Prohorova 2008: 160). Sličnu ideju „ženske sudbine“ i zrcaljenja mikrokozmosa u makrokozmosu izražava sljedeća pjesma:

žizn' prožila
kak den' provela

život je proživjela
kako je dan provela

muža pripasla
detej nanesla

muža pripremila
djecu donijela

vseh vyrastila
vnukov vynjančila

sve je odgojila
unuke pazila

legla v krovat'

legla u krevet

vremja umirat'

vrijeme je umirati

možno zasypat'

može se ići spavati

glaza zakryla mat' (570)

oči je zatvorila mati

Treba uočiti i da je ova apologija majkama i majčinstvu napisana u vezanoj formi: izmjenjuju se distisi koje čine stihovi od četiri do šest slogova s rimom aaaaaabbbb, pri čemu je u prve tri strofe riječ o gramatičkim rimama (podudarnost sufiksa ženskog roda prošlog vremena, imenica i-deklinacije i infinitiva) pomoću kojih se i na formalnoj razini potcrtava učinak istovjetnosti (rus. *toždestvo*) između temeljnih semantičkih jedinica na kojima je izgrađena ova pjesma. Naime, prema Lotmanu, pomoću fleksijskih rima sufiksi uključuju rimovane riječi u cjelovite semantičke nizove, te se na taj način ovdje s pomoću zvukovnog zblizavnja aktivira zrcalna sličnost između *dana* i *života* jedne žene (usp. Lotman 2018: 164).

Promjena iz a u b rimu (-at') prati tematski pomak od *dana* prema *noći*,³² odnosno od *života* prema *umiranju*. Umiranje kao „ženska tema“, ravnopravna sa stvaranjem i usporedna svakodnevnom lijeganju na spavanje pojavljuje se i u sljedećim stihovima:

ušli v dom

i

zakryvaja za soboj dver'

za polnoj lunoj

ja mašinal'no podumala

nado

pogasit' tam svet

tam – v nebesah

(pogasit' lunu)

otišli su u kuću

i

zatvarajući za sobom vrata

za punim mjesecom

automatski sam pomislila

treba

ugasiti tamo svjetlo

tamo – u nebesima

(ugasiti mjesec)

o

razum ženščiny

tak mogla by podumat'

poslednjaja staruha

pokidaja etot mir (242-243)³³

o

um žene

tako bi mogla pomisliti

posljednja starica

napuštajući ovaj svijet

³² Čerkašina ističe da je “vrijeme njenih junakinja noć”, a noć je “povezana sa ženskim načelom” (Čerkašina 2010: 115); opreka noć-dan kao suodnos žensko-muško pojačana je i razlikom u gramatičkom rodu ovih imenica. Ovdje možemo skrenuti pažnju i na naslov spisateljčine najpoznatije pripovijesti, *Vrijeme noć* (*Vremja noć*), koja također tematizira vječno ponavljanje ženskih sudbina, a glavna junakinja, ujedno pripovjedačica i fokalizatorica, sovjetska je spisateljica i majka. O matrifokalnom mitu u toj pripovijesti v. Lugarić Vukas 2018.

³³ Ovdje bi se mogla pridodati i pjesma posvećena “susjedi teti Tosji” iz *Karamzinoseoskog dnevnika* u kojem se prikazuje Tosja kako leži u krevetu govoreći o svojoj nećakinji (“i ja sam njoj sve / i ona je meni sve”) koja kaže kako

Pitanje početka i kraja pripadaju, dakle, ovlasti i zadaći žene, a odnose se na stvaranje života (rađanje djece) i napuštanje ovog svijeta, kako bi se životni krug mogao nastaviti: ta je cikličnost zadana kao „uvjet [ženine] zadaće“ u kojoj junakinja Petruševske (a tako i njena lirska kazivačica) naprosto mora egzistirati (Prohorova 2008: 160).

3.8.2. Mitski prostor: dom

U tom svjetlu iskonske cikličnosti ženske sudbine treba čitati stihovane životne priče donesene u ovoj zbirci, podjednako one autobiografske, odnosno pisane u prvome licu jednine, kao i one koje se odnose na sudbine drugih žena. O njima se kazuje u neutralnom, crnohumornom ili suosjećajnom tonu. O ovoj posljednjoj, „sentimentalističkoj“ tendenciji već je bilo riječi, a najkonciznije je izražena u pjesmi *Moja je domovina mala...* Tragajući za autorskim mitskim podtekstom moglo bi se ustvrditi da je u toj pjesmi izražena predodžba o svijetu (svemiru). Ovdje se on poima subjektivno i individualno: domovina se poima kao nešto intimno svoje (moja) i nešto neveliko (mala), što već upućuje na odustanak od pokušaja stvaranja objektivne sveobuhvatne paradigme ustroja svijeta, no ne i od samog stvaranja i pripadanja. Nadalje, ta „moja domovina“ ima kružni oblik, u nju ulazi sve što stane u krug svjetlosti svijeće. Zanimljivo je da je upravo svijeća uzeta kao slika *axisa mundi* odnosno vertikale koja određuje što pripada (mojemu) svijetu, a što ne pripada. Svijeća, naime, evocira sakralni prostor, a ovdje konkretno mjesto pravoslavnog bogoslužja, što će reći uređeni prostor, prostor poretka (kozmosa) koji ovdje figurira kao svojevrsni otok u ne(s)poznatom, kaotičnom. Ono što se nalazi u tom krugu svijeće ipak nije crkva nego dom: rub stola, lanac ruku, mrvica kruha, čaj, lanac dječjih lica, a spominju se i starci i ptice. Lirsko ja dakle osmišljava svijet u odnosu na svoju poziciju unutar niza drugih potrebitih, mlađih, starijih i neljudskih (ptice), u čemu se opet implicira centralnost majčinske uloge. Iako osmišljanje osvještano subjektivno, prostor „moje domovine“, dakle „mojeg podrijetla i pripadnosti“, proteže

će se „ispjevati / isplakati“ kad teta umre. Dalje Tosja kazivačica govori da „i mjesto / ima // mama / tata / su pokraj“, a također i sestrin svekar i svekrva, a onda i sama sestra i njeno troje djece „jedna djevojčica / tri godine [...] umrla / od gladi // leže svi skupa // mjesto // jest“ (312-313). Na taj je način opisan čitav (dominantno) ženski lanac umiranja koji obuhvaća mnoga pokoljenja. U kritici je pak važnost teme smrti u mitopoetici Petruševskinog stvaralaštva uočio i Lipoveckij: „Njene su glavne kolizije rođenje djeteta i čovjekova smrt, dane, u pravilu, u nerazdvojivoj sjedinjenosti. Čak ocrtavajući sasvim usputnu situaciju, Petruševskaja je, kao prvo, ipak čini graničnom, a kao drugo, neizbježno je smješta u kozmički kronotop“ (Lipoveckij 1994). Usp. o tome i Čerkašinina tekst o mitologijskoj nominaciji kod Petruševske (Čerkašina 2010: 243).

se „u vijeke vijekova“ čime mu je dana nadpovijesna i nadindividualna dimenzija: subjekt pjesme polazi od vlastitoga životnog iskustva istovremeno uočavajući da je dati obrazac bio već zadan i da neće nestati s nestankom subjekta kojemu pripada. Mitološko i individualno načelo, znači, dopunjuju jedno drugo i jedno se u drugom međusobno ostvaruju.

U matrifokalnoj mitpoetici ključnu kronotopsku ulogu igra dom. Čitav ciklus *Karamzinoseoskog dnevnika* tematski je posvećen u prvom redu domu, njegovim stanovnicima i zbivanjima u njemu. S neomitološkog aspekta osobito je zanimljiv Oksin tepih čija se fotografija nalazi na unutarnjim koricama knjige. Riječ je o tepihu koji je šivala Oksja, kazivačičina susjeda od osamdeset četiri godine, a nosi naziv *Sinatorija*.



Kazivačica je vidjevši ga izrazila ushićenje: „[...] neshvatljivo prekrasno / tamna rijeka preko cijelog horizonta / muzejska varijanta // Rousseau Picasso // ja sam zadrhtala / kako se to radi / kako kako“ (483-484). U središtu se prikaza nalazi kuća (na ovom vjestu istaknut ćemo da u ruskom jeziku riječ *dom* označava i kuću i dom) s dimnjakom, a oko nje su životinje, jele, parovi „prišiti laktovima“ (486), a na dnu rijeka i ribe. Čerkašina u ovome prikazu vidi autoričinu rekonstrukciju „trojnog modela svijeta, predstavljenog nebom, zemljom i vodom, asocijatom ktoničkog svijeta“ (Čerkašina 2015: 155). Voda je pritom usko povezana sa ženskim počelom kao

mjesto prvobitnog stvaranja – osim toga, žensko božansko načelo u ruskom se folkloru naziva Majka-vlažna zemlja (rus. *mat'-syra zemlja*), a povezuje se i s Bogorodicom (usp. Lugarić 2018: 140). Čerkašina nadalje ustvrđuje kako izvezeni ornament prikazuje s jedne strane autoričinu sliku svijeta, a s druge „[...] kozmogonijsku shemu: tri zone po vertikali stvorenog svijeta ostvaruju ideju Svjetskog stabla. Predstavljena slika nudi ideju harmonije, kozmosa i uređenog prostora“ (Čerkašina 2015: 155). U pjesmi *Dom* o kući se govori kao o živom biću čiji je život povezan s njegovim stanovnicima: kad je prazan, hladan je, tako da lirska kazivačica na kraju ustvrđuje „grijemo / grijemo“: obratno od uobičajenog shvaćanja, kuću prvo trebaju zagrijati ljudi svojim prisustvom, e da bi ona mogla vršiti svoju funkciju i štititi njih od hladnoće.³⁴

3.8.3. Ambivalentnost i sakralnost ženske figure

Premda se iz svega navedenog uloga majke kao nositeljice doma nadaje kao mitološki posvećena, na sintagmatskoj razini govor o njoj je ambivalentan. Primjerice, u pjesmi pod naslovom *Mama* majka se već nalazi na onome svijetu i do nje katkad dopiru obraćanja njene kćeri, uvjerenе da joj ova šalje „nebesku manu“: „ništa ona nije slala / mama ima svog posla // mama kao mama / začela je rodila // ne pozna ih / ne zna što oni tamo dolje mole [...]“ („ničego ona ne posylala / u mamy svoi dela // mama kak mama / začala rodila // ne znaet ih / ne vedaet / čto oni tam vnizu prosjat [...]“) (598). Slično je i s ulogom obitelji:

sem'ja èto mesto gde možno bezvozmezdno shlopotat' po morde	obitelj to je mjesto gdje se može nekažnjeno dati nekom po gubici
gde tebja oskorbjat vydav èto za pravdu-matku	gdje će te uvrijediti predstavivši to kao živu istinu
no gde tebja ne vydadut gde posteljat nakormjat prilaskajut utoljat žaždu	no gdje te neće izdati gdje će ti napraviti krevet nahraniti te pomilovati ugasiti žeđ
vylečat i pohoronjat i budut naveščat' na Pashu	izliječiti i sahraniti i posjećivat će te za Uskrs

³⁴ V. o istoj pjesmi i Čerkašina 2015: 153.

i ešče po krajnej mere
dvaždy (53)

i još u najmanju ruku
dvaput

S obzirom da se obitelj označuje kao „mjesto“, sugerira se da je ono istoznačnica doma, te se, uostalom, radi nje i u njoj i realizira majčinstvo. Čerkašininim riječima, „[m]ajčinstvo je kod Petruševske model odnosā u kojima se utvrđuje bit majke i djeteta, a on se sastoji u vječnom krugu rođenjā. Analiza spisateljjičinih likova izvodi problematiku njenih djela na razinu filozofskog problema o svrsi čovjeka, koja kod Petruševske dobija autorsko rješenje: svrha majke u majčinstvu“ (Čerkašina 2015: 14).

Dalje će ustvrditi, tragom jungijanske tipologije arhetipova da Petruševskine žene „žive u sadašnjosti, ali iza vanjštine suvremene žene prosijava arhetip 'sebstvo', zahvaljujući kojemu se ženski likovi spisateljice usložnjuju novom varijantom očitovanja: junakinja L. Petruševske – Majka-Zemlja. [...] Likom 'zemljane majke' spisateljica 'odvodi' svoje junakinje iskonu vremena” (ibid.: 17). U danoj zbirci to se ilustrira brojnim opisima života žena koje susreće kazivačica, primjerice u pjesmi *Mamon'ka mamka*:

Maška
zaderživalas' u Zinki
čego ona doma ne vidala

Maška se
zadržavala kod Zinke
čega se ona kod kuće nije nagledala

tut ee ožidala rabota

tu ju je čekao posao

myt' stirat' perevoračivat' syna
gotovit' kormit'
deržat' emu knižku časami
polot' kartošku morškošku česnok
nosit' vodu polivat' ogorod
vstrečat' skotinu poit' doit'
myt' poly
syna pelenat' kupat' opjat' stirat' (437)

čistiti prati rublje okretati sina
kuhati hraniti
držati mu knjigu satima
pljeviti krumpir mrkvu češnjak
nositi vodu polijevati vrt
skupljati stoku pojiti musti
prati podove
sinu mijenjati pelene prati ga opet prati rublje

Majka-vlažna zemlja zaziva se i izričito u već spomenutoj pjesmi *Hokusai* (v. bilješku 24), u kojoj kazivačica s teškoćama gazi kroz staze koje su izrovali traktori:

dal'se les oj ty les
dejstvitel'no temnyj les
vot gde užas-to

i dalje je šuma oj ti šumo
zaista tamna šuma
evo gdje je taj užas

i mat' syra zemlja
točno: syraja

i majka vlažna zemlja
baš: vlažna

mat' [...]

idu
čerez polja
kak uže opisano
nogi utopajut
o syraja mat' idu po materi
poslana traktoristami (474-476)

majka [...]

idem
preko polja
kako je već opisano
noge tonu
o vlažna majko idem po majci
poslana od traktorista

Majka se i ovdje dakle povezuje neugodnim, čak užasnim i ta granična situacija i jest onda mjesto rođenja poezije: majčinstvo je posvećeno jer omogućava život, kretanje i daljnje stvaranje,³⁵ premda ne nužno i blaženstvo, poredak, ljepotu i sreću.

Matrifokalnost Petruševskinog autobiografsko-poetskog pisma očituje se na praktički svim razinama osmišljavanja svijeta i sebe. Njena djeca, Kirill, Nataša i Fedja, često se pojavljuju kao likovi u ciklusima *Provenanse* i *Karamzinoseoski dnevnik*. Autobiografski tekst *Umjesto intervjua* (*Vmesto interv'ju*) posvećen je majčinskoj ljubavi i kazivačičinom odnosu s majkom. On se usložnjuje u trenutku kad i kći postaje majka:

potom ja, ostavajas' dočer'ju,
stala mamoj [...]

onda sam ja, ostajući kći,
postala mama [...]

moja mama
staralas' èto delo popraviti'
tolkuja pri detjah
nasko!ko ee doč'-mat' neprava (208)

moja mama
trudila se popraviti tu stvar
objašnjavajući kraj djece
koliko je njena kći-majka u krivu

Pohvala majčinstvu, prikazana opet u okviru teme smrti i slijepe požrtvovnosti, bit će dana u drugoj polovici ove iste dulje pjesme:

moja mama uže umerla
no ne vo mne, ne vo mne
i ja gimn sočinjala
o ljubvi materinskoj
čto ne znaet otveta

moja mama je već umrla
ali ne u meni, ne u meni
i ja sam himnu pisala
o ljubavi majčinskoj
što ne zna odgovora

v čest' ljubvi prostodušno
otčajanno*j* i slepoj
v čest' ruki protjanutoj
gub protjanutyh
staryh uvjadših
ja ne plakala

u čast ljubvi prostodušno
očajnoj i slijepoj
u čast ruci pruženoj
usnama pruženim
starim uvelim
nisam plakala

³⁵ Usp. bilješka 21 – usporedba usamljenosti i umjetnosti s majkom s plodom u truhu.

no mama byla so mnoj
ja sama byla uže mamoj
iz togo že plemeni padših (210)

ali mama je bila sa mnom
sama sam već bila mama
iz istog plemena palih

Na ovom mjestu podsjetit ćemo i na pjesmu *stihovi su me razbudili...* u kojoj je model odnosa majka/dijete (novorođenče) iskorišten za prikaz odnosa između pjesnika i pisanja.

Oksja je zanimljiv lik u ovom kontekstu jer ona i nije majka. Pa ipak je se opisuje kao svetački lik napaćene i zaboravljene žene iz naroda:

sosedka nam gnevno skazala
ètu ne puskajte
vorovka

susjeda nam je gnjevno rekla
ovu ne puštajte
kradljivica

a my puskali
v ljuboe vremja
kormili prjanikami
poili čaem
ljubovalis' eju

a mi smo je puštali
bilo kad
hranili medenjacija
pojili čajem
bili razdragani njome

malen'kaja staruška
v perednike
čistye nosočki
kaloški
čistyj sinij satinovyj halat
kak privykla na fabrike

malena starica
u pregači
čiste čarapice
kaljače
čisti tamnoplavi satenski ogrtač
kako se navikla u tvornici

jasnyj vzgljad
sinee nebo
ruki grabli
platoček po brovi

jasni pogled
tamnoplavo nebo
ruke grablje
marama po obrvi

nosila nam po sekretu jajca
čtoby drugie ne uznali

nosila nam je tajno jaja
da drugi ne saznaju

moloko kozinoe teploe
pejte zdorovejte
čto-to Nataša u tebja
djuže plohaja
(hudaja to est') (306)

mlijeko kozje toplo
pijte zdravite se
nešto je Nataša tvoja
jako loša
(mršava to jest)

Jedan tekst prenosi Oksine molitve: prva je za odlazak na put i obraća se Bogorodici i Gospodinu, a druga za zaštitu od pljačkaša (*Molitva Oksje (Molitva Oksi)*, 341-342). Ako religioznost kod Petruševske nosi „stihijsko-narodni karakter“ (v. bilješku 29), onda je lik Oksje onaj koji izražava

autorski ideal, kojeg, prema Rykovinom istraživanju, utjelovljuju samo žene. Oksja u tom smislu tipološki odgovara konturama likova u kojima se očituje ginocentrički narodno-kršćanski ideal Petruševske: mučenici, jurodivi i pravednici (Rykova 2007: 13).³⁶

3.8.4. Biblijsko-kršćanski mitologemi u Petruševskinom lirskom tekstu

Izravno o religioznom progovara se i na nekoliko drugih mjesta. U pjesmi *ovo je kuća u kojoj...* (*èto dom v kotorom...*) riječ je o crkvi kao mjestu u kojem „ne smije biti nikakvih krikova / i treba biti tišina / i svijetliti svijeća“, općem mjestu mira za sve, u kojem će i pravoslavac otpjevati pjesmu u spomen Čečencu i gdje pjevaju i poginula armenska djeca: „no ona su sada tamo, na vrhu, / gdje nema ni minuta ni stoljeća / tamo sjaji ljubav / Tvoja vječna / zajednička za nas / svjetlost“ („no oni teper' tam, naverhu, / gde net ni minut ni stoletij / tam sijajet ljubov' / Tvoj večnyj / obščij dlja nas / svet“) (601). Još je jedna pjesma u potpunosti posvećena biblijskoj temi. Pisana je u obliku kazivačičinog obraćanja đavlu. On se, doduše, ne spominje izričito, ali pjesma jasno upućuje o kome je riječ: „no tebe štetočinu / sjete se bilo kojeg trenutka // kad je sve loše / i kad / se uzbuđuju // od boli jaučući / i izgubivši na tržištu“ („no tebja vreditelja / pominajut v ljuboj moment // kogda vse ploho / i kogda / prihodjat v vostorg // ot boli ohaja / i proigravši torg“) (640) (na ruskom jeziku uzvik „kvragu“ kaže se često naprosto nominativom imenice vrug – *čërt*). Pjesma završava obraćanjem božanskom Ocu:

Otče Otče
vo t'me kromešnoj
naša vera
ešče živa
Otče
prosti nas grešnyh
my tebja
ubili včera (641)

Oče Oče
u tami posvudašnjoj
naša vjera
još je živa
Oče
oprosti nama grešnicima
mi smo te
ubili jučer

Otac se spominje i u završnoj pjesmi ciklusa *Paradoski*, koja, kako ćemo pokazati kasnije, ima zaokružujuće-eshatološko značenje u kontekstu strukture ciklusa: „jednog samo oca / zovu 'Oče' // i samo od nemoćnih / ostaju mošti“ (68). Ovakva situacija, u kojoj se jednako sakralizira i žensko-zemaljsko i muško-onostrano načelo, čini mitopoetske okosnice i uopće osnovna idejna polazišta njenog svjetonazora još razvedenijima. U najmanju ruku bismo mogli ustvrditi da

³⁶ Usp. o tome i Užarević 2013: 306. Rykova će dalje osim navedenih tipova likova iz staroruske književnosti kao mjesta očitovanja autorskog ideala istaknuti i likove na granici života i smrti te obitelji (Rykova 2007: 15-16).

kršćanska božanska osoba pruža univerzalno metafizičko pribježište u obliku božanske ljubavi: „tamo sjaji ljubav / Tvoja vječna / zajednička za nas / svjetlost“. Ta ljubav i svjetlost smješteni su ipak tamo, u onkraju, dok na zemaljskoj razini drugačiji oblik svetosti utjelovljuju žene, točnije životi i sudbine požrtvovnih, jednostavnih („malih“) žena, osobito majki. Važnost i nezamjenjivost njihove uloge sastoji se u, kao što smo pokazali, održavanju tijeka života na zemlji sa svim njegovim ciklusima (rođenje, stvaranje i rađanje, umiranje), one su odgovorne za razinu tijela i tjelesnosti. Muškarci pak, kako su prikazani u zbirci, ako i igraju neku ulogu (osim sinovske) u tom ženskom svijetu, onda je to prepreka ostvarenju prirodnog (ženskog) principa stvaranja: „djevojčice / plahe duše / sve su oprale uredile / učvrstile // dječaci / sve će si prisvojiti / zgnječiti saviti / iščupati s korijenom / izbit će stakla / rastrgat će do daščice / razvrnuti / boljševici [...]“ (devočki / robkie duši / vse pomyli pribrali / prikolotili // mal'čiki / sve prisvojat / somnut sognut / vydernut s kornem / vyb'jut stekla / razberut po doščičkam / raskatajut / bol'sheviki [...])“ (514).

3.8.5. Neomitska struktura ciklusa *Paradoski*

Premda svjetonazorska uporišta promatrane poetike nesumnjivo zahvaćaju onostrano, transcendentno pa čak i mitološko i religijsko, ta prizivanja ne nose naboj univerzalnosti ili pretenziju na obaveznost, nego grade tkivo osobne mitologije s intimno posvećenim oblicima sakralnosti. Općevrijedeća pravila se i izričito diskreditiraju i imenuju kao pogreška: „oni koji znaju kako valja / organiziraju bližnjima / generalnu probu pakla“ („te kto znaet kak nado / ustraivajut bližnim / general'nuju repetaciju ada“) (66). Upravo ovakav odnos prema mitu određuje se kao neomit: „[n]eomit je dakle ‘mit izvan mita’ [...], uporaba mitske strukture, mitskoga jezika koji je zgubio kontekst obuhvatnosti i dogme“. Pripadajući poetički princip tad možemo odrediti kao neomitologizam, odnosno „kao ‘novi’ mitologizam, kao ‘novi oblik’ mitologizma, onog mitologizma koji se temelji upravo na ‘uređenju’ svijeta, na njegovu stvaranju te prijelazu od kaosa prema kozmosu“ (Vojvodić 2018: 11). Ovakav oblik mita „koji se nudi na razini strukture“ (ibid.) najuočljivije se očituje u ustroju početnog ciklusa zbirke (i ujedno onog koji joj je „posudio“ naslov), *Paradoski*.

Riječ je ujedno o najkraćem ciklusu zbirke: sastoji se od šezdeset i jedne lirske minijature označene umjesto klasičnog naslova tek brojevima. Ni u kazalu se neće ukazivati na pojedine pjesme unutar ciklusa, za razliku od sljedećega, što ukazuje na to da je zamišljen kao fragmentarna cjelina ili mreža međusobno labavo, no ipak povezanih tekstova. Sam je naslov zbirke, kako je već

spomenuto, višeznačan i barata s oprečnim životnim područjima. U najopćenitijem se određenju pojam paradoksa opire na općeprihvaćeno znanje, što će reći društveni konsenzus zbilje (općevrijedeće istine): “figura naizgled u sebi protuslovna ili suprotna općem mišljenju odnosno vjerovanju. Paradoks se obično javlja u obliku prividno protuslovnog zaključka koji, međutim, upozorava na dublji smisao, prikriven uobičajenim načinom mišljenja ili govora” (Solar 1997: 86). U ovom pjesničkom ciklusu s pomoću paradoksalnog iskaza izriče se naizgled proturječna tvrdnja i pomoću nje se obrću nepropitivane pretpostavke koje konstruiraju uvriježeno mnijenje u novi, “valjaniji” i istaknuto autorski smisao.

Prvih pet i posljednje dvije pjesme u ciklusu napisane su u formi paradoksalnih iskaza sintaktički jednostavne forme – točnije, forma stupnjevito postaje sve složenijom (od jednostavnih ka složenim rečenicama). Prvu će pjesmu Čerkašina povezati s kozmogonijom *Knjige postanka*: “Odvaja se svjetlost od tame (*mjesec, sunce*), pojavljuje se kretanje vremena (*jesen, ljeto*), godišnja se doba počinja međusobno izmjenjivati” (Čerkašina 2013: 32).

luna èto solnce t'my	mjesec to je sunce tame
mraz èto znoj zimy	mraz to je znoj zime
zvezdy est' t'jurmy sveta	zvijezde su tamnice svjetla
osen' – diagnoz leta (7)	jesen – dijagnoza ljeta

Sljedeća će pjesma donijeti istu strukturu, no motivski sklop više nije “kozmički”, nego obuhvaća detalje ljudskog (suvremenog) svijeta:

v soli bessmertie ogurcov	u soli je besmrtnost krastavaca
deti èto nevozderžanie otcov	djeca su nesuzdržanost očeva
pol v žil'e èto cel' potolka	pod u domu to je cilj stropa
rota na vojne – perepolnennye kiški polka (8)	satnija u ratu – prepuna crijeva vojske

Pjesme se nastavljaju nizati unutar motivskog sklopa koji se odnosi na realije svakodnevnog ljudskog života, a upotreba jezika postaje složenija (složene rečenice, jezični ludizam, poigravanje rimama). Motivski su tu obuhvaćene kako općeljudske-svevremenske teme poput obitelji, smrti, seksualnosti, ljubavi, govora, tako i specifičnosti suvremene (ruske) zbilje poput interneta, vojske na kineskoj granici, narkomanije, čekanja u redovima i slično, a vrlo često se različiti, naoko disparantni motivi tematiziraju unutar jedne poetske minijature. Za sve je pjesme ipak karakteristična unutrašnja struktura koja iznosi na vidjelo određena proturječja čovjekovog života, odnosno nekog općeg konsenzusa o tome što to život jest s time kakav “zapravo” jest u praksi i u konkretnim razmišljanjima ljudi. Primjerice u pjesmi 26 tematizira se “glavni životni pronalazak” što je za djevojku, kako se podrazumijeva, njen mladoženja, no u pjesmi se ukazuje da čitav ushit i zanos zapravo nije zbog njega, nego zbog – vjenčаницe:

najdi to	nađi to
ne znaju što	ne znam što
èto skazočka dlja dvoih	to je bajčica za dvoje
i ona črevata svad'boj	i ona je zasićena svadbom
pričem ne znaju što	pri čemu je ne znam što
dlja devuški	za djevojku
èto ženih	mladoženja
no samoe dlja nee	no što je najviše za nju
interesnoe	zanimljivo
neizvestnoe	nepoznato
èto svadebnoe	to je vjenčana
plat'e (33)	haljina

Neočekivanost je istaknuta i odnosom između početka i kraja pjesme: početni stihovi, naime, donose formulu iz ruskih bajki („nađi to, ne znam što, pođi tuda, ne znam kuda“),³⁷ ali anticipacija zapleta u ključu čudesnog iznevjerena je u završetku koji donosi banalizaciju. Paradoks se dakle nadaje kao osnova dubinske strukture svih pjesmama ciklusa na način da se nekoj tvrdnji iz područja općeg mnijenja suprotstavlja njoj proturječan, neočekivan, no lucidan, oštar i nerijetko duhovit i “realističniji” uvid.

³⁷ Petruševskaja je autorica i nekolicine zbirki suvremenih bajki, tako da prizivanje tog žanra treba shvaćati i u ključu referiranja na vlastiti opus.

Ciklus završava dvjema pjesmama istog oblika kao na početku, odnosno nizanjem strukturno-sintaktički jednostavnih paradoksalnih iskaza – u prvoj se od njih obrađuju antinomijski parovi zlato/srebro, zlo/dobro, slabost/diktat, stih/bjelina, a u posljednjoj dan/noć, pobjeda/slabljenje, očevi/Otac. Tako se postiže prstenasta kompozicija koju Čerkašina opet vidi kao implicitnu kozmogonijsku strukturu u svojem kretanju od makrokozmosa preko mikrokozmosa natrag k makrokozmosu (Čerkašina 2013: 32), a prizivanjem kršćanskog (biblijskog) nebeskog Oca na samome kraju, možemo dodati, sugerira se dimenzija eshatološkog i onostranog:

den‘	dan
est‘ kratkovremenne	jest kratkotrajno
oproverženie	opovrgavanje
noći	noći
pobeda	pobjeda
èto	to je
oslablenie mošči	slabljenje moći
odnogo liš’ otca	jednog samo oca
zovut “Oče”	zovu “Oče”
i tol’ko ot nemoščnih	i samo od nemoćnih
ostajutsja mošči (68)	ostaju moći

Dok se u početnoj pjesmi ciklusa uspostavlja kozmički poredak naglašavanjem svjetlosne dimenzije (mjesec izjednačen sa suncem tame), u završnoj svjetlost gasne: noć je vječnost, a dan tek njeno “kratkotrajno opovrgavanje”. Noć se povezuje i s metafizičkom (postojanje jedne jasne vertikale – “Oca”) i temom smrti (moći nemoćnih u doslovnom se smislu odnose na tjelesne relikvije svetaca). Na taj način se uspostavljeni kozmos, promotren iz raznih kuteva u svojim mnogim detaljima u središnjem dijelu ciklusa, na završetku prepušta razgradnji oblika, a u horizont promatranog ulazi prvobitno (tama) i vječno (Otac). Način na koji je ovakva sugestija mitske organizacije teksta ostvarena – struktura paradoksa – možemo opisati kao relativistički, ironijski i samosvjestan, a realije koje tvore “stvoreni svijet” ulaze u tekst tobože kroz stihiju (jezične) slučajnosti.³⁸ U odnosu na Rudnevljeve karakteristike neomitološke svijesti, možemo ustvrditi da

³⁸ Čerkašina na mitopoetički način čita i tekstove *Karamzinoseoskog* i *Gradskog dnevnika*, pri čemu u supostavljanju ova dva ciklusa vidi i aktivaciju opreke selo-grad kao raj-pakao. U *Karamzinoseoskom dnevniku* kozmogonijski se čin ostvaruje ulaskom u kuću i njenim uređenjem (stvaranjem doma) gdje središnju ulogu igra lirska kazivačica (“Stefanovna”) kao utjelovljenje ženskog stvaralačkog načela i ujedno demiurg vlastitoga teksta (Čerkašina 2005: 165-169). *Gradski dnevnik* onda predstavlja suprotno načelo: grad je mjesto napuklih međuljudskih odnosa i veza i mjesto gdje se čovjek đavlu obraća na ti (v. spomenutu pjesmu *ovo je kuća u kojoj...*), ili, simbolički, “projekcija

je ovaj ciklus oblikovan s pomoću svakodnevne mitologije i povijesno-kulturne realnosti prošlih godina u ulozi “tekstova koji osvjetljavaju tekst odozdo”, protkanošću aluzijama i reminiscencijama i evociranjem sličnosti s mitskom strukturom (cikličnost vremena, sličnost mitološkom predjeziku koja je ovdje ostvarena sličnošću s naivnošću i jednostavnošću dječjeg jezika).

biblijske Apokalipse, lokus katastrofa” (ibid.: 169). Premda nam se čini da je takva interpretacija donekle neutemeljena – prostor sela itekako je zasićen tragedijom i porocima – mjesto i smisao pjesme *Moja je domovina mala...* mogao bi se tumačiti kao performativni čin “proglašavanja” vlastitoga mitsko-sakralnog i ujedno egzistencijalnog prostora, na čijem početku i opet stoji svjetlost (“svjetlosti svijeeće krug”).

4. POETIČKE SPECIFIČNOSTI PETRUŠEVSKINE LIRIKE

4.1. PREPLET INTELEKTUALISTIČKOG I NEPOSREDNO PROŽIVLJENOG

Petruševskin lirski tekst suočava se s nizom proturječnih aspekata koji, supostavljeni ili pak uokvireni jedan drugim, tvore strukturu paradoksa. Paradoks je shvaćen i upotrijebljen kao jedini mogući način govora o zbilji, stoga bismo mogli reći da se intencija mimeze kod Petruševske ostvaruje u oponašanju mehanizma njenog funkcioniranja, koja je za nju mnogolika, proturječna, entropična i dubinski neuređena. Osim toga, pod pojmom zbilja ovdje je nezaobilazno uključen i pojam govora o njoj, što će reći da govorimo o stavu u kojem se realnost shvaća i kao pitanje stvaranja, a ne samo već datog, odnosno da je ona umnogome odredljiva kao jezična konstrukcija. U takvom okviru leži postmodernistička osnova Petruševskine poetike – prisjetimo se, uostalom, Solarove tvrdnje da je upravo paradoks “oslonac ‘duha postmoderne’ jer je u njemu sadržano iskustvo jezika koji pokušava govoriti sam o sebi” (Solar 2005: 22). Ovo će svjetonazorsko ishodište Rykova opirući se na autobiografske tekstove i biografiju autorice nazvati “revolucionarno-inteligentskim”, a u smislu “autorskog ideala” ovoj struji odgovara oslon na kanonsku književnost (Rykova 2007: 9). Riječ je o intelektualističkoj struji Petruševskinog teksta koja se ostvaruje u citatnoj mreži, intertekstualnim aluzijama i pribjegavanju crnom humoru i ironiji. Ista tendencija dovodi se osviješteno u vezu s drugom – Rykova je naziva “stihijsko-narodnom” (ibid.), a Prohorova “sentimentalističkom” (Prohorova 2007) – čije je izvorište u izvanjezičnoj zbilji: izravnom dojmu, proživljenom iskustvu, osobito u neugodnim i graničnim (traumatičnim) tjelesnim iskustvima poput boli, bolesti, gladi.³⁹ Takva iskustva pripadaju samom lirskom subjektu ili pak drugima koje susreće i s kojima suosjeća – upravo u ovoj orijentiranosti prema drugima, i to u smjeru “inteligentkinja-narod”, osmišljava se poveznica s “odlaženjem u narod” (rus. *hoždenie v narod*) ruskih studenata i revolucionera u drugoj polovici 19. stoljeća. Lirska kazivačica, ustvrdivši da su ona i obitelj u selu u koje su se preselili “ipak ovdje tuđi / zbog ovog i onog”, ovako dalje ocrtava specifičnost njihovog položaja:

karamzin
sentimentalizam
brat'ja-dekabristy
devjatyj klass sr. školy
v prud, v prud

karamzin
sentimentalizam
braća-dekabristi
deveti razred sr. škole
u jezero, u jezero

³⁹ Usp. o tome pjesmu iz podciklusa *Lutke* (14).

v narod hodjaščenske
za toplom
za slovom
za jasnym nebom
za svojim sobstvennym
prostorom
za černym hlebom (502)

u narod pohodeći
po toplinu
po riječ
po jasno nebo
po svoje osobno
prostranstvo
po crni kruh

Vlastita pozicija u odnosu na narod kao Drugog osmišljena je i opet pomoću općih mjesta ruske književnosti, ovog puta kanonskog djela ruskog sentimentalizma. Izraz “u jezero, u jezero” aluzija je na Karamzinovu *Bijednu Lizu*, djevojku sa sela koja se utopila u jezeru zbog neostvarene ljubavi prema aristokratskom mladiću. S Karamzinovljevim se sentimentalizmom, odnosno njegovim kultom osjećajnosti, prirode i moralne neiskvarenosti “ljudi iz naroda” supostavlja revolucionarni pokret dekabrista, ruske aristokracije koja se u prvim desetljećima 19. stoljeća protivila samodržavnosti i kmetstvu, te agitacijsko-prosvjetiteljski pokret “odlaženja u narod”, započet nekoliko desetljeća kasnije (1861. kad je kmetstvo službeno ukinuto). I dok su devetnaestostoljetni pokreti orijentirani na seljaštvo i “narodne mase” nosili jasne političke i prosvjetiteljske zadaće, Petruševskaja, kako smo vidjeli, ni približno ne dijeli te ciljeve. Nju gone osobni “sentimentalni” razlozi (“po toplinu”, “po jasno nebo”, “po crni kruh”), čežnja za izdvojenošću (“po svoj osobni prostor”), a u stvaralačkom aspektu “narodu” se obraća da bi ga slušala (“po riječ”; “ne / govorite // mogla bih reći / ja vas slušam” (552)), a ne govorila im, educirala ih ili agitirala jer „oni koji znaju kako valja / organiziraju bližnjima / generalnu probu pakla“ (66). U ovom naglasku na neobrađeno proživljeno iskustvo i tuđu riječ i ostvaruje se ovaj drugi, realistično-dokumentaristički aspekt njene poetike. Jezično se to očituje u izravnom prenošenju govora drugog (*skaz*) i autorskim primjedbama u kojima se ocrtavaju figure potekle iz narodne sakralnosti: Majkavlažna zemlja, likovi narodnih svetaca i svetica (ruskih pravednika, jurodiva i mučenika), zaziv kršćanskih figura. Tomu ćemo pridodati i osobitu formu koja se postiže u sprezi namjere živog prenošenja svakodnevnih jezičnih i životnih realija i slobodnog stiha, a koju Vežljan naziva naivnim „jednostavno-govorom“ ili „jednostavno-zapisom“ (Vežljan 2009), a na istom tragu i Prohorova ističe važnost „optike djeteta“ u oblikovanju neosentimentalističkog diskursa *Karamzinoseoskog dnevnika* (Prohorova 2007: 163-164).

4.2. KAOZMOS ZBILJE

Markova pak tu istu stilsku crtu opisuje kao „nespretnost“ iz koje nastaje „atonalna forma koja estetizira kaos i disonancije i vodi prema stvaranju disharmonične slike svijeta s narušenim vezama i odnosima“. Petruševskin je tekst, prema Markovoj, vođen „zakonom nereda“ (Markova 2014: 87). Slijedeći ovaj opis Petruševskin bismo tekst mogli opisati kao kaosgrafiju, ali imajući u vidu sentimentalističko-humanističke, metafizičke i neomitološke sastavnice njene poetike moglo bi se ustvrditi da se postmodernistička kaosgrafičnost potkopava i relativizira, i to dominantno iznutra, odnosno napuklinama u dubinskoj strukturi o kojima je bilo riječi (drugo dno, metafizički propusi).⁴⁰ Stoga bi se moglo govoriti o određenoj obnovi načela kozmosa u obliku „novog, *relativnog* kozmosa, kozmosa iz kaosa. To je upravo K a o z m o s koji prokazuje cjelovitost svijeta u njegovim prijelomima, povezanost u sukobu proturječnosti, stabilnost u samom procesu beskonačnog kretanja“ (Lejderman 2005: 52). Analiza Petruševskine lirske zbirke pokazala je upravo navedene značajke: podsjetimo na naivno iskazane paradoksalne aforizme te iskaze poput „eksplozija zblizava / suprotnosti / podrum i krov“ (39) ciklusa *Paradoski* (povezanost u sukobu proturječnosti) i na formule kojima je prožet tematski heterogen i fragmentarno uređen tekst autobiografskih poema ciklusa *Provenanse* i dvaju dnevnika: „kao i obično“, „kao i uvijek“, „u vijeke vijekova“ koje ukazuju na stabilnost unutar neprekidnog kretanja i mijenjanja.

Nadalje, karakteristika postrealističkog (kaozmičkog) dijaloga s kaosom je i prihvaćanje postojanja zbiljskog svijeta (ibid.: 64). U promotrenoj zbirci možemo uočiti u ovome ključu preoblikovane postmodernističke paralogizme simulakrum-realnost i svagdan-onostranost. Načini kojima se jezično oblikuje simulakrična zbilja u postmodernističkom tekstu ovdje nisu iskorišteni radi opovrgavanja postojanja objektivne realnosti, nego se njime oblikuje specifičnost autorskog pisma koje, ako i pretendira na vjerno oponašanje stvarnosti, onda u shvaćanje naravi te stvarnosti uvrštava i mehanizme njenog subjektivnog poimanja. Otud i slijevanje različitih poetičkih principa (sentimentalističkog, naturalističkog, postmodernističkog) u istom tekstu: zbilja se ne svodi na

⁴⁰ Naglasak je ovdje upravo na dubinskoj strukturi odnosno vertikalnoj protezi teksta jer su na razini govora iskazi uglavnom ambivalentni. Sentimentalizam se, primjerice, očituje dominantnije kroz „iskrivljeno zrcalo“ (Prohorova 2007: 163) – poigravanje sentimentalističkim književnim šablonama, uprezanje citata, ironiziranje osjećajnog aspekta (“ali misao / ipak krči / svoj put // i grubi život / odjednom će izbrisati / neku // nevinu / krhku / biljku” (24)), a utjecanje kršćanstvu relativizira se nostalgijom prema poganstvu: “cijela stvar je u tome / da je poganstvo / za nas / zatvoren prolaz // nekakav / “nepoznati zavičaj” // drugo / drevno [...] // kakav im je to nepoznati / zavičaj // ne da bi / ave ave / tj. slavi se // nego tako // jednostavne riječi [...] // da su bar ispjevali / mojoj mami / tad u zoru / odletjeo / moj bijeli labudić / u vječni / život // u drevni / u zavičaj” (603-604).

objektivnu, subjektivnu ili metadimenziju, već ih sve uključuje. Ni jezik ni objektivna zbilja ne sadrže vrijednost ishodišta jer su oboje ovisni o točki promatrača odnosno kazivača. Evo kako se, primjerice, opisuju neobične usne jedne od putnica u autobusu:

(nižnjaja guba	(donja usna
na izlete	na izlijetanju
poslednego zvuka	zadnjeg zvuka
v slove	u riječi
ljublju	ljublju
plju-ju	plju-ju
a verhnjaja guba	a gornja usna
v poluulybke	u poluosmijehu
zvuk y-y	zvuk i-i
ju-y	ju-i
peľi guby	pjevale usne
kruče	kručo
ny-yyh	ny-yyh
zaum') (238)	zaum)

Dakako, ovdje se može zamijetiti da isticanje načina ili predmeta iskazivanja doprinosi karakterizaciji lirskog subjekta (ovaj put u Bogdanovom smislu pjesničkog analogona pripovjedača iz narativne književnosti). Tako u stihovima poput upravo navedenog, u kojem se pomoću citata i intertekstualnog dijaloga (ovdje – s Kručěnyhom) ističe sâmo iskazivanje, lirski subjekt istupa kao visokoobrazovana i kritička osoba (rus. *intelligentka*). Isticanje izvanjezične zbilje, što se najizrazitije odnosi na nelagodna tjelesna i granična psihička iskustva, karakterizira lirsko ja kao empatičnu i propaćenu osobu, a u vezi s time i kao društveno nepriviligirani subjekt određen „rasom, sredinom i trenutkom“: neimaština i glad u djetinjstvu, cenzura i druge prepreke u spisateljskoj karijeri za vrijeme sovjetskog režima, tegobe tranzicije i majčinske uloge.⁴¹ U tom smislu ne samo književno iskustvo postmodernizma nego i realno, biografsko i povijesno, iskustvo određuju kaos kao *status quo* s kojim se stupa u stvaralačko-tragalački dijalog.⁴² Čerkašina ovako

⁴¹ Petruševskino realističko (ili, kako je stilski svrstavaju, neonaturalističko) “crnilo”, u ovom djelu izričito utemeljeno u autobiografskom materijalu, povezivo je s poetikom V. T. Šalamova, autora *Kolymskih priča* (*Rasskazy s Kolimy*) u kojem u autobiografskom ključu piše o životu u jednom od najozloglašnijih sibirskih logora. Lejderman tako analizira Šalamova kao postrealističkog pisca (Lejderman 2005: 139-174), a Pahomova naziva Petruševsku nastavljajčićom šalamovske linije ruske književnosti. Povezuje ih “etički stoicizam” vidljiv iz kontrasta između neutralnog tona pripovjedača i “eksplozivnog, spaljujućeg sadržaja” (Pahomova 2016). Uzgred ćemo spomenuti da je Šalamov i autor nekolicine pjesničkih zbirki koje su danas još uvijek u sjeni kolymskog ciklusa.

⁴² Veza književnog postmodernizma i iskustva života u Sovjetskom Savezu i netom nakon njegovog raspada (a upravo to su godine u kojima nastaje dobar dio tekstova okupljenih u zbirci, a neki od njih – kao spomenuti podciklus *Lutke* – tematiziraju i sjećanja na tegobne sovjetske godine) zapravo naglašava specifičnost ruske inačice postmodernizma, a to je njena bliska i uzajamna veza s povijesnim projektom komunizma. Ovu je tezu razradio ruski teoretičar s

opisuje prikazani svijet Petruševskih djela: “[r]ekreirajući u svom umjetničkom svijetu suvremenu stvarnost L. Petruševskaja je maksimalno realistična: stare su uloge uništene jer se ne samo prekinula povezanost vremena, nego su razrušeni i tradicionalni principi, osobito institucija obitelji, i u tom socijalnom kaosu likovi pokušavaju preživjeti” (Čerkašina 2015: 15).

Ovakva iščitavanja pozivaju se na neospornu stvarnosnost Petruševskih lirskih tekstova omogućenu temeljnom autobiografičnošću i dokumentarizmom koji su proglašeni već u naslovima („reci raznih duljina“ kao oblik „jednostavno-zapisa“ umjesto zbirke stihova; dnevnicu). Pa ipak ni „princip filmskog kadra“ neće se pokazati adekvatnim za bilježenje prolazećih trenutaka:

ne snimeš'	ne možeš snimiti
ne snimeš'	ne možeš snimiti
kino pro žizn'	film o životu
pro bezymjannyh krasavic	o bezimenim ljepoticama
nežnyh detej	nježnoj djeci
gluhih staruh	gluhim staricama
gordyh alkoholikov	ponosnim alkoholičarima
neumestnyh intelligentov	neumjesnim inteligentima
mestnyh	lokalnim
i priezžih	i pridošlim
na nas	nas je
tože	isto
smešno smotret'	smješno gledati
žizn' voobščē	život se uopće
nel'zja	ne smije
nabljudat' so storony	promatrati sa strane
ona neprilična	on je neprikladan
bezzaščitna	bespomoćan
smotri na zvezdy	gledaj zvijezde
v avguste i janvare	u kolovozu i siječnju

američkom adresom M. N. Ėpštejn koji u svojoj knjizi *Postmoderna u ruskoj književnosti (Postmodern v ruskoj literature)* utvrđuje da ruski postmodernizam nije tečevina preuzeta sa Zapada nego “u biti duboko ruska pojava”. Komunizam i postmodernizam u Rusiji predstavljaju zapravo “dvije faze jednog idejno-estetičkog projekta. Ako je komunizam proglašavao buduće slavlje ideja koje preobražavaju realnost, onda postmodernizam već otkriva odsustvo bilo koje druge realnosti osim realnosti samih ideja (znakova, slika, naziva)” (Ėpštejn 2005: 68).

na rošču v mae
i v marte

šumarak u svibnju
i u ožujku

oni veličestvenny

oni su veličanstveni

vse ostal'noe
tak melko

sve ostalo je
tako sitno

no tak ljubimo (240-241)

ali tako drago

Trenuci ljudskog života inherentno su nepredočivi zbog svoje neulovljive prolaznosti („sitnosti“) i istovremeno se na temelju kriterija emocionalne privrženosti pojavljuju kao jedina mogućnost za promatranje i prikazivanje. Biografsko-realni svijet koji prikazuje Petruševskaja tako predstoji kao „rodni (rus. *rodimyj*, op. D. K.) kaos koji ne izaziva kritičku ocjenu“ (Prohorova 2007: 158), nego (u najmanju ruku) potrebu za njegovim svjedočenjem i komuniciranjem. Na taj način postrealistički dijalog s kaosom funkcionira, kako pišu Lejderman i Lipoveckij, kao „igra skrivača“ s jedne strane i „s druge – vjera u nadilazivost kaosa kroz povezivanje s predzadanim višim istinama“ (Lejderman, Lipoveckij 1993).

4.3. REVITALIZACIJA ISTINITOG

S time stoji u vezi drugi postrealistički paralogizam koji je uočen i u poetici Petruševskine lirske zbirke: svakidašnje-vječno (svagdan-onostranost). „Predzadane više istine“ odnosile bi se ovdje na obrise dubinskog arhetipskog tkanja unutar kojeg se odvija drama ljudskih života, a koji se predočuje neizravno, intuitivnim uvidima i sugestivnim oblikovanjem likova. Središnja arhetipsko-mitološka figura je žena na kojoj leži obavljanje temeljnih zadaća koje omogućuju ljudski život: rađanje, održavanje života i njegov ispraćaj. Ovaj se poetički element nadaje iz „stihijsko-narodne“ osnove, te se time Petruševskine „više istine“ odnose prije na arhaično, izravno-intuitivno percipiranje iskonskih „još mitom izlivenih“ (Lipoveckij 1994) uloga unutar svakodnevnih trenutaka i situacija, nego na određenu metafizičku koncepciju koja bi imala osmišljavati promatrani svijet. Na isti način mit funkcionira i u kaozmosu književnog pravca postrealizma, kako to objašnjavaju Lejderman i Lipoveckij:

Prizivanje mita izravno, najneposrednije proizlazi iz logičke nespoznatljivosti same umjetničke nadzadaće postrealizma – potrage za smislom u kaosu, zakona u apsurdu

postojanja. Jer mit uvjerava ne d o k a z o m valjanosti, nego njenom d e m o n s t r a c i j o m. Neuzročno, ali postoji, i sve je tu. Objasniti se ne može, a zakon – evo ga, naočigled (Lejderman, Lipoveckij 1993).

Tema onostranosti u sprezi sa svakidašnjicom aktivira se vrlo često kroz motive bolesti, smrti, propadanja. Smrt i smrtnost, u skladu s mitološkom percepcijom vječne cikličnosti unaprijed zadanih etapa životnog procesa, ne prizivaju egzistencijalna pitanja, već ona figuriraju kao datost koja čini život po određenju tragičnim. U tom inzistiranju Lipoveckij vidi još jednu specifičnost Petruševskine poetike: „[nj]ena je poetika, ako hoćete, didaktična, jer uči ne samo osviještavati život kao pravilnu tragediju, nego i živjeti s tom sviješću“ (Lipoveckij 1994). Prohorova također uočava da su uzroci te već zadane tragičnosti života (ili života kao „prostora bijede“) neobjašnjivi, tragičnost je dio pravila igre („uvjeta zadaće“) za Petruševskine ženske junakinje, uključujući i nju samu (v. Prohorova 2008: 160).

4.4. PJESNIČKI SUBJEKT I ETIČKO PITANJE

Još jedan aspekt postrealističkog dijaloga s kaosom odnosi se na oživljeni humanizam, interes za „malog čovjeka“ i osobni smisao koji je izgradiv unutar ontološkog kaosa (Lejderman 2005: 64). U promotrenoj su zbirci u centru pažnje sudbine ljudi koje susreće lirski kazivačica i međusobno isprecijecanje njene osobne putanje sa životnim putevima drugih koje susreće ili o kojima je čula. Kritizirajući „ispravljene orbite“ i „jasne brze formule“ filozofskog diskursa u *Sporu sufijā*, lirski kazivačica im suprotstavlja poučne životne priče: „prispodobā / životna priča / mnogo će otkriti do dna // Biblija ih je puna“ („přitča / žitejskaja istorija / mnogie otkroet do dna // Biblija imi polna“) (197). Ono što ovdje omogućava „otkrivanje do dna“, odnosno razumijevanje priča – što već pretpostavlja uspostavljanje nekih orijentira za snalaženje u njihovom mnoštvu i neredu – jest vertikala koju uspostavlja lirski subjekt kao iz-kazivatelj, točka u kojoj se reflektira promatrani svijet. A za taj je lirski subjekt, kao što smo pokazali, ovaj stvaralački proces uvjetovan samonadilaženjem. U jezičnom smislu ono se očituje kao aktiviranje uloge govornih pauza u izgradnju tijela pjesme, a u značenjskom riječ je o motivima graničnih situacija koje omogućuju „pogled u onkraj“. Sljedeći odlomak pripada dijelu pjesme u kojem kazivačica sjedi noću u tišini na stepenicama u parku nakon preživjele reanimacije:

my ved' ne pomnim
čto mčimsja po krugu
i pri tom

jer mi se ne sjećamo
da bježimo u krug
i pritom

vertjas'
kak na centrifuge
pljus vmeste
so svoej galaktikoj
kuda-to
stremitel'no
udaljaemsja

(ot nekoego centra
nado
dumat'
a gde
ètot centr?)

nahodjas'
vsë vremja
vniz golovoj
vverh tormasškami

(esli smotret'
opjat'-taki iz togo nevedomogo
centra
zemli
a kto smotrit?) (135-136)

vrteći se
kao na centrifugi
plus zajedno
sa svojom galaksijom
nekud se
usmjerenom
udaljavamo

(od nekog centra
treba
misliti
a gdje je
taj centar?)

nalazeći se
cijelo vrijeme
glavom prema dolje
naopačke

(ako gledamo
opet iz tog nepoznatog
centra
zemlje
a tko gleda?)

Petruševskin dijalog s kaosom osobit je, mogli bismo reći, po svojoj dinamici (samo)zaborava i (samo)prisjećanja, nesvjesnog tijeka života i svjesnog svjedočenja. Lirsko ja Petruševske aktivno je i progovara iz pozicije svjedoka-promatrača (rus. *nabljudatel'*, usp. pjesmu *mi sebe nadgledamo...* (*my za soboj nabljudаем...*) (47). Iz te pozicije nepristrano prikazuje trenutke svakidašnjice i tuđi govor („vječno sjećanje trenutcima“ izjavljeno je kao pjesnički credo, v. str. 54) i samog sebe – autobiografično, svjedočeći o vlastitoj prošlosti, mislima, doživljajima; ili samorefleksivno, kao u gornjem primjeru. Prikazivanje sebe u trenutku tišine pokazalo se kao proces nedovršenog mišljenja i postavljanje još neodgovorenih (a možda i neodgovorivih) pitanja („a gdje je / taj centar?“, „a tko gleda?“).

Pretpostavka o centru i o subjektu promatranja razotkriva prazninu: dok se pogled prema van pruža prema neuređenom mnoštvu i mnogolikosti, pogled prema unutra otkriva bezdan praznine. Napetost između ta dva poteza porađa pjesničkim izrazom te se stoga o životu govori kao o nespoznatljivo paradoksalnom, pa ipak neosporivo vječno živom. Stoga bi se prije moglo govoriti o karakterističnom „duhovnom ustroju od kojeg je postmodernizam potpuno slobodan“

(Prohorova 2007: 10) u ključu iskustvene (proživljene) transcedencije i nedovršenog procesa propitivanja naravi zbilje, nego u terminima preuzimanja osobne odgovornosti i bahtinovskog „odgovornog stvaralaštva“ i „ne-alibija u bitku“. Prema Lejdermanu bit je postrealističke „spoznaje povezanosti svega postojećeg“ u stjecanju odgovornosti za „svoj dio svemira“ u kojem se čovjek onda trudi „zagrijati njegove stanovnike svojim dahom, ispuniti prazninu svojim subjektivnim smislovima, svojim tijelom, osjećajima, mislima“ (Lejderman 2005: 64). Premda bi ovakav opis donekle odgovarao likovima o kojima Petruševskaja piše s odobravanjem (Oksja, Tosja, Antonina i neimenovane majke i starice), subjekt teksta mu izmiče: umjesto konstruiranja subjektivnih smislova lirska kazivačica propituje ili ismijava, a njena je osjećajnost, kad se ne pojavljuje kao ironijski minus-postupak, prigušena, neodlučujuća i uvijek upregnuta u koloplet narativnih (kao pomisao ili replika) ili tjelesnih procesa. Sličnom zaključku pri bližem promatranju osobitosti Petruševskinog stvaralaštva dolaze i Lejderman i Lipoveckij. Ako smo utvrdili da je poetika usredotočena na prikazivanju samog života pri čemu autorska osobnost odstupa u stranu, onda je „život kakav jest' [...] etički ravnodušan, ako ne i besmislen“ (Lejderman, Lipoveckij 2008 [2]: 618).

Praznina na mjestu ja posljedica je autopoetičkog zahtjeva za „skrivanjem“ i „umiranjem“ autorske figure u njegovim likovima. Pozicionirajući se kao slušateljica odbačenog i omalovaženog narodnog govora („ne / govorite // mogla bih reći / ja vas slušam“), lirska kazivačica slušanjem i promatranjem uočava i bilježi „poeziju svagdana“, odnosno „imanentnu ljepotu svega postojećeg“ i „čaroliju svake stvari“ (Markova 2014: 85, v. i bilj. 24.). Poezija pak u kontekstualno-kulturološkom smislu tradicionalno predstavlja ono kulturno dobro koje se povezuje s visokom kulturom: aristokratskim nasljeđem (tu konotaciju osobito aktivira dijalog s Ahmatovom koja slovi za posljednju rusku aristokratkinju) i učenošću nedostupnom „narodu“. Autobiografska okosnica Petruševskine poezije kao njena osobita inačica doslovnog „odlaska u narod“ s namjerom iznalaženja poetskog materijala u sirovoj, nekultiviranoj i vrlo često gruboj i tragičnoj realnosti života „malog čovjeka“ u kontekstualnom smislu figurira dakle kao dijaloški prijepor s modernističkom poetičkom potkom i njenim postromantičkim i romantičkim pretečama. Što se tiče lirske subjektivnosti moglo bi se reći da se Petruševskin subjekt ne nameće kao gravitacijski centar njene poezije u smislu govora o sebi i lirske ispovjedalnosti, no, istovremeno, način iskazivanja je naglašeno subjektivan: govor o drugome nemoguć je bez svijesti o sebi kao njegovom posredniku. Ta naglašena subjektivnost i samosvjesnost u tekstu je uvijek prisutna kroz

formu slobodnog stiha, točnije „redaka razne duljine“. U njima se otkrivaju pukotine koje upućuju na to da i izvan prikazanog nešto postoji: „svijest autora, koja i čini 'sjećanje trenucima' vječnim“ (Vežljan 2009).

4.5. KONTEKSTUALNO POZICIONIRANJE: SRODNE POETIKE

Što se pak tiče autorske pozicije u naznačenom širem kontekstualnom horizontu, otvoreno se kritizira i kategorija sudbinske odabranosti pjesnika (rus. *izbrannost' poëta*), čiji patos funkcionira u percepciji figure pjesnika u ruskom kulturnom krugu utemeljen još Puškinovim i Lermontovljevim pjesničkim iskazima i biografijama. S tom se tradicijom oblikovanom mesijanskom ulogom pjesnika-proroka ruska književnost obračunava još od avangardističkog manifestnog „zbacivanja s parobroda suvremenosti“ do Prigovljevog konceptualizma, u kojem suočavanje s Lermontovljevom hipertrofijom ja poprima oblik prokazivačke, ismijavalačke geste:

V poldnevnyj znoj v doline Dagestana
S svincom v grudi ležal nedvižim ja,
Ja! Ja! Ja! Ne on! Ja ležal – Prigov Dmitrij Aleksandrovič! (Prigov 1996: 149)⁴³

(U podnevnoj sparini u dolini Dagestana / S olovom u grudi ležao sam nepokretan ja / Ja! Ja! Ja!
Ne on! Ja sam ležao – Prigov Dmitrij Aleksandrovič!)

Kod Petruševske taj obračun ne zadobiva središnje mjesto, prije bi se reklo da ulazi u tekst u onoj mjeri u kojoj je zatečena semiosfera shvaćena kao dio promatrane zbilje. Stoga kod nje umjesto deklamativnih „Ja! Ja! Ja!“ u dijalogu s Lermontovom nalazimo tek izolirano „a“ koji u ovom kontekstu možemo čitati kao iskaz nezainteresiranosti ili proglašenje neaktualnosti problematike individualnosti. Za Evgeniju Vežljan odustajanje od uloge „odabranosti pjesnika“ dano je već u podnaslovu zbirke u kojem se knjiga odbija žanrovski definirati kao knjiga stihova, već naprosto „redaka razne duljine“ čime se formulira ironično ogoljavanje postupka (Vežljan 2009).

Isto ovo isticanje formalne slobode može se promotriti u kontekstu sorealističkih stega kojima je autorica bila izložena na početku svojega stvaralaštva: Petruševskin slobodni stih tada bismo mogli nazvati oslobođenim stihom (ili šire: književnim govorom) i tek ovdje se nadaje moment poetičke geste. U tome i vidimo potvrdu opravdanosti prefiksa post- u opisu ove poetike, bilo da je riječ o

⁴³ Riječ je o parodiranju jedne od kanonskih Lermontovljevih pjesama, *San (Son)*: “V poldnevnyj žar v doline Dagestana / S svincom v grudi ležal nedvižim ja, / Glubokaja ešče dymilas’ rana / Po kaple krov’ točilasja moja” (Lermontov 1967: 72-73).

postrealizmu kao jednom od stilskih pravaca unutar postmodernizma ili pak samostalnom stilskom pravcu, u nečemu bitno različitom od postmodernističke matrice. U oba je slučaja riječ o kontekstu „postsovjetske“ književnosti – o ruskom se potmodernizmu ionako često govori kao posljedici nedavne ideološke prošlosti.⁴⁴

Ljudmila Petruševskaja obično se pribraja krugu spisateljica suvremene „ženske proze“ (uz Tat'janu Tolstoj i Ljudmilu Ulicku) s kojima je zblizava realistični stilski modus i tematiziranje života suvremene žene. Ista tendencija uočena je i u poeziji. Slično bi se moglo reći za usmjerenost na *skaz*, tehniku vezanu uz prozne žanrove po kojoj se Petruševsku onda može povezati s realinom N. S. Leskovom i dvadesetostoljetnim satirikom M. M. Zoščenkou.⁴⁵ No ove poveznice odnose se u prvom redu na Petruševskino prozno i dramsko stvaralaštvo, čije teme se unekoliko nastavljaju i u njejoj (zasad jedinoj) pjesničkoj zbirci (napomenut ćemo i da ostali navedeni autori nemaju objavljene zbirke pjesama). Forma poezije, kako je to podcrtala Vežljan, ističe aspekt subjektivnosti iskaza, a u ovoj konkretnoj zbirci autobiografičnost i metapoetičnost dodatno naglašavaju sferu iskazivačke svijesti: Vežljan ju je nazvala „svijješću autora“, a mi smo je pokušali strukturno odrediti pomoću razlikovanja lirskog ja i Nad-ja (subjekta iskaza). U ovome se aspektu najviše očituje ono što Lejderman i Lipoveckij pozivajući se na Bahtina nazivaju relativnom poetikom postrealizma, koji barata s konkretnim dimenzijama stvarnosti i istovremeno nastavlja propitivati njene osnovne postavke, usmjeren na „'gluhonijemo promatranje veza postojećeg' (izraz Vjač. Ivanova) unatoč kaosu i iz dubine kaosa“ (Lejderman 2005: 51). U Petruševskinoj se poeziji ovo „gluhonijemo promatranje“ primiče polu metafizičkog i začudnog prije nego stvaranju novog oblika humanističke (i stvaralačke) odgovornosti koja bi imala biti jednom od ključnih značajki postrealističkog kaozmičkog pisma (usp. o „stjecanj[u] odgovornosti“ Lejderman 2005: 64; o „zaokretu prema etici“ i „revivalu revidiranog humanizma“ Williams Wanquet 2006: 390; o „odgovorn[o]j kreativnosti“, uspostavljenoj u oslonu na lažnu odgovornost soerealizma, neodgovornost postmodernizma i Dostoevskog kao uzor, Roesen 2012-2013: 387). U tome je bliža metafizičkom realizmu Jurija Vital'eviča Mamleeva (1931-2015). Riječ je o književnom pravcu kojeg je ovaj ruski autor sam artikulirao u svom filozofskom tekstu *Sudbina bitka (Sud'ba bytija)*. Za metafizičkog realista, piše Mamleev, „znanje vidljivog života treba biti tek početni trenutak,

⁴⁴ Usp. bilj. 43.

⁴⁵ Na vezu s Leskovom upozorava Užarević (Užarević 2013: 306), a sa Zoščenkou Vežljan i Pahomova (Vežljan 2009, Pahomova 2016).

iza kojeg se otkriva njegovo pronicanje u suroviju (rus. *bolee groznuju*) realnost“ (Mamleev 2006: 101), odnosno njegova bi zadaća trebala biti prikazivati „čovjeka kao metafizičko biće“ (Rešetov prema Užarević 2013: 286). Mamleeva slično kao i Petruševsku obično ubrajaju među ruske postmoderniste, no ono što ih oboje bitno izdvaja jest „inzistiranje na nadilaženju materijalnoga i svakodnevnoga u čudesnome, onostranome i metafizičkome“ (ibid.: 287).

U ovom ćemo kontekstu spomenuti još i vezu koju autorica svjesno uspostavlja s japanskom umjetnošću (Hokusai,⁴⁶ struktura haikua), posežući na taj način za određenom kulturno-umjetničkom drugošću koja i opet povezana s transparadoksalnošću, subjektivnošću i metafizikom proživljenom kroz svakidašnjicu i kroz detalj.

5. ZAKLJUČAK

Zbirka *Paradoski: reci raznih duljina* izmiče jednoznačnom poetičkom određenju i predstavlja konglomerat raznorodnih utjecaja i srodnosti, koji je postrealističkoj poetici blizak utoliko ukoliko ona predstavlja „nadilaženje postmodernizma“ i ponovno, propitivalačko i relativizirajuće uspostavljanje odnosa između subjekta, jezika i zbilje koja, nastavljajući se na postmodernističko iskustvo, uključuje i ideološku i arhetipsku sferu kao datosti koje ju oblikuju. U tom se smislu svijet koji prikazuje može opisati kao kaozmičan, a odnos prema njemu (ili njegovom uspostavljanju) kao relativan, nedovršen i tragalački. Ako je osnovna namjera koju naznačuje pjesnički subjekt „ovjekovječiti trenutak“, a ona se ostvaruje kroz mrežu intertekstualnih relacija, onda je najdoslovnije određenje postrealizma kao onog povratka izvanjezičnoj zbilji koji se ostvaruje iz preosmišljavanja paradoksalnosti i paralogija postmodernizma u potpunosti primjenjivo na Petruševskinu liriku. Međutim, u istoj intenciji kod Petruševske nije sadržan aspekt nove etičnosti, konstruiranja subjektivnog smisla (ili, bahtinovskim riječima, „ne-alibija u bitku“), odnosno vlastite odgovornosti za ustroj osobnog svijeta i mita. Naprotiv, Petruševskin lirski subjekt „klizi“ u tišine između iskaza i govor o graničnim situacijama i prostoru „onkraj“: najznačajnijim su mu za vlastito samoodređenje ne koordinate neke osobne strukture smisla koja

⁴⁶ U vezi s japanskom umjetnošću navest ćemo citat iz jednog intervjua u kojem Petruševskaja sažima svoje shvaćanje zbilje, subjekta, svijesti i svrhe umjetničkog stvaranja: “Sve je u svijetu individualno i subjektivno. Svaki događaj. Na primjer, prolijeće ptica – to je također događaj. Moguće da ga nitko neće primijetiti. I ako je jedan čovjek to primijetio, to je samo njegova stvar, a ne stvar ptice. Ptica nije svjesna da leti. Ona sebe ne vidi u ovom svijetu. Oko drugog vidi je istinski. I ono je ocrtava tako kako Japanci crtaju pticu koja je upravo sletjela s grane. Tako se ovjekovječuje trenutak. No ptica sama sebe nije svjesna’ [Sinn und Form: Beiträge — zur — Literatur 1990: 535]» (Petruševskaja prema Markova 2014: 83).

bi pokazala obnovu „poetike s ljudskim licem“, već trenuci vlastitog privremenog povlačenja ili čak nestanka. Taj nestanak, kriza ili praznina ja u lirskom se govoru na koncu neočekivano očituje kao punina – na taj način se umjetnički nadilaze paradoksi tog govora. Ovaj osobiti vertikalni ustroj nije do kraja supostavljiv s postavkama kojeg književnog pravca i u njemu nalazimo nesvodivu poetičku značajku ove suvremene ruske autorice. I dok je ista ta značajka već bila uočena, ili točnije naslućena, u njenim proznim djelima, pjesnički žanr omogućio je veću izražajnost i strukturnu ulogu upravo tog načela, pa onda i mogućnost da se on jasnije rasvijetli. S ovog se mjesta nadaju i novi pravci detaljnijeg istraživanja poetike Petruševskinog pjesničkog teksta, a koji se ponajprije tiču komparatističkog osvjetljavanja u odnosu na ostatak njenog opusa (prozno i dramsko stvaralaštvo), a onda i na druge pojave suvremenog pjesništva. Osim toga vrijedilo bi se pozabaviti autobiografskom rekonstrukcijom „fabule“ naznačene u ovoj pjesničkoj zbirci i na taj način omjeriti deformaciju dokumentarističkog literarnim (pjesničkim) načelom.

Izvori:

- Ahmatova, Ana (2002) *Tri jeseni: pjesme i sjećanja* (prev. Fikret Cacan). Zagreb: Fidas.
- Devidé, Vladimir (1977) *Japanska haiku poezija i njen kulturnopovijesni okvir*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Joyce, James (1975) *Finnegans Wake*. London: Faber and Faber.
- Lermontov, Mihail Jur'evič (1967) *Stihotvorenija. Geroj našega vremena*. Moskva: Izdatel'stvo detskaja literatura.
- Prigov, Dmitrij Aleksandrovič (1996) *Sobranie stihov: Tom pervyj*. Beč: Wiener slawistischer almanach.
- Petruševskaja, Ljudmila Stefanovna (2003) *Devjatyj tom*. Moskva: Èksmo.
- Petruševskaja, Ljudmila Stefanovna (2008) *Paradoski: stročki raznoj dliny*. Sankt Peterburg: Amfora.

Literatura:

- Bagić, Krešimir (2010) "Jezični ludizam", u: *Vijenac*, br. 426. Zagreb: Matica hrvatska, str. 7.
- Bahtin, Mihail Mihailovič (1986) "K filosofiji postupka", u: *Filosofija i sociologija nauki i tehniki. Ežegodnik 1984-1985*. Moskva: Nauka, str. 80-160.
- <http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/postupok3.html#1> 27.10.2019.
- Bogdan, Tomislav (2003) "Lirski subjekt", u: *Lica ljubavi. Status lirskog subjekta u kanconijeru Džore Držića*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, str. 32-58.
- Bogdan, Tomislav (2012) "Lirika i tekstualni subjekt", u: *Ljubavi razlike: tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća*. Zagreb: Disput, str. 17-57.
- Čerkašina, Svetlana Pavlovna (2010) "K voprosu o mifologičeskoj nominaciji u L. Petruševskoj", u: *Izvestija Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. "Filologičeskie nauki"*, br. 2. Volgograd: Volgogradskij gosudarstvennyj universitet, str. 112-116.
- <https://cyberleninka.ru/article/v/k-voprosu-o-mifologičeskoj-nominatsii-u-l-petruševskoy> 16.12.2019.
- Čerkašina, Svetlana Pavlovna (2010) „Mifopoetičeskij aspekt opoziciji ‚gorod-selo‘ v tvorčestve L. Petruševskoj: ‚Karamzinderevenskij dnevnik‘ i ‚Gorodskoj dnevnik‘“, u: *Aktual'ni problemy slov'yans'koj filologii*, br. XXIII (1). Berdjans'k: Berdjans'kij deržavnyj pedagogičnyj universytet, str. 163-171. <http://dspace.nbu.gov.ua/handle/123456789/17190> 16.12.2019.

Čerkašina, Svetlana Pavlovna (2013) „Paradoks i paradoksal'nost' kak hudožestvenno-smyslovaja osnova ‚Paradosok‘ L.S. Petruševskoj“, u: Haninova, P.M. (ur.), *Dialog kul'tur: nacional'noe i inonaciona'lnoe v kul'ture. Materialy Vserorssijskoj s međunarodnym učastiem očno-zaočnoj naučno-praktičeskoj konferencii*. Elista: FGBOU VPO “Kalmyckij gosudarstvennyj universitet”, str. 29-33.

Čerkašina, Svetlana Pavlovna (2015) *Hudožestvennaja reprezentacija arhetipov ženskogo načala v tvorčestve L.S. Petruševskoj*. Volgograd: Severo-kavkazskij federal'nyj universitet. https://vspu.ru/sites/default/files/disfiles/dissertations/dissertaciya_1.pdf 16.12.2019.

Davydova, Tat'jana Timofeevna (2006) *Russkij neorealizm: ideologija, poëtika, tvorčeskaja èvoljucija*. Moskva: Flinta.

Èpštejn, Mihail Naumovič (2005) *Postmodern v russkoj literature*. Moskva: Vysšaja škola.

Ermolin, Evgenij Anatol'evič (1996) „Sobesedniki haosa“, u: *Novyj mir*, br. 6. https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1996/6/sobesedniki-haosa.html 22.10.2019.

Fališevac, Dunja (2015) “Poema, epilij, pjesan, spjev - neka terminološka pitanja u hrvatskoj znanosti o književnosti”, u: Pavlović, Cvijeta i dr. (ur.) *Komparativna povijest hrvatske književnosti: Zbornik radova Poema u hrvatskoj književnosti: problem kontinuiteta sa međunarodnog znanstvenog skupa održanog od 25. do 26. rujna 2014. godine u Splitu*. Split, Zagreb: Književni krug Split, Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, str. 9-20.

Flaker, Aleksandar (1976). *Stilske formacije*. Zagreb: Sveučilišna naknada Liber.

Genis, Aleksandr Aleksandrovič (2001) *Novyj kanon russkoj literatury. Interv'ju s M. Lipoveckim*. <https://www.svoboda.org/a/24200456.html> 22.10.2019.

Giroux, Joan (1974) *The haiku form*. Rutland: C. E. Tuttle.

Gračev, Mihail Aleksandrovič (2003) *Slovar' tysjačletnego russkogo argo: 27000 slov i vyraženi*. Moskva: Ripol Klassik.

Horeva, Larisa Georgievna (2018) “Magičeskij realizm L. Petruševskoj (na primere rasskazov sbornika ‘Dva carstva’)”, u: *Vestnik slavjanskih kul'tur*, br. 47. Moskva: FGBOUVO Moskovskij gosudarstvennyj universitet im. A.N. Kosygina, Institut slavjanskoj kul'tury, str. 207-213. <https://cyberleninka.ru/article/n/magicheskiy-realizm-l-petrushevskoy-na-primere-rasskazov-sbornika-dva-tsarstva/viewer> 30.12.2019.

Ieromonah Makarij (Simonopeterskij) (2012) „Svjataja velikomučenica Evfimija Halkidonskaja“, u: *Sinaksar': Žitija svjatyh pravoslavnoj cerkvi*. Moskva: Sretenskij stavropigial'nyj mužskoj monastyr'. <https://pravoslavie.ru/56384.html> 3.12.2019.

Ivanova, Natal'ja Borisovna (1998) „Preodolevšie postmodernizm“, u: *Znamja*, br. 4. Moskva: Pravda. <https://magazines.gorky.media/znamia/1998/4/preodolevshie-postmodernizm.html> 22.10.2019.

Jurić, Slaven (2006) *Počeci slobodnoga stiha*. Zadar, Zagreb: Thema i.d., FF Press.

Kravar, Zoran (1992) „Prolegomena teoriji slobodnoga stiha“, u: *Umjetnost riječi*, br. 36 (3). Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, str. 203-218.

Kravar, Zoran (1993) „Ritam u retku i ritam redaka“, u: *Tema: stih*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, str. 19-51.

Kuraleh, Aleksej (1993) „Byt i bytie v proze L. Petruševskoj“, u: *Literaturnoe obozrenie*, br. 5. Moskva: ANO “Izdatel'skij klub Staroe literaturnoe obozrenie”, str. 63-67. <https://md-eksperiment.org/post/20170628-byt-i-bytie-v-proze-lyudmily-petrushevskoj> 22.10.2019.

Lejderman, Naum Lazarevič i Lipoveckij, Mark Naumovič (1993) „Žizn' posle smerti, ili Novye svedeniya o realizme“, u: *Novyj mir*, br. 7. Moskva: ZAO “Redakcija žurnala ‘Novyj mir’”. https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1993/7/zhizn-posle-smerti-ili-novye-svedeniya-o-realizme.html 22.10.2019.

Lejderman, Naum Lazarevič (2005) *Postrealizm: teoretičeskij očerk*. Ekaterinburg: Ural'skij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet: Institut filologičeskikh issledovanij i obrazovatel'nyh strategij “Slovesnik”.

Lejderman, Naum Lazarevič i Lipoveckij, Mark Naumovič [1] (2008) *Russkaja literatura XX veka: 1950 - 1990-e gody: v dvuh tomah. Tom 1, 1968 – 1990*. Moskva: Academia.

Lejderman, Naum Lazarevič i Lipoveckij, Mark Naumovič [2] (2008) *Russkaja literatura XX veka: 1950 - 1990-e gody: v dvuh tomah. Tom 2, 1968 – 1990*. Moskva: Academia.

Lejderman, Naum Lazarevič (2008) *Paralogii. Transformacii (post)modernistskogo diskursa v russkoj kul'ture 1920-2000 godov*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.

Lipoveckij, Mark Naumovič (1994) „Tragedija i malo li čto ešče“, u: *Novyj mir*, br. 10. Moskva: ZAO “Redakcija žurnala ‘Novyj mir’”. https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1994/10/tragediya-i-malo-li-čto-eshhe.html 7.1.2020.

- Lotman, Jurij Mihajlovič (2018) *Struktura hudožestvennogo teksta. Analiz poètičeskogo teksta*. Sankt-Peterburg: Azbuka.
- Lugarić Vukas, Danijela (2018) „Matrifokalni (neo)mit o ruskoj ženi i kasnosocijalistička nevolja s rodom (na primjeru časopisa ‚Rabotnica‘ i književnih tekstova I. Grekove, N. Baranske i L. Petruševske)“, u: Vojvodić, Jasmina (ur.), *Neomitologizam u kulturi 20. i 21. stoljeća*. Zagreb: Disput, str. 139-164.
- Liotard, Jean-François (2005). *Postmoderno stanje. Izvještaj o znanju* (prev. Tadić, Tatjana). Zagreb: Ibis grafika.
- Mamleev, Jurij Vital'evič (2006). *Sud'ba bytija. Za predelami induizma i budizma*. Moskva: Izdatel'stvo "Ènneagon".
- Markova, Tat'jana Nikolaevna (2014) „Karamzinderevenskij dnevnik L. Petruševskoj kak opyt žanrovogo sinkretizma“, u: *Filologičeskij klass*, br. 2 (36), str. 81-87. Ekaterinburg: FGBOU VO „Ural'skij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet“. <http://journals.uspu.ru/attachments/article/690/16.pdf> 18.11.2019.
- Minc, Zara Grigor'evna (2004) “O nekotoryh ‘neomifologičeskikh’ tekstah v tvorčestve russkikh simvolistov”, u: *Blok i blokovskij simvolizm: Izbrannye trudy: Poètika russkogo simvolizma*. Sankt Peterburg: Iskusstvo-SPB. <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/neomifologich.html#T4> 16.12.2019.
- Nasrutdinova, Lilija Harisovna (1999) *Novyj realizm v ruskoj proze 1980-90-h godov. Konceptija čeloveka i mira*. Kazan': Kazanskij (Privolžskij) federal'nyj universitet. <http://cheloveknauka.com/v/578504/d/#?page=5> 22.10.2019.
- Opperman, Serpil (2015) “Quantum Physics and Literature: How They Meet the Universe Halfway”, u: *Anglia*, br. 1, III. Berlin: De Gruyter, str. 87-104. https://www.researchgate.net/publication/279287728_Quantum_Physics_and_Literature 27.10.2019.
- Pahomova, Svetlana Ivanovna (2006) *Konstanty hudožestvennogo mira Ljudmily Petruševskoj*. Sankt Peterburg: Sankt-peterburgskij gosudarstvennyj universitet. <http://cheloveknauka.com/v/161099/a/#?page=1> 28.10.2019.
- Pavličić, Pavao (2011) „Poema“, u: Visković, Velimir (ur.), *Hrvatska književna enciklopedija* (3). Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 392-393.

- Peruško, Ivana (2013) „Od undergrounda do mainstreama“, u: *Treći program hrvatskoga radija*, br. 85. Zagreb: Hrvatska radio-televizija, Hrvatski radio, Treći program, str. 97-101.
- Prohorova, Tat'jana Gennad'evna (2007) „Transformacija sentimentalistskoga diskursa v proizvedenii L. Petruševskoj 'Karamzin. Derevenskij dnevnik'“, u: *Učenyje zapiski Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta: Serija gumanitarnye nauki*, tom 149, knj. 2. Kazan': Kazanskij gosudarstvennyj universitet.
- Prohorova, Tat'jana Gennad'evna (2008) „Neožidannye shoždenija: k voprosu o tipologičeskoj blizosti poëtiki L. Petruševskoj i A. Ahmatovoj“, u: *Znanie, ponimanie, umenie*, br. 1. Moskva: Moskovskij gumanitarnyj universitet, str. 157-161. http://www.zpu-journal.ru/zpu/2008_1/Prokhorova.pdf 7.1.2020.
- Roesen, Tine (2012-2013) „Responsibility: Bakhtin's Philosophy of the Act and Its Relevance for Contemporary Russian Literature“, u: *Zeitschrift für Slavische Philologie*, Vol. 69, No. 2. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, str. 359-390. https://www.jstor.org/pvbz.ffzg.hr/stable/pdf/24004048.pdf?ab_segments=0%252Fbasic_SYC-4631%252Fcontrol&refreqid=excelsior%3A7359b67b03fdd327267f9565d4bbb29d 22.10.2019.
- Rykova, Dar'ja Viktorovna (2007) *Tvorčestvo Ljudmily Petruševskoj. Problema avtorskogo ideala v kontekste hristianskoj kul'turnoj tradicii*. Ul'janovsk: Ul'janovskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet im. I.N. Ul'janova. <https://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-ljudmily-petrushevskoi-problema-avtorskogo-ideala-v-kontekste-khristianskoi-kult/read> 8.12.2019.
- Rudnev, Vadim Petrovič (1999) „Neomifologičeskoe soznanie“, u: *Slovar' kul'tury XX veka*. Moskva: Agraf. http://www.lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slovar.txt_with-big-pictures.html#85 16.12.2019.
- Sablić Tomić, Helena (2010) „Dnevnik“, u: Visković, Velimir (ur.) *Hrvatska književna enciklopedija (1)*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 386-387.
- Sergo, Julija Nikolaevna (2001) *Poëtika prozy L. Petruševskoj*. Iževsk: Udmurtskij gosudarstvennyj universitet. <http://cheloveknauka.com/poetika-prozy-l-petrushevskoy> (19.11.2019.)
- Skoropanova, Irina Stepanovna (2002) *Russkaja postmodernistskaja literatura: novaja filosofija, novyj jazyk*. Sankt Peterburg: Nevskij prostor.
- Solar, Milivoj (1997) *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.

- Solar, Milivoj (2000) „Postmodernizam i mit“, u: *Granice znanosti o književnosti: Izabrani ogladi*. Zagreb: Naklada Pavičić, str. 79-104.
- Solar, Milivoj (2005) *Retorika postmoderne: Ogladi i predavanja*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Solar, Milivoj (2006) *Rječnik književnoga nazivlja*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.
- Tomaševskij, Boris Viktorovič (1959) *Stih i jazyk: filologičeskie očerki*. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury.
- Užarević, Josip (1990) „Lirsko Nad-Ja i lirski paradoks“ u: *Književnost, jezik, paradoks*. Osijek: Izdavački centar „Revija“ Radničkog sveučilišta „Božidar Maslarić“, str. 132-150.
- Užarević, Josip (2008) „Nadživio sam svoju zvijezdu' (Problem *Ja* i lirika Mihaila Lermontova)“ u: *Romantizam i pitanja modernoga subjekta*. Zagreb: Disput, str. 327-345.
- Užarević, Josip (2013) „O metafizičkom realizmu Jurija Mamleeva“ i „Drugo dno (o pripovjednoj prozi i pjesmama Ljudmile Petruševskaje)“ u: *Treći program hrvatskoga radija*, br. 85. Zagreb: Hrvatska radio-televizija, Hrvatski radio, Treći program, str. 286-308.
- Vežljan, Evgenija (2009) „Pamjat' momentam“, u: *Novyj mir*, br. 7. Moskva: ZAO “Redakcija žurnala ‘Novyj mir’”. http://www.litkarta.ru/dossier/pamiat-momentam/dossier_4161/view_print/ 29.12.2019.
- Vojvodić, Jasmina (ur.) (2018) *Neomitologizam u kulturi 20. i 21. stoljeća*. Zagreb: Disput.
- Williams-Wanquet, Eileen (2006) “Towards Defining ‘Postrealism’ in British Literature”, u: *Journal of Narrative Theory*, br. 3 (1-2). Ypsilanti: Eastern Michigan University, str. 389-419. <https://muse.jhu.edu/article/215049/pdf> 20.10.2019.

SAŽETAK

Cilj diplomskog rada je opis poetike ostvarene u (zasad jedinoj) pjesničkoj zbirci Ljudmile Petruševske *Paradoski: reci razne duljine (Paradoski: stročki raznoy dliny)* (2008) u oslonu na postrealizam, književni pravac u koji većina proučavatelja svrstava prozna i dramska ostvarenja autorice zbirke. Postrealizam se razumije u onom određenju koje su dali autori termina, N. L. Lejderman i M. N. Lipoveckij, istovremeno imajući u vidu njegova ograničenja uvjetovana suvremenošću i promjenjivošću književne građe u kojoj je ostvaren. U tom smislu promatraju se sličnosti i razlike između postmodernističke i postrealističke poetike te određene osobitosti Petruševskine poetike koje izmiču preciznom opisu u okviru čvrsto oblikovanih stilskih pravaca. Analiza zbirke obuhvaća raspravu o vrstovnom određenju, kompoziciju i formu zbirke, jezik, status lirskog ja i moguća mitopoetička čitanja. Na kraju se izvedeni zaključci omjeravaju o opis temeljnih postavki postrealizma te se pokušava dati točniji uvid u poetičku specifičnost Petruševskinog pjesničkog teksta.

KLJUČNE RIJEČI: postrealizam, postmodernizam, intertekstualnost, *skaz*, lirsko ja, neomit, mitopoetika, matrifokalnost, kaozmos, praznina

ŽIVOTOPIS: Danijela Kovačec rođena je 1993. godine u Zagrebu, gdje je završila osnovnu školu i gimnaziju. Godine 2012. upisala je tudij kroatistike i južnoslavenskih jezika i književnosti, a 2013. godine studij ruskog jezika i književnosti te komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Godine 2017. završila je preddiplomski studij, a u ak. god. 2018/2019. boravi na studijskim razmjenama na Moskovskom državnom sveučilištu M. V. Lomonosova u okviru bilateralne međusveučilišne suradnje i na Tallinskom sveučilištu u okviru programa Erasmus.