# Korpusno i poetičko pozicioniranje književnoga stvaralaštva Vanje Radauša

**Markasović, Vlasta**

**Doctoral thesis / Disertacija**

**2013**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:768882

*Rights / Prava:* In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-03-29**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

*Repository / Repozitorij:*

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA
U OSIJEKU

FILOZOFSKI FAKULTET OSIJEK

Književnost i kulturni identitet

Vlasta Markasović

# KORPUSNO I POETIČKO POZICIONIRANJE KNJIŽEVNOGA STVARALAŠTVA VANJE RADAUŠA

**Doktorski rad**

Osijek, 2013.

THE JOSIP JURAJ STROSSMAYER UNIVERSITY OF OSIJEK

FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Literature and cultural identity

Vlasta Markasović

# CORPUS AND POETIC POSITIONING OF VANJA RADAUŠ'S LITERATURE

**Doctoral Thesis**

Osijek, 2013.

Mentor: Dr. sc. Goran Rem, redoviti profesor Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Osijeku

Podatci o autoru:

Ime i prezime: Vlasta Markasović

Datum i mjesto rođenja: 27. travnja 1963., Vinkovci

Naziv fakulteta, studija i godina završetka studija: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, studij hrvatskoga jezika i književnosti, 1988.

Naslov doktorskoga rada: Korpusno i poetičko pozicioniranje književnog stvaralaštva Vanje Radauša

Doktorski rad obranjen je dana 12.prosinca 2013. godine na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Osijeku pred povjerenstvom u sastavu:

1. Prof. dr. sc. Ružica Pšihistal, predsjednik, Filozofski fakultet u Osijeku

2. Prof. dr. sc. Goran Rem, mentor, Filozofski fakultet u Osijeku

3. Doc. dr. sc. Dinko Šokčević, Filozofski fakultet u Pečuhu

Doktorski rad ima 261 karticu.

Povjerenstvo za ocjenu doktorskoga rada:

1. Prof. dr. sc. Ružica Pšihistal, predsjednik, Filozofski fakultet u Osijeku

2. Prof. dr. sc. Goran Rem, mentor, Filozofski fakultet u Osijeku

3. Doc. dr. sc. Dinko Šokčević, Filozofski fakultet u Pečuhu

Sažetak

Predmet ovoga istraživanja je književno stvaralaštvo Ivana Vanje Radauša (Vinkovci, 1906. – Zagreb, 1975.), poznatoga hrvatskog kipara i likovnog umjetnika. Književni opus ostao je najvećim dijelom u rukopisu pa se promatra kao *slijepa pjega* hrvatskoga književnog korpusa. Rad će se temeljiti na proučavanju objelodanjenih zbirki i rukopisne ostavštine iz Fonda Radauš koji se nalazi u DAVU u Arhivskom sabirnom centru Vinkovci. Cilj je istraživanja korpusno i poetički pozicionirati ovo književno stvaralaštvo. To će se učiniti usporedbom s tipologijama razdoblja hrvatske književnosti druge polovice 20. st. Rad analizira temeljne poetsko-poetičke odrednice književnog opusa izlučujući njegove *duhovne etimone* povijest, nasilje i naslijeđe te ustanovljuje njihove dodire s postmodernim načinom mišljenja, posebice na instancama dekonstrukcije povijesti, utopizma, antiutopizma i apokaliptičnosti te arheomitske slojevitosti teksta. Postavljena teza o pozicioniranju opusa dokazuje se usporedbom s pjesništvom šezdesetih i sedamdesetih. Radaušev književni opus svrstava se dijelom kao prijelazni između *ontološke* i *gnoseološke matrice,* a dijelom kao prianjanjući uz ontološku matricu. Teza o Radauševom pjesništvu kao *protopostmodernističkom* dokazuje se potkrijepom temeljnih odrednica postmoderne i postmodernog pjesništva. Ispituje se decentriranost i slabost lirskoga subjekta, skepsa u ideologije, nepovjerenje u *velike naracije*. Propituje se interteksutalnost, intermedijalnost, dodir sa semiotičkim pjesništvom i ludizam, vizualnost i grafizam stihovlja. Na poslijetku, Radauševo se pjesništvo pozicionira kao pripadno slavonskome dijelu korpusa hrvatske književnosti i još užem, šokačkom dijelu. Tvrdnja se ovjerava temeljnim panonističkim obilježjima tekstova i dijalekatski.

Ključne riječi: poetsko-poetičke odrednice; etimoni povijest; naslijeđe; nasilje; protopostmodernizam; panonizam; šokačka književnost

Summary

Subject of this research is literary creation of Ivana Vanja Raduš (Vinkovci, 1906 – Zagreb, 1975), a prominent Croatian sculptor and a visual artist. His literary work has remained mostly in manuscripts, so it is considered to be a *blind spot* of Croatian literary corpus. This thesis will be based on researching of public-procurable collections and manuscripts, provided from Fond Radauš which is found in State Archives in Vukovar of Archives Collecting Center Vinkovci. The main goal of research is to position this literary creation by corpus and poetics. This will be achieved by comparing period typologies of Croatian 20th Century literature. This thesis analyzes basic poetic-poetry determinants of literary opus, exuding their *spiritual etymons* – history, violence and inheritance, and establishes their contact with postmodern way of thinking, especially on instances of history deconstruction, utopianism, anti-utopianism and apocalyptic and archeomythical layering of text. Set thesis about opus positioning is proved by comparing poetry of 1960s and 1970s. Radauš's literary opus classifies as transitional between *ontological* and *gnosiological matrix*, and as well as adherent to ontological matrix. Thesis on Radauš's *proto-postmodernist* poetry is proved by corroboration of basic determinants of postmodern and postmodernist poetry. Analysis is performed on the weakness of lyrical subject and on non-centered characteristic of it, skepticism in ideologies, lack of trust in *great narrations*, intertextuality, intermediality, contact with semiotic poetry and luddism, visuality and graphism of verses. Finally, Radauš's poetry is positioned as affiliated to Slavonian part of Croatian literature corpus and more closer, to literature of Šokci. This statement is verified by the use of the basic Panonian denotations of texts and dialects.

Keywords: poetic-poetry determinants; etymons; inheritance; violence; proto-postmodernism; panonism; literature of Šokci

## Sadržaj

1. UVOD ..... 1
2. POETSKO-POETIČKE ODREDNICE ..... 22
2.1. Duhovni etimoni (L. Spitzer) - povijest, naslijeđe nasilje, apokalipsa ..... 22
*2.1.1. Povijest (subjekt i povijest)* ..... 22
*2.1.2. Transpovijesne kategorije – prostor, naslijeđe* ..... 26
*2.1.3. Naslijeđe – ambivalentnost transpovijesnog subjektovog utočišta* ..... 45
*2.1.4. Nasilje i zlo* ..... 58
*2.1.5. Zaokret prema apokaliptičnosti* ..... 78
2.2. Između gnoseološke i ontološke matrice prema semiotičkom modelu ..... 97
*2.2.1. Poetički modeli objavljenih zbirki „Slavonijo zemljo plemenita“, „Requiem za tifusare“ i „Kosilica vremena“* ..... 97
*2.2.2. “Requiem za tifusare“, 1971.* ..... 110
*2.2.3. „Kosilica vremena“, 1971.* ..... 116
2.3. Zaokret prema ontološkoj matrici ..... 123
*2.3.1. „Talozi krvi“* ..... 123
2.4. Radaušev protopostmodernizam ..... 147
*2.4.1. Odrednice postmodernog mišljenja u Radauševom pjesništvu* ..... 153
2.5. Intertekstualnost i intermedijalnost Radauševoga stvaralaštva ..... 172
*2.5.1. Vizualnost stihovlja* ..... 182
2.6. Esej „San o smrti“ – eros i thanatos ..... 194
3. RADAUŠEVO KNIŽEVNO STVARALAŠTVO UNUTAR SLAVONSKOG KORPUSA ..... 198
3.1. Pozicioniranje književnoga stvaralaštva Vanje Radauša unutar zavičajnoga slavonskoga korpusa ..... 198
3.2. Elementi pripadnosti slavonskome književnom korpusu – slavonskosti i šokačkosti / šokaštvu . 212
*3.2.1. Radauševo šokaštvo* ..... 246
*3.2.2. Radauš - pjesnik šokaštva, pjesnik šokačkoga korpusa* ..... 251
4. ZAKLJUČAK ..... 255
LITERATURA ..... 258
ŽIVOTOPIS ..... 273

# 1. UVOD

Temeljno nastojanje ovoga rada bit će odrediti mjesto književnoga stvaralaštva unutar golemoga umjetničkog korpusa svestranog Ivana Vanje Radauša. S obzirom na disproporciju objavljenih i neobjavljenih književnih tekstova, rad će propitivati i fenomen *autorske šutnje* kao aktualnog moralnog i stvaralačkog odgovora povijesno-političkom kontekstu nastanka tekstova. Slijedit će propitivanje poetsko-poetičkih odrednica Radauševoga književnog stvaralaštva te *duhovnih etimona.*

Većinom rukopisno podrijetlo književnoga stvaralaštva učinilo ga je *slijepom pjegom* književno-povijesne i književno-kritičke recepcije. Upravo s tih razloga nastojat će se odrediti mjesto književnoga dijela korpusa unutar matičnoga korpusa hrvatske književnosti. Radauševo književno stvaralaštvo promatrat će se i unutar zavičajnoga, slavonskog dijela hrvatske književnosti te unutar još užeg dijela šokačke književnosti.

U radu će se dokazivati teza o prelijevanju poetičkih utjecaja između gonseološke i ontološke matrice, a zatim i o zaokretu, ponajprije pjesništva, prema ontološkoj matrici.

Slijedit će potkrijepa teze o Radauševom književnom stvaralaštvu kao protopostmodernističkom na temelju dokazivanja postmodernih odrednica.

Posebna će pozornost biti posvećena i intertekstualnom i intermedijalnom fenomenu s obzirom na to da se Radauševo cjelokupno stvaralaštvo u ovome radu promatra kao svojevrsni idejno-umjetnički koncept i/ili Gesamtkunstwerk.

Istraživanje će se temeljiti poglavito na rukopisnoj ostavštini pohranjenoj u DAVU Arhivski sabirni centar u Vinkovcima, gdje se čuva i u strojnom prijepisu u sedam kutija pod oznakom Fond Vanje Radauša HR – DAVU – VK – 98. Također, potkrijepa tezama upriličit će se i pomoću nekih objelodanjenih književnih tekstova.

Rad će se u manjoj mjeri osloniti i na biografske i autoreferencijalne podatke, ukoliko oni budu potrebni kao potkrijepa i upotpunjavanje navedenih ciljeva istraživanja.

Cilj istraživanja je ukazati na književni opus koji je do sada tek djelomično poznat i koji nije pozicioniran s obzirom na korpus hrvatske književnosti. U ovome se istraživanju nastoji afirmirati književni opus Ivana Vanje Radauša i pozicionirati ga unutar hrvatskoga nacionalnog

književnog korpusa i regionalnog mikrokorpusa te prepoznati kao panonistički. Također, cilj istraživanja je i dokazivanje teze o Radauševom književnom *protopostmodernizmu* propitivanjem decentriranosti i slabosti lirskoga subjekta, dekonstrukcije povijesti, nadpovijesnih i transpovijesnih obilježja, utopizma, antiutopizma i apokaliptičnosti kao postmodernog obilježja, ludizma i arhetipskih slojeva kao nove postmoderne fascinacije.

Metodološki postupci koji će se primjenjivati u ovome istraživanju utemeljeni su na književnoteorijskim postavkama. Ponajprije će se filološkom analizom raščlanjivati slojevi književnoga teksta. Određivat će se i žanrovska pripadnost te stilske posebnosti. Istraživat će se intertekstualnost i intermedijalnost pomoću komparativne analize .

Dosadašnja istraživanja književnoga stvaralaštva Vanje Radauša polazila su od objelodanjenog dijela opusa u časopisima i autorskim knjigama. Pokazala su slojevitost Radauševoga književnog teksta, ludističku organizaciju teksta, temeljne duhovne etimone i poveznice sa zavičajnom šokačkom književnošću te tako naznačila daljnji interes ovog rada.

Istraživanje u ovome radu će poći od spoznaje da je Ivan Vanja Radauš hrvatskoj javnosti uglavnom najpoznatiji kao likovni umjetnik, kipar, grafičar, medaljer i slikar te da je njegovo književno stvaralaštvo nedovoljno proučeno i objelodanjeno. Rukopisnu ostavštinu književnih djela Vanje Radauša do sada je najpotpunije istraživala dr. Hrvojka Mihanović Salopek, koja tvrdi da se u njoj nalazi „više stranica autorove poezije i proze koja je ostala neopravdano neobjavljena i prekrita zaboravom“ (Mihanović Salopek, H., 2001.: 60)

Ovaj će rad početni impuls dobiti u tezi o Radauševom literarnom stvaralaštvu kao *slijepoj pjegi* unutar korpusa hrvatske književnosti. Tu tvrdnju ovjerava i H. Mihanović Salopek navodeći u predgovoru knjizi „Buđenje snova“ koja donosi izbor 11 rukopisnih pjesničkih zbirki u njezinom izboru i redakturi: „Do danas je u javnosti objavljen samo jedan manji dio Radauševa književna stvaralaštva: zbirka pjesama 'Slavonijo, zemljo plemenita', prvo izdanje Zagreb, 'Zora', 1969., drugo izdanje Vinkovci, Biblioteka 'Privlačica', 1994., zbirka pjesama 'Kosilica vremena', Zagreb, Matica hrvatska, 1971.; ulomci iz romana 'Vihori nad virovima', Osječka revija, XIII/5, 1973. i 'Let u bezdan', Dometi, VI/ 3-8, 1973.“ (Radauš, V., 2000.: 7).

Uz navedene objelodanjene zbirke pjesama i ulomke iz proznih djela, treba navesti i pjesništvo razasuto, uglavnom u časopisima na području Slavonije, od kojih se izdvaja „Godišnjak“ MH Vinkovci u kojemu je on, kao rođeni Vinkovčanin povremeno objavljivao.

Zanimljiv je podatak i da vinkovački Godišnjak prvi nakon Domovinskoga rata objelodanjuje dotad nepoznate pjesme Vanje Radauša.[1]

S obzirom na relativno malen i skromno književnoznanstveno percepiran objavljeni književni opus, Vanja Radauš bi se untar korpusa hrvatske književnosti mogao ubrojiti u tzv. *minores* ili slabije poznate i proučavane pisce. Međutim, kako je riječ o golemoj i neistraženoj rukopisnoj književnoj ostavštini, koja je nastajala uglavnom između 1967. i 1975., valjalo bi ispitati je li to uistinu tako.

Istraživanje rukopisne ostavštine mora polaziti, ponajprije od *autorske šutnje*. Pitanje je što ju je isprovociralo i je li sam autor dragovoljno pristao na neobjavljivanje. Razlozi su vjerojatno unutarknjiževni i izvanknjiževni. O objavljivanju kao činu razotkrivanja Peter Sloterdijk tvrdi: „što god ostaje virtualnim i skrivenim, nikad se ne kompromitira. Ali, umjetnost, kao i sve ostalo stvaranje započinje odlukom da se komporomitira i izloži riziku vidljivosti“ (Sloterdijk, 1992.: 5). Imamo li na umu da je „Slavonijo, zemljo plemenita“ (1969.) provobjavljena autorova zbirka kada je bio u dobi od 63 godine, pitanje postaje nadasve provokativno.

Kako su pokazala dosadašnja istraživanja, a sam Vanja Radauš potvrđuje u autoreferencijalnom tekstu „Pogovor“ uz rukopisni roman „Vihori nad Virovima“ da mu je pisanje bilo vokacija već od gimnazijskih dana:

„Kada sam napustio gimnaziju najradije bih bio otišao u pisare... kao i Ivan Kozarac... samo da se riješim škole... mučenja u školskim klupama... da mogu pisati... pisati... pisati... a umjesto toga... bacili me u zanat... da šijem orme za konje... da pravim sedla... (Pogovor „Vihora nad Virovima“ , DAVU, Arhivski sabirni centar Vinkovci, str. 2).

U istome tekstu bilježi i da ga je Slavonija oduvijek privlačila kao književna tema:

„Pa iako sam bio... upisan na Akademiju... i to na kiparski odjel... misao o pisanju me nikada nije napuštala... pisati o Slavoniji... činilo se uvijek kao neki dug... dug... koji još moram izravnati... i doista... nakon druge godine Akademije... nakon četvrtog semestra... u velikih ljetnih praznika...pišem dramu...“ (Pogovor „Vihora nad Virovima: 3).

[1] Godišnjak Ogranka MH Vinkovci br. 13/1995. donosi pjesme: Hrvatska, Pod ogromnim, Bili smo braća, Na vim obalama, Domovino groblje osamljeno popljuvano , Stravično strahotno samotna cesto, Ako su ikad igdje tancali mrtvački igrali, Sve priče počimaju ovako, str. 39. - 43.

Iz „Pogovora“ se može saznati i kada su nastali rukopisi koji tematiziraju Slavoniju.

„Sve do tisuću devetsto šezdeset i sedme godine nisam pisao o Slavoniji ništa... osim kakvog uvodnog slova... za neku izložbu... Katalog... no te rečene tisuću devetsto šezdeset i sedme godine... pa do danas... napisao sam nekoliko ciklusa pjesma... posvećenih Slavoniji... od kojih je tisuću devetsto šezdeset i devete izašla zbirka... pod nazivom „Slavonijo, zemljo plemenita“ (Pogovor „Vihora nad Virovima“: 3).

Prema autorovu vlastitu iskazu, intenzivnije je, dakle, počeo pjesnički stvarati 1967. u koju datira i pjesničke cikluse koji tematiziraju Slavoniju.

U navednom izboru iz pjesništva „Buđenje snova“ (2000.) dr. H. Salopek-Mihanović navodi niz rukopisnih zbirki iz ostavštine koje pokazuju ogroman disproporcitet između objelodanjenoga i neobjelodanjenoga dijela literarnog opusa. Priređivačica iz neobjavljenih rukopisa navodi „pjesničke cikluse“: „Josipovo polje“ (1969.), „Nausikaja“ (1969.), „Razne pjesme“ (1969.), „Buđenje snova“ (1970.), „Kurjaci“ (1970.), „Obješenjačke“ (1970.), „Grencerske“ (1970.), „Dolina Josafat“ (1971.), „Orfejeva lutanja“ (1973.), „Crni leptiri“ (1973.), „Dance macabre“ (1973.) te „Haronovo veslo“ (1974). i roman „Vihori nad virovima“.

U ovome će se istraživanju objediniti objelodanjena i neobjelodanjena ostavština te proširiti popis objelodanjene ostavštine koju navodi dr. Hrvojka Mihanović Salopek.

Unutarknjiževni i unutarumjetnički razlozi *književne šutnje* mogu se donekle iščitati iz autoreferencijalnih tekstova o kojima će kasnije biti riječi. Zasigruno da autorska pohrana i strogo selekcioniranje tekstova namijenjenih objelodanjivanju ima i izvanumjetničke, odnosno povijesno-političke razloge. Nastanak većeg dijela sačuvanog opusa datira u kasne 60-te godine i rane 70-te 20. stoljeća, odnosno u vrijeme izrazitih političkih turbulencija koje su zahvatile hrvatski kulturni i politički prostor.

Godine 1967. objavljena je Deklaracija o nazivu i položaju hrvatskoga jezika, koja u kulturnom smislu anticipira jezične i političke težnje hrvatskoga naroda kasnije artikulirane u Hrvatskome proljeću, odnosno ponajprije u 1971. godini. Pojavljivanje zbirke „Slavonijo, zemljo plemenita“ 1969. i „Kosilice vremena“ 1971. mogu već svojim datacijama i tematskim orijentacijama obrazložiti autorsku promjenu stava prema aktualnom povijesnom trenutku. Zbirka „Slavonijo, zemljo plemenita“ pojavljuje se 1969. godine u osvit Hrvatskoga proljeća s temama naroda, nacionanog identiteta i tragizma nacionalne povijesti. Uz to, ona se specifično i

jezično određuje jer autor i jezično potkrijepljuje zavičajna i narodnosna pitanja. Jezik, kao identitetni sloj jednoga etnikuma u Radauševoj će zbirci biti poveznicom povijesti toga etnikuma. Slavonskodijalektalni jezični sloj funkcionirat će u njoj kao element pokazivanja i dokazivanja jedinstvenosti hrvatskoga naroda u povijesnim patnjama, običajima i na specifičnom prostoru Slavonije i Bosanske Posavine.

Zbirka „Kosilica vremena“ iz 1971. donosi promijenjene intonacije, arhetipizaciju tematike, zaokret prema temama nasilja, eliadeovskog *terora povijesti* i thanatosu. U jeziku se rijetko pojavljuje slavonskodijalektalni izričaj, a stihovlje je izgrađeno ludističkim postupcima koji ga približuju postmodernom izričaju. U svijesti zbirke nalazi se tragizam povijesne patnje, koji se može iščitati kao univerzalan, ali i kao izraz povijesnoga trenutka sloma ideala Hrvatskoga proljeća, koje je ugušeno represivnim metodama.

Za razumijevanje Radauševoga pjesništva neobično je važno autorsko razumijevanje povijesti, koju on shvaća potpuno postmoderno, odnosno kao odnos nadpovijesnog i transpovijesnog u vremenu. I takav stav mogao bi biti razlogom neobjavljivanja jer se iznevjeravanje autorskih očekivanja od novovjeke povijesti uklopilo u njegovu autorsku povijesnu pripovijest koja je slika nadvremenog tijeka nasilja iz kojega se može pobjeći samo u utopizam i idealizam. Razočaran iznevjeravanjem vlastitih etičkih i nacionalnih ideala u trenutku represivnih metoda totalitarističkog jugoslavenskog režima u Hrvatskoj 70-ih 20. stoljeća, autor je postupno individualni utopizam zamijenio apokaliptičnošću, kao krajnjim antiutopizmom. Na poslijetku, stvaralaštvo je prekinuto tragičnom smrću 24. travnja 1975.

Tako je javnosti ostao dobrim dijelom skriven književni opus koji je nastajao u vremenu kada u hrvatskoj književnosti još djeluju „krugovaši“ s pluralizmom svojih poetika, ali se pojavljuju i „razlogaši“, koji u ozračju egzistencijalizma stvaraju jedno novo, *pojmovno pjesništvo*, kako ga nazivlje Ante Stamać (Stamać: 1977.) [2] ili jednu novu, *ontološku matricu*, kakvu u njihovu izričaju prepoznaje Cvjetko Milanja (Milanja: 2001. ). Tek je danas, kada je dostupna rukopisna ostavština, moguće detektirati u kakvoj je svezi Radauševo književno stvaralaštvo s tadašnjim poetikama i tendencijama.

Ova će analiza nastojati pokazati i dokazati poziciju Radauševoga pjesništva u korpusu hrvatske književnosti, gdje on nikako ne bi trebalo ostati u grupi *minores*. Komparativna analiza

[2] Stamać, Ante, „Slikovno i pojmovno pjesništvo“, SN Liber, Zagreb, 1977.
Stamaćeva je tipologija jedna od prvih koja uočava mjesta poetičkih razlika.

pokazuje da je riječ o poeziji koja se dodiruje sa *slikovnim* i s *pojmovnim pjesništvom*, a na tradiciji avangarde razvija postmoderne jezične igre u raznim oblicima stvaralačkog ludensa.

Radaušev umjetnički koncept, koji je prepoznat u njegovoj intermedijalnoj orijentaciji[3] pokazuje da je on umjetnik koji ludistički razigrava opsesivnu temu, zrcaleći ju u različitim medijima i tako stvarajući uslojenu i umnoženu perspektivu. Intermedijalnosti je kao dodatno zrcaljenje i igra perspektiva pridodana i intertekstualnost, kao dodatna jezična poliperspesktivistička igra, koja je osobito izražena u rukopisnim pjesničkim zbirkama „Josipovo polje“ i „Zaspala ravnica“.

Na temelju filološke analize Raduševoga književnog teksta moguće je odrediti autorske specifičnosti, kao i razvoj ovoga pjesništva u kojemu postoje konstante, ali su zamjetne i mijene. U ontološkom i gnoseološkom sloju stvaralaštva također je razvidno mijenjanje. Istraživanje *ontološkog, gnoseološkog i utopijskog tipa mišljenja* (Oraić Tolić: 1996.)[4], također pokazuje zaokret prema postmoderni.

Instanca lirskoga subjekta jedna je od najzanimljivijh unutar njegovoga pjesničkog stvaralaštva. Kategorizacija pjesama, s obzirom na ovu instancu kao instancu govorećeg lica luči nekoliko tipova pjesama. U jednima je lirski subjekt dosljedno u 3. licu, u drugima u 1. licu jednine, u ponekima i 1. licu množine, dok je Radauševa specifičnost meko preplitanje 3. i 1. lica jednine. Pjesma obično započinje govorom u 3. l. jednine da bi, ponekad i pri samome kraju bilo uključeno 1. lice jednine, koje se ogleda kao monološka svijest u već izrečenom govoru, odnosno besjedovnosti 3. lica. Ovo je samo jedan od pokazatelja da je u Radauševu pjesništvu, koje iza neosobnog, najčešće skriva osobno, riječ o slabom lirskom subjektu. Njegov je *subjekt decentriran* i ne može se uvijek perspektivizirati, tako da je u temelju pjesme vrlo često svijest o *neperspektivizmu* karakterističnom za posmodernu književnost.

Tek ovlaš navedene točke oko kojih se koncentrira Raduševo pjesništvo pokazuju da je riječ o umjetniku koji je u mnogim instancama učinio zaokret prema postmodernom pjesništvu, iako ne u potpunosti te ga stoga možemo pozicionirati kao autora *protopostmodernističkoga*

---

[3] Goran Rem, urednik drugoga izdanja Radauševe zbirke pjesama „Slavonijo, zemljo plemenita“ ,SN Privlačica, Vinkovci, 1994., lucidno je primijetio da je riječ o „unutarnjem stvaralačkom pozivu“ koji je Radauša doveo do „unutarkorpusne intermedijalnosti“.

[4] Oraić Tolić, Dubravka, „Paradigme 20. stoljeća. Avangarda i postmoderna“, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1996.
D. Oraić Tolić svoju tipologiju propituje ponajviše na primjerima ruske avangarde i hrvatske postmoderne književnosti.

*kocepta*, koji bi do kraja vjerojatno sazrio u izrazitije postmodernog pjesnika, da nije bilo njegove tragične i nagle smrti.

Radauša svakako treba pozicionirati i unutar zavičajnoga slavonskog korpusa. Upravo u tome korpusu njegovo je pjesništvo ponajprije prepoznato kao sastavnica. Na tome tragu je svatko bilo razmišljanje Gorana Rema, kada je zapisao da novo iščitavanje Radauševoga stihovlja mora imati polaznicu upravo u slavonskoknjiževnoj zavičajnosti. Govoreći o neprepoznatosti Raduševa mjesta i njegove zavičajnoknjiževne pripadnosti, veli da *susret s poezijom Vanje Radauša treba krenuti tragovima koje su raspoznale panorame: „Slavonske minijature“ i „Slava Panonije“ te „Zaljubljenici Cibalae“, ili „Tebi je ime Lelija“. Krenuti tim antologijskim osvjetljenjima te nadostaviti se smještanjem Radauša među pisma koja su osobito osjetljivo upamtila i označila istovremeno, prjelaz iz modernosti u post stanje iza 1971.* (Rem, G., 2001.: 96). Tako je postavljena smjernica, kojom se vodi i ovo istraživanje, koje želi pokazati da je Radauševa stvaralačka imaginacija *zapravo inaugirirala temeljne postavke tog post stanja*.

Intermedijalnost opusa Vanje Radauša valjalo bi također promatrati kao prototip postmodernog pristupa umjetnosti.

Također, da bi se donio bolji uvid u književno stvaralaštvo Vanje Radauša potrebno je upozoriti na osnovne biografske činjenice i autoreferencijalne podatke.

U skladu s novom afirmacijom i revalorizacijom kompletnog stvaralačkog opusa Ivana Vanje Radauša u posljednjih desetak godina pojavljuje se građa koja omogućuje bolji uvid u biografske podatke, koji mogu poslužiti kao interpretacijska potpora u tim nastojanjima.

Uz izložbu „Vanja Radauš-retrospektiva 21. prosinca 2006. – 11. veljače 2001.“ u Galeriji Klovićevi dvori na Jezuitskom trgu br. 4 u Zagrebu izašao je istoimeni katalog u izdanju Galerije.[5] Autori stručne koncepcije bili su Željka Čorak, Tonko Maroević, Ive Šimat Banov i Jasminka Poklečki Stošić. Katalog sadrži prikaze likovnoga stvaralaštva V. Radauša koje su napisali Ž. Čorak, Ive Šimat Banov i Tonko Maroević, reprodukcije djela (cteža, skulptura, medalja) te prvi opsežniji životopis koji je napisala Jasminka Poklečki Stošić, kao i popis

[5] Čorak, Ž., Banov Šimat, I., Maroević, T. Poklečki Stošić, J., „Vanja Radauš. Retrospektiva. 21. prosinca 2006. – 11. veljače 2007.“, Galerija Klovićevi dvori, Jezuitski trg 4, Zagreb. Katalog donosi najkopleksniji uvid u biografiju Vanje Radauša.

samostalnih i skupnih izložbi, skulptura i spomenika na javnim mjestima, nagrada, filmova o Radaušu i objavljenih zbirki pjesama te prvu opsežnu bibliografiju.

Jasmnka Poklečki Stošić navodi podatak da je Vanja Radauš rođen 29. travnja 1906. pod imenom Ivan Radauš u Vinkovcima u obitelji Franje Radauša i Terezije rođene Andress, koji su uz njega imali još četvero djece. Podrijetlo obitelji pronalazi se u Češkoj, u blizini Praga odakle je Radaušev djed, također Franjo doselio u Vinkovce i oženio se Marijom Gerber, čiji su pretci bili Nijemci.

Obitelj Radauševe majke Terezije, francuskog je podrijetla (Alsas i Loraine) i doselila se iz Bosne u selo Jarminu nedaleko Vinkovaca. Djed Franjo imao je veliko imanje kod Turića u sjevernoj Bosni, na koje se Vanja referira u pjesničkom stvaralaštvu imenujući ga „Josipovim poljem“ i tako naslovljava i svoju zbirku u kojoj će lik djeda i Bosna imati centralna mjesta. Autorica životopisa navodi, pozivajući se na H. Mihanović-Salopek da je ova rukopisna zbirka prva i nastala između 1968. i 1969.[6]

Podatke o književnim počecima Vanje Radauša treba, pak, potražiti i u autoreferencijalnim tekstovima. Jedan od najvažnijih nalazi se u prvitku rukopisa romana „Vihori nad Virovima“ koji se čuva u DAVU Arhivskom sabirnom centru Vinkovci Fond Vanje Radauša koji je autor naslovio kao „Pogovor“. U njemu V. Radauš bilježi misli o svojim književnim početcima:

„Još u trećem razredu gimnazije... počeo sam pisati roman „Iljko Apić“... tko zna... gdje je završio taj rukopis... propao je skupa s mojim gimnazijskim školovanjem...“, (Pogovor Vihora nad Virovima: 2), a nešto dalje u istom tekstu piše kako je nastala njegova prva drama:

„...nakon druge godine Akademije... nakon završetka četvrtoga semestra... u velikim ljetnim praznicima... pišem dramu... i ta je negdje nestala... tko zna kada... i dobro da je nestala.“ (Pogovor Vihora nad Virovima: 2)

Autoreferencijalni tekst datira, dakle, književne početke u davne gimnazijske dane provedene u Vinkovcima. Znakovite su i teme, koje su vezane uz Slavoniju.

Radauševi roditelji su se tijekom njegova djetinjstva često selili pa je otuda nastala dilema oko ulice i kuće njegova rođenja, koja je „Bila u neposredoj blizini crkve sv. Roka, u

[6] Upozoriti je, međutim, na već navedeni autorov podatak iz predgovora “Vihora na Virovima“ da je već 1967. nastala nekolicina stihova posvećena Slavoniji.

tadašnjoj Dugoj ulici“ u Vinkovcima (Katalog, 2007: 201), a kao izvor se navodi izjava kćeri Ranke Radauš. U istoj biografiji navodi se da je dugo vremena kao ulica umjetnikovoga rođenja bila označena vinkovačka Relkovićeva ulica, kojoj se priznaje važnost u umjetnikovu životu jer se „nalazila u blizini rijeke Bosut“ (Katalog, 2007: 201).

Nekadašnja Duga ulica u Vinkovcima, bila je preimenovana, ali joj jedanas vraćen taj naziv. Vjerojatno se misli na crkvu sv. Antuna u čijoj se blizini, točnije s druge strane ulice nalazi kip sv. Roka.

Dvojbe oko točne ulice rođenja još nisu završene. Tako dr. sc. Anica Bilić u knjizi „Čuvari književnih tradicija“ u članku „Slavoničnost pjesništva Vanje Radauša“ navodi kao mjesto rođenja Ivana Vanje Radauša Zvonimirovu ulicu (Bilić, 2011: 207)[7].

Spomen-ploča Ivanu Vanji Radaušu postavljena je u današnjoj Zvonimirovoj ulici u Vinkovcima na zgradu Porezne uprave.

Kiparski početci Ivana Vanje Radauša sežu u rano vinkovačko djetinjstvo, a kasnije i gimnazijske dane, kada je modelirao u bosutskoj ilovači, a na umjetničko stvaralaštvo ga je posebice poticala majka.

Tijekom vinkovačkoga školovanja ističe se Vanjino iskustvo osmogodišnjaka koji je imao priliku gledati teške ranjenike, što je, prema izjavi supruge Jelke Radauš (Katalog, 2001: 202) ostavilo snažnoga traga u njemu. Kasnije će se u kiparskom radu često referirati upravo na ljudski i životinjsku kostur, na anatomiju ranjenoga tijela.

Tijekom pohađanja gimnazije, ističe Poklečki, Radauš je pokazivao interes za povijest i volio surađivati s profesorom Josipom Matasovićem. Tvrdnje su potkrjepljive, također, autoreferencijalnim tekstom „Pogovora“, u kojemu se Radauš refereira na gimnazijske dane u Vinkovcima:

„Mrzio sam školu ... taj grencerski zapt... te zgužvane profesore... beamterske dušice... što uglavnom po kazni premještaju u Vinkovce... i oni iskaljivali svoj gnjev na djecu... a ja... o da ja sam živio u maštovitom svijetu... nečeg nestvarnog... što je .... Slavonija“ te nastavlja „nakon četiri godine pakla... izvukao sam se iz tog inferna... otišao u Zagreb... upisao se na Akademiju likovnih umjetnosti.“

[7] Bilić, Anica, „Čuvari književnih dobara“, HAZU, Centar za znanstveni rad Vinkovci, Vinkovci, 2011. Ovakvo mišljenje potiče podatak da je na toj lokaciji bio zaposlen Radaušev otac.

O gimnazijskim danima govori i autoreferencijalni tekst „Moje uspomene na dra Josipa Matasovića“ (Spomenica, 1973.: 33. – 38.) u kojemu zaključuje da je zahvaljujući ovome profesoru povijest volio, „pasionirano volio, skoro da bih se usudio reći da povijest nisam nikad učio, nego sam je čitao iz vlastitiog užitka“. S profesorom Matasovićem, kako navodi u ovome tekstu, razvio se interes za povijest kada je uz desetak učenika pomagao sređivati arhivsku građu iz razdoblja Vojne granice, a pronađene su i glasovite „Zapovisti“. Profesor Josip Matasović jedan je od najutjecajnijih ljudi na oblikovanje interesa Ivana Vanje Radauša. U navedenoj Spomenici on ga glorificira i karakterizira zaljubljenikom u lokalnu povijest: „Bilo je u njemu nečeg od starih graničara, skoro bih se usudio reći nečega od starog Matije Antuna Relkovića, čijim se životom toliko bavio i sakupio obilan materijal“ (Spomenica, 1973: 34). Matasović je gimnazijalca Radauša na terenskoj nastavi u Vinkovcima zainteresirao za rimske Cibalae i još drevnije povijesne slojeve. Tako je „drugoredaš“ Vanja, koji je učio prema vlastitim navodima samo ono što ga je zanimalo (hrvatski jezik, matematika, npr.) među svoje omiljene predmete svrstao i povijest te prozvan od profesora Matasovića bio u stanju održati predavanje o Janu Husu tijekom čitavoga jednog školskog sata (Spomenica, 1973.: 35).

Ovakovi autobiografski snimci gimnazijskih dana potkrijepljuju i podatke iz navedenog životopisa objavljenog u Katalogu, ali postaju i svojevrsnom polaznicom za interpretaciju kasnije autorske opsesije poviješću.

Kreativni zanos Vanja Radauš pokazivao je već u djetinjstvu, kada je prema vlastitim riječima više volio modelirati i lutati obalama Bosuta, no učiti. U pjesmi „Ovo je vojska Stjepana bana“ iz rukopisne zbirke „Josipovo polje“ nalazi se očita autobiografska podloga jer se lirsko Ja podsjeća zanosnog i razigranog vinkovačkog djetinjstva, što se može utvrditi spominjanjem vinkovačkog lokaliteta Meraje:

„Prošlo doba djetinjstva / Na zelenoj Meraji / U sjeni stare crkve“ (rkp.).

Nakon što ga je zbog negativne ocjene iz latinskoga jezika otac ispisao iz gimnazije i zaposlio u svojoj obrtničkoj radionici, Vanja se i dalje samoobrazovao čitanjem.

U Vinkovcima su se zbili prvi susreti s umjetnošću avangarde, kada je posjećivao „predavanja o modernoj umjetnosti Dragana Aleksića, prvog dadaista u tadašnjoj Jugoslaviji, te čitajući *Zenit*, prvi avangardni časopis koje je u to vrijeme izlazio u Zagrebu, a uređivao ga je Ljubomir Micić“ (Katalog, 2007: 202).

Susret s avangardom kasnije će se odraziti i u njegovoj umjetnosti u kojoj se nalazi ponajviše utjecaj nadrealizma i dadaizma.

Iako nije maturirao, Radauš se otisnuo u Zagreb, najvjerojatnije na poticaj vinkovačkog uglednika i kulturnog djelatnika Mate Medvedovića te konkurirajući svojim ranim kiparskim vinkovačkim radovima upisao se na likovnu Akademiju jer su njegov talent prepoznali Ivan Meštrović i Antun Ullrich.

Studirao je kiparstvo u klasi Roberta Frangeša Mihanovića, Rudolfa Valdeca i Ivana Meštrovića, a nakon diplome 1930. dobio je stipendiju francuske vlade. Nakon povratka kraće vrijeme se pridružio likovnoj grupi „Zemlja“, opredijelivši se kiparski u tom razdoblju za motive obespravljenog i siromašnog seljaštva. Iako ga je Ministarstvo prosvjete imenovalo 1943. profesorom Umjetničke akademije u Zagrebu, iste godine pridružio se antifašističkom pokretu, a tijekom rata obavljao različite političke dužnosti. Intenzivno se družio u to vrijeme s Vladimirom Nazorom.

Po završetku II. svj. rata 1945. postaje redovitim profesorom na Akademiji likovnih umjetnosti i druguje s mnogim kulturnim uglednicima od kojih valja izdvojiti književnike Miroslava Krležu, Matka Peića, Ivu Hergešića, Josipa Horvata, Vladimira Nazora, Juru Kaštelana, Dragu Ivaniševića.

Pedesetih je stvarao vrlo intenzivno, posebice javne spomenike, a tada je nastao i spomenik „Pobuna hrvatskih domobrana“ za Villenfranche de Rouergue, koji je 1955. postavljen u Puli da bi tek 2006. bio postavljen u Villefrancheu za koji je prvobitno namijenjen. U ovome je razdoblju često tematizirao rat, a započeo je i intermedijalne koncepte, kao što su „Tifusari“ .

Šezdesetih godina nastaje jedan od njegovih najsnažnijih kiparskih ciklusa „Panopticum croaticum“ (1959. -1961.), o kojemu će Branko Majer snimiti i film. Riječ je, o kipovima sudaca i o portretima šesnaest osoba znamenitih za hrvatsku kulturnu i političku povijest. Njihove su sudbine tragične. Prilikom prve izložbe autor je pozorno pazio i na raspored pa: „U lijevu i desnu stranu Umjetničkog paviljona Radauš je smjestio mučenike i žrtve tih 'sila' našeg starog društva. Sve likove modelirao je tako da je postavom kipa, modelacije i napokon bojom želio okarakterizirati vrste pojedinog slučaja.“ (Babić, Ekl, Kaštelan, Peić, 1965: 8).

Inspiriran je i Velebitom te stvara cilkus „Čovjek i kras“ 1964., a već 1966. prikazao je kiparski ciklus „Krvavi fašnik“. Godine 1969. nastaje novi, intermedijalni ciklus (skulpture i

crteži) „Zatvori i logori“. Iste godine objavio je i zbirku pjesama „Slavonijo, zemljo plemenita“, a 1971. i drugu zbirku „Kosilica vremena“ te poemu „Requiem za tifusare“. Posljednjih pet godina života od 1970. do 1975. pojačano se interesirao za Slavoniju te nastaju ciklusi crteža inspirirani Slavonijom „Matere“ i nedovršeni ciklus „Slavonija“. Objavio je i foto-monografije „Srednjovjekovni spomenici Slavonije“ (1973.) te „Spomenici Slavonije iz razdoblja 16. do 19. stoljeća“ (1975.).

U ovome su razdoblju nastali još i ciklusi crteža „Flora croatica“ i „Crni herbarij“ (1972.) „Portret našeg čovjeka“ (1972.-1973.) te „Stupovi hrvatske kulture“.

Bio je i uspješan medaljer. Književni rad ostao je objavljen tek u manjem dijelu. Stoga, želimo dati kraći uvid u književni dio opusa.

Književni opus Ivana Vanje Radauša najvećim je dijelom rukopisni. Za života objavljena su mu djela: zbirka pjesama *Slavonijo, zemljo plemenita* (prvo izdanje Zagreb, „Zora“, 1969.; drugo izdanje Vinkovci, SN Privlačica, 1994.), zbirka pjesama *Kosilica vremena* (Zagreb, Matica hrvatska, 1971.), poema *Requiem za tifusare* (Zagreb, vlastita naklada,1971.), ulomci iz romana *Vihori nad virovima* (Osječka revija, XIII/, 1973.) i *Let u bezdan* (Dometi, VI/3-8, 1973.) i esej *San o smrti* (Godišnjak, 8, str. 241. – 248., Vinkovci, 1979.), *Moje uspomene na dra Josipa Matasovića*, Spomenica Josipa Matasovića 1892. – 1962., Zagreb, 1973., *Odlomci iz neobjavljenih uspomena*, Revija, god. 15.,br. 5, Osijek, 1973. U radu Katice Čorkalo „Radauševa književna posveta zavičaju i domovini“[8] navodi se i podatak o neobjavljenom romanu *Suferini* koji je trebao biti objelodanjen u Nakladnom zavodu Znanje.

Prvim javnim predstavljačem Vanje Radauša kao književnika/pjesnika Stanislav Marijanović navodi ono na književnoj večeri u osječkoj Gradskoj knjižnici 18. lipnja 1969. kada je o prvoj Radauševoj objelodanjenoj zbirci pjesama „Slavonijo, zemljo pelemenita“ (1969.) govorio njegov prijatelj i dobar poznavatelj njegova stvaralaštva književnik i povjesničar Matko Peić. Osim njega nastupio je i Ivo Hergešić čitajući „Pismo starom prijatelju“ (Marijanović, 2001.: 31). No, većina pjesama i proza Vanje Radauša i do danas nije poznata javnosti.

[8] Čorkalo, Katica, „Radauševa književna posveta zavičaju i domovini“, u: „Slavonica 2“, Rasprave, ogledi i članci, HAZU, Centar za znanstveni rad u Vinkovcima, Zagreb – Vinkovci, 2003., str. 80.
Podatak o romanu „Suferini“ se preuzima iz djela: Jelčić, Dubravko, „Preporuka za jednu (neobjavljenu) knjigu (Vanja Radauš: „Suferini“), Slavonske male stvari, Urednik Vladimir Rem, Biblioteka Brazde, Knjiga 1, Društvo književnika Hrvatske, Sekcija Vinkovci, 1985., str. 108 – 111.

Većina književnoga stvaralaštva ostala je u rukopisu. Priređivačica knjige izbora iz poezije Vanje Radauša naslovljene *Buđenje snova* (Naklada Ljevak, Zagreb, 2000.) po jednom od lirskih ciklusa dr. Hrvojka Mihanović-Salopek navodi da se u rukopisnoj ostavštini Vanje Radauša pohranjenoj u njegovu radnom kabinetu, u Memorijalnoj sobi Vanje Radauša u sklopu Hrvatskog restauratorskog zavoda na adresi Zmajevac 8 u Zagrebu pronašlo više tisuća stranica pjesničkoga i proznog teksta. Dr. Hrvojka Mihanović usustavila je tu građu u jedanaest neobjavljenih zbirki pjesama, iz kojih je načinila izbor.

Zbirke su naslovljene: „Josipovo polje“ (1968./69.), „Nausikaja“ (1969.), „Razne pjesme“ (1969.), „Buđenje snova“ (1970.), „Kurjaci“ (1970.), „Obješenjačke“ (oko 1970.), „Grencerske pjesme“ (koncept) (1970.), „Dolina Josafat“ (1971.), „Orfejeva lutanja“ (1973.), „Crni leptiri“ (1973.), „Dance macabre“ (1973.), „Haronovo veslo“ (1974.).

Uvidom u ostavštinu pohranjenu u Državnom arhivu Vukovar u Arhivskom sabirnom centru u Vinkovcima ustanovili smo da se ondje nalazi šest kutija rukopisnoga teksta i njegova strojopisnog prijepisa. U tom dijelu ostavštine se nalaze zbirke pjesama: „Zaspala ravnica“, „Talozi krvi“, „Josipovo polje“, „Kurjaci“ i „Nausikaja“ te cjeloviti roman „Vihori nad Virovima“. Građa obuhvaća oko 2000 stranica. S obzirom na to da je riječ o uglavnom potpuno nepoznatim književnim tekstovima, ovaj će se rad koncentrirati upravo na njihovu interpretaciju kao uporište u dokazivanju navedenih teza o Radauševu stvaralaštvu kao protopostmodernističkom.

Prije pristupa rukopisnoj građi razmotriti je pitanje određenja *kompozicijske veličine* rukopisnih tekstova (Užarević, 1991.: 87). Razmatrajući kompozicijske aspekte lirike O. Mandeljštama i B. Pasternaka u istoimenom poglavlju knjige „Kompozicija lirske pjesme“ (Užarević 1991.: 86.-105.) Josip Užarević kao kompozicijske cjeline prepoznaje *opus, knjigu*, *ciklus* i *pjesmu*. Držeći se Lotmana, polazi od teze da „istinska kompozicijska veličina može biti samo djelo (pjesma)“ ali i da „ Sve ostale veličine kao što su „ciklus“, „knjiga stihova“, „rani i/ili kasni period“, „opus“, „književna formacija“ i dr., imaju književnu relevantnost jedino u odnosu na konkretna, pojedinačna djela. No, treba reći, bez „konteksta“ nema „teksta“ (Užarević, 1991: 87).

Određujući kontekst kao mjerilo teksta, Užarević definira *opus* „kao ukupnost stvaralačkih napora i rezultata što ih je neki pisac za svoga života učinio“, no isto tako priznaje da se granice opusa ne moraju poklapati s „psihofizičkim životom umjetnika“ : „S jedne strane,

opus može biti „kompletiran“ mnogo prije fizičke smrti, a s druge strane – može se s njome „poklopiti“, a s treće – može biti nasilno (neprirodno) prekinut smrću“, pa u tome slučaju govorimo o „nedovršenu“ ili iznutra neiscrpljenu opusu“ (Užarević 1991.: 87).

Druga bi kontekstualna cjelina prema J. Užareviću bila *knjiga*, koju definira kao „onaj književni oblik što se posrednički nalazi“ između „opusa“ i „pjesme“, smatrajući tako zbirku pjesama knjigom pjesama i objašnjavajući da „Pojam knjige, primijenjen na područje lirike, obično upućuje na vremensku objedinjenost određenoga broja pjesama“ (Užarević, 1991.: 91).

Pojam *ciklusa* objašnjen je kao „minimalni makrokontekst pjesme, odnosno kao minimalni pjesnički makrooblik“ te se nadalje tvrdi: „Ciklus se sastoji od grupe pjesama, ujedinjenih zajedničkim naslovom i povezanih tematskim žanrovskim obilježjima“ (Užarević, 1991.:93). Suprotno Fomenku, na kojega se poziva, a koji u ciklus ubraja neograničeni broj pjesama, Užarević smatra da je optimalna „ciklusotvorbena brojka tri do deset pjesama“ (Užarević 1991.: 93).

S obzirom na to da je veći dio književnoga opusa Vanje Radauša prekinut tragičnom smrću, pretpostaviti je da bi se vjerojatno nastavio pa ga možemo svrstati u tip *iznutra neiscrpljenog opusa.* Jedan od razloga takve klasifikacije jest i tematska raznolikost te inovativnost osobito pjesničkih zbirki, koje imaju i svoje intermedijalno potkrjepljenje. Vanja Radauš je bio, naime intermedijalni umjetnik, koji je ideju razvijao likovnim i književnim izričajem, a unutar medija još i u različitim tehnikama u likovnosti i žanrovima u književnosti. Svi su njegovi koncepti bili raznoliki – od II. svj. rata do slavonskog zavičaja, od antičkog mitskog svijeta do povijesti. Pretpostaviti je da bi dovršeni ciklus imao drukčije amplitude.

Pitanje određenja rukopisnih pjesničkih cjelina kao zbirki/knjiga ili ciklusa, prema Užarevićevoj klasifikaciji bilo bi jasno – u Radauševu pjesništvu riječ je o zbirkama, a cikluse treba tražiti unutar njih. U tome smislu koristit ćemo termine i u ovome radu. Kada bi kriterij za određivanje pojma ciklusa bio tematski, tada bi se uglavnom moglo govoriti o ciklusima s velikim brojem pjesama. Uistinu, u „Zaspaloj ravnici“ postoji motivsko-tematska koherentnost, ali ipak to nije dovoljan razlog nazivati rukopis ciklusom jer, također, postoje i odstupanja. Stoga je uputnije prihvatiti terminologiju u značenju koje predlaže J. Užarević.

Pjesnički dio književnoga opusa Vanje Radauša obuhvaćen neobjavljenom građom i objavljenim zbirkama nastaje u razdoblju od 1967. do 1975. Upravo u to vrijeme mijenja se politički kontekst u Republici Hrvatskoj u kojoj se ponajprije pojavljuju nove političke

tendencije prema demokratiziranijem modelu upravljanja i nacionalnoj samobitnosti. Kulturne mijene podupirat će političke i iznjedriti jedan od najvažnijih dokumenata vezan uz jezičnu neovisnost Republike Hrvatske, a to je Deklaracija o nazivu i položaju hrvatskoga jezika 1967. Uslijedit će Hrvatsko proljeće 1971., kao politički, ekonomski i kulturni koncept, koji će, ubrzo doživjeti slom, a mnogi od sudionika i progon. Hrvatsko proljeće, kao specifično hrvatski zaokret prema liberalnijim političkim modelima unutar tadašnje Jugoslavije, kolidira i sa svjetskim društvenim idejama akceptiranim posebice pokretom iz 1968. godine. Također, slični antitotalitarni prosvjedi odvijali su se i u zemljama Istočnoga bloka, posebice Mađarskoj i Češkoj (Praško proljeće). S obzirom na ta pitanja Branimir Bošnjak konstatira:

„U Hrvatskoj sedamdesetih godina možemo pratiti proces 'osvajanja sloboda' koje su do tada bile nezamislive (posebno od 1966. i pada Rankovića) i to je razdoblje procvata modernističkih postupaka u hrvatskoj umjetnosti, javljanja 'neotendencijskih' prodora, zanimljivih među-utjecaja likovnosti i književnosti, književnosti i glazbe, koja traje sve do letrističkih, kontektualističkih i konceptualističkih uradaka i njihova useljavanja u galerije ili javne prostore, čime sve više dijele sudbinu tekućih likovnih pokreta“ (Bošnjak, 2003.; 17-25).

U ozračju nacionalnog poleta, ali i skorašnje represije, nastajat će poezija Vanje Radauša. Političke mijene odražavaju se u njoj kao prvobitni nacionalni zanos u zbirkama prije 1971. i pesimizam subjekta nakon nje.

S obzirom na književnu scenu tih godina, periodizacija pjesništva uglavnom je, s većim ili manjim odstupanjima dovršena i vezuje se većinom uz pojavljivanje časopisa „Krugovi“, „Pitanja“ i „Razlog“. U knjigama „Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000., I. i II. dio“, (Milanja: 2001.) Cvjetko Milanja kao godine koje razdvajaju dvije pjesničke paradigme ističe 1968./1971., odnosno „vremena postmodernističke paradigme i postmodernoga osvješćenja (vezano uz časopis „Pitanja“), odnosno različitih postističkih stilova, ili kako sam ga imenovao razdoblje semiotičkog scijentizma“ (Milanja, 2001: 10).

Kada govori o razdoblju od 1950. do 1968., C. Milanja smatra da je teže ustanoviti odrednice paradigme zbog poetičkog pluralizma (Milanja, 2001: 11), da bi na koncu poetički i zeitgeistovski razlučio i zaključio periodizaciju prepoznajući dva modela u kojima „su krugovaši više gnoseologistički, a razlogaši više ontologistički određeni“ (Milanja, 2001.: 11). Pri tome priznaje poetički pluralizam: „Naravno da je uvažiti sinkronu šaroliku sliku, kao što je uvažiti i dijakronu razvojnu različitost pojedinih poetika“ (Milanja, 2001.: 11).

Upravo u posljednjoj konstataciji pronalazimo mogućnost pozicioniranja ponajprije pjesničkoga opusa Vanje Radauša. C. Milanja koncipira, stoga, svoju knjigu prema principu predstavljanja „Modelske jezgre“ krugovaša, postavljajući uz njih *Suputnike (Nadrealistička grupacija, Intuitivisti ili bukolička rapsodija), Usputnike, I druge usputnike, Izmeđnike i Izvandomovince* te u drugoj knjizi *Razlogaše, Glavne predstavnike razlogaške grupacije, Pjesnike izvan jezgre, Posebne poetike i Istovremenike*. Takva mu koncepcija omogućuje prilično široko polje poetičkog pozicioniranja pojedinih opusa, pa se može primijeniti i na slučaj Radauševoga pjesničkog stvaralaštva, koje se ipak, u nekim svojim instancama zaokreće prema *ontološkoj matrici* i od *pjesništva označenoga* prema *semiotičkom pjesništvu označiteljske scene* (Milanja, 2001: 16).

Kada je o Radauševom pjesništvu riječ, ono nastaje u relativno kratkom razdoblju od osam godina, koje se djelomično poklapa s Milanjinim odredišnim godinama pojavnosti *ontologičke matrice* i *semiotičkog modela*, što ne mora biti značajnijim pokazateljem prema razlogaškom i postmodernističkom pjesništvu. Radauševo pjesništvo, možda i zbog tako kratkog vremenskog razdoblja u kojemu on eruptira toliku količinu teksta, nije pjesništvo u kojemu će se spomenute matrice smjenjivati postupno, već će se vrlo često miješati, ispreplitati i naglo smjenjivati. Ipak, prepoznati je izrazitije nagnuće pojedinih rukopisnih zbirki jednome od modela.

Među Radauševa uporišna mjesta valja ubrojiti avangardu, posebice nadrealizam i dodir sa zaumom. Međutim, u dijelu pjesništva on se prihvaća ludističkoga koncepta karakterističnog za jezično posmoderno, semiotičko pjesništvo u kojemu dominira označitelj pa će se zaigravati interlingvalnom citanošću, *fragmentacijom* (I. Hassan) i sl.

Bez naglog zaokretanja prema paradigmi postmodernizma, Radaušev će tekst uključivati razne protopostmoderne prakse. Ponajprije se to odnosi na svjetonazorsku i filozofsku svijest o *gubitku centrirane strukutre* (Derrida), odnosno o svijetu kao mjestu subjektovoga *neperspektivizma* (Rortry) i mjestu potrganih *kontingencijskih mreža* (Rortry).

U skladu s takvim poimanjem svijeta, subjekt u ovome pjesništvu traži utopijsko mjesto, koje će mu biti ujedno i *stabilitas loci* (Norberg-Schulz). Takvo, postmoderno razmišljanje o nepostojanju *totaliteta* (F. Jameson), koji bi omogućavao centriranje subjekta jer bi imao mogućnost perspektiviziranja, često je u ovome pjesništvu. Egzistencija nije shvaćena kao

kontinuitet, kao kontingencijska mreža, već niz fragmenata koji potpuno nepredvidivo struje u fluidu svih situacija bitka.

Odnos prema temporalnome također potvrđuje svijest o nepostojanju središnje strukture (*Središta*, Derrida) kojom bi se egzistencija mogla redeskribirati. Tako se autoru nameće potpuno postmoderno shvaćanje povijesti, koja bi bila simbolička struktura u koju bi se usidrila individualna egzistencija. Povijest u ovome pjesništvu nije *velika pripovijest* (Lyotard), već upravo *(anti)utopijska fascinacija.*

Zbog nepostojanja velikih pripovijesti, Radauševa će se *(anti)utopijska fascinacija*, sazdana uglavnom na temeljima vremenskih konstanti osmanskog osvajanja Slavonije i Bosne, ali i razdoblja Vojne granice, starojugoslavenskog režima, II. svj. rata te tragičnih hrvatskih sedamdesetih uzdignuti do opsesije iz koje će nastati apokaliptična svijest. Apokaliptičnost će se pretvoriti u *utopiju kraja svih utopja* (Ž. Paić), što je iznova karakteristično za postmoderni Zeitgeist.

Uz utopiju povijesti i utopiju apokalipse, Radauševo će se pjesništvo vezivati uz temu nasilja, kao *terora povijesti* (M. Eliade)[9] i terora vremena, a možda i više od toga – terora samoga bitka nad egzistencijom. Nasilje, svakako, u Radauša dolazi iz simboličke sfere.

Pozitivne utopijske fascinacije vezuju se uz prirodu, djetinjstvo i ljubav, dok se retrogradno mišljenje tiče povijesti, nasilja, etičkih kategorija nemorala. Mitsko, osobito antičko mitsko je u pogledu utopijskih fascinacija ambivalentno, odnosno ima i pozitivne i negativne predznake.

Na poslijetku, u Radauševom je stvaralaštvu izrazito naglašena arhetipska simbolika. Polazeći od elementarnosti sila erosa i thanatosa stihovlje donosi niz slika arhetipskih shema uspona i pada (G. Durand)[10], koje se inauguriraju kao konstante ovoga pjesništva. Istovrsne arhetipske slike postale su „stalna mjesta“ stihovlja, a njihova perpetuizacija proširuje se u ostale medije u kojima umjetnik stvara. Tako će npr. zmije, šakali, pandže i vučje ralje napučiti pjesnički, ali i kiparski izričaj.

---

[9] Termin *teror povijesti* kao univerzalnu odrednicu univerzalne nasilne prirode povijesti inaugurira Mircea Eliade u svom opusu, osobito u „Mitu o vječnom povratku“, „Jesenski i Turk“, Zagreb, 2007.

[10] Svoje arhetipske sheme G. Durand promiče u knjizi „Antropološke strukture imaginarnog“ koju podnaslovljuje „Uvod u opću arhetipologiju“ i koncipira oprimjerjujući svoje sheme u dnevnom i noćnom sustavu slika te razvijajući koncept sve do mitskog i fantastičnog diskurza. Njegove polazišne točke u razumijevanju arhetipskog supstrata valja usporediti s onima koje je postavio Carl Gustav Jung u djelu „Čovjek i njegovi simboli“, Zagreb, Mladost, 1973. Oba pogleda iz obzorja arhetipske kritike daju rasvijetliti neke posebnosti Radauševoga pjesničkoga izričaja.

Navedene teze u ovome će se radu dokazivati u sljedećim poglavljima:

## 1. Uvod

U uvodnom se poglavlju iznose predmet istraživanja (književno stvaralaštvo V. Radauša), ciljevi istraživanja (teza o pozicioniranju, temeljne odrednice stvaralaštva, protopostmodedrnizam, panonizam i šokaštvo), kratak pregled dosadašnjih istraživanja (na temelju objavljenih radova), temeljni problemi, znanstvene metode (filološka i komparativna) i struktura rada. Ukratko se donose temeljni biografski i umjetnički podatci, od kojih su neki manje poznati jer im je podrijetlo u autoreferencijalnim tekstovima. Ovi su podatci tek temeljna informacija bez koje nije sagledIv kontekst ni književnoga dijela korpusa. Iznosi se pregled objelodanjene i neobjelodanjene književne ostavštine te navode temeljne polazišne teze i njihova književnoznanstvena utemeljenja.

## 2. Poetsko-poetičke odrednice

### 2.1. Poetsko-poetičke odrednice – *Duhovni etimoni* (L. Spitzer)

U ovome se poglavlju propituju temeljne poetske odrednice književnoga stvaralaštva Vanje Radauša i to poglavito tumačene kao *duhovni etimoni*. Među njima se prepoznaju: povijest, naslijeđe i zlo i nasilje. U potpoglavljima se u svezi s povijesnim duhovnim etimonom istražuje odnos subjekta i povijesti, odnos povijesnog, nadpovijesnog i transpovijesnog u stvaralaštvu. Istražuju se transpovijesne kategorije kao što su prostor i naslijeđe.

Velik dio istraživanja posvećen je Radauševim toposima zlu i nasilju. Uz uvodnu znanstveno-teorijsku podlogu bit će riječi o virtualnom prostoru nasilja, demonskim slikama zbirke „Zaspala ravnica“, slikama pada u zbirci „Josipovo polje“, zavičajnosti i patnji u zbirci „Slavonijo, zemljo plemenita“, o govoru zla u poemi „Requiem za tifusare“, o nasilju i infernalizacijskim slikama zbirke „Kosilica vremena“. Istraživanje će donijeti i osvrt na kršćanske reference povezane s ovim etimonima.

## 2.2. Između gnoseološke i ontološke matrice

Temeljeći istraživanje na tipologijama hrvatskoga pjesništva druge polovine 20. stoljeća i prihvaćajući ponajprije terminologiju Cvjetka Milanje u Radauševom se književnom stvaralaštvu, koje je uvjerljivo poetsko, istražuje se uloga i utjecaj navedenih matrica i stoga što je specifičnost ovoga pjesništva u njegovoj izoliranosti od tadašnje književne scene.

## 2.3. Zaokret prema ontološkoj matrici

Ovo poglavlje tezu o zaokretu Radauševe poetike prema ontološkoj matrici uglavnom oprimjeruje pomoću rukopisne zbirke „Talozi krvi“. U njoj se pronalaze novi filozofemi kao što su: kozmičko ustrojstvo svijeta, nova vremenitost i prostornost, novi status lirskoga subjekta, status teme naslijeđa i motiva krvi te status mitskoga i arhetipskoga supstrata.

## 2.4. Radaušev protopostmodernizam

Poglavlje istražuje odrednice postmodernoga mišljenja u Radauševom pjesništvu. Istražuju se stavovi nepovjerenja u „velike naracije“, o skepsi prema ideologijama, pojava decentriranoga i slabog subjekta, promatraju se igre s tekstom, tj. Radaušev ludizam te udio semiotičke matrice posebice kroz figure ludizma.

## 2.5. Intertekstualnost i intermedijalnost Radauševoga stvaralaštva

U ovome poglavlju bit će istraživani fenomeni intertekstualnosti prema Genettovoj tipologiji, fenomen intermedijalnosti, fenomen *unutarkorpusne intermedijalnosti* prema terminu G. Rema, tipovi citatnosti od intersemiotičkih do intrasemiotičkih citata, detektiranje *intermedijalne osjetljivosti* (G. Rem) te propitivanje vizualnosti Raduševoga stihovlja, odnosno specifičnog grafizma. Poglavlje završava promatranjem romana „Vihori nad Virovima“ kao intertekstualnog romanesknog teksta i moderne proze.

### 2.6. Esej „San o smrti“ – eros i thanatos

Namjera je ovoga poglavlja pokazati kako je Radauševo stvaralaštvo izniklo na procjepu i dijalogu između snovitog, fikcijskog i halucinatnog te thanatosa. Thanatos i eros, iskonske su ontološke kategorije na kojima se u biću presavija bitak. Stoga, ovaj je esej smatrati ključnim u dekodiranju svjetonazorskih i umjetničkih nagnuća, među ostalim i u Radauševom pjesničkom idiolektu.

## 3. Radauševo književno stvaralaštvo unutar slavonskoga korpusa

### 3.1. Pozicioniranje književnoga stvaralaštva Vanje Radauša unutar zavičajnoga slavonskoga korpusa

Cilj ovoga poglavlja je pokazati recepciju književnoga stvaralaštva Vanje Radauša kao zavičajno utemeljenog. Iz navedenih izvora, od najranije do najsuvremenije recepcije, vidljivo je da je Radaušev književni korpus prepoznat kao dio slavonske književnosti i još uže, šokačkoga korpusa.

### 3.2. Elementi pripadnosti slavonskome književnom korpusu – slavonskosti i šokačkosti/šokaštvu

Polazeći od knjževnoteorijskih razmatranja regionalizma kao književno-prostornog, književno-kulturološkog i književno-filozofskog problema razmatraju se pojmovi slavonska književnost, kopneni i jadranski osjećaj, panonizam te inaugirira pojam *crna transcendencija*. Pomoću njih se iznalaze elementi pripadnosti Radauševoga književnog stvaralaštva slavonskosti i šokačkosti. Ustanovljuju se tipični panonski i unutaropusni toposi: zemlja, voda i šuma. Kao jedno od najsnažnijih identitetnih obilježja detektira se stihovlje u slavonskome dijalektu, odnosno pod utjecajem šokačkih, osobito ikavskih govora. U ovome poglavlju Radauševo se stvaralaštvo pozicionira i u šokački i u najuži zavičajni dio korpusa hrvatske književnosti temeljem usporedbe s pjesništvom zavičajnih pjesnika.

## 2. POETSKO-POETIČKE ODREDNICE

### 2.1. Duhovni etimoni (L. Spitzer)[11] - povijest, naslijeđe nasilje, apokalipsa

#### *2.1.1. Povijest (subjekt i povijest)*

U konstante i konstituente Radauševoga pjesništva pripada tema povijesti. Te konstante stilističar Leo Spitzer smatra ključnim polazištima u interpretaciji umjetničkoga djela kao autonomne cjeline i naziva „duhovnim etimonima“. Oni prema njegovu mišljenju odražavaju značenje cjeline. Govoreći o takvoj interpretacijskoj metodi I. Frangeš veli: „Spitzer je duboko, iskreno uvjeren da je njegova kritičko-istraživačka metoda, koja se dijeli na dvije etape, induktivnu i deduktivnu, objektivno vrlo blizu teološkom postupku“ (Frangeš, 1986.: 28). Uzimajući u obzir dosege novije i najnovije književne znanosti, u ovome ćemo radu Radauševe korpusne konstituente prepoznati upravo i kao „duhovne etimone“, smatrajući da je Radaušev opus s jedne strane cjelovit autonomni koncept, a s druge izrazito intermedijalni koncept, što također potvrđuje opravdanost induktivne i deduktivne metode u interpretaciji.

Kada je misliti o poetičkim odrednicama prihvatiti je definiciju Ante Stamaća, kao primjenjivu i u ovome istraživanju: „*Poetika* je, dakle, metajezični opis i hijerarhizacija krajnje opsežnog broja književnih činjenica, a s obzirom na ona njihova zajednička svojstva kojima se odlikuju kao tipične i stoga historijski ponovljive mikro – i makrostrukture; njih poetika na temelju vlastite usustavljenosti u kakvu obuhvatnijem znanstvu (prvenstveno u teoriji književnosti, zatim redom obuhvatljivosti: u retorici, lignvistici, semiotici, estetici, filozofiji) drži zakonitima za književno stvaranje u cjelini, pa joj je narav nužno normativna“ (Stamać, 1996.: 51).

Binarna sveza povijest-vrijeme u svojem kauzalitetu luči linearno, ali i cikličko mišljenje, koje se, u filozofskoteorijskom mišljenju vremena uglavnom proteže sve do nivelacijskih modela 20. st. Nivelacijski model prezentira shvaćanje J. Baudrillarda, eksplicirano kulturološkim situacijama 20. st. Njegovo shvaćanje *simulakruma* podrazumijeva

[11] Usp. Frangeš, Ivo, „Stilistička metoda Lea Spitzera“, U: „Nove stilističke studije“, Globus, Zagreb, 1986., str. 23.-49.
Stilističar Leo Spitzer smatrao je da svako umjetničko djelo treba interpretirati polazeći od njegove etimologije, tj. razloga i zakona, ključnih riječi koje se nalaze u autorovoj nutrini, intimi i nazvao ih je „duhovni etimoni“. Književno djelo bi tako bilo autonomni umjetnički sustav sastavljen od niza pojedinositi koje odražavaju cjelinu. Te pojedinosti su „duhovni etimoni“ koji kriju ključeve za dešifriranje djela.

prostor koji pobjeđuje vrijeme. Linearno mišljenje povijesti rezultiralo je onime što Lyotard naziva *velikim pričama/pripovijestima*, koje gube svoju relevantnost nakon Heideggerova mišljenja *pregorijevanja povijesti* (kao i „pregorijevanja bitka"). Kraj povijesti, koji će u 20. st. postati apokaliptičko iščekivanje kraja svih krajeva, u stvari je plod nasljeđa *transcedentnog utopizma* (Oraić-Tolić, 1996: 16). Takav utopizam najbolje ilustrira mišljenje Francisa Fukuyame, koji ga je teorijski dokazivao.[12]

Cikličko shvaćanje vremena i povijesti, kao kontingencije koja se proteže/ponavlja vremenom, donekle je narušavanje svijesti upravo o kontingenciji jer se sumnja u njezinu neponovljivost pa prema tome i u samo vrijeme koje se u tome slučaju ne nadaje, već ga ima ili heideggerovski rečeno: *es gibt.* U postmodernom simulakrumu vrijeme nije bitna odrednica jer je istodobnost i istovrijednost „povijesnih" događanja.

Radauševa prezentacija povijesti, kao velike i opsesivne teme njegova književnoga opusa pokazuje upravo nagnuće prema postulatima relativizacije povijesti kao zadanoga znanja (priče, pripovijesti, naracije, Lyotard) koje se subjektu nameće kao autoritativno, relevanto pa i kao prisila. Povijesnost je u ovome opusu *metanaracija* dekonstruirana kakofonijskim, poliperspektivističkim individualnim interpretacijama. Stoga je njegovu subjektu moguće izdvajati fragmente, koje će opsesivno interpretirati i stvarati autopoetičku naraciju, potpuno oslobođenu prisile „Velikih pripovijesti" (Lyotard)[13].

Radauševo pjesništvo razbija homogenitet slike povijesti kao racionalnog (prosvjetiteljskog) znanja umjesto kojega spoznaje njezinu fragmentiranost. Razsredištenje se odvija kombiniranjem različitih individualno stvorenih kategorija povijesnosti, među kojima će ona uobičajena metanaracijska vremenska biti dehijerarhizirana do te mjere da će prostornost preuzeti važniju ulogu. Radauševo mišljenje povijesti neće voditi potpunome razsredištenju povijesti kao strukture, kao u postmodernom postupku apsolutnog razsredištenja bilo koje strukture, koja izvire iz statusa čovjekove decentriranosti. Prostor u Radauševu pjesništvu ne preuzima ulogu postmodernog simulakruma, ali već samo lišavanje povijesti njezine vremenitosti i linearnosti, iniciranje individualnog, subjektovog gledišta i gibljivost subjektovih interpretacija povijesnih kategorija u njihovim suodnosima, znakovito je novo.

---

[12] Svojevremeno je takav utopizam bio teorijski vrlo izdašan kao tema zahvaljujući upravo postavkama Francisa Fukuyame iznijetim u knjizi „Kraj povijesti i posljednji čovjek". Prevela Rajka Rusan Polšek, SN Liber, Zagreb, 1994.

[13] Promišljanje postmodernoga shvaćanja znanja kao i njegove budućnosti F.-J. Lyotard promislio je u djelu „Postmoderno stanje", Zagreb, Ibis grafo, 2005. upravo u smislu fragmentacije i tendenciozne uporabe, pa čak i svojevrsne trgovine (posebice u računalnom mediju).

Konstituente odnosa prema povijesnosti u Radauševome književnom opusu mogu se prepoznati kao:

a) povijesna,

b) nadpovijesna i

c) transpovijesna.

Pod povijesnom se podrazumijevaju upravo prihvaćeni fragmenti zbiljske povijesti kao naslijeđene metanaracijske strukture.

Nadpovijesne i transpovijesne konstituente su dio istoga mišljenja povijesti onkraj zadane mentanaracije, no pojmom nadpovijesno želi se upozoriti da među njima postoji hijerarhija. Kategorija nadpovijesnosti bila bi svojom potpunom pripadnošću simboličkoj sferi nadređena transpovijesnim kategorijama, koje bi se djelomično mogle označiti i kao su-povijesne.

#### *2.1.1.1. Povijesno, nadpovijesno i transpovijesno*

Tema povijesti jedna je od najzastupljenijih Radauševih tema i prožima sve zbirke, ali je osobito prisutna u rukopisnim zbirkama „Josipovo polje“ i „Kurjaci“.

Zbirka „Josipovo polje“ koja se nalazi u DAVU Arhivski sabirni centar Vinkovci obuhvaća 145 pjesama (u četiri ciklusa)[14], od kojih je čak 40-ak izravno referiranih na osmansku vladavinu i nasilje nad domicilnim stanovništvom u Bosni. I u većini ostalih pjesama ovoga ciklusa se referira na neki oblik otpora povijesnom nasilju i patnji pa Radauš stvara vlastitu metaforu kovanja oružja i kovačkog posla kao narodnoga otpora i osvete. Kovač izrađuje osvetničko oružje. Motiv kovanja je jedan od leitmotiva ove zbirke.

Već u prvoj pjesmi „U ponižavanjima“ ( Josipovo polje:1, rkp.) negira se linearni koncept povijesti, koji bi uključivao dovršenje *velikih priča* (Lyotard). Povijest se shvaća kao vremenski protegnuta, ali nikako i linearna. Radauševo se shvaćanje povijesti, donekle podudara s razmišljanjem Linde Hutcheon (Hutcheon, 1988.: 28), koja u postmodernizmu detektira promišljanje i osvješćivanje o neutralnim praksama življenja, poput koncepata patrijarhaliteta,

[14] Ovaj je broj nešto veći od onoga kojega navodi za isti ciklus dr. H. Mihanović-Salopek, tj. 139 (Buđenje snova 2000: 11)

kapitalizma i sl., koje je čovjek sam takvima proglasio. Posmodernizam „Potiče promišljanje našega stvaranja smislova i značenja u kulturi“ (Hutcheon, 1988.: 28). Radauševo pjesništvo određuje se upravo prema neutraliziranom mišljenju povijesti i promišlja njezinu redefiniciju i deneutralizaciju.

*Deneutralizacija prirodnog* (L.Hutcheon) shvaćanja povijesti jest već i u koncentriranju na izdvojene povijesne točke, koje postaju podložne mitologiziranju. Tako se kod Radauša lyotardovski ukida razlika između povijesti i književnosti. Obje se prakse doživljavaju plodom vjerojatnog, a ne objektivnog i njihova je gnoseologija lingvistička.

Moglo bi se očekivati da će Radauševo, donekle postmodernističko mišljenje povijesti odvesti prema potpunoj negaciji njezine objektivne uzrokovanosti i dovesti do nulte točke u kojoj postoji jedino priroda kao *okolnosno tubitka* (Heidegger: 1985.). Do takvoga je razumijevanja, nakon heideggerovskog *pregorijevanja povijesti* došao Karl Löwith, smatrajući da je jedino svijet prirode čovjekovo ishodište (i eshatologija). Svijet povijesti, kojega čovjek smatra jedino važnim, za Löwitha je, u stvari nebitan, osim kao nositelj nasilja kao konstante, o čemu će još biti riječi (Löwith, 1993.: 514. – 582.).

Iako se u Radauševom shvaćanju povijesti ne može naći podudaranje s Löwithovim u pogledu apsoluta prirodnoga svijeta pa ni vremenitosti, za koju Löwith smatra da je nevažna ako se odmjerava bez obzorja vječnosti, ipak se može iznaći poneka paralela. Radauš se poput K. Löwitha pita: „Određuje li se uopće bitak i smisao povijesti iz nje same, a ako ne, iz čega se onda određuje“ (Löwith, 1999.: 8).

Radauševo pjesništvo posvećeno temi povijesti kao da se pita upravo i samo što određuje povijest, odnosno iz čega se ona određuje s obzirom na njezin utjecaj na čovjeka.

U pjesmi „U ponižavanjima“ (Josipovo polje:1, rkp.) točke povijesne markacije su Rim, Bizant, srednjovjekovlje i osmanska osvajanja. Ove točke nisu eksplicirane ni samo s obzirom na vremenitost, ni linearnost. Odabir počiva na kriteriju traženja određenja povijesti, koja se u ovim točka iskazuje kao transparent neobjektivnog, čak mistično-mitskog ostvarenog u nasilju. Vremenitost i prostornost samo su odrednice na zamišljenoj lenti, čija linearnost nije zadana, već aproksimativno-orijentacijska, a subjekt, također aproksimativno odabire točke, kojima će sebi pokušati redeskribirati povijest i njezine učinke. Stoga, vrijeme u Radauševom tematiziranju povijesti nije ni isključivo linearno, ni isključivo cikličko. Odnosno, i linearnost i cikličnost samo su modeli koji subjektu služe kao objasnidbeni s obzirom na određenje povijesti.

Linearna kontingencija je privid vremenske protege događaja. U naraciji 3. lica ističe se, doduše, binarnost povijest-vrijeme, ali samo zato da bi se taj odnos podredio nadređenim pojmovima, konstantama nasilja i jezika. Povijesna su događanja kontingencijska ispunjavanja vremena kontrolirana sveopćim nasiljem bez ideološkog i nacionalnog predznaka.

U ovoj se pjesmi, kao i u mnogim drugima ove zbirke kolektivna patnja pred *povijesnim terorom* (Eliade: 2007.) može iskazati jedino jezikom, kao drugom konstantom. Jezik je utočišno mjesto, upravo gnijezdo u koje se kolektiv skriva pred nerazumljivošću nasilja opravdanog poviješću. Mijenjajući ideologije, gospodare i vjere, kolektiv je sačuvao jezik:

„Divanio je i onda / Kao i danas / Jezikom vim našim / Materinskim“ (rkp.)

Druga je konstanta naslijeđe, kao u „Bosnom se agovalo“:

„Vire nisu važne / Krv je bila / Va naša / Luda / Divlja / Neukrotiva“,

pa se krv, pod kojom se podrazumijeva mentalitet otpora suprostavljala svim nasiljima:

„I bitka se bila / Jalova bitka oko hodža / Popova / Proroka“.

Upravo odabir povijesnog, transpovijesnog i nadpovijesnog kao individualno stvorenih konstituenata odnosa prema povijesnosti pokazuju odmak od mimetičkog i denotativnog modela.

Nadpovijesne kategorije dolaze iz simboličke sfere i povijest je samo jedno od polja njihovih realizacija. Neovisno o tijekovima povijesnih događanja, te će kategorije biti prisutne. Povijesna događanja ne mogu se samooblikovati u tome smislu da se otmu ili nadvladaju nadpovijesno. Podređenost povijesti nadpovijesnom dobiva, tako, čak i neke metafizičke konotacije.

### *2.1.2. Transpovijesne kategorije – prostor, naslijeđe*

Transpovijesne kategorije su one koje se, za razliku od nad-povijesnog odvijanja, zbivaju uz-povijesno zbivanje, odnosno paralelno s njim, ali ipak kao alternativne, a ponekad i antitetičke. Tako bi povijest, zahvaljujući svojoj upravljanosti nadpovijesnim, prisiljavala transpovijesno na svoj tijek, tj. vezivala ga uz sebe i pokušavala asimilirati. Transpovijesno se odvija pored i sa povijesnim. Ne postoji nužnost negativnosti transpovijesnoga, ali ni nužnost idealizacije. Vanja Radauš je u svojem pjesništvu određivao individualne transpovijesne

elemente, prema kojima se odnosio i s negativnom i s pozitivnom valorizacijom. Postupak ukazuje na prirodu takvih elemenata u odnosu na povijest, a u širem kontekstu i u odnosu na vrijeme.

Procesu paralelnosti povijesnog i transpovijesnog, nadređeni su procesi nadpovijesnog. Nadpovijesno uključuje u Radauševom pjesničkom opusu spoznavanje nasilja kao nadpovijesne konstante, a transpovijesni elementi su jezik, narodnost, vjerska opredjeljenja i prostor. U konačnici, u ovome je pjesništvu potka ontološke binarne matrice koja se misli kao odnosi bićebitak, temoporalno-atemporalno, antropocentrično-metafizičko i sl.

Pitanje o utjecaju ovih kategorija na subjekta i njegovu egzistenciju donosi svijest pjesme u kojoj se sve kategorije prelamaju i iskazuju u individualnoj vizuri. Zbiva se zrcaljenje nadpovijesnog, povijesnog i transpovijesnog u individualnu engzistenciju, a subjektova gnoseologija, koja teži ontologiji pokušava obuhvatiti što više tih kategorija. U Raduševom je pjesništvu to često neuspješno. Posljedica su subjektovi nemiri, razočaranja, depresije, osjećaj necentriranosti i neuhvatljivosti ovih kategorija. Njihovim izmicanjem, izmiče se i mogućnost stvaranja *jakog subjekta*, koji bi nalazio ontološko-egzistencijalne odgovore.

Prostor kao autorska transpovijesna kategorija poprište je odvijanja *terora povijesti.* U rukopisnoj zbirci „Josipovo polje“ transpovijesni prostor obuhvaća ponajprije Bosnu, s neodređenim, ali i određenim toposima.

Poprište povijesnog odvijanja, odnosno nasilja je Bosna, kao topos univerzalnog trpljenja, ali i Bosna kao mreža točno geografski lociranih toposa uz koje se vezuju subjektova referiranja na nasljeđe, povijesnu patnju, čežnja za utopijskim mjestom i sl. U pjesmi „Da mi je doći“ (Josipovo polje: 7. pjesma, rkp.) imenuje se, npr. Gradačac kao jedno od mjesta koje je lokacija identitetno-konfesionalne i nacionalne potrage subjekta:

„O dido moj stari / Ma reci / Istinu mi reci / Sad je već svejedno / Doista nije ni vrijedno / Ni potrebno / Pitanje pravit od nečeg / Što je tako davno ošlo / Što je u nepovrat pošlo / Postalo zemlja crna / Nestalo / O reci mi reci / Koja nam je baba bila / Jel Aiša / Ili Mejrima / Il ona ko u snu spominjana / Fatima / Starog Ibrahima / Hodže / Gradačkoga?“ (rkp.)

Od izravnih lokacija, u više se pjesama spominje i Turić, kao mjesto čežnje lirskoga subjekta, koji u Turiću želi doživjeti susret s transpovijesnim.[15] Transpovijesna lokacija je ujedno i autorferencijalno označena. Naslijeđe i prostor, kao i nadpovijesno iskustvo nasilja, patnje i borbe koncentrirano je upravo u toposu „Josipova polja“ nedaleko Turića. Transpovijesna kategorija naslijeđa očituje se već i u odabiru naslova zbirke jer, kako tumači H. Mihanović-Salopek, naslov je nadjenut „prema realnom posjedu pjesnikova djeda Josipa Andressa u Bosni kod Turića. Cjelokupna zbirka „Josipovo polje“ umjetnički izražava pjesnikovo traganje za oživljavanjem, gotovo reinkarniranjem, vlastitih obiteljskih korijena, te za iščitavanjem i tumačenjem vlastitoga naslijeđa preduvjetovanog dominantnim djedovim likom“ (Mihanović, 2000:. 11).

Hrvojka Mihanović-Salopek ističe kao temeljnu odrednicu čitave zbirke traganje za naslijeđem, koje ovdje shvaćamo kao transpovijesnu kategoriju. Nadpovijesno oblikuje povijesno, a povijesno utječe nad transpovijesno. Referirajući se na H. Mihanović-Salopek, naslijeđe za kojim traga lirski subjekt u stvari je transpovijesni element u njegovoj općoj ontološko-egzistencijalnoj misiji. Poredak kategorija u ovoj zbirci, ali i u drugima u kojima se javlja tema povijesti, kao što je zbirka „Slavonijo, zemljo plemenita“ te sporadično u „Zaspaloj ravnici“ i „Talozima krvi“ i dr. u Radauševom je pjesništvu upravo navedeni. Dakle, nad poviješću postoji nadpovijesna kategorija nasilja. Ona će u nekim zbirkama dominirati („Josipovo polje“, „Kurjaci“, „Slavonijo, zemljo plemenita“, „Grencerske“ itd.). O svakoj od tih kategorija će biti posebno riječi.

#### *2.1.2.1. Prostor Bosne*

Prostor Bosne smatrati je u Radauševom pjesništvu transpovijesnom kategorijom jer je to prostor poprišta odvijanja nadpovijesne kategorije nasilja inkarnirane povijesnim događanjima. Autorsko prikazivanje Bosne kao prostora u kojemu je subjektova egzistencija zahvaćena procjepom između vremena, kao protjecanja i eksplikacije vremena kroz povijesna događanja, varira u različitim pjesmama.

[15] U do sada najopsežnijoj biografiji Ivana Vanje Radauša koju je napisala Jasminka Poklečki Stošić o Turiću stoje sljedeći podatci: „Terezijin otac (Vanjina majka, op.V. M.), Josip Andress, bio je kovač i, što je posebno zanimljivo, „Kurschmidt“ – narodni ljekarnik. U sjevernoj Bosni, pokraj Turića, imao je veliki posjed koji je po njemu dobio ime Josipovo polje. Na tome polju nalazili su se veliki šljivici, a Josip Andress bio je poznati trgovac rakijom koju je prodavao čak do Beča. Josipovo polje Vanja Radauš ovjekovječio je i u pjesmama. Naime, njegova prva rukopisna zbirka pjesama, nastala između 1968. i 1969. , bila je inspirirana baš ovim poljem te ju je Radauš tako i nazvao. Vanja je bio uvjeren da je od djeda, koji je živo vrlo burno, a umro od tuge zbog gubitka prekrasnog vranog konja, naslijedio buntovni karakter.“ (Katalog, 2007: 201)

Mitsko i utopijsko određenje prostora vezuje uz sebe specifične statuse lirskog subjekta. Kada se u svijesti pjesme pronalazi ekstatično-nostalgična podloga, lirski je subjekt osnažen snatrenjem o mogućem centriranju u svoj utopijski prostor. U pjesmama te vrste, lirski subjekt sakralizira bosanski prostor kao *locus amoenus* za kojega ga veže krv predaka, slavna, junačka tradicija, hiperbolizirana hrabrost i buntovništvo. Referira se na snagu predaka oblikovanu na bosanskome prostoru tijekom višestoljetnih otpora Osmanlijama.

Lirski se subjekt poziva na „prekaljenost" predaka, upravo radi vlastitoga statusa, poljuljanog razbijenom slikom svoje sadašnjice u kojoj nema utočišnog mjesta. Distanciranost lirskoga subjekta prema zbilji jača povlačenjem u fatazmagoriju bosanske prošlosti i prostora. U pjesmi „Često mi dolaze na san" (Josipovo polje: 16.,rkp.) lirski subjekt će se totalno distancirati od zbilje i nastaniti u fantazmagoriji snovitoga prostora svojih davnih predaka:

„Često mi dolaze na san / Sveta mjesta / Žrtava vrelih / Zaklanih bikova / Ovaca / Prosuta žita / Crvena vina / Na vim mistima / Treba im / Trebišnjice / Trebinja / Trebevića / Punih / Davnih / Drevnih / Prastarih / Zanesenih priča / O nosim u krvi / Nosim / Stare žrece / S velikim pogačama / Za vrijeme žetve / Žetvena / Žrtvena / Tako dirljiva / Do suza / Dirljiva i pobožna / Kako u krvi ostaje / Vavik ostaje / Ono najvridnije / Ono najsvetije / Ono najiskonskije / Što smo porodom / Dobili / I neki od nas / Nikad izgubili." (rkp.)

Fantazmagorijski subjekt pliva prostorom vlastitih predmnijevanja. Njegova veza sa zbiljom dovedena je do krajnje krhkosti u pjesmi „Snivao sam noćas" (Josipovo polje: 162, rkp.):

„Snivao sam noćas / Začarana polja / i planinske vijence Majevice / Sanjao, snivao, dočarao / U snu sanenom vidio / Stranu djedovnu zaboravljenu / Ostavljenu i napuštenu / O ipak postoji i traje / I ne prestaje da se zove imenom tvojim / Josipe djede moj divni / Legendarni / Usanjani i zaneseni / Davno pokopani."

Bosna je prostor subjektovih žudnja za povratkom i centriranjem u naslijeđu koje simbolizira upravo prostor.

Da je prostor Bosne za lirskog subjekta u stvari mitski i sakraliziran, pokazuje više pjesama. Bosna je u takvom tipu pjesama prostor projekcija očekivanja i idealizma lirskoga subjekta koji traga za ontološkim odgovorom. Takva je pjesma „ O putovati" (Josipovo polje: 161, rkp.)

„O putovati / Putevima prošlosti / Putevima djedova starih / Baka prastarih / I uspomena / U većine svih mojih / Nestalih / Putovati / Prebroditi / Prebrođavati / Brzu divlju Savu / Milovanu vrbama zelenim / I divojkama bilim / Na obalama izrovanim / Od divljeg bijesa / Od suludog toka / Od vodenih voda / Zemlje moga roda / Rodnoga / O putovati putevima starog didaka / Arapskih vranaca / Po zorama svilenim / Tek malo / Sunčevim plamenim označenim i naslućenim / Putovati / Do beskraja trajati / Do nedogleda ići / Po vim putevima / Na vim stazama / Stazama i bogazama / Ve Bosne didovine / I baštine / Skoro zaboravljene“.

Bosna u ovoj pjesmi nije nikakav konkretni locus, čak ni konkretizirani prostor, iako omeđen konkretnim geografskim pojmom rijeke Save. Sava postaje arhetipska voda, koja je u stvari imaginirano vrijeme, odnosno tijek bitka u tijeku vremena. Uz Bosnu je u ovoj pjesmi lirski subjekt vezao putove i putovanje kao atemporalnu i simboličku reprezentaciju metafizičke prirode ljudske egzistencije. Prostorne kategorije zato nisu konkretne, već neodređene, poput beskraja i nedogleda.

Slično je prostor Bosne doživljen i u pjesmi „Zapivo sam“ u kojoj se lirsko Ja želi centrirati pred protokom vremena u prostoru Slavonije i Bosne. Tim prostorima pridaje mitske i utopijske dimenzije:

„(...) Zapivo sam od bola / Očajanja / Vog trajanja / Nestajanja / Skoro brisanja / Sa zemlje ve / Bosanske / Slavonske / Naše / Krvavo stečene / Voljene / I neponovljivo zanosne / Didače moj Josipe / U meni tako živiš / I traješ / Besmrtno“ (Josipovo polje: 173, rkp.).

Transpovijesne determinacije lirskoga Ja, naslijeđe i prostor trebale bi ga pretvoriti i *samoutvrđujuće Ja*, koje će postati svojevrsna *suprotnost problematičnom Ja* (Užarević 1991.:114). *Problematično Ja* nosi se s neizdrživošću egzistencijalne muke. Gnoseologija egzistencije je „brisanje“. Bol minornog iščeznuća pred atemporalnim, koje je indiferetno prema individualnom bitku i pretvara ga u ništavilo, potaknut će u lirskome Ja pokušaj iznalaženja bijega iz tlačiteljskih arhetipskih slika pustoši. Nepostojanje slikovnog materijala i prevladavanje egzistencijalističkog ontološkog vokabulara u prvim stihovima bit će suprotstavljeno konkretnom, odnosno opredmećenju u semantici zemlje bosanskoga i slavonskog prostora. Takvim postupcima se pokušava dostići imaginiranje jedinstva prostora, vremena, povijesti i naslijeđa.

### *2.1.2.2. Sava – fragmentacijske slike ili akvatičnost i solarnost u službi (anti)utopizma*

Transpovijesna kategorija prostora Bosne povezuje se s prostorom Slavonije u zbirci „Josipovo polje“ vrlo čestim motivom Save. Sava je poveznica dviju obala, koje se doživljavaju kao jedinstveni prostor, razdvojen tek terorom povijesti.

Govor o Savi u Radauševom pjesništvu potvrđuje misao o *paralelizmu* (Užarević, 1991: 159) kao bitnom lirskom postupku: „Iz nužnosti da se relacija subjekt-objekt shvati kao jezgrena struktura lirskog oblika, nameće se misao da je osnovni postupak u lirici – paralelizam. Tu se ima na umu suprotstavljenost, uzajamna upućenost lirskog Ja i stvarnosti. Takav „ontološko semantički paralelizam“ tehnički se realizira na različite načine i na različitim razinama tekstne strukture (verbalno-slikovni, verbalno-zvukovni, ritmički, kompozicijski)“ (Užarević, 1991: 159, 161). Prema postupku paralelizma Subjekt se odražava u Zbilji i Zbilja u Subjektu.

U *verbalno-slikovnoj* (Užarević, 1991: 160) strukturi Radauševih pjesama ponajprije je riječ o zrcaljenju subjekta u zbilju. Subjekt oblikuje zbilju prema unutarnjem Ja, koje je najčešće problematično i neusidreno. Tako se Sava javlja u izrazito ambivalentnim slikama. Rijetke su pjesme koje prikazuju objektivni svijet, odnosno u kojima zbilja utječe na lirskoga subjekta tako da nastoji biti mimetičan. Autorski utopizam zrcali se transparentno u slikama solarne Save, a subjektova nemoć i decentiranost u arhetipskim akvatičnim slikama poplave, mutne, hirovite, uzburkane vode, vode koja nosi leševe životinja i ljudi.

Kao i topos Bosne, Sava je za subjekta topos koji uobličuje svojim unutarnjim gestama i projicira u pjesmu, strategijom i logikom unutarnje zbilje. Lirsko Ja proizvodi geste koje variraju od prihvaćanja nasilja kao nadpovijesne konstante koja se odvijala nad ovim toposom do nemirnoga buntovništva i očajničkog nezadovoljstva te nacionalnog prosvjeda zbog političko-povijesne razjedinjenosti jednoga naroda među dvama obalama Save.

Iz lirskoga Ja projicira se u svijest pjesme utopijska svijest. Idealizacijom se topos Save kvalificira kao nadnaravno lijep, kao mitski *locus amoenus*. U dobre primjere pripadaju pjesme „Sunčani su dani“, „Volio sam“, „Sunčane su staze“ (rkp.).

Prostor Bosne i Slavonije, koje razdvaja rijeka Sava zrcali se u zbilju, dakle iz perspektive autorovog utopizma. Utopistička ideja može se promatrati na raznim razinama unutar europske kulture, kao i njezine mijene i zastupljenost u pojedinim sferama. Tako

utopijska svijest postmoderne izvire iz spoznaje o razbijenom totalitetu svijeta. Ona se javlja kao novovjeka težnja za redeskripcijom i bijegom od fragmentirane stvarnosti.

Govoreći o mentalnim i semiotičkim tipovima, odnosno tipologijama, Dubravka Oraić Tolić u knjizi „Paradigme 20. stoljeća. Avangarda i postmoderna“ (Oraić Tolić, 1996.: 14, 15) razlikuje tri tipologije. Prvi tip mišljenja jest *ontološko mišljenje* koje određuju binarne sveze Subjekt-Objekt, odnosno Bog-čovjek. Drugi, *gnoseološki* nastaje na rascjepu označitelja i označenoga, a treći model je *utopijski* i odlikuje ga krizna svijest i podsvijest te žanrovski sinkretizam. Treći tip mišljenja, prema Oraić Tolić karakterističan je za avangardu, koju autorica imenuje *utopijskom kulturom*. Sve što se zbilo u europskom kulturnom prostoru nakon 1968. za autoricu pripada postmodernoj i *postutopijskoj kulturi*. Avangardni utjecaj trajao bi, prema njezinu mišljenju od 1910. do 1968.

Iako su u europskoj kulturi, što prepoznaje autorica, utopijski modeli u izravnoj svezi s religijskim paradigmama zemaljskog raja (*arhajski utopizam*) i nebeskog raja *(transcendentni utopizam*), avangarda donosi prevrat u smislu nastajanja antikultrnog i transkulturnog utopizma.

Radaušev utopizam ponajprije se nastavlja, naizgled na drevnu ideju zemaljskoga raja i *arhajskog utopizma* (Oraić-Tolić, 1996.: 14) jer se autorska utopija smiješta pomoću zemaljske kartografije. Točno određeno geografsko područje, koncentrirano čak na jedan manji dio rječnog toka Save koji razdvaja Bosnu i Slavoniju (a riječ je o zanemarivom broju kilometara tijeka te rijeke) u dijelu pjesama doista odgovara predodžbi zemaljskoga raja. Sava je sakralizirano profano područje i takav postupak doista odgovara arhajskoj svijesti[16].

Kada je riječ o pojavi utopijskog mišljenja, Lewis Mumford smatra da se ona aktualizira u nepovoljnim razdobljima. (Mumford, 1959.: 12). Također, on razlikuje utopije bijega (bijega od stvarnosti) i utopije rekonstrukcije (preuređenja stvarnosti) (Mumford, 1595.: 26).

S obzirom na postojanje utopijske ideje Paul Ricoeur u knjizi „Ideologija i utopija“ konstatira da je istinito viđenje svijeta nemoguće bez utopije, poglavito u suvrmenom svijetu u kojemu je potčinjavanje realnome izvrgnuto neuspjehu.[17]

---

[16] Relacije svetog i profanog, kao i same termine preuzet će se od M. Eliadea iz djela „Sveto i profano“, Zagreb, AGM, 2005.

[17] Ricoeur, Paul, „l'ideologie et l'utopie“, Editions du Seuil, 1997., str. 360. ili englesko izdanje: „Lectures on Ideology and Utopia“, Columbia University Press, New York, 1986.

Utopijska svijest može biti usmjerena potpuno individualno, tj. autoutopijska, što je slučaj i u Radauševom stvaralaštvu. Polazeći od nekih univerzalnih utopijskih modela (npr. Mumfordovih distopija, eutopija, kronotopja, utopija unatraga i unaprijed, estetskih i znanstvenih, implicitnog utopizma svakodnevnog života idr.), a u Radauševu slučaju to je utopija unatrag, nastaje individualna, kreativna utopija.

S obzirom na mentalni model, prema tipologiji Dubravke Oraić-Tolić, Radaušev bi utopizam, u pjesmama s temeljnim motivom idealizirane i najčešće solarne slike Save, odgovarao *arhajskom utopizmu* (Oraić-Tolić, 1996.: 14).

Sava bi trebala biti rajsko, odnosno sakralizirano profano mjesto koje povezuje svojim obalama isti narod. No, Sava je poprište razdvajanja, a tijekom povijesti i odvijanja nadpovijesnih utjecaja na narod, kao što su ratovanja, borbe s poplavama, teškoća prelazaka s jedne na drugu obalu, politička i vjerska podvojenost.

Solarne slike Save podupirujuće su za lirskoga subjekta u smislu potrage za identitetnim sidrištem. U pjesmama s takvim slikama, savski je prostor transpovijesna kategorija koja uspijeva pobijediti *teror povijesti*. Zbiva se paralelizam subjekt-objekt i zrcaljenje subjekta na objekt-Savu kojega on modificira do te mjere da je slika utopija prostora ovozemaljskoga raja. Tako stvorena slika prostora djeluje iscjeliteljski na subjekta jer je stvarajući utopiju i pobjeđujući rascjep između označitelja i označenoga, odnosno polazeći upravo od njega uspio stvoriti samoiscjeliteljski utopistički raj. Iluzionizam na kojega je subjekt samog sebe potaknuo, raspršit će se u nekim drugim pjesmama, ali postupak mentalne, čak i jezične autocitatnosti ostvarit će se u mnogim pjesamama i iz drugih Radauševih pjesničkih ciklusa i zbirki.

Solarne slike su u arhetipskoj kritici i teoriji općenito proglašene slikama uspona. G. Durand solarne slike povezuje sa simbolima uspona (Durand 1991: 121) te suprotstavlja shematizmu pada, odnosno mraka i u konačnici Krona, kao simbola smrtnog vremena (Durand, 1991: 154). Dok je izomorfizam uspona i svjetlosti čest, sjedinjenje akvatičnog i solarnog je rjeđe. U navedenim Radauševim pjesmama i pojedinim pjesničkim slikama razasutim unutar čitavog pjesničkog opusa, akvatični prostor Save se solarizira. U pjesmi „Sunčani su dani“ (Josipovo polje: 216, rkp.) Sava je potpuno solarizirana:

„Sunčani su dani / Na Savi srebrnoj / Svjetlucavoj“.

U pjesmi „Sava teče“ (Josipovo polje: nepag.) solarizacija očito vodi u konstruiranje utopijskog mjesta:

„Savo moja / Srebrom noćnim / Srmom svijetlom / Zlatom sunca / Podnevnoga / Ukrašena / I izvezena / Ko kubura dide moga / Josipa staroga.“

U pjesničkim slikama ove pjesme ujedinjuju se, podupirući individualnu utopiju, i noćni i dnevni simboli svjetlosti – mjesečina, sunce, zlato i individualna slika srebrne srme.

Sava je vrlo često i „srebrna traka“ (Josipovo polje: 154, Bosno moja, rkp.).

Transpovijesnu kategoriju prostora Save u pojedinim primjerima subjekt određuje već na samom početku pjesme, da bi kasnije uključivao povijesnu patnju, najčešće izraženu slikom prolijevanja i/ili protjecanja krvi. Tako u pjesmi „Sunčane su staze“ početni stihovi:

“Sunčane su staze / Sjale / I sijale / Oči zaslipljivale / Na Savi širokoj / Pomamnoj i brzoj“ (Josipovo polje: 189., Sunčane su staze, rkp.), funkcioniraju kao jukstapozicionirani onima koji slijede.

Idealizirana i solarizirana Sava, Sava-utopija i demonizirana Sava-patnja suprotstavljaju se u subjektovoj svijesti pa vrijednost Save-utopije postaje naglašenija. Njezina je uloga identitetnog i ontološkog uporišta subjekta rođena u samome subjektu.

Ujedinjenje akvatičnosti i solarizacije u Radauševom primjeru nije slučajno. Njegov individualni utopizam sjedinio je dva arhetipska simbola: vodu i sunce. Arhetipizacija vode nosi simboliku protjecanja vremena, a sunce simboliku uspona u metafizičko. Sjedinjujući ta dva simbola, Vanja Radauš sjedinio je mišljenje vremena s mišljenjem bitka i stvorio individualnu utopiju. Tako se pokazuje postmoderni utopizam, koji više ne podliježe iskučivo nekome od modela iz tipologije Dubravke Oraić Tolić, tj. podliježe u toliko što je stvoren kombinacijom različitih mentalnih utopijskih modela da bi se pobijedio antiutopizam. Individualni utopizam pobjeđuje antiutopizam njegovim vlastitim sredstvima.

*Kraj svih utopija* je, u stvari, još jedna utopija. Vanja Radauš je stvarajući vlastitu utopiju prostora Bosne, Slavonije i Save ujedinio i sve vrste navedenih utopističkih modela, stvarajući tako na postmoderan način vlastitu utopiju.

Stihovi iz pjesme „Zvijezde sijaju i siju“ (Josipovo polje: 192, rkp.) pokazuju ujedinjenje akvatičnih i solarnih arhetipova, kao i *ontološki utopizam*, koji želi nadrasti procjepe između objektivnog razgrađenog, poviješću (nadpoviješću) smrvljenog totaliteta svijeta i subjekta koji se u tome svijetu ne može usidriti tako da mu bude moguće perspektivizirati vlastiti bitak.

U deperspektivizaciji objektivnoga, subjekt se ne može perspektivizirati ni u odnosu na vlastiti identiet, ni u odnosu na traganje za općim ontološkim odgovorom:

„O Savo srebrna / Zasanjana / U vrbe / U misečine / U tokove svoje vikovite / Teče / Protiče / Vuče / Nosi sa sobom sve / I pod zapadima sjajnim / Danima vedrim / I kad zvijezde plaču / I kad se smiju / O ona teče / Teče / I pod mutim nebom.“

Sava je prostorni simbol vremena, ali kada je solarizirana, ona je i simbol subjektove utopije kao žudnje za ontološkim perspektiviziranjem.

Takvoj Savi kao simboličkom prostoru solarnoga, odnosno akvatično solariziranoga kao simboličnoga toposa koji subjektu omogućuje barem oniričko-fantazmagoričku simulaciju stabilne i cjelovite slike svijeta te ga osnažuje, suprotstavljat će se unutaropusna antiutopija Save kao toposa nasilja, nesigurnosti, fragmentacije slike svijeta, onim što se u arhetipskoj teoriji prepoznaje u slikama pada i silaska.

Postmoderni pesimizam nastaje kao rezultat raskida s prisilama moderne. Moderna je nametala tip znanja „koji proizlazi iz nadmoći onoga koji spoznaje nad spoznatim“ (P. Sloterdijk) . Cjelina, bila ona politika ili tehnološki napredak ili umjetnost, prema Sloterdijku u konceptu moderne postoji kao *monolitni* (Sloterdijk) i terorizirajući koncept.

U postmodernizmu, cjelina se raspada. Nestaje jedinstva smisla, prisile i diktata istine, prisile monolitnih poredaka. Iz toga horizonta u postmodernizmu ne funckionira ni povijest kao monolitni koncept. Već je primijećena upitnost samoga njezinoga određenja, njezina objektivnost i samobitnost, a sada i njezin totalitet. U Radauševu se pjesništvu zbiva i takav odmak od povijesti kao cjeline. Punktiranje vremensko-prostornih točaka, ponajprije osmanlijskih osvajanja u Bosni i Slavoniji u zbirci „Josipovo polje“ , a u nekim drugim zbirkama („Slavonijo, zemljo plemenita“, „Grencerske“) i vojnograničarske austrijske vladavine, pokazuje takav autorski obzor. Bipolarno i subjektivno selekcijsko shvaćanje povijesti pokazuje Radaušev postmodernistički odmak od objektivno-monolitnog strukturiranja povijesti.

Bipolarnost i selektivnost, oprimjeruju se motivom Save. Solarizirano-akvatične slike, pridaju Savi arhemitološko značenje autorske utopije. Njima su suprostavljenje negativne akvatične slike. Sava postaje mitsko čudovište u službi represije poviješću. Hiperbolizacija njezinih negativnih moći obuhvaća svijet čovjeka, ali i drugi živi svijet, životinje, čak i biljke.

U pjesmama u kojima se Sava pojavljuje kao zla, mračna sila, česte su slike ofelizacije i potopa. U zbirci „Josipovo polje“ arhemitologizacija Save kao mjesta *silaska*, odnosno mjesta koje pripada *shemi pada* (usp. Durand) izrazita je u pjesmama: „Mjesečina srebrna“, „Savo vodo virovita“, „Savo“, „Savo vodo podivljala“, „Savu su prelazili“, „Sava nasip pomiče“ (rkp.).

Pjesma „Mjesečina srebrna“ donosi lirsko Ti iza kojega se skriva težnja neosobnosti kao skrovitotosti pred nasiljem. Umjesto antrpocentričnog subjekta iščeznulog iz pjesmovne podloge i nasuprot njemu je stihijnost prirode. Stihijnost je vezana uz vodeni element, kao praelementarno koje nadvladava ljudsko, kao temporalno. Rijeka odnosi krv i tjelesa pa se sve ljudsko, odnosno tjelesno obezličuje i time se naglašava krhkost temporalnog tijela pred atemporalnim bitkom. Radauševa je strategija svođenje ljudskoga svijeta na egzistirajući materijal, koji je sartrovski bačen u temporalnu egzistenciju, gnoseološki, ali i ontološki slijep te prepušten nerazumljivim tijekovima povijesti.

Čovjek kao tijelo i kao krv koju odnosi rijeka, lišen je i mogućnosti. Ljudsko tjelesno je potrošni materijal vremena-rijeke i nasilja-krvi i jedina gnoseologija koja je dostupna je gnoseologija smrti. Smrt je arhemitologizirani thanatos, usudno stanje.

Takvu semantiku nose početni stihovi pjesme „Mjesečina srebrna“:

„Mjesečina srebrna / Sava voda krvava / Sava voda poplavna / Sava voda prodorna / Turska sila nasilna / Obala je pokrita / Mrtvim tijelom / Tjelesima zatrta / Tjelesima prostrta /Šumi voda šumovna / Šumovito / Šumorna / Šumorima šuma“ (Josipovo polje: 122, rkp.).

Skrivenost subjekta pokazuje da se paralelizam i zrcaljenje subjekta u svijetu zbiva u ozračju straha zbog nasiljem suzbijene nade u cjelovitost svijeta, čiji bi se poredak mogao gnoseologizirati. Stoga se neperspektiviziranje subjekta zamjenjuje u skrivenoj i očajnoj nadi, razaznatljivoj iz apostrofiranja rijeke:

„Savo vodo srebrna / Savo vodo krvava / Savo vodo poplavna / Ti ponesi / Ti odnesi / Ti sanesi i povezi / Sva ta tijela krvava / Sva jecanja bolovna / Sva psovanja bezbožna“ (rkp.).

Antonimičnost Save supostoji u stihovima „Savo vodo srebrna“ i „Savo vodo krvava“ . Solarnost Save prepoznaje se kao referiranje na individualni utopizam, na prostor kao utočišnu točku mogućnosnog centriranja subjekta.

Krvavost i poplavnost Save nadindividualne su i nadpovijesne odrednice, a za skrivenog subjekta rušitetljice utopističke slike uporišnog mjesta.

Ambivalentna semantika rađa paradoksalnu kompoziciju: Sava je utopistički topos, topos udivljenja. Sava je nadpovijesnim kategorijama izloženi topos, topos terora povijesti. Sava je arhemitološki topos, topos atemoporalnoga koje dezavuira vremenitu patnju upravo njezinim onevremenjivanjem.

Donekle je slična semantička situacija i u pjesmi „Savo vodo virovita“:

„Savo vodo virovita / Savo vodo srebrolika / Savo vodo hirovita / Ti što nosiš turske čalme“ (Josipovo polje: 135, rkp.)

Demonizacija Save, kao toposa patnje i nadpovijesnoga nasilja, vrlo je česta u „Josipovom polju“. Hiperbolizirana vizija povijesne patnje izrazita je npr. u pjesmi „U noćima budnim“ (Josipovo polje: 112, rkp.):

„U noćima budnim / U noćima sablasnim / Polusnima / Grozničavim / Grčevitim / Sanjam divlje snove / Uragana / Podivljale Save / Splavove nakrcane / Nagnute i plovne / Potonule čamce i brodove / Preplavljene kompe / Preplašenog puka / Viku / Krik / Kriku / Žena i djece / Što se boje / Što umiru / Zamiru strahom / Strahovitim / Smrtnim / O sanjam bijeg / Bježanja / Ludog nestajanja / Divljanja divlje / Mutne / virovite Save“

i nadalje:

„O Sava plovi / Nosi / Terete žive / Krvave / Udavljene / I još žive / Užasom / Strahom / Ogrnute / I vodom hladnom / Samrtničkom / Obavite.“

U shizofrenoj svijesti subjekta Sava poprima semantiku thanatosa udruženog s nasiljem kao usudom. Sve što je ljudsko, nemoćno je pred podivljalom, stihijskom rijekom. Perceptivno-senzulani sloj donosi hladnoću, krikove, grčevitost. U temelju pjesme je konotacija na nezaustavljivu bujicu, na prirodni svijet u službi thanatosa, kojemu se ništa antropocentrično ne može suprotstaviti.

U ovim se stihovima ipak pojavljuje semantička razlika jer se atribucija „srebrnolika“ nalazi između atribucija „virovita“ i „hirovita“. Tako je utopizam solarnosti omeđen nelagodnom akvatičnošću. Razmještaj atribucija konotira rascjepljenost skrivenog subjekta i svijeta. Subjektova utopijsko imaginiranje prostora, omeđeno je nadindividualnim prijetećim slikama svijeta, koje su locirane u istom prostoru. Takva atribucija implicira subjektovu nemoć u odnosu na gnoseologiziranje, ali i ontologiziranje egzistencije. Subjektovo se depersonalizirano govorenje patetizira osobito u imperativnosti kojom zahtijeva pomoć od samoga prostora, referirajući se u svijesti na autoidealizaciju prostora. Svijest o jazu između subjektove semantike označenoga i objektivne semantike označenoga izražava se subjektovom nemoći i očajničkim zazivom.

Apelativna struktura trebala bi, kao i u pjesmi „Mjesečina srebrna“ (Josipovo polje, rkp.) ponijeti subjektovu mogućnost perspektiviziranja. Ipak, subjektova se slaba pozicija upravo patetiziranjem i imperativnom strukturom još više potencira. On nije u stanju sam ni iznijeti ni ostvariti svoju jaku poziciju u rasulu nasilnoga svijeta:

„I ponesi sve tuđinsko / sve što nije naše bilo / Niti bit će / Niti smit će / Niti može / Niti smije“.

Ritmička struktura također podupire glavnu svijest pjesme:

„I ponesi / I potopi / I povuci / I odnesi / Svu vu gamad / Svu vu čalmad“.

Lirsko Ti, preobražava se pri kraju pjesme u lirsko Mi jer se individualna slabost zaštićuje i pridajući glasu kolektiva-naroda vlastitu semantiku i gnoseologiju povijest

Binarna semantika Save u Radauševom pjesništvu, a posebice u zbirci „Josipovo polje“ ne ovjerava se samo na razini atribucije ili pjesničke slike. U transpovijesnoj ili su-povijesnoj značajki prostora nadaju se uz arhemitološke slike, koje potječu iz subjektova svijeta i one slike kojima je podrijetlo u objektivnom svijetu. Imaginiranjem solarnih i akvatičnih slika, subjekt projicira svoju zbilju stvarajući fikcijsku sliku. Njezina subjektivna kriptografija zahtijeva dekodiranje upravo subjektovih autoutopističkih svjetova, mitologizacija i arhetipskih slojeva koje je upotrijebio u imaginiranju. U okviru takve semantike, recipijentski je horizont očekivanja usmjeren i prema detektiranju odnosa subjekta i objekta, subjekta i zbilje, kao i samog subjekta kao centriranog ili decentriranog, odnosno na prepoznavanje *samoutrvrđujućeg* ili *problematičnog Ja* (Užarević: 1991) kao i transpozicije iz kojih se ono, s obzirom na govorno lice, objavljuje.

Međutim, zbirka „Josipovo polje“ donosi s obzirom na odnos subjekt-objekt i dimenziju objektivnoga sagledavanja Save. U tome se slučaju zbilja zrcali na subjekta, koji objektivnim priznaje Savu kao geografsku točku, točku predmetnoga svijeta, označeno čija moć nadvladava označitelja. Sava je rijeka koja uistinu dvjema obalama razdvaja dva prostora – Bosnu i Hrvatsku. Tako pjesme donose motive prelaženja rijeke skelom, čamcima, poteškoće vezane uz rječne virove pri prelaženju i sl. Motivi konotiraju i društvenu i političku značajku Save. Ona je razdvajala isti narod i kao potpuno zbiljska, objektivna barijera, ali i kao ona koja dolazi iz simboličke sfere vezane uz osvajanja, ratovanja, vjerska opredjeljivanja i sl.

Pjesma „Sava teče“ (Josipovo polje, rkp.) otvara objektivnu problematiku konfesionalnog razjedinjenja hrvatskog naroda kada pitanjem „O kolivka je bula / il Šokica“ iskazuje identitetnu nesigurnost subjekta.

Identitetno sidrenje subjekta vrlo je vezano uz konfesijsku ambivalentnost predaka, koju uzrokuje i geografskoprostorna prepreka Sava. Pjesma „Puno je vode“ (Josipovo polje, rkp.) postavlja upravo to pitanje:

„Sa vih obala / Desnih i lijevih / I miješaju se krvi / Muslimana / Katolika / Al uvik Hrvata / Braće / I brata.“

Konfesija je proglašena minornim identitetnim elementom i su-povijesnim elementom, ali elementom zbilje koji je krizni za samog subjekta.

Slabi status subjekta uzrokovan je konfesionanom ambivalentnošću vlastitoga naroda. Nadpovijesni elementi uzrokovali su takvo povijesno odvijanje, koje je rascijepilo jedan entitet i konfesijski. Slabljenje subjekta izaziva nemogućnost jasnog identitetnog određivanja pa se stoga i čitava povijest u njegovu obzorju ne prikazuje kao *velika priča*. Nadpovijesno nasilje onemogućuje nastanak cjelovite slike, kao u pjesmi „Na vim obalama“ (Josipovo polje: 221, rkp.)

„O bilo je krvi prolivano / Proliveno / S jedne i druge strane / Klalo se bratski / Klalo za tuđe račune / obračune / Sultana / Cara i cesara / Svitlog i blesavog“,

a zatim i:

„Te proklete granice / Kako su mučna trajanja bila / I kako je Sava / Va naša Sava / Požudno pila / Kako se opijala / Kako je pijana / I pjana bila / Od krvi vih naših momaka / S kapama

šokačkim / Čalmama turskim / Al krvi istom / Vom našom / Starom / Hrvatskom / Tako ludo nesretnom / I tako krvavo / Sudbinom sudbinskom / Nošenom“.

Slično je razmišljanje i u pjesmi „Bili smo braća“ (Josipovo polje: 25, rkp.) s izraženim nemirenjem i neprihvaćanjem razdvojenosti naroda, koje je izazvao *teror povijesti:*

„Bili smo braća / Krvi jedne / Prababa istih unuci / Jedni i drugi / Hajduci / I vuci / I klali smo se godinama / Stoljećima / Jesenima / Proljećima / I zasanjanim ljetima / Na obalama / Začarane Save / Brze Une / A govorili smo / Istim jezikom / Istim zvukom / Ikavskim izgovorom / Slatkim govorom /Vim našim / Hrvatskim“,

u kojoj se jedinstvo naroda suprotstavlja povijesnoj i prostornoj razjedinjenosti, a potvrđuje identitetnim elementom zajedničkim jezikom, čije je identifikacijsko mjesto ikavski izgovor.

Paradoksalnost toposa Save nastaje na prelamanju posve individualiziranog viđenja rijeke kao lokaliteta koji ujedinjuje fragmente povijesti i fragmente zbilje i istovremeno posve individualiziranog viđenja te iste rijeke iz pozicije subjekta potlačenog demonizacijama koje izviru opet iz njegova *personanog horizonta* (Kravar, 1988.: 387) i / ipak zbiljnosti povijesnih fragmenata.

Nadvladavanje tako shvaćenog toposa kartografije zbiljskoga, ali i individualne kartografije subjektova svijeta puni tekst pjesme na postmoderan način u verbalno-slikovnom sloju perpetuiranjima sintagmi npr. „srebrne Save“ , „poplavne Save“, „krvave Save“, koje su tako česte da se mogu smatrati autocitatima.

Pokušaj slaboga subjekta u kakvom-takvom situiranju unutar tako shvaćena odnosa prema povijesti (nadpovijesnom i transpovijesnom) ostvaruje se strategijama uvođenja mogućnosnih i žuđenih semantičkih polja. Jedno od njih je mogućnost shvaćanja Save kao poveznice rascijepljenog prostora, entiteta, konfesija.

U procjepu između idealizacije i demonizacije Save, subjekt će se pokušati smjestiti nad vlastite konstrukcije kojima je potaknuo i iz kojih je potaknuo vlastitu decentriranost. To ne znači da će se do kraja centrirati jer polje bijega, *stabilitas loci* njegove osobne kartografije nema svoju čvrstu podlogu. Ono je tek plivajuća ploha. Poput savske skele ovisi o virovima, nevremenima, raznim negativnim utjecajima. No, jedino je što slabome subjektu preostaje. Takvo polje bijega se tvori u pjesmama u kojima subjekt priziva sjedinjenje obiju obala ili poništava priznanje razdvojenosti prostora i naroda obalama. Tako nastoji prevladati zijev koji je

nastao na procjepu njegova vlastitoga idealizma (utopizma) i demonizma (antiutopizma). Dobri su primjeri pjesme iz zbirke „Josipovo polje“ (rkp.) : „Sava teče“, „Idi preko“, „ Da mi je doći“, „Bosnom se agovalo“, „ I kadgod idem“, „ Puno je vode“, „Ponekad se dešava“, „ Bosno moja“ , „Šušte svilom“, „ Volio sam“, „Savo“, „ Nekad su i moji Šokci“, „Savu su prelazili“ i dr.

U pjesmi „Idi preko“ lirsko Ti poništava rascijepljenost prostora naglašavjući naslijeđe i njegovu moć:

„Idi preko / donesi i ponesi / Naj handžar didin / Didakov / nu kuburu srmanu / Vezenu i šaranu misečinom / Srebrnom / O donesi / Sve donesi i prenesi / Što je ostalo od didovine / Stare i prastare“ (Josipovo polje, rkp.).

Prostor Bosne i prostor Slavonije ovdje su cjelina, a Sava je tek usputna prepreka ( Idi preko), koja se čak ni ne imenuje.

Zbilja se nadaje kao nametnuta, fragmentarnost entiteta kao teror. U pjesmi „O ne“ to je vrlo eksplicitno:

„O ne / Bosna nije trebala biti / Podijeljena / Pocjepana / Zakrvljena i krvava / Između dva brata / Hrvatska / Muslimana / Katolika / O davno / Davno je otišla Turska / Davno je nestala granica / Odavno nema krvavih vrbaka / Ni pušaka / Na Savi vodi srebrnoj / Usanjanoj / U krvi naše / Iste / Jednake / Jednako plahovite i vrele“ (Josipovo polje, rkp.).

Prvi dio pjesme uključuje nesobnost, dok se nakon trećine od ukupnoga stihovlja nestrofične pjesme pojavljuje lirsko Ja. Takva je strategija česta u Radauševom pjesništvu. U ovoj pjesmi ona ima svoje opravdanje i uzrok u nastojanju da se subjektivno određenje povijesti prostora i naroda prikaže univerzalnim, tj. da se stvori dojam objektivnosti. Ali, lirsko ja se „razotkriva“ vrlo brzo i tako narušava objektivnu „historijsku“ pripovijest:

„Stari moj djede / Nisi ti skidao glave hrvatske / Nego turske / Osmanske / Azijatske / Ti nisi kovao hađare / Niti za Turke / Ni Švabe / Nego za bosanske ljude naše / Nagle ko Sava / Brze ko oluja / A poneki put krvave / Ko va rijeka / Tvoja i moja / Didače / Ti što kuješ noćima / Mrtvim gluvim noćima / Sablasnim mjesečinama / Grobnim sumracima“.

Dok se u prvome navodu neosobnošću pokušava skriti odnos pojedinačno-konkretno zbiljsko, odnosno činjenično povijesno, u drugome se konstrukt svijeta sazdaje na razotkrivanju toga odnosa do te mjere da je u njega uključeno i biografsko i intimističko određenje subjekta.

Raskrivajući podrijetlo, subjekt pokazuje da je tzv. objektivna povijesna priča nepostojeća *metanaracija* i da se može konstituirati tek kao individualna interpretacija. Tako se cjelovita struktura povijesti potpuno individualizira, prepušta subjektu i postaje predmetom teksta.

Tek ponekad se sjedinjuju oba toposa, odnosno problematika Save i njezinih prostora s obje strane. Pjesma „Bosno moja“ (Josipovo polje: 154, rkp.) s citatnim naslovom iz usmenoga pjesništva prikaz je subjektovih utopizama:

„Bosno moja / Tužna i žalosna, Samotna / U svojim planinama / Osamljena na obalama / Rijeka svojih / Brzih / Tekućih / Plačućih / O miluje te Sava / Posestrima tvoja i slavonska / Srebrna traka / Tokom svojim živim / Protiče i dodiče / Obale zasanjane i žalosne / Snovima sanjane u snima / Snivane / Još do djedova naših starih / Sa lijeve i desne obale / Što su stale i stajale vavik / Ko granice / Ne kao granice / Nego kao zagrljaj Save / Naše divne srebrne / Usanjane u davne davnine / Ve naše didovine“.

Solariziranim slikama Save pridružen je utopizam jedinstva prostora kao alegorija jedinstva naroda, a senzitivni podest uznosi subjekta u patetiku kojom će se riješiti i nadrasti problematična zbilja, tj. muka necjelovitosti koja razdire subjekta.

Antonimičnost lijeve i desne obale Save budi u subjektu slabost zbog narušene oniričke slike, slike cjelovitosti. Jedini prostor u kojemu subjekt može funkcionirati jest prostor teksta, ali prostor teksta ne može nadvladati prostor zbilje. Ipak, u zbirci „Josipovo polje“ zbiva se zaokret od *slikovnog* prema *pojmovnom pjesništvu* (Stamać, 1977: 131), od gnoseološke matrice prema ontološkoj, ali i prema jeziičnoj. Na mahove se, u jezičnom sloju pojavljuje izrazita prevaga označitelja nad označenim. Ustvrditi je i postojanje pjesama sazdanih na postmodernističkom principu jezičnoga ludizma. Osobito su takve pjesme koje tematiziraju djeda i motivski su vezane uz djedovo kovanje.

Necjelovitosti prostora, pridodaje se i konfesionalna necjelovitost, koja je uzrokom rascijepljenosti entiteta. Rijeka Sava, kao ambivalentni topos (solarno-akvatični i poplavno-akvatični) u subjekta razvija slabost, koja će se u lirskom tikvu očitovati i kao ambivalentnost, kolebljivost samoga lirskoga Ja. Unutar jedne pjesme postoji kolebljivost lirskoga subjekta, koje se nekad preobražava iz lirskoga Ja u lirsko Ti, čak u lirsko Mi, s obzirom na govoreće lice. S obzirom na kvalifikacije subjektova statusa kolebljivost je uglavnom upravljena od mogućnosnoga jakog prema slabom subjektu, od težnje centriranom do položaja decentriranog.

Povijest, odnosno povijesnost u Radauševom pjesništvu doista nije totalna slika i velika pripovijest kojoj bi se moglo vjerovati. Njezina je fragmetarnost potvrđena izdvajanjem tek nekih i to nasilnih epizoda, a u zbirci Josipovo polje, većinom samo epizodom o osmanlijskim osvajanjima bosanskoga i slavonskoga prostora.

Vratiti se na Löwithovo pitanje o određenju povijesti sazrelo na Heideggerovom shvaćanju njezina *pregorijevanja* (*Verwindung*). Odakle, iz čega određivati povijest? Povijest je subjektu Radauševoga pjesništvu nesaglediva kao cjelina, a izdvojeni fragmenti izdvojeni su prema ekspesivnosti, odnosno izuzetnosti kojom oprimjeruju svoj teror. Radaušev povijesni koncept odgovara, iako možda nesvjesno upravo Löwithovoj tvrdnji da bi povijest bila saglediva tek nakon iskustva „kraja povijesti“ (Löwith, 1984., 129).

Subjektova slabost proizlazi iz sučeljavanja svjetova, koji se prepoznaju kao suprotstavljeni, ponekad i kontradiktorni. Njegovo binarno mišljenje tiče se svijeta zbilje i oniričkoga svijeta, svijeta iskustva i arhemitološkog svijeta. Lirski subjekt je rascijepljen čak i u tipovima diskursa, što je vidljivo u njihovu neprestanom miješanju. Koristi lirski, standardno jezični diskurs i dijalektalni, slavonskozavičajni u kojemu poseže za ikavicom, slavonskodijalektalnim leksemima, ali i referencama na metriku i naslijeđe slavonskoga usmenoga pjesništva.

U zbirici „Josipovo polje“ među trasnpovijesne ili bolje rečeno su-povijesne kategorije ubrojili smo i motiv naslijeđa. U ovoj zbirci, koja dobro oprimjeruje Radaušev odnos prema povijesnosti, njegova su stajališta bliska postmodernističkim shvaćanjima. Tako povijest jest shvaćena iz obzorja heideggerovskog *pregorijevanja* (*Verwindung*) ( Heidegger: 1985.) i lyotardovskog odmaknuća od *metapripovijesti* ili *velikih priča*, koje bi bile uvjerljive i objektivno provjerljive i koje bi se nametale subjektu. Ipak, Radaušev pristup povijesnosti ne uključuje uvijek vremenitost, kao kod Heideggera. Ponekad je bliži Löwithovom binarnom pristupu prema kojemu vremenitost ne postoji bez horizonta vječnosti. Radauševo tumačenje odnosa povijest-vremenitost moguće je definirati kolebljivim: varira od nagnuća vremenitosti kao bitnom određenju do avremenitosti, ovisno o nadvladavanju nadpovijesnih ili su-povijesnih kategorija kao elemenata pjesničkog diskursa.

Löwithov *nunc stans* ili postojano stanje stvari o kojemu govori u „Svjetskoj povijesti i događanju spasa“ (Löwith: 1990.) donekle je, dakle, vidljivo i kao filozofski parametar Radauševog poimanja povijesti. Iako Radauševo pjesništvo ne donosi jasnu dijalektiku

*historijske svijesti i povijesne egzistencije,* o kojoj govori Löwith, ono se ipak poklapa s njegovom konstatacijom da je povijest u pravilu nasilnička. Prema Löwithu takva dijalektika onemogućuje i napredak. Utopija slobode i smisla ostaje nedostižna fikcija.[18]

U Radauševom odnosu prema povijesti se, kao u Lyotardovu teorijskom sustavu postmodernizma briše granica između povijesti i književnosti. Umjesto povijesne cjelovitosti, jedinstva, Radauš prikazuje fragmente, umjesto sintetiziranja, njegovo pjesništvo će ponuditi *mjesta razlike*, a umjesto objektivnosti subjektivnu relativizaciju. Subjekt iznosi individualno relevantno. Od nekoliko odabranih poglavlja povijesti ni jedno se u Radauševom pjesništvu ne može smatrati dijelom objektivne paradigme. Umjesto paradigme, nudi se sintagmatski i selekcijski pristup odabira iz *personalnog horizonta* (Kravar, Z., Uvod u književnost, 1986.: 387).

U Radauševom se pristupu brišu granice fikcijskog i zbiljskog i protopostomodernistički usmjerava tekst prema onome što će se u postmodernizmu izvršiti do kraja, a to je brisanje granica između znanosti i književnosti.

U članku Frederica Jamesona „Postmodernizam ili kulturna logika kasnoga kapitalizma“ pri čemu je kasni kapitalizam model u kojemu danas nastaje književnost, prepoznaje se upravo takva nivelacija pa nakon konstatacije da je značajka potsmoderne nova *plitkost*, Jameson zaključuje da ona ima svoje produžetke „kako u teoriji, tako i u čitavoj novoj kulturi predodžbi (image) ili valjanog nadomjestka (simulacrum) slijedom slabljenja povijesnosti, kako u našem odnosu spram javne Povijesti, tako i u novim formama naše privatne temporalnosti, čija će „shizofrena“ struktura (slijedimo li Lacana) podrediti nove tipove sintakse ili sintagmatskih odnosa u temporalnim umjetnostima“ (Jameson, 1984.: 192).

Prepoznavanje Jamesonovih značajki postmodernog pristupa povijesti, kako javne, tako i privatne vidljivo je u Radauševom pjesništvu i objašnjivo na primjeru zbirke „Josipovo polje“. Javna povijest se relativizirala putem transpovijesnih kategorija poput prostora, o čemu je već bilo riječi. Tako se počela gubiti granica fikcijskog i zbiljskog, subjektivnog i objektivnog, zbiljskog i arhemitološkog jer, utječući se kategoriji prostora koja je relativno samostalna u odnosu na projekcije vremena i kontingencije u njemu, subjekt je stvorio mogućnosti za uzmak od zbiljskog i metapripovijesnih prisila.

[18] O tome više u: Habermas, Jürgen, „ Karl Löwiths stoisches Rükzug vom historischen Bewustsein“; u: Philosophisch-politische Profile, Frankfurt am Main, 1987., Anthropologie; Boshum, 1989.,str. 195. -216.

### *2.1.3. Naslijeđe – ambivalentnost transpovijesnog subjektovog utočišta*

Privatna povijest upućena je na transpovijesnu kategoriju naslijeđa, koja se realizira motivima roda, krvi, obitelji. Subjekt selektira, izdvaja i pozicionira motive prema vlastitoj hijerarhijskoj ljestvici. Na toj je ljestvici najzastupljeniji i najizdvojeniji motiv djeda Josipa, koji je za subjekta „dominantan lik“ koji mu omogućuje „simbolično sagledavanje vlastita podrijetla“ (Mihanović-Salopek, H. 2000.: 11).

U modelu moderne, nasljedna predestinarnost kao tema i krv kao motiv česti su u hrvatskoj književnosti. Radaušev sugrađanin Ivan Kozarac (1885. – 1910.) upravo naslijeđem i krvlju, kao negativnim simboličkim i arhetipskim elementom tumači voljnost svojih likova (usp. „Slavonska krv“, 1906., „Đuka Begović“, 1911.).

Radaušev odnos prema naslijeđu u zbirci „Josipovo polje“, ali i u drugim književnim tekstovima pokazuje znatan odmak od modernističkoga pristupa i približavanje postmodernome mišljenju. Ponajprije, Radauš je poput avangardnih pjesnika gradio *Gesamtkunstwerk* kao integralni intermedijalni koncept. Tako se tema naslijeđa mora ovjeravati cjelokupnim intermedijalnim opusom. O njoj Radauš progovara u zbirci „Josipovo polje“, ali vrlo intenzivno i u zbirkama „Slavonijo, zemljo plemenita“ i „Zaspala ravnica“. Tema je ovjerena u likovnom dijelu opusa, npr. u ciklusu crteža „Matere“ i „Portret našeg čovjeka“. U ovim je djelima tema naslijeđa nedjeljivo vezana uz zavičajni prostor, njegovu povijest i subjektovu privatnu povijest.

U skulpturalnom izričaju ciklusa „Panopticum croaticum“, tema naslijeđa proširena je na kulturološko naslijeđe hrvatskoga naroda, koje se zrcali u umjetnikovoj subjektivnosti. Taj ciklus, naime, donosi i šesnaest izvanrednih skulptura znamenitih osoba iz hrvatskog kulturnog i političkog miljea, koje u autorskom odabiru i interpretaciji postaju dijelom njegove privatne povijesti, dakle kulturloško naslijeđe se prihvaća kao privatno naslijeđe i tako se, postmodernistički briše granica privatnoga i javnoga naslijeđa.

Naslijeđe subjekt situira u odnosu prema zbilji, povijesti, vremenu i samome sebi stvarajući polifonijsko individualno promišljanje. Naslijeđe se tretira iz arhemitskog i ontološkog horizonta, a tek potom iz subjektove određenosti biologijom *ljudske životinje*, odnosno tjelesnom i psihološkom determiniranošću.

Brisanje granica između javne i privatne povijesti ponajprije je iskazano likom djeda Josipa, kojemu se autoreferencijalnošću ostavlja zbiljsko ime autorova djeda i na taj način,

među ostalim, pokazuje da se zbiljsko utapa u književnom, odnosno da je jedina zbilja ona u književnome tekstu.

Lik djeda uključen je u polifonijsku sliku svijeta. Istovremeno, on je osoba zbilje i mitski, legendarni lik, osoba pripadajuća subjektovoj prošlosti, ali i lik trajno nastanjen u subjektovoj memoriji u kojoj ne stari, ne mijenja se.

Subjektova fascinacija djedom polazi od zbiljskih kvalifikacija i vještina – djed je umješan kovač i ratnik, hrabar, neustrašiv i emotivan, ali završava u mitologizaciji i legendarizaciji koja se eksplicira jasnim metaforiziranjem djeda kao antičkog Hefesta, nepobjedivog patrijarhalnog junaka, čak hajduka kao subjektovo referiranje na svijet narodne pjesme.

Naslijeđe djedove krvi stvara mogućnost sigurnoga subjekta, koji se želi usredištiti u biološkoj kontingenciji. U pjesmi „Didače“ (Josipovo polje: 116, rkp.) subjekt se u formi lirskoga Ja referira na naslijeđe upravo u tome smislu:

„Didače / Djedo moj stari / Nestali /Al u mene urasli nastavljeni / O reci mi djede moj dragi / Dobri i hrabri / Kakve su te nečiste sile mučile (...), ili

„Didače moj Josipe / U meni tako živiš / I traješ / Besmrtno“

(Zapivo sam, Josipovo polje: 118, rkp.).

Legitimiranje ideje naslijeđa odvija se u privatnopovijesnoj sferi, koja pak preoblikuje javno povijesno u neku subjektovu priču i takvom se strategijom relativizira.

Sve što subjekta određuje, on nosi naslijeđem od djeda i majke, kao u pjesmama „O mati moja“, „Svi ste tako prisutni“, „Zapivo sam“, „Divovala si divno“ ili čak od prabake čija je krv ušla „U žile moje / Lude / Podivljale“ (U davnima; Josipovo polje: 120, rkp.). Slabost subjekta ovjerena je takvim priznanjem. On ne može oblikovati sebe sama i stoga što je naslijeđe prepoznao u iracionalnoj sferi vlastitoga bitka.

Pjesma „Gledam u zamagljene“ (Josipovo polje: 37, rkp.) je priznanje dvojakog naslijeđa, slavonskog i bosanskog:

„O volim te ravna / Ravnico / Davna / Stara /Starodavna / Al volim i rođake / Daleke / Grobove srušene / Pregažene / Didaka starih / Iz čije krvi hajdučke / satkan sam ja / I krv moja / I sve ono

/ Što zovem / I osjećam / Ja“, ali i subjektova traženja i pronalaženja identiteta jedino u naslijeđu. Znakovita je i markacija zamjenice *ja* koja čini posljednji, *usukani* stih (Milanja 2001.: 2001), kao koncentracija i fundament osobnoga.

Kao forma isčitavanja ontologije, naslijeđe mora pomoći subjektu i stoga ga on neprestano preispituje te ga razotkriva kao polisemantično.

U skladu s Heideggerovom definicijom biti umjetnosti „kao istine bića koja sama sebe postavlja u djelo“ te zaključka koji proizlazi iz te „ontološke definicije jest da umjetnost nije opis zbiljskoga, nego je u djelu riječ o 'ponavljanju općenite biti stvari'“ (Milanja, 2001.: 5) subjekt neće naslijeđe moći do kraja objasniti jer on sam sebe, svoje biće postavlja u djelo, a sukladno tomu i vlastito naslijeđe kao integrirajući čimbenik konstrukcije vlastitoga Ja. Tako se, također, dovodi u ambivalenciju.

Radaušev protpostmoderni subjekt traži svoju osobnost i želi utvrditi svoj identitet kako bi nadvladao slabo stanje i decentriranost u raspršenoj slici svijeta. Naslijeđe kao element identitetnog određenja će, stoga, biti supostavljeno i povijesti i svim ontološkim pitanjima subjekta. Vlastita temporalnost koja se odmjerava u temporalnoj prirodi bitka za subjekta je izrazito traumatična. Neuhvatljivost egzistencije koja se odvija u procjepu historijskog egzistiranja i ukorijenjenosti u konkretnost prirodnoga svijeta za subjekta će predstavljati iskušenje koje pokušava redeskribirati upravo jednim od elemenata vlastite pripadnosti prirodnom svijetu kao kontekstu, ali i kao podestu vlastite egzistencije.

Ambivalentnost subjektova naslijeđa pokazuje se kao krizno i nesagledivo stanje koje ono u njemu izaziva neovisno o voljnosti.

Pjesma „Sve što sam imao“ (Josipovo polje: 246, rkp.) subjektove nemire, buntovnišvo i necentriranost prezentira kao dio naslijeđa:

„Sve što sam imao / Imadem / Imat ću uvijek / To mi je dao / Djed / Didak stari / Mrki bradati / Kurjak bosanski / O sve one pobune u meni / U krvi i životu mom / Nemirnom / Nesmirenom / I vječno uzemirenom / Nestalnom / Dao si mi ti djede / Kroz krv svoju / Kroz beskonačna lutanja / Odlaženja i dolaženja / Na jednu i drugu stranu / Ove Save krvave / Tužne (...)“,

a naslijeđu subjekt pripisuje i moralne karakteristike:

„O nisam dobio kičmu / Savitljivu i meku / Klimavu / O dali su mi čvrstu / Gvozdenu / Nesalomivu / Prkosio sam svima / Svačemu / Prkosio velikim i moćnim / Pomagao malim i nemoćnim (...)“,

koje se objektivno ne bi mogle determinirati genetski (osm možda predispozicijski), već drugim faktorima kao što su odgojni, socijalni i kulturološki.

Naslijeđu se, u ovoj znakovitoj pjesmi pripisuje i subjektova maštovitost:

„I zanosio se dušama / Smjehovima / I igrama dječjim / Dječačkim“.

Privatno nasljedno projicira se na univerzalno pa će subjekt gnoseologizirati:

„Djede / Krvi predaka sa strana zasanjanih / Traju / Trajanjem ljudima / Neprekidnim / Nesmirenim / Svim dobrim običajima / I zakonima / Protivnim / Pa ipak samo ljudskim / Tako iskonskim (...)“.

Manifestnost ove pjesme jest upravo u progovaranju osobnoga i njegovog dijalogiziranja s temporalnom prirodom bitka. Lik djeda postaje amblematičan. Grčevitost kojom se subjekt, prizivajući djeda želi suprotstaviti vremenitosti, egzistencijalnoj poraženosti i nemoći, dobro je vidljiva u stihovima:

„O dido Josipe mrtvi / Stari i posustali / O ništa / Ništa ne mari što si mrtav / Ti živiš u meni dalje / Pa makar zemlja otvara / Ždrijelo / Grobova i ralja / Mi ipak idemo dalje / I trajemo / Trajemo nadalje“.

Subjekt, koji je ustuknuo pred nihilističkom prirodom svijeta i nespoznatljivošću sebe sama, u djedu pronalazi sve točke svojih uporišta. Priznajući naslijeđu antonimičnost, on ipak izdvaja točke pozitivnog utemeljenja bića od „naslijeđene“ moralnosti, socijalne osjetljivost i temporalne neuništivosti koju bi, barem simbolički, omogućavalo naslijeđe. Nepriznavanje vremenitosti očituje se u brisanju vremenskih kategorija. Djed u subjektovoj svijesti nije lik iz prošlosti. Njegova smrt ništa ne znači jer naslijeđe je pobijedilo vrijeme. Protegnutost genetskoga materijala vremenom prekoračuje granice smrtnosti. Ipak, uplašenost subjekta, odnosno dokaz da su njegove projekcije u zbilju odraz straha pred prolaznošću i smrtnošću pokazuju arhetipske slike zemljina ždrijela, grobova i ralja. Prema Durandu u arhetipskoj tipologizaciji otvorena usta ponora, animalna simbolika ralja pripadaju životinjskim simbolizmima koji iskazuju „užas pred promjenom i proždrljivom smrću“ (Durand, 1991.: 79).

*Prikazivačka funkcija lirske pjesme (sadržajna određenja)* (Kravar, Uvod, 1986.: 386) ostvaruje se kao subjektova, osobna refleksija, kao njegovo zrcaljenje u zbiljsko i povijesno.

Povlačeći se u neosobno ili nad-osobno stanje, lirski subjekt relativizira podjelu na javno i privatno kontekstualizirajući privatno u javnom i tako ga relativizirajući poopćavanjem. Gesta devalorizacije individualnoga pred općim, čak ontološkim, također ga predstavlja kao protopostmodernoga.

Da je tomu tako, potvrđuju i motivi koji se referiraju na metaforičke književne zalihe. Jedan od njih je hodanje, kao tradicionalni simbol egzistencijalnog putovanja, trajanja.

U pjesmi „Hodati tragovima“ iz zbirke „Josipovo polje“ subjekt hoda „didakovim stopama“ osnažujući tim postupkom vlastito egzistiranje i prepoznajući ga kao „ludo, divlje, zanosno i poučno“. Kvalifikacija poučnošću znakovito pokazuje subjektovu želju za centriranjem u iskustvu vlastitoga pretka. Autoreferencijalnost ulazi u svijest pjesme nabrajanjem stvarnih toponima djedovog životnog itinerera: Vinkovci, Cerna, Bosanski Šamac, Gradačac, Turić. Simboliku prolaženja djedovim putem „šokačkim sokacima“ i lokalitetima napuštenih bosanskih posjeda tražiti je u postmodernom onevremenjivanju. Prostori kojima se kreće subjekt, žele se pokazati kao nepodložni vremenu te kao neuništivo naslijeđe subjekta. Vraćajući se tim prostorima, koji su dio njegove utopije kao projekta nadvladavanja nadpovijesnog i vremenitog, subjekt će se pokušavati osnažiti osjećajem pobjede mučne prolaznosti egzistencije.

U lik djeda, kao temeljnog darovatelja subjektovih nasljednih određenja, subjekt je, u stvari projicirao sve što smatra relevantinm u samokvalificiranju. Lirsko Ja i lirsko Ti se stoga u pjesmama o djedu često ludistički prepliću u mekim granicama, preklapaju i pretapaju što zahtijeva recipijentsku pozornost i igru detekcije. Slabi subjekt ne može točno odrediti granice vlastitog, osobnog i naslijeđenog, što je bilo vidljivo iz navedenog stihovlja u kojemu se naslijeđu pripisuju i neke karakterne subjektove osobine. Uglavnom, subjekt je spojio više diskursa, a posebice je zanimljivo kako Radauš temu naslijeđa donosi spajajući subjektov onirički i zbiljski diskurs. U zbiljskome diskursu prevladava slikovnost i gnoseologičnost, a u oniričkom ontologična matrica.

U neprestanim mijenama subjektova stajališta paralelizam Ja-stvarnost pretapa se u paralelizam Ja-oniričko pa se iznova vraća u odnos Ja-stvarnost. Riječ je o postupku kojega J.

Užarević naziva svojevrsnim *lirskim kopernikanskim obratom* gdje se „Ja iz subjekta pretvara u objekt, tj. iz promatrača i slušača u promatrano i slušano“ (Užarević, 1991.: 11).

Snovitosti se uglavnom podudaraju s fantazmagorijama subjekta. Njegovi su sni o djedu, u stvari snoviđenja u kojima se apliciraju sve njegove dileme i nade.

Jednu je zbirku pjesama Radauš nazvao „Buđenje snova“ i dr. H. Mihanović-Salopek dobro je uočila da je poniranje u onirički diskurs jedno od bitnih obilježja njegova pjesništva.

U Radauševoj se poeziji relativiziranje diskursa tekstualno potvrđuje oksimoronima. Čestu sintagmu „java sna“ ili „budni snovi“ treba shvatiti upravo u tome smislu. Decentrirani i nemoćni protopostmoderni subjekt egzistira na procjepu sna i jave, u (neo)barokiziranoj stvarnosti. Tako će pjesma „U noćima budnim“ (Josipovo polje: 112, rkp.) lirsko Ja učiniti grozničavim od nepredvidivih i traumatičnih snova koji se ne mogu razlučiti od jave.

Mogućnost da snovito bude prikazano kao stvarno također bi vodila prema postmodernom ukidanju granice fikcijskog i zbiljskog, fantastičnog i zbiljskog. U ovoj pjesmi su izbrisane granice između sna i polusna, između sadašnjeg i prošlog, privatnog i objektivnog:

„U noćima budnim / U noćima sablasnim / Polusnima / Grozničavim / Grčevitim / Sanjam divlje snove / Uragana / Podivljale / Save / Splavove nakrcane / Nagnute i plovne / Potonule čamce i brodove / Preplavljene kompe / Preplašenog puka / Viku / Krik / Kriku (...)“.

Istu strategiju stapanja zbilje i sna pokazuju i pjesme s motivom djeda Josipa. Identitetna identifikacija subjekta s likom djeda ponekad dovedena do stupnja nedjeljivosti lirskoga Ja i lirskoga Ti.

Lik djeda je istovremeno identitetni izvor i uvir subjekta. Osim toga, na njega se projicira subjektovo shvaćanje povijesnosti, naroda pa i gnoseoontologija.

U pjesmi „Negdje u tamnom nemiru“ (Josipovo polje: 114, rkp.) naslijeđe iskazano metaforom krvi nosi subjektovo spoznavanje samoga sebe, vlastite egzistencije, ali i spoznavanje povijesnosti i nasilja kao *horora fati*:

„Ostao je mutni spomen / O nečem / Što se zove / Rat / Dim / Rak / Prabaka / Dida / Čalma / I nosiš to u sebi / I nikada / I ničim ne možeš / I nećeš / Objasnit / Ni sebi ni drugima / Zašto si

tako plahovit / Nagao / Ko goli handžar / Turski / Ili hajdučki / O planeš / Riječima siječeš / Presiječeš (...)“.

Neosobnost u obraćanju, lirsko Ti pokazuje subjektovu kolebljivost u identitetnom samodređenju. On nije siguran što pripada njemu, a što je naslijeđeno, nesiguran je u vlastite reakcije, racionalno neobjašnjive. Subjekt se ne može redeskribirati jer nema uporišta, odnosno jedino uporište mu je zagonetno. Dok izmiče pred njim, on uzmiče u lirsko Ti obraćajući se sebi iz nadređene perspektive, iz perspektive Drugoga. Takva alternacija znakovito pokazuje njegovu svijest o vlastitom slabom statusu. Subjekt se, paradoksalno, ne može situirati u svijetu samo pomoću naslijeđa, ali jedino pomoću naslijeđa to može pokušati učiniti:

„O nosim u sebi sva koljena / Pokoljenja / Od Ilira starih / Do Slavena Bošnjaka / Slavonije / Krvi Turaka /Arapa / A najviše vog naroda mog / Hajdučkog / Iz šuma vih naših / Zasanjanih u krv praotaca / Prolivenu / Naslijeđenu / I ponesenu / Za sve nas“.

Takav subjekt Raduševoga pjesništva kao da je oblikovan na tragu shvaćanja Emila Benvenistea o odnosu govorećeg Ja i Ja o kojemu se govori. Benveniste smatra da je taj odnos interakcijski, kružni i da subjektivnost oblikuje jezik, a jezik subjektivnost: „*Ja* se odnosi na čin individualne besede u kojoj je izgovoren, i on označava govornika te besede“.

E. Benveniste nudi model podijeljenog subjekta: „Govor je moguć samo zato što se svaki govornik postavlja kao *subjekt*, upućujući na sebe sama kao na *ja* u svojoj besedi“ (Benveniste, 1975.: 201). Prema Benvenisteu, rezultat će biti *podijeljeni subjekt,* pa Ja koje piše može biti različito od Ja o kojemu se piše.

Na Benvenisteovo shvaćanje podijeljenoga Ja nastavlja se teorija J. Lacana (Lacan: 1983) o fragmentiranom subjektu koji se, u stvari konstruira u samome jeziku. Pojedinačna je svijest poput razbijenoga jajeta, jedinstvena i razlivena istodobno (*hommelette* u Lacana, što je u stvari igra riječima jer franc. hommelete znači čovječuljak, a omelette, omlet, ali su homofoni).

Za Lacana postoje simboličke kategorije koje definiraju ljudski subjekt koji prolazi razvojne faze od androginog i razlivenog bića novorođenčeta prema subjektu kroz procese identificiranja i razlikovanja. Zrcalnom fazom Lacan je nazvao djetetovo prepoznavanje idealne projekcije u zrcalo i istodobno krivo tumačenje te slike, što je za Lacana trenutak odvajanja od samoga sebe i stvaranja nesvjesnoga, ulazak u sferu simboličnosti i početak žudnje za

ogledavanjem u Drugome. Lacan je, u stvari izokrenuo Freudovu teoriju, pa je kod njega na mjestu gdje je bio ego sada id.

Ne ulazeći u dublju analizu Lacanovih teza u kojima je subjekt lišen povijesno-sociološkog konteksta, za Radauševoga je subjekta često moguće primijetiti da se ogleda u Drugome. U „Josipovu polju“, prvoj njegovoj zbirci to je najčešće lik djeda. Lirsko Ja se pretapa s lirskim Ti pa se ostvaju Benvenisteova teza o podijeljenom subjektu. Ja koje piše nastanjuje se u lirskome Ja i lirskome Ti s, kako je već rečeno, često vrlo pretapajućim gestama, razlivenom granicom tako da se u takvom postupku sluti i skrivena fragmentarnost i raspršenost, necentriranost onoga Ja koje piše.

Kada je riječ o ogledanju Radauševoga subjekta u Drugome, odnosno u liku djeda, ono će pokazati objekte njegovih žudnja: želju za cjelovitošću, za ontološkom spoznajom, za nadvladavanjem egzistencijalne i povijesne patnje. Vjerojatno se, zbog takve prirode subjektovih žudnji lik Drugoga pretvara u simbolički lik. Djed je najčešće jaki lik, idealiziran do razine mitskoga junaka. Hrabar je, nepobjediv i osobito se ističe njegova osvetnička priroda. Djedu Josipu se pridaju moći nadvladavanja „terora povijesti“, odnosno on je lik za kojega ne postoji nikakav *horor fati*, a u Bosni kao *locusu horridusu*, djed će, u subjektovoj žudnji, simbolički nadvladavati i kažnjavati i najkrvaviji osmanlijski teror.

U pjesmama s idealiziranim, čak mitologiziranim djedovim likom čest je motiv kovanja oružja kojima će biti osvećeno i zaustavljeno nasilje. U pjesmi „Još od djetinjstva rana“ (Josipovo polje: 254., 255., rkp.) lirsko se Ja identitetno nastanjuje u djedu prepoznajući u djetinjoj privlačnosti kovačkoga posla naslijeđe jer je djed bio kovač:

„Još od djetinjstva rana / Najranija / Privlačila me vatra / Oganj vignja / Kovačkoga / Privlačila me / Mamila / Ko muzika očaravala / Lupa čekića / Zvono nakovanja / Daram dam daram / O tada još nisam znao / Niti mi je ikad / Neko kazivao / Da je dida / Kovač bio / Da je gvožđe / Tuko / Bio / Savijao / I kovao (...)“.

Dominantnost predestiniranosti nadvladava svako utemeljenje u racionalnom i slast subjektova spoznavanja su-povijesnosti ili traspovijesnosti naslijeđa:

„O divno je u krvi nositi / S njom i sa zvukovima / Trajati / Udarce brojati / Ritmom ih doživljavati / I njihovom ritmu nastajati / I kovati / Krvi svojom crvenom / Hajdučkom (...)“.

Ubrzo se lirsko Ja povlači pred neosobnim lirskim Mi, univerzalizirajući mišljenje o naslijeđu:

„Svi mi nosimo u krvima našim / Ovim krvima današnjim / Noći studene / Predaka svojih davnih“ , te se onaj koji piše pretapa u lirsko Ti:

„I na kraju / Negdje u uglu nekom / Mozga našega / Krvi usijane / Krvi vrele i ognjene / Ostade neki davni zavjet / Neki dug neplaćeni / Neki račun neizravnani / Tebi ostavljeni / da ga smiriš i urediš / Da didaka i pradidu svog / Ne uvrediš / I da ga svetiš“ (...)“.

U pjesmama o djedu zbiva se prvi Radušev pomak prema semiotičkom, jezičnom pjesništvu. Dekonstrukcija i fragmentacija jezika pojavljuje se već u ovoj prvoj zbirci, koja je prema autorovu svjedočenju počela nastajati od 1967. godine. Ludistički pristup jeziku u ovoj zbirci odvija se u ritmičkim zaigravanjima i dekonstrukcijskim zaljuljavanjima teksta, a moguće je pronaći i primjere citatnosti.

Pjesma „Dam dam“ (Josipovo polje, rkp.) odmiče se i od gnoseološke i od ontološke matrice i prislanja semiotičkoj:

„Dam dam / Bita bita / Dam dam dam / Din don / Din dam bam / Bam / Kuju gvožđe / Vrelo vruće / Žarko / Bijelo / Sjajno / Dam bam bam / Bam / Dina dina / Din din din / Bam bam / Bita bita bita / Dam / Cin cin / Dam dum / Dum / Bita bita bita / Trojica su majstora / Kovana je sablja / Oštra sablja / Sabljetina / Udri daj / Ne daj / Ne igraj se / Udaraj / Din din din /Bam bam / Dina dina din / Din din / Bam dam dum / Bum / Din din dino don / Bam bam bam / Udri / Tuci / Cili dan / Bam bam bam / Dina dina / Din din din / Dam.“

Funkciju pjesničkoga teksta valja tražiti u ludičkoj sferi, a ne u verbalno-slikovnoj.

Prvo što se može primijetiti u ovom pjesničkome tekstu jest kratkoća stiha, koju je, zamijetivši ju u dijelu pjesništvu Tončija Petrasova Marovića, Cvjetko Milanja zvao *usukanošću* pjesme. Pod *usukanim* pjesmama podrazumijeva pjesme s retcima (stihovima) od jedne ili dvije riječi (Milanja 2001: 201).

Dekonstrukcija jezika provedena je dominacijom onomatopeja kovanja, od kojih su neke iz općejezičnog sloja dok su druge neologističke na tragu glosolalije poput „Bit / Bita“ , ili „Dina / Dina“.

Prevaga označitelja u odnosu na označeno, označitelja koji je izrazno dekonstruiran, donosi ovoj pjesmi pridjev semiotičkog i ludističkog pjesništva koje se približava postmodernom shvaćanju jezika kao polja lišenog semantike i podloženog raznovrsnim igrama.

Subjektna pretapanja nevažna su i ostaju gotovo nezamijećena pred glasovnom igrom. Ponajprije se pojavljuje nadosobnost („Trojica su majstora“ te „Kuju gvožđe“, Josipovo polje, rkp.) da bi slijedio imperativ izrečen preobrazbom u lirsko Ti.

Ritmičnost, koja je ispunila svijest pjesme zaobilazi polje gnoseologiziranja. Iako je onomatopejski označitelj lišen semantike, osim fonetske i glazbene, dominirajući pjesmom upućuje na označiteljsku nemoć ostalih leksema, čija se arbitrarnost iščitava kao arbitrarnost odnosa (ne)prisutnog subjekta (subjekata) i svijeta. Arbitrarnost u gnoseologiji i ontološkim odgovorima nadglasava tobožnja glosolalija (u stvari onomatopejski jezični ludizam) i time se relativizira svaka vjera u moć označitelja. U ovoj pjesmi dominira nemoć označitelja nad označenim, a umjesto jakih označitelja, subjekt nam pokazuje da mu heideggerovska *bačenost u vokabular* nije donijela nikakvu jezičnu ni spoznajnu moć.

Onomatopeična igra kovačkih zvukova kao da nadglasava sve ostale označitelje. Ipak, izvjesna gnoseologičnost postoji i u takvome pristupu jer se nadređenošću neologističkog zvukovnog nad „semantičkim“ iskazuje želja za atemporalnim jezičnim materijalom. Takav bi materijal bio nešto poput avangardnog jezičnog materijala (usporediti ga je s Hljebnikovim npr. „zvjezdanim jezikom“), poput njegove začudnosti (ili Šklovskovljevog „očuđenja“), kojom se suprotstavlja konvencionalnim (naslijeđenim) vokabularima i njihovim praksama kao niskokomunikativnim prema razotkrivanju prirode bitka.

Jezična igra, kojom je prikriven i prekriven subjekt pretvara se u atemporalno glasanje, koje poput nekog opominjujućeg iskaza teče vremenom. Upravo ta, atemoporalna i nearbitrarna melodija nosi gnoseološku utjehu i ohrabrenje. Vjera u ritam (vrijeme) i snagu (zvuk) kojim se ono glasa (kao jezikom označeno) nadvladavajući nadpovijesnost svakoga povijesno realiziranoga nasilja, bit će temeljnom egzistencijalnom spoznajom. Stoga je u zbirci „Josipovo polje“ na desetke vrlo ritmiziranih pjesama sa sličnim jezičnim ludističkim postupcima koji se ovjeravaju kao paradigma subjektove egzistencijalne gnoseologije.

Mitske i arhetipske osobine djedova lika, subjekt će stvoriti u ovoj zbirci upravo iz i zbog vlastite nemoći.

Djedovsko mitsko legitimiranje utemeljeno je na antičkoj grčkoj mitologiji, a legendariziranje na diskursu usmene hrvatske književnosti.

U pjesmi „O djede Josipe“ (Josipovo polje: 13, rkp.) lik djeda ima mitske moći krotitelja divljih konja: „Ti krotitelju i gospodaru / Konja / Divljih / Neukrotivih“, a u pjesmi „Savo vodo podivljala“ (Josipovo polje: 205, rkp.) on je neustarašivi i vječni jahač koji je jahao „Po suncima / Po kišama / Noćima i pomrčinama / Suludim uštapima / Vedrim i mutnim nebesima / Konja je jašio / I nikog se nije bojao (...)“.

Poput antičkoga ili poganskoga boga u pjesmi „Dido“ djed će sa svojim konjima uzletjeti:

„Koliko put si sa konjima / Svojim divljim / Letio / Jurio.“

U arhetipskom sustavu slika, konj predstavlja „simbol vremena“ (Durand,1991.: 71), iako Durand pokazuje kako je evoulirao „od htoničkog simbola i simbola smrti“ do „urano-solarnoga“ (Durand 1991.: 71).

Osim Pegaza u grčkoj mitologiji, kristijanizirani solarni mit u hrvatskome kluturnom kontekstu vezuje leteće konje upregnute u kola sv. Ilije (koji je, k tome, vrlo štovan svetac upravo u Slavoniji, autorovu zavičaju).

Identitetno usredištenje subjekta se likom djeda kao Drugoga u kojemu se ogleda subjektova žudnja odvija spajanjem genetskoga elementa, kao dijela prirodnoga, zbiljskoga i objektivnoga svijeta i arhemitskih elemenata, kao dijela fikcijskoga, individualnoga, čak oniričkoga svijeta i sfere povremene subjektove žudnje za komunikacijom s metafizičkim.

Već je naveden motiv mitskoga kovača, koji djedu daje dimenziju nadpovijesnog i atemporalnog Drugoga s kojim se subjekt želi vezati, u jungovskom ubjegnuću od fatalnosti vlastite sjene.

U pjesmi „O didače“ (Josipovo polje: 91, rkp.) legendarizira se djedov kovački zanat, koji je nadvladvanje povijesnosti, a i pokoravanje povijesnog terora:

„O djede moj / Majstore stari / Kuj kuj / Dam daram dam / Dam / Kovanje tvrdo / Kovanje žarko“ (...)“,

gdje je simbolizacija kovanja jednaka stvaralačkoj i životnoj energiji koja pobjeđuje razaračku energiju nametnutu egzistenciji:

„Daram dam du dam / Daram / Kuj mi zvijezdu / Kuj mi sreću (...)“.

Pjesma „Turci jašu“ (Josipovo polje: 94, rkp.) je izrazito ritmizirana, u retcima od jedne do tri riječi i izrazito ludistička:

„(...) Daram daram dam / Dina duna duna / Bili bili bili / Bim bam bam / Daram / Daram / Bam / Dudam / Cin /Cincincin / Dam / Dam / Duma duma dam / Da / Daram / Aišo moja / Tugo moja / Daram daram daram / Ljubo moja / Rano pusta / Dam daram dam / Spustila se / Magla / Noćca / Gusta / Ljubo moja / Ljubo pusta /Daram / Dam /Dam / Din / Din / Dom / Dum / Dum / Dorum“,

oprimjeruje autorski zaokret prema jezičnom pjesništvu u kojemu se pojavljuju unutar zbirke autocitati onomatopejskog jezičnog pjesništva. U ovoj pjesmi primijetiti je i intertekstualnu citatnost („Ljubo moja / Ljubo pusta“) i poigravanje rimom.

Poniranje u individualno i fantazmagorično viđenje povijesti je u ovoj pjesmi ostvareno upravo posredovanjem ogledanja u liku Drugoga, tj. liku djeda, kroz čiju se zanatsko djelovanje iskazuju subjektove žudnje.

Na poslijetku, zaključiti je da je u svojoj prvoj zbirci „Josipovo polje“ Radauš načinio korak od gnoseološke matrice prema ontološkoj, ali i prema postmodernoj jezičnoj, odnosno semiotičkoj.

Protopostmodernistički model vidljiv je u instanci subjekta, ali i u tematiziranu stalnoga, opsesijskoga mjesta njegova stvaralaštva – povijesti. Odnos prema povijesnom, iskazan je već u „Josipovu polju“ iz 1967. godine u skladu s postmodernim shvaćanjem. Radaušev subjekt ne shvaća povijest kao metanarativnu prisilu jer je i njegovo spoznavanje zbilje relativizirajuće. Relativizam povijesti i povijesnosti iskazuje se selekcijskim načelom izdvajanja subjektu zanimljivih povijesno-vremenskih točaka. Povijest nije kontingencijska, a ako i jest, subjekta ne zanima takav model, već izdvojenost, fragmentacija povijesnog kao zrcalna slika fragmentacije zbiljskoga, ali i kao nesagledivost i neodrazivost subjekta u temporalnoj prirodi bitka i nedostižnost uspona u metafizičko.

Radaušev pesimistični, decentrirani i problematični subjekt odnosom prema povijesti u kojoj izdvaja nasilje kao nespoznatljivu i neuhvatljivu nadpovijesnu determinantu nepovjerljiv je prema ikakvoj mogućnosti vlastitoga perspektiviziranja. Čak i njegova identitetna usidrenja nisu moguća jer je necjelovitost svijeta tolika da se subjekt ne može idntificirati ni u onim kategorijama koje smatra su-povijesnim (transpovijesnim) i jedinim koje se suprotstavljaju njegovoj, ali i općoj bačenosti u bitak. Subjekt stoga gradi individualne utopije. Jedna od njih je naslijeđe, koje jest predmnijevajuća, često potpuno iracionalna i fikcijska kategorija, ali protopostmodernistički paradoksalno, ona je i subjektovo utočište. I jezik je u „Josipovom polju" element naslijeđa, odnosno subjekt se osjeća „bačenim u vokabular predaka" (Heidegger: 2009.), što ga donekle i osnažuje. Stoga su česta inkorporiranja dijalektalnozavičajnog govornog materijala. On u „Josipovu polju" dolazi nesvjesno, kao uistinu nasljeđeni jezični sloj, koji ovjerava i mišljenje naslijeđa. Mišljenje naslijeđa donekle je zamućeno i neizdiferencirano jer subjekt pod tim pojmom ne podrazumijeva uobičajeni pojam genetskih predispozicija. Subjekt u naslijeđe, kao moguće „utočišno mjesto" projicira samoga sebe pa će naslijeđe biti skoro sve što smatra bitnim u identitetnom sloju, uključujući i neka obilježja koja nikako ne ulaze u biološko-genetsko polje.

Prostor je u „Josipovu polju" također suprostavljen povijesti, shvaćenoj djelomično u lyotardovskom smislu individualizacije i relativizacije, djelomično u löwithovskom smislu odmjeravanja prema svršetku. Postoji kontinuitet prostora i diskontinuitet povijesti, koja jest samo sadašnjost terora, nesavladivog u subjektovoj svijesti (osim kada se predaje idealizacijama i utopizmu te mitologzacijama). Međutim, i u shvaćanju prostora subjekt iskazuje protopostmoderni stav jer prostor postaje negativnim ili pozitivnim toposom tek njegovim odlukama. Kako je subjekt sam po sebi ambivalentan, tako se i sagledavanje prostora ne može smatrati objektivnim. Prostor nastaje tek kao dio fikcije, kao književna, a ne istinska zbilja. Ni mimetičnost, ni simboličnost ne obilježuju shvaćanje prostora, već je on plod subjektova fikcijskog projekta s jedinom svrhom da se subjekt redeskribira. Tako se dekonstruira i relativizira zbilja u onome smislu u kojemu je definira V. Žmegač kada tvrdi [19] da ona ne „ovisi toliko o sveukupnom obzoru iskustva, nego o specifičninm kulturnim uvjetima pod kojima se zbilja recipira ili pak ignorira". Upravo suprotno, u Radauševom (postmodernom) shvaćanju zbilje povijesti, ali i same zbilje ona „pregorijeva" pa kultura kao čimbenik sagledavanja ima

[19] Žmegač, Viktor, „Književnost i zbilja", Zagreb, ŠK, 1982., str. 108., u: Užarević, J., „Između tropa i priče", Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 2002., str. 155. Na taj način Žmegač je kulturu postavio kao nadređenu kategoriju u spoznavanju zbilje.

minornu ulogu u odnosu na personalno iskustvo, odnosno u pjesništvu na *osobni horizont*. Osobno je ono što izdvaja, oblikuje i preoblikuje tzv. zbiljsko i tzv. objektivno.

U *osobnom horizontu* i iz njega stasava odnos prema povijesti, prostoru i naslijeđu kao determinantama zbirke „Josipovo polje“, a u stvaranju osobne polifonijske slike svijeta uključeni su i jezik, etnička pripadnost i svakako nasilje, kao jedna od Raduševih opsesivnih tema, o kojoj će još biti riječi.

### *2.1.4. Nasilje i zlo*

Odnos među Radauševim umjetničkim temeljnim konstituentama povijesti, vremena i nasilja i s obzirom na tematsku realizaciju i s obzirom na umjetnički medij treba raspoznati kao prožimajući, ali i kao hijerarhijski. Nasilje je *etimon* koji je najzastupljeniji i prožima sve zbirke, a dobrim dijelom i likovni izričaj. Povijesnost vezana uz prostor i naslijeđe u zbirici „Josipovo polje“, domoljublje, povijest i slavonski zavičaj u zbirci „Slavonijo zemljo plemenita“, ljudska patnja u „Requiemu za tifusare“ ili kozmičke i metafizičke egzistencijalne relacije u zbirci „Kosilica vremena“ uvijek su sagledane kroz prizmu nasilja, kao nadkonstitutivnog elementa cjelokupnoga stvaralaštva. Patologija ljudske egzistencije u nasilju dobiva metaforu i za patologiju negativne metafizike, kao autorskog svjetonazorskog susreta s nietzscheanskom sumnjom u metafizičko i cioranovskim krajnjim pesimizmom. Pitajući se o prioritetu i jačini „žudnje za ružnim“ i „žudnje za ljepotom“ u starih Grka, F. Nietzsche zaključuje da je prirorititetna „žudnja za ružnim“ ili „dobra stroga volja starijih Helena za pesimizmom, za tragičkim mitom, za slikom svega strašnog, zlog, zagonetnog, uništavajućeg, kobnog u temelju postojanja (...)“ (Nietzsche, 1997.: 13). U Radauševom stvaralaštvu, kako su primijetili mnogi njegovi interpretatori i recipijenti upravo se ovakova žudnja inaugurira kao polazišna i primarna.

Tema nasilja u Radauša je najbolje objašnjiva upravo poetčkim modelima i stilskom ekspresijom, koja ju uzdiže u simboličnu sferu i eksplicira kao alegoriju kompletnog i kompleksnog odnosa umjetnika prema svijetu, etičkim i humanim postavkama ljudske egzistencije.

Nasilje iz Radauševe vizure nije jednostavno motivirano socijalnom ili povijesnom nepravdom. Iako se u opsesivnom motivu prolivene krvi može iščitati referiranje na Krležu, kao i u kadaverskoj motivici, putovi do zaključnih shvaćanja nasilja, kao i sami zaključci su drugačiji. Radauševa osjetljivost za nasilje je više villonovska i danteovska no krležijanska.

Njezin je parametar manje usmjeren prema socijalnim posljedicama raznih reperkusija, iako je i za njih naročito senzbiliziran, a više povijesno i filozofski.

Radauševa osjetljivost za razne oblike nepravdi, od socijalnih do političkih, očitovala se životnim odlukama, kao npr. pridruživanju grupi „Zemlja“ ili antifašističkim pokretu, a zatim domoljubnim, na žalost, dobrim dijelom nepoznatim pjesničkim očitovanjem o hrvatskoj situaciji uoči i tijekom 1971., tj. Hrvatskoga proljeća. Dolasci „zore istočne“ u Radauševu stvaralaštvu tako potiču na upisivanje potpuno novih značenja. Osmanlijska i žandarska tiranija kolidira s autorovom surovom suvremenošću. „Šaka u želudac“ hrvatskoga naroda svih opjevanih povijesnih nasilja, svih patnji od Gradačca do Sibinja, zrcali se kao „šaka u želudac“ Hrvatskoga proljeća.

Umjetnička oblikovanja teme nasilja jesu inspirirana konkretnim političko-povijesnim trenutcima, ali cjelokupno stvaralaštvo demantira da su oni i jedina umjetnička pobuda. Nasilje je za Radauša i ljudski *modus vivendi* i negativna, patološka biologija, ali i priroda samoga bitka, što inaugirira tragizam kao gotovo jedino, opsesivno egzistencijalno osjećanje. Radaušev ekspresivni naturalizam nije nastao na podlozi estetskoga šoka, nego iz spoznavanja zla koje se proteže samim bitkom. Osupnutost *banalnošću zla*, o kojoj govori H. Arendt nasličnija je Radauševom doživljaju nasilja. Nasilje je metoda, a zlo je izvor.

Bankrot povijesti odvija se upravo u nasilju, koje subjekta suočava s etičkim očitovanjima. Negativna valorizacija egzistencije, sva subjektova osjećanja straha i nemoći rezultat su upravo susreta s iracionalnim licem zla.

Kurgovaški angažman u smislu spoznavanja književnosti kao instrumenta koji će upozoriti svijet, u Radauševom je pjesništvu ipak poljuljan silnom slabošću subjekta koji nije više samo ustrašeno biće, nego i marionetska figura u rukama zla. Zlo manfestirano nasiljem u Radauševom je stvaralaštvu hiperbolizirano do demonskih dimenzija. Takvo demonizrano iracionalno zlo u subjekta manje potiče strah, a više egzistencijalnu jezu i tjeskobu. Ipak, opsesija zlom gleda se iz pozicije postojanja dobra. Na Nietzcsheovom tragu Baudrillirad tvrdi da „Apsolutna dubina pak ne poznaje ni Dobra ni Zla.“, ali u Radauševoj poeziji riječ je o dihotomnoj strukturi, o tipično platonističkom polarizacijskom svjetonazoru. Slabost subjekta očituje se u razornom spoznavanju prevage Zla, koje arendtovski poprima dimenzije banalnosti. Zlo postaje samoobrazlažuće.

Radauševa opsjednutost nasiljem ponajprije treba biti shvaćena kao opsjednutost Zlom. Nasilje je, kako je već rečeno u Radauševom pjesništvu manifestacija Zla, a Zlo manifestacija iracionalnosti Svijeta što u Subjekta izaziva egzistencijalnu grozu. Subjekt se ne može sidriti u iracionalnom, na iracionalnom tlu ne može graditi svoju kontingencijsku mrežu jer iracionalno ju trga nepredvidivo i stihijski.

Radauševo shvaćanje zla moglo bi se okarakterizirati kao demonsko zlo (Svendsen, 2011.: 80). U knjizi „Filozofija zla“ Lars F. H. Svendsena u tipologiji zla razlikuju se:

- demonsko zlo,

- instrumentalno zlo,

- idealističko zlo i

- glupo zlo.

Demonsko zlo je takovo koje se čini zato jer jest zlo, instrumentalno se počinja radi nekoga cilja, idealističko se čini u vjeri da se čini dobro, a glupo zlo nastaje u odsutnosti razmišljanja ili nepromišljenosti i najbolje odgovora pojmu „banalnosti zla“ H. Arendt.

Demonsko zlo izvor ima u samome zlu, dakle nemotivirano je. Lars Fr. H. Svendsen u knjizi „Filozofija zla“ o tome zlu veli: „To je ono što ja nazivam demonskim zlom, takvim zlom koje se čini samodostatnim i dešava se zbog njega samog.“ (Svendsen, 2011.: 80). Takvo je shvaćanje na tragu Schopenhauerove definicije okrutnosti kao „užitka zbog tuđe patnje, od koje nema neke koristi“, gdje je patnja „cilj sama sebi“. (Svendsen, 2011.: 87).

Za razliku od Svendsenove teze da zlo nastaje „slobodnom voljom, sposobnošću samoodređenja“ (Svendsen, 2011.: 22), koja je na tragu Kantova shvaćanja da „svo zlo dolazi od ljudi i svatko ima odgovornost da sam od sebe učini dobrog ili lošeg čovjeka“ (Svendsen, 2011.: 110), Radauševo je shvaćanje zla bliže Heideggerovoj potrazi za ontološkim zlom. O Heideggerovom shvaćanju zla Svendsen pak veli: „Heidegger želi otkriti ontološko zlo koje je dublje usađeno nego moralno zlo, ali po mome mišljenju u tome ne uspijeva“. (Svendsen, 2011.,: 32).

Pred pitanjima *quid est malum* (što je zlo?) i *unde malum faciamus* (zašto činimo zlo?), Radaušev bi prioritet ipak bilo prvo pitanje. U njega nije nasušna teodiceja, ni religijska ni

sekularna, iako se ponekad čini da je upravo njegov etimon povijest na tragu sekularne teodiceje u kojoj Boga zamjenjuje povijest (Svendsen, 2011.: 55). Prvo pitanje ostaje bez odgovora, odnosno odgovor se nalazi u demonskoj prirodi zla pa otuda i drugo pitanje o činjenju zla nije nasušno jer je logični proizvod zla nasilje. Zlo se čini radi zla koje je ontološke prirode.

S druge strane, karakter zla u Radauševom pjesništvu, odnosno nasilja kao njegova produkta, mogao bi se okarakterizirati već navedenim pojmom „banalnosti zla“ H. Arendt. Kada se u Radauševom pjesništvu promatra moralne posljedice zla i njegova izvršitelja nasilja, tj. kada se izlazi iz sfere uzroka i ulazi u sferu posljedičnih učinaka, često se može primijetiti da se izvršitelji nasilja, najčešće povijesnog, promatraju kao žrtve gluposti. Upravo o toj dimenziji govori Dietrich Bonhoeffer u djelu „O gluposti“ kada primjećuje da se u glupom zlu ljudi mogu instrumentalizirati „tako da se potčine moći i postanu uvjereni kako parole, krilatice zbog kojih čine zlo ne vide kao zlo“ (Svendsen, 2011.: 137).

Na sličnome je tragu i razmišljanje Slavoja Žižeka o dobru i zlu, iz kojega se može zaključiti da dihotomija dobra i zla u stvari i ne postoji. U nekim Radauševim stihovima krajnjeg cioranovskog pesimističkog orisa naći će se i takvo shvaćanje. Slavoj Žižek pak veli:

„Dobro protiv zla ne znači duh prirode: iskonsko zlo je sam duh koji na nasilan način izobličuje prirodu. Zaključak koji se iz toga može izvući je ovaj: istinska ljudska dobrota, dobrota uzdignuta iznad prirodnog dobra, beskonačna duhovna dobrota u krajnjoj je liniji zapravo maska zla.“ ( Žižek, 2008.: 59).

Kako je, dakle, priroda zla u Radauševom pjesništvu demonska i ontološka, tako će i nasilje biti neobjašnjivo moralnim kriterijima i na tragu nasilja „nitokuda“, kako ga naziva Walter Benjamin u svojoj „Kritici nasilja“. (Žižek, 2008.: 11)

Žižek smatra da je opis mjesta nasilja nije takav opis „koji sadržaj smješta u povijesno vrijeme i prostor, nego onaj koji bivajući pozadinom fenomena kojeg opisu stvara vlastiti nepostojeći (virtualni) prostor na taj način da ono što se u njemu pojavljuje nije pojava koju podržava dubina realnosti koja stoji iza njega, nego pojava bez konteksta koja se u cijelosti podudara sa stvarnim bivanjem, odnosno, da ponovo citiram Stevensa, 'ono što se čini da jest i po čemu sve postoji'.“ (Žižek: 2008). Tako i nasilje postaje ontološkim.

Iako su i zlo i nasilje u Radauševom pjesničkom obzorju na tragu Heideggerovih ontoloških shvaćanja njihove prirode, primjetan je iznad svega autorski humanizam. Uz

uviđanje metafizičke patnje, Radauš ne želi tek konstatirati zlu prirodu bitka, već se unatoč svemu želi moralno očitovati i tako naglasiti ljudsku dimenziju i odraz ontološkog poretka na čovjeka. Slično razmišlja i Slavoj Žižek:

„Sukladno tome ne bismo smjeli biti imuni na učinke nasilja o kojemu govori Hiedegger smatrajući ga *puko* ontološkim: iako je ono nasilno kao takvom, nametanje određenog oblika očitovanja svijeta, takva nahođenost svijeta također uključuje društvene odnose zasnovane na autoritetu.“ (Žižek: 2008., 63).

Drugim riječima, Radauševo se problematiziranje zla i nasilja temelji na prihvaćanju njihove ontološke prirode, kao i trpljenju kao konstantnoj posljedici, ali i na paradoksalnom nemirenju unatoč i usprkost nepobjedivosti zla bitka. Tako se u pojedinim pjesmama razotkriva humanizam kao jedini mogući odgovor subjekta u kontekstu takvoga bitka koji ga čini nemoćnim. U šutnji tragizma subjekt se oglašava govorom solidarnosti. Radaušev slabi subjekt nema uvijek tu moć govora solidarnosti jer često ostaje toliko osupnut da zanijemljuje. Međutim, njegov se glas povremeno javlja pa čak i crescendira u eksplicitnoj instanci subjekta pjesme. Ponekad ga se može čuti tek u podlozi, u samoj svijesti pjesme.

#### *2.1.4.1. Virtualni prostor nasilja*

U skladu s navedenom tezom Slavoja Žižeka da je opis prostora nasilja zapravo opis virtualnog i izvankotekstualnog prostora, u skladu s ontološkom prirodom zla/nasilja, nameće se i pitanje dodira književnoga teksta s nesvjesnim, kao mogućim polazišnim mjestom iz kojega se projicira virtualni prostor nasilja. Međutim, uplitanje u detekciju polazišta virtualnih slika moglo bi se zaustaviti na kompleksnom odnosu čitatelja i teksta, odnosno analitičara i teksta. Ako je jedno od izvorišta virtualnih slika nesvjesno, pitanje koje se postavlja je granica između svjesnog i nesvjesnog. O tome pitanju Vladimir Biti u knjizi „Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije“ (MH, Zagreb, 2000.) piše:

„Granica između svjesnog i nesvjesnog ne prolazi samo *između* teksta i čitatelja nego i *kroz* njih. To znači da je odnos između svjesnog i nesvjesnog u svakoj danoj situaciji nadodređen nizom drugih odnosa koji relativiraju svaku jednostranu raspodjelu uloga stavljajući je u presjecište različitih perspektiva“ (Biti, 2000.: 336).

Recepcija i tumačenje virtualnog pjesničkog slikovno-semantičkog materijala ne može se, dakle, ograničiti na relacije jednostavnih upisivanja značenja. Presjecišta svjesnog i nesvjesnog na kojima nastaje pjesnička virtualna tvorevina obuhvaćaju svu kompleksnost upisivanja značenja. Ipak i to je tek jedno od tumačenja nesvjesnoga, za koje V. Biti navodi da je karakteristično za Novi historizam, noviju feminističku kritiku, teoriju sistema i povijest mentaliteta (Biti, 2000.:336).

Dekodirajuća polazišna točka može se, s obzirom na pretpostavljenu nesvjesnu provinijenciju pjesničkih slika potražiti i u nekim starijim teorijama nesvjesnog, koje omogućuju mnogo lakšu analitiku. Ponajprije je riječ o teorijama S. Freuda. C. G. Junga i Lacana, dakle odreda „psihoanalitičkim teorijama“, od kojih je dio prihvatila i arhetipska kritika. S obzirom na ove teorije V. Biti navodi da je Felman „pokazala kako svaka hermeneutička demistifikacija skrivenog tekstnog značenja, ma koje teorijske provinijencija bila, počiva na mistifikaciji po kojoj (književnom) tekstu treba dokazati „bolest“ ne bi li se potvrdilo vlastito (znanstveno) zdravlje. No dohvaćajući se tobožnjeg značenja teksta, interpret zapravo nehotice preuzima ulogu 'subjekta za kojega se pretpostavlja da zna', a koju mu je dodijelio tekst u pogonu umnogostručivanja svojeg okvira.“ (Biti, 2000.: 336)

Psihoanalitički i arhetipski pristup analizi značenja teksta također bi se mogao smatrati uplitanjem u takvu mrežu. Ipak, semantiziranje teksta, upisivanje značenja koje iz njega proizlazi ne može se smatrati nezanimljivim. Virtualni pjesnički prostori nasilja u Radauševom pjesništvu upravo u tim hermeneutičkim modelima daju neobične rezultate. Na temeljima psihoanalitičke i arhetipske kritike u Radauševoj se poeziji, poglavito vezanoj uz tematiziranje nasilja, mogu uočiti jaki arheomitološki predlošci pri koncipiranju pjesničkih slika. Također, postoji i protega arheomitološke provinijencije u obradi tema zla i nasilja na čitav opus. Arhetipika i simbolika zla i nasilja kanonizirana je u čitavu opusu, od književnog do slikarskog i kiparskog.

Arheomitološka utemeljenja Radauševih umjetnina moguće je dvojako tumačiti. S jedne strane mogu biti dio svjesnog autorskog odabira upravo zbog svoje duge tradicije u umjetnosti i svoje izrazite semantičke snage, kao i transparentnosti. Iz drugog kuta gledanja te bi se slike (arhetipovi, simboli) mogle u skladu sa shvaćanjima psihoanalitičke i arhetipske kritike činiti i spontanim, u svako biće ugrađenim arhetipskim naslijeđem, koje snažna umjetnička svijest izvrsno i s lakoćom detektira, selektira i interpretira.

Demonizacija zla implicira demonizaciju nasilja, a demonizacija nasilja arheomitološki virtualni svijet demonskih slika.

Northorp Fry je proučavajući arhetipska značenja teksta u knjizi „Anatomija kritike“ iznašao sljedeće skupine slika:

1. apokaliptičke slike,

2. demonske slike,

3. analogijske slike (Fray, 1979.: 151. – 179.).

Apokaliptički svijet, prema Fryu, predstavlja „kategorije zbilje u oblicima ljudske želje, kao što pokazuju oblici koje one poprimaju radom ljudske civilizacije. Oblik što ga ljudski rad nameće, primjerice, biljnom svijetu jest oblik vrta, majura, gaja ili parka. Ljudski oblik životinjskog svijeta jest svijet pripitomljenih životinja, među kojima ovca ima tradicionalno prvenstvo i u klasičnoj i u kršćanskoj metafori. Ljudski oblik mineralnog svijeta, oblik u koji ljudska ruka preobražuje kamen, jest grad.“ (Fry, 1979.: 162). Te su slike prikladne za mitsko. Slijedi niz primjera iz literature.

Demonske slike su prema Fryu oprečne apokaliptičkim jer je njihov svijet svijet „noćne more i čovjeka kao žrtve, ropstva i boli i zbrke; svijet kakav jest prije nego što ljudska mašta počne raditi na njemu i prije nego što se čvrsto utemelji ikoja slika ljudske želje, npr. grad ili vrt; također, svijet izopačenog ili jalovog rada, ruševina i katakombi, sredstava za mučenje i spomenika gluposti.“ (Fry, 1979.: 168). Dok su apokaliptičke slike vezane uz nebo, demonske su, prema Fryu vezane uz pakao, bio onostrani ili zemaljski.Te su slike prikladne za ironijski pristup.

Analogijske slike, drži Fry, tiču se romantičkog, visokomimetskog i niskomimetskog modusa (Fry, 1979.: 173).

Temeljna priroda slika u cjelokupnom Radauševom pjesničkom stvaralaštvu je upravo demonska. Demonske arheomitološke slike prožimaju sve njegove zbirke, čak zbirku „Slavonijo, zemljo plemenita“ (1969.), kojoj je osnovna tematska i jezična usmjerenost zavičajnome podestu (prostoru, povijesti, narodu). Unatoč temeljnoj usmjerenosti zbirke na zavičajne ljude, krajolik i nostalgiju, Radauš ne zaobilazi i demonske slike. Označitelji na kojima ih sazdaje su: *mrtvi,*

*smrt, grob, mučeništvo, noževi, krv, puške, batine,glad, metak, kundak, žandar, karabin, umiranje, groblja, kosa smrti, plač, jauk, rat, robije*.

„Zaspala ravnica“ je zbirka u kojoj se tematika i idejnost proteže od pejzažnoslavonske motivike do egzistencijalno-ontološke gnoseologije. U njoj dominiraju motivi šume (Slavir, Spačva, hrastovi, šumske životinje, jeleni, košute, srne, ptice), voda (Bosut, Virovi, Studva, Ilova, Biđ, poplave, ribe), zemlje (oranje, sijanje, žetva), ravnice (širina, rad), plodnosti (žena, jesen, proljeće), erosa (ljubav, šokačka krv, dika, bećar, kućar), naroda (Slavonci, Šokci) uz tipičnu afketivnu podlogu lirskog subjekta u kojoj su najznačanije nostalgija (Gradište, djetinjstvo, mladost, Vinkovci), iskorijenjenost (priroda, selo, zov zemlje, prijezir grada, slabost subjekta, decentiranost, bol, tuga, želja) i utopizam (utopija Slavonije kao izgubljenog uporišnog mjesta). Ipak, i uz takve postulate, koji na prvi pogled ne otvaraju prostor demonskim slikama, one se ipak, iako rjeđe pojavljuju. Među označitelje kojima se tvore slike demonskoga svijeta u ovoj zbirci pripadaju npr. metafora *meso austrijsko*, zatim *utvare, sablasti, duranja teška, kosturi, demoni grobovi, pakao, rat, krv, grob, utroba*. Često se pojavljuje i arhetip zle vode u slikama *poplave*, najčešće poplavne Save. U slikama s označiteljima iz anorganskog svijeta javljaju se *blato* i *močvara*.

Zbirka „Josipovo polje“ u kojoj se pjesničke slike okupljaju oko toposa Vinkovci, Bosut, šuma, selo, dječaštvo, krv, kurjaci, magle, blato te uz političku kritiku (pljačka, siromašenje Slavonije) i nostalgični emotivni habitus (nostalgija za djetinjstvom) demonske su arhetipske slike mnogo češće. U drugom dijelu zbirke u kojemu su ključni motivi djed, kovanje, mjesec, slavonska i bosanska obala Save, Sava, ribnjak, Bosna, krv i naslijeđe, Turci, one su još izraženije.

Radauš često demonizira nasilje koje je pratilo šokački puk razdvojen obalama Save. S obzirom na to da je autorski simbol za nasilje najčešće osmanlijsko nasilje u slikama će se pojavljivati turska oružja i načini mučenja. Spominjat će se sablje, jatagani i buzdovani. Djed će simbolički kovati sablje, koje bi trebale poslužiti da se nasilnim putem pobuni upravo protiv same ontološke ideje nasilja.

Zbirka „Talozi krvi“ ponajviše obiluje demonskim virtualnim slikama. U njoj se nalazi i dio pjesama koje su kasnije uvrštene u objavljenu zbirku „Kosilica vremena“ (1971.). Slike mučenja sve više se zamjenjuju demonskim bestijarijem, dok motiv prolijevanja krvi kao antifraza zle vode i nadalje ostaje prilično zastupljen.

„Kosilica vremena“ (1971.) je s obzirom na autorsko oblikovanje virtualnih slika nasilja najobuhvatnija. U njoj se prepliću razni odnosi prema demonskom shvaćanju nasilja i zla, od slika demonskih erotičkih odnosa, demonskih antiapokaliptičkih slika, slika demoniziranog organskog i anorganskog svijeta, dakle, svega što u svojoj klasifikaciji spominje N. Fry (Fry: 1979.).

Slikovni sloj pjesme obiluje demoniziranim prostorima poput *neizlaznih labirinata, ledenih paklova, staza popločenih ljudskim kostima, groblja* (svih kontinenata) i sl. Životinjski svijet zastupljen je demoniziranim *ribama* (s ribljim zubima), *šakalima, hijenama, vukovima*.

Kao i u „Requiemu za tifusare“ pjesma se slikovno konstituira na arhetipovima kombiniranim s individualnim autorskim slikama u kojima se označiteljima pridaje demonska metaforika.

Poema „Requiem za tifusare“ (1971.), jedno od objelodanjenih djela za pjesnikova života u potpunosti je sazdana na trijadama: smrt-tijelo-naturalni svijet, smrt-tijelo-demonski svijet. Druga trijada, koja zadire u simboličku sferu naglašena je u „Requiemu za tifusare“ nizom označitelja arheomitološke provinijencije, odnosno označitelja uz koje se vezuje demonizacijski predznak. Takvi su npr. označitelji: *grobovi, đavoli, demoni, kosti, utvare, krv, zvijeri, aždaje, mrtva tijela, ralje, kosturi.*

Osobito je naglašen demonski bestijarij, pa se u poemi navode: *gavrani, lešinari, pauci, šišmiši, mrtvački leptiri, vuci/kurjaci, vrane, jastrebi, ose, jazavci, veprovi, zmije otrovnice, crvi, crveni orozi, svrake.*

Arheomitološke je provinijencije i obilje označitelja iz anorganskoga koji tvore slike zla i nasilja. U „Requiemu za tifusare“ nalaze se: *odroni, olujno nebo, grom, podzemlje, jame, grobnice, urvine, oganj, kamen, mutne kiše, tjesnaci, ponori, nutrina zemlje, pakao* i sl.

Vrlo su česti i niktomorfni motivi mraka, noći, sumornoga sutona.

Kompleksnost demonskoga pjesničkoga imaginarija poeme „Requiem za tifusare“ nije moguće razjasniti samo Frayevom tipologijom arhetipskih slika jer se arhetipski i individualni Radaušev imaginarij prepliću u svojevrsnu složenu fresku demonskoga svijeta. Takva pjesnička strategija slikovnosti podržava njegovu filozofičnost o zlu i nasilju kao ontološkim kategorijama. Da bi potvrdio ideju nečega što je metafizičko (plod negativne metafizike) i dio samoga bitka te stoga istovremeno i nešto posve konkretne eksplikacije u patnji ljudske

individue, Radauš doista stvara virtualni krajolik. Gradi ga prema načelu furioznosti i kaotičnosti i to ne samo slikovnošću, već i naglašenom zvukovnošću i ritmičnošću stihovlja. Infernalni krajolik patnje postaje takvim postupkom atemporalnim krajolikom čitave vječnosti u koju je inkorporirana pojedinačna ljudska egzistencija. Istodobno, ta je egzistencija također i dio ontološkog trpljenja.

Izbor iz Radauševe pjesničke rukopisne ostavštine koji donosi knjiga „Buđenje snova“ priređivačice dr. Hrvojke Mihanović Salopek nudi još i pjesme iz ciklusa koji ovdje nisu navedeni, a to su „Nausikaja“, „Razne pjesme“, „Buđenje snova“, „Obješenjačke“, „Dolina Josafat“, „Orfejeva lutanja“, „Crni leptiri“, „Danse macabre“ i „Haronovo veslo“. Iako demonskih arheomitoloških slika ima u svim navedenim ciklusima, one su, kako već i samo njihovo nazivlje govori najizraženije u ciklusima „Crni leptiri“, „Danse macabre“ i „Haronovo veslo“. Priređivačica datira navedene cikluse u 1973. i 1974. godinu, pa bi prema tome to bili ciklusi koji su nastajali u posljednjim godinama prije Raduševe smrti. Smrt, koja je u Radauševom pjesništvu jaki označitelj, postaje progresivno sve zastupljenija kako se bližila i sama umjetnikova tragična smrt.

Ciklus „Dolina Josafat“ oblikuje virtualni prostor nasilja slikama u kojima prevladava epitetonika. Najzastupljeniji epiteti su: *krvavi, crni, mrtvački, otrovni, užareni* koji su pridruženi najčešćim označiteljima *krv, demon, tama, strašila, strava, nemani, ždrijela, kandže, urvine, strvine, kosturi*. U bestijariju se spominju *mrtvačke ptice, trule ribe, gavrani, rakovi, zmijske čeljusti, prestrašene ptice.*

Demonizam slika ciklusa „Crni leptiri“ upotpunjuje se naglašenom ritmizacijom i ludizmom koji približava sve više Radauševo pjesništvo postmodernističkom izričaju. U simbiozi demonske slike i demoniziranog zahuktalog ritma ostvarenog anaforama, epiforama, pseudorimama, jezičnim dekonstrukcijama nastaje virtualni nasilni krajolik kao gnoseološki neobuhvatljivo mjesto. U odnosu na „Dolinu Josafat“ broj označitelja s demonskim prizvukom se smanjuje, ali se njihovim ponavljanjima i stalnim epitetom *crn* postiže jači prizvuk demonskog. Svijet pada, paklenski prostor „noćne more i čovjeka kao žrtve, ropstva i boli i zbrke“ o kojemu govori Fray (Fray,1979.: 168) uglavnom je dočaran organskim i neorganskim arhetipovima.

Slična se strategija ostvaruje i u ciklusu „Danse macabre“, koji je također, intermedijalni projekt, tj. obuhvaća crteže i pjesništvo u intermedijalnoj komunikaciji. Naglašenog ludizma, sa

sve izraženijom zvukovnom kompomentom pjesme, ovaj ciklus uključuje uz eksplikaciju metafizičke patnje i pada i nacionalnu patnju. Također, oslanja se na trijade iz „Requiema za tifusare“, pa će naglašena biti upravo patnja tijela. Tijelo je patnjom apstrahirano do bezobličja, do amorfnosti, do povratka u predbitak jer od njega ostaju samo kosti, odnosno kost, jedna jedina kost, kao sukus patnje i povratka anorganskom. Poništavanje egzistencije sublimirano je u demonskoj slici oglodane kosti u pjesmi „Oglodana kost još nije dost“ (Radauš, 2000.: 209):

„Može samo jošte bost / Oglodana bijela kost.“

Intermedijalni ciklus „Haronovo veslo“ već se nazivom referira na arheomitološki sloj pjesama. Mitski modus podupire temeljne slikovno-tematske intencije. Pjesništvo je sve naglašenije jezično i sve bliže postmodernom ludizmu. Reference na grčku mitologiju umrežuju se s „demoniziranim“ toposima iz hrvatskoga krajolika te metaforičkim referencama na arhetipove poput bludničkih noći (Radauš, 2000.: 222), nemani i sl. U mrežu demonskih slika uključuje se urbana topografija. Demonizirana mjesta postaju gradske ulice, mansarde, smetlišta, mrtvačnice. Slikovno poprište pjesme postaje karnevalizirana virtualna zbilja, koja ponekad ima potpuno halucinantni i izrazito gibljivi karakter, što je jedan od egzemplara tipične Radauševe pjesničke razvojnosti prema „baroknoj pastoznosti“ (Markasović: 2001)[20] stiha i to na više poetičkih instanci.

### *2.1.4.2. Demonske slike zbirke „Zaspala ravnica“*

Slijedeći Frayeve sheme demonskih slika u Radauševom pjesništvu nalazi se niz parodija apokaliptičke simbolike. Demonska parodija donosi niz slika mučenja i sakaćenja. Takve se slike iz zbirke u zbirku ponavljaju uz poneke modifikacije. Vezuju se uz ratovanja i osvajanja, najčešće osmanlijska, ali i austrijska i starojugoslavenski teror. Riječ je o slikama ranjavanja, nabijanja na kolac, odrubljivanja glave, odsijecanja udova i silovanja.

Osobitost Radauševa pjesništva je prostornost pa slike često prikazuju demonske prostore groblja, ratišta, podzemlja i stratišta. Prostori su često pusti, ogoljeli poput ravnice kojom huji vjetar ili u kasnijim zbirkama planinskih surih vrleti.

[20] Markasović, Vlasta, „Barokna pastoznost Radauševa stihovlja“, Dani Josipa i Ivana Kozarca za 2000. godinu, Vinkovci, SN Privlačica, 2001. Pod „baroknom pastoznošću“ se podrazumijeva u prvom redu neobarokizirano stiliziranje teksta koji se u polimorfno tkivo usložava preobiljem na različitim poetičkim razinama.

S obzirom na zastupljenost ovakovih demonskih slika u navedenim rukopisima, najmanje ih se nalazi u zbirci „Zaspala ravnica“.[21] U prvom dijelu zbirke koji obuhvaća 84 pjesme jedno od demoniziranih mjesta je močvara. Tako se u pjesmi „Putovati tvojim putovima močvarninim“ javlja niktomorfni motiv koji je i demonizran jer lirski subjekt putuje: „Noćima sablasnim/utvranim“ (ZR: 3, rkp.), a prostori kojima putuje su blata, močvare i šume koje su potpuno lišene ikakvog realnog utemeljenja jer se lirski subjekt, koji je u ovoj pjesmi ni malo slučajno depersonaliziran iskazuje kao slab i nemoćan na alegorijskom egzistencijalnom putovanju. Depersonaliziranost se potiče i infinitizacijom:

„Biti progutan i brisan / Ispisan iz knjige živih“.

Indikativnost demonizacijskog etiketiranja slike vidljiva je i u motivu gutanja, karakterističnom za slike pada, kao i u referiranju na biblijsku motiviku (knjiga mrtvih – knjiga živih).

Arhetip utrobe kao slike povratka u amorfno, dakle predegzistencijalno stanje u Radauševoj pjesmi „Svijetli“ (ZR: 5, rkp.) također spada u demonizirane topose. Nakon početnog oksimorona u kojem se spajaju svijetlost i tama (sjaj i crnina zemlje) i kojim se naglašava ciklička priroda bitka pjesma se obraća promišljanju prelaženja tijela u zemlju da im ona dade „Prvotni oblik našeg postojanja / Bitisanja“ kao „majka naša besmrtna“ te „praiskonska iskonska / Što ne znaš kada si počela“. Subjekt i ovoga puta depersonaliziran zastrašen je i osupnut istovremeno krhkošću tjelesne egzistencije koja se vraća sa svjetla, površine, tj. egzistiranja u amorfnost i atemopralnost bitka, tj. u utrobu zemlje.

Akvatični prostori također su u ovoj zbirci često demonizirani. Pjesma „Znam da je sve mokro“ (ZR: 12, rkp.) donosi slike zle poplave. Poplava je apokaliptična i zahvaća sela, livade, „ruši drveće“. Apokaliptična voda ljudima ostavlja glad i smrt. Demonske slike ove pjesme prikazuju ljudske i životnjske kosture koje nosi voda. Njome plivaju „rodovi“, „plodovi“ i „grobovi“ u prizoru sveopćeg uništenja.

Kontrast akvatičnim demonskim slikama su slike suše koja nastupa poslije poplava, ali samo po gradivnosti jer je i suša demonski prizor. Ona donosi trpljenje zemlje, njezino porobljivanje od „Neba / Pakla, / Ljudi, / Nevremena / I nekoga bez imena.“ Tako se i suši pridaje apokaliptička dimenzija pa su ljudi u njoj liliputanizirani, ali ipak uspijevaju razoriti hiperboliziranu zemlju. Utočišno i uporišno mjesto razoreno je dvojako, kontrastom vode i

[21] Za zbirku „Zaspala ravnica“ koristit će se kratica ZR

sunca/suše te potencirana egzistencijalna nemoć pred nespoznatljivošću apokaliptičnosti. „Netko bez imena“ također je nedetektirano, ali ipak demonizrano biće/pojava/pojam, čija se mitska upravljačka uloga i apokaliptična odluka mogu tek intuitivno spoznavati.

U ovoj se zbirci pojavljuje i fenomen desakralizacije realnog prostora ravnice. Tako se realni prostor preobražava u virtualni. U pjesmi „Sivi proljetni oblaci“ (ZR, rkp.) slikovitost se gradi na arhetipovima uspona. Oblaci lete nad subjektom, koji je u 1. l. jd. i nad zemljom. Međutim, oblaci ubrzo bivaju preoblikovani prema shemi arhetipskog pada jer postaju metafore misli i osjećaja ljudi na one koji su nestali, umrli. Slike se tako „spuštaju“ sve do prostora zemlje, uz kojega se vezuje mitsko prokletstvo. Zemlja se karakterizira kao „demonima ukleta“, a egzistencija se proglašava „vanvremenskim trajanjem“.

Sa zemljom je u ovoj zbirci povezana i tema gnjilosti, truljenja, preoblikovanja u zemlju. Na tom je tragu pjesma „Ljudi nestaju“ (ZR: 104, rkp.). U čestom postupku kontrastiranja arhetipova uspona i pada i ova pjesma započinje slikama uspona: oblacima, zvijezdama i suncem, koje izražavaju težnju za metafizičkim i vječnim. Njima je suprotstavljena ideja indiferentnosti bitka kao zakona po kojemu „živo može rasti / Samo od mrtvog / Da bi se moglo živit / Treba umrit“. Tragizam egzistzistencije utopljene u nezainteresiranost, osim cikličku, bitka očituje se upravo u slici umiranja i vraćanja zemlji.

Prvi dio zbirke „Zaspala ravnica“ donosi i demonske slike nasilja, iako su rjeđe zastupljene. „Teror povijesti“ pojavljuje se npr. izrazitije u pjesmi „Ošli su baruni“ (ZR: 15, rkp.) kojoj su denotativni i konotativni označitelji rat, nasilje, porobljenost.

Zanimljivo povezivanje nasilja, zemlje i domoljublja nalazi se u pjesmi „U zemlji“ (ZR: 34, rkp.), koja u ludističkoj maniri povezuje teror povijesti, osvajanja, nasilje i vezanost uz tlo.

Još izrazitija demonizacija povijesti, s naglašenim socijalno-političkim elementima nalazi se u pjesmi „Negdje na dnu mene“ (ZR: 46, rkp.) u kojoj se lirski subjekt u 1. licu eksplicira „mutno bolnim“ zbog sudbine Slavonije. U ovoj je pjesmi cijela Slavonija demonizirani virtualni krajolik, kojega tlači svevremenski teror. Slavonijom je upravljano „Glupo / Birokratski“, ona je „Sapeta u nešto / Što već davno nije / Ni ljudsko ni čovječno“ i ugnjetavana „od luđaka“ i „manijaka“. Neodređenim zamjenicama i negacijama poriče se realna, „humana“ priroda vlasti, a također se takvim stilskim postupkom referira na bezvremenost takve vladavine, odnosno na njezinu apsolutnu virtualnost.

Demonska zla krv, krv koja teče glavni je motiv pjesme „Rastaljene krvi teku“ (ZR: 54, rkp.)

Drugi dio zbirke „Zaspala ravnica“ obuhvaća 102 pjesme.

Izrazito arheomitološkim slikama nabijena je pjesma „U noćima“ (ZR: 52, rkp.). Nemirni subjekt u 1. licu u onirističkim i fantazmagorijskim razspoloženjima viđa olujnu noć, kao arhetipsku moru egzistiranja, da bi na koncu prevladale solarne slike kao oda vječnosti života.

Demonizirani akvatični prostori mogu nastati na uzorku realnog krajolika. Tako se u pjesmi „Ležim na travi“ (ZR : 62) arheomitologiziraju pejzažni motivi zavičajnih „Virova“ da bi odrazili negativno raspoloženje i postaju „Dugi, mračni, duboki, ledeni“, a pojavljuje se i tipična slika zmije.

Prokletstvo zemlje suprotstavlja se u pjesmi „Nije dosta proći“ (ZR. II: 77) pozitivnoj i poetičnoj fantazmagoriji magle (Lebdi lagana / Plava / Maglica) i šume. Ipak duša čovjeka je urasla „U ovu zemlju / Sa mukama / Sa suzama / Svakidanjeg života / Teška / Prokleta.“

Demonizacija egzistencije, egzistencija shvaćena kao pad u metafiziku zla još je izraženija u pjesmi „Treba pustit ljude“ (ZR. II.: 8, rkp.) u kojoj je ona pad „Iz jednog zla / U drugo / Peto / stoto“, a život doslovce, kako narativni glas pjesme veli, „tare“.

Niktomorfna slikovtost zastupljena je i u drugom dijelu zbirke „Zaspala ravnica“. Pjesma „Idu“ (ZR.:II., 88, rkp.) utemeljena je na niktomorfizaciji egzistiranja prikazanog metaforom hoda sumraka i tmine po sokacima, drumovima, selu. Općenita slika se projicira na lirskog subjekta koji u 1. licu iskazuje egzistencijalnu osjetljivost: „Prolaze i kroz / Mene mraci“. U njemu žive „mračne noći“ i ne zna hoće li svanuti sutrašnji sunčani dan u svom sveopćem beznađu. Egzistencijalni pad potencira se u posljednjim stihovima:

„Noći su duge / Dublje / Od dana / Od ranih / Crvenih / Svitanja.“

Prokletost prostora iskazivana je i tipičnim slikama pada, kao u pjesmi „Sumraci rano padaju“ (ZR.II.: 91, rkp.) u kojoj se pojavljuje simbolično „blato panonsko“ i vječno proketstvo „Pijanstva / Blata / Kletve / Paklene“, ali kao panonski oksimoron „I pisma / Zanosna.“

Treći dio zbirke „Zaspala ravnica“ obuhvaća 64 pjesme. U njemu se pojavljuje pjesma „Nema“ ( ZR III.: 20, rkp.) koja u pogledu demonskih slika donosi nešto novo, tj. urbani pejzaž.

Pjesma naglašene egzistencijalne analitike s temom prolaznosti sva je utemeljena na niktomorfnim slikama. Noć je bez mjeseca, tama je prekrila sve. Dominira slika groblja kojom se progovara o smrti i nestajanjima. Urbani pejzaž ove izrazito ruralnim slikama nabijene zbirke javlja se u slici cijelih gradova koja su groblja. Slikama groblja pridružen je i motiv zaborava.

Metafizici zla i nasilja posvećena je pjesma „I sve prolazi“ (ZR III.: 22, rkp.) u kojoj se kao jedine konstante egzistencije ističu demonsko zlo i nasilje, dok su čak i vremenski ograničen teror poput rata i gubitak zemlje tek prolazne pojave.

#### *2.1.4.3. Slike pada u zbirci „Josipovo polje“*

U zbirci „Josipovo polje“ gradba virtualnog svijeta zla i nasilja odvija se s nekim specifičnostima u odnosu na slikovitost zbirke „Zaspala ravnica“. *Mjesta razlike* nastaju na tematsko-motivskim čvorištima obaju zbirki. „Zaspala ravnica“ koncentrirana je oko problematiziranja zavičajnog prostora i njegova suodnosa s metafizičkim i metaforizacijskim impliciranjima ontološkog, pitanja demetrizacije i uloge homo fabera, gnoseologijom bitka koja stasava na podlozi promatranja prirodno-predmetnoga svijeta, a zbirka „Josipovo polje“ više je upućena na ispitivanje uloge naslijeđa, motiva krvi, nasilja i „terora povijesti“. Stoga se u zbirci „Josipovo polje“ češće u svijet pjesme uključuje ljudski lik, od individualiziranog simbola djeda Josipa do motiva trpećeg naroda i etnosa. Prostornost se proširuje na obje obale Save, bosansku i slavonsku.

Problematiziranje nasilja konkretizirano je slikama martirija tijela, koje je, kao u nekim kasnijim Radauševim zbirkama često svedeno na kostur, odnosno kosti da bi se potencirala sverazorna moć zla i nasilja. Tijelo pod utjecajem nasilja i zla prolazi antiantropocentrizacijski proces i metamorfozira se u dehumaniziranu ljušturu. Takvo doživljavanje egzistencije blisko je posmodernističkoj slaboj i nesigurnoj egzistenciji. Tako se u pjesmi „A smrt hoda“ (JP: 19, rkp.) javlja slika pucanja kostiju, popraćena i zvukovnim onomatopejskim efektom:

„A smrt hoda / Opet hoda / Hop hop / Klopa klopa klop / Starom ranom / Bosanskom stranom“, dok

„A sudbine ljudi nestaju / Prestaju / Pucaju krhkim kostima / Koštunjavim / Krckanjem krckavim / Sablasnim / Krcanje je krcalo / Bolove odbolovalo / Gladno je umiralo / Tu tu tu / Du du du /

Taram taram taram / Don / Din / Zvona javljaju / Smrti spajaju / Smrtima se klanjaju / Živima javljaju.“

Prva pjesma prvog dijela zbirke „Josipovo polje“ nazvana „U ponižavanjima“ (JP I.: 1, rkp.) može se smatrati i svojevrsnim prolegomenom. Nasilje se u njoj doista karakterizira kao virtualni krajolik impliciran u povijesnom kontinuitetu. Cijela povijest je prikazana velikim mučilištem u kojemu su izdvojene točke rimski, bizantski, inkvizicjski i osmanlijski teror, koji generacijama razara pretke. Konstanti nasilja je suprotstavljena konstanta jezika, koji je integracijski i identitetni narodnosni element:

„Divanio je (narod, op. V.M.) i onda / Kao i danas / Jezikom vim našim / Materinskim“.

Nasilje i ponižavanja naroda s obje strane Save iskazani su arhetipskim slikama apokaliptične poplave, utapljanja uz auditivne motive krikova, vike i urlika u pjesmi „U noćima budnim“ (JP I.: 5, rkp.):

„U noćima budnim / U noćima sablasnim / Polusnima / Grozničavim / Grčevitim / Sanjam divlje snove / Uragana / Podivljale Save / Splavove nakrcane / Nagnute i plovne / Potonule čamce i brodove / Preplavljene kompe / Preplašenog puka / Viku / Krik / kriku / Žena i djece / Što se boje / Što umiru / Zamiru strahom / Strahovitim / Smrtnim.“

U pjesmi „Puno je vode proteklo“ (JP: 14) protjecanje i prelijevanje Save povezuje se s motivom krvi i izaziva nemir i nesigurnost u lirskog subjekta. Subjektov je status da je „Uznemiren, Nemiran, Usplahiren“ kad ugleda Savu.

Demonsko nasilje u ovoj je zbirci najviše predstavljeno osmanlijskim razdobljem u Bosni. „Turska sila nasilna“, kako je okarakterizirana u pjesmi „Misečina srebrna“ (JP I.: 10, rkp. ) često je povezana s arhetipskim slikama poplave:

„Savo vodo srebrna / Savo vodo krvava / Savo vodo poplavna / Ti ponesi / Ti odnesi / Ti sanesi i povezi / Sva ta tijela krvava / Sva jadanja bolovna / Sva psovanja bezbožna / Savo vodo srebrna / Savo vodo krvava / Ti saperi obale / Ti odnesi odatle / Ti zameti tragove / Bratske borbe / Krvave.“

Slika nasilja pojačava se i prizorom osvetne dekaptizacije:

„Beg je stigo / Nogu digo / S konja sišo / Skidaj dido glavurdinu / Skidaj čalmu čalmetinu / Skidaj pasa svilena / I dukata sunčana / Beže beže / Ode glava / Ode čalma / Ode slava / Beže / Beže / Selim beže.“

Također, u pjesmi „Jahali su jahanjem“ (JP: 9, rkp.) jahači nose odrubljene glave.

Nova dimenzija apokaliptičnih vizija pojavljuje se u pjesmi „A smrt hoda“ (JP I.: 19, rkp.). U ludističkoj jezičnoj igri apokaliptične slike poduprte su jezičnom dekonstrukcijom i ubrzanim ritmom. Osim prostora infernalnog pada javljaju se i životinjski arhetipovi, ponajprije zmije:

„I hodaju tako gladi / Gladne / Kao zmije nezasitne / Sa korama od suza / Sa bolovima od krvi / Sa strahovima od trnja / Smrti hodaju / Koracaju / Jezicima zmijskim palucaju / One se svijaju / Grče / A sudbine ljudi nestaju / Prestaju / Pucaju krhkim kostima / Koštunjavim / Krckanjem krckavim / Sablasnim.“

Arhetipovi demonskih životinja, koji su inače karakteristični za Radauševo pjesništvo u zbirici „Josipovo polje“ su u inicijalnoj poziciji za čitav opus. Osim zmija, pojavljuju se i demonski kurjaci. U pjesmi „Tukli smo se“ (JP I.: 3., rkp.) sjedinjuju se demonski arhetipovi oružja (mučila), tj. anorganskog i životinjskog (bestijalnog) svijeta.

„Tukli smo se / Borili / Mačevima / Noževima / I zubima svojim kurjačkim / Grizli smo grkljane jedan drugome / I krv / Vrelu krv lili / A poneka od bijesa mržnje / I pili“.

S obzirom na arheomitologizaciju zle vode i vatre, zanimljiva je pjesma „Gorili su“. Nortrhrop Fray smatra da: „Pjesnička simbolika obično stavlja vatru neposredno iznad čovjekova života na ovom svijetu, a vodu neposredno ispod“ (Fry, 1979.: 166). Međutim, Radauš povezuje negativnu valorizaciju vode (poplave) s vatrom, koja u njegovoj viziji također postaje demonska, a ne pročišćavajuća:

„Gorili su požarima / U ratovima pljačkama i otimanjima / Od križara križarskih / Do svojih uvjerenja bogumilskih / Svetih / Od Turaka radi osvajanja / Osvajanja / Ne samo od sultana Mehmeda Osvajača / Još više i dulje i strašnije / Od haračlija / Harača i zulumčara / turskih“.

U pjesmi „Grobovi“ egzistencija je imenovana „ludim bitisanjem“ i sve je „mučenje mučeničko“ (JP: 35, rkp.) što je kulminacija demonskih vizija i spoznaje egzistencije kao univerzalnog martirija.

Pjesma „Na vim obalama“ (JP:13, rkp.) mučno iskazuje bratoubilačke situacije:

„Klalo se bratski / Klalo za tuđe račune“ .

Prvi dio zbirke „Josipovo polje“ koji obuhvaća 53 pjesme završava s obzirom na tematiziranje u infernalnim slikama nabijanja na kolac i davljenja užetom, kao karakterističnim osmanlijskim mučenjima („Nekad su i moji Šokci“, JP I.: 52, rkp.) i simboličkim aparatom demonizacije egzistencije.

Drugi dio zbirke „Josipovo polje“ obuhvaća 17 pjesama. U ovome dijelu zbirke dominatan je lik djeda, uporišta naslijeđa lirskog subjekta, uzora, autoriteta, gotovo mitskog kovača i osvetnika. Uz motiv djeda i nadalje se ističe prostor Save i njenih obiju obala, hrvatske i bosanske. Slike nasilja uglavnom su akvatične i povezuje se protjecanje Save ili potoka s protjecanjem i prolijevanjem krvi. Tako se motiv krvi nadaje kao Radušev leitmotiv cjelokupnog pjesničkog stvaralaštva. Prema Bachelardu krv je uvijek zla, kao što je i voda „epifanija zla vremena, ona je definitivna klepsidra. Taj tok je opterećen užasom, ona je sam izraz užasa.“ (Durand,1991: 84). U tome smislu treba shvatiti stihove pjesme „Teku potoci“ (JP II.: 5, rkp.):

„O teku potoci / Puni suza / Teku rijeke pune krvi / I pune korita svoja / Jadima i čemerima / Brigama i žalostima / Smrtima smrtnim / Naroda / Vog / Mog / Slavonskog i bosanskog“.

U ovome primjeru javljaju se i suze, a one „indirektno mogu voditi do teme utapanja, kako to pokazuje Laertove riječi u „Hamletu“: 'Imaš odveć, vode, jadna Ofelijo, stoga sebi zabranjujem plač“ (Durand,1991.: 86). Te suze, kao „materija očaja“ tvore demonske, infernalne potoke, koji se preobražavaju u još infernalnije simboličke rijeke krvi i vode u ofelizacijski kompleks.

Demonizacija zla i nasilja i u ovome se dijelu zbirke ostvaruje apokaliptičkim slikama jahača koji nose odrubljene glave („Jahali su jahanjem“, JP II.: 9, rkp.) i referiraju se na biblijske jahače apokalipse.

Uz motiv djeda javljaju se i motivi kovanja oružja i hajdučije, kao jedini simboli otpora bezizlaznom nasilnom bitku.

Treći dio zbirke „Josipovo polje „ sadrži 24 pjesme. Apokaliptičke slike ovog dijela zbirke uglavnom sadrže već navedene označitelje – arhetipove organskog i neorganskog podrijetla. Među demonskim zvijerima uglavnom se pojavljuje vuk/kurjak, od apokaliptičkih

prostora najviše se javlja zla i poplavna voda i to savska. Nisu rijetke ni niktomorfne slike mračnih noći i sumraka. Nasilje je uglavnom simbolizirano Turcima i njihovim načinima mučenja.

Djed Josip je, kao i u prethodnom dijelu zbirke uzor lirskoga subjekta u junaštvu i otporu nasilju ovjeren posebno mitski, gotovo izjednačen s mitskim kovačem Hefestom.

U četvrtome dijelu zbirke „Josipovo polje“ nalazi se 53 pjesme. Povijesni martirij proširuje se uz slike osmanlijskog vladanja i na austrijsko i jugoslavensko kao u pjesmama „Ne“ (JP III.: 5, rkp.) i „Ponekad u snima“ (JP III.: 12, rkp.) gdje se narod bori „protiv zuluma i zločina.

U zbirci „Josipovo polje“ često se javljaju demoni. Tako u pjesmi „Svi ste tako prisutni“ lirskom subjektu preci šapću stihove dajući mu nadahnuće i čuvajući ga „od zlih sila / Demona / Što lete i razbijaju i uništavaju.“

Zbirka „Josipovo polje“ donosi proširenje negativne simbolike i arheomitološke slikovnosti i ustaljuje motive krvi, poplave i kurjaka u Radauševoj poeziji. Potvrdu arheomitološke provinijencije, odnosno utemeljenosti pjesničkih slika donosi i usporedba istih i sličnih slika i motiva različitih zbirki, pri kojoj se ustanovljuje semantička podudarnost, gotovo sinonimija, iako su konteksti različiti. U „Josipovom polju“ kontekst u kojem se pojavljuju protjecanja krvi, urlici kurjaka i poplavne vode uglavnom je povijest shvaćena kao simbol nasilja oprimjeren najčešće istočnjačkim osmanskim terorom i zavičajni bosansko-slavonski prostor shvaćen kao prostor obitavanja iste etničke skupine razdvojene rijekom Savom, ali i simbolički prostor egzistencije oprimjerene trajanjima jednog naroda.

#### *2.1.4.4. Zavičajnost i patnja u zbirci „Slavonijo, zemljo plemenita“*

Zbirka „Slavonijo, zemljo plemenita“ orijentirana je na slavonsko-šokačku problematiku uz ključne motive šume,vode, zemlje, narodnog ruha, djetinjstva, ljubavi, ali tematizira i nasilje.

Zbirka „Slavonijo, zemljo plemenita“ također donosi arhetipske demonske slike toga tipa. Tako se u pjesmi „I krv može kapati, teći“ ujedinjuju slike prolijevanja krvi i slika ranjavanja:

„I krv može kapati, teći / Jao i izvorna voda, / Krv može liptati / Kada seljaka / Žandarska čizma dovati / Premlati / Zavati.

Oštri su noževi / Na karabinu / Žandarskom/Krvavom, / Ioštri čavli / Na čizmama njinim, / A rebra ljudska / Popuštaju / Krcaju / Pucaju / Kidaju. A krv teče / I rana peče / I nitko / Nikad neće / I ne može / Zacilit / Va tila / Što su krvarila / Iskrvarila“ (Radauš, 1994.: 45.).

Ova pjesma je indikativna ne samo zbog demonskih slika ujedinjenog prolijevanja krvi i ranjanavanja, već i zbog svoje atemporalne dimenzije. Sazdana na kondicionalu, prezentu i tek jednom perfektu, ona implicira takvo demonsko nasilje kao konstantu života jednoga naroda, kao nedjeljivi dio, bit njegove egzistencije.

Među pjesme zbirke „Slavonijo, zemljo plemenita“ u kojima se pojavljuju slike mučenja može se uvrstiti i „Žandare“ (Radauš, 1994.: 56) u kojoj se nalaze slike žandarskog prebijanja, ubijanja, paljenja kuća.

Demonske slike mučilišta upotpunjene i robijanjem, kao arhetipskom demonizacijom nalaze se u pjesmi „Robije su robijali“ (Radauš,1994.: 77):

„Robije su robijali / Zatvore trajali / Batine primali / I cara / Apostolskog cara / Služili / I zaslužili / Neko smrt / Neko je dao / Za svitlog i velikog cara / Nogu / neko ruku“.

Neorganske demonske slike su u književnosti najčešće slike pustinja, stijenja i bespuća te sprava za mučenje, oružja, zatvora, podzemne tamnice i sl. (Fry, 1979.: 171). Zbirka „Slavonijo, zemljo plemenita“ donosi pjesmu „I smrt je kosila“ (Radauš, 1994.: 55) u kojoj se javlja mitska slika smrti s njezinim oružjem – kosom:

„I slavi slavu / Smrt sa kosom oštrom, / Britkom, / Nesmiljenom“.

Egzemplarna je i pjesma iz iste zbirke „Ljudi su u zatvor odlazili“ (Radauš, 1994.: 96) u kojoj se ujedinjuju slike zatvora i mučenja. Demonsko nasilje stvara sliku pakla na zemlji u kojemu se egzistencija odvija između boravaka u zatvoru i premlaćivanja te čak i ubijanja.

Radauš u zbirci „Slavonijo, zemljo plemenita“ slikama nasilja demonizira čitav zavičajni slavonski prostor i tako ga pretvara u izvanvremensku sliku patnje, prostor u koji se projicira nadvremensko zlo.

### *2.1.5. Zaokret prema apokaliptičnosti*

#### *2.1.5.1. Govor zla u poemi „Requiem za tifusare“*

Radauševi unutaropusni i intermedijalni tematemi su smrt, nasilje i vrijeme. Oni su raznoliko zastupljeni u pojedinim djelima. U pjesništvu se javljaju u svim zbirkama i ciklusima, manje ili više naglašeno. S obzirom na smrt, najdosljednije i najcjelovitije je zastupljena u poemi „Requiem za tifusare“ (1971.), koju je Radauš izdao u vlastitoj nakladi.

Iako je inspiracijsko vrelo bila stvarna pojava tifusara u II. svj. ratu, u pjesničkom se tkivu to tek naslućuje po ponekom leksemu poput Banijke ili Zelengore.

U istoj je ratnoj pojavi inspiraciju pronašao i Jure Kaštelan napisavši poemu „Tifusari“ za koju Cvjetko Milanja smatra da je uz pjesmu „Jezero na Zelengori“ amblematska s obzirom na „inkantacijski i molitveni ton koji sintetizira to iskustvo i hrvatske bugarštice“ te, također, da je „Poema upravo majstorski spoj više 'stilova' i više versifikacijskih tipova, od govornoga tipa, vezanoga izomorfnoga tipa stiha, pučkoga stiha i narodne deseteračke fakture, odnosno interteksta, te kaštelanovskih bajalica do svojevrsne dijaloške forme“ (Milanja,2000., I.: 40). Milanja će iznaći da je Kaštelan stvorio svojevrstan pristup stvarnosti iz koje i na kojoj gradi fikcijski umjetnički svijet: „Moglo bi se reći da je stvarnost, na čijoj je istini Kaštelan inzistirao, kataklizmična i apokaliptična, te da je ona pobrkala stvarne odnose, da ju je trebalo samo dobro mimetizirati i bila bi dostatno nadrealna.“ Polazeći od ovih konstatacija i uspoređujući Radaušev i Kaštelanov primjer istog polazišta, a različitog ostvaraja ustvrditi je da Radauševo načelo nikako nije mimetičko. U prilog tezi o mjestu razlike između Kaštelana i Radauša pri istoj temi govori i mišljenje Božidara Petrača koji veli da „Kaštelanova danteska Tifusara postiže sličan cilj ali drugim postupcima: prožeta je krajnje modernističkim i našim drevnim, pučkim elementima. Ratno će iskustvo, osim toga, uz tragične sadržaje, na velika vrata uvesti i temu smrti, a zatim će Kaštelan svoj interes usmjeriti na temeljno ljudsko pitanje, pitanje smisla i života, pitanje ljudske sudbine“ (Petrač, 2006.: 191).

Intermedijalnu vezu između Kaštelanove poeme i Radauševoga stvaralaštva ustanovila je i Katica Čorkalo: „Ciklus ratnih pjesama *Tifusari* po snazi i izražajnosti moguće je, makar asocijativno, povezati s kiparskim opusom Tifusari našega vinkovačkoga kipara akademika Vanje Radauša. I jedan i drugi u povijesnome zbivanju vide i tumače egzistencijska i filozofska

pitanja i istine, tragičnost čovjeka pojedinca u nesklonu mu prostoru i vremenu“ (Čorkalo, 2000.: 147).

Radauševa poema nije mimeza infernalne stvarnosti, već, kao i u primjerima ranije navedenih zbirki prikaz virtualnog prostora nasilja, zla i smrti. Objektivna stvarnost, tj. povijesno-vremenski određeni događaji u Radauševoj su poemi samo indikatori i polazišni impulsi u gradnji virtualnog (kozmičkog) inferna. Ako bi se polazišne točke Kaštelanove i Radauševe poeme tražile iz obzorja odnosa prema zlu, moglo bi se reći da je Kaštelanova poema u sustavu teodiceja, tj. da se u njoj i/ ili „ispod“ teksta o zemaljskom infernu može iščitati kategorija nadanja ili *kerigme*, tj. dobre vijesti, obećanja.[22] Radauševa poema ne temelji se na teodicejskom shvaćanju zla i bliže je suvremenim filozofskim interpretacijama kakve nudi npr. Baudrilliard.[23] Poema ne donosi kategoriju nadanja, već i stoga što se zlo promatra kao demonski oblik bitka. Iako se ne može govoriti o desakralizaciji u smislu smrti metafizičkoga, može biti riječ o ukidanju dualnoga (platonističkoga) gledanja prema kojemu bi postojalo i dobro i zlo (bilo kao metafizičke, bilo kao moralne kategorije). Stoga je u Radauševoj poeziji, a posebice u poemi „Requiem za tifusare“ moguće govoriti o metafizičkom negativitetu koji je dosljedno ostvaren, a na tekstualnim (afektivnim) razinama iščitljiv i prepoznatljiv kao apsolutni (egzistencijalni) pesimizam.

Infernalizirana i demonizirana pozornica stihovlja o smrti i patnji „Requiema za tifusare“ u dobroj mjeri podudara se s pristupom istim problemima pjesnika Dylana Thomasa, o kojima piše Nikica Petrak, prireditelj njegove knjige poezije:

„Međutim, Dylan Thomas kao da izlazi iz utrobe zemlje same, pouzdano upućen u tajne žive i nežive prirode, žlijezda i minerala podjednako. Svijet oko njega pritisnut je neminovnim i neodložnim pitanjima, elementarna razularenost i iracionalnost drugog rata već prebivaju u zraku. On se javlja kao pjesnik koji iznova potvrđuje mogućnosti jednog jezika, dakle njegovu životnu sposobnost, vraćajući mu čistoću primitivnu i priprostu, ogromnim unutarnjim iskustvom, šireći mu granice, potičući ga na nov razvoj, a vezujući ga istovremeno za daleku tradiciju, za sjećanje na Shakespearea, za Blakeovu prožetost elementima, za Yeatsovu tehničku disciplinu. Dylan Thomas pjeva kao da na svijetu nema strahota koje bi bile neobične ili neočekivane: sve nepogode dobro su došle jer ih valja prevladati i jer čovjek nema drugog

[22] Više o pojmu kerigme vidi u: Skledar, Nikola ,“ Freudovo shvaćanje kulture između erosa i thanatosa. Tumačenje Paula Ricoeura“,. Sociologija i prostor, Zagreb, br.45. 176 (2), 2007 str. 203.-211.
[23] Usp. Baudrilliard, J., „ Inteligencija zla ili pakt lucidnosti“, Zagreb, Naklada Ljevak, 2006.

izbora. Smrt i život suočavaju se kao neizbježna oscilacija a njegova poezija oscilira istom mjerom, istom frekvencijom, u vjeri da su mogućnosti tih oscilacija neiscrpne.“[24]

Predominacija smrti, patnje i nasilja uključuje kao dodatnu patnju indiferencije svijeta i svijest o životu nezainteresiranom ciklizmom, obnoviteljstvu bez zainteresiranosti za nekakvu ljudsku specifičnost u sveopćoj perpetuizaciji života i smrti.

Egzistencijalno-gnoseološki toposi Radauševe poeme su:

- *kataklizmička priroda egzistencije*

- *zakon thanatosa (kao prioritetni)*

- *demonska priroda nasilja*

- *metafizičko zlo.*

Sve su odrednice ostvarene na tekstualnoj razini postupkom slikovne arhemitizacije i jezičnim ludizmom.

*Kataklizmička priroda egzistencije* na markiranom je početnom mjestu poeme:

„Rođeni otrovnim zmijskim / Raljama nevremena / Rastrgani pohotnim kljunovima / Gavrana / Gazimo neprohode / Gradimo vlastite / Grobove“.

Uporabom životinjskih arhetipova (zmije) i simbola (gavran) i neorganskih simbola (grobovi) te prizorima gutanja, tj. ralja i rastrganosti, koji su također arheomitski cijela se stihovna namisao proširuje od referiranja na sudbinu čovjeka u „raljama rata“ na općenitu filozofičnost o „bačenosti“ u „nevremena“ bitka. Tragizam i sveprisutnost smrti tako već na samom početku postaju putokazi dekodiranja čitave poeme. Gradbeni materijal kojima se ostvaruju su ponajprije slike pada. Njihova je količina takova da se malobrojne slike uspona gube u nezamjetljivosti. Početni stihovi ukazuju na mitizaciju već i simboličnošću gutanja (kod Radauša ralja) kojima prema Durandu obiluju mitovi i legende (Durand, 1991.: 92).

Arheomitski elementi mogu se razvrstati i prema Frayevoj klasifikaciji.

[24] Thomas, Dylan, „Poezija“. Preveo i priredio Nikica Petrak ,Mladost, biblioteka Orion, Zagreb, 1964.

Prema Frayu demonski erotički odnos (Fry, 1979.: 170) karakteriziraju slike bludnica, vještica, sirena i sličnih mučiteljica ili nekih životinja kao što je hidra ili druga zvijer.

Slike iz životinjskoga svijeta donose grabežljive zvijeri poput vuka ili mitološkog zmaja (Fry,1979.: 171).

Biljni svijet karakteriziraju slike opake šume, divljine, stabla smrti, stratišta, vješala, klada, stramnih stupova, bičeva (Fry, 1979.: 171).

Svijet vatre je također demonski i zao i povezuje se s paklenim duhovima, dok je svijet vode opasan, smrtonosan i često se povezuje s prolivenom krvi (Fry,1979.: 172).

Sindrom pada u metafizički inferno potkrijepljuje niktomorfnost pa se u stihovima javljaju: „beskraji noći“, „mutni dan magleni“, „mrak“, „mamurni oblak“, „sumrak smrtni“, „izdajničke noći“ „sjene“, „tame noći“, „crni oblak“, „crno ždrijelo“, „ponoćni ponori“,“oblačne magle“.

Tama, ako i nije noćna, što je ipak najčešće, sveprisutna je kao odsuće svjetlosti u olujnom, oblačnom i maglovitom danu. Mračni su i prostori šuma, planina. Svjetlost se pojavljuje ponajviše kao bljesak munje u oluji, koja demonizira prostor u kojemu se odvija egzistencija, čini ga neprijateljskim, opasnim, negostoljubivim. Krajolici su bespuća, u kojima se teško orijentirati.

Tifusari prolaze općenito infernalnim i negostoljubivim prostorom preko grobova, urvina, mračnih šuma, planinskih vrleti, crnih jama, „bezdanki zemlje“. U 15. pjevanju poeme prikazuje se šumski prostor, koji se naglo preobražuje u prostor jeze:

„Mislio sam šumi / Šuma / Širokim listom / Šipražjem gustim /Ne / Nije šuma / Nema drveta / Njišu se tijela / Ljudi / Čovjeka / Tisuće stabala /ljudskih spodoba / Njihajima / Nošena / Olujom ognja / Nikad ugašena /Plamti oganj / Tijela“ (RZT, 1971.: 25).

Sve preobrazbe prostora su brze i halucinantne čime se sugerira nemogućnost kontrole egzistencije. Egzistiranje se odvija u iracionalnoj i simboličkoj sferi. Šuma odjednom ne izgleda kao skup stabala, nego kao stravičan prizor obješenih ljudi, a odmah potom prizor se povezuje s demonskim ognjem, tj. zlom vatrom koja je neugasiva i već samim time priznaje se da pripada simboličkoj dimenziji.

Općenito, u poemi nema prostora u kojemu bi se mogla odvijati mirna egzistencija jer je ona prije svega shvaćena kao patnja prolaznosti i patnja u prolaznosti. Tako se u 13. pjevanju govorom lirskoga Mi, čijom se uporabom kolektivizira egzistencijalno trajanje, traži mirno (*uporišno)* mjesto, ali ono ne postoji:

„Kucamo / Kucaj kucaj / Koracima / Motkama / Kucamo površinama / Zemlje / Kamena / Tražimo mjesta / Počinka tijelu umornu / Pokucaj jače / Poslušaj / Podiže kamen usta svoja / Zemlja / Ždrijelo crno / Žudno guta / Žustro prima / Kucaj / Pokucaj na sve površine / Pogledaj / Puno nas ima / Primit ne može jama jedna / Kucamo / Čekamo“ (RZT, 1971.: 22, 23).

U stihovima se sučeljava nekoliko dimenzija – zvuk i tišina, *iznad* i *ispod* prostora, dinamika i statika. Kucanje je provokativni zvuk koji zahtijeva i odgovor, odobrenje za ulazak u neki prostor. Lirsko Mi, koje kuca, se razlaže odmah na imperativ lirskome Ja. Kolektivizirano se percipira kao skup pojedinačnoga. Sredstva proizvodnje zvuka su koraci i motke, spoj antropocentričnog i anorganskog u istom nastojanju dobivanja odgovora od egzistencijalnih pustopoljina, demoniziranih prostora zemlje i kamena. Obezličenju zemlje i kamena pridruženi su zastrašujući demonski arhetipovi ždrijela, gutanja, usta. G. Bachelard smatra da je „svaka valorizacija silaska vezana uz digestivnu nutrinu, uz pokret gutanja“ (Durand, 1991.: 182). Žudnja za silaskom u prostor ispod površine zemlje ili kamena, pokazuje i svojevrsnu paradoksalnost veze tragizma i žudnje. Tragizam egzistencije je u „gutanju“ smrti, a istovremeno se javlja i žudnja za smrću ili prema Blakeu „silazak je istodobno i put ka Apsolutu. Paradoksalno se silazi kako bi se ponovno vratilo vrijeme i pronašao prenatalni mir.“ (Durand, 1991.: 184). Egzistencija se tako pretvara u čekanje odgovora bitka koji ju treba primiti u svoju indiferentnost i tako ublažiti tragizam.

Indikativno o bešćutnosti bitka koji istovremeno donosi spas progovaraju i stihovi iz 14. pjevanja:

„Bešumno padam u ralje tvoje / Sumanuta planino / Smrtno ždrijelo aždajino / Ne znam što je / Kolijevka / Grob / Odmorište / Pružam ruke / Dajem sebe / Dodirujem tebe / Jamo crna / Spasiteljko“ (RZT,1971.: 24).

Kao u Petrakovoj opservaciji Thomasove poezije i u Radauševim će se stihovima iz te paradoksalnosti roditi na mjestu nekadašnjih teodiceja zla, specifična razlika, koja kao da je stasala na nietzscheanskoj postavci o smrti Boga, kojega zamjenjuje biološki zakon. U 19. pjevanju lirski subjekt izriče misao na Nietzscheovom tragu:

„Umoran sam / Umorima / Umornim smrtima / Trajanjima / Bez čovjeka / Boga“ (RZT, 1971.: 32.)[25]

Na mjestu anrtopocentričnih transcendentnih očekivanja i nadanja, nalazi se „utjeha“ povratka u obnoviteljske naturalne zakonitosti. U 18. pjevanju umiruće tifusare nose „Krilima smrti / Tebi zemljo nasmijana / Obećana / Smijehom / Darivana / Ponorima / Ponoćnim / Prolazima tijesnim / Paklenim / Jedino bjelilo / Jedino svjetlo / Kosti naše isprane / Utopljene / Usađene u srce tvoje / Zemljo crna / Zaklopljena / Zatvorena / Svima nama / Djeci / Beznađa / Bezdana“ (RZT, 1971.: 30, 31).

Već za života antropocentrično se pretvara u bezoblično, u kosti koje su simbol ne-ljudskog, u kojima se ne može vidjeti antropocentrična obilježja, npr. ljudska fizionomija. Epitetonika zemlje kao nasmijane, obećane i smijehom darivane izražava optimizam povratka u njezinu „utrobu“ iz koje će se nanovo biti rođen.

*Zakon thanatosa* kao prioritetno pitanje u poemi „Requiem za tifusare“ ovjeren je nizom stihova o smrtnosti, smrti koja nadjačava život. Pardoksalnost smrti je i u tome što bez nje nema ni novog života. Da bi se život stvorio (obnovio) prvo je potrebno umrijeti. Tako je smrt sila korijena bitka i vremena. U 23. pjevanju razvija se misao o transcendenciji smrti:

„Putuju / Pustinje neba / Ispranih oblaka / Obala mrtvih / Izumrlih / Nestajemo zalogajima svemira / Nemanima / Žderača vremena / Lalokama nezasitnm / Lakrdijaškim grobovima / Nesmisla / Besmislenog“ te

„Rađaju se nove / Ponovne smrti / Smrtovozne / Surove / Suđen sam / Sudom / Sudbina / Survan urvinama pakla / Između kolijevke gladne / Groba nezasitnog / Izbušenog / Tijelom / Mojim / Sasušenim“ (RZT, 1971.: 37, 38).

Približavanje *egzistencijal-analitici* (Milanja) vidljivo je u navođenju besmisla egzistencije u vječnom ozračju smrti. Ironijski pomak detektira se u karnevalizaciji takve egzistencije. Njezina je protega između „kolijevke“ i „groba“ obilježena kafkijanskom osudom subjekta, koji se u potpunoj nemogućnosti centriranja osjeća bespomoćnim i prihvaća ju kao *horror fati*.

[25] Korijene Radauševoga nietzscheanstva u navedenome pesimizmu potražiti je u Nietzscheovim razmatranjima o podrijetlu „žudnje za ljepotom“ i „žudnje za ružnim“ u starih Grka koje obrazlaže u djelu „Rođenje tragedije“.Vidi u: Nietzsche, Friedrich, „Rođenje tragedije“, Zagreb, MH, 1997., str. 13. i nadalje.

Iskazivanje tragizma umiranja koje je nesmiljeno, uzdiže tifusare iz simbolike ratnih stradalnika do simbolike ljudskih patnika. Smrt, kao nesmiljeni zakon je također demonizirana i arheomitski oslikana. U 25. pjevanju primijenjena je uvriježena metaforika košnje i slika smrti s kosom, koja je obogaćena jezično-zvukovnom dekonstrukcijom:

„Ziu ziu ziudaj / Zuuu /Ju ju ju ha / To su otkosi prvi / Tvrda žrtva tifusara / Tupom kosom / Gorkim prolomom / Šumom / Šumovitom / Zaleđenom / Padamo pokošeni smrtima / Pogođeni smrtonosnim otrovima / Paklenim ugrizima / Prošarani čeličnim osama / Nevidljivim zubima / Ubojnim“ (RZT, 1971.: 41).

*Demonska priroda nasilja* ostvaruje se uglavnom arhetipovima demonskih bića i životinja koje ugrožavaju egzistenciju.

Infernalizacijska priroda egzistencije ovjerava se i mnogim demonskim bićima. U 14. pjevanju poeme to su vještice i đavoli:

„Probijamo se mećavama / Probojima krvi / Snovima / Snoviđenjima / Maglama / Mutnim kišama / Neshvatljivim zorama / Umorima / Smrtima / Vještičjim činima / Đavoljim zasjedama“ (RZT,1971.: 23).

Često se pojavljuje i označitelj „demon“, npr. u 43. pjevanju:

„Izgara tijelo moje / Igra demona“ (RZT,1971.: 66), a zastupljeni su i označitelji „utvara“ i „aždaja“.

Patnja i nasilje nad stradalnicima poprima demonske oblike u kojima se javljaju kao tlačitelji demonizirane životinje. U 37. pjevanju to su gavrani, guje i vukovi:

„Putniče neznani / Nepoznati / Skupi kosti naše / Ostatak / Gozbe / Gavrana / Guja / Vukova“. (RZT: 1971., 58.)

Nasilni su i lešinari, crveni orozi, svrake, jastrebi.

U 22. pjevanju nasilje se proglašava jedinim modusom egzistencije:

„Zalazi sunca krvavih / Odnjihani na lancima / Bezbrojnim udarcima / Šaka bjesomučnih / Odgajani / Određeni / Osuđeni utrobama / Gavrana / Kurjaka / Grobova / Tamnica bezbrojnih / Trajanja demonskih / Ratišta suludih / Žrtvovani / Žrtvama / Mladostima neiživljenim / Sulude

su paučine / Sudbina / Razapetih između / Krvavih utroba /Krvavih grobova / Krvima oblivenim“ (RZT,1971.: 37).

Egzistencijalni prostor postaje virtualni prostor nasilja. Zbiljski, objektivni i ljudski uzroci nasilja pretpostavljeni su infernalnoj prirodi bitka. Nasilni modusi egzistencije neizbježni su u temporalnom egzistiranju. Čovjek postaje potpuno pasivni stradalnik, u ovoj poemi simboliziran likom tifusara.

Zlo je u ovom Radauševom djelu metafizičke prirode, okarkterizirano i opisano je kao demonsko zlo, tj. zlo samo po sebi.

### *2.1.5.2. „Kosilica vremena“ - nasilje i infernalizacija*

Objelodanjena zbirka pjesama „Kosilica vremena“ (MH, 1971.) znakovita je u pogledu zaokreta prema ontološkoj matrici hrvatskoga pjesništva 60-ih i 70-ih godina 20. st. Kao autor koji se odmiče od krugovaškog ornatusa već i neoekspresionističkim i neonadrelističkim pjesničkim strategijama na slikovnoj razini, Radauš se u ovoj zbirci svojom filozofemičnošću približio navednoj matrici. Općenito je primijetiti u njegovim zbirkama manjak apstraktnoga vokabulara, karakterističnog za *pojmovno* pjesništvo (Stamać), čemu uzrok ne mora biti stilsko-poetičke prirode i autorova pjesničkoga usmjerenja, već vrlo jednostavno njegova primarna likovna umjetnička vokacija. Zbog nje, može se pretpostaviti, Radaušu se može namrijeti spontana slikovnost. U tom pogledu nije iznimka ni zbirka „Kosilica vremena“. Ipak, u njoj će se javiti i za Radauševe ostale zbirke netipični označitelji, kao što su: *galaksija, kozmos, prostori, vrijeme, svijest, nade, tajne, svemir, neizmjerje, nepametari, snovi,* od kojih ne spadaju svi u apstraktni vokabular, ali je uz leitmotiviku uvedeno i novi vokabular.

Slična se strategija pojavljuje na svim poljima ove zbirke. U već upisane autorske pjesničke kodove unosi se svježa motivika, u temateme novi obzori i proširenja, a u jezičnost kombinatoriku utvrđenih poetičkih odabira poput *usukanih* stihova (Milanja), ritmizacije i dekonstrukcije, ali uz svojevrsno samodisciplniranje u odnosu na neobuzdanost nekih ranijih pjesničkih projekata, npr. poeme „Requiem za tifusare“, koja je, zanimljivo objelodanjena iste 1971. godine.

„Kosilica vremena“ svojevrsni je uvir Radauševa, osobito objelodanjenoga pjesništva. U njoj se susreću humanistički etos, panonizam i slavonizam, arheomitologizacije, tematske preokupacije.

U pogledu odnosa prema pitanjima zla i nasilja, ova zbirka također donosi inovacije. Mišljenje zla i nasilja ne razlikuje se od onoga iznijetog u ostalim pjesničkim zbirkama. *Mjesto razlike* valja naći u pjesničkim slikama. U prvoj pjesmi „Oceanima protječu rijeke“ spominju se (KV,1971.: 7) bijeli cvjetovi zla. U „Requiemu za tifusare“ pojavljivali su se, doduše, cvjetovi, ali uglavnom krvavi i eksplicite nevezani uz označitelja „zlo“. Arhetipska slika proždiranja u ovoj se pjesmi vezuje uz individualnu pjesničku kreaciju pa se postavlja uz „svemirsku vilicu“.

Slike negativne metafizike nasilja i zla proširuju se arhetipskim imaginarijem. U pjesmi „Ghnoti seau ton“ tako se javlja slika vrvljenja:

„Svjetiljke mrtve / Ugasnule se životom / Bezbrojnih / Nebrojenih mravi / Na lopti jednoj začaranoj“ (KV,1971.: 9).

Temeljno obilježje zbirke s obzirom na navedene temateme zla i nasilja je obogaćenje novim arhetipskim imaginarijem, uglavnom iz životinjskoga svijeta.

Među najzastupljenijim demoniziranim životinjama je u ovoj zbirci riba. U nadrealnom stratumu ponekad se povezuju i dvije-tri životinje, kao u pjesmi „Noći su šumjele“:

„Sovino oko / Blješti blijeskom / Riblje ljuske / Dunavske / Savske“ (KV, 1971.: 13).

Ribe su u ovoj pjesmi simbol ljudske patnje:

„A krv teče / Ko skrletna traka / Mimezina / Omotana oko struka / Ubijenih riba / Iz Dolina kraljeva / Što pjevaju škrgama / Crvenim / Plačem dugim / Duginim“ (KV, 1971.: 13).

Semantika bespomoćne, mrtve ribe nastavlja se i u pjesmi „Pune su rijeke“:

„Pune su rijeke / Mora / Potoci / Mrtvi / Živi / Puni su krljušti / Nekadašnjih riba / Njihovih uspomena / Bezvremenskih“ (KV,1971.: 14).

Riba kao simbol trpljenja nasilja pojavljuje se i u pjesmama koje su utemeljne na problematziranju zavičajnog osmanlijskog nasilja. U pjesmi „Čopor janjičara“ tursko je nasilje infernalizirano. Paklenske su prakse janjičarska silovanja slavonskih djevojaka:

„Djevojka slavonska / Prešla je granicu mogućeg / Prolazeći kroz pršljenove / Zmija otrovnih / Tijelo mjeseca / Zelenog / Ledenog / Kreveta mucavog / Haremskog / Haremi lubanje štakora“ (KV, 1971.: 25).

Nasilje ostavlja nelagodu, opskrbljuje patnjom i strahom, čak očajem, emocionalnom sleđenošću koja je opet predstavljena slikama ribljeg svijeta:

„Plaču linjaci / Očima staklenim / U potocima mojim / Slavonskim / Noćima grozničavim / Samrtnim / Plače ravnica / Starim / Krezubim / Šupljim vrbama / Prazna / Beznadna / Pomrla“ (KV,1971.: 27).

Riblje oči su ponekad i metafora kojom se iskazuje susret lirskoga subjekta s prazninom i nepredvidivošću egzistencije:

„U oceanu galaksija / Gdje nema mjerila / Računa / Predviđanja ljudskih / Putujem stazama / Osvijetljenim ribljim očima / Popločenim kostima / Nemani / Mora / Neba / Pakla / Stazama kerbera / Danteova / Vegilova“ (KV,1971:,8).

Bestijalni imaginarij udružen je u subjektovu osjećaju egzistencijalnog inferna s referiranjima na literarno tematiziranje pakla, na Vegilija i Dantea, kao i na mitske figure, tj. hadskog kerbera.

Sindrom nelagode u lirskoga subjekta i atmosferu jeze i straha u depersonaliziranim pjesmama stvaraju i druge demonske životinje, od kojih su neke već otprije često zastupljene u Radauševom pjesništvu, a neke su potpuno nove. Uz arheomitološke figure samih zvijeri, opskrbljivanje strahom i nemoći odvija se i fiksacijom nekih njihovih dijelova tijela kao što su pandže, zubi i ralje. Inkarnacija užasa u tim detaljima uvezana je u metaforici s nekim drugim označiteljima, tj. označiteljima koji nisu same te životinje čiji se dijelovi tijela izdvajaju.

U pjesmi „Ghnoti seau ton“ (KV, 1971.: 10) lirskog subjekta razdiru „pandže kozmosa“, u pjesmi „Brodovi“ (KV,1971.: 18) livade su pokošene „kopitima vremena“, u pjesmi „Čopori janjičara“ tijela su silovana „pandžama grabilica“ (KV,1971.: 26). Pjesma „Sva zrna umiru“ problematizira zakon thanatosa koji nameće strahoviti egzistencijanli strah u neonadrelisičkom furiozumu:

„Golim kostima prolaze mravi /Odnose / Tebe odvlače / Kroz šupljinu tijela / Krtova / Korijenje cvjetova / Mozgove guštera / Zelenih / Kusatih“. (KV,1971.:28., 29).

U virtualnom infernalnom prostoru kao „prostoru“ egzistencije (i bitka) subjekt u odmjeravanju antropološkog otkriva nelagodu demonskog, uokvirenog bestijalnim. Povezivanje antropocentričnog i animalnog pokazuje pjesma „Putujemo noćima“ (KV,1971.: 19):

„Upućujemo se / Spremamo / Za putovanja posljednja / U carstva Plutonova / Poljanama / Persefoninima / Ruke su kao pandže / Noge šape vukova / Što kidaju“.

Ista je strategija primijenjena i u pjesmi „Ostalo je u svima nama“ (KV,1971.: 23) u kojoj se obraćanjem lirskoga Mi kolektivni atavizam negativnog zvjerskog uvezuje sa nasiljem, neprijateljskim gestama jednih prema drugima, patnjom:

„Ostalo je u svima nama / Prastaro / Praljudsko / Valjda neljudsko / Kurjačko obračunavanje / Drugova starih / Zapisanih u atavizmima / Pećinama / Šupljinama Altamire / Fonte de Gaumesa / Na šljuncima naše svijesti / Pijeskova nesvijesti / Potocima / Mutnim prostorima / Naših lubanja“.

„Kurjačka“ genetika dovodi do signiranja egzistencije kao simbioze svjesnog i nesvjesnog slikama pustoši anorganskog svijeta, tj. šljunka i pustinje, te zle akvatičnosti potoka ili generalizacijom do „mutnog prostora naših lubanja“.

Proširenje imaginativnog bestijarija odvija se od kopnenih prema vodenim demonizacijama. Uz ribe, koje su ponekad i točno određene prema vrsti i uglavnom pripadaju panonskom rječnom području, tj. *šarani, štuke i linjaci*, u shemu straha i infernalizacije uključen je i morski pas, a tu su i *školjke, morski konjici* te *demonske sipe, škarpine*, koje N. Fray izrijekom navodi kao arhetipski utemeljen dio imaginarija. Kombinacija kopnenog i vodenog demonskog bestijarija podrubljuje sliku svijeta kao pakla ispunjenog nasiljem također u pjesmi „Putujemo noćima“ (KV, 1971.: 20):

„Zmije mraka / Stežu mozgove / Ptice olujne / Oči piju / Sipe demonske / Krakovima te stavljaju / U mrežu noći / Posljednje / Vječne / Ponoćne / Svemirske“,

da bi se otuđenost, ontološka defragmentacija i apsurd ovjerili i arheomitološkim figurama bespuća:

„Hodam prostorima sama sebe / Lutam bespućima / Bezdanima / Raskršćima nepostojećim / Ne čeznem / Za ničim / Ili svačim / Svejedno“.

U kopnenom bestijariju dominiraju vuci/kurjaci, simboli demonskog nasilja i zla poznati i iz ranijih zbirki. Međutim, kompleksno se proširuje metaforika i pjesnička slikovnost. U pjesmi „Dojka mala“ nasilje kao horor fati slikano je zaklanim košutama:

„Zaklane košute / Vise / Sve više / Češće / Na žrtvenicima Aulide / Troje / Bosne moje“ (KV, 1971.: 21) , a u pjesmi „Čopor janjičara“ (KV, 1971.: 25) haremi u kojim slavonske djevojke trpe silovanja su „lubanje štakora“, dok „Napeti luk dojke / Pršti / Pod zubima jazavca čopavog / Matorog“.

Pandan vuku/kurjaku u zbirci „Kosilica vremena“ postaje šakal pa u pjesmi „Minaret“ upravo šakal simbolizira paklensko nasilje:

„U čast velikog / Grandioznog / Šakala / Što juri ravnicama / Žvalavim lalokama / Guta bisere“. (KV, 1971.: 33).

Nadahnuće slikama iz bestijalnog imaginarija postavlja se u ovoj pjesmi kao dio strategije njezine izgradnje pa su u njoj i ždrijelo, laloke morskih pasa, zmije koje gutaju ljude, zubi šišmiša, utrobe gavrana, mreže pauka, crvljive utrobe uginulih krava, loj, gnoj, konjski repovi, slinava goveda, šakal, skakavci i škorpioni.

Infernalizacija bitka i ljudske egzistencije kao projekcije infernalnog bitka u zbirci „Kosilica vremena“ dobrim se dijelom koncipira na opsesiji krvlju. Iako se u književnom tekstu krvi mogu upisivati svakojaka značenja, u pravilu imaju negativan predznak. Bila riječ o krvi u biološko-genetskom smislu, čestoj metafori naslijeđa ili krvi kao metafori ranjavanja ili simbolu patnje uvijek je upisano značenje opterećeno negativitetom G. Bachelard na tome tragu smatra da „krv nikada nije sretna“ (Durand, 1991.: 94), a Durand da bi „negativna valorizacija krvi bila čak kolektivni arhetip, filogenetski upisan u somatski kontekst emocije i očitovao bi se spontano prije svakog osvještenja“ (Durand: 1991.: 94).

Na Radauševom motivskom repertoaru *krv* ima istaknuto mjesto pa se i u „Kosilici vremena“ varira i kao antroploška i kao ontološka konstanta. Krv je makabristički element, kao i martirijski element. Ono što ju u oba slučaja povezuje to je protjecanje, kao eufemizacija zle vode, zle akvatičnosti, koja je opet predana simboličnoj sferi ontološkog usuda.

Prva pjesma u zbirici „Kosilica vremena“ u kojoj se pojavljuje motiv krvi je „Noći su šumjele“. Krv teče u tankoj niti, ali to je nit zla i ubijanja.

„A krv teče / Ko skrletna traka / Mimezina / Omotana oko struka / Ubijenih riba“ (KV, 1971.: 13).

Pjesma „Pune su rijeke“ također povezuje akvatičnost s krvlju, ali donosi i sveprisuće krvi kao cirkularnog elementa koji povezuje subjekta i ono što on jest s onim okolnosnim subjekta, s kontekstom u kojemu subjekt jest. Krv, kao poveznica onoga unutar i onoga izvan sjedinjuje ih u patnji. Krv je i u ovome slučaju negativni element, izazivač subjektove krize. Subjekt progovara iz perspektive kolektiva, lirskoga Mi, iz perspektive konzistentnosti kolektivnog kriznog doživljaja svijeta. Krv je element ugroze egzistencije, element koji se nigdje ne da kontrolirati – ni u subjektu, ni kroz subjekta ni izvan subjekta. Tako krv prerasta u figuru zla koja se širi svijetom „Od Slavonije do Jokohame“, tj. nigdje ne postoji individualni plan kako zaustaviti patnju i mučninu martirija egzistiranja. Krv se pretvara u egzistencijalnu prijetnju:

„Krv kulja u nama / Kroz nas / Izvan nas / Sa mračnim mrljama / Tutnjevima / Potresima / Od Slavonije do Jokohame / Školjke / Riječne / Jezerske / Skupljaju kapi krvi / Prolivene“,

osim slikovnošću pjesma se upotpunjuje i olfaktivnošću jer spominje i „Miris krvi“ (KV: 1971., 15).

Negativnu valorizaciju krvi potiče i pjesma „Brodovi“ u kojoj se epitet krvavi vezuje uz urlik kurjaka, ovoga puta uspoređenog s lirskim subjektom glede iskazivanja njegova užasa:

„Urlam kao kurjak / Divlji / Krvavi“ (KV,1971.: 18).

Da je krv ontološka figura dokazuje stih iz pjesme „Dojka mala“ u kojemu se krv dovodi u izravnu vezu s vremenom:

„Kroz šuplji zub vremena / Cijedi se krv mozgova“ (KV, 1971.: 22).

„Šupljem zubu vremena“ odgovaraju i „šupljine kokošjih kostiju“ kroz koje se u kolektivnoj ugrozbi provlače personalističke nevolje, često nesvjesne svoje minorne uloge u vremenu, kao u pjesmi „Tvrdo je kamenje“:

„Kaplju kapi krvi / A nama se čini da prolazimo svemirima / A uistinu / Provlačimo se šupljinama / Kokošjih kostiju“ (KV, 1971.: 31).

Krv može biti i sinonim egzistencijalnog umora, kao u pjesmi „Ostalo je u svima nama“:

„Zabijaju se ose otrovne / U ćelije / Sitne male ćelije / Tijela naših / Krvi mutnih / Umornih“, a „Srce se kreće kucajima / Titrajima / Krvotocima krvavim / U tminama“. (KV,1971.: 24).

Dio egzistencijalnog užasa je i „taloženje“ krvi kao supstance naslijeđene patnje i nemira, kao subjektova statusa prokletnika koji nastaje na temeljnom konfliktu baštinjenoga zla naslijeđem i nemogućnosti da se taj status izmijeni u korist subjekta, već se samo produbljuje i unutar njegove vlastite egzistencije. Krv je element kojim se iskazuje neprolaznost i „neisperivost“ patnje. U pjesmi „Minareti“ sjedinjeno je taloženje, nemir i sablasnost krvi:

„Putanjama sablasnim / U talozima / Nanosima / Krvi / Nemirne“ (KV, 1971.: 34).

Ni u pjesmi „Skriven maglom ravnice“ nema opozicije krvi, koja se sjedinjuje sa slikom ribe, tj. smrti u planu martirijskog predoređenja egzistencije:

„Riba visoka ko planina / Baca krvavu sjenu / Krvavu pjenu / Na vode mutne“ te „Sudbina dosuđena / Djedovom krvi naslijeđena“ (KV, 1971.: 38, 40).

Krv podsjeća subjekta da je dio konstelacije patnje i zla u vremenskom slijedu personalnih egzistencija. Takav status subjekta iskazan je u pjesmi „Svi nosimo krvave mrlje“ gdje se konstatira:

„Svi nosimo krvave mrlje / Predaka / Djedova / Baka“.

Posljedica je osjećaj egzistencijalne ništavosti i nemoći:

„Živimo životima /Mikroba / Kravo / Zakrvljenih“ (KV, 1971.: 72).

Subjekt se probija kroz infernalizirani bitak pa se krv demonizira toliko da se metaforički uvezuje s infernalnom ognjicom/požarom ua pjesmi „Lutam u timinama“:

„Lutam ponorima / Požarima krvi svoje“ ( KV, 1971.: 56).

Nesiguran status slabog subjekta u njemu izaziva egzistencijalne mučnine, sartrovske mučnine nemoći „bačenosti u svijet“ kao mjesta koje subjekt ne može redeskribirati pa u pjesmi „Sve noći tamne“ izražava mučninu i sindrom sagorijevanja svijeta iznova podražen sviješću o krvi kao simboličnoj figuri:

„Uronule su u prsi moje / Krvlju krvave / Oblivene / Teške vrućine“ (KV,1971.: 61).

Konačno priznanje o cirkularnoj svezi života, smrti, patnje i zla uslijedit će u pjesmi „Zemlja zrije“:

„Zemlja zrije / Kroz krv / Mene / Prolazi“ te „Putuju talozi krvi / Zemlje / Pakla“ (KV,1971.: 66,67).

Specifičnost zbirke „Kosilica vremena“ je u odnosu na etimone zlo i nasilje u simbiozi autorskih sugestija i autorskih utjecaja, ponajprije Danteove fantazmagorije pakla i grčkog hadskog prostora. Sjedinjenost imaginarnog bestijarija, kao i centralizirano mjesto motiva krvi učinili su od zbirke „Kosilica vremena“ uvir i izvor dekodiranja svih ostalih Radauševih okupacija zlom i nasiljem kao filozofskim kategorijama.

### *2.1.5.3. Kršćanske reference*

Da bi pokazao egzistenciju (i bitak) kao netemporalno uvjetovanu infernalnu pojavu, Radauš se u svojem pjesništvu, a moglo bi se na nizu primjera potvrditi i u likovnom stvaralaštvu, osim referiranja na arheomitološki supstrat referira i na biblijski supstrat. Referiranje na kršćansko-biblijski svijet slika u slučaju njegova pjesništva je rjeđe i teže uočljivo, dok je referiranje na biblijsku ontologiju, iako indirektno, vrlo dobro ukorijenjeno u svijesti pjesme. Iako je već primijećeno da je Radauš s obzirom na problematiziranje zla i nasilja bliži postmodernom, nietzscheanskom pa čak i najsuvremenijem filozofskom interpretiranju tih pojmova, negoli teodicejskim shvaćanjima, već i sama pjesnička zaokupljenost upravo tim problemima ne može se ne dotaknuti posredovanja pa čak i idejnog kumuliranja iz biblijskoga supstrata. Dekodiranje takve strategije zahtijeva suptilno pronicanje u podrijetlo i prožimanje pojedinih ideja i/ili motivskih presjecišta. U zbirci „Kosilica vremena“ bi se mjesta sličnosti s biblijskim supstratom moglo pronaći i u slikovnom i u auditivnom i u idejnom ustroju Radauševih pjesama. Iako se može ustvrditi da se većina ovih slojeva može objasniti iz perspektive arheomitološkog supstrata, pitanje je koliko je kulturalni kontekst u kojemu je stasao Radauš utjecao na oblikovanje njegova autorskog specifikuma u navedenim instancama pjesništva, a u tom kulturalnom kontekstu je svakako i kršćanstvo.

U Radauševoj poeziji nema eksplicitnog i citatnog pozivanja na bliblijski supstrat. Međutim, biblijske su reference, iako slabije primjetne ipak prisutne. Po njihovoj je zastupljenosti zbirka „Kosilica vremena“ također iznimna. Također, u njoj se pojavljuju označitelji vezani uz sakralni kršćanski kontekst, iako se Radauš vezuje uz grčki mitski, odnosno proročki i božanski svijet. Indikativna pjesma jest „Brodovi“ (KV,1971.: 17) u kojoj se prizivaju kršćanske katedrale:

„Brodovi / Stravične goleme lađe / Provaljuju / Prolaze / Plove / Kroz stare katedrale / Chartresa / Reimsa / Amiensa“ te

„A svjetla / Svjetionici / To su šareni / Plavi prozori / U novoj zori / Razbitih katedrala / Stakala / Crvenih / Žutih / Kao nebo plavih / Kao vijenac djevojački /Na putovima / Biblija“.

Prvi puta se izrijekom spominje „Biblija“.

Izravno dodirivanje kršćanskoga svijeta iščitati je i u pjesmi „Sve noći tamne“ u kojoj lirski subjekt pada u „paklene kotlove“ , spominje groblja, ponoćne mise, sprovode i župničke urede. Sakralni svijet kršćanskih mjesta i predmetnoga svijeta suprotstavljen je otuđenostima i strahovima lirskoga subjekta. Njegova je uloga tješiteljska:

„Na oltarima / Malih / Sićušnih / Seoskih crkvi / Sablasna / Stravična / Kao oblak velika ruka / Dira čelo / Znoj / Smiruje tijelo / Poleglo / Nestalo negdje u tamama“.

Subjekt je u ulozi trpećeg, *patiensa*, a ta uloga proizlazi iz neminovne spoznaje smrtnosti i snaži se medijavelističkom kršćanskom slikom ubijanja zmaja „Ponoćnog / Bolničkog / Bolnog / Samrtnog“ (KV, 1971.: 62).

Biblijska ikonografija u zbirci „Kosilica vremena“ ima svoje diskretno naznačenje. U pjesmi „Dojka mala“ pojavljuju se već spomenute „zaklane košute“ (KV, 1971.: 21) koje se očito referiraju na biblijske košute.

Još je izravnija referenca na biblijski vizualni imaginarij u pjesmi „Minareti“. Ponajprije, zavičajni slavonsko-bosanski prostor se u ovoj pjesmi, ali i mnogim drugim pjesmama zbirke tretira kao poprište vjerskog sukoba islama i kršćanstva, pri čemu se u svijesti pjesme uvijek nalazi osuda islamskih osvajačkih nasilnih metoda. Iako vjerska dimenzija nije toliko naglašena kao demonizacija zla i nasilja, kojemu su povijesni događaji tek amblemi, u ponekim se stihovima ipak može pronaći shvaćanje da je hrvatski slavonsko-bosanski prostor doživljen kao vjerski zid, kao *antemurale christianitatis*. Upravo takvima se iskazuju stihovi „Minareta“:

„Drava ruši drvene demone / Brani prijelaze / Aziji svemoćnoj / Svirepoj“ (KV,1971.: 33).

U istoj pjesmi nalazi se i referenca na biblijsku epizodu najezde skakavaca:

„Zapalit ću svemire / Krikom svojim / Zaustaviti najezde / Skakavaca / Zmija / Bezbrojnih škorpija“ (KV, 1971.: 33).

Nasilje se u „Zelenim školjkama“ simbolizira biblijski, slikama zaklanih ovaca i jaganjaca, a pri tome se i hiperbolizira apokaliptičnom poplavom koju je moguće čitati referencom na Veliki potop:

„Djevojaka / Smakutih ognjenim mačem / Zore istočne“ (KV,1971. „Zelene školjke“, 43) „U krvi zaklanih ovaca / Jaganjaca / Dječaka / Djevojčica / Djevojaka / Smaknutih ognjenim mačem Zore istočne /Kao stavična poplava nadošle“ (KV, 1971.: 43).

Shvaćanje tijela kao ovozemaljskog, kao tereta i prokletstva profane egzistencije u kojoj postoji nagnuće grijehu, dakle odmaknuće od sakralnog nazočno je u pjesmi „Tvrdo je kamenje tijelo“:

„Cijede se sokovi /Krvi naše / kroz prokleta rebra“ (KV, 1971.:30).

U „Kosilici vremena“ se referiranjem na biblijski supstrat može smatrati i gnoseologija lirskog subjekta o samom ljudskom podrijetlu u pjesmi „Zemlja zrije“. Lirski se subjekt smatra „sazdanim od zemlje“, kao u biblijskom tumačenju nastanka prvoga čovjeka Adama ili podsjećanju čovjeka da je prah i da će se u prah pretvoriti:

„Zemlja zrije /Kroz krv / Mene prolazi / Plačem crnim / Sazdan od zemlje / Zemlju gradim“ (KV, 1971.:61).

Pri koncipiranju ideje pakla, Raduš se u svojemu pjesništvu vezivao uz grčki mitološki svijet, što je u „Kosilici vremena“ itekako dokazivo. Međutim, indirektno se može iščitati i vezivanje za kršćanske koncepcije na koje se Radauš oslanja na dva načina. Prvi je izravnim referiranjem na Dantea i njegov inferno, a drugi je posredni, upravo preko Dantea čija je koncepcija zagrobnoga života utemeljena na kršćanskoj te preko same idejnosti o postojanju pakla. Ideja o mjestu zagrobnog života nije isključivo kršćanski prioritet jer se pojavljuje i u drugim religijama i mitologijama. Pitanje je što od kršćanske koncepcije pakla koristi Radauševo stihovlje. [26] Usporedbom uporabe označitelja „pakao“ u Radauševom stihovlju i biblijskom

[26] O kršćanskoj koncepciji pakla vidi informativni prikaz na stranici http://krscanstvo.net/index.php/o-vjecnosti/postoji-li-pakao. od 13. 7. 2013. Prikaz donosi temeljne biblijske citate iz kojih se može vidjeti kako je u kršćanstvu koncipran pakao:

***Gehena (Gehenna)***

U Starom Zavjetu, riječ za pakao je "ge-hinnom" što znači "Dolina Hinom" (Valley of Hinnom). To je bilo mjesto na jugozapadnom dijelu Jeruzalema. To je mjesto jednom nazvano "Topheth" što je izvedenica od aramejske riječi koja znači

"mjesto vatre". To je bilo tamo gdje je neki poganski kralj prakticirao ljudske žrtve u vatri (2 Ljetopisa 28:3; 33:6; Jer. 7:31; 32:25)(1). Stoga je vjerojatno u Novom Zavjetu riječ postala asocirana na uništenje vatrom. Riječ "gehenna" je pronađena u Novom Zavjetu 12 puta i svaki puta ju je izgovorio Isus. U Novom Zavjetu, "gehenna" je korištena kao stanje a nikad kao mjesto.

***Had (Hades)***

Ta riječ se pojavljuje samo u Novom Zavjetu, deset puta, i odgovara riječi u Starom Zavjetu "šeol" (sheol). Isus je koristio riječ četiri puta: Mat. 11:23; 16:18; Luka 10:15; 16:23. Slijedećih šest puta se pojavljuje u Djela 2:27, 31; Otk. 1:18; 6:8; 20:13,14.

To je vjerojatno "mjesto svih umrlih do suda. Podijeljeno je u dva područja, raj ili Abrahamovo naručje za dobre, i gehena ili pakao za zle".(2) Preciznije, po priči o Lazaru i bogatašu iz Luke 16:19-31, to je mjesto svjesnih umrlih koji su zli.

***Šeol (Sheol)***

Hebrejska riječ "šeol" (sheol) je vjerojatno izvedena od korijena "iskopati rupu", i viđena je kao često mjesto mrtvih i u mnogo mjesta riječ se pojavljuje u Starom Zavjetu, kao referenca na grob.(3) To je mjesto i spominje se u Postanak 37:35; Brojevi 16:30, 33; Psalmi 16:10, itd. Šeol ima mnogo značenja u Pismu: grob, podzemni svijet, stanje mrtvih. pretpostavljalo se da je ispod površine zemlje (Ezekiel 31:15,17; Ps. 86:13).

**Da li je pakao vječno svjesno mučilište?**

Postoje mnoge kršćanske grupe i mnogi kultovi koji niječu ideju da je pakao, u osnovnom smislu, svjesna kazna. Neki drže da je Božja vječna kazna uništenje, ili nepostojanje. Drugi kažu da je to privremeno i da će na kraju svi biti spašeni od pakla. Možda je najčešći izgovor da Bog koji ljubi ne bi nikad kaznio ljude u vječnim mukama. Slažemo se da je Bog ljubav (1 Ivanova 4:8), ali on je isto tako pravedan (Neh. 9:32-33; 2 Sol. 1:6), i vječan (Psalam 90:2; 1 Timoteju 1:17 ). Bog kažnjava onoga koji čini zlo (Izajija 11:13) i ta kazna će biti vječna. Ali pitanje ostaje. Je li ta kazna svjesna ili ne?

Postoje stihovi koji mogu bi ti protumačeni kao podrška za tu ideju da mrtvi nisu svjesni nakon smrti: (Propovjednik 9:5 – mrtvi ne znaju ništa(4) i Psalam 146:4 – propadnu sve misli njegove, su dobri primjeri.) Drugi stihovi uspoređuju smrt sa snom Djela 13:36; 1 Kor. 15:6; 1 Sol. 4:13, itd. Ali ovi posljednji stihovi samo uspoređuju sličnost između pojave smrti i pojave kad netko spava.

**Mrtvi su svjesni nakon smrti**
***Zli dolaze živi u šeol***
***Bačeni u krajnju tamu gdje će biti plač i škrgut zubi***

Mat. 8:12, "dok će sinovi kraljevstva biti bačeni u krajnju tamu gdje će biti plač i škrgut zubi."

***Bačeni u vatru pate svjesno***

Mat 13:41-42, "Sin čovječji će poslati svoje anđele, i oni će pokupiti iz njegova kraljevstva sve zavodnike i zlikovce, te da ih bace u peć ognjenu, gdje će biti plač i škrgut zuba." Vidi ujedno i Mat. 13:50.

***Neugasiva vatra***

Mat. 3:12 "On drži u ruci lopatu i očistit će gumno svoje, skupit će svoju pšenicu u žitnicu, a pljevu će sažeći ognjem neugasivim."

***Pakleni oganj***

Mat. 5:22, "tkogod kaže, luđače, odgovarat će za to u ognju paklenome." Vidi isto i Mat. 5:29,30.

Mat. 18:8-9, "ako te na grijeh navodi tvoja ruka ili noga, odsijeci je i baci od sebe; jer bolje ti je hromu i kljastu ući u život nego da budeš s dvjema rukama ili dvjema nogama bačen u oganj vječni. Ako te i tvoje oko navodi na grijeh, iskopaj ga i baci od sebe, jer ti je bolje s jednim okom ući u život, nego da budeš bačen sa dva oka u pakao ognjeni."

***Vječna vatra***

tekstu ustanovljuje se idejna podudarnost. Pakao se u kršćanstvu vezuje uz vatru, tj. pakleni oganj, plač i škrgut zubi te je podzemno mjesto u koje mrtvi bivaju „progutani“ rastvaranjem zemlje. „Kosilica vremena“, ali i neke druge Radauševe zbirke zastupaju ili se referiraju na takva auditivna i vizualna mjesta. Iako je spomenuta arheomitološka provinijencija slika gutanja i rastvaranja zemlje (zemljine utrobe) to ne mora značiti da Radauš nije ove slike oblikovao i iz kulturalnog konteksta u kojemu je nazočan kršćanski imaginarij. Pretpostaviti je vjerojatnijim da je Radauševo stihovlje možda toliko nadahnuto ovakvim imaginarijem koji se podudara s biblijskim upravo zbog kulturno-antropološkog konteksta u kojemu je nastajalo, a on je ponajprije zapadnocivilizacijski i kršćanski.

S obzirom na posredovanje infernalnih kršćanskih koncepcija putem literature, ponajprije Dantea i u Radauša se inferno tretira kao *loco selvaggio,* s naglašenijom simbolikom pada u ništavilo i prazninu. Razumljivost takve kvalifikacije je u Radauševim filozofskim pogledima na pitanja zla, nasilja, egzistencije, patnje i bitka. Tradicija biblijskih i literarnih slika za Radauša je početna točka iz koje on i u koju on upisuje vlastita značenja. Radaušev pristup je i na tekstualnim razinama individualiziran, ponajprije postupcima stvaranja individualizirane metaforike, a zatim i inovativnim semiotičkim eksperimentima.

Poštovanje biblijske i literarne matrice očituje se u dosljednosti uporabe slikovnog i auditivnog materijala. Kada se npr. koriste motivi urlika, plača ili škrguta, to je uvijek u službi demonizacije i infernalizacije. Ti se auditivni fenomeni uvijek vezuju uz iskazivanje ljudske patnje, bilo tjelesne ili duhovne.

---

Mat. 25:41, "Tada će reći i onima s lijeve strane, 'idite od mene prokleti, u oganj vječni, koji je pripravljen đavlu i anđelima njegovim.

***Vječna kazna***

Mat 25:46, "Ovi će otići u muku vječnu, a pravednici u život vječni."

Riječ "vječan" u oba slučajeva je "aionios" što znači 1) bez početka i kraja, da je uvijek bilo i da će uvijek biti; 2) bez početka; 3) bez kraja, nikad ugašen, vječan. Riječ "kazna" je riječ "kolasis" i znači kazniti sa implikacijom koja rezultira patnjom - 'kazniti, kazna.'"(5)

Juda 7, "Kako ispaštajući kaznu – vječni oganj – stoje za primjer Sodoma i Gomora i gradovi oko njih koji su kao i oni bludno griješili i išli za drugovrsnim tijelom."

Brojevi 16:30-30 "Ali ako Jahve učini nečuveno: ako zemlja rastvori svoje ralje i proguta ih sa svim što je njihovo, te živi siđu u šeol, tada znajte da su prezreli Jahvu. . . živi siđu u šeol, oni i sve njihovo. Onda se nad njima zemlja zatvori i oni iščeznu iz zbora."

Preostaje još pitanje kako se Raduševo stihovlje ove zbirke pa i uopće odnosi prema dvojakom biblijskom shvaćanju pravde s obzirom na pitanje inferna (te još zla i nasilja) kao prostor-vremena patnje.

U biblijskom se shvaćanju pravde pronalazi dvojakost retributivne ili osvetničke i eshatološke pravde. Budući da je Radauševo shvaćanje zla i nasilja smješteno u metafizičku sferu, zaključiti je da bi njegovo shvaćanje pravde bilo bliže retributivnom, iako se gotovo nigdje ne može pronaći instance grijeha i kazne.[27]

Retributivna, osvetnička pravda se u Radauševom stihovlju samo uvjetno može tražiti i donekle pronaći u obliku „osvete“ bitka jer temeljni zakoni bitka su za Radauša patnja sama po sebi, zlo samo po sebi, nasilje samo po sebi. Takvo će razmišljanje biti na tragu postmodernog niveliziranja Dobra i Zla, gubitka središnje strukturiranosti, decentriranosti subjekta koji u emotivnom smislu ne može ne biti rezultat nivelizacije i decentiranosti svijeta. Stoga mu preostaju paradoksi i oksimoroni straha i indiferencije, patnje i otupjelosti, otuđenosti i kolektivizma.

## 2.2. Između gnoseološke i ontološke matrice prema semiotičkom modelu

### *2.2.1. Poetički modeli objavljenih zbirki „Slavonijo zemljo plemenita“, „Requiem za tifusare“ i „Kosilica vremena“*

Književni korpus Vanje Radauša nastao je između 1967. i 1975. godine. Godinu 1967. sam autor naznačuje kao godinu nastanka zbirke pjesama „Josipovo polje“, koja je do 2000. većim dijelom ostala u rukopisu. Iako su početnički radovi, o kojima je bilo riječi nastajali još u vinkovačkim gimnazijskim danima, pitanje datacije rukopisa i objavljenih djela uglavnom se kreće u ovome kratkom rasponu.

Godine 1968.-1971. smatraju se prijelomnima u periodizaciji hrvatske književnosti[28] prema mišljenju hrvatskih književnih povjesničara i teoretičara.

[27] Patnja kao kazna za grijehe u Radauševu pjesništvu nije vidljiva, što je i u skladu s neteodicejskim shvaćanjem zla. Tek u nekoliko pjesama „Zaspale ravnice“ daje se naslutiti da Radauš grijehom smatra vjerski konvertizam (konkretno prelazak na islam u nekim slučajevima) ili fenomen namjernih pobačaja u Slavoniji koji je svojevremeno u nekim područjima doveo do tzv. „bijele kuge“.

[28] Među klasifikacijama hrvatskih znanstvenika ove godine ističu npr. Cvjetko Milanja, Dubravka Oraić Tolić i Pavao Pavličić

Ustanovljavanje periodizacijskih godina i poetičkih modela druge polovice 20. st. u hrvatskom pjesništvu pokazuje stanovite podudarnosti. Među prvim teorijskim tekstovima koji luče poetičke promjene u hrvatskome pjesništvu 60-ih je klasifikacija Ante Stamaća, koji zapaža da se „u tekstovima pisanima 1960-61-62., zbila „radikalna promjena u stilu pisanja pjesama“, odnosno „u izboru jezičnih sredstava“.[29] Stamać će iznaći dva termina – *slikovno* i *pojmovno* pjesništvo. Stamaćev model nastao je relativno rano, ali iako uz nedovoljan vremenski odmak, ponudio je poetičku distinkciju, koja će se interferirati i s mnogo kasnijim klasifikacijama.

Zvonimir Mrkonjić u ključnoj književno-teorijskoj literaturi o hrvatskome pjesništvu druge polovice 20. st. „Suvremeno hrvatsko pjesništvo. Razdioba.“ (1972.) pronalazi tri reprezantativna modela: „iskustvo prostora“, „iskustvo egzistencije“ i „iskustvo jezika“. Prvo „iskustvo“ odnosilo bi se na „imaginativne datosti prostora“, a drugo na ontognoseološke projekte pa bi prvo i drugo iskustvo zapravo bilo djelomično sinonimsko, dok se „iskustvo jezika“ odnosi na pjesništvo u kojemu označitelj nadvladava važnost označenoga.

Cvjetko Milanja navest će ponajprije dvije matrice u hrvatskom pjesništvu nakon II. svj. rata – *gnoseološku* i *semiotičku*.[30] U knjigama „Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. , I. i II. dio (2000.) pridodat će im i *ontologizirajuću*.

Na tragu takvih poetičkih diferencijacija bit će i podjela B. Čegeca u „Presvlačenju avangarde“ (1983.) na *idejno i tekstualno mišljenje*.[31]

Jedan od novijih modela poundila je i Bernarda Katušić u knjizi „Slast kratkih spojeva. Hrvatsko pjesništvo na razmeđi modernizma i postmodernizma“ (Katušić: 2000) koja razlikuje *mimetički poetski model*, kao tipično denotativni i okrenut interpretaciji zbiljskoga te *semiotički poetski model*. B. Katušić usporedila je i sve navedene modele ustanovljujući njihovu bipolarnu strukturu, kao i podudarnosti u mišljenju diferentnoga, što je usporedila sa svojim modelom.

Polazeći od temeljnih instanci lirike pomoću kojih se oblikuju klasifikacije u književnoj znanosti, Pavao Pavličić je u knjizi „Mala tipologija moderne hrvatske lirike“ (MH, 2008.)[32]

---

[29] Klasifikacija je obrazložena detaljnije u knjizi: Stamać, „Slikovno i pojmovno pjesništvo“, SN Liber, Zagreb, 1977., 132 .

[30] Ove matrice Cvjetko Milanja navodi u knjizi „Doba razlike“, Stvarnost, Zageb, 1991.

[31] Usp. Čegec, Branko, „Presvlačenje avangarde“, Vlastita naklada, Zagreb, 1983. Idejno bi mišljenje odgovaralo gnoseološkoj, a tekstualno semiotičkoj matrici iz Milanjine tipologije.

[32] Pavličićeva je tipologija inovativna s obzirom na komparativnu analizu kojoj su uporišta neka opća poetička mjesta. Usp. Pavličić, Pavao, „Mala tipologija moderne hrvatske lirike“, Zagreb, MH, 2008.

stvorio model kojemu su ključni pojmovi: *tradicija, zbilja, čitatelj, autor, svjetonazor, jezik i poezija* te proučio kako funkcioniraju na primjerima hrvatskoga pjesništva 20. stoljeća. Tipološka analiza trebala bi biti „prikaz iz kojega bi se vidjelo kako se pojedine generacije, grupe i škole odnose prema temeljnim odrednicama vlastitoga posla. Jednostavnije rečeno, sve bi te skupne – poetike, razdoblja – bile promotrene s obzirom na iste temeljne kriterije, pa bi se tako vidjelo u čemu se međusobno podudaraju, a u čemu se razilaze.“ (Pavličić, 2008: 7).

Pavličićeva tipološka analiza polazište je komparativne analize pjesničkih idiolekata tijekom 20. st., koja se može primijeniti i na poetski opus Vanje Radauša.

S obzirom na to da je Radauševo pjesništvo nastajalo upravo tijekom godina ključnih diferencijacija, promotriti je njegovu uključenost ili dodir s pojedinim modelima. Ne ulazeći u detaljniju analizu ponuđenih modela, pokušat će se pokazati kako njihove konstituente djeluju u interpretiranom književnom opusu V. Radauša.

Pitanje odnosa Radauševoga književnoga teksta s obzirom na živost krugovaških poetika i razlogaško pojmovno pjesništvo te dodira s novim postmodernim ili *semiotičim modelom* (Milanja; I. dio, 2000: 16) problematizira se, dakle i s obzirom na dataciju nastanka tekstova i s obzirom na zaokupljenost ili utemeljenost u pojedinim modelima, osobito pjesništva. Izričita pripadnost *slikovnom* ili *pojmovnom* (Stamać), kao i semiotičkom pjesništvu ne postoji, premda ponekad tekst biva opredjeljeniji jednome od njih.

U Radauševom je pjesništvu nešto teže pratiti i moguću poetičku evoluciju zbog velikog broja rukopisnih pjesama. Tek se uz poznavanje rukopisa može stvoriti koliko-toliko cjelovita slika i izvesti zaključke o poetičkim osobitostima književnoga dijela opusa.

Na uzorku objavljenih pjesničkih zbirki za autorova života, činilo bi se relevantnim izvesti pomak od zbirke „Slavonijo, zemljo plemenita“ iz 1969., dobrim dijelom uronjene u tradiciju krugovaške slikovnosti i gnoseologičnosti, preko zaigranosti avangardnim naslijeđem, „Requiema za tifusare“ iz 1971. do „Kosilice vremena“ iz 1971. koja se približava semiotičkoj matrici. No, uvidom u rukopisnu ostavištinu ustanoviti je (proto)postmodernističke pokušaje čak i u „najstarijoj“ po nadnevku zbirci pjesama „Josipovo polje“. Time je ustvrditi simultanizam poetika i matrica (gnoseološke, ontološke i semiotičke). Autorskom simbiozom oblikuje se i autorska specifična poetika. Ponekad je poetički simultanizam nazočan u jednome tekstu, a ponekad se pojedina pjesma izdvaja svojom naglašeno drugačijom matricom među nizom ostalih.

Hrvatsko pjesništvo druge polovice 20. st. koje evoluira prema postmoderni započetoj 70-ih godina određuje se retrogradno i perspektivno prema moderni. U drugoj praksi, praksi postmodernizma, moderna nije inovacijska podloga u smislu stvaranja novih, inicijalnih modela, već reinterpretacijska. Posmoderna se koristi oblicima moderne kako bi ih preoblikovala unutar svoje koncepcije posezanja i za drugim starijim modelima, koji su fragmenti u igri stvaranja novoga.

Radauševa zadrška u pisanju/objavljivanju književnih tekstova, omogućit će mu, i kao recipijentu ondašnjega književnoga korpusa, uvid u sve tri matrice koje su se pojavljivale za njegova života, kao i posezanje za književnim iskustvima s početka stoljeća, osobito avangarde. Dodir će se zbiti u tekstu, koji prema samoj svojoj nakani jest koncipran postmodernističkim umom. Iako se ponekad čini da je temeljni suodnos ostvaren s krugovaškom(kim) modelima, ipak je primijetiti da se unutar jedne zbirke može zaigravati razne matrice, a posebice u jednome tekstu, što je moguće prepoznati (proto) postmodernističkom tendencijom.

Kada je riječ o krugovašima, C. Milanja tvrdi da među njima „nalazimo mnogo više sličnosti nego što se na prvi pogled nadaje, i nego što bi to oni sami htjeli. Rječ je o prije navedenom genotipskom sloju, odnosno o sljedećim konstantama: egzistencijal-analitici, „obrubljenoj“ ranije naznačenim horizontom, gnoseološkoj poziciji lirskoga subjekta usko povezanoj s pozicijom angažmana, o čemu će biti malko dalje riječi; na razini slikovnosti riječ je o metaforičko-simboličkom modelu, kada je po srijedi evociranje ontološka statusa bića u njegovim transtemporalnim unverzalno važećim praksama, i metnonimijskom modelu kada se radilo o osjećaju za povijest, vrijeme i društvo“ (Milanja, I. dio, 2000: 61).

Na istome mjestu Milanja u metričkom modelu krugovaša kao tipičan raspoznaje slobodni stih, kojega on naziva *sintaksnim stihom*, koji bi bio govorni, ali i „liriziran“, odnosno ritmiziran tako da se udaljuje od svakodnevne besjedovnosti.

Dodir pjesništva V. Radauša s krugovaškim pjesništvom (gnoseološkom matricom) prema klasifikaciji C. Milanje tražiti je u *egzistencijal-analitici* i gnoseološkoj poziciji lirskoga subjekta, koji bi se trebao oglasiti i kao angažiran.

Krugovaška otvorenost, *vertikalna* i *horizontalna* uz književnu, donijela je i filozofsku tradiciju i aktualne prijevode Sartreovih tekstova. Interpretirajući bitne odrednice sartreovskoga mišljenja, Milanja će izlučiti tjeskobu, napuštenost i očajavanje, smatrajući ih „misaonim

postamentima“ koji „bitno naznačuju horizont krugovaške idejne i pjesničke prakse, pojašnjuju ga i definiraju“ (Milanja, I. dio, 2000: 58).

Mjesta dodira krugovaškoga pjesništva i Radauševe poetike potražit ćemo ponajprije u gnoseologiziranju egzistencije, odnosno u *egzistencijal-analitici.* Mjesto dodira donosi i prvo mjesto razlike. Dok je za krugovaše tipični rezultat te analitike „ironičan odmak“ (Milanja, I. dio, 2000: 67), u Radauševom pjesništvu je on mnogo rjeđi od patosa jeze, tjeskobe i nesreće pa je subjekt češće situiran kao potpuno nesiguran i nemoćan. Ironijsko prevladavanje sartreovskih osjećaja tjeskobe, očajavanja i ništavnosti prema C. Milanji se u hrvatskom krugovaškom pjesništvu ne odnosi na njegov dio „uronjen u zavičajne arhetipske figure sreće“ (Milanja, I. dio, 2000: 67), što je dijelom pjesništvo Pupačića, Milićevića, Ivančana i Mađera. Za Radauševo pjesništvo možemo tvrditi da je djelomično priklonjeno takvome modelu, ali jednim svojim dijelom sličnije je pjesništvu iskustva mučnine egzistencije.

Evoluirajući kontinuitet pojedinih zbirki je mek, ponekad slabije diferentan, ali ipak postoji. Tako je zbirka „Slavonijo, zemljo plemenita“ naklonjenija gnoseologiziranju, patosu, duhovnim signirima, odnosno ključnim riječima kao što su *Slavonija, zemlja, šuma, nasilje, patnja.*

Zbirka „Slavonijo, zemljo plemenita“ (1969.) kao stanje svijeta prepoznaje nesreću, tjeskobnost, gotovo mučninu kojoj se suprotstavljaju sretne utopije djetinjstva i zavičaja te arhetipovi zemlje, šume i vode.

Promišljanje statusa subjekta u svijetu, kao i samoga bitka u ovoj je zbirci egzistencijalističko, što je prepoznati upravo po emocionalnim podestima kao odrednicama krugovaškoga pjesništva.

Egzistencijalistička pitanja se u ovoj zbirci prepoznaju kao mučnina neostvarenosti žudnji subjekta „bačenog“ u nesigurni svijet. Od Milanjinih odrednica egzistencijalističkoga krugovaškoga pjesništva napuštenosti, tjeskobnosti i očajavanja, Radauševoga će subjekta u prvoj zbirci najviše zaokupljati procjep prošlosti i neizvjesne budućnosti, što će rezultirati tjeskobnošću.

Sva će njegova nastojanja biti koncentirana oko okupljanja fragmenata javne i privatne povijesti u cjelovitu sliku u kojoj bi se mogla nastaniti upitanost nad svrhom egzistencije. Nesreća subjekta vješto je skrivena iza gradnje privatne utopije. Ponekad je skrivena pod plašt

depersonalizacije, a ponekad ekstatično i nekontrolirano izbija ispovjednim govorom lirskoga Ja, kao što je to slučaj u jednoj o prvih pjesama zbirke naslovljenoj „Slavonijo, moje djetinjstvo slomljeno“.

Naslov donosi autorske ključne riječi – Slavoniju i djetinjstvo koje se postavljauju u antitetički odnos sa sadašnjošću lirskoga Ja. Anksioznost lirskoga Ja se produbljuje antitetičkom strukturom i negacijskom epitetonikom:

„Slavonijo, moje djetinjstvo slomljeno, / Svi moji snovi – nedosanjani, / Sve moje želje – neispunjene, / Volim te kao ženu - / Nedostignutu, / Netaknutu, / Nedokučenu“.

Neostvarivost totaliteta jastva implicirana je njegovom nemoći okupljanja fragmenata prošlosti i knstituiranja cjelovite utočišne slike koja bi postala esencijskom niti njegove egzistencije. Prošlost koja pred-stoji sadašnjosti jest dio subjektove žudnje, no istodobno i prostor propitivanja dezavuiranih ideala, kao promašenog egzistencijalnog postamenta. Nedovršenost idealističkoga projekta za subjekta će značiti trajnu egzistencijalnu tjeskobu, koja će se paradoksalno produbljivati upravo povratkom u prostore idealizacije:

„Ostavio sam svoju mladost - / Nedoigranu - / Neispunjenu.“

Tjeskobnost subjekta nadaje se kao trajno egzistencijalno iskustvo metaforom suze s kraja pjesme koja je i suha i gluha, pa implicira i usamljenost, čak i grafijskom organizacijom jer svaka od riječi čini jedan stih.

Zbirka „Slavonijo, zemljo plemenita“ propitivanje egzistencije traži u iznalaženju stabilnog utočišta, kojim proglašuje zavičajni prostor Slavonije i djetinjstvo. Međutim, takav poetski fokus pokazat će se izvorištem nemoći, samoće i nesreće za lirskoga subjekta:

„Sve se u meni skupilo / Kao grč, / Kao plač, / Kao žalost, / Kao moja izgubljena mladost“ (Radauš, 1994.: Slavonijo).

*Egzistencijal-analitika* ove zbirke povezana je s potragama lirskoga subjekta, čija ontološka pozicija jest bliska krugovaškoj angažiranosti. Njegov angažman je pretežito povezan s domoljubnom ekstatičnošću. Zavičajni slavonski prostor želi se zaštititi, a lirski subjekt nije tek pogruženi i tjeskobni pesmist. Mučeništvo zemlje i mučeništvo naroda koji su često u temelju pjesme, izazivaju anksioznost lirskoga subjekta, ali i promišljanje o prihvaćanju takvoga stanja kao modusa vivendi na zavičajnom prostoru unatoč kojemu i zemlja i narod traju:

„Svaki od nas nosi križ / Teži od olova, teži od svake radosti / Al' svejedno, voli ovu zemlju / Ovu našu majku hraniteljku / Slavoniju, zemlju mučeničku“ ( Radauš, 1994.: U očima tvojim snašo).

Paralelizam kao postupak kojim se sučeljuje tragizam „neumorne nesreće s kojom se bori bogatstvo ravničarskog prostora“ (Rem, G.: 2009., 103) i fantazmagorija idealnog prostora i vremena, odnosno hamvasevskog izgubljenog *instinkta zlatnog vremena,* konstituira specifični procjep književnoga panonizma. Negativitet nije dijalektičko odvijanje prema krajnjem transcendentalnom pozitivitetu, već je subjektu namijenjen tek bijeg u izgradnju utopijske eshatološke ideje čija je „zbiljnost“ još jedna utopija. *Instinkt zlatnog vremena* stvara svijet blagoga i arkadijskog lica:

„Cvitaju livade, / Šarene i pune, / Cvitaju momci i divojke , / Jedri i podatni, /Pod suncem ovim, / Tanjurom zlatnim, / Na nebu plavom“.

Subjektova utopija oblikuje se arhemitizacijama zemlje majke, zemlje hraniteljice, šume zaštitnice, solarizirane rijeke. Ove se arhemitizacije mogu smatrati inauguracijskim za književni opus, a ovjeravaju se i u vrijeme izlaska zbirke „Slavonijo, zemljo plemenita“ (1969.) neobjavljenom zbirkom „Josipovo polje“ (1967.).

S obzirom na krugovašku angažiranost u smislu vjerovanja u moć književnosti, kao polja samospoznavanja i mijenjanja svijeta (Milanja, I. dio, 2000: 66), Radauševa prva objavljena zbirka bliska je takvome stavu.

Zarobljenost lirskoga subjekta tragičnošću egzistencije potiče angažiranost oko spoznavanja vlastite pozicije, kao i oko mogućega nadvladavanja vlastite razsredištenosti. Ispisujući domoljublje, lirski subjekt nastoji popuniti tjeskobu vlastite sadašnjosti. Politički kontekst nastanka zbirke potaknuo je upravo domoljubnu svijest kao konstituentu subjektova identiteta. Indikativna je pjesma „Ova je zemlja hrvatska“ (Radauš, 1994.) u kojoj se apostrofira hrvatski jezik u trenutku neposredno nakon aktualnih hrvatskih i srpskih prijepora oko jezika, odnosno „Deklaracije o nazivu i položaju hrvatskoga jezika“ (1967.) kao jasnog određenja hrvatskoga stava prema jezičnome pitanju prema kojemu je hrvatski jezik samobitan. Radauš inzistira na razlici kao mjestu identitetnog oblikovanja. Jezik je identitetno sidrište već i zbog svoje prirode nasljeđivanja.

Radauš ovjerava Heideggerov stav o „bačenosti u jezik predaka“ i o jeziku kao „kući bitka“ isticanjem slavonskoga dijalekta kao naslijeđenog „vokabulara predaka“. Upravo tako shvaćen jezik jest utočište identiteta u vremenu kada javna povijest razara privatnu, među ostalim i agresijom na sam jezik. Angažiranost kao promišljanje egzistencije strategijom potrage za identitetom podudara se i sa referencijalnom fukcijom pjesme, tj. društvenom angažiranošću. Polisindentsko inzistiranje upozorujuće izriče voljnost koja se suprotstavlja kako teroru, tako i pasivnom pesimizmu: „I ništa i nitko i nikada / Neće / I ne može / Zatvoriti usta naša / Da divanimo / Jezikom / Didaka naših, / Jezikom / Matera naših, / Jezikom / Hrvatskim / Milim / Svetim / Dragim / Jedinim / Našim.“[33]

Sužavanje pojma hrvatskoga jezika sve do slavonskoga dijalekta utkanog u jezično tkivo pjesme dijalektizmima „divanimo“ i „Didaka“ krajnja je redukcija kojoj je namjera ukazivanje identitetne posebnosti naroda zastupljenoga kolektivnim govorom lirskoga Mi. Uplitanje govora slavonskoga dijalekta u standardnojezični izraz, odvija se u ovoj zbirci na leksičkoj, morfološkoj i fonološkoj razini.

Zbirkom „Slavonijo, zemljo plemenita“ većinom vlada utopijska bukolika zavičaja dok je egzistencijalistička pozicija subjekta naznačena njegovom dramom tjeskobnosti, iskazanom i u nekim iskustvima predratne poezije, npr. tadijanovićevskim kompleksom iskorijenjenosti ili nostalgijom kojoj pariraju naivističko-idelističke figure naturalnog svijeta i vremena djetinjstva. U tome je smislu reprezentativna pjesma „Kao dječak nosio sam na Uskrs svetenje“ (SZP) u kojoj se otuđenje subjekta u zbilji dimenzionira tek prema banalnim slikama, koje će kontekstualizacijom postati debanalizirane:

„A ja sam sanjao / O žitnim poljima, / O plavim različcima, / Crvenim makovima, / I o svom selu, Gradištu, / I njegovim voćnjacima, / Vranim konjima / Lajavim garovima / I malim djevojčicama. / Gdje si ludo moje djetinjstvo / Tako tužno, / Tako bolno / I samotno?“

Stereotip iskazanoga kao da aludira na moguću citatnost, na uzorak usmenoga slavonskoga stvaralaštva, ali jezično „siromaštvo“ treba odmjeriti upravo prema spoznaji „naslijeđenog vokabulara“, Služeći se njime, svjesno ili nesvjesno se iskazuje situacija „bačenosti u jezik predaka“, u strukture, čak poetske. Njih je u ovoj pjesmi ponajprije shvatiti upravo jezičnim naslijeđem, vokabularom koji je subjektu također mjesto identitetnog sidrenja u

[33] Pjesma „Ova je zemlja hrvatska“ jasno artikulitra poistovjećivanje prostora kao konteksta jezika. Materinski hrvatski jezik ne prepoznaje se takvim samo u standardnojezičnom obliku, već i u onom slavonskodijalektnom, što je za onodobni korpus hrvatske književnosti u Slavoniji indikativno domoljubno i angažirano.

nostalgijskoj viziji, da bi se osjećaj ništavnosti i slabosti subjekta mogao oblikovati tek odmjeravanjem s antitetičkom pozicijom u prošlosti.

Arkadijski prirodni svijet Slavonije koji donosi zbirka „Slavonijo, zemljo plemenita“ moguće je shvatiti i iz perspektive krugovaškoga shvaćanja da je potrebno „da pjesništvo sačuva autonomiju, da ostane ograđeni vrt, za koji će se znati da je vrt i da samo vrt može biti, koliko god da su generacije i generacije u taj vrt ulagale svoje živote, očekujući možda da on postane i nešto više“ (Pavličić, 2008: 195).

Radauševa bukolika u prvoj objavljenoj zbirci naglašenije je krugovaškoga predznaka, ali ne u mađerovskom smislu vitalizma prirodnoga svijeta koji se obnavlja u cikličkim razdobljima vremena. Utemeljenje pjesmine svijesti u ratarskoj kulturi, kao i u zavičajnom prirodnom svijetu pokazuje u Radauševom pjesništvu više egzistencijalistički predznak. Taj je svijet oblikovan ponajprije jednovremenski, „zaleđen“ u prošlosti i oblikovan u utopiju, u „vrt“ koji treba biti mjestom bijega od ontološke ugroze izazvane prirodom ljudske egzistencije. Iz takvoga stava nastaju mnogolike žudnje:

- žudnje za ljubavlju (Diko, zagrli me, / I utoni sa mnom / U ovo cviće božje, šareno“; „Na poljima cvitnim i šarenim“), odnosno „utapanjem“ u ljubavi,

- žudnje za prostorom (ravnicom) („Pusta Slavonijo moja, / Žalosti moja teška. / Daleko sam, / Daleko od tebe, / Jedina“; „Sunčane moje ravnice“ ; „Tugujem za tobom, zemljo draga, / Plačem za potocima i vrbama sivim“; „Tugujem za tobom, zemljo draga“),

- žudnje za prošlošću („Ne bojim se njezina groba, / Al možda sebe, / I prošlosti, /Izgubljene sreće i radosti“; „Kad kažem Gradište“),

- žudnje za smrću i smirenjem („Slavonijo / Kolijevko moja, / Budi i grob moj, /Jer ja sam / Sin tvoj“; „Široka si i plodna ko rokovačka snaša“),

- žudnje za djetinjstvom („Gdje si ludo moje djetinjstvo / Tako tužno, / Tako bolno, / I samotno?“; „Kao dječak nosio sam na Uskrs svetenje“),

- žudnje za selom („Al' morao sam postat gospodin, / Da tuđi ore njivu mog dide, / Da gazi voćnjakom – i tamo njegova dica side, / I sada sam gledam u daljinu / U maglice plave, daleke nepovratne“ ; „Ko u snu gledam u tu ravnicu“).

S obzirom na egzistencijalizam, kao podlogu krugovaškoga pjesništva (usp. Milanja, 2000.), ali i razlogaške filozofičnosti (usp. Pavličić: 2008.), moguće je, prema P. Pavličiću ustvrditi različit pristup. Pavličić smatra da se u krugovaša „egzistencijalistički stavovi pojavljuju kao nešto što proizlazi iz motiva o kojem se u pjesmi govori i čine neku vrstu rezultata, misaonog dosega pjesničkoga teksta. U razlogovaca je obratno: Tu se egzistencijalistički filozofemi naprosto podrazumijevaju, pa pjesma nije razvijanje neke misli, nego skupljanje dokaza za tezu – ili – čak i za sistem – što već i otprije postoji izvan pjesme“ (Pavličić, 2008: 218).

Pavličić, kao i Stamać uviđa u razlogaša prevlast *pojmovnoga*, nad *slikovnim*, odnosno „apstraktnih imenica koje označavaju duševna stanja ili misaone radnje“ (Pavličić, 2008: 220). Radauševa zbirka „Slavonijo, zemljo plemenita“ podupire krugovaški egzistencijalistički model jer se egzistencijalistička analitika ponajprije odnosi na tjeskobu, ništavnost i mučninu (usp. Milanja, I. dio: 2000.) kao rezultat motivskog izvođenja. Od recipijenta se ne očekuje poznavanje egzistencijalističkih filozofema kao interpretacijskih dekodera.

Kako se ni krugovaški egzistencijalizam ili *egzistencijal-analitika* ne može shvatiti kao paradigma, već i zbog pluralizma, ponekad široko diferentnih poetika, tako se ni Radaušev „egzistencijalizam“ prve zbirke ne može prihvatiti bez rezerve, ponajvećma što jest upravo produkt tkiva i svijesti same pjesme. Pri tome se njegovi uzroci mogu tražiti na mnogim poljima, od unutaropusnog diskursa, izvanjezičnog i izvanpjesničkog kulturnog i društvenog konteksta sve do svjetonazorskih, etičkih i inih autorskih postamenata. No, preklapanje s tendencijama oko *egzistencijal-analitke* pojedinih krugovaša jest primjetno u pojedinim primjerima. Zaključno je reći da se u prvoj zbirci razlaganje egzistenicije odvija „deziluzionističkim govorom“ (Katušić, 2000: 115) o slabosti, nemoći, tjeskobi, besciljnosti, neostvarivosti subjektovih žudnji i dr.

Duhovne konstituente prve zbirke: *zemlja, šuma, zavičaj (Slavonija), povijest, narod, jezik* oblikovane su konkretnim vokabularom i pjesničkim slikama utemeljenim na predmetnosti zbiljskoga svijeta. *Slikovnost* ovoga pjesništva ne znači istovremeno i tako čestu krugovašku metaforičnost. *Semantičke preinake* (Stamać) metaforičkoga tipa nadvladali su drugi postupci. Odsuće metaforičnosti primjetno je i u nekim drugim zbirkama, gdje se jezični materijal uglavnom koncipira u primarno ritmičku strukturu sve do pjesama u kojima označitelj nadvladava označeno.

Kao što je već rečeno, specifikum Radauševa stila su i kratki, često jednorječni stihovi. Uzroci odmaka od transparentne metaforičnosti i slikovnosti zasigurno se nalaze u idejnom sloju pjesme. Primarno se nastoji potvrditi idejna pa i ideološka nakana, dok je jezik tomu podređen i tada kada je pjesma izrazito patetična i kada izražava subjektovu aficiranost svijetom.

Redukcija stiha te česta ritmizacija polisindetonskim figurama, etymologicama i sl. upućuje i na priklonjenost ludističkom modelu. Taj model je vjerojatno još uvijek neosvješten u smislu poetičkog opredjeljenja, a nikada se neće do kraja iskristalizirati. Takvi razlomljeni, „usukani“ (Milanja) stihovi, kakvi se već pojavljuju u prvoj objavljenoj zbirci, će se u Radauševom pjesništvu razvijati i kao sintagma i kao paradigma, odnosno kao filozofsko-svjetnonazorski, a vizualno-jezički, čak dekonstrukcijski fragmentarizam. Krhotine stihovlja podupirat će ideju razmrvljenog, krhotinastog, odnosno fragmentiranoga svijeta.

Pavličić prepoznaje kao tipologijski element lirike svjetonazor. Krugovaški svjetonazor oblikovan je u ozračju hladnoratovske klime, upitnosti opstanka čovječanstva nakon atomske bombe, ali i specifično hrvatskih poratnih okolnosti. Iako je zbirka „Slavonijo, zemljo plemenita“ obavljena u 1969. godini, u prijelomnom vremenu s obzirom na društvena kretanja u svijetu, ali i u promjeni poetike hrvatskoga pjesništva, u njoj se može detektirati još mnogo krugovaškoga svjetonazora.

U temeljne svjetonazorske odrednice krugovaša P. Pavličić ubraja „njihovu pozitivnu motiviranost“ te konstatira: „Svijest o poslanju iskazali su time što su bili spremni podnijeti stanovite žrtve za svoja uvjerenja, izbjegavajući kompromise, pa i završavajući – u najboljim stvaralačkim godinama – u političkome zatvoru“ (Pavličić, 2008: 198). Pavličić u pozitivne odlike njihova svjetonazora stavlja želju za stvaranjem novoga.

Radauševa zbirka „Slavonijo, zemljo plemenita“ želi afirmirati ljepotu zavičajne prirode, hrvatski jezik, slavonski djalekt i opjevati povijesnu patnju slavonskoga naroda. Iz toga aspekta ona je djelomice vitalistička u svom idejnom sloju. Naglašeni vitalizam prirode i naroda, istovremeno je dio subjektova utopizma, koji se opet afirmativno inaugurira nasuprot vlastitoj, ali i društvenoj tjeskobnoj sadašnjosti.

Vitalizam naroda pred povijesnim nedaćama opjevan je pjesmom „I u naše su selo žandari dolazili“ (SZP), koja relativizira represivne metode raznih policijskih i birokratskih aparata tuđinskih vlasti u Slavoniji (Austrija, I. Jugoslavija), suprotstavljajući mu „šokački prkos“ koji narod čini neuništvim:

„A selo je šutilo - / Podrugljivo se smijalo / Na glasačke kutije / Gledalo / I pljuvalo. / Odoše! / I Austrija - / I Aleksandra Jugoslavija - / A ostali su / Ime / I svist, / I narod / 'Rvatski / Slavonski, / Šokački.“

Radaušev prikaz povijesne patnje Slavonije iskazan je motivima represije za vrijeme Kraljevine Jugoslavije i za austrijske vladavine u doba Granice. Referira se i na konkretne političke događaje, npr. Sibinjske žrtve za vrijeme prve Jugoslavije. Politička angažiranost iskazuje se i odnosom prema hrvatskome jeziku. Stavovi izraženi pjesmom „Ova je zemlja hrvatska“ vrlo su jasni:

„I ništa i nitko i nikada / Neće / I ne može / Zatvoriti usta naša / Da divanimo / Jezikom / Didaka naših, / Jezikom / Matera naših, / Jezikom / Hrvatskim / Milim / Svetim / Dragim / Jedinim / Našim“ (SZP).

Vrlo jasan, decidiran stav o hrvatskome jeziku oblikovan je u trenutku kada se u hrvatskom javnom životu brani njegova osporavana samostalnost. Vitalizam zemlje i vitalizam naroda pobjeđuju bilo kakvu represiju.

Angažirano buntovništvo (prkos, inat) ovoga pjesništva podupirano je u mnogim predkrugovaškim i krugovaškim pjesničkim svjetovima, ali korijene treba tražiti i u krležijanskom buntu i otporu socijalnoj nepravdi, što se može ovjeriti primjetnom Radauševom fascinacijom u raznim medijima njegova umjetničkoga izražavanja.

Prva Radauševa zbirka dobrim se dijelom, dakle, naslanja na neke temeljne odrednice krugovaškoga pjesništva. U njoj je izraženo *iskustvo egzistencije* u statusima subjekta kao tjeskobnog i nesretnog, u razmatranju same priode egzistencije u odnosu na atemporalni bitak, utemeljen u slikama neuništve, samoobnovljive, vitalne zavičajne prirode pomoću motiva zemlje, šume, voda, florealnih motiva i dr. te pitanjima subjektove „bačenosti u svijet“, koja se pojavljuju kao motivske izvedenice, a ne kao produkt podrazumijevajućeg poznavanja određenih filozofema.

Svjetonazorska sličnost izražena je i elementima vitalizma – elementarne i vječne zavičajne prirode kao i vitalizma zavičajnog čovjeka, kojega su održale mentalitetne osobine – prkos, ponos, izdržljivost u patnji, ignoriranje represije i sl.

Domoljublje, koje je osobito izraženo stavom prema hrvatskome jeziku, dijelom je podudarno s onim uočenim u krugovaških prethodnika i suputnika pa i samih krugovaša, a

dijelom je rezultat Radauševog angažiranog odnosa prema aktualnoj zbilji, odnosno događanjima uoči Hrvatskoga proljeća 1971. Pavao Pavličić ističe upravo pitanje jezika bitnim za krugovaše. Pitanje jezika za krugovaše je pitanje slobode, koju će iskazivati borbom za hrvatski jezik, borbom za dijalekt i za pjesničkim pomicanjima granica slobode (usp. Pavličić, 2008: 186). Na tome je tragu i Radauševo eksperimentiranje sa slavonskim dijalektom. Pjesme ove zbirke nisu pisane dijalektom, ali inkorporiranje dijalektizama u književni standard dokazuje nagnuća o kojima govori Pavličić.

Radauševi poetski modeli prve zbirke nisu tipično krugovaški. Zamjetnije je odsuće metaforike, ali uz krugovaše ga veže sklonost *liriziranoj besjedovnosti*. Označenome je još uvijek podređen označitelj. Semantička matrica nadvladava semiotičku i radi primarne intencije iskazivanja angažirane idejnosti, koja se može dovesti u svezu sa političkim kontekstom nastanka zbirke.

Naglašena slavoničnost zbirke odvija se već citatnim naslovljavanjem, koje je tip intertekstualnog citata, a priziva prve stihove osamnaestostoljetnog spjeva M. A. Relkovića „Satir iliti divji čovik“. Ipak, slavoničnost, kao angažman pronalazi ova zbirka ponajprije u idejnom sloju ostvarenu motivima ratarskoga života, zavičajne pririode, navođenjem zavičajnih toponima i hidronima. Druga je instanca zato povijesnost kao zrcalo sudbine naroda u epizodama raznih tuđinskih represija. Na poslijetku, idejni koncept prezentira i naslijeđe, koje je kao i u neobjavljenoj zbirci „Josipovo polje“ obrdarilo narod ponajprije kozarčevskom „slavonskom krvlju“. Pod njom ova zbirka podrazumijeva mentalitetne osobine: strastvenost i erotičnost, hedonizam, prkos, buntovništvo, ali i hrabrost i ustrajnost u patnji (siromaštva, ratovanja, borbe sa zemljom, birokratskim i policijskim aparaturama). [34]

[34] O navedenoj sintagmi i mentalitetnim odrednicama kao književnom popudbinom više govore radovi:
Markasović, ,“Proze Ivana Kozarca između univerzalnog i regionalnog“, Osijek, OS lamnigu treći, Zbornik izabranih radova VII. saziva međunarodnog znanstvenog skupa (Osijek – Vinkovci, travnja – studenoga 2006.), Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku, FF Osijek, 2007.;
Tomičić, Zlatko, „Slavonska krv i slobodna volja“, Književna revija br. 1-2., 1996., Osijek, 1996., str. 193.- 204.
Bogner, Josip, „Studije i portreti“, OMH Vinkovci i HAZU Vinkovci, Vinkovci, 1993.

### *2.2.2. "Requiem za tifusare", 1971.*

Nakon zbirke „Slavonijo, zemljo plemenita" iz 1969. Radauš će u vlastitoj nakladi 1971. objaviti „Rekvijem za tifusare",[35] koje tiska GZH u Zagrebu. Naslov je otisnut upravo fonetskom varijantom, iako se uglavnom citira s leksemom „requiem" kao latinskom posuđenicom.

Vizualni identitet „Requiema za tifusare" vrlo je upućivački i povezan s temeljnom pjesničkotekstovnom idejom. Prva korica je potpuno crna s bijelim naslovom u desnom donjem uglu te imenom autora u lijevom gornjem uglu. Minimalizam crne i bijele simbolički je impostiran. Nepostojanje ikakvog drugog likovnog elementa – motiva na Radauševim koricama snažno je simboličko. Dominacija crne plohe koja obuhvaća čitavu koricu i na njoj tek bijelom bojom, jednostavnom grafijom i relativno malenim slovima otisnut naslov i ime autora svakako su namjerna autorska intencija i likovnom opremom knjige upozoriti na semantiku naslova - mise za mrtve. Dramatičnost crne, boje smrti tim je veća ima li se na umu da je zbirka djelo likovnoga umjetnika, koji je mogao sugerirati i potpuno drugačija likovna rješenja naslovnice.

Umjetnički interes za temu tifusara u opusu Vanje Radauša će se iskazivati intermedijalno. Od 1956. do 1959. nastao je kiparski ciklus „Tifusari". Skulpture su u sadri, patiniranoj sadri i bronci. Tema je ostvarena i u tehnici crteža 1971. - 1973.

Pjesnička zbirka „Requiem za tifusare" koncipirana je kao poema iz 62 dijela i obuhvaća 95 stranica B 5 formata, na kojima se pjesnički tekst rasprostire od 5. do 95. stranice.

Motivsko interpretiranje tifusara iz II. svjetskog rata, u kojemu je V. Radauš i sam sudjelovao, otvorit će ovom poemom i u književnom mediju umjetnikovu veliku i značajnu tematsku preokupaciju smrću. „Requiem za tifusare" čitav je upravljen prema propitivanju teme smrti i po tome je jedinstven u Radauševom književnom korpusu. Radauševa je intencija prema mišljenju Dionizija Švagelja humanističko pitanje „što ostaje od čovjeka kada se razore posljednji ostaci humanosti? Na tragičnim ostatcima onoga što je nekad bilo tijelo kao cjelina (a sada je samo ostatak onoga što se zvalo glava, trup, majka, borac), Radauš je svoju novu kiparsku estetiku oplemenio čistom vizualnošću" (Švagelj, 2006.: 389).

Namjera da se o smrti progovori eksplicirajući stradanja u II. svj. ratu nije u hrvatskom pjesništvu inovativna. Radauševoj poemi prethode poeme „Jama" Ivana Gorana Kovačića i

[35] Svi citati iz poeme bit će navođeni prema ovome izdanju kraticom RZT.

„Tifusari“ Jure Kaštelana, koje se fokusiraju na iste topose: rat i smrt, kao i na motiv ljudskog martirija i agonijsku dimenziju iz koje će smrt biti sagledana.

Istovrsnost Kaštelanovog i Radauševog odabira izvire iz tjeskobnog pitanja preživjeloga svjedoka rata: „Tko može živjeti uz toliko mrtvih?“ (usp. Mrkonjić, 1971.: 18).

Iskustvo rata subjektovo je suočavanje s gorgoniziranom apokaliptičnošću. Kaštelan temi rata pristupa kao temi antibitka (Milanja, 2000.: 39), odnosno kao povijesnoj kataklizmi „koja drastično obračunava s idealitetom vlastitog mita“ (Mrkonjić, 1971.: 18).

Rat je događaj eksplicitne „banalnosti zla“ (H.Arendt). Apokaliptične ratne situacije suočavanja s *desubjektivacijom*[36] drugoga, nalažu potrebu svjedočenja, govora umjesto stradalnika koji je pretrpio pad u nebitak.

Slično temi rata pristupa i Radauš, odabirući također tifusare kao primjere *desubjektiviranih*, onih koji su vidjeli Gorgonu, ali ne mogu svjedočiti pa pjesnik želi pjesničkim glasom svjedočiti umjesto njih. Radauš svjedok bilježi:

„Na mene su najviše utjecali: ovo TLO na kojem živim, taj RAT koji smo vodili, pa TIFUSARI koji su ostali u meni!“[37] Radauš pjesnik svjedoči i poemom.

Dominantna tema rata i motiv tifusara već su najavljeni prvim stihovima, u kojima progovara kolektivno, lirsko Mi postavljenio u snažno arhetipske i egzistencijalističke okvire:

„Rođeni otrovnim zmijskim / Raljama nevremena / Rastrgani pohotnim kljunovima / Gavrana / Gazimo neprohode / Gradimo vlastite / Grobove“ (RZT: 5).

Arhetipske slike pada i opasnosti vezuju smrt i nasilja. Arhetipski naboj slike pada u „ralje nevremena“ i započet će razvoj apokaliptičkih i hiperboliziranih vizija stradanja i smrti.

S obzirom na iskustvo egzistencije, ona je ovdje postavljena u konflikt s direktnom ugrozom, koja ju ontološki provocira. Egzistencijalna analitika je kao i u prvoj zbirci

[36] Agamben objašnjava da pod ratnom Gorgonom podrazumijeva „viđenje nemogućnosti viđenja“, odnosno tumači: „Gorgona, viđenje koje je pretvorilo čovjeka u nečovjeka, jest to daje na „dnu“ ljudskog samo nemogućnost viđenja. Svjedočenje je to, i ništa drugo, da upravo ta neljudska nemogućnost viđenja priziva i oslovljava ljudsko, da je apostrofa kojoj se nije moguće uskratiti“ (str. 38.). Vidi u:Agamben, G., „Ono što ostaje od Auschwitza“, Zagreb, Arhiv i svjedok, Antibarbarus, 2008.

[37] Citat iz članka Vande Ekl, „Užarena imaginacija i emotivni individualizam“, Vjesnik br. 9979 od 26. 4. 1975. str. 6 preuzet je prema Švagelj, Dionizije, „Šokac i mužik, Slavjan i humanist Vanja Radauš“, Godišnjak Ogranka MH Vinkovci br. 22/ 2004., Vinkovci, 2005., str. 23.

„Slavonijo, zemljo plemenita“ sva okrenuta slabosti subjekta/subjekata koja se ipak manifestira na različite načine. Dok je u prvoj zbirci subjekt ispunjen egzistencijalnom tjeskobom i osjeća se razsredištenim u „Tifusarima“ subjekt uopće nije u mogućnosti ni na koji se način racionalno deskribirati, pa čak ni vlastitu slabost jer je nadvladan vlastitom fragmentiranošću na niz kaotičnih, nekontroliranih i gotovo shizofrenih ja.

Poemu prožima neprestano miješanje govorećih lica. Često je u pjesmi teško pronaći koji je subjekt glavni subjekt. Za Radauševo pjesništvo je i inače karakteristično depersonaliziranje, koje se zatim poništava nekim oblikom govorećega lica. Poema „Tifusari“ započinje upravo takvom neosobnošću:

„Rođeni otrovnim zmijskim / Raljama nevremena / Rastrgani pohotnim kljunovima / Gavrana“. Naracija markiranoga mjesta početka djeluje inverzijski na pojavu lirskoga Mi: „Gazimo neprohode / Gradimo vlastite / Grobove“.

Takvim se postupkom dodatno oslabljuje pozicija lirskoga Mi, kao i naglim rezovima, gotovo montažom:

„Roktaj svinje čelične / Razara tijela naša / Rastrgana“.

Stih „Rokataj svinje čelične“ interpoliran je potpuno neočekivano kao depersonalizirana slika u govor lirskoga Mi, koji će se ubrzo nastaviti.

S obzirom na krugovašku egzistencijalističku podlogu, poema „Requiem za tifusare“, kao i zbirka „Slavonijo, zemljo plemenita“ ne očekuje podrazumijevajući filozofski okvir, nego se egzistencijalistička problematika promalja iz samoga motivskoga tijela teksta. Ona je i teže iščitljiva kao anksioznost subjekta jer ju preplavljuje furioznost subjekta, čija decentriranost nije samo ontološka već naglašeno shizofrena.

Shizofrena svijest i nasilje te infernalne slike proizlaze iz dubokog egzistencijalnog nezadovoljstva dehumaniziranim svijetom, svijetom lišenim ljudskoga lica. Tifusari su lišeni antropocentričnosti u tolikoj mjeri da su lišeni i logocentričnosti, pa se montažom uvodi pseudogovor koji se sastoji od samih glosolalija.

*Vitalistička monološka svijest* (Oraić-Tolić, 1996: 50), koju D. Oraić-Tolić prepoznaje u avangardnih autora, i ovdje nadglasava autora, ali i samoga subjekta, koji nije jezični organizator

i kreator. Jezik je zaposjeo subjekta i učinio ga plivajućim i stihijskim bićem, odnosno stihijska svijest odrazila se u jeziku:

„Hiju hiju / Huja haj / Potegni / Povedi / Poteci / Daram daram / Daram / Daj / Davaj / Skoči poskakuj / Preko groba / Preskakuj / Huja huja / Huja haj“ (RZT, II.).

Na taj način autor je jezično posvjedočio desubjektivaciju tifusara, koji su dovedeni do stanja kada su s onu stranu jezika kao tjelesna bića.

Humanizam pjesničkoga svjedočenja proizlazi iz svjetonazorskoga humanizma kao antiteze svemu što čovjeka čini ne-ljudskim. Humanizam „Requiema za tifusare“ sastoji se i u prikazivanju čovjekovog mogućeg susreta s nepodnošljivim, s onim što nikada ne bi smio iskusiti jer ga takvo iskustvo obeščovječuje.

Gibljivost teksta prati status subjekta/subjekata čiji će odnos prema bitku biti stihijski i patološki. Vrludajuća i halucinatna svijest razbit će u potpunosti iluziju totaliteta svijeta. Svijet više nije ni fragmentirana slika, razbijeno zrcalo, nego mnoštvo uzvitlanih, neuhvatljivih i neobjašnjivih krhotina, koje se bez ikakve subjektove volje dodiruju i spajaju u najnadrealnije vizije.

Krugovaška *slikovnost*, kao i metaforičnost u ovoj su poemi mnogo naglašenije no u prvoj objavljenoj zbirci „Slavonijo, zemljo plemenita“. Dok je u njoj stih liriziran i govorni, besjednovni, gotovo oljušten od metafore jer označeno dominira nad označiteljem, u „Requiemu za tifusare“ se zbiva niz pomaka prema drugačijim modelima, pa čak i pjesništvu označiteljske scene. Kada je riječ o jeziku, on je ovdje uistinu smatran poljem igre, u eruptivnoj i nedisciplniranoj varijanti. Stoga je u poemi ponajprije uočljiv dodir s avangardom, naročito nadrealističkom slikovnošću, dadaističkim zaumom i drugim jezičnim eksperimentima. Radauš je, međutim, redefinirao avangardne jezične prakse, kombinirao ih i stvorio vlastitu i specifičnu jezičnu igru.

Slikovna gibljivost i jezična ritmičnost kao strukturotvorna simbioza uokviruju Radauševu opsesivnu temu smrti. Kataklizmičnost ratne stvarnosti dovoljno je nadrealna da bi se odzrcalila u tekstu kao srednjovjekovni danse macabre i danteovski inferno. Ipak, Radauš i u ovome djelu donosi neke svoje leitmotive i topose, koji će se moći smatrati „ključnim riječima“ čitavoga njegovoga stvaralaštva. Kad je riječ o duhovnim etimonima, to su svakako smrt i nasilje, teror povijesti. U Radauševoj neprestanoj arhetipskoj slikovnosti pojavljuju se ralje,

pandže, vuci (kurjaci), gavrani. U ovome djelu oni su i leitmotivi. Uz njih je istaknuti i kompleks tipičnih označitelja: groba, tijela, kostiju i krvi, kao i prirodnim svijetom motiviranih: zemlje, oblaka, šume.

Radaušev duhovni etimon *smrt* bit će umjetnički ostvaren strategijom kovitlanja, tj. prožimanja i presijecanja pjesničkih slika, izuzetnim dinamizmom pjesničkoga materijala koji se i na taj način konfrontira temi smrti, kao konotirajućoj statičnosti. Smrt je u „Requiemu za tifusare“ kaotični kovitlac i furija, što se iskazuje neobičnim brojem slika.

Smrt nije krajnji rezultat egzistencije do kojega se dopire trajanjem. Tifusari ne proživljavaju polaganu agoniju kao npr. stradalnik I. G. Kovačića. Tifusarska smrt nije ni fatalizam i martirij kao kod Kaštelana, već naturalistički i bestijalni povratak u stanje pred-bitka koji se violentno obara na subjekta. Upravo demonizacija i hiperbolizacija smrti je ono što karakterizira ovu poemu.

Poema temu smrti donosi kao spoj trijada:

*1. smrt-tijelo-naturalni svijet,*

*2. smrt-tijelo-demonski svijet.*

Drugu trijadu odlikuje amblematičnost demonskoga svijeta pa joj utemeljenje treba tražiti u simboličnoj sferi.

Tjelesnost tifusara odmjerena je prema prirodnome svijetu u svom tragizmu svoje pasije. Tjelesne su aktivnosti reducirane na aktivnost hodanja variranu kao skakanje, preskakivaje, stupanje. Pokret je plod automatizma (hodanje) ili groteskan (preskakivanje, skakanje). Tako je tijelo lišeno prirodne tjelesnosti u mnogolikim aktivnostima i postalo marionetizirano do te mjere da ne poznaje gotovo ni jednu drugu funkciju osim hodanja. Kada se pojavljuju naznake neke drugačije tjelesne aktivnosti tada subjekt ne doživljava tijelo kao dio sebe. Stih „Pružam tijelo svoje“ (VII.) pokazuje upravo takav distancirani odnos subjekta prema vlastitome tijelu, gdje tijelo ne može prepoznavati samoga sebe i nije dio subjekta. Tijelo je deantropocentrizirani statični objekt koji je izvan-ljudski pa subjekt može reći:

„Bespomoćno otkidam / Komad po komad / Trgam / Darivam sebe / Tebi / Samom sebi“ (RZT, XI.).

Fizičko tijelo kao dio prirodnoga svijeta ispražnjava se od ljudskosti sve do bestjelesnosti kada postaje neuvjerljivijim od jungovske sjene smrti:

„Tonemo samim sobom / Tvojom nutrinom zemljo / Svojim tijelom / Skoro bestjelesnim / Sjene naše / Stoje čvršće na tlu / Kamenu / Nego li tijela tanka“ (XI.).

Takvome je tijelu koje ne predstavlja utjelovljeni bitak ili dio subjektova identiteta nemoguće provoditi svakodnevu aktivnost, koja je dio normalnoga tjelesnoga ritma:

„Nikada se probuditi / Neću / Ne mogu / Bunilom / Bunovnim smrtnim“ (XVIII.).

Tijelo, lišeno interakcije s pirodnim svijetom počinje funkcionirati u jeziku te. Takvo, „osamostaljeno“ tijelo funkcionira neovisno od subjekta svojim fragmentima kao što pokazuju stihovi:

„Škljoca kost / Koštana / Krvava“ (LVII.) ili „ Groza grozori / Mrmori / Daj okreni / Daj nakreni / Draga dušo / Dragaj / Daj / Naokolo / Naopako / E mora se svakako / Iju juj juj / De zavrti / Nogom / Glavom / Glavotinjo / Kosturinom“ (XXXII.).

Lirsko Ti neosobno je jer mu se ne može pridati identitet i njegova defragmentirana tjelesnost mu se ne može sa sigurnošću pridružiti jer nakon onomatopeja „Iju ju ju“ teško je sa sigurnošću ustvrditi je li imperativ govoren iz iste pozicije ili je upućen nekom obezličenom, gotovo razuđenom tijelu čiji dijelovi „plove“ u furioznoj viziji. Najčešće su to oči, odnosno mrtve oči, kosti kao potpuna apstrakcija tjelesnosti i oblik uvida u njegovu fizičku propast te udovi kao dijelovi rasute cjeline. Označeno tijelo se tako razliva u niz označitelja koji su međusobno neuvezani u cjelinu kojoj asocijativno pripadaju.

Djelomično se sličan proces „rastjelešćivanja“ pojavljuje i u pjesmi I. G. Kovačića „Vojnikova ruka“ o kojoj P. Pavličić piše: „Jer pjesma *Vojnikova ruka* zaključuje o smrti otprilike ovo: ako ona nečemu i služi, onda služi nečemu nerazumljivom, i nekome tko je nepoznat i ravnodušan. I može se naslutiti: kao što je umrla vojnikova ruka, isto će tako umrijeti i on cio, i s istim rezultatom.“[38]

„Requiem za tifusare“ redefinira i nadrealistički i ekspresionistički supstrat oblikujući protopostmoderno naklonjen tekst prožet jezičnim igrama, citatnošću i montažom, ali i

[38] Pavličić, Pavao,“Sedam interpretacija“, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1996., str. 70.

metaforičnošću i krugovaškom ontognoseologijom egzistencije te ga se kao takvoga, hibridnoga može i pozicionirati.

### *2.2.3. „Kosilica vremena“, 1971.*

Posljednja za života objavljena zbirka u mnogočemu je simbioza Radauševih poetičkih modela i unutarkorpusnih *etimona* (L. Spitzer). Kao i u „Rekvijemu za tifusare“ znakovito je pojavljivanja ove zbirke „nakon šake u želudac 'Hrvatskom proljeću' i posljedične pojave 'šutnje' hrvatskih intelektualaca. Autor izrazite transtekstualne osjetljivosti, kakav je Vanja Radauš uvijek bio, nije mogao tu šaku ne osjetiti i u svojem želucu“ [39] (Rem, G., SZP, 1994: 134).

Paradigmu zbirke čine Raduševi toposi: eros, thanatos, povijest, vrijeme, nasilje, a sintagmu vizualno podrijetlom arhetipsko, mitsko i naturalno. Paradigma propituje egzistencijalno, a sintagma intuitivno u svijetu subjekta.

Tematemi vrijeme, smrt i povijest postavljeni su u ovoj zbirci iz perspektive egzistencijalne tjeskobe, slabosti i nemira. Za razliku od zbirke „Slavonijo, zemljo plemenita“ i „Requiema za tifusare“, kojima dominira sinonimija temeljno označenoga, „Kosilica vremena“ usmjerena je polisemantički i politematski.

Zbirka je inovacijska i u pogledu mediteraniziranih slika oceana, mora, riba, budući da u preostalim objavljenima nisu učestale. U rukopisnim je zbirkama situacija drugačija pa se pojavljuje i sredozemni motivski supstrat. Međutim, ono što osobito izdvaja ovu zbirku jest tema vremena i vremenitosti kao temelj ontognoseologije.

Razumijevanje vremena može se svesti na dva temeljna mišljenja – cikličko i linearno. Vrijeme kao obnovljivi ciklus ispunja grčke mitove i filozofiju, grčki mit o vječnom povratku, kojega Mircea Eliade tumači inačicom „arhajskog mita o ponavljanju arhetipskog čina“ (Eliade, 2007.: 151).

Kronološko vrijeme je ograničeno i traje kao fragment između dva bezvremena beskraja (Eliade, 2007).

[39] Slutnju te „šake u želudac“ Radauš je izrazio već 1969. u zbirci „Slavonijo, zemljo plemenita“ izdvojivši simbolične topose povijesnog martirija Slavonaca, a posebice starojugoslavenske tiranije. U zbirci „Kosilica vremena“ iskazuje se poseban senzibilitet za tragičnu, kaotičnu, razbijenu sliku svijeta koja implicira surovost razočaravajuće zbilje nakon sloma Hrvatskoga proljeća 1971.

Prema Eliadeu od 17. do 20.st. pevladava linearno shvaćanje. No, već Heidegger najavljuje da će se svijet pretvoriti u „sliku svijeta“, da bi postmoderni teoretičari ustvrdili dokidanje vremena i prevlast prostora. Tako Baudrilliard govori o površinskom svijetu spektakla, koji je općinjen slikama, odnosno o simulakrumu.[40]

Zbirka „Kosilica vremna“ već naslovnom metaforom favorizira temu vremena, koja će biti nadređena svima ostalima. Kao prolegomen zbirci funkcionira prva pjesma „Oceanima protječu rijeke“[41] Gibljivost vremena nije zanijekana, ali ona nije ni linearna ni ciklička, već kozmički simulakrum kojega oslikava slika oceana. Vrijeme je dinamičko bezvremenlje u kojemu su konstante nasilje kao „sudbinski dosuđeno“ i patnja.

Radauševo shvaćanje vremena vraća se mitskom poimanju predobličnog kozmičkog. Poput grčkog mita o kaosu koji prethodi kozmosu, tako je i ovdje vrijeme kaotična svevremenitost koja prethodi čovjeku:

„U oceanu galaksija / Gdje nema mjerila / Računa / Predviđanja ljudskih / Putujem stazama / Osvijetljenim ribljim očima“.

Slika ribe nosi arhetipsku simbolizaciju atemporalnosti, a stihovi „Popločenim kostima / Nemani / Mora / Neba / Pakla“ impostiraju nasilje kao vremensku kozmičku, čak metafizičku konstituentu. Lirski subjekt je bremenit vremenom kao usudom „Što uništava / Dane / Prostore / Kukavne vjekove / Smjehove naše / Kratke / Bezbožne / Okrutne“.

Niktomorfinim i ofelizacijskim slikama, kao i slikama vrvljenja vrijeme se nadređuje ljudskome svijetu u pjesmi „Gnothi seau thon“. Krugovaštvu blisko metaforiziranje u idejnom podestu ipak je nagnutije pojmovnoj matrici ontološke upitanosti. Slabost subjekta definirana je infernalnim manifestcijama dominirajućeg i nesavladivog vremena. Subjektova egzistencijalna tjeskoba temelji se na razornom spoznavanju smrti i nemogućnosti dosizanja sakralnoga ideala utjelovljenog u solariziranim slikama i simbolu Apolona:

„Razdiru me pandže kozmosa / Uranjam u zvijezde nepoznate / Sve mogu / Sve je nemoguće / Samo ne / Gnothi seau ton / Na hramu Feba / sunčanog“.

Vrijeme kao da i jest sazdano od samih smrti i nedefiniranog povijesnog nasilja. Pjesništvo ove zbirke može se označiti idejnim jer mu je u temelju ideja o negativnm predznaku

[40] Usp. Paić, Žarko, „Postmoderna igra svijeta“, Zagreb, Diureux, 2003.
[41] Radauš, Vanja, Kosilica vremena,, MH, Zagreb, 1971. U daljnjem citiranju zbirka će biti navedena kraticom KV.

metafizičkoga bitka. Infernalizacijsko modeliranje naslanja se na Dantea i grčku mitologiju, ali i na arhetipski sloj u kojemu će najdominantnije biti slike riba, vukova i pandži.

Niktomorfizacija ima, među ostalim i ulogu prikaza potpunog fragmentiranja, odnosno razobličenja subjektove egzistencije u predobličnо ništavilo, kao u pjesmi „Putujemo noćima“:

„Svijeća se gasi / Nestajemo negdje / U tami nečega / Na kraju svega / Svejedno / Nitko ne pita / Zmije mraka / Stežu mozgove“.

Neodređenom prostornošću dominira tama, a slika zmije arhetipska je simbolizacija cikličnog vremena.

Nasilno određenje bitka oprimjeruje se povijesnim terorom zavičajnog subjektovog ishodišta pa se zbirka „Josipovo polje“ može smatrati presjecištem Radauševa pjesništva.

*Egzistencijal-analitika* temeljno polazište nalazi u fragmentarizaciji Totaliteta, pa stoga i Subjekta. Iskustvo svijeta, koje se u prethodnim zbirkama tek naznačivalo kao razbijenost Cjeline, ovdje se modificira u dekonstrukciju bilo kakvog uporišta mimetizacije.

Tehnika furioznog nabačaja slikovnosti nalik je onoj iz „Requiema za tifusare“ i predstavlja značajnu poetičku modifikaciju u odnosu na zbirku „Slavonijo, zemljo plemenita“.

„Kosilica vremena“ potvrđuje već u rukopisnim zbirkama ovjeren Radaušev stav o povijesti kao dokinutoj *metanaraciji*, koja je lišena linearne kontingencije. Cjelovitost svijeta, unutar koje je i povijesnost kao masa, je amorfno tkivo raz-dijeljeno i bez-smisleno. Lirskom je subjektu nemoguće odrediti svoju mjeru kada ne postoji mjera svijeta. Konstanta svijeta jest, ipak nedostatak etičkih vrijednosti, naturalističko proždiranje u nasilju, trpljenje kao ontološki status. Upravo naglašena uloga nasilja, kojemu se lice svijeta ne može oduprijeti podupire fatalizam kao temeljni filozofski podest ove zbirke.

Praiskonsko i kozmičko ustrojstvo jest neprestano rušenje, razaranje i nestajanje, koje će u konzekvenci biti proglašeno apsurdnim, očito iz obzorja egzistencijalizma. Svijet se, stoga doživljuje često karnevaliziranim i grotesknim mjestom.

Zbiljsko nije zrcalo u kojemu bi se moglo ogledati i formirati Drugo, pa ono ostaje neostvareno i u žudnji za identitetom. Stoga su mnoge pjesme neosobne ili s decentriranim Nad-Ja. Primjerice, u pjesmi „Putujemo noćima“ će se kozmički prostor proglasiti negativnom

metafizičnošću metaforom demonske sipe, koja, znakovito u svoje mreže zahvaća lirsko Ti. Ono se kasnije razotkriva kao traumatizirano lirsko Ja:

„Hodam prostorima sama sebe / Lutam bespućima / Bezdanima / Raskršćima nepostojećim“,

koje se kreće amorfnim svijetom, što pokazuju slike neodređenih i neomeđenih prostora (bespuća, bezdani, nepostojeća raskrižja).

Propadanje u simulakrum povijesti, kao u pjesmi „Dojka mala“, briše kategorije prošlosti, čak i objektivnog i fiktivnog, pa se zbiva miješanje mitskoga i povijesnog nasilja. Selekcijski kriterij tiče se nasilja iskazanog referiranjem na grčku mitologiju („Na žrtvenicima Aulide / Troje), ali i stvarnim povijesnim primjerima s prostora Bosne, koju lirsko ja prepoznaje *svojom*, tj. zbiljskim mjestom svoje identifikacije („Bosne moje“).

Amplitude nasilja su u „Kosilici vremena“ praiskonske demonske slike koje funkcioniraju kao simbolična paradigma čitave povijesnosti, ali i same negativne metafizike bitka. U istoimenoj pjesmi lirski subjekt se ogleda „Kroz šuplji zub vremena“, čiji je jedini konstituent nasilje: „Cijedi se krv mozgova“ kao odrednica ljudskoga bića, neovisno o životnome iskustvu i predispozicijama :

„Cijedi se krv mozgova / Budala / Mudraca / Tirana / Svetaca“.

Niveliranje ljudske etičnosti i inteligencije stvara površinskost bez Središta, koje bi moglo subjektu omogućiti centriranje. Ipak, niveliranim licem svijeta u kojemu se brišu etičke kategorije ipak vlada neko centralno mjesto, a to je nasilje kao negativni Totalitet.

Tjeskobnost, čak egzistencijalistička mučnina, koja bi odgovarala krugovaškoj gnoseolonotolgiji egzistencije progovorit će na kraju pjesme:

„Oblaci straha / Padaju po svima nama / Žive u nama / Umiru / Uvijek umiru / samo sa nama“.

Lirsko Mi, kolektivno izriče strah kao strahovitu dominantu egzistencije koja je jedino heideggerovski *Sein zum Tode* i ništa više od toga.

*Sein zum Tode* u Radauševom slučaju ispunja se apsolutom trpljenja, patnje i nasilja koji su potpuno iracionalne prirode, što dovodi do spozanje ništavosti, čak egzistencijalnog apsurda. Takva je situacija upisana u egzistencijalni kod, pa se „Kosilica vremena“ može smatrati jednom od zbirki u kojima je Radaušev fatalizam najdominantniji. Pjesma „Ostalo je u svima nama“

donosi upravo takvo shvaćanje referirajući se na praiskonsku upisanost neljudskosti („Kurjačko obračunavanje“) kao svojevrsni ljudski atavizam koji dolazi iz nesvjesnih slojeva uma :

„Zapisanih u atavizmima / Pećinama / Šupljinama Altamire / Font de Gaumesa / Na šljuncima naše svijesti / Pijeskova nesvijesti“.

Negacija racionalnog utemeljenja egzistencije subjekta zbiva se i na vizualno-semantičkom planu pomoću espresivnosti nadrealističkih slika:

„Vijuge / Instikata / Gena / Lude crvene ribe / Prolaze morima / Nebesima / Našim snovima / Zabijaju se ose otrovne / U ćelije / Sitne male ćelije / Tijela naših / Krvi mutnih / Umornih“.

Egzistencija je iskazana drevnom metaforom lutanja, koje za kolektivno lirsko Mi, iza kojega se krije slabo lirsko Ja, postaje besciljno. Arhetipska podloga pjesničkih slika je dokaziva i metaforom mora kao slike vječnosti, nesagledivog supstrata u kojemu se odvija egzistencija koja nikako ne može doživjeti uporišno mjesto, nego svoju tjeskobnost i ograničenost iskazuje opet arhetipski predestiniranim metaforama mračnih spilja i tijesnih opasnih prolaza. Shizofrenost takve situacije pojačava se neutemeljenom vremensko-prostornošću (“Negdje / Nigdje“), referiranjem na umobolnost („Sanatorijima“) i antonimičnom nedefiniranošću okolnosnoga :

„Noćima ledenim / Sparnim / Dugim mračnim / U dane sunčane“.

Villonovsko ludilo jedino je što preostaje u tako prepoznatoj egzistenciji kojom se ni na koji način ne može upravljati :

„Za druge / Za nas lude / Luđački smijeh ostaje / Ne prestaje / Srce se kreće kucajima / Titrajima / Krvotocima krvavim“.

Tipična niktomorfizacija, kao izraz potpune tjeskobnosti subjekta referira na njegovu potpunu egzistencijalnu nemoć, čak otuđenost i patnju:

„Samo sobom račune obračunavamo / Uvijek krivo računamo / Padamo / Na oštre vrhove sanjivog mjeseca / Zelenog / Blijedog / Sebi opraštamo / Nadamo se nadama / Beznadnim / Suludim“.

Neperspektivizam ugrađen u posljednje stihove vodi Radauševo pjesništvo prema ontološkoj matrici hrvatskih razlogovaca.

*Tema povijesti i tema zemlje*, pojavljuju se u ovoj zbirci uz dominantno tematiziranje vremena i egzistencije. Fragmentirana povijest, koja više nije kontingencija u linearnom vremenu, kauzalno određena i u ovoj će zbirci izazvati na odabir povijesnih situacija koje će najbolje oslikavati tragizam egzistencije i ontološkog statusa subjekta. Povijest je za Radauša tek niz nasilnih epizoda u košmarnom kovitlacu pa će, da bi to oprimjerio odabirati primjere povijesnog terora iz nacionalne povjesti i tako usložiti u svoju idejnu paradigmu vrijeme, povijest, nasilje i naslijeđe.

U pjesmi „Čopor janjičara“ varira motive „Josipova polja“ – razjedinjenost hrvatske i bosanske obale Save, podijeljenost hrvatskoga naroda prostorno i konfesijski (islam, katoličanstvo). Arhetipskim demonskim slikama riba, rakova, pandži vraća se temi tijela, ovoga puta silovanog djevojačkoga tijela, koje postaje ne toliko objekt osmanlijskoga osvajača, koji je samo izvršitelj nasilja, koliko žrtva povijesnog terora, koji je fatalan:

„Na dan Kurbana / Obalama Bosuta / Mutnog / Mande / Mare / Kate / Postadoše Ajše / Fate / U noćima besanim / Dugim / Rakovim škarama / Deru oči / Lica / Silovana tijela.“

Na poslijetku, u zbirci „Kosilica vremena“ zbiva se specifična dijagnostika svijeta, vremena i egzistencije, kao nedjeljive trijade nadasve omeđene negativnim predznakom. Označeno svijeta, vremena i egzistencije u jeziku se odražava kao nekontrolirano i shizofreno. Nedjeljiva trijada je hiperbolizirano demonizirana u apsolut iracionalizma, u kaos. Stoga su demonske pjesničke slike, često arhetipski utemeljene, kao npr. u pjesmi „Rijeke prestadoše teći“ („Plovili smo / Dalje / U ralje / Vremena / Krvavog“) koje sugeriraju predantropocentrično, predmaterijalno, amorfno poput špilja, mora, kamenja i sl.

Radaušev pjesnički idiolekt „Kosilice vremena“ je naizgled na tragu iskustva avangarde, osobito s obzirom na nadrealističku provinijenciju kumulativnih pjesničkih slika ili nemir, kaotičnost i tjeskobu kao ekspresionističke afektivne strateme. Neoavngardnost ipak ne ostaje jedinim dekoderom poetike „Kosilice vremena“. Apstraktni, pojmovni vokabular probija se u ovoj zbirci kroz nanose slikovnosti i podupire ontološki angažman. Iako se ne može govoriti o *pojmovnosti*, označitelji „besmisao“, „apsurd“ priliježu uz zaokret prema temeljnom ontološkom propitivanju u idejnom supstratu zbirke.

Prva dva Radauševa izvora smatrati je intertekstualnima, u smislu *paragmatičkih mreža* koje u označiteljskom procesu prepoznaje J. Kristeva. Prema Kristevoj postoji *paragramatički sustav*, koji se očituje u tome što se svaki tekst pojavljuje kao mozaik citata i dio je drugih

tekstova. Kristeva u tekstu *Towards a Semiology of Paragrams (1998.)* (Kristeva, 1998.: 25-49) tako tretira i poetski jezik, koji je sustav komplementaran svakodnevnom jeziku. Tekst se uvijek referira na drugi tekst i tako nastaje *paragramatička mreža* u kojoj se neki označitelj referira na drugoga. Pjesnički jezik bio bi specifičan po neprestanom pokretu, gibljivosti označitelja. „Any literary text or work of poetry refers to at least one other text. By the same token, the relationships in the text follow a dialogical principle. The signifier as a minimal unit is also dual. In this light, the text is seen as "a system of multiple connections that could be described as a structure of paragrammatic networks" (Kristeva, 1998.: 32).

Tako se Radauševo pjesništvo ove zbirke referira i na postavangardno iskustvo i na svakodenevni govor, ali gibljvost pjesničkoga teksta će dovesti i do trećega izvora u kojemu će označitelj sve više preuzimati semantiku pjesme.

Iako su glosolalije i zvukovno asocijativni lanci, kao i u prethodna dva izvora vjerojatno utemeljena na iskustvu avangarde, ipak se ne može zanijekati drugačiji konačni efekt. Ovdje nije riječ o dadaističkom ili Kručonihovom tipu fonetskog stihovanja (usp. Oraić-Tolić, D., 1996: 48) jer se zaumnost fonetskog stihovlja presijeca stihovima racionalne sintakse i s označiteljima jasne semantičnosti. Primjeri su pjesme „Tik tak tika tak“ i „Bijele kosti klopoću“ koje su sazdane na Radauševom protopostmodernom ludensu kao principu strukturiranja pjesmovnojezičnog materijala.

Avangarda bi bila kulturalni supstrat na kojega se Radauš referira i iz kojega crpi u temeljnom ludističkom pjesničkom nagonu, bliskom postmodernom zaigravanju intertesktualnim i drugim jezičnom slojevima. Cilj nije, kao u avangardi *estetska provokacija* (usp. Oraić-Tolić, D., 1996.: 50), već konstituiranje tijela pjesme ludensom. Upravo tako je Radauš na tragu triju odlika postmodernizma: *mimezisa, ludizma i intertekstualnosti*, koje u svojoj knjizi „Slast kratkih spojeva“ prepoznaje Bernarda Katušić, no je li taj put nastao pod utjecajem vremena i pojave hrvatskog postmodernističkog pjesništva ili je intuitivan, teško je odgovoriti. Prepoznati je tek naznake postmodernog pjesničkog mišljenja, a zbirka „Kosilica vremena“ ih od svih objavljenih zbirki za Radauševoga života najreprezentativnije donosi, o čemu će još biti riječi.

„Kosilica vremena“ najcjelovitiji je Radaušev pjesnički koncept objelodanjen za života jer ujedinjuje gotovo sva obilježja njegove poezije, od njegovih etimona povijesti, nasilja, vremena, naslijeđa, arhetipske simbolike, mitizacije, domoljublja, tla, Slavonije, Bosne, sve do krugovaške ontognoseologije egzistencije, koja se očito pomiče prema razlogaškoj. Uz to,

„Kosilica vremena“ je i stihovnomodelski reprezentativna jer uz specifične Radauševe tehnike stihovnog ulančavanja poput montaže slika koje su referirajuće postavangardne i interteksutalnosti, nudi i zaokret prema pjesništvu označitelja. Stoga se „Kosilica vremena“ treba promatrati kao Radauševa za života najkompleksnija objavljena zbirka.

## 2.3. Zaokret prema ontološkoj matrici

### *2.3.1. „Talozi krvi“*

Zbirka „Talozi krvi“[42] obuhvaća tri dijela. U prvome se nalazi 34 pjesme, u drugome 32 pjesme, a u trećemu 86 pjesama. Usporedbom rukopisa s objelodanjenim pjesamama ustanovljeno je da se u rukopisu nalaze i pjesme koje su objelodanjene u zbirici „Kosilica vremena“.[43] „Talozi krvi“ ukupno sadrže 152 pjesme, od kojih je 20 uvršteno u „Kosilicu vremena“ pa se istraživanje zaokreta pjesništva zbirke „Talozi krvi“ može usmjeriti i u odnosu na inkorpiriranih, a potom izdvojenh 20 pjesama, ali i kao zasebna pjesnička cjelina.

Prema klasifikaciji matrica hrvatskoga pjesništva druge polovice 20. st. Cvjetka Milanje, utvrđeno je da se u Raduševom pjesništvu može pronaći podudarnost s gnoseološkim pristupom *egzistencijal-analitici* krugovaških pjesničkih idolekta, ali, također, i da je riječ o izvjesnoj hibridnosti Radauševa stihovlja i o specifičnostima njegova pjesničkoga ideolekta. Kao što je već primijećeno, jedan od razloga leži u autorovom, pretpostavljenom eruptivnom pjesničkom izražavanju, koje je obuhvatilo manje od deset godina i intenzivno započelo upravo u prijelomnim godinama za hrvatsko pjesništvo, tj. od 1967., a završilo do 1975. i omogućilo je, barem aproksimativno, recipijentski autorov dodir s objema matricama, i krugovaškom, koja jenjava i razlogaškom koja se afirmira te novim, postmodernim konceptima. Međutim, ustanovili smo već promjenu nagnuća tijekom i tog, brzog, relativno kratkog i eruptivnog pjesničkog stvaralaštva, veća ili manja nagnuća prema jednoj od matrica, koja smo nazvali *mekim* promjenama unutar stvaralačkog kontinuiteta. Da takva situacija na književnoj sceni toga doba nije neuobičajena pokazuje već i Cvjetko Milanja kada u svojoj knjizi „Hrvatsko pjesništvo od

[42] Zbirka „Talozi krvi“ se nalazi u DAVU Arhivski sabirni centar Vinkovci.

[43] Pjesme iz „Taloga krvi“ koje su uvrštene u zbirku „Kosilicu vremena“ (1971.) su: Veliki šakal imama, Stići ću negdje, Ležim u ravnicama, Bludim u tamama tvojim, Sve noći tamne, Zemlja krije, Čopori hijena pjegavih, Mrtvi rukavi, Svi nosimo krvave mrlje, Skriven maglom ravnice,Odronila se školjka, Ghnoti seau ton, Noći su šumile, Pune su rijeke, Brodovi, Dojka mala, Ostalo je u svima nama, Čopor janjičara, Sva zrna umiru, Tvrdo je kamenje. S obzirom da zbirka „Kosilica vremena“ sadrži 30 pjesama, to je više od polovice.

1950. do 2000.“ u I. dijelu u kojemu promatra krugovaško pjesništvo raspodjeljuje građu na *prethodnike, krugovašku modelsku jezgru, suputnike (nadrealistička grupacija, intuivisti ili bukolička rapsodija) usputnike, i druge usputnike, izmđnike i izvandomovince*. To samo pokazuje složenost problema periodizacije i klasifikacije pojedinih pjesničkih idiolekata.

Dvadeset pjesama „Koslilice vremena“ uklopljenih u rukopisu u „Taloge krvi“ i izdvojenih s još preostalih deset najavljuje već, što je već pokazano, zaokret prema ontološkoj matrici. Cvjetko Milanja je u II. dijelu navedene studije pjesništvo razlogaškog razdoblja također podijelio prema specifičnosti pjesničkih idiolekata na: *glavne predstavnike razlogaške grupacije, pjesnike izvan jezgre, posebne poetike i istovremenike,* što u mnogome liberalizira pristup pojedinom pjesničkom idiolektu, a u ovome slučaju i pjesničkom stvaralaštvu Vanje Radauša.

Spoznajnost poezije, koja se najviše ističe u analitici razlogaškog i usputničkog pjesništva, sklonost pojmovnosti u jezičnom odabiru, status subjekta kao propitivača ontološkog, samo su neka od stalnih polazišnih mjesta recepcije ove poezije.[44]

Zaokret Radauševe poezije prema ontološkoj *egzistencijal-analitici* u zbirci „Talozi krvi“ nije uvijek dosljedan, primjetan u svakom pjesničkom tekstu, no na razini čitave zbirke primijetiti je veću zaokupljenost heideggerovskim pitanjima bitka i vremena, kao i nov status lirskoga subjekta (subjekata). Jedan od temeljnih zaokreta zbiva se u propitivanju egzistencije. Dok se u ranijim zbirkama Radauš fokusirao uglavnom na propitivanje „kvalitete“ egzistencije, kao i njezino gnoseologiziranje, u zbirci „Talozi krvi“ promaljat će se nova filozofičnost, koja ponajprije odmjerava status egzistencije unutar svekolikog bitka. Heideggerovskim rječnikom rečeno, okolnosno tubitka, vremenitost i prostornost kao kontekst egzistencije te propitivanja svih nesigurnih stanja koja iz tih relacija proizlaze, sad pomalo ustupaju mjesto gnoseologiziranju same ontologije, kao primarnog pitanja. Drugim riječima, od pitanja zašto i kako bitka, Radauš se sve više orijentira na pitanje što. Zato se bitno mijenja i status prostora i vremena, a i svih Radauševih etimona, koji se i ovdje ponavljaju.

---

[44] Analizirajući Zuppin esej „Obično nesretni sati„ (Razlog, V, 2/1965:174-192.) C. Milanja u knjizi „Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.“, II. dio, Zagrebgrafo, Zagreb, 2000., str. 26. smatra da se ponekad odlazilo i u krajnosti:

„Takav je, naime teorijski um,a i njegova kritička praksa velikim dijelom, bio toliko opteretio pjesništvo jednom jedinom, po njegovu mišljenju dominantnom funkcijom – spas čovjeka i spas svijeta iz horizonta filozofije – da je od pjesništva htio napraviti filozofiju, a iz stila pedagogiju, i to, eklektički, na općim mjestima malog broja pjesnika (Hölderlin, Rilke; Mihalić, Gotovac) i manjeg broja filozofa ( Heidegger, Sartre; Pejović, Sutlić, Kangrga), da je bilo koji drugačiji koncept smatrao nedostatnim i nedoraslim.“

Zaokret prema ontološkoj matrici hrvatskoga pjesništva druge polovice 20. st., odnosno 60-ih i 70-ih godina u Radauševom se pjesništvu može ustvrditi i komparacijom s njegovim pjesničkim usmjerenjima ranijih zbirki. Skokovitih pomaka ipak neće biti, što je zasigurno uvjetovano i relativno kratkom vremenskom razdoblju nastanka i odmaku od zbirke do zbirke. Ipak, mjesta razlike između „Taloga krvi“ i ostalih zbirki doista se mogu uočiti.

Kada se govori o razlogaškoj poeziji, obično se ističe naglašeni intelektualizam, *filozofičnost* (Pavličić) i *pojmovnost* (Stamać). Kao izrazito slikovno, Radauševo pjesništvo će se pokazati i u zbirci „Talozi krvi“ pa se ne može govoriti o podudarnosti s razlogašima u pretežitoj uporabi pojmovnog vokabulara, ali u pitanju filozofičnosti kao usmjerenja svijesti pjesme, govoriti je o stanovitom prilijeganju uz razlogašku matricu. Od pojmovnog vokabulara zastupljeniji su leksemi *vječnost, vrijeme, apsurd, beznađe, besmisao*.

*Mjesta razlike*, koja uvjetuju meki pomak zbirke „Talozi krvi“ prema ontološki usmjerenoj *egzistencijal-analitici* hrvatskoga pjesništva, odnosno prema razlogaškom svjetonazoru mogu se pronaći u nekim potpuno novim čimbenicima unutar Radauševa pjesničkog korpusa, a zatim i u novom pristupu već uvriježenim postupcima i idejnotematskom supstratu.

Novosti zbirke „Talozi krvi“ su:

*1. novi filozofemi: kozmičko ustrojstvo svijeta (astralni motivi)*

*2. nova vremenitost i prostornost.*

U „Talozima krvi“ odvija se i svojevrsna preoblika Radauševih pjesničkih etimona. Nova obrada etimona cjelokupnog pjesništva odvija se na instancama:

1. statusa subjekta

2. statusa teme naslijeđa

3. statusa mitskog i arhetipskog supstrata.

### *2.3.1.1. Novi filozofemi: kozmičko ustrojstvo svijeta*

Zbirka „Talozi krvi“ svojevrsni je sukus Radauševih pjesničkih etimona. Povijest, nasilje, zavičajni prostori, djetinjstvo, smrt, vrijeme, naslijeđe, izmjenjuju se u pjesničkom materijalu u varijacijama već viđenim u ranijim zbirkama, ali i u novim osvjetljenjima. Međutim, specifičnost zbirke je naglašena filozofičnost, potraga za ontološkim odgovorima. Novost pjesništva „Taloga krvi“ iskazuje se uvođenjem motiva, koji će biti sukladni zaokretu prema propitivanju ontognoseologije. Najsitaknutiji takvi motivi su kozmički i astralni. Osim zvijezda, koje su se motivski pojavljivale i u ranijim zbirkama, u „Talozima krvi“, još uvijek vrlo slikovnoga izraza, pojavit će se, i to naglašeno, označitelji svemir i kozmos, koji će unutar zbirke biti prepoznati i kao reinterpretirani jaki označitelji. Dok je u „Kosilici vremena“ egzistencijalni kod iščitan kao tragičan, u „Talozima krvi“ sve je više stihova koji iskazuju nerazumljivost i neiščitljivost samoga bitka, kojega kao metafizičku pojavu metaforiziraju česti označitelji kozmos i svemir. U pjesmi „Sve su zvijezde danas“ (TK:III., 18, rkp.) povezuje se pomoću infernalnih naturalističkih slika antropocentrično i svemirsko, tvoreći cjelinu prolaznosti i spoznavanja nejasnoće zakona bitka:

„Sve su zvijezde danas / Kadaveri / Istrunuli leševi / Bespomoćni / Užasni / Komadi živog raspadanja / Umiru zvijezde / Kozmosi / Planeti / Ljudi / Mora“.

Pripisivanje najnegativnije dimenzije tjelesnosti, tj. raspadanja i umiranja netjelesnim označiteljima zvijezdama, kozmosima, planetima i morima vodi u nivelizaciju i fragmentaciju cjelovitosti svijeta, koji je i u svojim netjelesnim dimenzijama podvrgnut nestajanju, rastakanju u ništavilo.

Stoga se u istoj pjesmi zaključuje da je bitak apsolutno nespoznatljiv:

„Kozmos je samo trenutak / Nezabilježeni otkucaj / Nečeg / Nekog / Izgubljenog sna / U oblacima / Maglama / Ponorima / Dubinama duboke plave noći / Beskraja“.

Poetika neodređenosti prostire se unutar stihova sa samo jednom jedinom svrhom, a ona je podučiti o nemoći, apsurdističkoj situaciji subjekta, koji se, k tomu, nalazi i u sukobu s neprijateljskim okolnosnim. Takav je primjer u pjesmi „Negdje u nekim“. Neodređenost implicira slabost subjekta pred bitkom (TK, III.: 13, rkp. ):

„Negdje u nekim / Dosad / Neslušanim ritmovima / Nepostojećim prostorima / Ispunjena / Grozničavim snima / Ubojitim odrazima / Klepetom / Pokretom / Plesom / Kosturima nepoznatih / Vrsta / Bića / Možda / Nekadanjeg čovjeka / Prostora galaksija / Brata / Krvnika / Jučer / Sutra / Tutnje zvona / U dubinama mora / Prostora / Neslućenih“.

Za razliku od beckettovske situacije, ovdje se kao temeljni status inaugirira „rastakanje“ u neodređenost, u nesigurnu antropocentričnost, čak anti-antorpocentričnost. Antropocentričnost nije u potpunosti negirana mogućnošću da su bića nekadašnji ljudi, ali pjesma ipak barata samo aproksimacijama.

Beckettovski status čekanja u Radauševom pjesništvu se u nekim slučajevima pred apsurdističkim licem svijeta zamjenjuje putovanjem, što je ipak bliže krugovaškim deskribiranjima tjeskoba i nemira, koji iz lutalačke situacije proizlaze. Indikativna je u tom smislu pjesma „Gledam zvjezdano nebo“ (TK, II.: 26, rkp.) u kojoj se lirsko Ja odaje vječnom nemiru:

„Hodam prostorima sama sebe / Lutam bespućima / Bezdanim / Raskršćima nepostojećim / Ne čeznem / Za ničim / Ili svačim / Svejedno / Sa smjehovima divljih pauna / Ili plačevima / Poludjelim lakrdijašima / Života ovog / Tako strašno osamljenog / Nezaustavno / Apsurdnog.“

Lakrdijaštvo, marionetizacija i skitalaštvo nameću se kao jedini izbori lirskoga subjekta slabog pred spoznajom apsurda sveopćeg nestajanja:

„Nestajemo / Jedno za drugim / Onim putevima / Obalama drugim / Gladujući gladima / Gladnim / Krvima / Poludjelim / Nabreklim“.

Slično raspoloženje lirskog subjekta je i u pjesmi „Dolazim iz zemlje“ (TK,II.: 18, rkp.) u kojoj se motiv putovanja preobražava u motiv lutanja:

„Lutanja labirintima / Sebe / Tebe / Mene / Svakoga / Boga / Čovjeka / Samrtnog / Helenskog / U dubinama svemira / Srca / Ponora naših / Trajanja vaših“.

Rasap svijeta odražava se kao rasap subjekta koji se ne može usredištiti ni u metafizičkome pa se rastresitost egzistencije pronosi kao trajnost i konstrukt svemirskog poretka.

Uz krugovašku i razlogašku ujedinjenost u sklonosti arhemitskom supstratu priliježe i pjesma „Lješine putuju nebesima“, koja donosi već spomenuti postupak povezivanja

kadaverizacije i elemenata bestijalnosti s apstraktnim vokabularom. Arhemitska je i ujedno filozofična slika utrobe svemira koji guta:

„Utroba svemira guta / Odnaša nepovratno / Sva luda kretanja / Leševa / Života / Smijeh oblaka / Očiju zvijezda / Bez trepavica / Škilje podrugljivo“ (TK, III: 2, rkp.).

Intelektualiziranja o kozmičkom poretku stvari i negativnoj metafizici bitka aficiraju lirskoga subjekta raspoloženjima straha i nemira, a često i beznađa:

U pjesmi „Prolomilo se prolomom“ (TK, III.: , rkp.) neobičnom utemeljenošću pjesme na konstrukciji pasivom se potencira nesigurni status i naglašava nemir, strah i izgubljenost:

„Prolomilo se prolomom / Svemira / Prostornih nemira / Neizmjera / Zvjezdanih putova / Ritmova / Survala se pećina / Najvećeg sunca / Galaksija / Putuju nemiri čovjeka / Putanjama / Neizrečenih strahova / Na obalama ovim / Onim / Uvijek nepoznatim / Lutanjima beskrajnim“.

Egzistencija je lutanje kroz bitak, ali i skepsa mogućnosti lutanja jer se subjekt često nalazi u poziciji „propadanja“ tu-bitka, kao u pjesmi „Propadam kroz maglu svemira“ (TK, III.: 25, rkp.):

„Propadam kroz maglu svemira / Nemira neba / Sebe samog“,

sa nepobjedivom sviješću o neprozirnosti bitka. Njegova je nespoznatljivost iskazana metaforom mračnih puteva indikativno u pjesmi „Svi su putevi puni mraka“ (TK, III.: 3, rkp.) u kojoj su naglašene slike mraka, magle i blata, kao neprozirnih, gustih elemenata, elemenata slabe vidljivosti.

Za razliku od niktomorfnih slika, koje su gotovo uvijek u službi referiranja na smrt i izvanvremenski inferno, magla je uglavnom vezana uz slike vremena i vječnosti, kao npr. u pjesmi „Bezbožno kunem“ (TK,III: 35, rkp.) gdje:

„U tišinama smrti / Čovjeka / Svemira / Nestaju / Granice / Stvari / Događaja / Vremena / Ostaje magla neprozirna / Bogova / Čovjeka.“

Uz karnevalizaciju egzistencije u zbirci „Talozi krvi“ groteskan je i sam svemir. Transcendencija se „prazni“ u ekstatičnom pijanstvu svemira pjesme „Pijan je svemir“ (TK, III.:

34, rkp.) koje kaotično miješa predmetno i nepredmetno, antropocentrično i naturalno, organsko i anorgansko, život i smrt:

„Pijan je svemir / Zvjezdana prašina /Putanja puta / Galaktičkih trokuta / Neizmjernih / Pijana su mora / Kosturi demona“.

Pomoću kozmičko-astralnog plana Radauš je dao svom pjesništvu novi rakurs sagledavanja antropološkog koncepta i ontološkog projekta. Subjekt/subjekti „Taloga krvi“ ne razrješuju egzistencijal-analitiku samo kroz prizmu utopizama, anti-utopizama, apokaliptičnih virtualizacija, demonsko-infernalnih poredaka i temporalnosti. „Talozi krvi“ otvaraju novu dihotomiju Radauševa pjesništva, koja će kao i dosadašnje namrijeti iskustvo paradoksa, a ponekad čak i apsurda svijeta. To je dihotomija kojoj je glavni element kozmos, svemir kao jaki označitelj, koji tradicionalno biva mjesto redeskripcije i mjesto perspektivizma. Paradoksalno, nebo (zvijezde, svemir, kozmos) uključeni su u Radauševom pjesništvu u slike pada i umjesto perspektivizma, subjektu donose spoznaju negativiteta njegove egzistencije. Označitelji nebo, svemir, kozmos, galaksija pripadaju mogućem elementarnom, univerzalnom vokabularu u koji se biva bačen samim time što se, kako smatra Heidegger događa bačenost u jezik predaka[45], ali u individualnoj jezičnoj kontingenciji čiji je najviši domet pjesništvo, u Radauševom slučaju dolazi do potpune preoblike naslijeđene semantike ovih označitelja.

### *2.3.1.2. Nova vremenitost i prostornost*

Pri promatranju Radauševog etimona vremena nije uputno zanemariti mijene koje se o tom pitanju odvijaju od zbirke do zbirke. Već je bilo riječi o povijesti koja se u Radauševom pjesništvu ne promatra kao linearna vremenska protega pa se i iz toga dade zaključiti da ni vrijeme nije shvaćeno kao linearna kontingencija. Amblematična su za pitanja vremena mjesta Radauševoga stihovlja:

1. vrijeme kao medij ostvarenja cikličnosti bitka,

2. vrijeme kao vremenitost egzistencije između onoga što je bilo i onoga što će biti,

3. vrijeme kao dimenzija bitka (heideggerovsko vrijeme bitka -„es gibt“) (Heidegger: 1985.

[45] Teza o bačenosti u jezik predaka obrazložena je u djelu: Heidegger, Martin, „Na putu k jeziku“, Zagreb, Altagama, 2009. Prema njoj nasljeđuje se vokabular predaka.

**1.** U zbirkama „Zaspala ravnica“, „Josipovo polje“, „Slavonijo, zemljo plemenita“, a djelomično i u drugima vrijeme se vezuje uz temu zemlje, kao transparenta obnovljivosti bitka. Tijelo je raspadljivo, uronjeno u zemlju, progutano zemljom da bi „izniknulo“ u novi život naturalnoga svijeta, u florealno ili animalno naturalnoga svijeta. Iz toga slijedi barokiziranost simbolike vremenskog “kotača“, na kojemu se udružuju eros i tahnatos, kao centrifugalna i centripetalna sila.[46]

**2.** Vrijeme kao kontekst vremenitosti egzistencije između onoga što je bilo i onoga što će biti u Radauševom pjesništvu potiče kierkegardovska stanja tjeskobe i heideggerovsku brigu (*Sorge).* Egzistencija se u bitku, u kojemu se vrijeme kao kod Heideggera nadaje, kojega ima (*es gibt*) počinje percipirati kao temporalno omeđena u vremenu-prostoru bitka. Takva se omeđenost egzistencije tubitka, protegnute neprestano između onoga što je bilo i onoga što će biti spoznaje kao tjeskobno ništavna, tragična, a u zbirci „Talozi krvi“ ponekad čak i apsurdna. Vrijeme je iz takve perspektive biva shvaćeno neprijateljskim, zlim, tlačiteljskim, nemilosrdnim. Već u jednoj od prvih pjesama „Taloga krvi“ vrijeme je zlo i neprijateljsko.U pjesmi „Ruka moja desna“ (TK, I.: 7, rkp.) navodi se:

„Zubi vremena / Suludih mrtvih lubanja / Zagrizli su u bedro / Tvoje / A oko moje / Ludo stakleno“.

Vidljva je demonizacija vremena u metaforičku impostaciju nasilne zvijeri koja arhetipski proždire sve tjelesno, dakle antropocentrični otisak egzistencije. Također, vrijeme ogoljuje, odljušćuje tjelesnost i svodi ju na gotovo anorgansku predmetnost mrtvih lubanja i mrtvačkih umrtvljenih ili „staklenih“ očiju.

Vrijeme ujedinjuje život i smrt i tako ih nivelira u subjektovoj svijesti te ga čini decentriranim:

„Umirem otkada trajem / Živim strahovima / Neuhvatljivim putevima / Života mog“.

Subjektov je život u stihovima koji slijede okarakteriziran kao nemiran i darovan crnoj zemlji, koju subjekt paradoksalno obožava kao medij cikličkog potvrđivanja vremena, medij iz kojega će se nakon smrti iznova ovremeniti u nekoj egzistenciji.

[46] O cikličkom shvaćanju vremena u Radauševom pjesništvu vidi u: Markasović, Vlasta, „Barokna pastoznost Radauševa stihovlja“, „Rukopis ravnice“, DHK, Osijek, 2011., str. 191.-204.

Aficiranost tjeskobom proizlazi iz spoznaje prolaznosti egzistencije, iz prirode njezine vremenitosti sučeljene s vremenitošću bitka. Tako u pjesmi „Smrvljeni groznicama“ (TK, I.: 18, rkp.) lirsko Mi gotovo vapi u svom beznađu:

„Nestajemo u postojanju / Novog dana / Vedrog igranja / Po površinama života naših / Sasvim nestvarnih / Utopljenin / Sa svim nadama / Nadanjima / Tako ljudskim / Pomalo žalosnim.“

Sučeljavanju kronologijskog vremena tubitka i bitka kao prostor-vremena u Radauševom pjesništvu priliježu i pjesničke slike vezane uz mjerenje vremena, uz naprave poput satova, kao u pjesmi „Zvijezde“ (TK, III.: 12, rkp.) u kojoj se bitak iskazuje slikama neba i akvatičnim slikama, a tubitak slikama bespuća i mjerača vremena:

„Bušim ranu oblaka / Krvavog / Padaju užarena željeza / Prostorima / Pješčanim ravnicama / Ispranim njivama / Pustoši ove umorne / Zemlje izgažene / Otkucaji satova /Kidaju / Skidaju / Pokapaju vrijeme / Nestalo u utrobama / Izjelice“,

da bi se vrijeme izgubilo potpuno „Na obalama / Mora / Rijeka / Potoka / Nekih nepoznatih“. Akvatične aluzije upućuju na bezmjerje ujedinjeno s protjecanjem, što se opet referira na neperspektivizam mišljenja vremena bitka.

**3.** Novost zbirke „Talozi krvi“ jest u tome da se vrijeme u njoj ne interpretira više samo kao cikličko ili kao temporalna odlika egzistencije, već i kao Heideggerovo vrijeme bitka („es gibt“) iz kojega, također, kao i iz prethodnih shvaćanja može nastati briga (*Sorge*), tjeskoba i strah subjekta. Učinci su slični, ali su mišljenja vremena ipak diferentna.

U nova mišljenja vremena dovodi povezivanje ili čak niveliranje prostora i vremena. Tako se vrijeme, koje je prostor bitka nadaje u pjesmi „Sunce pleše ubojnim zrakama“ (TK, I.: 30, rkp.)Vrijeme se smiješta u prostor obnovljivosti priodnog svijeta i u procjep simboličkoga iznad i ispod, da bi se spoznalo kao neprijateljsko i u odnosu na pojedinačnu egzistenciju beskonačno. Ljudska vremenitost omeđena je točkama od Abrahama do njujorških nebodera i obilježena tragizmom utopljenosti u nesagledivu vremenitost bitka, koji je čak i bešćutan:

„Potekli su ponori put nebesa / U zagrljaj svemira / Zvijezda / Patmosa / Krilatih riječi / Snoviđenja / Sunce se sunovraća / U dubine mora / Ralje vremena / Peraja delfina / Zubi mastodonta / Rastvaraju / Režu / Kidaju / Dugu nebesku / Protegnutu od koljena Abrahamovog / Do njujorških nebodera“.

„Sunce pleše ubojnim zrakama“ je zato pjesma koja bilježi vrijeme kao tugu, strah, nemir, kao gnoseologiju beznađa, relativnosti, prolaznosti:

„Tuga vremena / Suzvučje prostora / Urla urvinama / Prazninama / Čovjeka / Beznadna čovjeka / Van svih / U svim / Vremenima / Danas / Sutra / Ovdje / U galaksijama raspetoga / Buče riječi / Šuplje tutnje / Glava / Dinosaura / Vremena današnjega“.

Vrijeme bitka se hiperbolizira i demonizira slikama bespuća, svemirskog prostranstva i dinosaura, čime se dokida mogućnost čovjekovog perspektivizma i usredištenja u njemu.

Ontološka propitivanja vode lirskog kazivača do uvida u vrijeme kao praznu supstanciju, koja se paradoksalno gnoseologizira kao hiperbolizirano sredstvo ugrožavanja egzistencije. Hiperbolizacija vremena i takvo gnoseologiziranje najočitije je u pjesmi „U svitanjima“ (TK, II.,13, rkp.) gdje više nije riječ o raljama vremena, nego o „raljama vječnosti“:

„Noge orijaša vremena / Sa čeličnim oklopima / Prolomima vatrenim / Nezaustavnim / Klate se jetra krvava / Delfina / Sa urvina / Pučina / Nebeskih visina / Zmijskih utroba / Ušima šišmiša / Svemirskog“.

Zaokret prema ontološkoj matrici Radauš je u zbirci „Talozi krvi“ dobrim dijelom pokazao prepuštajući svog lirskog kazivača kognitivnim i spoznajnim nastojanjima, od kojih je razlogaškom pjesništvu blisko propitivanje bitka i egzistencije. Važna instanca preko koje se odvija takav proces je i vrijeme, koje je u ovoj zbirci prezentirano iz raznolikih polazišnih točki mišljenja, ali najveća je inovacija upravo mišljenje vremena iz heideggerovskoga obzorja. Time se Radauš, kao i u „Kosilici vremena“ predstavlja kao pjesnik koji ide u korak s aktualnim tematemima i filozofemima pjesništva svojega vremena. Zaokret prema razlogašima s obzirom na razmatranje vremena odvija se upravo u promjeni polja mišljenja. Od koncentracije na temporalne kategorije u linearnom slijedu ili ciklizmu, vrijeme postaje predmetom metafizičkoga mišljenja, odnosno prelazi u polje transcendencije.

#### *2.3.1.3. Status lirskoga subjekta*

Radauševa zbirka „Talozi krvi“ pokazuje i na instanci lirskoga subjekta promjene koje upućuju na zaokret prema filozofičnosti i ontologiziranju. Tipičan Radaušev postupak korištenja šavova na instanci lirskoga subjekta po kojima se lirsko Mi naglo spaja s lirskim Ja ili lirskim

kazivačem u 3. licu, nazočan je i u ovoj zbirci. Polifonija glasova pridonosi specifičnoj poetici „barokne pastoznosti“[47], konceptu hipetrofije koja vodi u oksimoron zgusnute razlivenosti stihovnog materijala.

Stupanj preplitanja govorećih lica pjesme proživio je mijene iz zbirke u zbirku. U zbirkama „Josipovo polje“, „Zaspala ravnica“ i „Slavonijo, zemljo plemenita“ polifonijsko suzvučje lirskih glasova je ili ravnopravno zastupljeno ili prevladava lirsko Ja.

U zbirkama „Kosilica vremena“ i „Talozi krvi“ sve više pravladava lirski kazivač u 3. licu. Može se činiti da je takav postupak slučajan, ali izgledno opravdanije tumačenje nalazimo u depersonalizacijskom postupku kojim se iskazuje nagnuće „objektivnoj“ kontemplativnosti. Doduše, u Radauševoj poeziji ne može biti riječi o razlogaškom koketiranju s esejističkim diskurzom, a kao što je već primijećeno ni znatnijim slučajevima uporabe pojmovnog („filozofskog“) vokabulara. No, zato se zbiva izbjegavanje lirskoga Ja ili svođenje njegova govora na miminum upravo u pjesmama ovih dviju zbirki koje se najviše bave gnoseoontologijom.

Lirsko Mi u pjesmama „Taloga krvi“ inaugurira kolektivno egzistiranje nad individualnim. Iako se često nakon lirskoga Mi pojavljuje lirsko Ja, to je samo stoga da bi se ovjerila kolektivna egzistencijalna patnja u pojedinačnom slučaju, kao i stoga da bi se iskazala slabost lirskoga subjekta.

Poraženost kolektivne egzistencije dosljedno se oprimjeruje stihovima pjesme „Trajemo groznicama“ (TK, I.: 12, rkp.) u kojoj se lirsko Mi nalazi u paklu prolaznosti, paklu ovozemaljskoga trajanja:

„Vrućinama / Suludim usijanim noćima / Snovima / Bolestima / Ždrijelima okrutnim / Riba čudovišnih / Što lebde / Nad našim buncanjima / Rastrganim“ te

se nalazi u stanju neprestanog nemira:

„Budimo se nemirima / Izbezumljenih / Očiju zastrašenih / Probodenih / Vraćenih / Sa obala drugih / Onih prekogrobnih“.

[47] „Slojevi Radauševe poezije, pastozni nanosi, okupljeni su čvrsto oko nekoliko idejnih i stilskih punktova. Odmah nam je shvatiti da je pred nama pjesnik koji stvara na tamnoj podlozi na kojoj se nevidljivim poveznicama vezuje u nit medijavelistički, barokni, ekspresionistički i egzistencijalistički senzibilitet“, Markasović, Vlasta, Barokna pastoznost Radauševa stihovlja u: Rukopis ravnice, Osijek, DHK, , 2011., str. 194.

Strategija depersonaliziranja počesto povlači stih u naraciju i deskripciju stanja egzistencije i/ili bitka, koje je zaustavljeno u vremenu-prostoru što se iskazuje i prezentnim oblicima, kao u pjesmi „Pracrni gavran“:

„Jato gavrana Crnih / Beznadnih / Lutaju livadama / Kao prošla stoljeća / Kuga / Gladi / Ratova / Veliih umiranja/ Trajanja i nestajanja“.

Dio strategije depersonaliziranja odvija se i u simbiozi sa slikovnim arhemitologizacijskim supstratom, da bi se prizvalo na kontemplaciju bitka kao impersonalnog u „zamrznuću“ prostor-vremena.

Infernalizacijske, demonske hipostaze bitka također se lirski iskazuju pomoću kazivača koji deskribira, kao u pjesmi „Nebo je popločeno“ (TK, I.: 19, rkp.):

„Oganj guta ribu golemu / Neba / Rebara / Rešetke crne nagorjele / Lome se lomom / Trijeskom / Nestaju u utrobama jazavaca / Gladnih / Sa ravnica / Golih / Praznih“.

Lirsko Ja, koje se također javlja iako u manjem broju pjesama većinom je u statusu slabog subjekta. Slabi subjekt podražava temeljnu intenciju defragmentacije individualnih egzistencija, koje se mogu sagledati jedino iz monumentalnosti i totaliteta bitka. Stoga slabo Ja predstavlja sebe lišenoga svega personalnog i za antropocentričnu egzistenciju bitnog. Tako oslabljen progovara u pjesmi „Putovao“ (TK, III.: 67, rkp.) o nesigurnosti osvješćivanja vlastitog postojanja:

„Nestajao / Prestajao i postojao / Bezbrojnim mutnim prolazima / Tjesnacima / Ponorima / Bezdanima duše i tijela / Urvinama pečenim / Suncem / Našim savjestima“ te

se predstavlja alijeniranim od svega ljudskoga i uključenim u inferno egzistencije, čemu ipak želi pružiti izvjesni otpor:

„Skinuli ste sve sa mene / Kožu / Kosu / Nokte / Oči dao nisam / Groznicama sam vas progonio / Pogađao / Pozdravljao / Urvare na pučinama / Neba / Oblaka / Mora / Svakog časa moga / Krvavoga / Od utrobe materine / Ne sumnjam / Do groba / Nekog nepoznatoga“.

Zaključno se može reći da se zaokret zbirke „Talozi krvi“ prema ontološkoj matrici zbiva i na instanci lirskoga subjekta, koji je u obliku lirskoga Ja predstavljen kao slabi subjekt koji se takvim nadaje suočen s ontološkim potragama. Takav je slučaj u zbirci rjeđi od pojavljivanja

lirskoga Mi, kao kolektivnog komunikatora s pitanjima bitka i cjeline sastavljene od istovrsnih, paćeničkih individualnih egzistencija. Sve je naglašeniji i lirski kazivač u 3. licu, koji kao oblik depersonalizacije pjesme pripovijeda i opisuje egzistencijalni status iz perspektive objektivnog, promatračkog, distanciranog glasa, što individualno utapa pred svemoćnim sveopćim i vodi transcendiranju.

Lirsko Ja je u zbirci „Talozi krvi“ utopljeno u razsredištenoj strukturi i prepušteno slobodnoj volji, a kako veli J. Derrida kada se javlja slobodna igra koja ne može nadvladati stanje neuređenosti i kaosa, odnosno funkcionirati bez središta tada se pojavljuje *tjeskobni subjekt.*[48] Slabost tjeskobnog subjekta uvjetovana je decentriranošću, tj. prema pojavi da „je središte unutar strukture i izvan nje. Središte je u središtu cjeline, a ipak, budući da središte ne pripada cjelini (nije dio cjeline) cjelina ima svoje središte drugdje. Središte nije središte. Pojam centriranog središta – premda predstavlja samu suvislost, uvjet je za episteme kao filozofije ili znanosti – protuslovni je smisao“ (Derrida, 1976.: 196).

### *2.3.1.4. Status teme naslijeđa i motiva krvi*

Radaušev etimon naslijeđe nije primaran u zbirci „Talozi krvi“ kao, npr. u zbirci „Josipovo polje“, no zato je oblikovan s određenim semantičkim pomacima. U Radauševu pjesništvu subjekt je oblikovan i genetičkim pamćenjem u koje se ne ubrajaju samo vegetativno-biološke karakteristike već i naslijeđe povijesnih iskustava, iskustava interakcije s prostorom življenja, odnosno specifičnim naturalnim svijetom, osobito Bosne i Slavonije, iskustava rada, iskustava ljubavi i dr. U „Talozima krvi“ takva se strategija nastavlja, ali u pojedinim pjesmama i mijenja prema novom promatranju naslijeđa. Ono se sada vrednuje ontološki i egzistencijalno.

Upisana iskustva u subjektovoj svijesti nisu više samo krhotine naslijeđa, koje se ponekad prepoznaju u vlastitoj egzistenciji. Ona su sada elementi od kojih je subjektova egzistencija izgrađena, upravljaju subjektom u tolikoj mjeri da se on ne može pronaći gotovo ni u čemu svojem. Takav je slučaj u pjesmi „Lutam noćima“ (TK, I.: 33, rkp.) u kojoj lirsko Ja izriče tragizam zarobljenosti naslijeđem egzistencijalne patnje i nemoć othrvavanja sjećanjima:

„Lutam noćima / Sa mrtvim drugovima / Ruševinama / Djetinjstava naših / Umrlih“.

[48] Derrida, Jaques, „O gramatologiji“, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1976. str. 196.

Subjekt hoda sa sirotinjom, nakazama i sluša „Urlik / Psovku / Nakaza / Bogalja / Demona /Sa rubova sebe / Boša / Brojgela / Riku poludjelih riba / Pobjeglih iz Bosuta / Sa muljem / Krvavim škrgama“. U intermedijalnom uspoređivanju cijela se egzistencija vezuje uz nametnuti upisani kaos i demonizam koji je duboko vezan uz zavičajni prostor jer se izrijekom imenuje zavičajni hidronim Bosut. Naglašena je niktomorfnost, arhetipska slika riba i metaforika mulja.

Nadalje, lirsko Ja osluškuje „Smijeh mrtvaca / Pobjeglih sa Nevkoša“, a Nevkoš je opet vinkovački, zavičajni potok. Priznanje nedjeljivosti vlastite egzistencije od egzistencije predaka zbiva se u stihovima: „ Hodam uz mrtva oca / Što guta mozak / Janjeta / Baca ljušturu svemira / Lubanju / Kost / Kitova / Proždire otkucaj satova“. Preci su Drugi, koji su prijeteći i opominjujući za lirsko Ja. Ono razvija svijest o kružnom tijeku svijet-život-smrt u kojemu je tek mali, alijenirani dio. Stoga je u stihovima naglašena vremenitost (otkucaji satova) i prijelaz u anorganski i ne-ljudski svijet (lubanje, kost kitova). Tako se subjekt dovodi u poziciju u kojoj nestaje i skepsa u nadu jer ju nadjačava svijest o „predodređenosti“ egzistencije. Ona je predodređena i uključenošću u povijest predaka. Stoga lirsko Ja zapomaže:

„Nestajem u tami / Svijesti / Ognja / Nekog života uginulog / Propalog / Putujem Haronovim vodama / Osluškujem ridanja“.

Alijeniranost od vlastite egzistencije, od vlastitoga Ja odvija se na planu svijesti koja „plamti“ spoznajom da je individualna egzistencija tek dijelić heideggerovskog *Sein zum Tode* i to u biblijskom okruženju pakla na zemlji u kojemu se „osluškuju ridanja“ kao referenca na plač i škrgut zubi, koja je još izravnija u pjesmi „Bremenit“ (TK,III.:6, rkp.) u kojoj lirsko Ja ispovijeda svoj nestabilni i nesigurni status:

„Glavinjam / Tumaram / Skićem se rubovima pakla / Svakidašnjeg / Otrovan otrovima / Lisica / Zmija / Demona“, te „Mozgovima našim / Umornim / Omarama zagušljvim / Života zatvorenih / Zavezanih / Okovima konvencija / Besmislenih / Slijep hodam / Ubijen / Oslijepljen mjesečinom pijanom / Zanesenom“.

Tema naslijeđa se u novoj, egzistencijalnoj i ontološkoj gnoseologiji proširuje s naslijeđa zavičajnih iskustava na mitske i biblijske izvore. Ponajbolje će nasljeđivanje biblijskih egzistencijalnih iskustava oprimjeriti pjesma „Lutam“ (TK:III.,32, rkp.), koja poziva na poistovjećivanja s Jeremijom, Jobom, Saulom, Davidom, Rahelom:

„Lutam / Rubovima svijesti / Djetinjstva / Voda babilonskih / Naricanja / Plačevima Jeremijinim / U tišinama starosti / Dana poodmaklih / Lutam ranama Jobovim / Dodirujem krikove / Neljudske“, a zatim i „Gušim se dimom tamjana / Čitanja priča biblijskih / Sanjanih snovima / Na hrafama / Saulovim / Davidovim / Dodirujem te prstima / Rahelo / Ženo / Utrobe presahle“.

Naglašavanje mitskog naslijeđa kao koda individualne egzistencije nešto je nazočnije u zbirici „Talozi krvi“ pa pjesma „Dolazim iz zemlje“ (TK,II.:18, rkp.) prezentira egzistenciju kao mitsku hipostazu. Lirsko Ja poziva se na mitsko naslijeđe:

„Dolazim iz zemlje / Mitova / Još dopuštenih, doživljenih / Proroštva / Kastilijanskih izvora / Izvire li iz mene tuga / Strah / Bogova starih / Mene samog / Starog“.

Zbiva se povezivanje mitskog i obiteljskog naslijeđa priznanjem o „ugušenom djetinjstvu“, „mračnoj sudbini“ i „Edipovom poroku“, sudbine Slavonije i mitskog svijeta antičke Grčke. Prizivanje mitskoga supstrata strategija je naznačavanja drevnosti upisanih kodova egzistencije koja će se odvijati lutanjem „labirintima / Sebe / Tebe / Mene / Svakoga / Boga / Čovjeka / Samrtnog / Helenskog / U dubinama svemira / Srca / Ponora naših / Trajanja vaših“.

Nizanjem individualnog i kolektivnog, vanjskog i unutarnjeg, ljudskog i kozmičkog, egzistencija se nivelira i dezavuira njezino individualno obilježje, zapadajući u onologizirajuće mišljenje iz kojega kao zaključak proizlazi nadmoć bitka nad tubitkom, kao i metafizička neostrašćenost bitka.

I u mitskom naslijeđu egzistencija (i bitak) je infernalizirana što je dobro vidljivo u demonskim slikama pjesme „Tule kurjaci“ (TK, II.: 19, rkp.):

„Tule kurjaci / Sa urvina / Dubina / Ponora / Visina / Parnasa / Mene / Utrobe moje / Delfijske spilje / Pitijskog procjepa / Suludih rijeka / Što jure / Snovima našim / Ravnicama“.

Bibličnost, mitskost i zavičajnost u ovoj su pjesmi podesti njezine kontemplativne svijesti, što je možda i jedinstven slučaj u Radauševom pjesništvu, kako pokazuju stihovi:

„Korito zemlje / Geino krilo / Nestajemo svi sa svima / Našim / Bezvremenskim željama / Snima / Kornjačinim oklopima / Punim čina / Grješnih / Nedopuštenih / U željama onim nedužnim /

Zemljinim / Sa svilenim bedrima / Kobile nebeske / Sa grudnjakom / Oblakom / Bijelim / Nestvarnim“.

Nov odnos prema etimonu naslijeđe, iskazuje već i naslov zbirke „Talozi krvi“. Sintagma se pojavljuje i u pjesmi „Zemlja krije“, koja je uvrštena u „Kosilicu vremena“:

„Putuju talozi krvi / Zemlje / Pakla / Od zora prokletih / Do sumraka ribljih / Bezdušnih“.

Figura krvi i to nataložene vezuje se uz metaforu putovanja, kao i uz antonimije zemlja-pakao, zore-sumraci, što je već dovoljna potvrda da se promatra izvan sfere tjelesnog i biologijskog, odnosno genetskog. Iako će se u „Kosilici vremena“ i u „Talozima krvi“ zadržati i uloga krvi kao figure zla, odnosno metafore patnje egzistentnoga, ona će ipak sve više biti filozofski promišljana. Zato je sve manje slika prolivene krvi i slika u kojima se vezuje krv i akvatičnost. Krv je sve više figura iz simbolične sfere. Naglasak je na njezinom taloženju, tj. naslagivanju nasljednih iskustava koja apsolutno definiraju i predestiniraju egzistenciju, dodjeljujući joj negativni predznak. Nataložena krv je i marker samoga bitka, koji ju nosi, a ta je pasivna slika u suprotnosti s dosadašnjim aktivnim slikama protjecanja i razlijevanja.

Ono što „Taloge krvi“ vezuje s prethodnim zbirkama s obzirom na pitanje naslijeđa svakako jest podrijetlo nasljednih slojeva, ali ovoga puta u novoj simbiozi mitskog, zavičajnog i biblijskog. No, to nije jedina razlika. Dok su „Josipovo polje“, „Zaspala ravnica“, „Slavonijo, zemljo plemenita“ pa u mnogome i poema „Requiem za tifusare“ naglašavali brigu za egzistentno, za tjelesnu kontingenciju, što je razvidno iz niza naturalističkih slika tjelesnog martirija, „Kosilica vremena“ i „Talozi krvi“ koncentriraju se na egzistenciju. Zbirke „Kosilica vremena“ i „Talozi krvi“ naglašene su teleologijnosti spram ontološkog tumačenja svijeta.

#### *2.3.1.5. Status mitskog i arhetipskog supstrata*

Radaušev interes za mitski supstrat proširivao se iz zbirke u zbirku od prve zbirke „Zaspala ravnica“. U „Zaspaloj ravnici“ referira se uglavnom na grčku antičku mitologiju, ponajviše se zaokupljajući likom božice Demetre. Ako je primijetiti da je tema smrti bivala također sve zastupljenija, a kulminirala je u „Requiemu za tifusare“ , također je uočiti popunjavanje stihovnog materijala mitskim figurama i toposima vezanim uz smrt. U Radauševu slučaju uglavnom je riječ o lirskim reminiscencijama napučenim grčkom mitologijom. U njega

se javljaju i Had, Pluton, mitski proroci i proročišta, mitske zvijeri poput Kerbera, Plutona, Minosa. Naglašenije se referira na grčku mitologiju i književnost upravo zbirkama „Kosilica vremena“ i „Talozi krvi“, te ciklusima „Orfejeva lutanja“ i zbirkom „Nausikaja“.

Zadiranje u mitsko kulturološko naslijeđe odvija se u rukopisnoj zbirci „Talozi krvi“ na nekoliko razina. S jedne strane u tijelo pjesme se ucrtava *mitska prostornost*, bilo u aluzivno-referirajućem nastojanju ili u imenovanju nekog mitskog lokaliteta.

Kao referentni mitski sloj mogu se iščitati mnogobrojni navodi mitskih prostornih označitelja, vezanih za judeo-kršćanski i grčki supstrat. U judeokršćansku podlogu s obzirom na prostornost ubrajaju se česta korištenja označitelja kosmos, bezdan, ponor, vode koje se referiraju na mit o postanku svijeta.

U biblijskom Genesisu prije čina *fiat lux* duh se Božji rasprostirao u tami nad vodama. U baratanju prostorima amorfnog, gotovo mistično predobličnog i antiantropocentričnog Radauševo se stihovlje nadaje kao izrazito ontološki orijentirano. Lišiti svijet realnoga i objektivnoga, ljudski shvaćene vremenitosti i prostornosti i vratiti ga u prostor-vrijeme iskona za ovu je poeziju jedna od glavnih zadaća. Na taj način se svijest pjesme približava promišljanju bitka te postaje sve filozofičnijom. Pri tome se izravno i posredno pribjegava spoznajama mita, kao u pjesmi „Nestajemo u kapima vina“ (TK: III.,19, rkp.). U njoj se zbiva poistovjećivanje s mitskim shvaćanjem egzistencije kao sudbine, predodređenog koda u rukama viših sila: „Ljudi su igračke bogova“. Fatalizam se iskazuje referiranjem na grčku mitologiju ne samo preuzimanjem kulturloškim naslijeđem okamenjene metafore, već i drugim slikovnim referiranjima, kao što je npr. metaforičko prikazivanje ljudskih egzistencija obješenih na nitima kojima upravljaju više sile:

„Na nitima našim / Nevidljivim / Niču / Osjetljivim / Jedva shvaćenim / Dubokim nesvjestima / Nestajanja / Odlaženja / Na obale daleke“.

Takva je pozicija subjekta/subjekata percipirana kao tragična upravo zbog svoje neizmjenjivosti. Njezina je zadatost uzrok egzistencijalne brige, ali još više se očituje u subjektovoj spoznaji nemoći. Kad se kao temeljni problem nadaje spoznajna neprobojnost, potpuna šifriranost egzistencije u čiji smisao subjekt uza sva nastojanja ne može prodrijeti, kao posljedica se javlja subjektova aficiranost beznađem, nemoći, klonućem, očajem i sl. U navedenoj pjesmi dobro o tome, kao i o tjeskobi horora fati govore stihovi:

„Gašenja nas samih / Smrtima smrtnim / Dubina zemlje / Mora / Svemira i očaja / Usađena praiskona / Izvora neizmjerja / Neshvatljiva / Nestajemo snovima / Sanjanim / Doživljenim / Noćima / Daljinama svijesti / Nesvijesti / Svih dodira / Mjesečevih niti / Noćima nijemim / Ljubavima riba / Potočnih / Virskih.“

Individualno je duboko ukorijenjeno u mitskim dimenzijama orisanu zadanu i neshvatljivu pirodu bitka što se u pjesmi prezentira preplitanjem ljudskog i svemirskog, pojedinačnog i općeg, realnog i snovitog, svjesnog i nesvjesnog. Isticanjem emotivnosti i doživljajnosti kao karakteristika antropocentričnog (i individualnog ljudskog) svijeta te sužavanjem prostora sve do slavonskozavičajnog lokaliteta Virova (pored sela Otok u vinkovačkome kraju) te naglašavanjem utopljenosti u prostore praiskona i nezimjerja stvara se simbioza koja je iskaz kognicije samoga bitka.

Vratiti se i okamenjenoj metafori o ljudima kao igračkama bogova, koji vise na nitima. Citatna uloga ove metafore proteže se zapadnoeuropskim kulturnim naslijeđem sve do suvremenosti. U Radaševom pjesništvu ona je jedan od indikatora zaokreta prema ontološkoj matrici.

Kada se zbirka „Talozi krvi“ usporedi sa zbirkama „Zaspala ravnica“, „Josipovo polje“, „Slavonijo zemljo plemenita“, „Kurjaci“ i poemom „Requiem za tifusare“ upravo na instanci božanskog i sudbinskog primijetiti je znatne razlike. Već je pokazano na etimonima *zlo* i *nasilje* kako u ovim zbirkama, a pogotovo u poemi „Requiem za tifusare“ ne može biti riječi o teodicejskim tumačenjima. Teodicejsko tumačenje zla podrazumijeva postojanje višeg bića (Boga). U zbirkama prije „Taloga krvi“ i „Kosilice vremena“ svi se etimoni donose kao sami po sebi i kao izvirući iz neshvatljive prirode bitka.

U „Kosilici vremena“ i „Talozima krvi“ po prvi puta se sustavnije pojavljuje ideja o višem biću/bićima kao mogućim poljima redeskribiranja subjekta. Takvo je postupanje moguće tumačiti i kao zaokret prema novoj kogniciji, ali i kao zaokret prema gnoseologiziranju ontologije kao metafizičkog fenomena i prema transcendentalnim uporištima.

Iako je Radauš obilato koristio referiranje na grčku božicu Demetru i u ranijim zbirkama, činio je to više radi potenciranja kontrasta između naturalnog i antropocentričnog, govoreći o podređenosti antropocentričnog naturalnom i o cikličnosti kao zakonu bitka. „Talozi krvi“ po prvi puta donose nov pristup božanskom svijetu, koji nije više samo prepoznat kao dio zakona

obnovljivosti naturalnoga svijeta u odnosu na ljudsku temporalnu ograničenost, nego je u novoj ulozi odgovornoga, superiornoga, nadređenoga, gotovo manipulativnoga i svakako apsolutno određujućega s obzirom na antropocentričnu egzistenciju.

Takav će slučaj biti i u pjesmi „Baština bogova“ (T, III., 11, rkp.) u kojoj se vezuje stalno mjesto promišljanja zemlje kao tla, ali i kao prostora antropocentrične egzistencije pa su pašnjaci „ko oči svemira“. Cijela je egzistencija shvaćena kao baština bogova, a subjektu je sudbinski predodređena slabost, nemoć promjene, samostalnosti. Subjekt egzistira:

„Na ruševinama kostura / Nemira / Pobuna“ dok „sja baština stara bogova / Što urlaju u svijestima / Mozgovima / Djece nerođene / Moje domovine“.

Ontološki status subjekta, koji je do sada bio ispražnjen, što se moglo ustvrditi već na instanci depersonalizacije subjekta i desupstancijalizacije jer se subjekt nikada nije nalazio u supstancijalnom, odnosno vegetativnom i biološkom, osim kao potpuno lišen upravo supstancijalnosti te sveden doslovce na gotovo amorfni objekt, predobličnu kost (kostur), sada se mijenja tako da se subjekt postavlja u odnos prema bogu, bogovima i odmjerava svoj ontološki status prema njima. Iako se takav postupak može okrakterizirati kao zaokret prema ontološkoj matrici, on se npr. bitno razlikuje od pjesničkim strategija najizrazitijeg egzistencijal-ontologa u hrvatskom pjesništvu Slavka Mihalića.[49]

Dok je u Mihalića naglasak na *Sorge,* dok Mihalić zaokreće u sartreovskom smjeru, Radauš poduzima upravo suprotne korake i njegov subjekt sve više priliježe uz beckettovski model čekanja kao esencije egzistencije, uz sluteće postojanje višeg, iako nespoznatog i neshvatljivog bića.

Pjesma „Dolazim iz zemlje“ (TK,II.: 18, rkp.) potvrda je novoga statusa subjekta:

---

[49] O strategiji Slavka Mihalića s obzirom na subjekta Cvjetko Milanja piše:
„To je doživljajno stanje (lirskog) subjekta, njegove ispražnjenosti od primarnih biološko-vitalističkih (metonimije egzistencijalija) danosti, onog „jesam“ (koje nije), za koje bi „ja“ , činom refleksije, htjelo znati podrijetlo i eventualnog krivca za to stanje – stanje bez bitka, bez strukture i bez označitelja. Govori se da je subjekt ispražnjen od još jedne bitne dimenzije koja je svojstvena samo čovjeku kao društvenom biću; riječ je o uskrati imenovanja, koji se činom govorenja individualizira. I to je jedan od oblika desupstancijalizacije. Na osnovi takva stanja lirski subjekt zaključuje o ontološkom statusu, a to je da ga po svoj prilci već „pomalo nema“, odnosno nema ga u egzistencijalnoj, društvenoj i govornoj punini. No, ovdje je važnije to što je riječ o uzmaku, pa je metamorfoza „metoda“ izmicanja „sadržaja“ supstancije i „forme“ imenovanja – to jest oblikotvornosti.“
Milanja, Cvjetko (2010.), Zagreb, Egzistencijalizam Slavka Mihalića u: Muzama iza leđa, priredio Tvrtko Vuković, Zagrebačka slavistička škola, str. 148.

„Dolazim iz zemlje / Mitova / Još dopuštenih, doživljenih / Proroštava / Kastilijanskih / Izvora / Izvire li iz mene tuga / Strah / Bogova starih / Mene samoga / Starog“, da bi se mitska atemoporalna starost subjekta ovjerila i nadalje u lutanjima labirinta sebe, Drugoga, svih pa i Boga umreženog s čovjekom samrtnim helenskim u dubinama svemira, srca i „Ponora naših / Trajanja vaših“.

### *2.3.1.6. Mitski bogovi i bića*

Mitski bogovi i bića u „Talozima krvi“ i „Kosilici vremena“ i „Nausikaji“ uglavnom su iz grčke mitologije, iako ima dodira i s drugim supstratima, a po prvi puta se ozbiljnije koristi i citatnost.

Odabir grčih bogova i mitskih bića je u Radauševom pjesništvu specifičan. Uglavnom, da bi se podražavalo osnovne intencije odabir će se ticati onih mitskih likova koji se vezuju uz proročanstva i proročišta, uz Had i tajanstvene epizode u kojima se ljudi sučeljavaju s bogovima, padaju u iskušenja, izvršavaju teške zadatke. Takav se pristup grčkom mitološkom svijetu, koji će u Radauševom pjesništvu nedvojbeno biti dio simbolične sfere, pokazuje u pjesmi „Ognjišta gore“ (TK, II.: 6, rkp.):

„Heroji ahejski / Žive / Životom živim / Neugasivim / Od Arhomena / Teba / Tirinta / Kretskih labirinta / Pilosa / Gospodara Nestora“, a u istoj su pjesmi ljudi lutalice koji „traju tuđinama / Nevremenima / Putanjama / Putovima svojim / Besciljnim / Ko igračke bogova“.

Grčki bogovi i mitska bića Radaušu služe i da bi ukinuo dimenziju vremenitosti, odnosno da bi atemporalnost božanskih i mitskih bića usporedio s ljudskom temporalnošću i njoj ju nadredio. [50]

[50] Jednim od obilježja hrvatskog pjesništva 90-ih Sanjin Sorel smatra mitopoetske diskurze koju su „potpoetski sadržani u pjesništvu slikovnoga mišljenja“. Sorel pronalazi da se u tome pjesništvu „mjestimice nastoji oponašati izraz no riječ je o konzekventnijem slijeđenju mitskih slika i arhetipova negoli su to fantastične predstave o svijetu s razrađenim mitološkim bićima ili pak pripovijedanje o postupcima bogova i junaka“ (str. 144.). Usporedbom s tretiranjem mitopoetskog diskurza u pjesništvu Vanje Radauša i hrvatskoga pjesništva 90-ih primijetiti je sličan postupak. Radauš također ne iznistira na pripovjednom elementu, već više priziva mitski svijet u funkciji osnovnih filozofičnih intencija inkorporiranih u svijesti pjesme.
Usp. Sorel, Sanjin, Pjesništvo devedesetih, str. 131.-145. u: Postmodernizam, iskustva jezika u hrvatskoj književnosti i umjetnosti, Zbornik radova II.znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem (Zagreb 29. XI. – 30. XI. 2002.),gl. ur. C. Milanja, Zagreb, Altagama, 2003.

U istoj funkciji dokazivanja atemporalnog, odnosno vremena bitka u heideggerovskom smislu koje se nadaje, kojega ima („es gibt“) je i biblijsko božansko i evanđeosko kulturološko naslijeđe. U već spominjanoj pjesmi „Došao sam samo do podnožja“ (TK, I.: 8, rkp.) ujedinjuju se grčki mitski i biblijski supstrat, sa istom svrhom obezvremenjivanja, odnosno dokazivanja metafizičike odlike vremenitosti:

„Trg / Svetog / Patmosa čudesnog / Otkrovenja Ivanovog / Tulili su demoni / Suludi valovi / Zubi Kerberovi“, a navode se i Pandora, Lezb, Sapfo.

U temeljnoj konfrontaciji koja priziva mitološko grčko i biblijsko nalaze se sveto i profano, ljudsko kao sudbonosno, tužno i grešno te metafizičko kao pročišćeno, neostrašćeno i uzvišeno. Na markiranom mjestu kraja pjesme se *egzistencijal-analitika* ontologije upisuje u sliku neba koje pada na zemlju u gromadama i rijeke koja je nadahnuta samoćom Boga.

Zbirka pjesama koja je u potpunosti uronjena u svijet grčke mitologije i antičke književnosti je rukopisna „Nausikaja“. U autoreferencijalnoj pjesmi „U ovoj sobi“ (Nausikaja II., 163, rkp.) Radauš navodi da ju je napisao u hotelu „Neptun“ u Poreču. U zbirku su intertekstualno uklopljeni likovi iz Homerove „Ilijade“ i „Odiseje“ poput Odiseja, Nausikaje, Kalipso, Ifigenije, Ahileja, antičkih mitskih likova Orfeja, Pitije, Jazona, bogova Apolona, Herma, Dioniza, Pana.

Zbirka „Nausikaja“ primjer je najvećeg prožimanja halucinantnog imaginarija, u ovome slučaju utemeljenog u mitskom grčkom antičkom supstratu i subjektovom emotivnom i promišljajnom sondiranju svijeta uronjenog u realno zavičajno, uglavnom istarsko podneblje. Hrvojka Mihanović uočava fenomen metatekstualnosti: „Poistovjećivanje pjesnikovih doživljaja sa zapisima već ispisanih mitoloških zbivanja tvori konstantnu metatekstualnost. Autor pronalazi sebe u ulozi mitoloških likova i obratno, te upravo svojom otvorenošću pred iskustvom proteklih događaja lirski subjekt intenzivnije dolazi do srži čovjekovih poriva“ (Mihanović Salopek, 2000.: 19).

Intertekstualno prožimanje homerskoga i mitskoga diskursa s Radauševim idiolektom ponekad je toliko da se, kao u pjesmi „Apolonu“ („Nausikaja“, 270, rkp.) odražava i citatnošću stalnog homerskog epiteta: „Ahileju / Brzonogom“.

Mitski i homerski antički supstrat je, prema mišljenju H. Mihanović Salopek pogodovao temeljnom Radauševom književnom inctusu – sučeljavanju erosa i thanatosa (Mihanović, H. u

Radauš, 2000: 18). Također, taj je supstrat omogućio autoru i nijansirano propitivanje kompliciranih odnosa erotičkog i tanatičkog, kao i same varijabilnosti erosa.

Autorsko utemeljenje najrelevantnijih preokupacija cijeloga opusa upravo u mitskom i antičko-književnom prostoru zbiva se uslijed povjerenja u apsolutnu sakralizaciju i nevremenitost toga svijeta, koji pruža i simbolične modele svih, osobito emotivnih manifestacija i njihovih nijansi u čovjeku.

U pjesmi „Apolone“ (Nausikaja, 270, rkp.) lirski subjekt uopće ne dijeli mitsko i realno, već se realno želi prezentirati kao dio nevremenitoga mitskog:

„Opet sam tu / I plodove berem / S drveta / Tvog / Svetog / Sunce sja / To tvoja kola / Blještava / Sjajna / Na nebu plavom / Istarskom / Nad morem ovim / Posejdonovim / Ali i hrvatskim (...)“.

S obzirom na nemogućnost centriranja Radauševoga lirskog subjekta u svijetu realne egzistencije u kojoj egzistentno ne može naći uporište, antički mitski i homerski svijet postaje još jednom od utopija. Subjekt se pomoću njih pokušava perspektivizirati tražeći u njima univerzalnu ontologiju projiciranu u samoga sebe. U pjesmi „Hermo“ (Nausikaja, 83, rkp.) subjekt apostrofira Herma, zaštitinika „Putnika / Pustolova / Kradljivaca i trgovaca / Kockara i džepara / Kartaša varalica / Švercera / Sprovodniče mrtvih / Nikad mi nisi sklon bio“ i u slutnji smrti i viziji zagrobnog podzemnog svijeta priželjkuje osamljeni kutak u kojem će se smiriti njegov nespokoj, nemir i rastrzanost. Subjekt hodi s Odisejom „bratom neznanim“ u nadpovijesnoj i nadtemporalnoj klasifikaciji ljudske egzistencije kao lutalačke. Egzistentno je uvijek zarobljeno „U lutanjima nemirnim / Nezaustavivim.“

„Nausikaja“ je zbirka koja gotovo u potpunost, tj. u većini pjesama donosi antičke grčke motive, od mitskih bogova i junaka do lokaliteta, a autor njima izražava sve preokupacije svojega pjesništva. Mjesto razlike u odnosu na druge zbirke jest veća uronjenost u imaginarno i univerzalno propitivanje egzistencije. Dok su u ranijim zbirkama, osim u „Kosilici vrmena“ poetske pozornice ipak vezane uz konkretne geografske topose Slavonije i Bosne, u „Nausikaji“ koja je posvećena „Istri“ i zaokupljena vizualnošću mediteranskoga podneblja upravo mediteranizam služi kao nit kojom će se poistovjetiti antička Grčka i istarski krajolik. Takva strategija omogućuje stvoriti nadvremeni prostor u kojemu se odvijaju drame egzistetnoga. Njegova su pitanja i pitanje tjelesnosti (Nausikaja, II, A kad je Odisejeva lađa: 92, rkp.):

„Tijelo je padalo / Iznova se rađalo / U naručju smrti / Postajeno novo / Drugo“, ali i pitanje ontologije i gnoseologije bitka.

Egzistencijal-analitika posvećuje se vječnosti kao nepreglednosti, metafori životnoga putovanja (Nausikaja, II., Putniče: 94, rkp.), humanosti i solidarnosti,ali i stalnim etimonima nasilju, patnji, zlu. Autor će „preseliti“ antičke bogove i likove u Istru. Njegov Odisej se iskrcao na hrvatskom moru. (Nausikaja II., O kako miriše more: 151, rkp.).

Intermedijalna osjetljivost ove zbirke, također je znatna jer se u njoj osim dominantnih likova Nausikaje i Odiseja pojavljuje i Orfej (Nausikaja, II.„Trački je pjevač“: 110, rkp.), obrađen i u mediju kiparstva.

S obzirom na odabir i zastupljenost antičkih bogova u zbirci „Nusikaja“ najviše se spominju bogovi Apolon i Dioniz, koji lirskoga subjekta ponekad dovode u oniričkа stanja. Osobitost ove zbirke je upravo u najvišem stupnju virtualnosti pjesničkoga svijeta. Čitava je pjesnička pozornica velika fantazmagorija kao u pjesmi „Snovima sam snivao“ (Nausikaja II.: 159, rkp.) Lirski subjekt se potpuno predaje viziji i udaljuje od realnosti, bježeći u utočište Apolonovih muziciranja i Dionizovih gozbi, Afroditinog zavodništva, da bi izrekao credo cjelokupnog autorovog stvaralaštva:

„Ljubi se i umire / Istom mjerom / Istim trenom“ (Nausikaja II.: 16, rkp.).

### *2.3.1.7. Arhetipski supstrat*

Pod pojmom arhetipa Vladimir Biti podrazumijeva: „Drevni mitski, ritualni, religijski ili simbolički obrazac radnje ili odnosa među njezinim sudionicima koji se može prepoznati u širem smislu, u kolektivnim i individualnim psihičkim očitovanjima, a u užem smislu u kakvu generičkom nizu književnih djela“( Biti, 2000.: 16). Arhetip je svojevrsni obrazac za kojega Biti navodi da se može promatrati i u nizu književnih djela. U tome smislu Radauševo pjesništvo poseže i za arhetipskim i u jednom i u drugom smislu. Kako je već bilo riječi o arhetipskom sloju zbirke „Talozi krvi“ u prvome smislu, sada je posvetiti se arhetipskom naslijeđu iz književnih djela.

Jedno od takvih mjesta je arhetip zmaja, koji se u zbirci javlja na više mjesta. „U zvjezdanim noćima“ ( TK, I.: 10, rkp.) se veli:

„O trajat na lukovima / Duga / Na vitkim snažnim / Kolutima / Zmija / Zmajeva / Davnih priča / Materinih“.

Književnim arhetipskim mjestom može se iznaći i *motiv lutanja*. Odisejsko lutanje lirskoga subjekta/subjekata u „Talozima krvi“ je dvostrano. Ono se odvija u okolnosnom tubitka, ali i u samom tubitku. Subjekt luta unutar samoga sebe, unutar svoje svijesti, prodirući čak i u podsvijest. Tako se lutanje i u Radauševom pjesništvu smješta u simboličnu sferu, tj. postaje potragom i egzistentnog i egzistencijalnog za esencijalnim.

Iz književnog arhemitskog fundusa preuzete su i slike mora, koje su vrlo jasno označene kao simbolične. U pjesmi „Ognjišta gore“ (TK, II.: 6, rkp.) mora su povezana s lutanjima, a izrijekom se spominje i književni lik Odisej:

„Šume mora / Šumorom šapću priču / Nesretnog Odiseja / Plave Nausikaje / Ljubavi besmrtne / Itačkog lutalice / Vječnog / Valovi / Nemirni valovi / Lutaju / Ko ljudi / Što traju tuđinama / Nevremenima / Putanjama / Putovima svojim / Besciljnim / Ko igračke bogova“.

U oslanjanjima na književno naslijeđe Radauš je u zbirci „Talozi krvi“ učestalo koristio epsko mjesto motiva zore ili *albe* kao u pjesmi „U svitanjima“ (TK, II.: 13, rkp.):

„U svitanjima / Zorama svemirskim / Snivanim / Raljama vječnosti / Zubima zvjerskim / Šiljatim / Ubijenim / Okom mutnim / Mrtvim / Svih tuljana“.

Zbirka „Talozi krvi“ i u odnosu prema arhetipskom i mitskom supstratu donosi inovacije. Kada je riječ o arhetipskim kontekstima, oni su u ovoj zbirci već uobičajeno prepoznatljivi kao simbolički obrasci, ali s naglašenijim mitskim i religijskim preuzimanjima u odnosu na ranije zbirke. Na drugoj strani, pojavljuju se i arhemitske slike koje su se prenosile književnim medijem pa je i to osobitost zbirke „Talozi krvi“. Zanimljivo je da Bogdan Mesinger sve medije Radauševoga umjetničkog izražavanja smatra tek polazištima u kojima „će biti ostvareno otkrivanje i stvaralačko uskrsnuće, revitalizacija primarnoga, arhetipskog oblika izražavanja“ (Mesinger, 2003.: 89).

Rukopisna zbirka „Talozi krvi“ i objelodanjena „Kosilica vremena“ mogu se uistinu smatrati zbirkama koje doista pokazuju pomak prema matrici hrvatskog pjesništva koju C. Milanja naziva *ontološkom*.

Iako su i krugovaši i razlogovci posvećeni *egzistencijal-analitici,* ipak su primjetne razlike. Prve je uočio već A. Stamać inaugirirajući termine *slikovno* i *pojmovno* pjesništvo, a svoj je klasifikacijski model hrvatskoga pjesništva donio i Zvonimir Mrkonjić i tako su postavili temelj suvremenom proučavanju krugovaških i razlogaških poetika.[51] I u jednoj i u drugoj tipologiji pronaći je korisne naputke za klasifikaciju poezije Vanje Radauša, koja nastaje u vremenskom relativno kratkom razdoblju od desetak godina, a prema vremenu nastanka bliže je razlogaškom i pitanjaškom dobu.

Zaokret prema pitanju ontologije od pitanja gnoseologije egzistencije u zbirkama „Talozi krvi“ i „Kosilica vremena“ odvijaju se uglavnom na planu svijesti pjesme. Na njemu se odvija nova kognicija, koja se djelomično i na planu jezika odražava u češćoj uporabi pojmovnoga vokabulara. Međutim, kao što je analiza pokazala, ove zbirke priliježu na nov način i uz stare Radauševe duhovne konstituente, kao što su pitanja povijesti, zla i nasilja te naslijeđa. S obzirom na naglašeniju filozofičnost, razumljivo je da će se u ovim zbirkama proširiti i reinterpretirati i problem vremena, odnosno temporalnosti kada je riječ o egzistenciji egzistentnog. Stoga se zbirke „Kosilica vremena“ i „Talozi krvi“ s obzirom na poetičke odrednice mogu smatrati prijelomnima u pjesništvu Vanje Radauša.

## 2.4. Radaušev protopostmodernizam

Pitanje postmodernizma kao poetičkog pojma i postmoderne kao razdoblja vrlo je složeno te podliježe mnogim teorijskim propitivanjima. Za korpusno i poetičko pozicioniranje književnoga, ponajprije pjesničkog stvaralaštva Vanje Radauša kao dijelom protopostmodernističkoga odrediti je ponajprije što se podrazumijeva pod terminom postmodernizam. *Postmodernizam* je shvaćen kao skup novih umjetničko-poetičkih praksi popraćenih teorijskim sustavima, koji se intenziviraju od kasnih 60-ih godina 20. st. U hrvatskoj

[51] U članku „Govoriti prekinuti govor“ Aleksandar Mijatović („Muzama iza leđa. Čitanja hrvatske lirike“, Zbornik, Zagreb, Zagrebačka slavistička škola, 2010.) detaljno interpretira i uspoređuje Stamaćevu i Mrkonjićevu tipologiju te zaključuje:
„Podjela suvremenog hrvatskog pjesništva sredine 20. Stoljeća na krugovaše i razlogovce odavno je kanonizirana. Ipak, tipologije tog razdoblja hrvatskog pjesništva otkrivaju neusporedivo složenije stanje. U raspravi se razmatraju utjecajne tiplogije Ante Stamaća i Zvonimira Mrkonjića. Iako se čini da je Stamaćeva trijada zamjedba-dojam-refleksija, iz koje se izvodi kretanje od slikovnog do pojmovnog pjesništva bliska Mrkonjićevoj razdiobi suvremenog hrvatskog pjesništva, između njih postoje nepremostive razlike. Međutim, riječ je o dvjema perspektivama jednog razdoblja hrvatskog pjesništva čija konstelacija zahtijeva da se još jednom razmotri njegovo poimanje pjesničkog jezika, ali i shvaćanje odnosa pjesništva, slobode i ideologije.“
Vidi u: „Muzama iza leđa“, Čitanja hrvatske lirike, priredio Tvrtko Vuković, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb, 2010., str. 128.

književnosti se postmodernizam u većine teoretičara i povjesničara književnosti smješta u sedamdesete godine 20. st., a upravo u tom vremenu poezija Vanje Radauša *dolazi na svijet, dospijeva u jezik* (P.Sloterdijk).

Postmoderna se često odmjeravala u odnosu prema modernoj što je izazivalo često slabu razlučivost tih pojmova. Najviše se razmatralo diferenciju postmoderne i moderne. Pri tome je zanimljivo mišljenje Wolfganga Welscha: „Kad bi se u postmoderni radilo samo o odbacivanju i prevladavanju moderne, onda se ništa ne bi izmijenilo. Pritom se samo tradicija, koje se odriče, naziva moderna. Postmoderna više ipak ne dijeli ovaj trans- i anti- patos modernizma. Ona se, umjesto toga, promeće u jedan principijelan pluralizam, a to uključuje kako prošlo tako i moderno. Uključuje – spram svakog anti-modernizma – upravo modernu, i to također na prominentnom mjestu, samo bez isključivosti“ (Welsch, 1993.: 27).

Kao što je već ranije pokazano tipologije hrvatske književnosti druge polovice 20. st. imale su neke dodirne točke, ali i određena *mjesta razlike*. S vremenskom distancom iskristalizirala se uvriježena tipologija na krugovaše i razlogovce, koji su nazive dobili prema časopisima „Krugovi“ i „Razlog“, ali kako primjećuje Aleksandar Mijatović (Mijatović: 2000., 96) i u svezi takve tipologije može postojati skepsa jer „Časopis je nedvojbeno važan čimbenik književnog života, ali, zapravo: ima li povjesničar posla s dvije vrste pjesništva zato što rukuje s dva časopisa ili ipak dva časopisa proizlaze iz dva različita poimanja pjesničkog jezika?“[52]

Svoje tipologije hrvatske onodobne književnosti, o čemu je već bilo riječi, donijeli su Ante Stamać, Zvonimir Mrkonjić, Branko Čegec, Cvjetko Milanja, Pavao Pavličić i Bernarda Katušić. Također, neki propituju rezove i pretapanja avangarde, modernizma i postmodernizma. Dubravka Oraić Tolić objavljuje studije o odnosu avangarde i postmoderne te o odnosu moderne i postmoderne.[53]

Pojavu postmodernizma kao nove umjetničke poetike i nove kulture Christopher Butler (Butler: 2007) vezuje uz socijalne, ekonomske i političke čimbenike, među kojima su „kasnokapitalističko“ kulturno stanje, pojava razvoja elektronskih medija koja će Marshalla Mcluhana navesti na misao o svijetu kao „elektroničkom selu“ te promjena intelektualne klime.

---

[52] Mijatović navodi i usporedbu Stamaćevim (1980.) i Pavličićevim (2008.) razmišljanjima o problemima tipologizacije i periodizacije, str. 13., 369,.379.

[53] Usp. Oraić Tolić, Dubravka, „Paradigme 20. stoljeća.Avangarda i postmoderna“, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1996. te
Oraić Tolić, Dubravka , „Muška moderna i ženska postmoderna.Rođenje virtualne kulture“, Naklada Ljevak, Zagreb, 2005.

Nakon uspona nove, postmodernističke umjetnosti dolazi i do intenzivnog razvoja teorijske misli, koja će ju popratiti, objašnjavati i klasificirati. Chirstopher Butler na temelju različitih teorijskih sustava sačinjava vlastitu tipologiju posmodernističkih odrednica :

„1. Otpor velikim naracijama – odrednicu koju je ponudio francuski filozof Jean-François Lyotard u djelu „Postmoderno stanje“ (1979.),

2. Dekonstrukcija, koju obrazlaže ponajviše Derrida,

3. Znaci kao sistemi,

4. Igranje s tekstom,

5. Smrt autora – geslo Rolanda Barthesa i Michaela Foucaulta,

6. Metafora,

7. Skepsa i idelogija,

8.Ponovno pisanje historije,

9.Napad na nauku“ (Butler, 2007.: 15 – 45).

Otpor velikim naracijama odrednica je koju je utemeljio J.-F. Lyotard uočavajući da postoje naracije u kojima se iznosi stav da povijest „napreduje, da nas znanje može emancipirati, kao i da sve znanje stoji u nekoj tajnoj vezi“ te da takve metanaracije „uglavnom služe da kulturnim praksama daju neki oblik legitimacije ili autoriteta“ (Butler, 2007.: 15). Od 2. svj. rata prema Lyotardovom shvaćanju nastupa nepovjerenje u metanaracije.

Smatrajući da je u dekonstruktivističkoj teoriji glavni stav povezan s relativizmom, Butler ističe njihov interes za polje jezka te veli: „Za dekonstrukcioniste odnos jezika spram stvarnosti nije dat, čak nije ni pouzdan, jer svi jezički sistemi predstavljaju u biti nepouzdane kulturne konstrukte.“

S obzirom na odrednicu znaka kao dijela sustava Butler priziva Derridino teorijsko mišljenje koje polazi od riječi kao dijela sustava, tj. ustanovljuje *differance* ili odgodu značenja i razliku - *difference* jer značenje unutar sustava „klizi s riječi na riječ“ (Butler, 2007.: 21).

Igranje s tekstom dodiruje se dekonstrukcije jer razbija arbitrarna značenja teksta. Postmodernistima jezik postaje predmet igre.

Kada je riječ o odrednici o smrti autora u postmodernizmu, ona se ovjerava činjenicom da autori više nisu autoriteti kojima se može vjerovati. Nadovezujući se na tu misao Butler potvrđuje funkciju teksta u postmodernizmu:

„Tekst koji je zaista konstruiran od samog čitaoca bit će time oslobođen i demokratiziran za slobodnu igru mašte. Značenja postaju posjed tumača koji se njima može dekonstruktivno igrati“ (Butler, 2007.: 26).

Odlika postmodernizma je, prema Butleru i metaforičnost pa se filozofsko djelo može čitati kao književno i obrnuto te stoga „Više ne treba da vjerujemo u doslovno (kao jezik koji se nedvosmisleno odnosi na stvarnost) jer se za sve ono što pretendira na doslovnost može pokazati, kada se pobliže analizira da je metaforično“ (Butler, 2007.: 26).

Postmodernistička teorijska skepsa očitovala se u ukazivanju na unutarnje proturječnosti ideologija pa i samog književnog teksta koji se analizira dekonstrukcijskim postupcima i metodama koje razotkrivaju i traže paradokse i „raščinjavaju metafore“, kako ju vidi Butler, pokazujući tako da i u ovoj odrednici polazišnim stavom smatra relativizam.

Odnos postmodernističke kulture prema povijesti označuje ju kao samo još jednu naraciju „čije su paradigmatske strukture tek fikcionalne“ (Butler, 2007.: 34).

Na poslijetku, postmodernističke teoretičare odlikuje i napad na znanost, tj. objektivne znanstvene fakte osobito zbog „logike hijerarhizacije“.

Butlerov sustav odrednica postmodernizma tiče se općih postmodernističkih stavova, od kojih se većina pojavila unutar nekih postmodernističkih teorijskih sustava. No, takvi sustavi su nastali kao deskripcija postmodernističkog stanja, kako na polju stvarnosti (socijalne, ekonomske, političke, kulturološke) tako i na polju umjetnosti kao prave fikcije pa tako i književnosti. Temeljna obilježja postmoderne književnosti izvode se u individualnim tipologijama također u dodiru s općim, većinom u filozofskom disurzu ostvarenim mišljenjem postmodernizma, kojega je klasificirao i deskribirao Christopher Butler, ali i mnogi drugi teoretičari postmodernizma.

Jednu od ponuđenih tipologija odlika postmodernističke književnosti objavila je Bernarda Katušić u knjizi „Slast kratkih spojeva“. Smatrajući da je „Temeljno obilježje posmoderne

književnosti stilski pluralizam njenoga poetičkoga tkiva“ Bernarda Katušić (Katušić, 2000.: 11) ipak je izdvojila nekoliko njenih fenomena:

„Nameće se da su fenomen intertekstualnosti, fenomen postmodernističkog *mimezisa* i fenomen ludizma fundamentalno znakovlje najaktualnijih estetskih stremljenja kao i jedina moguća teorijska pomagala. Bitno je istaknuti da niti jedan od fenomena ne predstavlja apsolutnu novost i da je ključna spona koja ih sve povezuje i karakterizira njihova svojevrsna revalorizacija, tj. osviještena impostiranost temeljena na dominantnom i sveprisutnom nadfenomenu METATEKSTUALNOSTI.“

Kada je riječ o vremenskom određenju pojave postmodernizma u hrvatskoj lirici, Bernarda Katušić veli:

„Smatram da inicijativa hrvatske postmoderne lirike počinje ispisivanjem poetskih opusa Ivana Slamniga i Danijela Dragojevića. Dvije godine – 1968. i 1969. – držim prekretničkom vremenskom instancom jer je tada objavljena većina poetskih rukopisa relevantnih ili za inauguraciju postmodernističkog svjetonazora ili za daljnji tijek njegova razvija na autorskoj razini (Z. Mrkonjić: „Dan“, L. Paljetak: „Nečastivi iz ruže“, Z. Maković: „U žilama će ljepota teći“, J. Sever: „Diktator“, B. Bošnjak: „Sve što nam prilazi“, D. Kolibaš: „Rez“)“ (Katušić, 2000.: 11).

Godine 1968. i 1969. su upravo godine u kojima započinje erupcija stihova Vanje Radauša pa je istražiti postoji li dodir ili suglasje s postmodernističkim hrvatskim pjesništvom.

Istražujući postmodernističko hrvatsko pjesništvo, Bernarda Katušić je prezentirala „Fundmentalne postmodernističke postulate“ u koje ubraja sljedeće stavke: „Postmoderna je osviještena moderna“, „Skepticizam prema umu i sumnja u njegov postament uopće“, „Estetika površnog“, „Intertekstualna plagiranja“ i „Recepcijska inkluzivnost“ (Katušić: 2000.)

Usporedbom s odrednicama Ch. Butlera uvidjeti je podudarnost u svezi skepticizma, a „intertekstualna plagiranja“ upućuju na dekonstrukcijsku intenciju koja se prostire na tekstualnom polju, dok se odrednica „estetika površnog“ oslanja na postmodernistički idejni relativistički sklop jer se njome iskazuje „sučeljavanje estetski profanog i sakralnog“ (Katušić, 2000.: 28) koje će u praksi postmoderne umjetnosti biti viđeno kao susret s „estetskim infantilizmom i kičem.“ (Katušić, 2000.: 28).

Iz prikazane sinonimije odrednica, koje se iznalaze i u drugim znanstvenim obradama postmoderne književnosti pratiti je nagnuće Radauševe poezije nekima od njih kao potvrdu ponajprije svjetonazoru, odnosno kulturi postmodernizma. Osim toga, pitanje je i najčešćih poetičkih postupaka i sklonosti matricama postmodernog pjesništva, kao što je npr. semiotički model/matrica, koji se također prepoznaje tipičnim za postmodernističko hrvatsko pjesništvo u određenim teorijskim raspravama.

Pukim lociranjem Radauševa pjesništva prema godinama nastanka nemoguće je, kao i u mnogo drugih idiolekata hrvatskih pjesnika kraja 60-ih i 70-ih godina 20. st. dokazati postmodernu orijentaciju. U navedenim tiplogijama pjesništva toga vremena je upravo zbog stilskog pluralizma moguće ista književna imena pronaći u različitim modelskim skupinama. Isticanje I. Slamniga i D. Dragojevića u tipologiji B. Katušić je isticanje reprezentativnih postmodernističkih modela i postmodernističkih poetika, ali s nekim drugim pjesničkim idolektima dolazi do prijepora zbog preplitanja s drugim poetikama. U Radauševom pjesništvu već je ustanovljen *meki evolucionizam od gnoseološke prema ontološkoj matrici* (V. Markasović). Također, kada je riječ o postmodernim odlikama Radauševe poezije ne može se razaznati jasno i odlučno prilijeganje uz njih, ali se može ustanoviti njihova nazočnost.

Uzroci nazočnosti postmodernističkih ideja vjerojatno su arbitrarni jer je Radauš djelovao izvan književne scene, tj. daleko od tada aktualnih književnih časopisa. Međutim, ne treba smetnuti s uma da se Radaušev književni interes ipak nije ispražnjavao u autonomiji eruptivnog stvaralačkog čina i apsolutno nekontaminiran književnim dodirima sa suvremenicima. Dodir s poezijom J. Kaštelana, D. Ivanišević i M. Krleže npr. nije bio samo recepcijsko-prijateljski, već i književni. Stoga je pretpostaviti i moguće utjecaje aktualne književne scene, u većoj ili manjoj mjeri. S druge strane, samosvojnosti Radauševog umjetničkog intermedijalnog projekta (Gesamtkunstwerk) sučeliti je i kulturnu klimu vremena, a zatim i projekciju likovnih autorovih rukopisa u književne. Upravo likovni izričaj mogao bi se interpretirati iz novih rakursa od kojih bi moguć bio i postmoderni.[54] Bio susret s postmodernizmom plod svjesne intencije ili nesvjesno dodirivanje, on postoji u Radauševom pjesništvu. Iako nije moguće ustanoviti dodir sa svim odrednicama postmodernog pjesništva, neke od njih postoje manje ili više izražene. Stoga o Vanji Radaušu nije govoriti kao o postmodernistu, već o protopostmodernističkim pjesničkim postupcima u njegovu pjesništvu, koje tek svojim dijelom priliježe uz postmodernizam.

[54] Radauševu neoavangardističku likovnost moguće je promatrati i kao postmodernu igru i kao svojevrsnu citatnost. „Panopticum croaticum“, npr. svojom metaforičnošću i apstrahiranjem nameće i misao o dodiru s postmodernim idejama u umjetnosti.

### *2.4.1. Odrednice postmodernog mišljenja u Radauševom pjesništvu*

#### *2.4.1.1. Nepovjerenje u „velike naracije“*

Kao jedno od prihvaćenih obilježja postmodernog mišljenja istaknuto je nepovjerenje u „velike naracije“ J.-F. Lyotarda.[55] Francuski filozof J.-F. Lyotard razlučio je dvije vrste znanja. Prva vrsta znanja je tip znanja pod kojim podrazumijevamo tradicionalno znanje, koje je narativno i autoritativno. Takvo znanje donosi „velike pripovijesti“ koje se prihvaćaju kao provjerene istine i kojima se potpomaže postojanje autoriteta. Takvo je znanje karakteristično za moderno društvo, utemeljeno na prosvjetiteljstvu, sve do 2. svj. rata.

Drugi tip znanja je „znanstveno znanje“ koje iskazuje nepovjerenje u „velike pripovijesti/naracije“. Takvo je znanje karakteristično za postmodernizam u kojemu individalni koncepti zamjenjuju velike naracije.

Opći stav Radauševoga pjesništva utemeljuje se na nepovjerenju u „velike pripovijesti“, što je dokazivo već u prvim njegovim zbirkama. Najizrazitiji primjer utjelovljenja ideje o metanaracijskom znanju je odnos prema povijesti, o kojemu je već bilo pisano. *Detronizacija povijesti kao „velike naracije“* u Radauševom se pjesništvu odvija na više planova.

Jedan od njih je *neprihvaćanje njezinog ustrojstva kao linearne kontingencije*. Povijest nije niz uzročno-posljedičnih događanja linearno protegnutih i obrazloženih u okviru slijeda kategorija prošlost – sadašnjost. Povijest je eksplikacija stanja egzistencije, često trpljenja egzistentnog u vremenu i prostoru (bitka).

Metanaracijski pristup povijesti ostvaruje se i iz polazišne svijesti o relativizmu svijeta. Stoga, ni povijest ne može biti prihvaćena kao autoritativno znanje, kao naracija prosvjetiteljskog tipa. Radauš u svom pjesništvu razvija *skepsu prema općeprihvaćenim povijesnim naracijama* kao što su osmanlijska osvajanja slavonsko-bosanskih prostora i austrijska vladavina, starojugolslavenska vladavina, 2. svj. rat te razdoblje poraća.

[55] Usp. Lyotard, J.-F., „Postmoderno stanje“, Ibis Grafika, Zagreb, 2005.

Detronizacija faktografske autoritativnosti povijesti zbiva se i izdvajanjem i potenciranjem nekih elemenata povijesne pripovijesti koji bi se u njoj mogli smatrati uzgrednim. Radauš se često zadržava na mjestima „sporedne“ faktografije za veliku pripovijest, ali „glavne“ za metanaraciju, kao što je npr. ratno nasilje i njegove posljedice na kolektivu ili pojedincu. Takva *„sporedna“ mjesta postaju česta* i podliježu raznolikim autorskim kognicijama te tako zasjenjuju faktografska „glavna“. I na taj se način odražava nepovjerenje u „velike pripovijesti“ koje nude jednoobraznu faktografiju, takvu koja služi uspostavljanju autoriteta, a kako Radauš pokazuje, ne može nikako biti zadovoljavajuća jer ne služi subjektovim gnoseološkim i ontološkim zapitanostima.

Treći plan detronizacije „velikih pripovijesti“ u Radauševom pjesništvu odvija se *postupkom fragmentacije*. Povijest nije Totalitet jer svijet egzistencije nije Totalitet. Stoga Radauš izdvaja fragmente „velike naracije“. Neprestanim vraćanjem na iste fragmente (Osmanlije, Austro-Ugarska, starojugolsavenska vladavina, 2. svj. rat, poraće) minorizira i kontingenciju i objektivnost događajnog, naglašava podložnost povijesnog konceptu metanaracije. Već je obrazloženo da je Radauš u relativizaciji povijesti kao „velike naracije“ stvorio i vlastitu strategiju pa se relativizacija odvija na suigri kategorija povijesnog, transpovijesnog i nad-povijesnog.

Također, Radauševa se poezija može tumačiti i iz odrednica postmoderne kakve je postavio teoretičar F. Jameson. On, naime, smatra da je za postmodernu tipičan gubitak osjećaja za povijest, kao i sposobnost oslanjanja na prošlost. Tradiciju zamjenjuje neprestana sadašnjost u kojoj se i realnost transformira u slike („images“). Odnos prema povijesti, odnosno kategoriji prošlosti koju nadvladava sadašnjost implicira i odnos prema vremenu koje je fragmentirano. Radauševa se poezija svojim odnosom prema povijesti i vremenu uklapa u takve postmodernističke odrednice.

Povijest je mjerena postmodernim metrom i po tome što je u Radauševu pjesništvu ona nešto iskrivljeno, što se promatra s gorčinom, a ponekad i s postmodernim naznakama zaokreta prema ironijskom stavu.

### *2.4.1.2. Skepsa prema ideologijama*

Uz nepovjerenje u „velike naracije“ kao što je povijest u službi autoritativnosti, za postmoderno mišljenje karakteristična je i skepsa osobito prema ideologijama, pa Ch. Butler smatra da „Postmodernizam podrazumijeva visoko kritičku epistemologiju protivnu svakoj višoj filozofskoj ili političkoj doktrini, i oštro suprotstavljenu 'dominantnim ideologijama' koje pomažu da se održava *status quo*“ (Butler, 2007.:31). Upravo takvom mišljenju priliježe pjesništvo Vanje Radauša koje je izrazito skeptično, osobito prema totalitarizmu, koji nije ideologija samo jednog vremena, već se oprimjeruje povijesnim prizorima različitih razdoblja. Otpor ideologijama u Radauševom pjesništvu svakako ima veze i sa situacijom u hrvatskoj kulturi i politici kasnih 60-ih i 70-ih godina 20. st. (Hrvatsko proljeće). Branimir Bošnjak promatra to razdoblje kao doba 'osvajanja sloboda' (Bošnjak, 2003.: 18), a i u Europi i svijetu se zbivaju istovrsni procesi, osobito prepoznatljivi u Praškom proljeću i šezdesetosmaškom pokretu.

U Radauševom pjesništvu skepsa prema ideologijama rezultira i fenomenom koji D. Oraić Tolić naziva *nomadističkom subjektivnošću* (Oraić Tolić, 1996.: 107). Takva subjektivnost proizlazi iz činjenice da je „Postmoderna svijest raspršena, nomadistička svijest, koja je ostala bez orijentacije u vremenu, koja se kreće u obesmišljenom prostoru“ (Oraić Tolić,1996.: 105).

Totalitarističku ideologiju Radauš detektira u osmanskim ratnim pohodima na Bosnu i Slavoniju, mletačkim nasiljima, u vladavini Austro-Ugarske, u I. Jugoslaviji, u 2. svj. ratu te u poslijeratnim vremenima II. Jugoslavije, ali te su epizode markeri općeg odnosa prema totalitarizmu kao sustavu koji uništava i sebi podložuje subjektivno. Totalitarizam je ideologija u službi „terora povijesti“ (Eliade) pa stoga nije vezan uz određeno vrijeme. Teži se pokazati da je totalitaristička ideologija repertuirajuća u vremenu.

Otpor totalitarizmu se za Radauševa subjekta odvija u prostornosti povijesne metanaracije izjednačene s književnim tekstom. Takav je pristup inauguriran već prvom zbirkom „Zaspala ravnica“, kojoj je temeljni postament slavonska zavičajnost, međutim, prva pjesma iskazuje skepsu u opravdanost austrijske dominacije u Slavoniji za Vojne granice. Pjesma „Granica“ se s postmodernizmom dodiruje i postupkom citatnosti. Graničari su nazvani „mesom austrijskim“, kao citat Krležinog „topovskog mesa“. Austrija zna „Kako se zapovida /Zapovidima“ pri čemu se referira na „Zapovidi babogredske kompanije“, skup pravila i zakona prema kojima su se morali vladati slavonski graničari. Nepovjerenje u državu i pravdu iskazuje

se uvođenjem teme nasilja i ratišta (mantovsko, solferinsko). Uz približavanje postmodernom skepticizmu, kao izraz nepovjerenja u autoritete javlja se i ironijska distanca u obliku konstatacije o ubijanju u ime „civilizacije / Europe / Kultura / Pacifikacije“ (ZR, I.:1, rkp.). Više se ne dezavuira samo ideologija, državni poredak već i autoriteti same civilizacije i kulure te ideologija lažnog pacifizma.

Sudar s komunističkom ideologijom odvija se u pjesmi „Negdje u dnu mene“. Buntovništvo i nezadovoljstvo iskazano je pomoću emotivnog protesta lirskoga Ja, sučeljenog s posljedicama trpljenja zavičaja. Lirsko Ja demistificira zbilju kao mutnu i bolnu, kao poprište vlastite ranjivosti. Povlačeći se u nomadističku subjektivnost izražava skepsu u vrijeme obilježeno ideologijom punom paradoksa. Rodna Slavonija prikazuje se kao pokrajina upravljana „Glupo / Birokratski / Sapeta u nešto / Što već davno nije / Ni ljudsko /Ni čovječno“.

Nepovjerenje u političko-socijalne autoritete poslije II. svj. rata iskazano je i mišlju da je Slavonija ugnjetavana „od luđaka“ i „manijaka“ (ZR: I.,46, rkp.)

Zbirka „Josipovo polje“ u odnosu na nepovjerenje u ideologije, doktrine i autoritete inicira protest novim motivima. Ponajprije, to je motiv rascijepljenosti hrvatskog naroda koji živi s obje obale Save. Nesiguran položaj egzistentnog, njegov tragizam proizlazi iz sebičnih i nemilosrdnih doktrina. Političke elite uzrokovale su patnju naroda što je egzaktno naznačeno u pjesmi „Na vim obalama“ (JP: II., 13, rkp.): „Klalo se bratski / Klalo za tuđe račune“. Autorove konkretalije, poput Save, u ovoj se pjesmi pluraliziraju i generaliziraju pa se buntovno sugovorništvo odvija u plošnom prostoru svevremenlja. Sve granice su proklete, a konkretizirana granica Sava je njihov simbol koji „pije krv“ kako „šokačke kape“ tako i „turske čalme“.

Skepsa rađa nomadističku svijest, a ona nomadističkog subjekta. Upravo takav subjekt će prožimati Radauševu poeziju. Uvijek je u bijegu i potrazi, u lutanju, u putovanju i hodanju površinskošću. Nigdje ne nalazi smiraja u neprestanom protestu protiv tragizma egzistencije i u neprestanoj brizi pred ispražnjenom transcendencijom.

Nepovjerenja Radauševa subjekta aktualiziraju njegovu duboku razsredištenost, suočenost s egzistencijskim eksplikacijama ništavila i rasapa Totaliteta. Nepovjerenje u ideologije i doktrine, a u nekoliko pjesama čak izrijekom i u filozofske i/ili kulturološko-civilizacijske sustave ima svoju duboku vezu s negativnom metafizikom, gnoseologijom rasapa Totatliteta svijeta i relativizmom kao jednim od temeljnih misli postmodernizma.

### *2.4.1.3. Decentrirani subjekt/slabi subjekt*

Decentrirani subjekt, te slabi subjekt također su postulati postmodernizma koji u svom teorijskom diskurzu inaugurira krilatice o „smrti subjekta“ (M.Foucault) i „smrti autora“ (R. Barthes). Postmodernistički teoretičar F. Jameson[56] smatrao je da se u posmodernizmu događa smjena otuđenog subjekta s rasapom subjekta, tj. da heideggerovski termini tjeskobe, straha (Angst) i brige (Sorge) nisu primjenjivi na postmodernog subjekta. Takvo će razmišljanje dovesti postmodernističke teoretičare do zaključka da je za razumijevanje subjekta u postmodernizmu bitna prostornost, a ne vremenitost. Od Jamesonovog negiranja individualiteta subjekta koji je dio svijeta u kojemu se odvijaju spektakli i pseudo-događaji razmišljanje ih dovodi do spoznaje suvremenog svijeta kao „simulakruma“ (Baudrillard).

Decentrirani subjekt nema mogućnosti *perspektivizma* (Rortry) i iznalaženja uporišnog mjesta (Eliade). *Stablitas loci* (Norberg-Schulz) u kartografiji fragmentiranog, disperziranog svijeta ne može postojati. Svijet je u postmoderni izgubio i *totalitet* (F.Jameson) i *centralnu strukturu, Središte* (Derrida). Stoga je decentrirani subjekt najčešće i slabi subjekt ili je čak govoriti o njegovu *rasapu* (Jameson).

U Radauševoj poeziji prezentiran je *slabi subjekt*, koji proizlazi iz dvije premise. Prva je heideggerovska, tj. ona koja iznosi subjektovu brigu i tjeskobu te ga na taj način predstavlja slabim pred licem svijeta. Druga je bliža postmodernističkom decentriranom subjektu, subjektu koji se ne može usredištiti jer više ne prihvaća svijet kao totalitet. Plod fragmentacije svijeta je i njegova fragmentacija koja vodi depersonaliziranosti, i to ne više samo kao otuđenju već i kao plivajućoj ravnodušnosti, nivelaciji tradicionalnih vrijednosnih postulata.

O slabom subjektu unutar ontološke matrice već je bilo riječi. Takav se subjekt javlja u svim zbirkama. Već u prvoj zbirci „Zaspala ravnica“ subjektova deskripcija egzistencije odvija se putem otuđenja, brige, straha, tjeskobe, nezadovoljstva. U pjesmi „Disati“ (ZR: I.,16, rkp.) aktualizirano je pitanje unutarnjeg nemira izazvano identitetnom nestabilnošću. *Nesigurni subjekt* razvija tezu da je najviši oblik egzistencijalnog straha proizašao u suočavanju s *vlastitim identitetom*.

[56] Usp. Jameson, Frederic:. „Postmodernizam ili kultura kasnog kapitalizma“, „Postmodernism or The Culture Logic of Late Capitalisam“ u časopisu „New Left Review“, London, Nr.. 146, Jul-August, 1984.

Identitetna potraga ostavlja subjektu samo prijepore i suočavanja s vlastitim strahom i prazninom. Egzistencijalna otuđenost nadaje se čak kao jedino obilježje s kojim se živi i umire, kao u pjesmi „I negdje“ (ZR: II.,34, rkp.). Propitivanje esencije na koncu egzistencije u slikovnom izričaju pjesme prikazane drevnom metaforom puta zaključuje se da esencije koja bi okupila fragmentiranu osobnost nema. Preostaju tek dugovi subjekta Drugome. Čitava egzistencija je dužnički odnos subjekta prema Drugome koji proizlazi iz subjektove identitetne nedefiniranosti, odnosno otuđenosti. Svaki subjekt egzistira potpuno sam, ionescovski izoliran pa nema komunikacije s Drugim, također nema ni „pripadanja“.

Intelektualna pozicija koju izaziva razmrvljenost svijeta često se ispražnjuje u slabim emocijama. Umor, praznina i beznađe nastaju u skladu s prvim spomenutim razlogom decentriranosti i slabosti subjekta. U pjesmi „Umori su kao sjene“ (ZR: II., 59, rkp.) depersonalizirani lirski kazivač egzistencijalni umor i slabost čovjeka deskribira jungovskom sjenom koja se vuče uz subjekta, koja zlokobno sprječava dovršetak djela odnosno redeskribiranje egzistencije.

Slabi subjekt sklon je slabim emocijama i u *promišljanju okolnosnog*. Okolnosno je gotovo uvijek zahvaćeno hiperbolizacijama. Predimenzionirani prostori naturalnoga svijeta, koji postaje simboličnom pozornicom egzistencije sučeljeni su liliputaniziranom subjektu. Liliputanizacija prožima sve oblike subjektove vlastitosti, od identitetne svijesti do tjelesnosti.

Primjerice, pjesma „Čovjek hoda po grudama“ (ZR: I., 29, rkp.) kazuje odnos tubitka i okolnosnog kao hijerarhizacijski. Lirski kazivač u 3. licu generalizira i apstrahira sve relacije stvarajući metaforičko poprište čovjek – zemlja. U binarnoj konstrukciji malo-veliko, dinamično-statično, gore-dolje subjekti se ujedinjuju u plural nesigurnosti, podređenosti, nadvladanosti. Identitet je apstrahirao od bilo kakve vlastitosti i čovjek je definiran kao „gruda koja se miče“. Razrješenje egzistencijalne slabosti i straha je u kompromisnom prihvaćanju uloge podređenog okolnosnom. Lirski kazivač s primjesom zavisti takvo kompromisno razrješenje vidi u poistovjećenosti seljaka sa zemljom. Seljaci nadvladavaju slabe emocije povezujući se spontano sa zemljom „od poroda do pokopa“.

Rasterećujući kompromis prihvaćanja dominacije naturalnog nad antropocentričnim, je ujedno i strategija nadvladavanja slabosti subjekta. Decentrirani subjekt razbijenog identiteta želi „zaboraviti“ svoj status u aproksimativnom centriranju pomoću prakse trajanja i/ili rada. Pjesma „Buntovni bunt“ (ZR: I, 49, rkp.) apostrofira emotivna stanja subjekta i detektira nemir, bunt,

vječni pokret, nomadizam. *Kompromisno centriranje* odvija se u prihvaćanju egzistiranja bez esencijalne potrage:

„Radi i živi / Onako kako voda / Teče / Trava raste / Kiša pada“.

Iako je pjesma svojevrsni hvalospjev jakoj, buntovnoj osobnosti, identitetna rascijepljenost ipak se pokazuje u želji za elementarnom naturalnom egzistencijom u kojoj bi se mogla naći vitalistička utjeha i zaborav straha.

Jako okolnosno i slabo antropocentrične egzistencije razotkrivaju se i na već navedenoj instanci lirskog subjekta, koji je kolebljiv i koji se najčešće pretapa iz lirskog Mi ili Ti u lirsko Ja na markiranom kraju pjesničkoga teksta. Takav je postupak primijenjen i u pjesmi „Umorno pada tijelo“ (ZR: I., 58, rkp.) gdje priznanje slabosti i decentriranosti dolazi paralelno s pojavom lirskoga Ja. Motiv *pada i poraza vlastitosti identificira se u tjelesnosti*:

„Sanjam u tami snove / O zemlji davnoj staroj / I kroz san promiču svi oni / Koji su bili / Trajali baš tu / Gdi mi počiva tilo / Umorno / Umorno satrto / Bolno“.

Slabost subjekta u „Zaspaloj ravnici“ prikaziv je i kao *pad u nebitak*. Uz već iskušanu strategiju podijeljenog lirskog kazivača, odnonosno pretapanja lirskih lica, gnoseologizira se egzistencija kao kolektivistički, jednoobrazni status. Takva se strategija primjenjuje u pjesmi „Postaješ“ (ZR: I.,99, rkp.), gdje je polazište imperativno opominjanje lirskoga Ti. Ponuđeni fatalizam nastaje na procjepu filozofskog promišljanja i beckettovskog zaključka o trajanju. Glavne su tematske preokupacija postojanje i trajanje:

„Postaješ / Traješ i ostaješ / I na koncu ipak nestaješ / I prestaješ / Svejedno / Da li se smiješ ili plačeš“.

U *egzistencijal-analitici* ontologije kao rezultat pojavljuje se spoznaja pada, koja se proširuje u generalnu i promjenom lirskog kazivača u lirsko Mi:

„Padamo na zemlju / Ukopavamo se u nju / Kao listovi / Žuti jesenji listovi drveta / Na poljima / Šumama / I našim vlastitim dvorištima / I voćnjacima / I tako to ide vjekovima“.

Da bi se minorizirao egzistencijalni status subjekata prikazivački metaforički plan prostora egzistencije sužava se sa širine hiperboliziranoga prirodnoga svijeta, zemlje i šume, na intimističke prostore dvorišta i voćnjaka.

Kao rezultat slabog statusa i pada subjekata u nebitak pojavljuju se emocije:

„Trajemo bolovima / Grčevima / Smijehom / Smjehovima / I glupim / Beznadnim plačevima / Nesuvislim / Suvišnim / I uvijek / Uvijek / Uzaludnim“.

Niveliziranjem jakih i disparatnih emocija bola, grča, smijeha, plača kao i epitetonikom u kojoj se supostavljaju glupo, beznadno, nesuvislo, suvišno i uzaludno, pjesma se približava postmodernoj svijesti ravnodušja i relativiziranja. Otuđenost, briga i strah pretaču se u nivelizacijsko pustošenje, u subjektov rasap koji se odvija i na polju odustajanja u određivanju prema objektu-svijetu.

Potraga subjekta za Središtem pomoću kojega bi se mogao centrirati i redeskribirati u zbirci „Zaspala ravnica“ rezultira u nekim slučajevima, kako je pokazano, kompromisnom pomirbom s nezahvalnim položajem podređenoga ciklici naturalnoga svijeta, kao u pjesmi „Ljudi nestaju“ (ZR: I., 104, rkp.). Ravnodušnost i pomirenost s nestajanjem odmjerava se s dominacijom i pobjedništvom metafizičkoga, koje je, isto tako ravnodušno spram egzistentnoga:

„Ljudi nestaju / Životinje, bilje, sve gnjije / I trune / U zemlju se pretvara / Sve živo / Sve što je nekad / Nekad živo bilo / A oblaci prolaze / Zvijezda / Mjesec / I nitko se od njih / Ne gane niti brine niti vidi / I nšta ga ne boli / Niti se stidi / Nad zemljom vom našom / Tako čudno čudno sastavljenom / Da živo može rasti / Samo od mrtvog / Da bi se moglo živit / Treba umrt“.

Međutim, potraga subjekta za Središtem, osim kompromisa i utonuća u ravnodušje u zbirci „Zaspala ravnica“ donosi i *status decentriranoga subjekta*. Takav subjekt traži uporišno mjesto, mjesto moguće redeskripcije u prostoru zavičaja, koji je u Radauševu slučaju konglomerat prirodnih, povijesnih i nasljednih komponenti. Već je bilo govora o tim komponentama kao identitetnim za subjekta. Pored svih nastojanja, subjektovo mjesto u svijetu određuju tek spoznaje o razbijenosti cjelovitosti njegova uporišna mjesta.

Identitetne komponente su iz raznih razloga fragmentirane. Kao fragmenti funkcioniraju zbog svog položaja obespravljenih u svijetu-objektu, ali i zbog svog rasapa u identitetnom konstituiranju subjekta u mogućeg jakog i usredištenog. U prvome slučaju do fragmentiranosti dolazi i zbog same prirode bitka, koja je u Radauševom pjesničkom korpusu shvaćena kao *nunc stans* tragedije, zla, nasilja, pada. Stoga je neizbježna fragmentirana slika svijeta, kao i fragmentacija svih sastavnica. U drugome slučaju do rasapa dolazi zbog unutarnjeg, identitetnog

rasapa samog subjekta koji se i zbog prvog razloga, tj. negativne metafizike ne može usredištiti, ali i zbog vlastitih postupaka.

Decentrirani subjekt koji progovara glasom slabog subjekta u zbirci „Zaspala ravnica“ čini to i zbog *iskorijenjenosti* iz zavičaja pomoću kojega se želio usredištiti. Motiv iskorijenjenosti je inače prilično korišten u pjesnika 20. st. ravničarskoga podrijetla, čak iz Radauševoga užeg zavičaja. Pjesnici koji su zaokupljeni manje ili više tim motivom bili su Vladimir Kovačić i Dragutin Tadijanović.[57]

Veliki broj pjesama „Zaspale ravnice“ ispunjen je motivom iskorijenjenosti koji izaziva decentriranost i slabost subjekta. Subjekt je trajno udaljen od mogućeg uporišnog mjesta, bilo da je riječ o zavičajnom prostoru ili o duhovnom prostoru djetinjstva, kao u pjesmi „Nemam više kome doći“ (ZR: I., 47, rkp.).

„Šta ću ovdi / U tuđini / U pustoši / Starog djetinjstva / Okruženog danas / Samo / Grobovima / S grobljima / Dotrajalim / Uništenim / I prašnjavim / Drumovima.“

Još je izrazitija slabost subjekta koji konfrontira grad, kao prostor svoga sadašnjeg obitavanja i selo, kao nekadašnji prostor egzistiranja koji mu se objavljuje kao hod kroz slavonsku prirodu, šume, klasove, putove, livade nad kojima će se osjetiti iskorijenjenim:

„I napokon zaplakati / Nad nečim / Izgubljenim / Tako dragocjenim / Sretnim / Biti tuđin / Tuđ“.

Gubitak sela kao utopijskog utočišnog mjesta decentrira subjekta u pjesmi „Šta treba“ (ZR, II: 54, rkp.) koji se oglašava kroz lirsko Ja. Slab zbog iskorijenjenosti razvija skepsu o opravdanosti odlaska u grad, dok ga muči želja za zemljom i Slavonijom.

Skepticizam prema napuštanju potencijalnog mjesta centriranja, a to je u zbirci „Zaspala ravnica“ slavonsko selo, prelazi u lamentiranje nad egzistencijalnom promašenoću. Razmrvljena slika svijeta uzrokovana je subjektovim iskorijenjivanjem kao u pjesmi „Negdje u jednom gradu“ (ZR, III.: 64). U stanju unutarnje razmrvljenosti „U osami / Osamljenoj / Otuđenoj / Očajnoj“, samooptužuje se jer je ostavio Slavoniju. Čin napuštanja mjesta koje subjekt smatra individualnom utopijom Središta donosi mu samo „Poniženja / Pregaranja / I kajanja“, a

[57] U tome je smislu indikativna pjesma D. Tadijanovića „Daleko su od mene oranice“.

fatalizam se razvija u percipiranju „gorke“ i „čemerne“ sudbine. Totalitet je uništen i nema više „Vraćanja na ognjišta / Ugažena / Srušena / Zauvik / Napuštena“.

Ontološka egzistencijal- analitika koja rađa slabog subjekta u „Zaspaloj ravnici“ najviše je izažena u pjesmama „Duboko negdje“ i „Tko smo mi“ (ZR, II. :5.,6, rkp.). Slabi subjekt konstituira se na nerazlučivosti svjesnog i nesvjesnog, kao potpunog ovjerenja razsredištenosti i relativnosti svijeta. Pjesma „Duboko negdje“ smiješta decentriranost u polje slabe vidljivosti, nemogućnosti ikakvoga „objektivnoga“, odnosno racionalnoga zora egzistencije, identitetnosti, vlastitosti, položaja i uloge u svijetu:

„Duboko negdje / U najdubljoj svijesti / Najnepoznatijoj / Ili ne svijesti / Sjede / Traju uspomene / Neke daleke / A ipak / Tako blizu / Opipljivosti / Vidljive / U prizmi naše prošlosti / Kratko / Ljudskog / Bitisanja / I postojanja“.

Relativizacijom vremenskih kategorija, osobito prošlosti iz koje bi se moglo iznaći početnu identitenu točku ili mjesto mogućeg centiriranja subjektova pozicija u svijetu slabi gurajući njegovo identitetno usredištenje na marginu na kojoj se trajanje odvija u tankom i neobjašnjivom pojasu između svjesnog i nesvjesnog. Također, subjektovu nesigurnost i nagnuće rasapu potencira i spoznaja vremenitosti ljudskog „kratkog bitisanja / I postojanja“. Zato se uvjerljivost zbilje rastače u procjepu između provjerljivog stvarnog i oniričkog pa „utvare“ i „prikaze“ postaju jednako uvjerljive:

„I dolaze na javu / San / Prikaze / Utvare / Drage i nemile / Koje su se stvorile / Iz te dubine / Svijesti – nesvijesti / I bolno je / Spoznati / I prepoznati sebe / Od prije / Četiri pet decenija / Tako kratka / Tako duga / Sa svim mučenjima / Malim / Sitnim / Radostima / Trenutačnim / Prolaznim / Samo katkad ukradenim / Od vječnosti“.

Nivelizacija svega što bi egzistentnom bilo esencijalno izražava se konačnim sučeljavanjem. Bipolarna karakterizacija egzistencije kao protege od „mučenja“ do „radosti“ nivelizacija je pred svemoćnim licem metafizičkoga. Stoga bi se ovakva vrst decentiranosti i slabosti mogla smatrati dijelom prvoga uzorka, odnosno heideggerovskog.

Kulminacija upravo takvog uzorka egzistencijalne slabosti i brige nalazi se u pjesmi „Tko smo mi“:

„Tko smo mi / I čega se bojimo / Čega se plašimo / Živimo / Svi živimo / U jednom ludom / Nepoznatom / Neizvjesnom / Nevremenu / Razmaku / Od nule do nule / Što se inače / Zove život / Svagdanji život / Životni“.

Egzistencijalni strah je jedini modus vivendi. Brojni problemi egzistencije nivelizirani su u apsolutnom obezvrjeđivanju i ništavnosti samog egzististiranja „od nule do nule“. Izjednačavanje točke početka i točke svršetka, nedostatak ikakvih vrijednosti, mogućnosti postojanja ikakve esencije predstavljaju Radauša kao pjesnika na tragu postmoderne površinskosti i nivelizacije svih vrijednosti. U Radauševom protopostmodernizmu ipak nema čistog opredjeljenja jer se utkani nihilizam te aficiranost strahom oslanjaju na ontološku matricu. Međutim, začeci egzistencijalne brige nalaze se u djetinjstvu i nadaju se kao jedina konstanta egzistencije, što će, s druge strane opet biti blisko postmodernom razsredištenju subjekta:

„U djece / Male djece / Ulaze strahovi / Sa rođenjem / I traju / Kroz cili život traju / Do smrti / Nepoznate smrti / Koja muči ljude / Upravo strah / On muči ljude / Kroz cili život / Po danu budnom / I noćima / Snovima / Grozničavim / Sablasnim / Znojnim / Suludim / I sa tim strahom / Putujemo svim cestama / Putovima / Do zadnje postaje / Gdje konačno / Ipak / Sve / Prestaje“.

#### *2.4.1.4. Igranje s tekstom / Radaušev ludizam*

Nastajući na paradigmama 20. stoljeća, avangardi i postmoderni (Oraić Tolić: 1996), Radauševo je pjesništvo jednim svojim dijelom pokazalo nagnuće prema ludističkim konceptima književne umjetnine. Njegov umjetnički korpus, ostvaren intermedijalno pokazuje ludizam unutar pojedinog medija - likovnosti ili književnosti te u njihovim intermedijalnim kontaktima. Umjetnost je detektirana kao jedini prostor Slobode pa se izmicanje vremenu u umjetnosti odvija upravo zgražanjem nad vremenitošću. U području gnoseologije i egzistencijal-analitike ludistički se princip gradnje umjetnine nadaje kao alatka relativiziranja pa i niveliziranja svijeta i njegova tragizma. Ludizam je metoda iskazivanja karnevalizacijskog i teatralizacijskog gnoseologiziranja svijeta u kojemu je egzistentno uglavnom subjekt nivelizacije. Stoga se i naslov zbirke „Kosilica vremena“ inaugurira kao primarno onto-ludističko imenovanje teatralizacije temporalnosti, kao idenitetnog svojstva egzistentnog.

Svijet kao *teatar mundis*, kao velika pozornica nameće primjenu ludističkih postupaka kao odraza i sraza realitetnih konkretalija, gnoseo-ontologije i fikcijskog novog svijeta.

Ludizam je u Radauševoj književnoj umjetnini postavljen u okvire imanentnosti, gnoseologije i principa. Ludens postoji u temelju svijeta kao „Velike igre".

U tumačenjima feomena ludizma i djelomično sinonimske mu igre postoji više tipologija.

U knjizi „Slast kratkih spojeva" Bernarda Katušić ističe fenomen ludizma govoreći ponajprije o „ludističkom ustroju književne činjenice" kao jednom od elemenata i postmoderne umjetnine. Bernarda Katušić, promatrajući fenomen ludizma unutar književnoga diskurza iznalazi nekoliko premisa koje definira ovako:

„1. I igra i književna činjenica su slobodne djelatnosti,

2. I igru i književnu činjenicu osmišljava užitak,

3. Zamjena je temelj igre i pjesništva,

4. I igra i umjetnost su „napravljene" stvarnosti,

5. I igru i tekst utvrđuje pravilo,

6. I igra i tekst su akcije nadmetanja" (Katušić, 2000.: 218 – 250).

Prema podjeli B. Katušić odrednice igre bile bi njena odlika da je imanentna ljudskoj kulturi, da je „slobodna djelatnost" (Callois, 1982.: 12), da izaziva užitak, da vodi u neočekivane obrate, da stvara fikcionalne svjetove i, na poslijetku, da zahtijeva poštivanje određenih pravila.

Izlažući povijest teorije igre B. Katušić navodi teoretičare igre T. Akvinskog, F. Schillera, F. Nietzschea, J. Huinzingu, Cailloisa, Isera, Hansena Löwea, Barthesa, Derridu, Oraić-Tolić, Benčić, Lukšić (Katušić, 2000.: 222).

Fenomen ludizma B. Katušić svrstava među odlike postmodernizma uz mimezis i intertekstualnost, koji doprinosi osnovnoj intenciji metatekstualnosti.

U temelju igranja s tekstom stoji fenomen ludizma kao apstraktni teorijski problem. Potreba za ludizmom odražava se u njegovim mnogolikim manifestacijama. Ludistički modus življenja moguće je protumačiti kao svojevrsni odmak i bijeg od smrti, od heideggerovskog shvaćanja Sein-zum-Tode (bitak-ka-smrti). Također, ludizam je plod gnoseologiziranja bitka kao

sustava s pogeškom, koji u konačnici priziva apsurd. Unutar sustava karnevalizirane, kao i apsurdizirane zbilje čovjek je prepoznat kao *homo ludens,* kako je J. Huinziga i naslovio svoju studiju o fenomenu ludizma.[58]

Postmoderni homo ludens uzima u obzir da „umjesto modernističke isključivosti („ili-ili“), afirmira se princip uključivosti („i-i“): sve je u igri, sve su građe, oblici i tradicije slobodno rasploživi. Prošlost se prisvaja i postaje gradbeni materijal za nove umjetničke tvorbe“, a također „Govori se stoga o principu renovacije koji znači oblikovanje već oblikovanog, i to postupcima kombinacije, permutacije i kompilacije“ (Nemec, 2000.: 173).

Uz navedene teoretičare ludističkog, igralačkog pristupa svijetu, koje navodi B. Katušić, dodati je i H. Bergsona, J. Piageta, H.-G. Gadamera, E. Finka, W. Isera i sl., koji problem igre vezuju s pojmovima *komično, smiješno, sreća, sudbina* i sl.

„Da bi se pojam ludizma uopće razmatrao, potrebno je istaknuti semantičku razliku od pojma igra, koji je u hrvatskom jeziku semantički širi. Pojam ludizam semantički je uži od pojma igre i treba ga ograničiti na voljne, svjesne, izbore“ (Markasović, 2011.: 217 – 240).

Također, u umjetnosti koja podliježe principu „očuđavanja“ ludizam je manje ili više imanentan u smislu odmaka od zbiljskoga. Umjetnina, kao fikcijski produkt iskazuje ludistički akt stvaranja paralelne zbilje ili anti-zbilje, preplićućih svjetova odraza koji u postupcima zrcaljenja iskazuju igralački pristup jednoobraznoj slici zbilje. Stoga je „umjetnik uvijek u ulozi Carollove Alice u zemlji čudesa jer obitava u više stvarnosti, u više svjetova istodobno“ (Markasović, 2011: 217).

Ipak, razvidna je konstatacija većeg ili manjeg ludističkog principa kao konstituirajućeg principa teksta u određenim književnim razdobljima. Na primjeru ludističkog principa igre riječima Karlo Budor tvrdi da „se veže uz određene povijesno-kulturne epohe karakteristične po dekadentnosti pojedinih društvenih klasa (…) a među takvim epohama osobito istaknuto mjesto pripada baroku“ (Budor, 1988.: 160). Pri tome K. Budor iznalazi četiri tipa retoričkih jedinica koje su u vezi s igrama riječi:

„1. retoričke figure koje proizvode ili već same po sebi tvore igre riječima, tipa poliptoton,

2. retoričke figure odnosno trope koje sudjeluju u tvorbi igara riječima, tipa metafora,

[58] Usp. Huinziga, Jochan, Homo ludens“, Zagreb, Naprijed, 1992.

3. pojave koje se poistovjećuju s igrama riječima, iako nisu prave retoričke figure, tipa kalambura,

4. pojave koje se tek kao popratne ponekad javljaju u nekim igrama riječima, tipa solecizma“ (Budor, 1988.: 161, 162).

Naglašeni ludistički princip primjetan je u avangardi, ali postmodernističkim ludističkim postupcima mogu se smatrati i „svi oblici inter, pod i kontekstualne citatnosti, šifriranja teksta, ambivalentnost lirskog subjekta ili lika i sl.“ (Markasović, 2011: 220).

Primjena ludističkog principa iščitljiva je i kao mjesto razlike između nekih razdoblja, kao npr. moderne, avangarde i postmoderne kako to čini Dubravka Oraić Tolić. Prema njenu mišljenu postmoderna je „obrnuta, tamna strana moderne“. Od „igre riječima“ koja je bila karakteristična za tekstualne prakse početka 20. st., stiglo se „do igre sudbine“ na kraju stoljeća, a „postmoderni ontoludizam nije više estetska, nego etička kategorija“ (Oraić Tolić, u: Ludizam, zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća, 1996.: 103). Uz to, Oraić Tolić smatra da je za postmodernu karakaterističan „postludizam“, koji više ukazuje na funkciju igre no na ludističke postupke i principe unutar samoga teksta.

Calloisova teorija igre zanimljiva je u Radauševu slučaju i stoga što je u obimnoj umjetnikovoj privatnoj knjižnici zastupljena i njegova knjiga „Igre i ljudi“, što je mogućim dokazom o interesu za pitanje ludizma. Prema Calloisu igra je: *slobodna, izdvojena, neizvjesna, neproduktivna, propisana i fiktivna.* Callois nudi i tiplogiju igara dijeleći ih na: *agon* (natjecateljske igre), *aleu* (igre sudbine, sreće), *mimicry* (igre imitiranja, oponašanja, prerušavanja) i *ilinx* (igre zanosa).[59]

Na Calloisovu teoriju igre svoja je razmatranja ludističkih principa nastavio Age A. Hansen Löwe. Njegova teorija bazira se na mišljenju da u postmodernizmu vlada tip ludizma koji bi se mogao nazvati „mimikrijskim“. Takav tip ludizma je kolebljiv između uloge sudionika u igri i redatelja. Hansen Löve mišljenja je da „ne postoji područje 'izvan' svijeta igre, nad svim čovjekovim igrama vlada opća Velika igra i obje igralačke sfere razvijaju se bez osobnog autora“ (Hansen – Löwe, 1996.: 258). Njegova pretpostavka polazi od uvjerenja da je ludizam deskripcijska metoda onto-gnoseologije. Na takvo razmišljanje nastavlja se Iserova koncepcija

[59] Callois veli da „što se tiče ludusa i paidije, oni nisu kategorije igara nego načini igranja“, vidi u Callois, R., „Igre i ljudi“, Nolit, Beograd, 1965., str. 85.

„fenomena njihanja“ između zbilje i umjetnosti. Takav se fenomen, prema Iseru „ u literaturi prije svega nalazi u igri između relanosti koja je polazište teksta i svijeta teksta stvorenog iz izabranih elemenata te polazišne realnosti“ (Engel, 1996.: 258).

Prema karakteru ludizma u umjetničkom djelu razlikovati je tri tipa:

1. „ludizam kao gnoseološka metoda,

2. ludizam kao odraz imanentne potrebe za igrom i

3. ludizam kao obrana od ludističkog karaktera samoga svijeta“ (Markasović, 2011.: 221).

Prvi ludistički princip nadostavlja se na promišljanja o tom pitanju F. Nitzschea. Igralački princip bio bi dekoder samog univerzuma.

Drugi ludistički princip naslanja se na shvaćanje F. Schillera prema kojemu je igra nagon.

Treći princip ludizma primjenjuju se u postmodernim umjetninama.

Ludistički princip se, na koncu, promalja u dva temeljna polja: semiotičkom i idejnom. Na semiotičkom polju ludizam se iskazuje kroz sve igre riječima, odnosno označiteljima, uključujući sve oblike njihove dekonstrukcije.

Idejno polje rađa ludensom u konceptu Svijeta kao Velike Igre. U tome polju igre barataju ironijskim, parodijskim, gotesknim, paradoksalnim, hiperbolizacijskim, eufemizacijskim, alegorijskim i sl. kodovima. Osim toga, ludens se ostvaruje i u koncepcijama udvostručenja, npr. svijeta u svijetu, sna u zbilji, zbilje u snu, zrcala (zagonetačka, enigmatska igra i dr.).

Prema Hansen-Löweu među igrama postoje one koje pripadaju paradigmatičkim i sintagmatskom principu.

#### *2.4.1.5. Semiotička matrica -figure ludizma Radauševoga pjesništva*

Radauševo pjesništvo s obzirom na primjenu ludističkog principa protegnuto je od ludizma kao *igre riječima* prema ludizmu kao *igri sudbine* (Oraić Tolić), a u dodiru je i s *ontoludizmom*.

Pri ostvarenju ludizma, kao voljnog oblika „igre riječima“, A. A. Hansen Löwe smatra da „Treba razlikovati žanrove koji se zasnivaju na zvukovno-muzičkim elementima (poetskog) jezika, kao što su glosolalije i paronimičke figure (kalamburizam prema terminologiji simbolizma i futurizma-formalizma), od žanrova u kojima elemente igre ne predstavljaju zvukovi i prozodijske cjeline, nego slova-grafemi“ (Hansen Löwe: 1996., 22).

*Igre riječima* nešto su drukčije razvrstane prema Budorovoj klasifikaciji pa bi poliptoton, metafora, kalambur i solecizam pripadali među primjere zasebnih vrsta igara riječima.

Ludističke igre riječima koje se pojavljuju u Radauševom pjesništvu pripadaju uglavnom prvom tipu figura prema Hansen Löweu, odnosno prvom, trećem i četvrtom tipu prema Budorovom modelu.

Prvi tip jezičnog ludizma u Radauševom pjesništvu temelji se na onomatopejskim usklicima i glosolalijama kojima se ponajviše ostvaruje ritmizacija te tekst dobiva naglašenu zvukovnu dimenziju. Takav je slučaj s pjesmom „Pila pišti“ (ZR: I., 15, rkp.):

„Pila pišti / Drvo šišti / Šumu sjeku / Čuješ jeku / Pili pili / Ši ši ši šu š / Šš tup tup / Pup pup / Tup“, te

„Ši šo ši / Ši se / Si si si / Tup lup tup / Tupo tuče / Lupetom tupim / Sjekirom strašnom / Krvari drvo / I radnika znojevi / I drveta sokovi / Peku / Peku / Bole / I režu bolovi i pile“.

Semantički plan zamijenjen je semiotičkim, označitelj preuzima prioritet. U odnosu semantičko – semiotičko valja se složiti s C. Milanjom da „semantičko pokriva sferu *označenoga,* sferu tematizacije bitka, njegovu *gnoseologijsku deskripciju/*obradu, čega je reprekusija na površinskoj razini pjesničkog im disursa bogat(ij)a metaforika. Semiotičko pak sa svoje strane implicira sferu označitelja, sferu razgradnje bitka (Šimić, Kozarčanin, koji to i prozom dokazuju par excelance), njegovu ontološku utemeljenost, bolje rekav u-procesivnost, etabliranje Subjekta kroz materijalističku praksu, što već otkriva i karakteristiku površinske razine poetskog diskursa, njegov naime eminentno označiteljsko-semiotički rad kao evidenciju prakse materijalizacije, kao semiotičko omrežavanje“ (Milanja: 1984.: 37).

Ludistička glasovna igra u navedenom primjeru nadvladava prostorno-scensku dimenziju pjesme, a istovremeno ju podražava u konotativnom polju. Zvuci rušenja stabala prizivaju u recipijentovu svijest slike rušenja stabala. Igrivost teksta počiva i na izrazitoj glasovnoj

gibljivosti ostvarenoj rimama, glosolalijama, aliteracijama, onomatopejskim usklicima. Pjesma „Pila pišti“ značajna je u Radauševom pjesničkom korpusu kao prva koja naginje prema jezičnoj dekonstrukciji, ali ne i kao jedini model ludističkog pjesništva. Od njezinog bliženja jezičnom pjesništvu razlikuje se ludistički princip vidljiv u pjesmi „I pjevale su ptice“ (ZR: I., 56, rkp.), zasnovan također kao ludistička „igra riječima“, no na način koji se referira na moderni i avangardni ludizam. Prevladavajuća struktura je igra figurama etmologycama:

„I pjevale su ptice / Šumske / Pjevom pjevnim u šumama sumornim / Zasanjanim i sumornim / Pjevajućim glasom / Cvrkutom cvrkutavim / Prekidan njihajima / Šumorima grana / Šumskih / Šumovitih / Šume guste“, a glazbenost i ritmizacija ponavljaju se tvoreći dvodjelnu misaonu strukturu i stihovima:

„A ptice pjevaju / Pjevom cvrkutavim / Cvrkutom / Dok šume šume / Šumorima šumornim / Šumom bujica / Bujavih i poplavnih / U šumama našim šumovitim / Zanosima šumskim / Bujicama proteklim / Šumovima šumnim / Propjevanim“.

Izmjenjivanjem leksema dviju tvorbenih porodica (od *šuma* i *pjev*) stvara se gibljiva, trepereća površina tijela pjesme.

Radauševo referiranje na avangardne jezične igre dovelo je do polifoničnog karaktera njegove poezije u kojoj je, dakle, riječ o „polifoniji, tj. zvukovnim efektima koji nisu uključeni u metar“ (Slamnig, 1981.: 124). Tekst počiva na polifonijskoj igri glasova i ritmova kao kognicijskim postupcima u formulacijama egzistencijalnoga i esencijalnoga. Toposi te analitike u Radauševu su pjesništvu povijest, nasilje i zlo, naslijeđe, zavičajni prostor, eros i thanatos. Primjer ovakvoga ludizma je pjesma „Bijele kosti klopoću“ (KV, 1971.: 73). Na jezičnoj razini gibljive su figure onomatopeje, aliteracije i asonance. Odabrani zvukovni elementi su mukli glasovi *t* i *p* u kontrastu sa zubnousnenim *z* i zatvorenim vokalima *o* i *u*:

„Bijele kosti klopoću / Mrtvi konji / Topoću / Topo to to topo / Top top topotom / Klop klop / Ziuuuuu klop zi / Uuu tu tu tu / Zru zru top / Lop (…)“.

Osim igre glasovima i glasovnim figurama u Radauševom se pjesništvu ludistički princip ostvaruje i uporabom sintaktičkog kalka i interlingvalne citatnosti. Nastaju makaronske pjesme kao protopostmodernistički projekt, kao metodološka prethodnica poetskim postupcima postmodernista Ivana Slamniga.

U zbirci „Slavonijo, zemljo plemenita“ (SZP, 1994.: 113) takva je pjesma „Melde gehorsamst“:

„Melde gehorsamst – Mara Rašlićeva / Iako nevinčana / Rodila je sina. / Melde ghorsamst / Sa herr Leutnantom Dürrom, / Onim što je prid / Misec / Dva / Premješten u Gradišku regimentu.“

Još izrazitiji primjer makaronske pjesme u kojoj je interlingvalna citatnost osnovni ludistički modus je „Wir Grenzer“ (BS, 2000: 63):

„Wir Grenzer / Waren Sendboten der verstocktensten Reaction / Aber auch – speziel in Italien „des Kaisers Sturmvögel“ / Wir eilten Immer in Höllenmarschen / In den ausichtslosesten Situation / Natürlich in bedinungsloser Treue / Zato smo i dobili imena / Prezimena – na primjer / Pizdenovich Edler von Vogelstern / Wir croatische Kukuruzgrafen / Und Zwetschken Baronen / Bili smo „die entsetzlichsten un sittenlogisten Barbaren / Iako smo lavoguzoj Austriji dali „den Löwen von Isonzo“ / Jawohl – Ihre Majestät / Vi ste zaboravili očito serežane / U crvenim ogrtačima / Koji su spašavali Vaš prijestol svojim tijelima / Jawohl Ihre Majestät“.

Isti princip građenja igrivosti pjesme na sintaktičkom kalku i makaronštini primjenjivao je i postmodernist Ivan Slamnig, prepoznavan kao „poeta doctus“ koji „aktivira sve unutarnje razlike što ih kako na sinkronijskoj, tako i na dijakronijskoj osi nude jezik i književna tradicija“ (Pejaković, 1991.: 140).

Makaronska pjesma „Mein Faterlant / Hausarbeit für Űbergangsklasse“[60] karnevalizira jezičnu zbilju kao sredstvo ironizacije. Dekonstrukcija se odvija na planu književnoga njemačkog jezika:

„Isch habe eine Heimat / Unt die muss sehr schön sein, Mein Fater der sagt immer: 'Da arbeitet gaar klein.“

I Radauševu i Slamnigovu pjesmu odlikuje i „neozbiljni“ subjekt, s tom razlikom da je je Slamnigova ironizacija i na putu nepouzdanosti, što se uklapa u Hansen-Löweove tvrdnje o postmodernom *postludizmu*. Takav ludizam izlazi iz stava da je sve igra, da nema granica između zbiljskog i igralačkog. U Samniga, kao i u Radauša ludistički su postupci odraz spoznavanja apsurdističkog i paradoksalnog lica svijeta. U takvom svijetu običan, anonimni

[60] Slamnig, Ivan, „Dronta“, Zagreb, Znanje, 1981.,“str. 47.

subjekt je mali igrač koji stvara vlastita mala pravila da bi se koliko toliko obranio od nespoznatljivosti velikih pravila.

Ironizacijski stav također je u oba primjera poigravanje pravilima „Velike Igre“, koji malom igraču, subjektu dopušta njihovu nivelizaciju i tako poništavanje u miješanju npr. visokog i niskog, eruditskog i mediokritetnog, stranog i domaćeg, standardnojezičnog i žargonskog ili dijalektalnog. Na taj način pravila malih igara malih igrača izgledaju ili jesu smiješna, ali su ipak obrasci postojanja.

Radauš će se preko ludizma približiti i semiotičkoj matrici hrvatskoga pjesništva ili jezičnom modelu. Označitelj prevladava označeno, a pjesma postaje poprište jezične igre. Dobar primjer je pjesma „Dong dong dong“:

„Dong dong dong / Mrtvački tuče gong / Pjeva samrtni song / Ovdje kažu došo vrag po svoje / Gong dong možda moje ili tvoje / Idu seke mrtve seke jedna dvije / Dvije tri četiri song se smije / Hihihi hihihi zvono tuče dima don / Ode seka jedna dvije bon bong / Sve bez popa i bez svijeće / Sve bez cvijeća zato smeća / Ča ča ča puno smeća / Ča ča č prosula se rakija / Poplavila avlija ija ija avlija / Zemlja bubnja bum bom bom / Dong dong dong / To mrtvački tuče gong / Samrtni song sing song / Gong gong gong“ (Radauš, 2000.: 226).

Ludistički princip ostvaruje se ponajvišena na zvukovnom planu i to pomoću rimarija, ponavljanja i dekonstrukcije označitelja. Dekonstruirani označitelj gubi semantiku ponajprije apstrahirajući se do usklika, a zatim i do pojedinačnoga glasa/zvuka. Temeljna intencija pjesme postaje ritam, u početku jednoličan, a zatim ubrzavajući. Ritam je još uvijek konotacijski jer se u recipijentovoj svijesti vezuje uz nahrupljivanje smrti. Zvukovna impostacija pjesme aludira na smrtnost muklim glasovima, koji crescendiraju do onomatopejskog zvuka gonga. Ipak, zaokret prema semiotičkoj matrici pokazuje upravo ludizam kao igra riječima, prevaga označitelja nad označenim. Pjesmovni jezični materijal uglavnom se dekonsturira i reducira ili pretvara u jeku. Radauševe pjesme sa semiotičkim obilježjima uglavnom su i intermedijalne jer prostornost književnosti zamjenjuju vremenitošću glazbe. Jezično se svodi na tonsko, semantika ustuknjuje pred ritmom i zvukom.

## 2.5. Intertekstualnost i intermedijalnost Radauševoga stvaralaštva

Čitav Radaušev opus tumačiti je kao intermedijalni koncept. Prigodom obljetnice stotinu godina rođenja Vanje Radauša upriličena je retrospektivna izložba izborom djela većinom iz fundusa Franjevačke galerije Šimun iz Dubrava. Tekstove za katalog napisali su Željka Čorak i Tonko Maroević. Tonko Maroević uočava upravo intermedijalnu koncipiranost Radauševa stvaralaštva: „Nespokojni Vanja Radauš ni tri desetljeća nakon smrti ne prestaje poticajno djelovati na naš senzibilitet i na naše promišljanje o mogućnosti likovnog izraza. Upravo stoga što se nije htio ni umio ograničiti na jedno stvaralačko područje, na jednu problemsku dionicu, na jednom zauvijek utrtu stilsku inačicu (premda je održao izniman kontinuitet posve vlastita temperamentna manifestiranja) ostavio je otvorenima vrata za različite, pa i suprotstavljene, oblike kritičkog čitanja i tumačenja.“[61]

Stvaralački nemir, znatiželja i ekspresivnost, slojevitost, ali i lakoća hrabrog eksperimenta, gdje je sve podređeno temperamentu odrazili su se i u književnom dijelu korpusa, kao što primjećuje Katica Čorkalo: „Neutaživa žeđ za spoznajama, za novim, za otkrićima zastrtih svjetova, pokretala ga je te vodila neprestance u nepoznato i nespoznato. Progonjen uvijek iznova matoševskom stvaralačkom 'vilom avantirom' dinamičan i nemiran, neumoran u umjetničkom istraživanju uzavrelih životnih sadržaja, otvoren je stilskim inovacijama od prvoga umjetničkog retka pa sve do smrti“ (Čorkalo, 2003.: 83).

Radaušev književni dio stvaralaštva može se i mora promatrati iz obzorja intertekstualnosti.

Pojam intertekstulanost koji potječe od J. Kristeve podrazumijeva interaktivan odnos različitih kodova i diskurza unutar teksta i deziluzionizira samobitnost teksta.[62] Bilo da je riječ o intertekstulanosti ili *transtekstualnosti*, što je termin Gerarda Genetta[63], tekst se promatra kao određeni sklop koji svjesno ili nesvjesno nastaje pod utjecajem drugih tekstova (kodova i diskurza). Genettova tiplogija transtekstualnosti iz djela „Palimpsesti, književnost drugog stupnja“ obuhvaća:

---

[61] Maroević, Tonko, „Put u Panopticum“, Vijenac br. 317/ 27. 4. 2006. ili http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac317.nst/AllwebDocs/Likov1 od 29.3.2009 21:05

[62] Vidjeti u Biti, Vladimir, „Pojmovnik suvremene književne kulture i teorije“, Zagreb, MH, 2000., str. 224. U natuknici o intertekstualnosti V. Biti značajnim navodi konstataciju M. Čale-Knežević da intertekstualnost ne podrazumijeva namjerno kolažiranje ili neposredne citate.

[63] Usp. pak kako Gerard Genette smatra književni tekst sklopom citata, tipologizirajući transtekstualnost. (Biti: 2000., 226.)

„1. *intertekstualnost* (stvarna prisutnost jednog teksta u drugome, sveprisutnost jednog ili više tekstova – plagijat, citat i aluzija),

2. *paratekstualnost* (odnos s društvenim kontekstom – npr. naslovi, predgovori, uvodi bilješke),

3. *metatekstualnost* (npr. komentar, kritika, egzegeza),

4. *arhitekstualnost* (odnos među diskursma, iskazanim modusima i žanrovima, indicija žanrovske pripadnosti) i

5. *hipertekstualnost* (tekstovi koji nastaju transformacijom ili imitacijom cjelovitih drugih tekstova)“ (Banov – Depope, 2011.: 8).

Uvidom u Radauševe književne tekstove u njima se uočava ponajprije *intertekstualnost*, shvaćena u Gennetovu smislu. Primjeri intertekstualnosti Radauševih tekstova su citati i vrlo česte aluzije, najčešće na grčki mitološki diskurz, na povijesni diskurz i na književni diskurz.

S obzirom na *paratekstualnost* tek je nekoliko primjera, koji se odnose na prozne tekstove. Primjera *metatekstualnosti* i *hipertekstulanosti* nema, dok se primjerom *arhitektstualnosti* može ponajviše smatrati roman „Vihori nad Virovima“, koji je žanrovski nečist tekst. U njemu se odražava autoreferencijalna dnevnička proza i romaneskna matrica, koja je opet žanrovski netipičnog tkiva jer se obilato koristi tehnika struje svijesti.

Prema Genettu oblici intertekstualnosti su i citati, plagijati i aluzije. Zadržati nam se i na fenomenu intermedijalnosti unutar Radauševoga cjelokupnog opusa jer se upravo unutar njega mogu pokazati navedeni oblici.

Pri pitanju intermedijalnosti imati je na umu i tvrdnju Pavla Pavličića: “Intermedijalnost je postupak kojim se strukture i materijali karakteristični za jedan medij prenose u drugi, jedan od tih medija obično je umjetnički“[64] (Pavličić. 1988., 170.). Prema Pavličićevoj „maloj tipologiji intermedijalnih situacija“ za Radauševo se književno stvaralaštvo sa sigurnošću može tvrditi intermedijalni odnos s drugim umjetničkim, a manje neumjetničkim medijima. Intermedijalni dodir s prostornim medijima (slikarstvo, kiparstvo) uglavnom se može naći u

[64] Usp. Pavličić, Pavao, „Intertekstualnost i intermedijalnost“, str. 170.. u Zborniku „Intertekstualnost-intermedijalnost“, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti, 1988., str. 157.-197.
Pavličićeva „Mala tipologija intermedijalnih situacija“ obrazlaže situacije kada se u književnosti preuzimaju materijali i postupci iz drugih umjetničkih medija, kao što su prostorni mediji (slikarstvo, kiparstvo,arhitektura), vremenski mediji (film, glazba, radio, televizija), neumjetnički mediji (komunikacijski, neznanstveni, znanstveni).

preuzimanju „organizacijskih konvencija“ (Pavličić: 1988.,172.) prostornih medija u lirskome pjesništvu na način da „pjesnički tekst ili nastoji postići isti onaj učinak koji postiže i slika“ jer se nadahunće pronalazi u npr. Boshovim slikama, a u eseju „San o smrti“ u slikarstvu Watteaua, čija se slikarska tema esejistički ostvaruje intermedijalnim kontaktom.

Vremenski mediji poput glazbe u Radauševom su lirskom pjesništvu intermedijalno prisutni u kratkim stihovima i nabrajanjima te mnogolikim glasovnim figurama (asonancama, aliteracijama, onomatopejama te mnoštvom usklika), koje podražavaju ritmičnost i melodičnost.

Pjesnički, odnosno književni korpus Ivana Vanje Radauša samo je dio njegova intermedijalnog umjetničkog projekta. Intermedijalni kontakti toliko su česti u njegovu stvaralaštvu da se s pravom može prihvatiti teza Gorana Rema o *unutarkorpusnoj intermedijalnosti*. Kada je riječ o intermedijalnim kontaktima ne treba smetnuti s uma da se intermedijalni „kontakt događa izvan, odnosno, prije teksta. Susreću se kodovi, a ne tekst s drugim kodom ili tekstovi međusobno“.[65]

Prema tipologiji Gorana Rema u knjizi „Koreografija teksta 1“ (2003.) treba razlikovati dva tipa pjesama s obzirom na problem intermedijalnosti: „Pjesme koje su nastajale prije eksplicitnoga pojavljivanja pojma, odnosno prije refleksija koje su i bez imenovanja pojavu bitno opisivale, nazvati je pjesmama intermedijalne osjetljivosti, a pjesme nastale u drugom dijelu tako postavljenoga prostora pojavljivanja intermedijalnosti nazvati je pripadnicama intermedijalnom pjesništvu te stoga intermedijalnim pjesmama“ (Rem: 2003., 42.). Međutim, postoji i kolebanje ovakvoga razdvajanja zbog unutaropusnog obraćanja svojim opusnim sastavinama (Rem, G., 2003.:51). Na tragu takvih znanstvenih razmišljanja treba pristupiti Radauševom Gesamtkunstwerku kao korpusu koji se obraća svojim sastavnicama i uspostavlja unutaropusnu intermedijalnu komunikaciju.

Primarni medij Ivana Vanje Radauša,kao što je poznato bio je kiparstvo[66], ali mediji u kojima se izražavao bili su likovni (razne crtačke tehnike)[67], povijesne fotomonografije, književni (pjesništvo, esej, roman).

---

[65] Usp.Rem, Goran,“ Koreografija teksta 1“, Pjesništvo iskustva intermedijalnosti, Zagreb, Meandar, 2003., str. 51. Nadalje G. Rem konstatira da je riječ o susretima kodova pri čemu jedan kod izvodi drugi u „procesu odašiljanja nekog njegovog pojedinačnog ostvaraja / teksta“).

[66] Najčešće Radauševe kiparske tehnike su glina, sadra, bronca, kamen.

[67] Koristio je npr. sepiju, akvarel, dekalkomaniju, linorez, tuš, olovku.

Najveću unutaropusnu intermedijalnu osjetljivost pokazuju kiparstvo, likovnost i književnost.

Kako su kiparstvo i likovnost temeljni umjetnikovi mediji treba ih shvatiti i kao kodove iz kojih će se izvoditi kod književnih ostvaraja. Ponajprije, likovna i kiparska djela i prema vremenu nastanka su prethodila književnima, koja su rezultat relativno kasne stvaralačke faze, tj. prema Radauševu svjedočenju nastaju od 1967. godine. Intermedijalna osjetljivost književnih uradaka objašnjiva je samo kao dio unutaropusne intermedijalnosti.

Radaušev učenik i kipar Antun Babić ponudio je periodizaciju umjetnikovog kiparsko-likovnog stvaralaštva. Podijelio ga je u tri razdoblja: „Prvo je ovdje nazvano razdobljem tjelesnosti i u njemu je fizička patnja izražena realističkom čvrstom formom. Obilježje te forme je istovremeno suzdržanost i uznemirenost. U tom prvom, predratnom razdoblju snažnog realizma vrlo individualno određenog, osim skulptura nastaje i njegov najznačajniji ciklus crteža „Dance macabre“ (1937.).“ Istome bi razdoblju pripadala i grafička mapa linoreza „Mi pamtimo“ iz 1943.

Drugo je razdoblje u kojemu je izrazit ciklus „Tifusari“ (1958./59.) Babić nazvao razdobljem „raspadanja tjelesnosti“ te veli „Opsesija smrću znači istovremeno prijelaz od realističke forme prema ekstatičnom i halucinantnom tretmanu ljudskog tijela u kojemu se javlja napuštanje čvrste kiparske forme uz korištenje nematerijalnoga svjetlosnog fluida“.

Treće razdoblje označio bi povratak tjelesnosti zapečaćen „Autoportretom“ pa Babić smatra da se „krug zatvorio“ (Babić, 2009.: 17 – 26).

Slijedeći navedenu periodizaciju A. Babića pokušat ćemo pokazati razinu intermedijalne unutaropusne osjetljivosti Radauševa stvaralaštva.

U prvom stvaralačkom razdoblju nastaju rani „opori realistički kipovi“ (Babić. 2009.: 15) „Robijaš“, „Prosjak“,“Ranjenik“, „Petrica Kerempuh“, ciklus crteža sepijom „Dance macabre“, linorezi „Mi pamtimo“ te poratni spomenici NOB-a u Slatini, Orahovici i Karlovcu, muška torza poput „Kosca“ (1934.-1938.). Prvo razdoblje jest razdoblje „egzaktne tjelesnosti“, ali „već ovdje Radauš upravo fiziološki osjeća i izražava ispaćenu tjelesnost, kao i na drugom velikom kipu, na 'prosjaku' otečenih dlanova i lica deformiranog od bijede“ (Babić, 2009.: 18).

Karakteristika likovno-kiparskog razdoblja, koja će naznačiti temeljne Radauševe korpusne etimone smrt, nasilje, patnju uz naglašenu ritmizaciju intermedijalno će se protegnuti u književni dio opusa. Intermedijalna pastoznost ustrojava se na pribjegavanju motivskog kloniranja, ali i metodologiji umjetničkog rukopisa.

Intermedijalni je odnos prema boji. U Radauševu stvaralaštvu intermedijalnu protegu doživljavaju primjerice uporaba crnog i bijelog. Minimalizmu te dramatičnom kontrastu tih ne-boja odavao se Radauš u crtežima sepijom i tušem. U nekima, kao u crtačkom ciklusu „Matere" nad bijelim dominira crno, a takav je slučaj i s dizajnom korica poeme „Requiem za tifusare." Unutar korica je pjesnički tekst poredan po lijevoj margini, koji ostavlja dominaciju bjeline papira, sugerirajući s jedne strane astrofičnim nizanjem stihova protječuću i prolaznu prirodu egzistentnog, a s druge bjelinu ništavila. Intermedijalna ovjera nalazi se i u skulptorskom ciklusu „Tifusari" za kojega je kipar Radauš odabrao neobičan materijal gips. Matko Peić primijećuje da je tako „pokazao jedan originalan, među našim suvremenim skulpturima poseban sluh prema materijalu gipsa". Kao što je u partizanskim akvarelima otkrio jednu neviđeno jezivu bjelinu papira, u likovima „Tifusara" pronašao je jednu neviđeno sablasnu bjelinu gipsa" te „Gips budi samrtne vizuelne srsi. Kao da neka sablast sija iz njegovog sjajnog brašna, rukom same smrti smrskanih, rukom same smrti prosijanih kosti. Gips, ta tehnika mrtvačke maske, ta bolnička bjelina za slomljenu kost, trulu čeljust, gle među kiparskim materijalima ima neku osobitu, posebno bijelu magiju transpozicije kao što crnu magiju među crtačkim tehnikama ima ugljen. Na rubu gipsa gubi se u nekoj mutnoj bjelini blagi dah irealnog: pogled onih kojima do bunila prelazi mrena preko vida, kvari se mozak"[68] (Peić,M.,1965: 6).

Oko 1970.[69] nastaje koncept ciklusa pjesama nazvan „Grencerske", koji će kasnije prerasti u zbirku preimenovanu u „Obješenjačke". Kao i kiparsko-likovni ciklus o P. Kerempuhu i književni se poetski tekst referira na Krležine „Balade Petrice Kerempuha" intertekstualnim uvođenjem motiva „galženjaka", crnohumorne intonacije, fatalizma i protesta protiv socijalne nepravde.[70]

---

[68] Peić dobro primijećuje da je Radauševa bjelina dansmakabrovskog danteovskog i villonovskog tipa, dakle Radauševih književnih uzora.

[69] Usp. predgovor knjizi „Buđenje snova", Zagreb, Naklada Ljevak, 2000. u kojemu Hrvojka Mihanović Salopek objašnjava povijest rukopisa zbirke „Obješenjačke", odnosno „Grencerske" od koncepta pa do konačnog oblika na str. 13.

[70] U katalogu „Vanja Radauš, skulpture, crteži, akvareli" uz izložbu 15. 11. 2003. u Spomen – muzeju biskupa Strossmayera u Đakovu" Mirko Ćurić u tekstu „Vanja Radauš – umjetnik kojem se valja iznova vraćati" navodi da likovna kritika razlikuje pet razdoblja Radauševa likovnog stvaralaštva: od 1932. do 1958., kada je pod utjecajem Rodina i Bourdella, od 1945. – 1958. kada nastaje ciklus „Tifusari" i osjeća se klasicizam i ekspresionizam, između

Intermedjalna osjetljivost prepoznaje se i u istim gradbenim postupcima od kojih je najizrazitija ritmizacija. U poetskom tkivu ona se ostvaruje glasovnim figurama i ponavljanjima što uvodi i osjetljivost za medij glazbe. Izrazito je ritmizirana pjesma „Negdje smo trajali“ (Radauš, 2000: 161) u kojoj se ludistički princip očituje i citatnošću iz diskurza usmenog stvaralaštva čime se recipijent aficira socijalnom osjetljivošću, poput referirajućeg frazema „zimzelene osušeni“. Ritmizacijama ostvarenim anaforama započinje pjesma:

„Negdje smo trajali / Kako kad / Kako gdje / Neko bez glave / Neko bez ruke / Zumbule moj plavi / Nego šta“.

Čvrsta jezična konstrukcija biva, kao i u likovno-kiparskom dijelu stvaralaštva nagrižena i tako se stvara intermedijalno ovjereni nemir.[71] Nemirna površina pjesme nastaje uvođenjem upravnog govora, onomatopeja i interlingvalne citatnosti, kao u pjesmi „Neću više“ (Radauš, 2000.: 165) u kojoj se, kao i u likovno-kiparskom dijelu opusa pojavljuju reference na smrt, međutim ovdje u arhemitskoj slici gavrana koji se glasa jezično dekonstrukcijski „gra gra“, „kreh kreh“, „krah krah“. Pjesma završava interligvalnim citatom, kao referencom na austrougarske graničarske zapovijedi i komande: „Also so etwas / Du fressluder / Malzeit!“, dok je u prethodno navedenoj pjesmi završetak također tako markiran:

„Jawohl Ihre Majestät“.

Protegom intermedijalne osjetljivosti u kojoj su umrežene ideje pobune protiv nasilja, socijalna osjetljivost, tragizma, smrti i crnohumorni svjetonazor može se smatrati i karikatura Miroslava Krleže, koju knjiga „Buđenje snova“ (2000.) donosi na 164. stranici. U izrazu karikature dominiraju zatamnjene linije spuštenih očiju na kojima nisu vidljive zjenica i šarenica i usta razvučena u ironičan osmijeh. Krleža je česti lik Radauševih karikatura.

Intermedijalni projekt obuhvaća i mitski svijet, kojim je Radauš naročito bio zaokupljen. Svoje je likovno-kiparsko utjelovljenje našao u kipu „Orfej“ u bronci iz 1939., „Venere“ iz 1955., skulpturi „Kasandra“ (1966.-67.) a u književnom dijelu opusa mitskim su referencama nabijene zbirke „Nausikaja“ i ciklus „Orfejeva lutanja“. Intermedijalna se osjetljivost ne provodi samo podražajem kodova, već i izrazitom pjesničkom slikovnošću. Izbor iz Radauševoga

1959. i 1961. kada nastaje „Panopticum croaticum“ kao prethodnica pop-arta, između 1961. i 1964. u vremenu nastanka ciklusa „Čovjek i kras“ i između 1965. i 1975., kada se utjecaji kreću od nadrealizma „Krvavog fašnika“ do geometrizma i apstrakcije., str. 2.

[71] Donekle se s takvom konstatacijom slaže i A. Babić Babić, usp. Antun, „Nasilje, patnja i smrt u djelima Vanje Radauša“, ibidem, 2009., str. 18.

pjesništva „Buđenje snova“ (2000.) donosi izrazito slikovno pjesništvo u kojemu se deskripcijom dočaravaju mitski pejzaži i lik Orfeja, koji bi se na temelju njih mogao oblikovati nekim likovnim medijem. Tako je čitati primjer iz XV. dijela „Orfejevih lutanja“ (Radauš, 2000: 189., 190):

„Budi me srebrna traka mjeseca / Sanjam u snu i na javi / Orfej me zovu tamo u Trakiji / A sad lutam po Halkidiki / Tražim Euridiku / Kažu da je nema da sanjam / Sulude sne bunjike otrovne / Svejedno znam za zidove neprobojne / Hada crnog Harona ludog / Luđeg od mene pjevača pjanog / Što sne pretvara u javu / A crne oblake u pučinu plavu / Lutaš lutat ćeš Orfeju začarani mrki.“

Intermedijalne veze postoje također među drugim likovnim i književnim dijelovima korpusa. *Unutaropusna intermedijalnost* (G.Rem) iščitljiva je u metodološkom i lajtmotivskom prožimanju likovno-kiparskih ostvarenja i književnog dijela opusa. Tako se najeksplicitnija *intermedijalna osjetljivost* može pronaći u kodnim protegama ovih dijela:

1. zbirkama „Zaspala ravnica“ (1967.), „Josipovo polje“ (1968.), te „Slavonijo, zemljo plemenita“ (1969.), romanu o šokačkom životu „Vihori nad Virovima“ i likovnom izričaju „Slavonija zemlja plemenita“ (tuš, crteži, oko 1970.), “Matere“ (tuš, crteži, 1972.), „Sjećanje na djetinjstvo“ (tuš, crteži, oko 1972.), nedovršenom ciklusu crteža „Slavonija“ te foto-monografijama “Srednjovjekovni spomenici Slavonije“ (1973.) i „Spomenici Slavonije iz razdoblja XVI.-XIX.st.“ (1975.) i skulpturama i crtežima Slavonki i Šokica, te skulpturama znamenitih Slavonaca, kao i medaljama,[72]
2. poemi „Rekvijem za tifusare“ (1971.) i ciklusa skulptura „Tifusari“ (1956.-1959.) i crteža „Tifusari“ (tuš, 1971.-1973.), linoreza „Mi pamtimo“ (1941.), te kiparskom ciklusu „Čovjek i kras“ (1961.-1963.),
3. zbirci „Kurjaci“ (1970.) i ciklusu skulptura „Čovjek i kras“ (1961.-1963.),
4. pjesničkom ciklusu „Obješenjačke“ (oko 1970.) i crtežima (1942.) i skulpturi Petrice Kerempuha „Petrica i galženjaki“ (1943.-1949.) te karikaturama,
5. pjesničkom ciklusu „Orfejeva lutanja“ (1973.) i skulpturi „Orpheus“ (1939.),
6. pjesničkom ciklusu „Dance macabre“ (1973.) i crtežima u sepiji „Dance macabre“,
7. pjesničkoj zbirci „Kosilica vremena“ (1971.) i kiparskom ciklusu „Panopticum croaticum“ (1959.- 1961.), ciklusu crteža tušem „Flora croatica“ (1971.), kiparskom ciklusu

[72] Detaljan popis Radauševih likovnih djela s tematikom Slavonije donosi A. Babić. Usp. Babić, Antun, „Radauš u Slavoniji“,str. 24.-26. u . Babić, Antun, „Likovne teme“, Vinkovci ,OMH Vinkovci, 2009.

„Zatvori i logori“ (1969.), te „netjelesnim“ u kiparskom ciklusu „Čovjek i kras“ (1961.-1963.), kao i u ciklusima u akvarelu i temperi „Ribe“ i „Strašila“.

8. pjesmama o F.Villonu (npr. „Uronio sam u noć Villona“ iz ciklusa „Haronovo veslo“ ) i kipu F.Villona (1950.),

9. nedovršenom romanu „Let u bezdan“(1973.) o Slavi Raškaj i skulpturi Slave Raškaj iz „Panopticuma croaticuma“.

Intermedijalna osjetljivost u Radauševu stvaralaštvu nije prisutna samo u istraženom dijelu korpusa. Primjer njezine ovjere tražiti je i u manje poznatim crtežima. Uz izložbu Radauševih crteža 3. – 20. 4. 1975. u Kabinetu grafike JAZU akademik Andre Mohorovičić zapisao je: „Neviđenom lakoćom vodi nas majstor u ovom ciklusu putem neslućenih varijacija koje nam otkrivaju nevjerojatno bogatstvo raznolikih titraja ljudskih emocija. Iznova i ponovo iznova mi stojimo pred čarobnim promjenama i izmjenama prikaza ljudskih osjećaja“ (Mohorovičić, 1975.: nepag.).

Prigodom izložbe Radauševih crteža u Kabinetu grafike HAZU priređivačica Vesna Kedmenec – Križić navodi opseg neistraženog crtačkog opusa: „Radauš je iza sebe ostavio velik broj skulptorskih cjela, ali i golem crtački opus koji broji osam tisuća crteža i skica, pohranjenih u više muzeja, ustanova i privatnih zbirki“, te „Volio je glazbu, matematiku, proučavao je literaturu s različitih područja znanosti, bio je zaljubljenik u Dantea, Villona, Goethea, istraživao je stare građevine i običaje rodne Slavonije te je iza sebe, osim skulptura, crteža i skica ostavio i velik broj fotografija.“[73] Intermedijalna osjetljivost dokaziva je u Radauševim slavoničnim zbirkama pjesama i manje poznatim crtežima iz ciklusa „Slavonija“. O njima Vesna Kedmenec-Križić kaže: „Posljednih godina života intenzivno je radio na ciklusima 'Portret našeg čovjeka' i 'Slavonija'. Širokim i jednostavnim potezima flomastera crtao je izražajne muške glave koje izrađuje i u skulpturi. Temu rodne Slavonije razrađuje crtajući i skicirajući narodne običaje, folklor, seoski život uopće. U Likovnom arhivu HAZU nalaze se 63 fascikla s više od dvije tisuće crteža i skica o temi Slavonija.“, a navodi se i da “Dio crtačkog opusa pripada i sjećanjima na dane djetinjstva provedene uz rijeku Bosut“ (Tenžera, 2000., ibidem.).

Sredstvo kojim se u Radauševom slučaju ponajviše ostvaruje unutarkorpusna intermedijalna osjetljivost jest *citatnos*t. Prema tipologiji Dubravke Oraić Tolić postoji tri vrste

[73] Tenžera, Marina, „Strastan i senzualan crtač“, Vjesnik, http://www.vjesnik.com/html/2000/02/18/Clanak.asp/r=kult&c=3

citata po vrsti podteksta.[74] Također, autorica razlikuje intermedijalne citate preko kojih „književnost dolazi u dodir s drugim umjetnostima, interverbalni citati šire zonu njezinih međutekstovnih susreta prema svim verbalnim tekstovima, interlingvalni citati omogućuju joj da citatno kontaktira s drugim prirodnim ili izumrlim jezicima i njihovim kulturama, a u citatnom susretu s tekstovima života ona pokušava prijeći tanku crtu fikcionalnosti koja je čini književnošću i umjetnošću, ukinuti samu sebe i stopiti se s realnim životom“ (Oraić Tolić, 1990.: 25).

U Radauševom opusu pronalaze se *intrasemiotički citati* gdje se „citatni suodnos uspostavlja na relaciji književnost-književnost, slikarstvo-slikarstvo itd.“ (Oraić Tolić, 1990.: 130) te *intersemiotički* gdje se „citatni suodnos uspostavlja na relaciji književnost-slikarstvo ili obrnuto, književnost-glazba itd.“ (Oraić Tolić, 1990.: 130).

*Intrasemiotički citati* u Radauševom stvaralaštvu u književnom dijelu opusa utemeljeni su u *antičkoj mitologiji, usmenom stvaralaštvu,* djelu *Dantea Alghieria, M. Krleže* te *F. Villona.*

*Intersemiotički citati* mnogo su važniji kao karakteristika cijeloga opusa. Radaušev umjetnički korpus se toliko temelji na njima da se može reći da su intersemiotički citati jedan od najvažnijih specifikuma toga korpusa. U već navedenih osam točaka intermedijalne unutaropusne osjetljivosti našlo bi se bezbroj primjera intersemiotičkih citata. Lik Šokice postaje u Radauševom opusu intersemiotički autocitat. Često se javlja u pjesništvu, posebice u zbirkama „Zaspala ravnica“, „Talozi krvi“ i „Slavonijo, zemljo plemenita“ te u kiparskom stvaralaštvu (npr. skulptura Šokice pred župnom kućom u Vrpolju, Šokica u Prkovcima), a kao citat u potpuno neočekivanom kontekstu Radauševoga spomenika u Villefranche – de – Rouergueu. Željka Čorak smatra da je „Za razliku od tih dviju krhkih i pokrenutih skupina muških tijela, središnji kip je ženski lik, lik majke, težak i statičan. Ona, poput neke Eve iskupiteljice, drži u ruci jabuku. Ona ne priznaje smrt; iz njezine ruke pruža se posmrtna hrana, sama nada, sama nagrada.“[75] Taj lik je lik hrvatske šokačke seoske žene koja u ruci drži jabuku.

Posebno je *intersemotička citatnost* nazočna između kiparskog ciklus „Panopticum croaticum“ i zbirke pjesama „Kosilica vremena“. Ciklus kipova od bojane sadre „Panopticum

[74] Usp. Oraić – Tolić, Dubravka, „Citatnost, eksplicitna intertekstualnost“ str.121. -156. u: „Intertekstualnost-intermedijalnost“,zbornikradova, Zavoda za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu,1988. ur. Z. Maković, M. Medarić,D.Oraić i P. Pavličić.
Te tri vrste citata su: intrasemiotički, interesemiotički i transsemiotički, str. 130.
[75] Čorak, Željka, „Villefranche, pobjeda pamćenja“, Vijenac br. 128/2006. od 12.listopada, MH, Zagreb, 2006. ili http:/www. matica. hr/ Vijenac/vijenac328. nsf/ AllWebDocs/ knji 78, p od 26. 3. 2009. 18:25

croaticum“ od podijeljen je na dvije skupine. Jednu čine likovi vezani uz suđenje, a drugu tragično preminuli velikani hrvatske kulture: Vatroslav Lisinski, Andrija Jamometić, Vjekoslav Karas, Josip Račić, Antun Gustav Matoš, Ivan Kozarac, Ivan Goran Kovačić, Fran Galović, August Cesarec, Frano Supilo, Janko Polić-Kamov, Franjo Krežma, Eugen Kvaternik, Juraj Križanić, Silvije Strahimir Kranjčević i Slava Raškaj. Matko Peić opisuje dojam s izložbe u Umjetničkom paviljonu 1961.: „Čovjek je upravo ustuknuo frapiran prizorom koji mu se otvarao. U trenu je pomišljao da umjesto na izložbu nije možda zalutao u klaonicu ili grobnicu. Na podu na granju, po kolcima zgnječeni, klonuli na leđa ili kao prazna obojena teleća koža – ležali su u paviljonu sadreni i bojadisani leševi vrijednih ljudi iz povijesti naše kulture“[76] (Peić, 1965., 11). Kako navodi Peić, dominantna boja bila je već na plakatu crvena, boja krvi. Upravo krv je jedan od pjesničkih Radauševih leitmotiva. S obzirom na „Panopticum croaticum“ i posebice zbirku „Kosilica vremena“ ustanovljivi su intersemiotički autocitati, kao što su ribe i riblje krljušti, kosti, rebra, dijelovi životinjskih tijela, blato i mulj, krv, a u idejnom sloju nezajažljivost thanatosa, tragizam egzistencije, neprimijećenost ljepote. I „Panopticum croaticum“ i „Kosilica vremena“ su u svoje slojeve pohranile i domoljubni, hrvatski tragizam.[77]

S obzirom na tipologiju relevantnu za književnu umjetnost Dubravka Oraić Tolić razlikuje *interliterarne ili književne citate, autocitate, metacitate, intermedijalne citate i izvanestetske citate.* (Oraić Tolić: 1990.) Držeći se ove tipologije primijetiti je u Radauševom književnom stvaralaštvu pojavu interliterarnih ili književnih citata gdje je polazišni tekst drugi književni tekst. Primjer takvog citata nalazi se u naslovu zbirke „Slavonijo, zemljo plemenita“ što je doslovno preuzet prvi stih iz epa hrvatskoga osamnaestostoljetnog prosvjetiteljskoga pisca iz Slavonije M. A. Relkovića „Satir iliti divji čovik“(Markasović: 2003).

Nešto su rjeđi *autocitati* gdje autor kao citatni tekst ( Rem, G., 2003.: 85) koristi svoj tekst, iako bi se donekle učestalo navođenje istih stihova moglo smatrati vješto inkorporiranim autocitatom, iako je teško dokazivo je li riječ samo o pukom ponavljaju na nesvjesnoj razini.

[76] Matko Peić, također tvrdi da Vanju Radauša u ovome ciklusu nije zanimalo ništa drugo doli tema smrti.
[77] Ususret Radauševom umjetničkom neprestanom upisivanju koda tragizma hrvatskoga naroda govori i Goran Rem, ustanovljujući poveznicu Relkovićevih „turskih skula“ i Radauševe „zore istočne“ u zbirkama „Slavonijo, zemljo plemenita“ i „Kosilica vremena“,
Usp. Jukić, S.; Rem, G., „Panonizam hrvatskoga pjesništva I“, FF Univerziteta Eötvösa Loranda u Budimpešti, Ogranak DHK slavonskobaranjskosrijemski, Osijek, FF u Osijeku, Grad Đakovo, Budimpešta – Osijek – Đakovo, 2013., str. 344.

Lakše su dokazivi *izvanestetski citati*, gdje je citat iz neumjetničkog područja. Kod Radauša je to najčešće interligvalni citat iz austorougarske vojne frazeologije na njemačkom jeziku.

### *2.5.1. Vizualnost stihovlja*

U predgovoru zbirci „Slavonijo, zemljo plemenita“ iz 1969. (Zora, Zagreb) Ivo Hergešić zamijetio je Radušev pjesnički idiolekt kao razvijen i osebujan, iako se radi o „sthotvorcu početniku“: „da stihotvorac – početnik tako umješno vlada pjesničkim zanatom, da sigurnošću mjesečara hoda po rubu, da spretnošću akrobata hoda po žici... da prevlada kao od šale prepone za koje bi si drugi, iskusniji i oprezniji, zakoračio, to nije svakodnevna pojava“(Hergešić, 1969. u SZP: 13).

Progovoriti je i o vizualnim obilježjima Radauševe poezije. Govoreći o vizualnom pjesništvu, Goran Rem tvrdi: „Valja znati kako je vizualno pjesništvo izrazito intermedijalne zamisli: ono jako voli svoj vlastiti materijal, voli sjećanje na svoj kod i likovni protokod i smatra svojim zadatkom te stvari spojiti, a samo spajanje namjerava osvježiti reaktiviranjem postupaka iz tehnologijski poluzaboravljenoga svojeg protokoda, iz medija vizualne umjetnosti.“ Na tragu takvih razmišljanja promišljati je vizualnost poezije Vanje Radauša. Također, G. Rem, pišući o poemi „Requiem za tifusare“ primjećuje da Radauš „uvijek modelira svoje stihove inače redovito ne suviše dugačke, često jednorječne, u manjim serijama u kojima su barem početna slova ista. Tako se ostvaruje jaka grafičnost samih pjesama a jer je ukupna okomica, tj. os ispisivanja obilježena sličnim slovnim materijalom, a uz načelnu nesklonost pojedine pjesme razvijati u strofe, s dakle naglašenom astrofičnošću, taj se osjećaj vizualnog izrazito pojačava. Ono što su (ne mnogobrojni) Radaiševo pjesnički kritičari zapazili je i činjenica jake glazbenosti, zvukovne zanjihanosti Radauševih pjesama. To pisanje u kratkim i jasnim serijama poduprto je unutarteksualnom skladbom manjih pjesama-unutar-pjesama. Često se te manje stihovne serije mogu čitati i kao izdvojene, posve uvjerljive samostalne pjesme.“[78] (Rem, G., 2001: 96)

U svim Radauševim stihovima nema odstupanja od nizanja stihova po jakoj lijevoj margini. Iako se takva poezija ne može smatrati vizualnom, ipak je riječ o izvjesnoj vizualnoj

[78] Goran Rem ja povezujući prostornost i vremenitost pjesme ukazao i ovom prigodom na intermedijalnu osjetljivost Radauševih pjesama.

organizaciji stiha jer je on u pravilu *usukan* (Milanja), tj. vrlo kratak – jednorječni, dvorječni, rjeđe višerječni. Donekle se i u takvom izgledu pjesme može tražiti intermedijalna osjetljivost jer je su i kiparski uratci poput nekih iz ciklusa „Panopticum crotaticum“ građeni kao vitke okomice ili sklupture iz ciklusa „Stupovi hrvatske kulture“ (1969.- 1975.). Međutim, razlikovati je minimalizam prostornih i vremenskih umjetnosti s obzirom na njihovu različitu pririodu, što objašnjava Josip Užarević: „Stvar je naime u tome da mi skulpturu ili sliku možemo predočavati malenima (umanjenima) u onoj mjeri u kojoj to želimo a da one pritom – s izraznog i sadržajnog aspekta – ne izgube umjetnički karakter (cjelovitost). Nasuprot tomu, književna i glazbena djela u procesu minimalizacije nailaze, kako se čini, na načelne granice, to jest: s obzirom na to da je opseg vremenskih umjetnosti sveden na trajanje, prekoračivanje određene crte u smjeru smanjivanja trajanja rezultira iščezavanjem (rastvaranjem, uništavanjem) smisaone i formalo materijalne cjelovitosti djela“ (Užarević, 2012.: 29, 30).

Kada je riječ o književnom minimalizmu, J. Užarević uglavnom misli na jednorječja i dvorječja, tj. književna djela od jedne ili dvije riječi te kraće forme poput poslovica, vica i bećarca. Svakako da minimalne književne forme imaju i svoju grafičko-likovnu sugestivnost. Radauševe pjesme nisu jednorječja ili dvorječja, već su sastavljene, kako je već bilo primijećeno, uglavnom od jednorječnih ili dvorječnih stihova pa je govoriti o *stihovnom minimalizmu*. Takav, dosljedno provedeni minimalizam, protegnut kroz čitavo poetsko stvaralaštvo izriče jasnu llikovno-vizualnu poruku i zahtjev koncentriranja recipijentovog koncentriranja na okomicu. Jedan naslov iz knjige J. Užarevića „Književni minimalizam“, koji glasi „Maksimum minimuma“ (Užarević, 2012: 29) kao da objašnjava Radauševu grafičku sugestiju. S druge pak strane, tom asindentskom minimalizmu suprotstavljen je monumentalizam od više tisuća stranica stihovlja pa se umjetnički tekst nadaje, prema Lotmanovoj tvrdnji, kao „konačan model beskonačnoga svijeta“ (Užarević, 2012: 18).

Radauševo stihovlje ispunjava uvjete *svjetske semantike* (Lotman). Djelo, naime, “mora s obzirom na izvanjski (izvantekstni) svijet biti opskrbljeno univerzalnim značenjima (prostornim, vremenskim vrijednosnim), koja otkrivaju i suodređuju strukturu i funkcioniranje svijeta, svijesti, čovjeka, sama jezika“, a s druge strane „djelo je i samo u sebi svijet, tj. ono samo mora imati elemente, načela i mehanzme kojima se određuje ideja svijeta – unutarnju povezanost (samosvinutost, autoreferencijalnost) i pokretljivost, semantičku voluminoznost (mnogoznačnost, referencijalnost) i pokretljivost, semantičku voluminoznost (mnogoznačnost,

razvedenost, horizont i dubinu) pa čak i svoje slučajnosti prazna mjesta, besmislice, podsvijest. Jednom riječju – nepredvidljivost“ (Užarević, 2012: 33).

Dakle, grafička organiziranost stihova Vanje Radauša ne poznaje ni jedan drugi oblik osim usložnjenosti po lijevoj margini i izrazitu kratkoću stiha pa ne može biti riječ o slučajnosti, već o svjesnoj likovnoj oblikovanosti stiha. Takav grafičko-likovni minimalizam intermedjalno je protegljiv. U likovnim medijima Radauš se minimalizmu odaje u suprotstavljanju crnoga i bjeloga. Crteži su najčešće u tehnici tuša i sepije, uz iznimku dekalkomanija, dakle u srazu crne i bjele boje. Skulpture tifusara su prvobitno u bijeloj sadri, ciklus linoreza „Mi pamtimo“ je također u cno-bijelom kontrastu. Minimalistička likovna suigra crnog i bijelog nastavlja se i u ciklusima crteža “Matere“, „Portret našeg čovjeka“, „Flora croatica“, u karikaturama i dr. Takve je kontraste primijetio Antun Babić pišući o ciklusu crteža „Matere“: „To nikako nisu sretne majke, to su 'matere' ophrvane dubokom tugom. Crta ih pojedinačno ili u grupama, ponekad s nekim simbolom smrti (svijeća), ali je smrt više nego tim vanjskim simbolima, naglašena crnilom velikih ploha na bijelom papiru. Suština tragičnog sadržaja izražena je radauševski. Kroz njegov superiorni potez kistom kroz grafički kontrast dominantno crnog i bijelog. Njegov 'halucinatorij' (M. Peić) ovdje je sudjelovao u stvaranju dubokog značenja njegove osnovne misli o smrti“ (Babić, 1996.: nepag.).

Već je istaknuto i da je naslovnicu poeme „Requiem za tifusare“ umjetnik također oblikovao minimalistički upotrebljavajući crnu podlogu s bijelim slovima. U lirskom pjesništvu se grafički kontrast crnih slova i bijele površine papira odvija kao svojevrsno obrnuto proporcionalan onome u likovnom stvaralaštvu. Dok u likovnosti dominira crna nad bijelom, u stihovlju, koje je vizualno tako minimalistički organizirano, dominira bijela površina papira. Razlog tomu treba tražiti, dakle i u intermedijalnom povezivanju s prostornim medijem likovnosti. Pitanje je zašto se pojavljuje obrnuti kontrast, a odgovor može biti u svjesnoj intenciji da se grafička organizacija teksta, koja je uzgred, kako će biti pokazano i u intemedijalnoj svezi s vremenskim medijem glazbom, poveže i s temeljnom filozofičnošću pjesama. Ta je filozofičnost na tragu baroknog, a donekle i postmodernog relativiziranja svijeta kao Totaliteta. Fragmentiranjem, grafičkom „izlomljenošću“ stihova referira se u recipijentovoj svijesti brza protočnost i fragmentiranost Svijeta. Stih postaje mjesto eksplikacije svoje krhotinaste, fragmentirane prirode, koja je k tome i nezaustavljiva u vremenskom protjecanju.

Da su vremenitost i prostornost odlike jezika ustvrdio je Roman Jakobson, kao i da postoje razlike između govorenoga i pisanoga jezika: „Govoreni jezik ima čisto vremenski

karakter, dok pisani povezuje vrijeme i prostor. Dok zvukovi koje čujemo nestaju, pri čitanju obično imamo pred sobom nepokretna slova i vrijeme je pisanoga toka riječi reverzibilno: možemo čitati više puta, a možemo, štoviše i biti ispred događaja. Slušateljeva subjektivna anticipacija pretvara se u čitateljevo objektivno predviđanje; čitatelj može pročitati završetak pisma ili romana prije čitanja prethodnih dijelova“ (Jakobson, 2008.: 219). S obzirom na takvo shvaćanje jezika, prostornost pisanoga jezika u Radauševu stihovnom mimimalizmu dobiva još znakovitije vizualne sugestije.

Važnost fragmentacije stiha uočila je i Katica Čorkalo konstatirajući da su pjesme iz zbirke „Slavonijo, zemljo plemenita“ većinom „narativne strukture satkane od okomito položenih, dužinom neujednačenih stihovnih cjelina, koje su pak složene od osebujnih Radauševih stihova, nanizanih izričaja, sintagmi ili, što je najčešće pojedinačnih riječi. Međutim, to svojevrsno lomljenje rečenice poništava brižljiv izbor riječi u stihovima / redcima, nizanje riječi koje nije gomilanje, nego težnja k smislu, vršku pjesničkoga značenja, dakle onome što rečenica, i kad je stihovana jest“ (Čorkalo, 2003.: 79).

Vizualnost okomice lijeve margine Radauševoga stihovlja, kao i kratkoća stiha nameće brzo prelijetanje čitatelja iz retka u redak što pjesmu čini izrazito brzo ritmiziranom i intermedijalno, među ostalim, povezuje i s glazbom. Nazočnost glazbenog medija u književnom u Radauša se ovjerava izrazitom sklonošću glasovnim figurama od kojih su najučestalije aliteracije, onomatopeje, asonance, figure ethymologice, a zbiva se i jezična dekonstrukcija označitelja do samoga fonema. Takav je primjer, u kojemu je, uzgred, usložnjeno semantičko, vizualno i glazbeno u cjelovit projekt i posljednja pjesma zbirke „Kosilica vremena“ (KV, 1971: 76):

TIK TAK TIKA TAK

Tik tak tika tak
Tak tak
Bježi curo
Ide mrak
Tika
Tika
Tika tak
Smrtni znak
Tak tak
Bak baka baka
Leži
Tik tak

Sedam dana
Sedam noći
Čeka baka
Hoće l' doći
Smrtni mrak
Smrtnih noći
Hoće l' doći
Tik tak
Tika tika tika
Tak
Ide ura
Nosi mrak
Nosi smrti bosiljak
Smrtni miris
Groblja malih
Groblja tihih
Neveselih
Tika tak
Tika tak
Idi kući ide mrak
Bježi curo
Ide znak
Smrti  smrtne zvonik znak
Tik Tak
Tika taka tik
Tak
Tak
Tak

Jedina pjesma u cjelokupnoj građi u kojoj se dogodio drugačiji grafički izričaj je izrazito semotička i ludistička „Ete tete“ iz rukopisne zbirke „Talozi krvi“ (TK, II.,:62, rkp.).

ETE TETE

Ete tete
Pete mete
  Oh za umrijeti
Iti piti titi
Liti ši
Šiti
  Da se napijete
Šu šumi šumigam
Šutu šu šumu
Šam
  Za krepati
Lo lo to to

Go
Boro boro bo
Bomo bo
  Pazi skliznut ćeš
Šumigu šu
  Baš nećeš

Uvlačenje pojedinih stihova je netipično za Radauševo dosljedno vertikalno poravnavanje.

Međutim, grafički su istaknuti stihovi koji imaju jasnu semantiku, a dekonstrukcijski glosolalijski stihovni materijal postavljen je uz lijevu marginu. Pjesma i inače pokazuje intermedijalnu osjetljivost prema glazbi koju postiže glasovnim figurama.

Zaključiti je da intertekstualnost i intermedijalnost od Radauševa pjesništva stvaraju umjetnost koju odlikuje struktura nalik baroknoj slikarskoj pastoznosti. Intertekstualna barokiziranost vidljiva je u stilskom preobilju i osobito u figurama nabrajanja i nizanja, zatim u neoavangardističkoj, odnosno neoekspresionističkoj i neonadrealnoj citatnosti estetike ružnog, šokantnog, a u stilu navedenih zeitgaistovskih odlika tih razdoblja tjeskobnosti, nemira, straha, kaotičnosti, morbidnosti, užasa i smrti. S obzirom na neoavangardizam možda je i najreprezentativniji primjer ciklus „Panopticum croaticum“, koji na jedinstven likovni način, uz specifično oblikovanje, obojanost kipova i uklapanje elemenata iz prirodnoga svijeta u skulpturu, npr. ptice (lik Slave Raškaj), Karas (ribe, zatim iz dijelova životinjskih tijela) (Matoš, Križanić), životnjskih stiliziranih glava (Stražar II., Stari sudac, Stražar, Krvnik, Tužilac, Obješenjak s bludnicom), pandži i sl. na osebujan, protopostmodernistički način, oblikuje iz ponuđene riznice. Tako nastaje protpostmodernistička umjetnina jer ju se, u Radauševom slučaju ne može smatrati doslovnim stilskim sljedbenikom avangarde, ali i potpuno odanom poetičkim načelima postmoderne.

Radauševo se stvaralaštvo u svojim intermedijalnim i intertekstualnim svezama i osjetljivostima izgrađuje tako u posve osebujno, osobito što se tiče kiparskoga stvaralaštva u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti. Na poslijetku, zaključiti je da je grafička organiziranost stihova po lijevoj okomici, njihov minimalizam (npr. jednorječje, dvorječje), kao i od G. Rema primjećena astrofičnost u svezi s intermedjalnim konceptom u kojemu se vremenitost glazbe i prostornost razmještaja riječi i kao likovnog znaka na papiru nadopunjuju u istoj osnovnoj

intenciji. Postupci intermedijalne osjetljivosti bit će u službi egzstencijal analitike i ontologije bitka kao prostor-vremena, ali i kao protočnog iz perspektive egzistentnog.

#### *2.5.1.1. „Vihori nad Virovima“ kao intertekstualno i moderno romaneskno tkivo*

Ulomci romana Vanje Radauša „Vihori nad Virovima“ objelodanjeni su u osječkoj „Reviji“ br. 5 iz 1973., no u rukopisu koji se čuva u DAVU Arhivski sabirni centar Vinkovci se nalazi cjeloviti roman.

Govoreći o ulomcima tog romana Antonija Bogner Šaban smješta ga u najuži dio zavičajnoga književnog korpusa: „Autorovo stajalište prema životu, književnosti, a napose likovnoj umjetnosti izraz je temperamenta, srazova i nerazmjera, primamljiv u, tek prividnoj, tekstualnoj ali i likovnoj razbarušenosti. U tom smislu proza *Vihori nad virovima* po svojoj književnoj fakturi, odnosno motivskoj zainteresiranosti nadovezuje se na slijed *slavonice* od Reljkovićevih racionalističko-klasicističkih optužbi nemorala, do klasičnog Kozarca i moderniste Ivana“ (Bogner-Šaban, 2001: 14).

Romaneskno tkivo pokazuje odlike interetekstualnosti s obzirom na cjeloviti korpus. U njemu se iščitavaju mnogi Radauševi etimoni prepoznatljivi u poetskom izražaju. Prije svega, već sam naslov se može smatrati unutaropusnim intersemiotičkim citatom, odnosno autocitatom u kojem se iz vlastitog opusa preuzima pjesnička slika „vihora nad Virovima“, pri čemu su Virovi unutaropusni literarni topos i lokalitet nedaleko Vinkovaca. Taj se topos leitmotivski proteže pjesničkim zbirkama „Zaspala ravnica“, „Josipovo polje“, „Talozi krvi“ i objelodanjenim „Slavonijo, zemljo plemenita“ i „Kosilica vremena“ i to kao stihovna sintagma.

Intertekstualna aluzivnost na vlastiti pjesnički korpus očitovat će se još nizom drugih primjera, osobito u preuzimanju cjelovitih pjesničkih slika poput *ribljih krljušti, krvavih vidri, akvatičnih slika Bosuta i virovskog mulja, pandži, zmija, demona* i sl.

Intermedijalnim se može smatrati i strategija preuzimanja poetskog, gotovo stihičnog oblikovanja proznoga teksta *(arhitekstualnost*), kao izrazito potencirana u romanu.

Intermedijalna vezišta romana „Vihori nad Virovima“ i ostaloga dijela Radauševa likovnog i književnog korpusa su tematiziranje šokaštva, osobito motivima rada, homo fabera,

zemlje, šume, voda, zatim erosa i thanatosa. Ti Radauševi etimoni protegnuti su čitavim opusom, a intermedijalno obilježeni u književnom stvaralaštvu izrazitom slikovitošću.

Roman „Vihori nad Virovima“ obuhvaća u rukopisu 292 stranice i podijeljen je u poglavlja. Mjesto radnje je okolica Županje, a vrijeme tijekom Stare Jugoslavije, te II. svj. rata. Stalna Radauševa preokupacija poviješću u ovome je romanu iskazana npr. motivima žandarskog nasilja, sudske nepravde, oporezivanja, Sibinjskih žrtava, terora nad doseljenim Ličanima u Slavoniju koji su bili protiv kralja.

“Kompozicija u Radauševim pripovjednim djelima nije ni sintetična ni ravna, ne slijedi red pripovijedanja, nego je u neprestanom traženju, u opažanju, u dogradnji i iskanju totaliteta“, stoga „Mnoge stranice su ostvarene u jednoj erupciji, u grozničavim akcentima, u ekspresionističkoj dikciji. Književna riječ je postala medij kroz koji je Radauš želio razviti i dovesti do izražaja sve ono što nije mogao izraziti u strukturi likovnoga vizualnog izraza. Stječe se dojam da su sve to prizvodi duha, koji se nalazi u nekom grčevitom, rastrganom, kaotičnom stanju, u kojemu su nestala načela ravnoteže, ali iz kojega na kraju proizlaze snažne i jasne misli.“ (Mihanović, N.,2001.: 86.).

Klasičnu pripovjednu strukturu teksta narušava instanca pripovjedača. U romanu se prepliće više kazivačkih lica, ali ne samo u smislu promjene kazivača nego i govorećega lica. Kao i u pjesničkom dijelu opusa gdje je uočljivo preplitanje lirskoga Ja, Ti i Mi, u proznom tekstu kazivač je u 1. ili 3. licu. Šavovi nisu strogo odijeljeni, već Radauš koristi tehniku svojevrsnog pretapanja. Detektirati je i struju svijesti, koja naročito do izražaja dolazi kada je kazivačica glavni lik šokačka seljanka Janja Ištaković.[79] Težište je prikazati njezina unutrašnja stanja, odnosno često halucinantna iskustva s granice podsvijesnoga. Lik žene, iščitavati je polisemantički – kao modernu halucinogenu shizofrenu i decentriranu svijest. Takva se nemirna i neuravnotežena svijest želi umiriti i primiriti u tjelesnim iskustvima. Janja, kao i ostale žene ovoga romana su naglašeno erotizirane, čak i s rubnim (npr. incestuoznim) iskustvima. Janja samu sebe karakterizira kao neobuzdano erotiziranu. Kao što nema kontrolu nad realnošću, koja je fragmentirana i stihijska, tako nema ni nad svojom seksualnošću. Tako nakon smrti sina Luke razmišlja:

[79] Antonija Bogner Šaban u svoj članku „Proze Vanje Radauša“ smatra lik snaše iz kuće Draganića svojevrsnom varijacijom „Kozarčeve 'Tene', raznolkih Manda, Kozarca mlađeg, Ivakićevih, Bertićevih pa i Velikanovićevih satiričko-humornih literarnih štiva“ , Zbornik Dana Josipa i Ivana Kozarca“, SN Privlačica, Vinkovci, 2001., str. 15.

„Bog mi je svidok... znala sam ja da će se nešto dogoditi... eto moj dado... koji je i moj brat... javio mi se neku noć... i reko... Janjo... Zlato moje... bilo bi najbolje da siđeš k meni... viruj mi... a ja poludila od stra... od groblja... groba... pakla... vatruštine one đavolje... eto sinko moj.. sritan si.. nisi stigo ni da grišiš... čist si od svakog grija... kažem ti srce moje malo... lipi moj Luka... sritan si... eto nisi ni pozno tilo svoje... ko ja ... evo ovo ludo... pomamno... divlje... ko u neke kobile... bog da mi prosti...“ (Vihori nad Virovima: 160, rkp.).

Neobuzdani eros, koji želi primiriti paklene vizije i strah od thanatosa tjeraju na ljubovanje sa slugom Matijom iz Bosne i to u 40. godini života. No, ljubav se prekida nakon dvije godine kada se Matija zaljubljuje u rasnu šokačku djevojku Maru Rašićevu te biva ubijen sjekirom pod nerazjašnjenim okolnostima. Janja zatim ljubuje sa slugom Živkom koji sjekirom ubija njenog supruga Peru te odlazi na robiju u Mitrovicu da bi se nakon povratka s robije i sudjelovanja u II. svj. ratu upustio u ljubavnu vezu s Janjinom kćeri Katom, što će na koncu rezultirati Janjinim posvemašnjim ludilom i samoubojstvom.

Tjelesnost se u ovom romanu nadaje kao zaborav psihološkoga martirija i slavonske žene u povijesnim nevremenima, ali i univerzalne izmučene ljudske psihe u neperspektivizrajućem i fragmentiranom svijetu. Zato roman nema čvrstu fabulativnu strukturu i obiluje halucinatnim nadrealističkim opisima, izrazito slikovitim i intermedijalnim.

Čitav Janjih život prikazan je isključivo strujom svijesti koja je prepuna halucinacija i zapravo na granici s nesvjesnim. Janja na taj način iznosi i sudbinu svoje majke Kate, svoje kćeri Kate, sinova Marke i poremećenoga Luke, koji je nakon pada s voza sijena ostao debilan da bi na koncu i umro, prikazuje smrt sina Marke. Tako se dočarava i Janjino sve češće buncanje i potonuće u ludilo.

Interetkstualno se u genettovskom smislu uključuju aluzije na iskustva nadrealističke umjetnosti. Janja usniva ili halucinira infernalne vizije poput crnog sunca, demonskih zvjeri razjapljenih gubica, otrovne pare i sl. (VNV: 212., rkp.).

Intertekstualni dodiri s arhemitskim tekstovima dolaze do izražaja u aluzijama na Edipov kompleks i incestuoznim motivima koji se vezuju uz likove Janje i Kate. Janja je ljubovala s ocem, a Kata s majčinim ljubavnikom Živkom.

Također, nazočni su i problemi ubojstva autoriteta, kao što je to suprug ili otac, problem kazne, problem odnosa erosa i thanatosa, koji i inače obilježava Radauševo cjelokupno stvaralaštvo.

Autocitati romana „Vihori nad Virovima“ su i obrada teme nasilja, osobito patnje zbog birokratskog režima. Intermedijalni opisi žandara i njihovog maltertiranja šokačkoga življa su tako slikoviti da se gotovo podudaraju s likovnom obradom krvnika i žandara, a osobito s pjesničkim dijelom opusa, odnosno pjesničkim slikama u kojima je tematizirano žandarsko nasilje. U romanu Radauš pribjegava i doslovnoj citatnosti pa jednoga žandara imenuje Jovom Stanisavljevićem, dobro poznatim kao povijesna osoba razbojnika sa slavonskih prostora koji je bio zvan Čaruga.

Jedan od zanimljivijih ulomaka u kojemu se javljaju Radauševi etimoni je svakako onaj o žandarskom teroru i Sibinjskim žrtvama, stvarnom povijesnom događaju, koji je opjevan i u zbirci „Slavonijo, zemljo plemenita“ (1969.) pa ga se može smatrati signiranim mjestom Radauševa stvaralaštva i jednim od njegovih simbola hrvatske i šokačke povijesne patnje:

„Eto divanili u selu... a ona onda i vidila u svojim snovima... snoviđenjima... eto ne spava... zatvori oči i gleda.. neku u sebe gleda... kanda neko u njoj divanji... Sibinj... neko malo selo.. tu kod Slavonskog Broda... Janji se priviđa da odnekud teče poludila Sava... i umisto koritom da teče... ona juri drumom... sva krvava... a nad ovom podivljalom bujicom... lete žandari... ko neki šišmiši... i pucaju... Isuse... pucaju u tu krvavu vodu... iz koje se pojavi tu i tamo... po koja glava utopljenika... što viče... a oni pucaju... a imaju krila... jest tako mi đavoljih ušiju... jesu... baš su šišmiši...“ (Vihori nad Virovima, 184., 185, rkp.).

Također, javlja se i postmoderna skepsa u ideologije koja je zamijećena već u pjesništvu:

„Krvnički je težak život na selu... A ovi neki... kobajagi političari... prave se sveci...laju oni kako narod vole... da se bore za narod... njekaki narodni poslanici... ugledni ljudi u stranci... kako divane ljudi.... a eto ja znam... za jednog gada... od ovih... pozajmljuje novac za velike interese.... pravi zelenaš i gulikoža... pa šta viču... na ove jadne judice... što drže dućane... nikada nisu toliko krali... i varali narod... ko vi seoski sveci i uglednici... eto onoj sirotoj Marti... pozajmio gad jedan prljavi... kobajagi narodni poslanik... Tuna Šimunić... dvadeset iljada... a vratit se mora za godinu dana četrdeset iljada... gad pokvareni... a kad s njim divaniš... puna su mu usta naroda... kanda govno žvače... i privrće očima... ko kokoš... kad vodu pije... Antikristi prokleti... pa i

najluđi san... utopi se u mučeničkom poslu... ovih žena... u toj tako čudnoj... da ne kažem zagonetnoj... i sjetnoj ravnici...kao da i nije sanjala... kanda je ova noć prošla bez priviđenja... mučila su je upravo paklenski...Janja je radila... skoro mahanički...“ (Vihori nad Virovima, 186, rkp.).

Socijalna nepravda također izaziva skepsu u vladajuću idologiju. Takav je prizor skupljanja poreza:

„triba samo vidit one njuške u Županji... onog gada... šefa... kako li ga zovu... sav se uvuko u sebe... izjeda ga tižika... a ona njegova flundretina... guzata kurva... samo bi t novaca.... novaca... nikad joj dosta... a on... izgleda ko sedam žalosti... kukavac jedan.. ko što je i ona njegova beštija.... krpelj njeki... krvopija otrovna... ona njega cidi... a on siše krv vom narodu... skupa s našim bilježnikom i blagajnikom... jedini jezik... s kojim možeš s njima divanit... to je ... da pod zimu dotiraš uranjeno prase... barem od sto kila... i bilježniku... i blagajniku... i gospdinu šefu poreznog ureda u Županji.. a povr svega toga... još i prase za Božić... krst im materin njiov... ušljiv...cide...cide... vaj narod... dušu mu popili... porez to je ko neka nemam...strašilo neko...“ (Vihori nad Virovima, 208, rkp.).

Uporaba ikavice u tekstualnom tkivu koje je oblikovano standardom, može se zamijetiti kao interlingvalni citat.

Vizualna osobitost oblikovanja teksta romana „Vihori nad Virovima“ je odsuće bilo kakve interpunkcije osim trotočja. Zanimljivo je da se takva interpunkcija nalazi i u romanu „Let u bezdan“, što pokazuje da je riječ o stilskoj intenciji i priklanjanju modernim romanesknim tehnikama kao što je bilježenje struje svijesti, iako Radauš trotočje koristi i u klasičnoj naraciji. Takvim „Miješanjem nadrealističkih i somnambulantnih vizija, promjena vremenskih perspektiva, pa i grafičkim izgledom teksta koji teče uz pomoć sintaktičkih cjelina isprekidanih trima točkicama od početne do završne misli, kao jedinim interpunkcijskim predahom, Radauš niže i kombinira činjenice iz slikaričina (Slave Raškaj, op. V. M.) života, vraćajući se istim situacijama (...)“ (Bogner Šaban, 2001.: 11).

Već samim takvim vizualnim etiketiranjem pomoću trotočja kao jedinog interpunkcijskog znaka u ovim romanima, kao da se želi naglasiti protočnost radnje, ali i vremena odvijanja fikcijskoga materijala, njegovoga strujanja u realnom vremenu, koje vodi u irealnost i

nepouzdanost u ikakva pouzdavanja u realna vremenska određenja. Potencirana je fragmentarnost, fluidnost i krhkost pripovjednog tkiva.

U romanu „Vihori nad Virovima“ pojavljuje se i intertekstualna praksa uvršatavanja pjesničkih tekstova, koji su izrazito pripadni semiotičkoj matrici, a uz to su ponekad i intrasemiotički citati usmenoga pjesništva. Takva je pjesma lude Eve, koja je sva u stilu narodne bajalice, a u njoj se pojavljuju i leksemi iz slavonskoga usmenoga pjesništva:

Rajole
Dodole
Senadoj
Nek senedo
Senadoj
Kulu đuj Đure
Đoro
Đorole
Rajola
Godole
Šaljagom begom
Beljore
Begom šaljagom
Bebeljore meće belje
Beljore
Mor
More
Do zore
Vitala
Vita a e la
Tra dri la la
Ustaj ne spavaj
Lenger baša subaša
Kumbaša
Belo Belore Lenger baša
Kumbaša
Joj joj
Braco moj (Vihori nad Virovima: 223, 224, rkp.)

U romanu „Vihori nad Virovima“ utjelovljena je radauševska strategija dijaloga tradicijskog i postmodernog. Temeljna fabulativna okosnica, kao i odabir likova nastaje kao rezultat baštinjenja iz riznice slavonskoga književnoga korpusa. Smještanje radnje u šokačko selo, dominacija ženskih likova pa čak i preuzimanje motiva I. Kozarca (begovićevsko tjeranje

konja, status homo fabera, „slavonska krv“), J. Kozarca (ženski likovi i njihova erotičnost, nemoral, strani kapital koji sječe šume, porezi, rad na zemlji), kao i podudarnosti s opusom M. Švel Gamiršek (moralno i materijalno propadanje slavonskog sela, ženski likovi, žandarska represija) ukazivali bi na privrženost književnoj tradiciji. Međutim, Radauš je iz zavičajne riznice uzeo elemente koje je oblikovao u moderni roman. Njegov se roman uklapa u kvalifikacije takvoga romana Milivoja Solara: „Kako svijet vidi kao niz sektora, tako moderni romanopisac čovjeka u njemu vidi kao stranca koji se više i ne želi smjestiti u kozmosu, nego situirati u kaosu, u apsurud, tj. i u besmislici svijeta pronaći svoje vlastite, pojedinačne koordinate 'bez važnosti za općenitost'. Život junaka modernog romana ne 'teče', ne odvija se u vremenu kao postizanje svrhe, nego stoji na mjestu, 'traje' kao niz trenutaka; ono što se zbiva u romanu to je ili struja svijesti ili besmislica događaja koji se vrte u krugu. Moderni roman ne priča nego analizira odnosno izvještava o analizi, redovno o analizi prirodno najmanje egzaktno istraženog predmeta – čovjeka“ (Solar, 1980.: 291). Upravo takvo je nastojanje romana „Vihori nad Virovima“ koji se prislanja uz matricu modernog romana s nekoherentnom, fragmentiranom strukturom, modernim tehnikama poput struje svijesti, poniranjem u podsvijest likova, slikanjem decentriranosti i neperspektivizma likova, brisanjem granica između realnoga i fiktivnoga, niveliziranjem objektivnoga i povijesnih naracija.

### 2.6. Esej „San o smrti“ – eros i thanatos

Ključem za dekodiranje gotovo cjelokupnoga Radauševog umjetničkog koncepta može se smatrati njegov esej „San o smrti“ o francuskom slikaru Watteau. U njemu je izrečen Radaušev umjetnički i životni credo već u naslovnoj sintagmi. Naslov treba shvatiti sukusom stvaralaštva i primijeniti i na književni dio opusa jer „Radauševo književno djelo se nije rađalo iz neke dokolice ili puste težnje da se umjetnički izrazi u drugoj formi, nego iz životne borbe, iz nacionalnog etičkog idelizma, iz pitanja smisla života uopće. U tim stvaralačkim stremljenjima ogleda se cijelo pitanje njegove nemirne, nestrpljive naravi, pojava složene originalnosti duha.“ (Mihanović, N., 2001.: 83).Originalnost duha uvjetovala je stvaralaštvo u kojemu je „vođen unutarnjim stvaralačkim pozivom“ (Čorkalo, 1999.: 136) producirao neprestano i neumorno u različitim medijima. Radauševa originalnost i autentičnost često je zamjećivana i u likovnom dijelu opusa: „Njegova izuzetno snažna i osebujna ličnost uspjela je izdržati izdvojenost i dobrovoljno nepripadanje nikakvom pokretu, te ostvariti djelo bez uzora u našoj umjetnosti,

autentično, snažno i danas u svojoj suvremenosti aktualno“ (Kataog izložbe „Uz 100. obljetnicu rođenja. Ivan Vanja Radauš, 2006.: nepag.).

Radauševu potpunu predanost umjetničkom stvaralaštvu, elementarnost, renesansnu svestranost i strastvenost primijetili su svi proučavatelji njegova djela. Matko Peić, pišući o Radauševu kiparstvu inaugirira duhovna izvorišta cjelokupnog njegovog stvaralaštva: „Dvije se riječi javljaju: ljubav i smrt – to jest jedna riječ: život. One označuju karakter Radauševa kiparskog intimiteta“ (Peić, 1995.: 23). Matko Peić je tako postavio temeljne signire, izvore i uvire cjelokupnoga umjetničkoga nastojanja, polazišta i dolazišta Vanje Radauša. Peićevo markiranje thanatosa i erosa, kao i uočavanje njihova kauzaliteta zapazit će gotovo svi proučavatelji opusa Vanje Radauša. Katica Čorkalo suodnos erosa i thanatosa uočava iz drugog kuta nazivajući Radauša „umjetnikom opsjednutom smrću“ (Čorkalo, 1999: 6).

Eros i thanatos ključne su točke na kojima se presavija egzistentno. U Radauševom umjetničkom opusu eros i thanatos nisu disparatne, nego kompatibilne kategorije. Eros nije shvaćen kao pobuna i suprotnost thanatosa, kao snaga koja daje elan vital, koja se suprotstavlja. Eros je u Radauševom stvaralaštvu dio njegovog *halucinatorija* (Peić) jer jedino u snu i halucinaciji se pronalazi mjesto utjehe pred demonskim thanatosom. U eseju „San o smrti“ tako se izriče: „Uostalom, lijepo je umrijeti u snu bunila ljubavi, u snu nestajanja na neke druge i nepoznate strane, obale – svejedno – Kythere - ili nekakove drugačij“ (Radauš, 1979.: 245). Eros omogućuje halucinatorna, vizionarska, čak oniričkа stanja i u Radauševim pjesmama i u romanu „Vihori nad Virovima“. U Radauševom promišljanju odnosa erosa i tanatosa, eros funkcionira tek kao privremeni zaborav i odvraćanje od kobnosti thanatosa pa pridobiva često neobična obilježja. Ponekad je naglašena groteskna tjelesnost, a intermedijalno i u ženskim skulpturama i crtežima naglašenih nogu i bedara, kao najerotičnijeg dijela. S druge strane, u erosu je nešto sofisticirano i tajanstveno, što, uostalom Radauša i fascinira kod Watteaua: „Sviraju momci na gajde, cure na mandoline – tužno stoje komedijaši ovog našeg trajanja u vremenu sunčanog kralja, a nabori širokih haljina pokrivaju zemlju – da se ne bi vidili grobovi – otvorene grobne jame, što tako šutljivo i strpljivo čekaju – nekoga svoga“ (Radauš, 1979: 247). Ljubav je nazvana „grčem koji je obuzeo svo tijelo“ čije je zamiranje u stvari umiranje. Radaušev odnos prema tjelesnosti, prema tijelu koje „je nositelj boli i smrti“,[80] pokazuje njegovo temeljno shvaćanje egzistentnoga kao neumoljivo temporalnoga, martirijskoga i

[80] Babić, Antun smatra da je i u kiparstvu Radauš napustio prikazivanje tjelesnosti da bi napusti bolno i smrtno. Usp. Babić, A., „Nasilje, patnja i smrt u djelu Vanje Radauša“, u: „Likovne teme“, OMH Vinkovci, Vinkovci, 2009., str. 22.

slaboga. Pokazuju to i „Tifusari“ i poema „Requiem za tifusare“ i ciklus „Panopticum croaticum“ i to na najeksplicitniji mogući način apstrahiranjem forme do kosti, rebara, skeleta. Međutim, esej „San o smrti“ naglašava jednu drugu dimenziju tjelesnosti i tjelesne ljubavi. Eros je i dalje samo trenutak egzistentnog na putu „ravno u Had“, ali upravo u tome se pronalazi njegova vrijednost.

Čitava egzistencija je za egzistentno tek jedan san, imaginarij, halucinacija. Infernalne vizije, s tipičnim raduševskim bestijarijem i biljnim svijetom, s vucima, zmijama, paucima, hijenama, šakalima, lisicama, jazavcima, demoniziranim ribama i školjkama i dijelovima tijela poput ralja i gubica, ribljih kosti i krljušti, s urvinama, oceanima, virovima, grotlima i pustinjama dominiraju u pjesničkim zbirkama „Talozi krvi“, „Josipovo polje“, „Kosilica vremena“, poemi „Requiem za tifusare“, kao i u većem dijelu likovnoga, kiparskog i crtačkog opusa. U halucinatornom imaginariju danteovske slike nadmoćnog thanatosa nadvladavaju svaku drugu imaginaciju. Bespomoćnost lirskog subjekta tako postaje njegov uobičajeni egzistencijalni status, kao npr. u prvoj pjesmi „Taloga krvi“ gdje se identitet subjekta gubi u preplitanju govorećih glasova. U jednom trenutku to je lirsko Ti, potpuno slabo i nemoćno:

„Traješ groznicama / Stravičnim ponoćima / Bezizglednim daljinama / Suludim“,

da bi pretopljeno u lirsko Ja ispovjedno i molbeno zazvalo eros kao utjehu:

„Negdje sam snivao / Zemlju sunčanu / Ruke vrele / Usne dozrele / Dojke zadrhtale“,

ali, aproksimaciju i san nadvladava moć thanatosa:

„Budim se mrazovima / Groznim drhtajem / Nestajem željama / Vječnog nestajanja“ (TK,II.: 1, rkp.).

Esej „San o smrti“ uz sjedinjenje erosa i thanatosa, donosi, dakle, još jedan konstituent radauševskog poetskog usredištenja, a to je spoznaja snovitosti čitave egzistencije. Takvo promišljanje je u svom temelju postmoderno jer se ne utemeljuje u vjeri u postojanje realnoga. Osim toga, u Radauševom je književnom opusu nivelizirano svako realno utemeljenje egzistentnoga pred smrću. Stvarnost ne postoji, postoji tek privid, kratkotrajni san o egzistiranju na putu prema smrti. Nastojanje tijela da se odupre propadanju i boli, također je tek jedan kratki san uvjetovan postojanjem erosa. Nivelizacija zahvaća sve: povijest, vrijeme i subjektovu egzistenciju pa čak i njegove utopije u kojima traži uporišna mjesta. Tretiranje erosa je, ipak,

drugačije jer on nije uporišno mjesto za centriranje subjekta, za okupljanje njegove defragmentirane svijesti i iskustva svijeta, već tješiteljski virtualni prostor, koji je toliko nestabilan da subjekt ne može ni samome sebi uvijek potvrditi njegovo postojanje.

U eseju „San o smrti“ odnos prema erosu i thanatosu bitno je drugačiji no u većini pjesništva i likovnog stvaralaštva gdje se eros gubi pred superirornim i demoniziranim thanatosom. Eros se ovdje prepoznaje kao parafraza thanatosa. Smrt traje u ljubavi, ljubav je samo jedno od lica smrti. Thanatos ispunja svaku ljepotu, osobito ljepotu: „Da Watteau, da, Mozart, o nisu to nedužni menuetti, to je sablasni mračni ritam dolazeće smrti, tako izvjesno, tako suludo prisutne“ (Radauš, 1979 : 247). Radauš je u ovome eseju fasciniran Watteauovim aktovima prekrivenim svilom, videći upravo u tom mekom i podatnom materijalu najviši iskaz erotičnosti za koji su znale i „njegove Šokice“ tvrdeći da „nije slučajno, da su moje Šokice tako nezasitno ludovale za svilom – ako tko – one su znale šta i zašto – baš svila“ (Radauš, 1979.: 247). Erotičnost se vezuje uz profinjenost, mekoću i tajanstvenost prekrivenoga tijela, a i uz zagasite boje koje je slikar Watteau koristio, odnosno eros je tek nježna, barokno prigušena i tiha slika thanatosa.

Esej „San o smrti“ dovodi Radauša do istih zaključaka kao i pjesništvo – thanatos je u korijenu bitka, zakon svega egzistentnog, a eros je katkotrajni zaborav i htijenje utjehe pred temporalnošću. Esejist Radauš ne izražava više temperamentni bunt, zgražanje i krik, već pomirenost s takvim procesom, sumirajući sva svoja umjetnička propitivanja ontologije melankoličnu konstataciju:

„Sanjam snove, skupa sa njima odlazim, putujem putovanjima ovim tako ludo ljudskim – tako neponovljivim. Neko se ponekad okrene, kao Lotova žena – pretvara se u kameni stup soli – beživotna i skrutnuta u jednu tvar gorku i slanu“ (Radauš, 1979: 248).

## 3. RADAUŠEVO KNIŽEVNO STVARALAŠTVO UNUTAR SLAVONSKOG KORPUSA

### 3.1. Pozicioniranje književnoga stvaralaštva Vanje Radauša unutar zavičajnoga slavonskoga korpusa

Radauševo je književno stvaralaštvo, prema njegovu vlastitu svjedočenju u autoreferencijalnom tekstu „Pogovor“ koji je napisao uz svoj roman „Vihori nad Virovima“ (1972.) započelo upravo u slavonskome zavičaju, u vinkovačkim školskim danima. Tada je, u trećem razredu gimnazije napisao svoj prvi roman „Iljko Apić“ [81], čiji rukopis nije sačuvan. Već iz naslova toga romana, vidljivo je da se autor referira na svoj zavičajni prostor, odnosno na mikrotopos Vinkovaca. Ne može se smatrati slučajnošću da je Radauš za naslov odabrao slavonskodijalektnu varijantu imena Ilija, inače karakterističnu za govore šokačke etničke skupine te prezime koje u Vinkovcima nose najstariji pripadnici vinkovačkih šokačkih rodova.

U knjizi „Vinkovački šokački rodovi“ (1999.) Tome Šalića navodi se da je: “Prezime Apić u Hrvatskoj rijetkost. Zabilježeno je u Vinkovcima, Otoku kod Vinkovaca, Županji, Slavonskom Brodu i u okolici Splita (Naklica)“ (Šalić 1999.: 7). Pretpostaviti je tek da je fabula bila utemeljena u zavičajnom slavonskom (vinkovačkom?) prostoru.

Tijekom studija V. Radauš je, kako navodi u istom, već citiranome tekstu napisao dramu, za koju ne navodi naslova i tvrdi da je rukopis izgubljen.

Pripadnost slavonskome književnom korpusu Radauš potvrđuje već i naslovima nekih svojih djela. Naslov jedne od njegovih za života objavljenih zbirki glasi „Slavonijo, zemljo plemenita“ (1969.). Pod naslovom „Vihori nad Virovima“ objavio je ulomke romana upravo u Slavoniji, tj. u osječkoj „Reviji“ (XIII./ 5. , 1973. , str. 1.-20.). Virovi su hidronim kraj Otoka nedaleko Vinkovaca[82] koji obuhvaća rječicu Virovi i okolnu šumu hrasta lužnjaka na udaljenosti 100 m od obale. Preko 70% omeđeni su šumom hrasta lužnjaka.

Unutar autoreferencijalnog izričaja i drugih neknjiževnih diskursa, Vanja Radauš je mnogo više za života iskazivao zavičajno nadahnuće.

---

[81] Usporedi u knjizi „Vinkovački šokački rodovi“ Tome Šalića, Vinkovci, MH, 1999., str. 73., 263., 270. U navedenoj knjizi u rodoslovlju obitelji Apić ne nalazi se nitko s imenom Ilija.
Pripadnici toga roda i danas žive u Vinkovcima.

[82] Više o Virovima može se pročitati na stranicama grada Otoka : http://www.otok.hr/grad_otok.php?id_kat=23

U autoreferencijalne tekstove zavičajnoga dodira pripada tekst „San o smrti“ objavljen u vinkovačkome Godišnjaku MH br. 8./ 1979. te „Moje uspomene na dra Josipa Matasovića (Spomenica Josipa Matasovića 1892. – 1962., Zagreb, 1973.). Josip Matasović bio je Radaušev gimnazijski profesor povijesti, kojega je neobično volio i cijenio te smatrao jednim od životnih autoriteta.

Radauš je objavio i dvije foto-monografije u kojima je tematizirao Slavoniju, u kojima, također već naslovno upućuje recipijenta. To su „Srednjovjekovni spomenici Slavonije“ (Zagreb, 1973.) te „Spomenici Slavonije iz razdoblja XVI. – XIX. stoljeća“ (JAZU, Zagreb, 1975.). Tome je pribrojiti i njegove fotografije sa slavonskim motivima kojima su opremljene tri knjige „Šokačkih pismica“ Slavka Jankovića (1967.,1970., 1974.).

O slavonskim temama u ostalim likovnim medijima za sada je ustanoviti mnogo značajniji broj djela u odnosu na objavljena književna.

Odgovoriti je što su književna kritika i povijest mogle percipirati kao zavičajno utemeljno u objavljenom dijelu Raduševoga književnoga korpusa te kako je na temelju objelodanjenih tekstova pozicioniran u slavonskome korpusu.

Do sada najopsežnija bibliografija članaka (Katalog, 2006.: 218 – 225) o Vanji Radaušu tiskana je u katalogu izložbe „Vanja Radauš. Retrospektiva“ održanoj od 21. prosinca 2006. do 11. veljače 2007. godine u Galeriji Klovićevi dvori na Jezuitskom trgu 4 u Zagrebu. U njoj se kao prve recepcije prve i jedine Radauševe za života objavljene zbirke zavičajnog tematiziranja „Slavonijo, zemljo plemenita“ (1969.) bilježe već u istoj godini novinski napisi. Tako „Večernji list“ već 5. svibnja 1969. donosi nepotpisani članak „Zbirka poezije Vanje Radauša“, a 23. lipnja u istim novinama objavljen je članak „Radauševi stihovi“ potpisan s M. Z.

Istaknuti hrvatski književni povjesničar Dubravko Jelčić percipirat će već 1971. godine Radauševo stvaralaštvo u članku „Stihovi svestranog“, objavljenim u „Areni“ Zagreb 11. lipnja 1971., što je prvi napis književnoga povjesničara o književnom stvralaštvu Vanje Radauša.

U osječkom „Glasu Slavonije“ Vjekoslav Bizjak objavio je 23. 3. 1974. članak „Kipar i pjesnik“, prepoznajući Vanju Radauša i kao književnika.

Poslije tragične smrti V. Radauša 23. travnja 1975. objavljeno je niz novinskih in memoriama i napisa o njegovu stvaralaštvu. Tako je u osječkim novinama „Glas Slavonije“ prvi članak objavljen već tri dana nakon smrti, tj. 26. travnja 1975, a u razdoblju do 25. svibnja

još devet članaka koji govore o Radaušu, većinom u biografskom smislu i kao o značajnom likovnom umjetniku.

Bibliografija bilježi da je u Osijeku održana komemorativna književna večer. „Glas Slavonije“ donosi 7. svibnja 1975. članak potpisan s B. J. pod naslovom „Komemorativno književno veče poezije“.

U rodnim Radauševim Vinkovcima vijest o njegovoj smrti objavljena je u lokalnim novinama „Novosti“ od 29. travnja 1975., a slijedi broj u kojemu su na prvoj, drugoj i trećoj stranici objavljeni članci povodom umjetnikove smrti. Antun Babić napisao je „Radauševo djelo – trajan doprinos našoj kulturi“ („Novosti, Vinkovci, 9. 5. 1975.), slijedi nepotpisani članak “Akademici, suradnici i likovni kritičari o Vanji Radaušu“ (Novosti, 9. 5. 1975.), pa članci Dionizija Švagelja „Ljudska sudbina kao umjetnička akcija“ (Novosti, 9. 5. 1975.) i „Šokac i mužik, Slavjan i humanist“ (Novosti, 9. 5. 1975.) te Dragutina Žanića „Volio je Slavoniju i htio je da je drugi zavole“ (Novosti, 9. 5. 1975.).

Članak koji percipira Radauša i kao književnika je „Šokac i mužik, Slavjan i humanist“ Dionizija Švagelja, a ostali članci žele upotpuniti sliku o umjetnikovu sveukupnom djelovanju, interesima i biografiji.

Znakovito je da Radauša sugrađani prepoznaju kao zavičajno opredjeljenog, što pokazuju već naslovi Švageljovog i Žanićevog članka. D. Švagelj Radauša kvalificira etničkom odrednicom kao Šokca, dakle pripadnika najstarije vinkovačke i Slavonijom rasporostranjene etničke skupine hrvatskoga naroda, koja izvjesni prostor svojega življenja imenuje Šokadijom. Etnička odrednica Vanje Radauša kao Šokca može se smatrati više umjetničkom legitimacijom jer prema podrijetlu Vanja Radauš nije bio Šokac[83], ali je njegovo opredjeljivanje za šokaštvo, iskazano u raznim životnim situacijama i djelovanjima, kao i u umjetničkom stvaralaštvu poticalo na ovakove kvalifikacije. Ovaj je članak ujedno i opsežnija recepcija Radauša kao zavičajnoga slavonskog književnika.

[83] U Katalogu izložbe „Vanja Radauš. Retrospektiva 21. prosinca 2006. – 11. veljače 2007. „ u Galeriji Klovićevi dvori, Jezuitski trg 4 Zagreb, navedeno je da obitelj Radauš potječe iz malog mjesta nedaleko Praga u Češkoj, odakle se doselio Franjo, djed Ivana Vanje Radauša. Vanjina je baka bila Marija Geber „Čiji su se pak peci, doselili u Slavoniju iz Njemačke, točnije iz Würtenburga, tijekom 18. stoljeća, odnosno nakon što je Slavonija osobođena od Turaka. Pretpostavlja se da su se nastanili u Jarmini, selu nedaleko Vinkovaca.“ Podrijetlo predaka s majčine strane, iz obitelji Andress nalazi se u ovoj biografiji u francuskim pokrajinama Alsace i Loraine. (Katalog: 2006.: 201.)

Dragutin Žanić ističe Radauševu emotivnu angažiranost prema slavonskome zavičaju i nastojanje oko afirmacije zavičajnosti.

Antun Babić u članku „Radauševo djelo – trajan doprinos našoj kulturi“ (Novosti, 9. 5. 1975., str. 2.) nastoji iznaći spedifičnosti likovnoga dijela opusa, ali prepoznaje svojevrsnu Radauševu intermedijalnost i njegove književne uzore, pjesnike F. Villona i M. Krležu. Također, detektira Slavoniju kao Radauševu umjetničku opsesiju i nadahnuće:

„Kao neki ublažavajući kontrapunkt dominantnoj tragičnosti, javljaju se fine lirske djevojačke glave, posebno Slavonki. Upravo ta Slavonka ili čak, ova Slavonija, bila je njegovo najintimnije pribježište od mora, koje su opsjedale ovaj lucidni duh.“

U notici „Lirskom intimusu, post festum. Jednostavno: bard šokački („Notice o pjesnikovanju Vanje Radauša“)“ objavljenoj u istoj prigodi u istim novinama, tj. 9. 5. 1975. u „Novostima“ na 2. stranici, Ivan Berislav Grigić je, možda i nesvjesno, pozicionirao Radauša i kao pjesnika unutar šokačkoga korpusa hrvatske književnosti:

„Brojnih je štovatelja imao svestrani talent Vanje Radauša, no isuviše su ostali neznani, iznenađujući, tek malo istraženi i po mnogima, svima nam dragi njegovi poetski izričaji, tako ovozemaljski, srčani i narodski i savremeno bitno naški i tipični!“

Grigić upućuje i na dobru recepciju Radauševoga stihovlja i na njihovu ukorijenjenost u zavičaj atribucijom „naški“.

Kratki Grigićev napis poziva se i na „Pismo dragom prijatelju“, koje je I. Hergešić objavio uz Radauaševu zbirku „Slavonijo, zemljo plemenita“ (1969.) slažući se s Hergešićevom tvrdnjom „da nije svakodnevna pojava kada stihotvorac početnik tako umješno vlada pjesničkim zanatom.“

Grigićev zaključak: „Dodatno, za nas je Vanja Radauš jednostavno bard šokački – iznad svega“, pozicionira unutaropusno njegovo pjesništvo i određuje mu mjesto unutar korpusa hrvatske književnosti kvalificirajući ga ponajprije šokačkim pjesnikom.

Bibliografija (Katalog: 2007.) u razdoblju od 1975. nakon umjetnikove smrti do 2006. godine bilježi članke i prikaze od kojih se vrlo malen dio odnosi na recepciju književnoga dijela opusa. Većinom se osvješćuje pripadnost Raduševoga opusa i književnome, a ne samo

likovnome korpusu. Tako Stevan Ostojić legitimira Radauša i kao pjesnika naslovljavanjem članka „Delo pesnika i borca“ (Politika, Beograd, 21. 5. 1976.).

U 1976. recepcija Radauševa djela izrazita je upravo od zavičajnika (npr. književnici Matko Peić i Pavle Blažek) pa Ivan B. Grigić piše članak „Raskošni voljenik Cibaliane“ (Novosti, Vinkovci, 30. 4. 1976.), ističući poveznicu s Vinkovcima.

Matko Peić, koji je mnogo pisao o Radauševom likovnom stvaralaštvu i koji je jedan od autora monografije o V. Radaušu iz 1965. (Babić, Ekl, Kaštelan, Peić, 1965.: 1 – 4) svrstao ga je u zavičajnike, uvrstivši esej o njemu u svoju knjigu „Osam eseja iz Slavonije i Srijema“ (Peić, 1985.: 183 – 192). Iako je u tome eseju riječ o Radaušu kao kiparu i likovnom umjetniku ono što Matko Peć zapaža u svome eseju je da je Radauševo kiparstvo „kiparstvo intimiteta. Intimitet, ta tako rijetka vrednota našeg i starijeg i novijeg kiparstva osnova je Radauševa stvaranja jednako što se tiče motiva i što se tiče izraza.“ Također, kao jednu od karakteristika Radauševa kiparstva primjećuje poseban odnos prema zemlji: „Prva kolektivna izložba koju je Radauš priredio uoči II. svjetskog rata Salonu Ullrich[84] pokazala je da je intimitet zaista ono što daje osnovni puls njegovoj plastici. Zemlja, taj jednostavni, a savršeni materijal za strastveni, pun ličnog nerva slikarski croquis, čekala je dugo u našem kiparstvu ruku ovog intimitetom nadarenog Meštrovićeva učenika da je zgrabi onim zanosom kojim je pokojni Miroslav Kraljević držao svoj kist i svoje, u trenucima genijalno crtačko pero. Gledajući danas reprodukcije i vrlo rijetke preostale terakote s te prve Radauševe izložbe, čovjek dobiva dojam da bi najkonciznija definicija za njih bila: *zemlja je modelirala zemlju* (spac. V. M.).“ Tako je M. Peić u likovnom opusu naznačio veliku Radauševu intermedijalnu temu – temu zemlje.

U navednoj bibliografiji izostao je podatak o prikazu Ivana Slavičeka „Dva lirska iznenađenja“ (Revija 1970., 10. 2.,str. 145. – 147.) i Matka Peića „Nakon kipova i poema“ (Vjesnik, 1971.). Oba prikaza donosi Glosarij knjige Helene Sablić-Tomić i Gorana Rema „Slavonski tekst hrvatske književnosti“ (Sablić, Rem, 2003.: 567).

Tekst Ivana Slavičeka „Dva lirska iznenađenja“ citira i Stana Vuković kao svjedočenje o književnoj večeri u Osijeku tijekom koje je Vanja Radauš prvi puta javno predstavio svoje pjesme te je „silinom interpretacije (...) fascinirao auditorij. I u toj silini, toj sažetosti, toj preciznoj kratkoći stiha ogleda se pravi kipar: kao da udarom dlijeta odlama prave riječi i slaže ih u pjesmu (...). Izgovorena Radauševa riječ još snažnije djeluje od napisane“ (Vukovac, 2001.:

[84] Riječ je o izložbi iz 1939. godine.

107). Citirajući I. Slavičeka, S. Vukovac uočava temeljne činjenice – prvo Radauševo javno i osobno interpretiranje pjesama, osobitu dojmljivost, dojmove recipijenata u zavičaju.

Književnopovijesna i književnokritička recepcija kojom bi se Radauševo književno stvaralaštvo pozicioniralo u slavonskozavičajnom književnom korpusu do 1990. uglavnom se svodi na uvrštavanje u zavičajne antologije.

Vladimir Rem, književnik i književni povjesničar iz Slavonskoga Broda, koji je živio i djelovao u Vinkovcima kao ravnatelj vinkovačkoga Dramskog kazališta Joza Ivakić, uvrstio je Radauševe pjesme u svoju pjesničku antologiju „Zaljubljenici Cibalae: Vinkovci u poeziji“ objavljenoj 1976. legitimirajući Radauša književnikom i pozicionirajući ga unutar slavonskoga i još užeg vinkovačkoga pjesničkoga korpusa. U njegovoj antologiji se nalazi pjesma „Procvjetalo“ koja predstavlja Radauša kao himnika ravnice i to, što će se u njegovom pjesništvu pokazati demetrizirane ravnice koja donosi plodove i prostor je obnovljivih krugova života. Također, V. Rem uočio je specifičnost Radauševog stvaralaštva u spoju disparatnog i temperamentnog tvrdeći da je on „u svojim djelima spajao maštu i zbilju, temperament i inteligenciju, pa je tako njegov likovni izraz zadirao i u naturalizam i u nadrealizam“ (Vukovac, 2001.: 107).

U kasnije nastalim djelima V. Rem će Radauša spomenuti u „Slavi Panonije“ (1980.) te „Vinkovačkoj kronici“ (1983.).

U knjizi „Slava Panonije“ iz 1980. u eseju „Hrvatsko pjesništvo u Slavoniji“ Vladimir Rem prepoznaje i pjesničko stvaralaštvo Vanje Radauša i pozicionira ga u slavonski korpus i to je *prvo pozicioniranje Radauša kao zavičajnog pjesnika* te ga treba smatrati polaznicom i poveznicom i ovoga istraživanja:

„Poezijom je svoj zavičaj zadužio i Vanja Radauš ( Vinkovci, 1906 - Zagreb 1975) hrvatski kipar, slikar i grafičar, jedan od velikana hrvatske umjetnosti 20. stoljeća, bavio se i književnošću te ostavio za sobom dvije zbirke pjesama: „Slavonijo. zemljo plemenita (1969.) i „Kosilica vremena (1971.) te poemu „ Requiem za tifusare ( 1971.)“ (Rem, V., 1997.: 33, 34).

Vladimir Rem je Radauševu poeziju u antologiji „Slava Panonije“ (Rem, V., 1980.: 91) predstavio znakovitom pjesmom „Netko ponese“, koja ga označuje kao pjesnika zaljubljenog u zavičajnu ravnicu. Pjesma ocrtava impresioniranost zemljom, plodnošću i hedonizmom pomoću motiva jabuke, rakije, plodova, ravnice, maka i žita.

U knjizi „Vinkovačka kronika“ iz 1983. (Rem, V., 1983., 21. Vladimir Rem spominje Vanju Radauša, ali ne kvalificira ga kao književnika. U jednome spominjanju osvrnut će se na Radauševu povezanost s vinkovačkim kulturnim životom (Rem, V. 1983: 21).

Poglavlje „Bosutski panoptikum“ knjige „Krug oko baštine“ donosi Removo spominjanje V. Radauša u komparaciji s pjesnikom, također Vinkovčaninom, Vladimirom Kovačićem. Radauš se spominje kao dio književne generacije:

„Suvremenik i vršnjak Bognerov i Radaušev, Vladimir Kovačić (1907.-1959.) jedan je od najizrazitijih zagovorika regionalizma u novijem hrvatskom pjesništvu“ (Rem, V., 2007.: 130).

U istoj knjizi, Vladimir Rem u kontekstu govorenja o Dobriši Cesariću navodi Cesarićev podatak o kontaktiranju s likovnim umjetnicima, a među njima i V. Radaušem. Cesarić za „Novine mladih“ od 10. 5. 1954. veli da su „prijateljevali s Meštrovićevim učenicima, Augustinčićem, Radaušem“ ( Rem, V.,2007: 222).

Književnopovijesna zavičajna recepcija književnoga stvaralaštva V. Radauša vezuje se i uz Dionizija Švagelja. D. Švagelj je s Vanjom Radaušem surađivao i prigodom izdavanja „Šokačkih pismica“ Slavka Jankovića, koje su ilustrirane Vanjinim fotografijama sa slavonskim motivima. U članku „Šokac i mužik, Slavjan i humanist“[85] koji je objavljen na prvoj stranici vinkovačkih „Novosti“ od 9. 5. 1975., Švagelj u Radaušev opus ubraja i pjesništvo:

„Kiparski, slikarski i pjesnički intimitet Vanje Radauša ima svoja žarišta u ljubavi i u smrti, a ovi su fenomeni sadržani u zanosu, u grubosti, u nježnosti, divljini i u melankoliji.“

Tekst je, osim što raspoznaje kao temeljne odrednice umjetničke paradigme ljubav i smrt, znakovit i po isticanju zavičajne orijentiranosti umjetnika. Zavičajnost se prepoznaje kao podest umjetničkog stvaralaštva, ali i kao Radaušev kulturni interes:

„Meraja je bila nezavršena zamisao baš kao i uređenje vinkovačkog trga s alejom velikana.“, a navodi i da je s njime razgovarao o „Hadrijanu, Cibalisu, Šulceru Migenburškom, Medvedoviću, Kovačiću, Jankovićevim Šokačkim pismicama“, predstavljajući tako njegov interes za kulturnu baštinu Vinkovaca, Šokadije i Slavonije.

[85] Dionizije Švagelj je, prema podatcima iz „Spomenice Dinizija Švagelja 1923-1985“ (JAZU, Centar za znanstveni rad Vinkovci, 1990.) koje je prikupila i uredila Katica Čorkalo pod istim naslovom objavio članke i 1978. u: „Prigodna revija“, Đakovački vezovi, Đakovo, strl. 47. – 54., te u Informativno literarnom biltenu Šokadija, br. 22/1978, lipanj, Zagreb, str. 45-67.

Dionizije Švagelj pokušava pozicionirati Radauševo književno stvaralaštvo i u zavičajnom (mikro) korpusu:

„Ostao sam dužan objaviti Kovačićev zapis o prvoj njegovoj izložbi, tekst koji upravo pripremam za Radove društva JAZU (...) jer uz Vladimira Kovačića, Jozu Ivakića i Antu Kovača, bio je najpotpuniji himnik ove crne, masne i plodne zemlje na koju „znoj sa dike pade“.

Nakon ovih riječi D. Švagelj citira, kao ovjeru i Radauševe stihove o Slavoniji („Slavonijo moje djetinjstvo slomljeno...“) i zaključuje da „Vanja postaje i ostaje tako himnik Slavonije“.

Ostali napisi D. Švagelja o V. Radaušu bile su većinom orijentirani na njegov likovni izričaj.[86]

Ipak, u predgovoru katalogu „Vanja Radauš, ak. kipar“ prigodom izložbe u organizaciji Galerije umjetnosti Vinkovci-Likovnog salona poslovnog centra „Terme“ održane u Vinkovcima 12. rujna 1981. godine Dionizije Švagelj se dodirnuo i konteksta Raduševog stvaralaštva. Spomenuo je Radauševe interese: zavičajnu povijest, antičku mitologiju, mineralogiju, medicinu, biologiju, klasičnu glazbu i književnost, kao i uratke koje je iz tih interesa Radauš polučio, a nalaze se izvan primarnog likovnog, poglavito kiparskog stvaralaštva. Švagelj navodi i Radauševu omiljenu lektiru: Rimbauda, Eluarda, Bretona, Aragona, Preverta, Prousta, Ovidija. Prepoznajući i Radaušev književni talent, citira pjesmu „Gnoti seau ton“ iz zbirke „Kosilica vremena“ (Švagelj, 1981.: nepag.).

Bibliografija navedenog Kataloga izložbe u Klovićevim dvorima iz 2007. godine ne navodi izričite primjere recepcije književnoga stvaralaštva Vanje Radauša nakon 1976. godine. Uglavnom, riječ je o općenitim pogledima na njegovo stvaralaštvo s naglaskom na likovni dio opusa. Također, nakon Radauševe smrti ne bilježe se objavljivanja njegovih rukopisa iz

[86] U „Spomenici Dionizija Švagelja 1923.-1985.“ (JAZU, Centar za znanstveni rad Vinkovci, Vinkovci, 1990.) autorica Katica Čorkalo navodi sljedeće tekstove o V. Radaušu: „Od groba do srca slobode“ (Povodom dodjejivanja nagrade „Nazor“ Vanji Radaušu za „Tifusare“; Novosti, br. 30.31/ 1960., 27. /., Vinkovci, str. 7. i isto u Glas Slavonije, XVIII/ br. 4744./1960, Vinkovci, 5.9.,str. 7.; „Intenziviranje realiteta u kiparstvu Vanje Radauša“ (Uz izložbu skulpture velikog vajara), Novosti, br. 41/1961., 7. 10. 1961.,Vinkovci, str. 4. i isto u :Novosti, br. 42./1961., 14. 10. 1961., Vinkovci,str., 4.; „Krvavi ,beskrajni i bltni vidici“. Akademik Vanja Radauš izlaže ciklus „Dance macabre“ prvi put u Vinkovcima. Izložba je takvih dimenzija da zauzima cjelokupni prostor vinkovačke galerije. Glas Slavonije, XXIV, br. 6959./1967., 3. 12., Osijek, str. 8.; „Vanja Radauš, akademik – majstor kipar“. Radovi do 1941. godine. Katalog Galerije umjetnosti Vinkovci koji je izdan u povodu izložbe od 24. XI. do 8. XII. u čast 50-godišnjice oktobarske revolucije i 30-godišnjice Komunističke partije Hrvatske, br. 11., 3 nepaginirane stranice predgovora; Vinkovci, 1967.: „Vanja Radauš“. Galerija umjetnosti Vinkovci, Katalog br. 4/81, nepaginirano; Vinkovci, 1981.

ostavštine. Pojačaniji interes za Radauševo stvaralaštvo bilježi se u 1985., 1986. i 1987. godini, no u tim godinama članci su objavljeni uglavnom izvan slavonskoga tiska, većinom u Zagrebu.

U slavonskome Radauševom zavičaju će se dogoditi prva reafirmacija njegova književnog stvaralaštva nakon Domovinskoga rata. U Vinkovcima je 1994. godine objavljeno ponovljeno izdanje prve Raduševe objavljene zbirke „Slavonijo, zemljo plemenita“ iz 1969. godine. Zbirka je izašla u biblioteci „Slavonica“: prinosi Slavonije hrvatskoj književnosti i povijesti: popularna biblioteka; kolo XIII., knjiga 63. u izdanju Slavonske naklade „Privlačica“. (Radauš: 1994). Urednik je bio Goran Rem, koji je i autor pogovora „Panopticum slavonicum“ (Radauš, 1994.: 133.-138.). Izdanje uz kraću bilješku o piscu donosi i popis objavljenih književnih djela V. Radauša, važnije literature o poeziji V. Radauša te napomenu-osvrt urednika na autorovu intermedijalnu stvarlačku potku. Goran Rem tako donosi novo i originalno čitanje Radauševa pjesništva, osvrćući se i na specifičnu „krhotinastost“, kao i na jezični sloj u kojemu napominje nedovoljnu pročitanost slavonskodijalektalnog sloja. Osim toga, Goran Rem upućuje i na nedovoljno uočenu angažiranost poezije Vanje Radauša koja prosvjeduje protiv nasilja „zore istočne“ markirajući ju unutar hrvatske povijesti, a smiješta je unutar konteksta vremena, tj. Hrvatskoga proljeća.

Objavljivanje reprinta Radauševe *slavonične* zbirke 1994. poklapa se i s akutalnim trenutkom i društvenim kontekstom neposrednosti završetka Domovinskoga rata. U tim je godinama dio istočne Slavonije još uvijek pod patronatom međunarodnih organizacija i takvim će ostati sve do mirne reintegracije 1997. godine. Znakovita je odluka izdavača i urednika o tiskanju upravo ove zbirke snažnog autorskog identitetnog legitmiranja zavičajem. Slavonija je u toj zbirci i prostor i povijest i narod sa svim iskušenjima vremena, a osim identitetnog utemeljenja u zavičaju, autor odašilje i vrlo jasne domoljubne i nacionalne poruke.

Naslovivši pogovor „Panopticum slavonicum“, Goran Rem potencira Radauševu intermedijalnost referirajući se na njegov skulptorski ciklus „Panopticum croaticum“ sa 16 martirijskih portreta hrvatskih istaknutih ličnosti iz kulture i politike. No, ovaj naslov konotirajući je i prema slavonskozavičajnom martiriju, prema sagledavanju slavonskoga prostora u kontekstu *terora povijesti* (M.Eliade) o kojemu u zbirci pjeva Vanja Radauš, a koji se dokazivao u netom završenom Domovinskome ratu kao izrazito traumatičnom dijelu slavonske i hrvatske povijesti.

Osvrćući se na biografske detalje, G. Rem već u prvome odlomku djelomično i pozicionira Vanju Radauša kao sudionika slavonskoga književnoga korpusa ističući njegovu povezanost sa zavičajnim generacijskim književnicima: književnim kritičarem Josipom Bognerom i pjesnikom Vladimirom Kovačićem.

Goran Rem u ovome tekstu naznačuje kao temeljnu Radauševu matricu „unutarkorpusnu intermedijalnost“ (Rem, G. 1994.: 136) iskazujući je poveznicama s likovnim opusom, smatrajući Radauševe teme „kružnima“ te iznosi tezu da bi se Radaušev opus mogao prepoznati i kao „patetično moderan do manirističnosti“ (Rem, G. 1994. : 136).

Značaj ovoga pogovora jest u tome što G. Rem nastoji tematske i poetičke elemente Raduševe poezije pokazati na primjerima iz zbirke „Kosilica vremena“ (1971.), dok specifičnosti zbirke „Slavonijo, zemljo plemenita“ naznačuje i označuje neiščitanima te pruža naputak kojim smjerovima bi trebala krenuti daljnja istraživanja. Na koncu, Radauševo se knjževno stvaralaštvo konačno pozicionira unutar korpusa hrvatske književnosti kao „prijelaz iz modernosti u post stanje iza 1971.“ (Rem, G. 1994.: 138.).

Ovaj je tekst o Vanji Radaušu, u stvari, prvo ozbiljnije promišljanje pozicije i specifičnosti njegovoga književnog stvaralaštva.

Prvo objavljivanje nepoznatih Raduševih pjesama nakon Domovinskoga rata zbilo se također u rodnim Vinkovcima. S odmakom od 20 godina od njegove smrti, u „Godišnjaku“ Ogranka Matice hrvatske Vinkovci br. 13. za 1995. godinu objavljene su u 1996. do tada rukopisne pjesme: „Hrvatska“, „Pod ogromnim“, „Bili smo braća“, „Na vim obalama“, „Domovino groblje osamljeno popljuvano“, „Stravično strahotno samotna cesto“, „Ako su ikad igdje tancali mrtvački igrali“ i „Sve priče počimaju ovako“.

Pjesme su objavljene prigodom 20. obljetnice smrti V. Radauša. Uz pjesme je objavljen i članak Vlaste Markasović „Vanja Radauš. 1975.-1995.“ (str. 39.-41.). Uz najvažnije biografske podatke, tekst ističe tematske opsesije ovoga umjetnika: smrt, nasilje i patnju. Radauševa se poezija prepoznaje i kao vizualna i kao jezično pjesništvo te se iznalaze dekonstrukcijski elementi. Umjetnikov pesimizam se kvalificira ontološkim, a kao stilska komponenta prepoznaje se i grotesknost. Također, tekst naglašuje i prisutnost arhemitološkog sloja. S obzirom na pozicioniranje unutar slavonskoga korpusa, Radauš se prepoznaje kao pjesnik ravnice.

Nakon ovih recepcijskih impulsa, Radauševa će poezija početi doživljavati sve veći recepcijski interes među čitateljskom publikom, ali i u stručnim književnoznanstvenim krugovima, a na poslijetku i u izdavaštvu.

Devedesetih je godina V. Radauš kao književnik percipiran uglavnom od zavičajnika. U knjizi Tome Šalića „Vinkovački šokački rodovi“ (MH, Vinkovci,1999.) u poglavlju „O Šokcima i Vinkovcima iz pera ostalih književnika, književnih znanstvenika i jezikoslovaca“, Vlasta Markasović pozicionira pjesništvo V. Radauša u šokački krug slavonskoga korpusa i svrstava ga među vinkovačke zavičajnike (Markasović, V. u: Šalić, T. 1999.:383).

Vinkovčanka Katica Čorkalo objavljuje članak „Pjesnik zemlje i prozaik sjećanja“ u listu „Vijenac“ 1999. godine (Čorkalo, 1999.: 6), nastojeći iznova upozoriti i na književni dio umjetnikova opusa.

U 1999. objavljena je i pjesnička antologija „Vinkovci u stihu“ (Mađer: 1999) u uredništvu Miroslava S. Mađera i izdanju SN „Privlačice“. Urednik je uvrstio Radauševu pjesmu „Posjekli su Spačvu“ (Mađer, 1999.: 54), a u biobibliografskoj bilješci pridružio se pozicioniranju pjesnika u šokački korpus:

„Njegova zbirka 'Slavonijo, zemljo plemenita' sadrži nevjerojatno izražajan leksik šokačkog ambijenta i rasplamsava same korijene riječi u pjesničkom izrazu. Radauš je temperament stvarateljskog genija, koji se na neki način morao izraziti i pjesmom, što mu je i pošlo za rukom“ (Mađer, 1999: 89).

Značajan korak u afirmaciji Radauša kao književnika donio je Okrugli stol „Književno djelo Vanje Radauša“ prigodom „6. dana Josipa i Ivana Kozarca“ 5.-6. listopada 2000. u Vinkovcima. Manifestaciju je organizirala SN „Privlačica“, koja je izdala u Vinkovcima i zbornik radova 2001. Prvi i do sada jedini znanstveni kolokvij o književnom stvaralaštvu Vanje Radauša okupio je devet izlagača, koji su obradili pitanja žanrova, opusne semantike, svjetonazorske matrice, poetičke karakteristike, književnopovijesne činjenice i recepciju

U Zborniku su zastupljeni sljedeći tekstovi: Antonija Bogner-Šaban, „Proze Vanje Radauša“, Katica Čorkalo, „Radauševa književna posveta zavičaju i domovini“, Stanislav Marijanović, „Književnost i književnici u panopitikumu Vanje Radauša“, Vlasta Markasović., „Barokna pastoznost Radauševa stihovlja“, Bogdan Mesinger, „Radauš od kamena do plamena i znamena“, Hrvojka Mihanović-Salopek, „Nepoznato pjesništvo Vanje Radauša“, Nedjeljko

Mihanović, „O pripovjednoj umjetnosti Vanje Raduša“, Goran Rem, „Radauš i konteksti, za novu recepciju“, Stana Vukovac, „Stihovima zlatovezu podobnim, Vanja Radauš srce Slavoniji poklonio“.

Najznačajniji korak prema afirmaciji Radauševoga književnog stvaralaštva i otkrivanju dijela nepoznate, goleme rukopisne ostavštine zbit će se izvan slavonskoga zavičaja, u Zagrebu. Naklada Ljevak je 2000. godine, otprilike mjesec dana nakon vinkovačkoga znanstvenog skupa objavila knjigu „Buđenje snova“ u kojoj se od 35. do 219. stranice nalaze pjesme iz 11 neobjavljenih rukopisnih pjesničkih zbirki i ciklusa V. Radauša. Izbor je uredila dr. Hrvojka Mihanović-Salopek, koja je imala uvid u ostavštinu pohranjenu u Zagrebu u umjetnikovoj Memorijalnoj sobi koja se nalazi u sklopu Hrvatskog restauratorskog zavoda na adresi Zmajevac 8.

Dr. Hrvojka Mihanović-Salopek je izbor popratila predgovorom naslovljenim „Nepoznato rukopisno pjesništvo Vanje Radauša“ (Mihanović-Salopek, H., 2000.: 5.-34.) U predgovoru iznosi najvažnije biografske podatke, komentira određene biografske epizode te analizira stanje rukopisne građe. Navela je nazive zbirki i broj njihovih stranica i pjesama, ustvrdivši da je riječ o više tisuća stranica. Autorica je upozorila i na strukturu umjetnikove osobne biblioteke, upozorivši na neka vrijedna izdanja, ali posredno i na umjetnikove čitateljske interese. Svaku je zbirku predstavila s obzirom na najzastupljeniju tematiku i motiviku. Ustanovila je stilsko uslojavanje i umrežavanje unutar svih zbirki,a od njezinih je zapažanja izdvojiti:

„Bez obzira na različite stilske i tematske smjernice koje je Radauš dotakao u svojim rukopisnim cilusima, zamjećujemo u cjelini autorova objavljenog, kao i rukopisnog pjesničkog opusa prepoznatljiv grafički i pjesnički izričaj. Taj izraz karakterizira gusti, furiozno-spontani kratki ritam riječi koje izviru kao asocijacije, povezane su čestim asindetskim ponavljanjima, a rscijepane su u slobodne grafičke redove – stihove bez ikakvih naznaka interpunkcije ili strofičnog odvajanja cjeline“ (Mihanović-Salopek, H. u Radauš, 2000.: 18.).

Uz pogovor, H. Mihanović-Salopek prilaže i važniju literaturu o poeziji V. Radauša u kojoj navodi već spomenute tekstove iz 1994. i 1995. G. Rema i V. Markasović te starije, spomenuti pogovor I. Hergešića iz 1969. i članak I. Slavičeka iz 1970.

U godini 2003. MH je u Zagrebu objelodanila knjigu Helene Sablić-Tomić i Gorana Rema „Slavonski tekst hrvatske književnosti“.[87] Knjiga je prvo novije regionalno književnopovijesno usustavljivanje, ali autori „ne žele odvajati taj korpus od matice hrvatske književnosti“, već „govoriti o kontinuitetu književnosti u Slavoniji“, kako citira Vinko Brešić u svojoj knjizi „Slavonska književnost i novi regionalizam“ (Brešić, V., 2004.: 95.) dodajući da je riječ o književnosti „koja je pisana hrvatskim jezikom“.

„Slavonski tekst hrvatske književnosti“ koncipiran je u četiri cjeline, koje su razrađene prema *strategiji polisa*, kako ju naziva G. Rem, tj. prema gradovima. U korpusu slavonske književnosi Radaušev je književni opus razvrstan u treće poglavlje „Književnost u Slavoniji 1951. – 1999.“ i lociran gradom Vinkovcima. Znanstveni tekst o književnom stvaralaštvu V. Radauša nalazi se na 298. i 299. stranici. Tekst eksplicira autorsku „transtekstualnu osjetljivost“, „kulturologijske krhotine“, motivsko tematsku označenost ravnicom i njezinim rijekama Savom, Dravom, Dunavom i Bosutom, te grafičnost stihova, kao i „prijelaz iz modernosti u (post)stanje iz 1971., u stanje postmodernoga promišljanja zbilje i umjetnosti“ (Rem, G., Sablić-Tomić, H., 2003.: 298., 299.).

Biobliografska bilješka navodi od djela zbirke „Slavonijo, zemljo plemenita“ (1969., 1994.), „Kosilica vremena“ (1971.) i „Rekvijem za tifusare“ (1971.) te pet referenci literature o V. Radaušu.

Miroslav S. Mađer uvrstit će i u monografiju „Pjesnička polja“ iz 2005. (Mađer: 2005) u izdanju SN „Privlačice“ pjesme V. Radauša „Ova je zemlja hrvatska“ i „Ko u snu gledam u tu ravnicu“ (Mađer, 20005.: 74), a druga je pjesma izabrana očito prema kriteriju šokačke tematike zemlje, iskorijenjenosti sa zemlje te slavonskodijalektalne interteksutalnosti.

Značajnije pozicioniranje Vanje Radauša u šokački korpus zbit će se u „Šokačkoj čitanci“ (Sablić, Rem, G.: 2006) koju su piriredili Helena Sablić-Tomić i Goran Rem 2006. godine, a izdali MH Osijek i „Šokačka grana“ Osijek. U toj je čitanci V. Radauš zastupljen s osam pjesama („I u naše su selo žandari dolazili“, „Sve je zamrlo i svadbe“, „Sibinj“, „Posjekli su Spačvu, prastare divove naše“, „Baš me briga što prkosiš“, „Kad kažem Gradište“, „Bila je udovica“, „Ni me stra'“) i pozicioniran među vinkovačku skupinu pjesnika koji su tematizirali

[87] Sablić-Tomić, Helena, Rem, Goran, „Slavonski tekst hrvatske književnosti“, Zagreb, MH, 2003. Hrestomatijski i knjževno-znanstveni pristup slavonskome dijelu korpusa hrvatske književnosti jedinstveno prezentira specifičnosti toga dijela, obuhvaćajući kako značajna, tako i manje poznata imena i kristalizirajući referentne književnopovijesne datume upravo za ovaj dio korpusa.

Slavoniju, odnosno Šokadiju: Vladimira Kovačića, Vladimira Rema, Ivana Grigića i Miroslava S. Mađera.[88] Kako su u kasnijem redoslijedu još neki pisci vezani uz Vinkovce, pretpostaviti je da je kriterij bio kronološko-mikrokorpusni.

U antologiji „Šokadija i Šokci u književnoj riječi“ iz 2007. (Čorkalo, Damjanović: 2007) koju su priredili Katica Čorkalo Jemrić i Stjepan Damjanović, a objavila SN „Privlačica“ iz Vinkovaca u biblioteci „Dukat“ kao 41. knjigu, Vanja Radauš se svrstava u isti, tj. šokački korpus. U antologiji su zastupljeni i prozaici i pjesnici i to prema abecednom redu. Književni izričaj Vanje Radauša je predstavljen pjesmama „Prva rič što sam je čuo“, „Majci Slavoniji“, „Široka si i plodna ko rokovačka snaša“, „Vezovi leže u kobilašima“, „Ova je zemlja hrvatska“, „Posjekli su Spačvu, prastare divove naše“ (Čorkalo, Damjanović, 2007.: 375 – 379).

Najnovije usustavljivanje šokačke problematike učinili su Vladimir i Goran Rem u knjizi „Šokci u povijesti, kulturi i književnosti“ (Rem, V. i G.: 2009.). Autori, se među ostalim bave i pitanjem, kako je i naslovljeno jedno poglavlje „Postoji li šokačka književnost?“, zaključujući da se termin „šokačka književnost“ može upotrijebiti prema prostornoj odrednici i prema svojoj posebnosti (Rem, V. i G. 2006: 106). U svoju će knjigu u više navrata navoditi i književno stvaralaštvo Vanje Radauša. Tako se Radauš detektira visoko pozicioniranim unutar zavičjano-šokačkoga korpusa:

„Uz Vladimira Kovačića, nesumnjivo jednog od najznačajnijih pjesnika šokačke Slavonije, ime Vanje Radauša je nezaobilazno. Veliki kipar, slikar i grafičar, nije bio okrenut samo likovnim disciplinama, pisao je pjesme služeći se pri tome i šokačkom ikavicom (zbirka Slavonijo, zemljo plemenita već svojim naslovom asocira na Reljkovića) i upravo na tragu Kovačićevih Varijacija, kako to ustanovljuje dr. Katica Čorkalo Jemrić 'ispjevat će kanconijer svojoj najvećoj ljubavi i boli – Slavoniji, nadahnut etnovokabularom njezine baštine'“ (Rem, V. i G., 2009: 104).

Pozicioniranje Radauševoga književnog stvaralaštva u šokački korpus poredbenom analizom odvilo se u knjizi „Vinkovačka književna povjesnica“(2009.) u kojoj Goran Rem i Ružica Pšihistal objelodanjuju poglavlje pod naslovom „Egzistencijalizam i neoekspresionizam: Kovačić i Radauš“. Već naslovno iščitati je prepoznavanje poetičkih dodira ovih dvaju gimnazijskih prijatelja i pjesnika. Autori prepoznaju i „zacrtanu mozaičku matricu“ (Pšihistal, Rem, G. 2009.: 107) od J. i I. Kozarca, J. Ivakića i A. G. Matoša u koju se „skladno uklapaju“ i

[88] Neki su od njih Vinkovčani rođenjem, a neki boravkom.

Radauš i Kovačić. U prikazu Radauševe poezije istaknute su njegove opsesije: smrt, eros, hrvatsko domoljublje. Također, upozoruje se i na šokačku ikavicu.

Razdoblje nakon Domovinskoga rata pridonijelo je afirmaciji književnoga stvaralaštva V. Radauša, a posebice nakon objavljivanja nepoznatih rukopisa 2000. godine. Književni znanstvenici, Raduševi zavičajnici, ali i oni koji to nisu i nadalje pružaju nova, suvremenija čitanja Raduševoga, ponajprije pjesništva (G. Rem, Z. Mrkonjić, V. Markasović).

Izdvojiti je najnoviji prikaz Radauševoga književnoga stvaralaštva u knjizi „Panonizam hrvatskoga pjesništva I. i II.“ (Jukić, Rem, G.: 2013) Sanje Jukić i Gorana Rema. Autori Radauša predstavljaju kao pjesnika izrazite osjetljivosti za tragičnu najezdu „zore istočne“ koja se ponajprije obrušila na zavičaj. Govoreći o „šaci u želudac“ koju Radauš ispisuje tijekom Hrvatskoga proljeća navodi se: „Nisu čak dvije knjige pjesama koje je on tih dana objelodanio mogle, toliko sugestivno bilježeći 'Razorene / Pokidane / Slomljene slike / Slavonije moje' biti slučajno razgranata transoovijesna slika, odnosno nije mogla biti nemotivirano, upravo tih dana, izložena ta transpovijesna slika“ (Jukić, Rem, G., 2013.: 341). Time se Radauš prepoznaje i kao pjesnik „tragičnosti slavonskoga tla“.

### 3.2. Elementi pripadnosti slavonskome književnom korpusu – slavonskosti i šokačkosti / šokaštvu

Pitanje pripadnosti književnoga dijela opusa Vanje Radauša slavonskome književnom korpusu, *slavonskosti* i *šokačkosti* prije svega je pitanje književnoga regionalizma unutar korpusa hrvatske književnosti. Tradicionalno pitanje odmjerava se u društvenom (ekonomsko-globalizacijskom) kontekstu i kulturološkom diskursu druge polovice 20. i početkom 21. stoljeća na nov način. Vinko Brešić u knjizi „Slavonska književnost i novi regionalizam“ (2004.) zaključuje da u novonastalim uvjetima treba redefinirati pojam regionalizma:

„Najnoviji proces regionalnog preslagivanja pokazuje kako se regije mogu ne samo geografski, etnički, jezično ili pak sve u jednom definirati, već i gospodarski relativno lako redefinirati, što je zapravo samo mali korak i do mogućega političko-administrativnoga „preslagivanja“, pa u tome valja vidjeti i sasvim subverzivan element u odnosu prema nacionalnim državama čije su granice povučene najčešće bez ikakva obzira na regije. Europa je u svakome pogledu bila i ostala dobar primjer, bilo da su u pitanju Alpe, Jadran ili Panonija, dakako s Hrvatskom kao u svim varijantama uključivim faktorom“ (Brešić, 2004.: 107).

Regionalizam se, prema mišljenju V. Brešića ne može smatrati tek geografsko-geoklimatski i društveno uvjetovanim, već na primjeru *slavonske hrvatske književnosti* pokazuje kako je riječ o *kvalitativnom* fenomenu, koji „se ricouerovski rečeno – temelji na razlici, odnosno na *krajnjoj sličnosti*“ (Brešić, 2004.: 108).

Polazeći od takvoga shvaćanja, termin *slavonska (hrvatska) književnost* ima svoje opravdanje kao prostorni, ali i prostorom uvjetovani fenomen razlike unutar sličnosti različitog u istome korpusu, tj. korpusu hrvatske književnosti.

Dok Goran Rem i Helena Sablić Tomić oblikuju termin *slavonska književnost*, Josip Užarević rabi i termin *šokačka književnost*.

Književni opus Vanje Radauša može se smatrati dijelom slavonskoga i još užeg šokačkog korpusa. Razlozi takvom pozicioniranju leže već u količini poetskog i proznog teksta koji je izravno upućen tematiziranju Slavonije i Šokadije i orjentiran na polisemantičnost teme. Određivanje *razlika* slavonskoga dijela korpusa u hrvatskoj znanosti o književnosti mišljeno je kao prostorno, društveno i svjetonazorski (čak mentalitetno) predestinirano.

S obzirom na samu pojavu regionalih razlika u hrvatskome prostoru/društvu/povijesti Jakov Sabljić smatra da se može primijetiti sraz triju imperijalnih sila, triju ili pet monoteističkih religija, ali i „tri tipa ruralnog i urbanog svijeta: jadransko/sredozemni, panonsko/srednjeeuropski i dinarsko/balkanski. Na poslijetku, sam je hrvatski prostor i sredozemni i panonski i balkanski“ (Sabljić, 2006.: 247).

Geografsko-prostorno imenovanje književno-regionalnih fenomena egzistira i u drugim ponuđenim modelima razlika. Tako Nedjeljko Fabrio razlikuje *jadranizam* (Dubrovnik, 6/ 1995.), a Sanjin Sorel *mediteranizam.* U novije vrijeme se češće pojavljuje i pojam *panonizam,* koji ima tradiciju semantike nadregionalnog panonskog prostora. Utemeljen je u geografskoj onomastici, u toponimu Panonija, no mislen kao kulturološko-duhovna dimenzija. Terminološkom bi se analogijom mogli inaugurirati i slavonizam te šokačkizam. No, dosadašnji znanstveni tekstovi, pretežito osječkog književnoznanstvenog kruga preferirali su s*lavoničnost* i *šokaštvo*. [89]

[89] Šokaštvo je termin naslijeđen iz književnoumjetničkog diskursa. Koristila ga je Mara Švel-Gamiršek.

Da bi se objasnilo termine slavoničnost, šokačkost/šokaštvo potrebito je prvo razumjeti razliku među terminima Šokac i Slavonac, koju pojašnjava Vladimir Rem (Rem, V. i G.: 2009., 14.):

„Riječ-dvije o razlici u terminima Šokac i Slavonac. Šokac je vjersko-nacionalna i kulturna identitetska oznaka, a Slavonac je naziv za stanovnika Slavonije, kao pokrajine u istočnoj Hrvatskoj. Ako netko kaže da je Slavonac, znači da je podrijetlom vezan uz taj teritorij, a kad netko tvrdi da je Šokac znači da je njegov kulturni i etnički identitet stečevina vremena kada je naziv Šokac prihvaćen kao rodovsko ime jednog dijela Hrvata. Šokaštvo je, dakle, s jedne strane subetnička kategorija (Šokci kao hrvatska subetnička skupina), a s druge nadregionalna kategorija, jer obuhvaća i Šokce izvan Slavonije (npr. bački Šokci, Šokci u Mađarskoj i Rumunjskoj).“

Također, Vladimir Rem navodi i da „Okrugićeva Šokica označuje, možemo reći inauguraciju šokačkog nazivlja u hrvatskoj književnosti“ (Rem, V., 2011.: 34). Detaljnije objašnjenje naziva Šokac i njegove rasprostranjenosti Vladimir Rem donosi u knjizi „To smo što jesmo“ (2011.) primjećujući podudarnost etničke i konfesionalne pripadnosti šokaštvu, a s obzirom na podrijetlo navodi: „Pojam Šokci sadrži tri osnovne etnokomponente: bosansku, slavonsku i podunavsku“ (Rem, V., 2011.: 84).

Postojanje elemenata *razlike* književnih korpusa u geografski rasprostranjenim regijama zaokupljalo je u književnoj znanosti Zvonimira Mrkonjića. U knjizi „Suvremeno hrvatsko pjesništvo“ (Mrkonjić: 1971) razlikuje u hrvatskome pjesništvu druge polovice 20. stoljeća tri iskustva:

1. *Iskustvo prostora; zemlja / povijest: pjevanje*
2. *Iskustvo egzistencije; / individuum / suvremenost: govor* i
3. *Iskustvo jezika; poezija / predmetnost: pisanje*,

što su ujedno i naslovi triju poglavlja. Iskustvo prostora iznalazi bitnim za poeziju jer: „Poetska svijest stječe iskustvo o sebi na temelju obradbe podataka svojih osjetila, koje uskoro zatim potčinjava mitologizirajućem osjećaju koji u obličju stvarnog svijeta vidi perspektivu nekog prethodnog pogleda i povijesti same (raščlanjene narodnošću, jezikom, kulturom itd.“ (Mrkonjiić, 1971.: 1).

Prostornost je osjetilno iskustvo te, heideggerovskim rječnikom, Mrkonjić razaznaje ulogu *okolnosnoga tubitka* (Heidegger)[90], pomoću kojega, odnosno interakcijom s kojime *tubitak* izgrađuje vlastite modele za dekskribiranje *bitka*. Na tragu aristotelizma, Mrkonjić će otkrivati ulogu osjetilnoga i status čovjeka (ovdje posebice pjesnika) kao bića uronjenog u prirodni svijet. Iako Mrkonjić ne izjednačuje *iskustvo zemlje* s *iskustvom prostora* unutar samoga *pjesništva* (pjesničkoga teksta), on ipak zaključje da postoje *imaginativne datosti* nekoga zbiljskoga prostora: „Ali imaginativne datosti određenog krajolika sigurno će uvelike određivati pjesnika, i to barem u dva naznačena osnovna smisla: sredozemnom i kopnenom (sjevernjačkom) (Mrkonjiić, 1971: 14)".

Takvo se mišljenje interakcije prirodnoga svijeta i svijeta teksta produbljuje objašnjenjem *mjesta razlike* izdvojenih i prepoznatih hrvatskih prostornih *imaginativnih datosti*, pa će Z. Mrkonjić zaključiti: „*Sredozemni* osjećaj zemlje uvjetovan je dubinskim iskustvom izrazito nazočnih prirodnih počela – iz zrenja te nazočnosti rodila se i grčka filozofija – pa je stoga njime nadahnuto pjesništvo nakonjeno apstrakciji i meditaciji" (Mrkonjić, 1971.: 14).

Drugi tip iskustva naziva sjevernjačkim: „Stoga će *sjevernjački, kopneni* osjećaj, premda je riječ o razdaljini od svega nekoliko stotina kilometara biti određen prevlašću neposredne ćutilne percepcije zemaljskih datosti nad sklonošću prema njihovim upućivanjem" (Mrkonjić, 1971.:14).

Mrkonjićevo naglašavanje prirodnoga (osjetilnoga) svijeta u oblikovanju fikcijskoga objašnjivo je i dugom tradicijom takvoga razmišljanja.[91]

Teze o interakciji tijela i prostora, Mrkonjić će prenijeti i na shvaćanje jezika, odnosno pjesničkoga teksta kao jezične umjetnine pa će govoriti o „dvovrsnom vrednovanju riječi. Sjevernjak pretežno osjeća riječ u njezinoj tvarnosti i ćutilnoj auri", (...) dok „Južnjačko pak shvaćanje riječi čini se da je u svom naravnom metafizičkom nagnuću zasjenjeno istočnim grijehom pojma i lakom uvjerenošću da se baratajući riječima samim time barata i (njihovim) idejama, odnosno obrascima nekog preodređeog formalnog sklada" (Mrkonjić, 1971.:15).

---

[90] Heidegger, Martin, „Bitak i vrijeme", „Naprijed", Zagreb, 1985. Opsežnije se o toj problematici razmatra u poglavljima od 46. i 75. stranice.

[91] Osim Aristotela, sjetiti se i romantičara, npr. Herdera, a sam Z. Mrkonjić citira Hölderlinovo odgovor na mišljenje da „južni krajolik mnogo agresivnije zaokuplja osjetila" primjećujući da on to definira „kao obrnuto određenje mentaliteta onim što mu kao podnebljem uvjetovano tipično svojstvo nedostaje: južnjaci streme meditaciji, a sjevernjaci plahovitosti nebeske vatre" (Mrkonjić,Z. 1971.: 14.).

U književnom disukrsu A. G. Matoš, npr. zaključuje: „Ljudi su krajevi, krajevi su ljudi."

Legitimiranje pjesništva i proznog izričaja Vanje Radauša regionalnim slavonskokorpusnim i šokačkokorpusnim mora se oslanjati i na druge ponuđene znanstvene modele koji propituju *mjesta razlike* korpusa hrvatske književnosti s obzirom na regionalizam. Mjesta razlike (i sličnosti) definiraju se u znanstvenim tezama s obzirom na niz polja. Već je primjer Mrkonjićeve podjele na *sjevernjačko-kopneni* i *sredozemni osjećaj* otvorio terminološku raspravu o prostornom određivanju regije u kojoj se promatra *imaginativna datost*. Ako je riječ o prirodome prostoru, zbiljskom geografskom području, potrebito bi bilo odrediti u kojim se granicama rasprostire prvi, a u kojima drugi, odnosno definirati prostor sjevera i prostor sredozemlja te ih odrediti u odnosu na hrvatski geografski prostor.

Mrkonjićeva daljnja razmatranja u kojima on osim uz tijelo, prostor promatra u interakciji s jezikom, nameću pomisao da njegova podjela označuje i nadprostorne, nadtopografske smjernice, ali je još uvijek teško definirati u kojemu su polju humanog djelovanja. Prizivanje i Hölderlinova razmatranja mentaliteta, kao i svojevrsne mentalno-jezične determiniranosti prostorom, situira podjelu na sjevernjačko-kopneni i sredozemni osjećaj u polje kulturološkoga (svjetonazorskoga, mentalitetnog).

Drugi tip navodi Vinko Brešić u knjizi „Slavonska književnost i novi regionalizam" (2004.). U prvome poglavlju naslovljenom „Slavonska književnost i novi regionalizam. Prilog hrvatskoj književnoj topografiji" autor promatra književnost u Slavoniji unutar četiri povijesna kompleksa. Ključnim elementom razlike u hrvatskoj književosti smatra prostor: „Prostor i njegova kulturološka fragmentacija pokazali su se u isto vrijeme i kao faktori disimilacije, ali i kao faktor asimilacija, pa su u svim hrvatskim pokrajinama vidljivi tragovi prožimanja različitih tradicijskih kulturnih modela unutar nacionalno cjelovita područja – bez obzira na poltičko-administrativne granice koje su određivale njegovu povijest" (Brešić, 2004.: 31).

Nadalje, Brešić ne traži samo ono što razlikuje (od čakavske, mediteranske ili sredozemne)[92], već i ono što definira hrvatsku književnost u Slavoniji, što su njene specifičnosti, proučavajući u vremenskom slijedu sve važnije rasprave o književnom regionalizmu u hrvatskoj književnosti te znanstvenu diskusiju o slavonskoj književnosti.

[92] Brešić se poziva na isti termin kao i Mrkonjić – sredozemna, u njegovu slučaju usintagmljenoj „sredozemnoj književnosti" i T. Ladan u studiji „Mediteran i mediteranizam" (Zagreb, 1983.) te Radoslav Katičić u predavanju „Mediteran i najranija hrvatska književnost" koji navodi sintagmu „mediteranski krug" (1994.), (Brešić 2004.: 43., 44.)

Želeći ponuditi neku „ključnu topografsku distinkciju“, Brešić prihvaća već tradicionalne pojmove kopnenog i primorskog, odnosno panonskog i mediteranskog dijela hrvatske književnosti. Distinkcije je proširio s obzirom na „opisivanje svjetonazora“ i „opisivanje poetike, odnosno na percepciju prirode i čovjeka ili pak na teme i motive, postupke, izraz i stil, te na žanrove, a u konačnici i na pripadajuću tradiciju te na način poimanja književnosti“ (Brešić 2004.: 103). U tabelarnom prikazu ističe razlike u odnosu na: *Jug (mediteranizam, sredozemnost)* i *Sjever (kontinentalnost, panonstvo)* u kategorijama:

1. Svjetonazor, koji ima podkategorije: Priroda, Čovjek,
2. Poetika, s podkategorijama: Teme i motivi, Postupci, izraz i stil, Žanrovi, Tradicija i Poimanje književnosti.

Sukus razlika izražen je u skraćenoj tablici razlika u filozofiji i poetici. U kategoriji filozofije bi tako Jug karakterizrali: *more, društvo, apstrakcija i meditacija, racionalna percepcija, duša i plotinizam,* a Sjever: *zemlja, priroda, fatalizam i hedonizam, emocionalna percepcija, tijelo i aristotelizam.*

U kategoriji poetike Jug označavaju: *nematerijalni svijet, čovjek, lirizam, generaliziranje, forma, lirika, komedija, klasično-romanska, artizam,* a Sjever: *materijalni svijet, priroda, narativnost, konkretiziranje, sadržaj, epika, tragedija, germansko-slavenska, utilitarizam* (Brešić 2004., 106.). Brešićeva shema razlika Juga i Sjevera od samoga je autora istaknuta kao mogućnosna, kao jedan od modela koji bi mogao posužiti „re-interpretiranju tradicije uopće“ (Brešić 2004.: 111).

Mrkonjićeva i Brešićeva klasifikacija podudaraju se u općoj podjeli na kopneni/panonski/sjevernjački i morski/mediteranski/sredozemni/južnjački element. Mrkonjić uz prostornost vezuje zemlju, povijest i pjevanje kao poetičke matrice, a manje kao kulturološke jer ih prepoznaje i u sjevernom i u južnom dijelu. Za razliku od njega Brešić je usmjeren na diferencije sjevera i juga. Jakov Sabljić navodi i klasifikaciju Panonikusa Bele Hamvasa prema L. Köszegiju (Sabljić, 2006.: 251). Odlikovale bi ga: „opuštenost, vedrina, smirenost, polusan, ravnoteža, smanjena aktivost, instinkt zlatnog doba (ne sudjelovati u borbama zbivanja), ritmičan zahtjev života, idealitet, neposredno uživanje u životu“ (Sabljić, 2006: 249).

Sabljić uspostavlja analogiju Hamvaseve i Brešićeve klasifikacije, pa bi ona izgledala ovako: „neposredno sudjelovanje u životu – hedonizam, ne sudjelovati u borbama zbivanja, idealitet – fatalizam; opuštenost, smirenost – tijelo; polusan – emocionalna percepcija; instinkt

zlatnog doba – zemlja, priroda, materijalni svijet, emocionalna percepcija; ritmičan zahtjev života - priroda“ (Sabljić, 2006.: 251). Iako neka podudaranja nisu potpuna, donekle se, prema Sabljiću može ustvditi sličnosti u klasifikaciji u polju koje je Brešić nazvao „Filozofija“.

Pitanje je koliko se i kako navedene klasifikacije mogu primijeniti na pojedino djelo slavonskoga/šokačkoga dijela korpusa hrvatske književnosti, odnosno na književni dio opusa Vanje Radauša, koji je jednim dijelom stvaralaštva prema dosadašnjoj književnoj znanosti tako pozicioniran.

Radauševo je književno stvaralaštvo većim svojim dijelom, s obzirom na obujam tekstova vezano uz tematiziranje Slavonije i Šokadije. Prvotni književni izgubljeni prozni uradak, „Iljko Apić“, pretpostavljajući prema naslovu bio je vjerojatno fabulativno ukorijenjen u slavonski prostor, no rukopisna zbirka pjesama „Josipovo polje“ to bez sumnje jest. Prva objavljenja zbirka „Slavonijo, zemljo plemenita“ (1969.) dovoljno upućuje već naslovom na regionalizam. U neobjavljenim zbirkama tematiziranje Slavonije i Šokadije izraženo je u opsežnoj rukopisnoj zbirci „Zaspaloj ravnici“ i ciklusu „Grencerske“ (15 pjesama), koji je kasnije uvršten u zbirku „Obješenjačke“. Međutim, pjesama u kojima se Radauš dodiruje Slavonije ima i u objavljenoj za života „Kosilici vremena“ (1971.) i u neobjavljenoj zbirci „Talozi krvi“. U Slavoniju, točnije vinkovački i županjski kraj je u potpunosti uronjen roman „Vihori nad Virovima“.

Navedene znanstvene klasifikacije, odnosno njihove odrednice mogu se primijeniti i na ove rukopise te i na taj način pozicionirati Radauševo književno stvaralaštvo u slavonsku hrvatsku književnost, odrediti u kojim se instancama ostvaruju slavonskost/slavoničost i šokačkost/šokaštvo.

Primjenjivost Mrkonjićeve teze o *imaginativnim datostima* prostora (zbilje) u književnoznanstvenoj recepciji ogledat će se u promatranju interakcija zbiljskog prostora i tijela kao tjelesnosti, osjetilnosti čiji je rezultat u mentalnoj sferi oblikovanje označiteljske matrice. Kada govori o *imaginativnim datostima* prostora, Mrkonjić artikulira tezu o izvanjezičnom utjecaju na jezičnu umjetninu, odnosno njezin filozofski i čak poetsko-poetički sloj.

U razmatranju semantike *imaginativnih datosti* prostorne zbilje, iz prirodnoga konteksta umjetnikova tijela projiciranih u tjelesnost, pa oblikovanoj u mentalnoj i duhovnoj sferi te iskazanoj preoblikovanjem u novu tjelesnost, u jezičnu zbilju pjesme treba krenuti od samoga vizualnog identiteta određenoga prostora.

Promišljanje interakcije prirodnoga prostora i antropocentričnoga svijeta raščlanjuje se u mnogolikim, specifičnim i iznijansiranim pojedinostima. Od Aristotela, koji je tvrdio da je čovjek vezan uz prirodni svijet, ali i donekle diferenciran od njega radi svojega razuma do Heskovitsa koji iznalazi povezanost određene *filozofije života* s određenim prirodnim okolišem te E. Durkheima, koji ističe povezanost pojedinih *kolektivnih ideja* koje se rađaju unutar neke kulture, a u prostoru u kojemu ona egzistira pa sve do Heideggera i njegovog *okolnosnog* našega *tubitka*, izražavanje odnosa prema prostoru imalo je važnu ulogu. Ponajprije, uspostavljanje relacije spram prostora omogućuje čovjeku i kao prostornom i kao temporalnom biću pozicioniranje te unošenje reda u vlastitu „kaotičnu“ egzistenciju. Kolikogod polarizirali prirodu relacije čovjeka i prostora, podjela će ipak ostati u sjeni interakcije. Ipak, raščlambe nam omogućuju bolje shvatiti mnogolikost tog odnosa.

Književna znanost i filozofija često su propitivale tu relaciju, a i samu književnost, kojoj prostor za razliku od nekih likovnih umjetnosti nije eksplicitno sredstvo izražavanja, nemoguće je tumačiti bez ozbiljnog razmatranja uloge prostora u njoj. Od starog lajbnicovskog pitanja „zašto postoji nešto, a ne ništa“, koje zaokuplja sve drevne tekstove, od Biblije, antičkih mitova, bliskoistočnih i dalekoistočnih književnosti i religija, tema prostora se produbljivala i proširivala u književnim djelima. Razvijala se od antropocentričnih sagledavanja, simbolizacije i fikcije do metafizičke semantike prostora u suvremenom pjesništvu.

Prostor zbilje, koji se nametao Vanji Radaušu imaginativnim datostima u Slavoniji, uglavnom se u njegovu pjesništvu može odrediti objektivnim slikama ravnice, ravničarskih rijeka, najčešće Save, Bosuta i Biđa, drugim hidronimima poput Virova te šuma, usamljenih stabala na poljima. Zadanost motiva, koje uvjetuje zbiljski krajolik prepoznaje se i u Raduševih pjesničkih sugrađana poput Vladimira Kovačića, Miroslava S. Mađera, V. Rema, Z. Tomičića, I. B. Grigića, Z. Stahla, sve do najnovijih generacija književnika vezanih uz vinkovački i županjski kraj (i krajolike).

Krajolik koji Vanji Radaušu nameće imaginativne datosti ponajprije se vizualno identificira kao ravnica. U okolici Vinkovaca i Županje nema čak ni značajnijih brežuljaka. Ravničarski prostor toga kraja stoga nosi u slavonskoj književnosti toposne poveznice:

*Prvo*. Slavonski (vinkovačko-župajski) ravničarski prostor stvorio je određene *kulturološke zalihe*. Taj prostor moguće je shvatiti kao određenu konfiguraciju terena, određenu biosferu. Upravo te, geografske specifičnosti rodile su određenu kulturu u kojoj je umjetnik

obitavao i od koje je participirao u raznim slojevima: jezičnom, etnološkom, mentalitetnom, kuturalnom i sl. U ravničarskom prostoru njegova se egzistencija oblikovala individualno, stvarajući specifičnu subjektovu *kontingencijsku* životnu *mrežu* (Rortry, 1995: 32). Posebnost te mreže oblikovala je posebnost pojedinca, ali kontekst u kojemu je ona nastala je uvijek kolektivni. Dakle, pojednostavljeno rečeno nije isto u kakvoj kulturi se formiramo, kakvi krajolici nas okružuju, pa banalno ni kakve prehrambene navike i ukuse stječemo.

*Drugo*. Ravnica, kao relativno prazan prostor nameće potrebu *pozicioniranja subjekta*. Ravničarski prostor zahtijeva, kao i svaki prostor antropocentrično odmjeravanje prema njemu, tj. pozicioniranje. Prema Norberg-Schulzu (Norberg Schulz: 1980) postoji identitet mjesta, *stabilitas loci*, tj. ljudska potreba za stabilnim i strukturiranim mjestom (Markasović, 2010.:101 – 117).

Ravničarski prostor vizualno je osiromašen, ogoljen i čovjek koji se odmjerava s prostorom uviđa nerazmjer ogromnosti ravnice i sićušnosti ljudskoga tijela. U ravničarskih književnika takva saznanja često potiču filozofičnost, sklonost meditativnost, pesimizmu ili ekstremnom i prkosnom hedonizmu. Najbolji je primjer Đuka Begović Ivana Kozarca iz istoimenog romana ili, također Kozarčeva pjesma „Da se povezemo“ u kojoj se lirski subjekt iroši[93] tjerajući kola u koja su upregnuti konji.

*Treće.* Ravničarski slavonski prostor tradicionalno je ratarski, što potiče na stvaranje stava *prema radu i zemlji.* Umjetnik iz ravničarskog prostora često razmišlja o zemlji kao Demetri, hraniteljici i čovjeku kao *homo faberu,* koji na koncu, nakon svih muka ipak konzumira Demetrine darove. U ovome sloju umjetnost se dotiče i arhetipskih kodova, upisanih predodžbi o prirodi ratara i stočara, kainovsko-abelovskog fenomena i sl., što u razdoblju hrvatske moderne književnosti dodiruju Ivan Kozarac i osobito Josip Kosor u drami „Požar strasti“.

*Četvrto*. U ravničarskom umjetniku sama konfiguracija terena koji ga okružuje, već navedeni minimalizam vizura, siromaštvo horizontale izaziva metafizički strah od praznine i amorfnosti. Ravnica postaje konotacijski *locus horridus* svojom siromašnom horizontalom, ali, paradoksalno, detaljnijim pogledom na horizontali se ukazuje, vrvi bogatstvo biljnoga i životinjskoga života. Tako se strah od predobličnog, od povratka amorfnome i spoznaja vlastite minornosti kako temporalne, tako i prostorne, do kojeg dovodi ravnica pretvara u isto tako slavljenje prirode, panteizam kao utjehu i *metafizičko spoznavanje esencijalnoga*. Ravnica je,

[93] Dijalektizam „iroštiti se“ prilično je čest u slavonskim govorima, a znači prkosti, praviti se važan, biti buntovan.

stoga, u ravničarskih umjetnika često i *locus amoenus*, edensko mjesto. Riječ je o panonskom paradoksu, da isto razvija potpuno različito, kao i o panonskom oksimoronu da su hedonizam i pesimizam nedjeljivi (Markasović, 2011.: 83 – 125).

Izdvojene odrednice ipak su uvjetne jer u interaktivnom odnosu svakog subjekta i prostora, koji je u našem slučaju označenom kao prostor ravnice zbiva se odražavanje u osobnu životnu kontingenciju. Tako su prostori za subjekta, kako tumači Kristina Peternai u članku „O prostoru u Foucaultovom diskurzu“ , u stvari „kontingentne kategorije, različite s obzirom na kontekst i povijesni trenutak njihova javljanja, odnosno na prostor se gleda kao na društvenu konstrukciju relevantnu za razumijevanje pojedinih subjekata i kulturnih fenomena u različitim povijesnim tenutcima. Pitanja načina, uzroka ili posljedica nekog događaja ne mogu se razmatrati bez uvida u to gdje se taj događaj zbiva, a iz tog uvida slijede različite konsekvence, na primjer, ni pitanja tvorbe identiteta ne mogu se razmatrati bez uvida u položaj ili smještaj subjekta“ (Peternai, 2010.: 268).

Ustanoviti je, dakle, prirodu šava zbiljskog i kulturološkog te povijesnog prostora ravnice oblikovanog autorskom kontingencijom u zbilju pjesme.

Odnos subjekta i prirodnoga svijeta, krajolika ravnice najiscrpnije je ostvaren rukopisnom pjesničkom zbirkom „Zaspala ravnica“ koja sadrži 441 pjesmu.

Označitelj *ravnica* upisan već u naslovu zbirke semantike je ponajprije prostora kao geografskog i biosfernog područja. Denotativna semantika odnosi se na prostor kao okolnosno subjekta. Ravnica bi, prema Mrkonjićevoj klasifikaciji pripadala kopnenim prostorima uključenih imaginativnih datosti, među koje bi pripadalo i *iskustvo zemlje*. Iskustvo zemlje podsjeća na Eccov *vizualni utisak* koji, u Eccovu kontekstu mišljenja o gradu djeluje na čitateljeve *kognitivne i tjelesne obrasce* (Eko, 2002.: 180). Takva su mišljenja prostora sugerirajuća u pogledu interakcije prostora s čovjekom, u skladu s Heideggerovim shvaćanjem prostora izrečenim u djelu „Bitak i vrijeme“ prema kojemu se „egzistencijalno-ontologijski shvaćen čovjek i prostor ne mogu gledati odvojeno. Prostor nije objekt koji pripada izvanjskom svijetu (Umwelt) niti pak pripada isključivo unutarnjem iskustvu“ (Uskoković, 2005., 19. 5).

Iskustvo zemlje, kopnena *imaginativna datost* ravnice, kao interakcijski odnos čovjeka i prirode, počinje u ovoj zbirci već naslovom.

Ravnicu je shvatiti u heideggerovskom smislu kao produkt interakcije ljudskog i prostornog (*tubitka* i *okolnosnog*) koja rađa individualnom kntingencijom u kojoj će se tubitak pokušavati i temeljem te interakcije deskribirati i određivati prema bitku.

Motiv/tema ravnice jest mjesto razlike i topos slavonske hrvatske književnosti. U pjesnika vinkovačkoga kruga rođenih u prvoj polovici 20. st. Miroslava S. Mađera, Zlatka Tomičića i Vladimira Kovačića, ravnica je jedan od čestih označitelja, što potvrđuje osobito Mrkonjićeve i Brešićeve postavke o mjestima razlike u književnosti regija, ali i o interakciji čovjeka i prostora.

Prostor ravnice u Radauševom pjesništvu oblikuje se polisemantičnim transforamacijama i interakcijama. Ravnica je:

1. *biosfera, doživljena osjetilno,*
2. *arhemitološki prostor,*
3. *gnoseoontološki egzistencijalni prostor***.**

Sve tri semantike će se u svijesti pjesme iskazivati većinom pomoću motiva nastalih osjetilnom (tjelesnom) percepcijom biosfere, ali kao „egzistencijalnog mjesta na kojemu biće doživljava svoju vezu sa svijetom i s drugim bićem, što je preduvjet i identitetnoga određenja“[94] (Jukić, 2010.: 124) .

Ustaljeni motivi zbirke „Zaspala ravnica“ podrijetlom su iz ravničarske biosfere: *zemlja, voda, šuma.*

*Zemlja* je prema klasifikaciji V. Brešića u polju filozofije zajedno s *prirodom, fatalizmom i hedonizmom, emocionanom percepcijom, tijelom i aristotelizmom.* Zemlja se javlja i u navedenom popisu Panoniusovih karateristika Bele Hamvasa (Sabljić, 2006.: 251) u korelativu *instinkt zlatnog doba.*

Zemlja se artikulitra kao scena prirodnoga, biljnoga i životinjskoga svijeta, egzistirajućeg kroz vremenske cikluse, poput npr. godišnjh doba. Ravnica, kao transparent sučeljenog metafizičkoga u simbolici plohe neba i zemaljskoga u simbolici plohe zemlje, istovremeno je i statična i dinamična. Dinamizam, vrvljenje prirodnoga i životinjskoga svijeta u vremenskoj

[94] Jukić, Sanja,“ Transformacije prostora u poeziji Romea Mihaljevića“, U: OS lamnigu peti,. Modernitet druge polovice dvadesetog stoljeća, Ivan Slamnig-Boro Pavlović, postmodernitet, Zbornik izabranih radova VIII. saziva međunarodnog znanstvenog skupa, Filozofski fakultet Osijek – Umjetnička akademija, Osijek, 2010., str. 124. Autorica na istome mjestu citira i Paula Valéryja, koji veli da je pamćenje „po svojoj biti tjelesno“., ibid., 124.

cikličnosti stvara u svakoga ravničara oksimoronska raspoloženja, koje se mogu primijetiti uspoedbom obrazloženih klasifikacija (Brešić, Mrkonjić, Hamvas). Oksimoron hedonizma i pesimizma, fatalizma i eshatologijske orijentacije svakako uvjetuje i scena praznog-punog na kojoj se odvija egzistencija. Stoga će u Radauševom pjesništvu biti oksimoronskih istupa, ponekad u istoj pjesmi, koji su pobuđeni ravničarskim, poglavito vizualnim paradoksima.

Zemlja se dovodi i u vezu s radom i homo faberom i njegovim praksama: oranjem, sijanjem, žetvom i sl.

Kao arhetipski i mitološki prostor u ovome je pjesništvu zemlja demetrizirana, simbol plodnosti, rađanja i umiranja, majka.

Kao egzistencijalni prostor, zemlja je mjesto promišljanja i pozicioniranja subjekta, identitetno mjesto, mjesto potrage za ontološkim odgovorima.

O zemlji kao Radauševom *duhovnom etimonu* Tonko Maroević konstatira: „Zemlja: zaista jedna od ključnih riječi za pristup Radaušu i njegovu djelu. Za Radauša je to bila Hrvatska i najbliža mu Hrvatska, Slavonija. Zemlja koju je istraživao, koju je prohodio i fotografirao, kojoj je otkrivao srednjovjekovne ili barokne spomenike, sa strastvenom ljubavi i gotovo erotskim odnosom. Zemlja koja je zaista bila zemlja, crna, žitka, plodna i spremna na uron i oblikovanje“[95] (Maroević, 2006.: 27. 4.).

Zemlju je kao Radaušev etimon primijetio i Matko Peić pišući o njegovoj prvoj izložbi 1939. u Salonu Ullrich: „Zemlja je modelirala zemlju, Radauš nije pripadao samo 'Zemlji' kao udruženju likovnih umjetnika s naprednim pogledima na odnos umjetnost-društvo, nego što je pripadao i zemlji u elementarnom smislu te riječi: gesta kojom su te terakote stavljene pred gledatelje, zanos kojim su zgrabljene, grubost kojom su gurnute, pa nježnost kojom ih modelacija miluje, divljina u koju su uvučene i melankolija kojom se vraćaju oku, - svi ti plastični valeuri govore da slijedimo poznatu definiciju M. Denisa, da prije nego su te terakote postale: prosjak, bludnica, akt ili neki drugi motiv, da su bile u prvom redu kiparev intimitet, schopenhauerovski intimitet strastvene ljubavi i smrti“ (Peić, 1959.: 23).

Zemlja kao iskustvo osjetilnoga, tjelesnog će u zbirci „Zaspala ravnica“ raznoliko aficirati lirskoga subjekta. Njezina tvarnost doživljena je pretežito vizualno, ali i kao snažno

[95] Maroević, Tonko, „Put u Panopticum“, Vijenac, MH, br. 317. od 27. 4. 2006. ili http:// www.matica.hr/Vijenac/ vijenac317.nsl/AllWebbDocs/Likov1

taktilno iskustvo. Zemlja je crna, masna, mokra, blatna, suha.... U pjesmi „Ležiš“ (Zaspala ravnica: 26, rkp.)[96] mirna tvarnost zemlje gotovo je identična tjelesnosti:

„Ležiš mirna / Trudna / Crna / Isparuješ se / Parom vrelom / Kao žena ženstvena“.

Tvarnost zemlje osobita je u pjesmi „Jesen je“ (ZR, I.: 149, rkp.):

„Jesen je / Crna se zemlja talasa / Talasima / Crnim / Preoranim / Plugom / Ralima / volovima / Talasa se crna / Zemlja / Zemlja / Danas crna (...)“.

Crna je zemlja i u pjesmi „Milujem te milovanjem“ (Zaspala ravnica: II.:14, rkp.), u kojoj se subjekt locira u zemlju:

„Milujem te milovanjem / Skoro ljubavničkim zagrljajem / I htio bih da trajem / Da ti dam / Dajem / I napokon nestanem / Nestajem / U crnoj zemlji tvojoj / U ovoj mojoj / Didaka / Baka mojih / I da tako vječno ostanem / Da dio tebe budem / I da znam i znadem / Sigurno znadem / da je zemlja iz koje sam proklijao / Ja (....)“.

Pozicioniranje subjekta nije samo *na* već i *u* zemlji. Stabilno mjesto je i identitetno subjektovo mjesto što ovjerava „proklijavanjem“ iz zemlje. Tako se temporalnost egzistencije prevladava vezivanjem uz atemporalnost zemlje.

Mitizacijski patos lirskoga subjekta ponekad će voditi okupljanju motivskih konstituenata njegove kartografije prostora, kao što je to slučaj u pjesmi „Nepregledno“ (Zaspala ravnica: 27., rkp.):

„Nepregledno / Neprekidno / Ne prestaju / Plohe / Oplođenih / Slavonskih ravnica / Crnih / Zasijanih oranica / Brazda zaoranih / Podrljanih / Pognojenih / I sjemenom zrelim / Zasijanih / Idite / U beskraj / Idite / Moje ravnice / I rike mile / Od Save stare / Studve i Ilove / Bosuta i Biđa/ Spačva što teče / Rasponima / Glomaznih / Ogromnih / Šuma / Crnih / Neprohodnih / Punih / Šumova šumskih / Šumnih / Šumora / Lišća / Granja / (...).“

Konfiguracija zbiljskoga prostora rađa imaginativnim datostima koje će lirskome subjektu donijeti topose tvorbe mitsko-fikcijskoga svijeta u kojemu će se pokušavati centrirati. U njegovu vrijednosnom sustavu je nedjeljivost prirode i čovjeka koja vodi transcendentalnom iskustvu. Prirodni svijet je subjektu zagonetno utočište transcendencije. Prostor ravnice je

[96] Nadalje se koriste kratice za nazive zbirki, npr. Zaspala ravnica – ZR.

metafizički prostor u kojemu subjekt želi imati udjela, kojemu želi iskazati pripadnost. U ovoj su pjesmi stoga signirane nemjerljive dimenzije prostora jer nije riječ o odzrcaljenoj zbilji, već o onevremenjenju. Antropocentrične kategorije se dokidaju i s obzirom na prostor („Nepregledno“) i s obzirom na vrijeme („Neprekidno / Ne prestaju“). Prostor ravnice je perpetuum amorfnih „ploha“, što se u daljnjem stihovlju potencira neomeđenošću prostora koji su upućeni „U beskraj“. Takvo mišljenje prostora moglo bi se analogno Milanjinom izrazu *plava transcendencija* (Milanja, I. dio, 2000.: 231) prozvati *crnom transcendencijom*.

Pod *plavom transcendencijom* C. Milanja podrazumijeva postupak *obrnute transcendencije* subjekta: „Lirski subjekt taj strah od neuspjele potrage za bitkom kompenzira pokušajem kozmogenetskog jedinstva sa najčešće, metonimijski, morem kao arhetipom i isredišnjom konstituentom sredozemnosti“ (Milanja, I. dio, 2000: 231). Lirski se subjekt utapa u prirodni bitak, a u sredozemnom podneblju to je more koje je „arhetipsko ishodište i dohodište, te naravno simbolična šifra“ (Milanja, 2000.: 231).

Radauševa *crna transcedencija* bit će okrenuta ravnici kao ishodištu. Dinamizam ravnice uključivat će zemlju, šumu i vode, a gibljivost ishodišta kojim subjekt naglašava obilje i perpetuiranje bitka razvijat će motivima brazda, oranja, plodnosti, Save, Studve, Spačve, Biđa, Ilove i Bosuta, lišća, granja.

Zemlja kao *locus*, prostor gniježđenja subjekta i prostor formiranja i deskribiranja identiteta nameće prizore vegetativnih ciklusa, ali je fascinacija prirodnim perpetuiranjima ujedno i prisila prostora nad tijelom. Paradoksalno, zemlja hrani, ali zahtijeva i *homo fabera* koji će zemlju osjećati ambivalentno.

Pjesme u kojima su nazočni motivi radnih praksi Slavonca na zemlji iskazuju ambivalencije homo fabera u odnosu prema zemlji uglavnom činom oranja. Oranje je istovremeno težak tjelesni napor, ali i izravni dodir s tvarnošću zemlje iskazanom kao crnom, masnom, izbrazdanom. Orući homo faber se ćutilno aficira. Oranje je za homo fabera ujedno i izravni dodir s plodnošću, uvid u zemljinu plodnost pa ima i arhetipsku simboliku.

Praksa oranja u Radauševim pjesmama, kao *mjesto razlike* slavonske književnosti, koje u pjesmu ulazi neposrednom danošću prirodnoga svijeta, a oblikuje se specifičnom kulturom pojavljivat će se i u ostalih ravničarsko-slavonskih pjesnika, od Cesarića, Tadijanovića do V. Kovačića i M. S. Mađera, npr.

Ratarski sindrom ambivalencije prema zemlji kao onoj koja veže i iz koje se „niče“, kao onoj koja hrani, ali i onoj koja „guta“ moguće je vezivati uz specifičnosti ratarskih kultura. Posebnosti ratarske kulture proizlaze iz shvaćanja kulture prema kojemu: „Ljudske grupe čine dio populacije unutar određenog ekološkog sustava koji čine živi organizmi i neovisne supstancije stavljeni u zajedničku međusobnu razmjenu unutar određenog dijela biosfere, koristeći se određenim brojem sredstava pomoću kojih se održavaju) (Kale, 2003.: 72). Kultura se definira kao sredstvo koje se javlja između ljudi i prirode „čija je svrha održanje grupe“ (Kale, 2003.: 73). U ravničarskome kraju kultura će se oblikovati inerakcijom čovjeka između „anorganske, organske i biosferne“ (Kale, 2003: 74) sredine koju ponajprije odlikuje zemlja.

Zemlja, kao dominanta čitavog ravničarskog ekosustava, čitave organske i biosfere stvorit će ratara, homo fabera, koji svoj rad doživljala užitkom, ali i mukom, ponekad prisilom. Ratarska kultura neće se oblikovati samo u socijalno-sociološkim dimenzijama već, kako je ustvrdio M. J. Heskovits, svaka kultura ima i određenu „filozofiju života“ (Heskovits, 1974.: 56).

Ratarska filozofija, filozofija homo fabera, orača, odražava se i u svijesti Radauševih pjesama s motivima zemlje i oranja. Osjetilni dodir, povezanost sa zemljom, koju donosi čin oranja prezentiran je u pjesmi „Ore se zemlja“ (Zaspala ravnica: I, 39, rkp.). Čin rada, oranja volovima, kojega obavljaju muškarac i njegova trudna žena, stvara brazde „široke, crne“ , koje će kao i žena biti plodne. Iz zemljine utrobe će iznići sjeme i obnoviti se životni ciklusi. Muškarac je orač:

„Što drži plug / Upravlja volovima / Brazdama / Širokim / Crnim / I žena / Bremenita žena / Što oda za plugom / Simenom / I kako brazde nastaju / I kako ih crtalo / Plug / Rastvara / Rastvaraju / Ona baca / Sime baca / Onako plodna / Plodnicom svojom / Onako teška / Rodna / Baca sime sa blagoslovom / Sime / Zrno / Žuto / Tvrdo / Plodno / Plodovito / Do jeseni / Rodno / Rodovito.“

Mitizacijski patos, čest kao konstituenta odnosa čovjek-zemlja u drugom tipu relacije rasplinjuje se pred konkretnošću odzrcaljene zbilje – prisilom rada. Tegobnost ratarstva koje uvjetuje ravničarski prostor također se hiperbolizira u nadpovijesnu patnju kojom prostor pritišće egzistenciju. Takav je slučaj u pjesmi „Pet je žena kopalo“ (Zaspala ravnica: I., 37, rkp.) u kojoj se u slikovnoj matrici odražava gnoseologija rada. Pjesničke slike pet pognutih tijela žena koje

okapaju kukuruz podliježu strategiji narativizacije, gotovo fabularizacije, ali u ovome je slučaju patos trpljenja, gotovo martirija, prevladao naraciju:

„(...) Pet se leđa / Hrptenica / Svijalo / Umaralo / Od boli stenjalo / Rastenjavalo / Život svoj bijedni / Proklinjalo / I trajalo / Produžavalo / Poneki put / I plakalo / Ali izdržalo / Da radi / Tuđu nadnicu / Tešku nadnicu (...)“,

pa se univerzalizacija martirijskog iskustva signira krajnjim stihovljem:

„(...) Gruba su lica žena / Mršava tijela njina / A grube / Tvrde / Okorjele ruke / Samo je srce meko / i toplo u njima / Ovim bićima / Tako nesritnim / Ljudskim“.

Pitanje o nejasnoći tog martirija kao univerzalnog simptoma egzistencije, ostaje u procjepu između ljudske potrebe za poštedom egzistencije izraženom motivom srca i između zagonetnosti svrhovitosti teškoga rada kao jedinoga modusa vivendi koji ne pruža ni zadovojstva ni uzmaka u bolje. Neartificijelna u ljudskoj egzistenciji jest upravo potreba za „toplinom“, koja ostaje vječito antonimična prisili zemlje i poražena.

Egzistencijalna bačenost u prisilu rada, u fatalizam homo fabera dovodit će subjekta u stanja tjeskobe i mučnine. Prisila zemlje nad homo faberom iskazana je osjećajima koje C. Milanja smatra indikativnim podestom krugovaštva: *tjeskoba, napuštenost, očajavanje* (Milanja, 2000.: I .dio, str. 58.).

Zemlja je središnja konstituenta *kopnenosti* (Mrkonjić: 1971) u polju duhovne kulture (Kale, 2003.: 84). *Panonikusova* relacija prema prostoru obitavanja, uključivala bi i Hamvasevu kategoriju *instinkt zlatnog doba*.

Radauševo pjesništvo poznaje taj instinkt i prepoznaje ga upravo u mitskim fiksacijama kulture. Zemlja je, kao tvarni oblik prostora ravnice određena plodnošću, nepreglednošću i nevremenitošću. Prostor ravnice (zemlja, šuma, vode) podliježe istom individualnom utopijskom modelu o kojemu je bilo riječi uz prostor Bosne opjevan u prvoj (rukopisnoj) zbirci „Josipovo polje“ (1967.). Ravnica je u tome modelu locus amoenus. *Panonikus* traga za zlatnim dobom i svoju utopiju veže uz zavičajni prostor.

Subjektova idealizacija prostora zbiva se zbog traženja utočišnog mjesta u kojemu bi se mogao centrirati, a u Radauševom pjesništvu to je naturalni svijet koji vidi u iskonskome stanju. Prirodni svijet odslikava iskonsku prirodu bitka nasuprot artificijelnom ljudskome svijetu.

Subjekt svoj metafizički položaj povezanosti s iskonskim bitkom odmjerava prema [97] kulturi jer „povijest je povijest otuđenja, govoreći ontologijski, ili povijest gibanja rada-kapitala, znanosti-tehnike (theo-antropho-kozmogonijska struktura metafizike) do konačnog stadija preobrazbe čovjeka u živo-neživo biće u (bio)tehničko doba“ (Paić, Žarko, 2007.: 69) pa se u takvome odmjeravnju subjekt prepoznaje otuđenim, slabim, decentriranim.

Naturalni prostor, ravnica (*zemlja, šuma, voda*) kao prostor prezentacije iskonske prirode bitka, bit će subjektu topos centriranja, perspektiviziranja i imaginiranja koje vodi u individualni utopizam.

Dvojakost subjektovih gesta prema prostoru očituje se težnjom autopotvrde istovjetnosti s iskonskim, predkulturnim svijetom prirode te snažnim osjećajem iskorijenjenosti iz tog istoga svijeta koji postaje objektom žudnje u kojemu se subjekt želi ogledati. Lacanovska trijada postaje potkom pjesništva jer subjektov objekt žudnje u stvari ne postoji i dolazi iz simboličke sfere.

Subjekt se žudi identificirati u posvudašnjosti iskonskoga prirodnoga svijeta. Tako razvija posebnu ideju *ukorijenjenosti u zemlju*. Ukorijenjenost se prikazuje motivima naslijeđene vokacije za ratarstvom, intuitivnog osjećaja pripadnosti zemlji kao tvari, kao „zemljanost“ i također ratiom neobjašnjive hipersenzibilizacije čula za osjetilne senzacije ravičarskoga prostora.

Arhetipsko ukorjenjivanje subjekta pokazuje se pjesničkim slikama ulaženja u utrobu zemlje ili njegova simboličnoga nicanja iz zemlje. Zemlja je u arhetipskoj simbolizaciji imaginirana kao trbuh ili utroba iz koje su izašli ljudi (Durand, 1991: 201). O doživljaju zemlje kao majke i roditeljice još će biti riječi, no za prikaz subjektova ukorjenjivanja, uranjanja i izranjanja iz zemlje kao amorfnog, predobličnog simbola su također važne slike zemlje kao utrobe, trbuha ili što je u Radauševom pjesništvu najčešće „plodnice“.

Subjekt će svoje ukorjenjivanje osjećati kao „Duboko nestajanje / U ponorima / Zemlje / Žene / Tebe“ ( Zaspala ravnica, Ležiš mirisna: I, 29, rkp.), predstavljajući tako želju za povratkom u stanje predegzistencije, u stanje stopljenosti sa samim bitkom kao predobličnim.

Pjesma „Iz duboke“ ukorjenjivanje ljudskoga u simboličku zemljinu utrobu direktno povezuje sa slikama uspona. Tako je zemlja mati i „plodnica“ koja rađanjem uspostavlja gibljivu vertikalu svijeta ispod, svijeta površine i svijeta uspona.

[97] Takvo mišljenje ima J. Lacan

Iskustvo zemlje kao obnoviteljice u pjesmi „Proljeće“ (ZR:5, rkp.) pravo je kozmogenetsko iskustvo iskonskoga koje uvijek nudi „Novi život / Novo trajanje / Novo postojanje / Davanje / Podavanje i umiranje / Sebe / Ploda“, ali to je i ekstatično iskustvo zemlje „Procvitane / Nasmijane / U jutrima prolitnim / Sunčanim / Malo maglovitim / Ali probuđenim / Kao i čovik / Na zemlji voj / Materi svojoj / Roditeljki / Hraniteljki.“

Čovjek je samo dio posvudašnjosti prirodnoga i iskonskog, potpuno stopljen sa zemljom - iskonskim bitkom. Zemlja nije samo okolnosni, prostorni kontekst bitka, već bitak sam u čiju je monolitnost ljudsko biće utkano.

Nasuprot ukorijenjenosti u zemlju, slavonski dio hrvatske književnosti će kao mjesto razlike izlučiti i motiv/temu *iskorijenjenosti.* Motiv iskorijenjenosti je u slavonskih pjesnika polisemantično mjesto koje denotativno označava odsutnost iz zbiljskog prostora s njegovim biosferskim i geografskim odlikama. Takvo će odsuće subjekt u afektivnom sloju iskazivati nostalgičnim istupima. Uz čežnju za napuštenim slavonskim krajolikom vezivat će se drevna tema povratka sa svim svojim arhetipsko simboličkim konotacijama.

Iskorijenjenost s nostalgičnošću i elegičnošću je orijentacija npr. Cirakijevoga subjekta Florentinskih elegija. Iskorijenjenost iz „panonskoga blata“ kao filozofska konstituenta panonskoga književnoga kruga znatna je tema u Miroslava Krleže. Tjeskobna iskorijenjenost ravničara ipak je najlegitimiranija u pjesništvu Dragutina Tadijanovića, koje svoju specifičnost konfigurira upravo kao procjep prostornosti (*imaginativnih datosti*) i kultura, seoske i gradske. Lice sela i lice grada u pjesništvu Dragutina Tadijanovića sučeljena su lica kultura, ali i dvaju prostora seoskog/slobodnog/naturalnog i gradskog/urbanog/arhitektonskog.

*Iskorijenjenost iz zbiljskoga prostora*, kao prvobitnoga susreta subjekta s licem svijeta, bit će i iskorijenjenost iz društva, odnosno slavonske/ panonske/ ravničarske (duhovne) kulture s njezinim vrednotama (svjetonazor, filozofija, mentalitet itd.).

Podtip kulturalne iskorijenjenosti jest i *svijest subjekta od odsuću naslijeđenih modela rada* (uvjetovanih upravo prostorom) poput ratarskih tipičnih praksi: oranja, žetve, sječe stabala, zasijavanja polja i sl. Radaušev subjekt poznaje uglavnom samo ratarske prakse, dok se stočarske vrlo rijetko motivski pojavlju, što se može dovesti i u svezu s vremenom nastanka stihovlja, tj. kasnim šezdesetim godinama 20. st., kada je u Slavoniji tradicijsko stočarstvo (slobodnoga uzgoja na pašnjacima) pojedinih seoskih domaćinstava u uzmaku.

Treći tip iskorijenjenosti je *egzistencijalni* jer prvi i drugi tip dovode subjekta u decentrirani položaj. Gubitkom prostorne i kulturalne ukorijenjenosti on počinje osjećati da se perspektivizirati mogao jedino „crnom transcendencijom“. Napuštanjem prostora i kulture i kontaktom s novim, drugačijim, artificijelnim licima svijeta izgubio je vezu s iskonskim bitkom. Stoga njegov status postaje tjeskoban, nostalgičan. Njegovo se tjelesno i duhovno iskorjenjivanje iz prostora totalnoga razvilo u fragmentaciju nesretnoga jastva.

Tadijanovićevski sindrom djetinjstva kao utopizam izgubljenog raja pjesme „U mladim danima“ („rajskog“ segmenta vremena temporalne egzistencije) iz „Zaspale ravnice“ vezan je uz ravničarsko selo, uz topografiju Slavonije. Lirski subjekt nostalgično priziva slike tetinog voćnjaka, Bosuta osjećajući egzistencijalni odmak i procjep između prošlosti i sadašnjosti. Idealiziranje seoskoga djetinjstva i prostora Slavonije je toliko da subjekt i sam sumnja u postojanje takvog segmenta prošlosti pa sjećanje smješta u prostore snovitosti, čime iskazuje nesigurnost. Takav je ravničarski prostor pjesme „Raj / Cvjetni“. Seoski prostor je, kao i vrijeme djetinjstva u subjektovoj svijesti zauvijek oblikovan kao utočišno mjesto, mjesto osnaženja:

„Bilo je to vrijeme / Kad je cio svijet / Bio moj / Bez teškoća / Bez zapreka / Bez sumnja“.

Nesigurni subjekt ponekad će dvojiti oko vlastite utopije ravničarske mladosti. U tjeskobnom stanju analizirat će vlastito pozicioniranje irealnim, snovitim, oniričkim. Shvaćajući da je mitizirao prostor i vrijeme zaključit će da je njegova žudnja, žudnja za simboličkim drugim, kao u pjesmi „Možda je isto tako“:

„Samo želja / Nikad ispunjena / Nedosanjana / O jednoj mladosti“ (rkp.).

Subjektov egzistencijalni umor usidrava se u predmetno, u ljepotu i vječnost ravničarskih voda koje se bezvremeno razlivaju ravnicom kao sinonimom subjektova „umorna srca“. Njegov je umor rezultat sumnje u vlastitu utopiju mladosti u ravnici. Tjeskobnost nastaje na deziluzionizmu „zlatnog doba“ i rasapu mita o ukorjenjivanju i centriranju još dezavuiranijega subjekta.

Na tragu tjeskobnosti kao stanja gubitka identitetnog sidrišta nastala je i pjesma „Niko se nikad“, koja temeljito propituje mijenjanje jastva u vremenu. Identitet nije vremenski usidren, već se fragmentira na niz vremenski uvjetovanih *ja*. Identitet je kao i egzistencija, kontingencijska mreža, pa iako je svim tima vremenskima *ja* nadređen jedan subjekt, on se upravo zbog rascjepkanosti, umnoženosti svojih identiteta ne može konstituirati u čvrstu

osobnost. Osjećaji straha i otuđenosti inicirani su upravo iskorijenjenošću zbog napuštanja „Svete kućne vatre“, prekidanja generacijskog lanca. Subjekt se rasplinuo toliko da se ni fantazmagorijom i nostalgijom ne može vratiti uporištu. Mnogolikost njegovih u vremenu raspršenih ja ostavlja mu tek tjeskobu: „Ne možeš se / Vratiti / Nikud / Nikad.“

Iscrpljivanje subjekta neprestanim okupljanjem fragmentiranoga ja koje bi položio u prostor kao područje centriranja, ponekada uvjetuje pesimizam kao meditaciju jedinoga mogućega usidrenja u smrti. Subjekt se sidri u predmetni svijet, simboličkim i zbiljskim povratkom zemlji, u zavičajnoj ravnici u koju želi biti položen nakon umiranja, kao u pjesmi „Znam“.

Prisuće i odsuće subjekta u prostoru ravnice iskazano simboličkim ukorjenjivanjem ili iskorjenjivanjem iz zemlje u Radauševom se pjesništvu treba prepoznavati kao dio diskursa slavonskog dijela književnosti 20. st.

*Arhemitizacija zemlje* je jedna od bitnijih konstituenti „Zaspale ravnice“. Demetrizacija zemlje bit će iskazana motivima plodnosti, personifikacijom majke i majčinstva, hraniteljskom atribucijom.

Motiv grčke božice Demetre koji prožima „Zaspalu ravnicu“ dio je unutaropsunoga Radauševa intermedijalnog nagnuća. Donekle je povratak mitskome shvaćati na tragu postmodernih nastojanja da se imaginira svijet koji će bit nadomjestak tehnicističkom, instrumentaliziranom svijetu. Radauševo poniranje u mitski svijet, posebice grčke mitologije protoptip je postmodernoga povlačenja u fantazijsko područje pred logičko-matematičkim sustavima svijeta i odnosa čovjeka prema bitku nastalo na tragu modernističkog naslijeđa odnosa prema mitskome.

Sinonimija zemlje i žene može svoju arhetipsku prirodu potvrditi nizom mitova iz različitih vjerovanja. Grčka i rimska vjerovanja u materinstvo zemlje, kao kulturološko naslijeđe, našla su svoj odraz u hrvatskoj umjetnosti.

Trijada *zemlja – majka – plodnost* pri čemu se sva tri pojma ponekad ujedinjuju u semantici i alegoriji grčke božice *Demetre* ističu Radauševo preferiranje mistifikacijskog i predznanstvenog modela u spoznavanju lica svijeta. Tvarnost (objektivna, logička, znanstvena) svijeta, odnosno krajolika otkriva se kao hijazam spoznavanja svijeta. Subjekt će svijet prepoznati kao mjesto percepcije vidljivoga, tj. zemlje, ali će gnoseoška potraga krenuti od

neperceptivnoga, intuitivnoga i mitskoga, kao njihova izraza. Demetra je u grčkoj mitologiji božica poljodjelstva, ponajprije žita. Ona će zamijeniti Geju u kasnijoj fazi grčke mitologije i tada će joj se pripisati uloga majke (kojoj djelomično odgovara rimski pandan Cerera), no više „žitne majke“, koja je zadužena za proizvode zemlje, ljetinu, no „Magne Mater“ (Cavendich, Richard, O.Ling Trevor, 1990.: 124).

Demetrinu funkciju u mitološkome grčkom svijetu najbolje opisuje usporedba s Ateninim poljoprivrednim funkcijama: „U opreci prema Demetri, božanstvu obrađene i plodne zemlje, Atena predstavlja vještinu i tehničku domišljatost koja će nadopuniti djelatnost svojstvenu božici žita. Naravno, tu nije riječ o apsolutnoj i definitivnoj podjeli. U nekim mitskim tradicijama Demetra je ta koja zajedno sa žitnim bogatstvima donosi i sredstva koja pomažu pri uzgoju biljaka i njihovoj preradi. Ona je ljudima darovala plug i mlin“. Demetra pokriva razne prakse uzgoja žitarica, ali „Bez obzira koliko je široko njezino područje, način Demetrina djelovanja nikad se ne mijenja: po svojoj prirodi ono promiče plodnost i nikada nema tehnički karakter. Atena naprotiv predstavlja tehničku silu koja može intervenirati i na području poljodjelstva. Njezina djelatnost, međutim, ne promiče plodnost, nego je po svojoj prirodi bitno tehnička“ (Detienne Marcel, Vernant, Jean-Pierre: 2000.:158).

U „Zaspaloj ravnici“ uloga Demetre uglavnom je svedena na alegoriju plodnosti i obnove životnih ciklusa. Božica Demetra jest obnoviteljica ciklusa, osobito kada vlada zajedno s kćeri Perzefonom (proljeće, ljeto). Nakon Perzefonina povratka u Had, Demetra navlači tamne haljine (jesen, zima).

Dvojakost Demetre s obzirom na ciklus godišnjih doba, u „Zaspaloj ravnici“ će se također iskazati – ona je vezana i uz rađanje i uz umiranje, na predmetnoj i alegorijskoj razini.

Pjesma „Trajali smo“ (Zaspala ravnica:7, rkp.) donosi kolektivnog subjekta, lirsko Mi, koje je u sizifskom statusu. Fatalizam homo fabera ukorijenjen je u neobjašnjivost, iracionalnost mitske sveze sa zemljom, kao hraniteljicom, ali i tlačiteljicom:

„Trajali smo / Trajemo na zemlji ovoj / Našoj / Zemlju razgrćemo plugovima / Motikama / I svojim kvrgavim krvavim rukama / Izranjenim i bolnim / Od zgrtanja i razgrtavanja / Oranja / Kopanja / Branja / I žetvi sunčanih (...)“.

Perfektno-prezentna konstrukcija početka pjesme kao dio identifikacije kolektivnoga subjekta upućujuća je na okrenutost pojmovnoj matrici. Lirsko Mi iskazuje svoj status u svijetu

kao temporalno određen, određuje se u vremenitosti bitka kao omeđen prolaznošću, ali istodobno i uklopljen u metafiziku bitka, kao fragment koji ipak pripada totalitetu bitka. Egzistencija je nedjeljiva od vremena, ali i prostora – zemlje. Zemlja je mitsko mjesto što dobro pokazuju upravo arhetipske slike „razgrtanja“, prodiranja prema njezinoj unutrašnjosti, razotkrivanja onoga što je ispod jer zemlja je, kako to objašnjava Durand u arhetipskom imaginiranjju uvijek shvaćena kao posuda (Durand, 1991: 205) te je pri tom površina zemlje (tlo) poveznica prostora ispod (utrobe zemlje) i onoga iznad (neba).[98]

Sizifovština rada (kopanje, oranje) sjedinjena je s nagradama Demetrinih plodova (branje, žetva). Demetrina ambivalencija (rađanje-umiranje) postaje alegorija čovjekove egzistencije, da bi uzrasla do parafraze relacije čovjeka i bitka:

„(...) O crni se zemlja / Crna i topla / Kao noć / O teško se kida / Sa nas uzima / I otkida / Ono malo mesa / Što je ostalo / Na nama / Radeći i tetošeći zemlju (...)“.

Sakralizacijski patos vodi subjekta u kultnu praksu prema Demetri, referirajući se tako posredno na eleuzinski kult, koji je bio posvećen mističnim obredima u čast Demetri s žrtvenim prinosima:

„(...) O Demetro / O bogovi / Hvala vam / Vama svemogućima / O uzmite i ruke naše / I tijela savita / Slomljena / Uzmite sve za žrtvu svetu / Da nam zemlja naša / Rodi / Da se plodi / ko snaša (...)“.

Čovjek je u Radauševom referiranju na grčku mitologiju preuzeo ulogu krvne žrtve, koju je u eleuzinskom kultu imala životinja. Čovjekova žrtva mukotrpnoga rada pridonosi plodnosti zemlje. Fatalizam radnog martirija razvedrava se nagradom plodnosti („Plodom plodnim / Plodnice svoje“), koja perspektivizira egzistenciju. Generacijsko „trajanje“, kao motiv s početka pjesme, na njezinome se koncu osmišljava kao vedro ulančavanje fragmentiranih egzistencija. Iz obzora bitka te su egzistencije, povezane radom na zemlji, postale lancem vječnoga:

„(...) Već blagoslovljene / Ruke krvave / Ko srca naša / ko didaci mrtvi stari / Što su svoje tilo / I sav život voj zemlji dali / Sebe sami / U nju zakopali.“

Dobrovoljnost „zakapanja u zemlju“, kao eufemizacije umiranja negira konačnost umiranja jer se upravo dobrovoljnim žrtvovanjem, radeći na zemlji, osmišljava „trajanje“.

[98] Durand parafrazira i M. Eliadea kao zastupnika teze da je božanski par nebo-zemlja leitmotiv univerzalne mitologije (Durand 1991.:204)

Dvoznačnost zemlje kao darovateljice i oduzmateljice života preobrazit će se u pokojim pjesmama i u mit o sinu razmetnomu, koji se vraća nakon „hoda“, lutanja u prvobitnoj zaštitinici majci zemlji i napokon doživljava smirenje.[99]

Mit o sinu razmetnom koji se vraća majci zemlji u jednoj svojoj manifestaciji promatra subjektov odnos prema zemlji (ravnici, Slavoniji) kao utopijskome prostoru „izgubljenoga raja“ (usp. Hamvas). Subjekt se u dijelu pjesama žudi vratiti tom nedostižnom i napuštenom prostoru, a ponekad s unaprijed određenom sviješću o nemogućnosti povratka.

U drugoj vrsti pjesama subjekt se vraća i nakratko perspektivizira egzistenciju te najčešće trenutni perspektivizam odmjerava sa svojim prevladavajućim statusom decentriranosti izvan prostora izgubljenog „zemaljskoga raja“ (ravnice, prirode, Slavonije) naturalnoga svijeta.

Pjesma „Idi kući“ (Zaspala ravnica, I.: 25, rkp.) takav je primjer. Početna neperspektiviziranost subjekta iskazuje[100] se i osobitim odmicanjem pomoću „samoobraćanja pomoću lične zamjenice „ti“. Drugim riječima, tu se lirsko Ja pojavljuje kao lirsko Ti“ (Užarević, 1991: 131). Upućivanjem i to oštrim imperativom „Idi kući“, subjekt samoga sebe šalje u utočišno mjesto „zemaljskog raja“/“zlatnog doba“, u autoutopiju Slavonije kao neprofaniziranoga prostora naturalnoga i iskonskoga. Slike takve pjesnikove utopije su uvijek podrijetlom iz naturalnoga prostora u kojemu gotovo nema antropocentričnih utjecaja. Rijetko će se u njima nalaziti arhitektonski motivi poput seoskih kuća ili gospodarskih prostorija, ulica i sl. Imperativ lirskomu Ti s početka pjesme uskoro se permutira u razotkriveno lirsko Ja koje zavičajni naturalni prostor doživljava apsolutno deprofaniziranim. Slike ljeta i žetve postaju solarni arhetipovi uspona pa kada se povežu s motivima plodnosti (žito, klas) jasno je da je Slavonija simbolična sfera sakralnoga u koji se subjekt želi projicirati, kojemu se želi „vratiti“. Žudnja subjekta naglašenija je označavanjem njegovog trenutnog statusa kao nemirnog i čeznutljivog prema Slavoniji u kojoj je ostala „Sva mladost / I radost / Moja neponovljiva“. Dodatnu ovjeru takve sakralizacije, kao i pojačavanje antonimske pozicije žudećeg decentriranog subjekta ovjerava konstatacija da je Slavonija „Ničim / Nikim / Nenadoknadiva / Zamjenjiva“. Tako se nesigurno, *problematično Ja* (usp. Užarević: 1991) otkriva u žudnji centriranja vlastitom prostorno-vremenski oblikovanom utopijom, odnosno prostorom Slavonije (njezinoga

[99] Bibličnost je u Radauševom pjesništvu nedovoljno istražen intertekstualni fenomen.
[100] Pjesme u kojima se pojavljuje motivi ljudske interveicije u naturalni prostor su rjeđe i uglavnom su ti motivi s obzirom na dimenzije minorizirani u odnosnu na grandioznost prirodnoga svijeta, što je također zankovito. U pjesmi „U nizama“ (Zaspala ravnica, I.: 45.) pojavljuju se motivi ljudskog oblikovanja prostora kao što su; kućice, koje su jedva vidljive jer su skrivene u krošnjama i „drumovi pusti“ koji se ne mogu vidjeti iz daljina, što treba shvatiti alegorijski. Suprotstavljen im je crkveni toranj kao arhetipska slika uspona u metafizičku sferu.

naturalnoga svijeta) i vremenom subjektove egzistencijalno zaštićene i sigurne pozicije u svijetu. Drugim riječima, subjekt sebe kao u pjesmi „Pa ipak“ (Zaspala ravnica, I.: 35) percipira „žalosnim dječakom“, koji je opijen „mladošću matere zemlje“, čija je pozicija nostalgična.

*Nostalgičnost* kao motiviranje lirskoga subjekta u nekim pjesmama je temeljni afektivni konstituens, kao npr. u pjesmi „Dolazio sam“ (Zapala ravnica, I.: 47), kojom dominira nostalgija za povratkom. Subjekt se veže uz sjećanja na povratke Slavoniji. Zašto je mladost predmetom nostalgije izražene poezijom odgovorio je G. Bachelard: „Poezija nam ne pruža toliko nostalgiju za mladošću, što bi bilo priprosto, koliko nostalgiju za izražajnostima mladosti. Ona nam nudi slike kakvima bismo ih trebali zamišljati u 'prvotnom zanosu' svoje mladosti. Prvootisnute slike, jednostavne rezbarije, sanjarije o kolibi, sve su nam to pozivi da se ponovno upustimo u maštanje. One nam vraćaju prebivališta bića, domove bića u kojima je zgusnuta izvjesnost postojanja. Čini nam se da bismo stanujući u takvim slikama, koje nas čine toliko postojanima mogli opet započeti jedan drugi život, život koji bi bio naš, isključivo naš u dubinama bića“ (Bachelard, 2000.: 53). Radaušev subjekt, neprestano žudeći za mladošću objašnjiv je upravo bachelardovskom tezom o povratku prvobitnosti bića. Subjekt se želi vratiti u mladost kao mjesto svog jasnog identiteta, koje je izgubljeno u kontingenciji, najčešće fragmentarizirano. Mladost[101] bi, u Radauševom pjesništvu doista bila traganje za njezinim *izražajnostima,* koje su vezane uz očitovanja bića kojima je izvorište njegova sigurna identitetnost.

Motiv povratka u drugom tipu pjesama će se oblikovati kao realizirani ili očekivano *realizirani povratak*. Takva je pjesma „Koračam tebi ususret“ (Zaspala ravnica, I.: 48), koja slavi terapeutsku moć povratka u prostor gdje „sunce sije / Sjajem blištećim“ i gdje „O ništa se promijenilo / Nije“. Povratak je čin koji će donijeti ontologizacijske vrijednosti jer u zavičajnom prostoru će se on sjediniti sa samim transcedentalnim: „Sve će biti / Ostati / Kao i prije.“ Prostor je nadvladao vrijeme u kojemu se egzistencija može gnoseoogizirati tek kao temporalna i protječuća.

Pjesme u kojima je Slavonija/ravnica/zemlja alegorijsko mjesto žuđenoga Drugoga obično pokazuju slaboga subjekta mučenog žalošću, razočaranjem, pesimizmom, ponekad i osjećajem krivnje iskorjenjivanja. Tako u pjesmi „Htio bih da dođem k tebi“ (ZR, I.: 95, rkp.) slabo Ja se ispričava zavičaju jer je njegov “grijeh“ kažnjen:

[101] G. Bachelad citira V.-E. Micheletovo razmišljanje o starosnom vraćanju mladosti: „Žalibože! Čovjek treba zaći u godine da bi stekao mladost, da bi je lišio sputanosti, da bi živio prema svojem prvotnom zanosu.“, U: Bachelard, Gaston (2000.),“ Poetika prostora“, Ceres, Zagreb, str. 53.

„Gorki su i čemerni / Putevi / Sudbine / Život / Onih / Koji daju / Neprestano daju / Da im zato / U lice psuju / Ko fakinu zadnjem.“

Treći model su pjesme u kojima se *subjekt smjestio u ravničarskome prostoru* i iz njega sagledava svoju egzistenciju. Zanimljiva je u tom pogledu pjesma “Iako sam dugo“ (Zaspala ravnica, I.,: 68.) u kojoj lirsko Ja percipira sebe kao simultano i odsutno i prisutno u prostoru. Tjelesna odsutnost poreknuta je mentalnom prisutnošću u Slavoniji, koju subjekt kvalificira „vječnom“. Ipak, dok je subjektovo tijelo nazvano „živim“, tijelo Slavonije kao subjektova mentalna i osjetilna kuća naziva se „mrtvim“. Priznanje disproporiciteta dvaju subjektovih tijela, denotativnog i konotativnog je končetistički neobarokno i postmoderno. Mrtvo i živo u obrnutim proporcionaliziranjima imaju zadaću pokazati slabost subjekta. Njegov je položaj ipak patnička fragmentacija, podijeljenost na zbiljsko i žuđeno, ironičnost da je prezreno zbiljsko simbolizirano u tjelesnom egzistiranju u neželjenom prostoru životnije od žuđenog oniričkog prostora, prostora transcendencijskih kvalifikacija, koje u odsuću i u svojoj tragičnoj zbiljskoj posestrimi rađa subjektov pesimizam.

Arhetipski sloj pjesničkih slika nastaje upravo u motivu povratka zemlji. Zemlja će roditi, ali i „progutati“ svoje sinove (u smrti), što je arhetip povratka prvobitnoj materiji (*prima materia).* Radauševo povezivanje ljudske egzistencije sa zemljom oslonjeno je na mitsku i arhetipsku sakralizaciju, ali je u stvari sartreovske egzistencijalističke provinijencije „bačenosti u svijet“. U pjesmi „Ulazimo“ (ZR, 1-100: 23, rkp.) referiranje na egzistencijalizam iskazano je citatnošću dijela stiha koji glasi „bačenost u svijet“ iz „utrobe materine“, što je referiranje na arhetipske i mitske slike. Radauš stvara svoj gnoseontologijski model za koji je karakteristično upravo sjedinjavanje filozofskog i arhemitskog diskursa. U istoj pjesmi pjeva se, npr. i o povezanosti s precima i zemljom nepoznatim vječnim, kognitivno nespoznatljivim sponama.

S obzirom na to da je temeljna imaginativna datost slavonskoga krajolika pjesnikovog užeg vinkovačko-županjskog zavičaja ravnica, u tome arhetipu neće se nalaziti slike spilja i sl. već upravo uterus, koji je u Radauševu slučaju iskazan leksemom *plodnica*. Tako se uspostavlja neposredna asocijativna veza žene i zemlje odnosno zemlje i majke koja rađa. Poetsko potvrđivanje zemlje kao majke Roditeljice čitljivo je u većini pjesama koje kao tematsku jezgru imaju slike prirodnih ciklusa (godišnjih doba). Tako se u pjesmi „U proljeće“ (Zaspala ravnica, I.: 11) ekstatična pozicija subjekta zbiva upravo u dodiru s prirodnom obnovljivošću, s biljnim svijetom prirode koji iz statičnog stanja čudesno prelazi u dinamiku obnove:

„(...) O kako je divno gledati / Doživljavati / Ono / Kada na drvetu list krene / Kada se sve u zemlji / Prene i pokrene / Prve pupoljke gledat / I prve cvjetove / U šumama tvojim brat / Osunčana zemljo“.

Pod okriljem rodne Slavonije, Radauš će zemlju doživljavati i kao tlačiteljicu i kao zaštitinicu, ali najviše kao majku roditeljicu. Pjesma „Svijetli“ (ZR; I.: 9, rkp.) prezentira mitski prostor i arhemitizira zemlju već početnim solariziranim slikama. Solarizacija sakralizira prostor i lišava ga antropocentričnih kategorija vremena, povijesti, društva:

„Svijetli / Svjetluca / Sjajem se sjaji / Sjajnim / Masnim i crnim / Va zemlja naša / Va poorana oranica / Va neugasiva plodnica / Što rađa / Rađanjem traje i daje / Vikovično / Svima nama daje ali i uzima / U sebe prima umorna tila naša / Da ih pretvori u sebe samu / Da nam dade oblik / Prvotni oblik našeg postojanja / Bitisanja / Pod suncem vim našim sunčanim / Svetim (...)“.

Zemlja u ovoj pjesmi nije grčka Demetra koja hrani, nego i *Magna Mater*, zaštitnica i prapočelo u bachelardovskom smislu. Lišena antropocentričnih kategorija, ona je darovateljica „prvotnog oblika našeg postojanja“ i „Bitisanja“, dakle amorfno, predantropocentrično stanje bitka. Patos oživljavanja kultrnog odnosa prema zemlji kao simbolu metafizičkoga u obličju fizičkoga postaje poganski religiozan:

„(...) Kako si zasanjana u plodove / Nove / Koje ćeš donijeti / Koji će dozreti / U tebi / Plodnici tvojoj / Nepresušnoj i neumrloj / Zemljo moja slavonska / Majko naša besmrtna / Praiskonski iskonska / Što ne znaš kada si počela / O ti / Niti ne misliš da bi prestala / Ikada / O trajat ćeš / Sa crnom utrobom svojojm / Sa sjajem svojim svijetlim / Vično / I vavik.“

Besmrtnost božanskoga materinstva, nepresušna plodnost povezana je u ovoj pjesmi i s povratkom materinskoj materiji imaginiranoj zaštitničkim uterusom. Crna boja je u arhetipskim slikama često boja materinske utrobe, koja se tumači kao kompleks povratka majci kao utočištu.

Dakle, kao arhetip i kao mitzirana slika zemlja je u Radauša ambivalentna božica životnih ciklusa, rađanja i umiranja, plodna Demetra koja razlistava, rascvjetava i potiče usjeve, ali u sebi nosi i stariji sloj mitske semantike, nalik onome koji je prije Demetre pripisivan Geji, a prije nje nalazimo ga u većini poganskih mitologija, a to je ponajprije ideja *Magne Mater* koja se shvaća i kao *prima materia*, prapočelo, iskon egzistencije te kao utočište, kao okrilje egzistencije. Zemlja sjedinjuje arhetipske slike pada i uspona. Ona je crna utroba iz koje klijaju, uzdižu se biljke (trave, stabla, žitarice), ali je njezina neprestana preobrazba pretvara i u sunčani

prostor, a solarnost se vezuje uz uspon u metafizičko. Subjekt se, tražeći participiranje i vezu sa svakom od tih uloga zemlje udaljuje od kulturom i poviješću definiranih (nametnutih) uzusa u utopiju mitske sakralizacije i osnažuje povratkom arhemitskom kao iskonskom. Tako se ujedinjuje s predantropocentričnim (i predkulturalnim), odnosno sa samim bitkom koji je vremenit. ali u heideggerovskom smislu (*es gibt*).

Zemlja se nadaje i kao poprište subjektovih gnoseologiziranja i traženja ontoloških odgovora. Radauševi poetski modeli u „Zaspaloj ravnici" kasnih 70-ih 20.st. nastaju na razmeđu *slikovnoga* i *pojmovnoga* pjesništva, što su termini klasifikacije Ante Stamaća (Stamać, Ante, Slikovno i pojmovno pjesništvo, 1977.: 131-157, rkp.), a uglavnom bi odgovarali krugovaškoj i razlogaškoj generaciji. Prema klasifikaciji C. Milanje krugovaši bi se ponajprije okupirali bijegom pred ništavilom svijeta i rastućom tjeskobom u utopiju umjetnosti koja u gnoseologiji ontologije subjekta kao sredstvo iznalazi *ironični odmak*, da bi se generacija završne faze bavila uglavnom „metafizičkim pitanjima" i „zagonetnošću transcendencije" te pitanjima „usidrenosti u strukturu temporalnosti" (Milanja, I. dio, 2000.: 67).

Radauševa zbirka „Zaspala ravnica" donosila bi, prema našem mišljenju, u trećem semantičkom sloju motiva zemlje upravo pitanja koja C. Milanja pripisuje posljednjim generacijama krugovaša. Ipak se još uvijek ne može govoriti o potpuno pojmovnom pjesništvu i o potpuno ontologiziranoj matrici. Ustanoviti je svojevrsno miješanje gnoseologiziranja, ontologiziranja pa i pjesama izrazito semiotičkog modela u kojima se zbila prevaga označitelja nad označenim, pjesništva ludističkih postupaka, što odgovara i Milanjinom opažaju razvoja takvih sosebujnih i originalnih poetika (Milanja 2000: 67).

Sfera ontološkog promišljanja konstituirat će se u svezi sa simboličkim prostorom. Zavičajna ravnica kao zbiljski prostor konotirajuće je transcendentni prostor. Eksplicitnost konfrontacije ili sljubljenja neba i zemlje kao dijela predmetnoga, istovremeno je i eksplicitnost, uprizorenje arhetipskih simbola i ontosimbolike. Mrkonjićeve *imaginativne datosti* se odzrcaljuju kao pjesmina svijest u žudnji za ontološkim odgovorom. Pjesma je poprište nastajanja imaginiranog prostora s primarnom zadaćom transcendencije i teleologije subjekta.

Pjesme „Zaspale ravnice" moguće je i prema motivici razvrstati u one u kojima je krajolik više potaknuo arhemitsku svijest i one u kojima je potaknuo filozofsku svijest. Diferenciranje se odvija i na razini motiva, pa će u prvoj skupini dominirati pjesme s motivom zemlje kao tvari. U njima prevladava atribucijski konkretizam. Zemlja je crna, masna, blatna.

Pjesničke slike prkazuju oranice, brazde, žitno polje, livade, trave i sl., što odgovara sakraliziranju prostora, poistovjećivanju zemlje s božicom Demetrom te primom materiom i Velikom Majkom.

U drugoj vrsti pjesama izostaje konkretizacijsko atribuiranje, a leksem zemlja je mnogo rjeđi. Umjesto njega pojavljuje se ravnica, a kao njezine atribucije uglavnom se pojavljuju prostorne dimenzije širine i dužine. Češća je slaba prostorna omeđenost. Ravnica je beskrajna, nedogledna i sl. što sugerira relativiziranje mjerila zbiljskog prostora ravnice jer subjekta zanima ontološki status svijeta kao *okolnosnoga tubitka* što bi mu omogućilo perspektiviziranje.

Mjesta dodira u arhemitskom i ontologizirajućem pristupu temi zemlje/ravnice su u sličnom nastojanju da se tim postupcima izbjegne apsolut profanoga. Apsolut profanoga *desakralizirao* je, kako misli Mircea Eliade prostor, čime se čovjek lišio imaginativnih vrijednosti prostora[102] ili Eccovog spominjanog *imaginativnog utiska.*

Nepreglednost ravnice subjektu je dovoljna potvrda njezine transcendentne prirode, što je i glavna intencija. Bukolička simultanost i sinkretičnost pjesničkih slika nije podloga panteizmu, već alegorija monolitnosti bitka kojega subjekt želi gnoseologizirati da bi učvrstio i svoj status. Radauševe pjesničke slike stoga djeluju statično i ozbiljno. Ni fragmentiranje motiva ne vodi gibljivosti. Nakana je iskazati grandioznost bitka u vremenu kojega ima. Iz istoga je razloga povezivanje slikovne i vizualne doživljajnosti. Tišina i ravnica, kao u pjesmi „Tišina je nepomična“ (ZR, II.: 66, rkp.) fascinantne su u svojoj vremenitosti koja nije prolaznost. Nadvremenlje prostora progovara tišinom koja je supstanca vječnoga:

„(...) Po toj ravnici / Plodnoj / Koja je stala / Kao da vrijeme / Stoji / Nepomično / Bez drhtaja / Bez bola“.

Znakovitim je uvidjeti konfrontaciju s motivnim (Bez bola), tj. antropocentričnim nasuprot neosjetilnom neantropocentričnom transcendentnom.

Slike neizmjernosti koje Radauš u „ Zaspaloj ravnici“ veže uz geometrijski prostor, služe njegovu nadvladavanju. Nezmjernost (nepreglednost, beskraj) ravnice je umjetnička, književna sanjarija čiju prirodu opisuje G. Bachelard kada tvrdi: „Neizmjernost je u nama“ te: „U tijeku tog sanjarenja o neizmjernosti, pravi proizvod je svijest o vlastitom narastanju, uzdizanju. Osjećamo

[102] Eliade, Mircea, „Sveto i profano“, AGM, Zagreb, 2002.
Eliade smatra da „arhajski čovjek“ poznaje takvu vezu s prostorom.

se uzdignutima do dostojanstva bića koje se divi.“ Nadalje, Bachelard zaključuje da se takvim umjetničkim postupkon nadvladava egzistencijalističko gnoseologiziiranje: „Time, u takvu razmišljanju, ne bivamo 'bačeni u svijet' jer na neki način otvaramo svijet u nadilaženju svijeta viđenog takvim kakav jest, takvim kakav je bio prije nego što smo sanjarili. Čak i ako smo svjesni svojega slabašnog bića – samim djelovanjem jedne brutalne dijalektike – zadobivamo svijest o veličini“ (Bachelard 2000: 184).

Imaginiranje neizmjernosti kao bachelardovsko kreiranje svijesti o vlastitom narastanju u pjesmi „Širi se“ (ZR,III.: 8, rkp.) neobično je po dinamičnoj slici prostora. Neizmjernost nastaje dinamizmom, širenjem čitave pokrajine: „Širi se / Pretače i rastače / Bez kraja i konca / Va Slavonija moja / Zemlja / Tvoja i moja / Sunčana“ i tako solarnost podupire dinamizam. Vertikalno i horizontalno skupa su u progresiji prema neizmjernosti.

Zemlja, kao *mjesto razlike* slavonskoga dijela korpusa hrvatske književnosti ostvaruje se u Radauševom pjesništvu, kao što je pokazano na nekolicini primjera, kao jedna od temeljnih i grandioznih pjesničkih preokupacija.

Uz zemlju kao filozofsku odrednicu, Vinko Brešić u svojoj klasifikaciji stavlja i prirodu. Prirodni, naturalni svijet u Radauševom je pjesništvu najviše zastupljen motivima zavičajnih voda (rijeka, potoka, močvara) i šume.

U „Poetici prostora“ G. Bachelard *šumu* također smatra prostorom *neizmjernosti* jer šuma daje subjektu osjećaj potonuća „u svijet bez granica“ (Bachelard, 2000: 185). Međutim, da bi se moglo govoriti o šumi, ona mora biti dio naturalnoga svijeta koji subjekt poznaje pa Bachelard zaključuje: „U širokom svijetu ne-jastva, ne-jastvo polja nije isto kao i ne-jastvo šuma“ (Bachelard, 2000: 188).

Ne-jastvo šume koje vodi subjekta u *sanjarenje o neizmjernosti* Radauševo pjesništvo prepoznaje neprestano nadahnjujućim mjestom istraživanja transcendencije.

Unutar Radauševoga pjesništva motiv šume bit će pozicioniran kao *utočišno mjesto,* kao *stabilitas loci* subjekta okruženog neizmjernošću bitka, ali i kao mjesto stvaranja neizmjernosti unutar samoga subjekta.. U odnosu na status subjekta prema svijetu, prva će skupina pjesama biti više onirična jer se u njoj svijet nadređuje subjektu, odnosno subjekt transcendira svijet pomoću alegorije šume u kojoj je zaštićen i time što se može deskribirati.

Druga skupina pjesama ima više ontologizirajući predznak, iako su rezultati relacije subjekt-svijet slični. No, u drugoj skupini pjesama šuma i subjekt nisu odjeliti. Subjekt se ne nastanjuje u alegoriji šume, već prepoznaje sebe kao dio alegorije neizmjernoga, odnosno neizmjerno u sebi.

S obzirom na lirski subjekt, pojavljuju se i depersonalizirane pjesme s kojima treba biti posebno oprezan jer „u prvi mah može se učiniti da depersonalizirane lirske strukture zbog svoje potpune orijentacije na objekt isključuju ne samo strukturno izraženo Ja već i Nad-Ja. Stvar je, međutim obrnuta: upravo takve strukture gdje nema lirskih lica (Ja , Ti, On, Ona, i dr.) ogoljuju i u nekome smislu potenciraju ulogu Nad-Ja (Užarevi,ć 1991: 134) ". Takvo se gledište uočava u pjesmi „Šume se odrazuju" (ZR 1-138, 31, rkp.) već naslovom, koji je i prvi stih. Nema izraženih subjektovih lica:

„Šume se odrazuju / Odražavaju / I ogledavaju / U prolitnim / Poplavnim vodama / Na niskim zemljama (...)".

No, depersonaliziranost ove narativne strukture ubrzo se prekida prikrivenim lirskim Mi: „Šuma naših" , koje je ujedno i jedino jer se nastavlja opisivanje: „Gorostasnih / Gustih / Drveće je golo / I stabla stoje / Ko stupovi."

Šume, koje su u prvim stihovima nejasni subjekt ili objekt, zamjenicom „našim" razotkrivaju se kao objekt nekoga lirskoga Mi, iza kojega se može skrivati čak i lirsko Ja. Nad-Ja se očituje, kako primjećuje J. Užarević (Užarević, 1991: 135) u takvim slučajevima depersonaliziranoga pjesništva perspektivama, odnosno „vizualnim, auditivnim, prostornim, vremenskim, situacijskim, doživljajnim, psihološkim, svjetonazorskim" gledištima na temelju kojih su nastale pjesničke strukture. U ovoj se pjesmi Nad-Ja ne zrcali u lirskome subjektu, već upravo u nekima od ovih gledišta, možda ponajviše u doživljajnoj, ali svakako i u svjetonazorskoj i gnoseološkoj sferi. S obzirom na podjelu pjesama s temom šume na one oniričkog i one ontologzirajućeg predznaka pjesma „Šume se odrazuju" pripada drugome modelu, iako u njoj nije zastupljen ni *gramatički* ni *antropološki* subjekt (Kravar, 1975: 360, usp. Milanja, 2000: 261).

Neizmjernost kao element ontologiziranja odražava se u hiperbolizaciji prostornih dimenzija i vremenskih oznaka, pri čemu su i sama šumska stabla gorostasnih dimenzija: „Šuma naših / Gorostasnih / Gustih / Drveće je golo / I stabla stoje / Ko stupovi / Crkava starih / Bazilika prastarih / U prostorima / Širokim / Nepreglednim (...)", te se podupiru arhetipskom

solarnom slikom razlivenih voda: „Razlivene vode / Sjaju / I daju / Danu / Sunčanom / Ono nešto / Tako prozirno / Kristalno čisto / Kao što su jutra ljetna / Sa plavim svodom / Nebeskim / Beskrajnim / Nedohvatnim“ .

Neizmjernost šume ujedinjena je s neizmjernošću ravnice u gnoseoontologiziranju neizmjernosti s kojom je sjedinjen *Dasein* (Heidegger: 1985) u pjesmi „Šume su prolistale“ (ZR, II.: 50, rkp.). Iako je opet primijetiti depersonalizirano oblikovanje, Nad-Ja će se objaviti opet u zamjenici „našim“ („U vim našim ravnicama“), kao i u doživljajnoj svijesti.

Dok se u pjesmi „Šume se odrazuju“ naglašavna statična monolitnost neizmjerlja, u pjesmi „Šume su prolistale“ ono je gibljivost neprestanih interakcija šumskog i zemljanog („Šume su prolistale“; „Zagrlile / Mater zemlju / Dragu“), divljeg i pitomog („Šume su prolistale“; „Voćke procvitale“), noći i podneva („U noćima i podnevima“), ljudskog i naturalnog („Tice propivale / A dojke dragine / Nabrekle“). Gibljivost neizmjerlja podupirana je glagolima (prolistati, procvitati, propivati, nabreknuti, dozoriti, ogrijati, zagrliti).

Onotolgizirajući model signiran je završnim stihovima, koji, kao i u prethodno promatranoj pjesmi hipebolizraju prostor kao alegoriju neizmjernosti: „U vim našim ravnicama / Tako širom / Širokim / Beskrajnim / I strasnim / Ko i žena rođena / Probuđena / Od matere ve naše / Vične.“ Uključenost ljudskoga u naturalno samo je iskaz onoga Nad-Ja skrivenog u svijesti pjesme. Pozicioniranje čovjeka prema neizmjernom je očito učinjeno njegovim transcendiranjem – čovjek je dio neizmjernosti koja je vremensko-prostorna gibljivost. Otuda erotizirani motiv ženskih dojki, ženskog erosa i njegova sinonimija s plodnošću matere zemlje.

Između šume koja je predmet oniričkih fantazija i utočišno mjesto te šume koja je prostor transcendiranja, pojavljuje se u Raduševom pjesništvu i šuma koju se može dovesti u svezu s demonskim arhetipskim slikama (Fray, 1979: 171, rkp.), dakle „opaka šuma“ ili „crna šuma“. N. Fray ju dovodi u svezu sa stablom smrti, čija je inačica zabranjeno stablo spoznaje iz edenskoga vrta. Šuma postaje prostor u kojemu se razotkriva subjektova depresivna svijest i fatalizam („Spačva je šuma crna“, ZR, 1-149, rkp.): „Spačva je šuma crna / Mračna / Neprodorna / Hodam po lišću gnjilom (...)“. Niktomorfnosti („Mračna je šuma“), kao izrazu subjektova „pada“ (Durand: 1991), suprotstvaljene su vizualno, ali ne i semantički arhetipske demonske slike („I tu i tamo bljesne / Glatko i sjajno / Tijelo zmije / Brze i plašljive / Što nestane u tren / Kao misao / Umornog čovjeka.“ Slabo, „umorno“, lirsko Ja se prekrilo depersonaliziranošću. Nalazimo ga samo jednom u 1. l. jd.: „Hodam po lišću i granju“. Znakovitost te strategije jest pokazati

subjektov prvobitni fatalizam i nemoć pred opasnom grandioznošću prirodnoga svijeta u početnim stihovima, dok se od sredine teksta subjektov status preinačava prema prihvaćanju egzistencije kao dijela indiferentne vječitosti bitka oslikane u pjevu (ipak) crnog kosa. Taj je pjev glasanje neizmjernog u kojemu se subjekt ponajprije gubi, a zatim ipak pozicionira kao njegov dio.

Šuma, kao onirički prostor, koji je stvorio subjekt kao svoje utočište ili utočište čitave jedne etničke skupine pred terorom povijesti, pojavljuju se kao motiv objavljene zbirke pjesama „Slavonijo, zemljo plemenita“ (1969.).

Slavonska šuma i izdvojeni motiv hrasta su arhemitizirani u pjesmi „Hrastovi su stasali“ (Radauš, 1994.: 22). One su simboli šokačkog ponosa i prkosa, arhetipski simboli uspona, želje za nadvladavanjem pada u jad, propast, smrt. Slika grandioznih hrastova arhetipska je guliverizacija koja od šume stvara stabilitas loci:

„Hrastovi su stasali. / Ko momci naši. / Stoje uspravno, / Ponosno, / Gorostasno. / Šumo! / Braniteljko! /Spasila si narod moj.“

Šuma ima mitsku i simboličnu auru i u stihovima:

„Bio sam u nizinama Panonije / Šumama močvarnim svojine Demetrine / Lutao prostranstvima i slušao melodije / Lude frule luđe siringe Orfejeve.“

Imaginativnost krajolika, odnoso figure krajolika poput šume postaju onirički i utopijski panteističkoim svjetonazorom onoga *Nad-Ja,* koje se ne pojavljuje kao gramatički subjekt (lirsko Ja i dr.). Monumentalnost šume je prostor, terminima Bachelardove topoanalize gdje se „zadržava komprimirano vrijeme“ (Bachelard, 2000: 32), kao u pjesmi „Šume su stajale i rasle i urasle“ (Radauš, 1994.: 63):

„Šume su stajale i rasle i urasle / U tlo Slavonije. / Od Dunava do Save i Drave. / Od utoka rijeka sve do / Mračnog Papuka. / Šume su stajale / I u rosi jutarnjoj, / Blistale.“

Monumentalnost slavonske šume objava je *neizmjernosti* i u Radauševu pjesništvu. Šokac, kao onaj čija se egzistencija odvija u tome prostoru je uvijek svjestan svoje pripadnosti atemporalnom bitku. Ta ga svijest ne čini inferiornim i depresivnim, već ga hrani vitalizmom i ispunja odanošću prema vječnoj sili pirode, čijim se dijelom smatra.

Sveza Šokca i šume kao stalno mjesto, odnosno mjesto *razlike* slavonske šokačke književnosti izrazito se potvrđuje prozama Mare Švel-Gamiršek, Josipa i Ivana Kozarca te Joze Ivakića.

U Radauševom pjesništvu i u romanu „Vihori nad Virovima“ šuma je, kao dio predmetnoga svijeta Šokcu hraniteljica, utočište i prostor njegova sjedinjenja s prirodnim licem bitka, koje je ponekad arkadijsko i pretvara se u simboličnu figuru monumentalnog vječnog i neizmjernog, a ponekad surovo, upravo radi percipirane neizmjernosti u kojoj se egzistencija ne može situirati.

Uz zemlju (ravnicu) i šumu, *vode* su treća konstituenta Radauševoga slavonskozavičajnoga pjesništva, koja bi prema Brešićevoj klasifikaciji pripadala u filozofski element kopneno-slavonskoga književnoga korpusa. Uz Savu, koja dominira zbirkom „Josipovo polje“, akvatične slike nastaju na prirodnom stratumu zavičaja: Otočkim virovima, rijekama Bosutu i Biđu, Ilovi, Dravi, potocima Ervenica i Nevkoš (koji teku u Vinkovcima).

Slikama voda i vodenoga svijeta lirski subjekt korespondira s panonizmom posebnom intimnošću. Razvidna je *slikovnost* kojom se iskazuje doživljajnost panonskoga supstrata. Kao i pri vizualiziranju drugih imaginativnih datosti, kao što su ravnica, zemlja i šuma, lirski će subjekt prolaziti kroz različite afektivne modalitete, koji će izlučiti dijalektiku ponajprije kopnenoga i vodenoga svijeta, a zatim i dijalektiku mirne solarne vode i zle vode (poplave, mutne vode,duboke vode, crne vode).

Pomoću arhetipa *lustralne* vode (Bachelard, usp. Durand 1990: 142) stvarat će se sigurna pozicija za subjekta. Vode će biti bistre ili čak blistave. Prema Bachelardu lustralna voda „isprva ima moralnu vrijednost: ona ne djeluje kvantitativnim pranjem, već postaje supstancom čistoće, i nekoliko kapljica dostaje da se pročisti svijet“ (Bachelard, usp. Durand 1990: 142). Upravo u tome smislu shvatiti je solarizirane slike slavonskih voda.

Umirujući efekt tromog protjecanja panonskih rijeka stvara poetiku nestresnog prihvaćanja vremena. Paralelizam protjecanja egzistencije i protjecanja u prirodnome svijetu odzrcaljuju strategiju alegorizacije prirodnoga svijeta i njihovim prerastanjem u interakciju pa i ujedinjenje koje donosi mir. Primjerice, u pjesmi „Slavonijo“ (SZP: 1994):

„Bosut se valja tromo / Kao bedra zaspale cure / A obale su njegove / Sa vrbama zelenim / Kao kose moje drage / Moje dike mirisne i blage / Ervenica i Nevkoš / Teku, jedva teku / Teku, ali ipak ravnu zemlju sijeku / Toplu i meku / Dragu i milu“.

Tijek koji „siječe“ mekoću vizualizacija je pomoću praelemenata zemlje i vode, što ukazuje na konstantu Radauševe poetike kao sklone misterijsko-arhetipskoj i mitskoj svijesti u gnoseološkom, a ponekad i ontološkom sloju. Preobražaj slikovitosti vodi prema unutarnjoj preobrazbi, koja će vrhunac dostignuti upravo tvorbom unutarnjeg sakraliziranoga prostora u kojemu će svi važniji elementi zadanoga predmetnoga krajolika biti podvrgnuti samo tome cilju. Deprofaniziranje potpuno, gotovo banalno profanoga djelovat će i očitovat će se izravnije u lirskome Ja, ako ga pjesma posjeduje. Češći je slučaj, pa tako i u pjesmama s dominantnim akvatičnim svijetom, da se sakralizacija prostora, koji će se vratiti subjektu kao totalitet moralno čistoga, izgledne depersonaliziranosti, odnosno skrivene svijesti lirskoga *Nad-Ja*, što je dio posebne strategije kojom se antropocentrično svijeta, koje je i njegovo recepcijsko oko, namjerno prigušuje. Diskrecijska svijest je umirena *neizmjernošću* ravnice, ali i sporošću rijeka. Otočki virovi su naglašeno statični, ali zato i oksimoronski dinamični, kao u pjesmi „Virovi stoje tko zna otkada“ (SZP, 1994: 72):

„Virovi stoje tko zna otkada, Čuvaju tajnu i vode i bilja/ I sveg živoga svita / Što živi u njima / Traju.“

Vodenost kao ujedinjenje mirnoga nad i skrivenoga, gibljivoga ispod površine, omogućuju ontološke reference na samu prirodu bitka kao oprimjereno dijalektičnog u njegovom predmetnome očitovanju.[103]

Temeljni arhetip zemlje kao povratka uterusnom, predegzistencijalnom i utočišnom mjestu, koji se dodiruje osobito temom groba iskopanoga u zemlji, povezuje s tjelesnim rastakanjem kao povratkom u amorfnost (bitka), nadopunjuje se arhetipom vode, dakle, najčešće kao imaginacijom vremena. Pjesma „Teci, teci“ (SZP, 1994: 33) donosi viđenje temporalnog zaborava koji je za subjekta nasušan kao bijeg od nostalgičnog osvješćivanja izgubljenog vremena *izražajnosti mladosti*:

[103] Kada se dijalektici vode pridoda dijalektika zemlje, ustanoviti je obrnutu proporcionalnost. Radauševo pjesništvo naglašava dinamiku ispod statičnosti vodene površine, dok je zemlja ispod površine ambivalencija uterusa i groba. Njezina površinskost je dinamična i iskazana rastom bilja, stabala, plodnošću i dr.

„Teci, teci / O teci / I ponesi / Sve uspomene, / Sve boli / Sve radosti, / Sve, / Sve / Bosute lagano plovni / Bosute mutni. / Svaka riba tvoja / To je mladost moja. / Na obalama tvojim.“

### *3.2.1. Radauševo šokaštvo*

Prolegomen temi šokaštva i šokačke književnosti jest pitanje naslovno postavljeno i obrađeno u knjizi Vladimira Rema „Tko su Šokci“ (1993.). Nadaje se i pitanje termina Šokadija, odnosno je li ona prostorna ili kulturološka kategorija. Uputni noviji izvori za proučavanje ove problematike su knjige Helene Sablić-Tomić i Gorana Rema „Slavonska književnost“ i „Šokačka čitanka“ i posebice knjige Vladimira i Gorana Rema „Šokci u povijesti, kulturi i književnosti“ (Osijek, 2009.).

Polazišne točke istraživanja šokaštva/zavičajnosti u opusu Vanje Radauša treba tražiti u spoznajama Gorana Rema koji tvrdi:

„Prostor Radauševih pjesama pamti prostor svojih izvorišta. Tako nakon prolaska kroz 'zadane krhotine' povijesti nataložene u iskustvu lirskoga subjekta, on izriče svoju arhetipsku uvirnu sliku. Lirski se subjekt izravno okreće izvoru iz kojega je sam krenuo. Ukratko, ravnica, Slavonija, Sava i Drava te ponajviše Bosut, ali i Bić, berava i druge muljne tekućice bez granica.

Tome prostoru on nudi vlastiti uvir, erotskom ćutilnošću okrenut prema ravnici“ (Jukić, Rem, G., 2013.: 342).

Radauševo šokaštvo iskazano je na više razina, od kojih su neke već eksplicirane u ranijem dijelu ovoga teksta.

*Prva* se razina odvija u denotativnom polju. Obilježuje je ekspliciranje termina Slavonija, Slavonka, slavonski i šokački, Šokac, Šokica. Termini se pojavljuju kao leksemi unutar književnih tekstova te kao naslovi skulptura, od kojih su najpoznatije „Šokica“ iz Prkovaca i „Slavonka“.[104] Tako se u pjesmi „Sibinj“ iz zbirke „Slavonijo, zemljo plemenita“ (str. 61.) nalazi isticanje imena šokačkog:

[104] Usp. Babić, Antun, „U spomen.Vanja Radauš. Vinkovci 29. IV. 1906. – Zagreb, 24. IV. 1975.), str. 14.: „Nadalje, kod Radauša, čovjeka s nevjerojatnom vezanošću za zavičaj, nalazimo ženske seljačke likove. Ženski likovi imaju u Raduševu djelu dvojako značenje. Jedno značenje, patriotsko i idealizirajuće imaju dakle kipovi s likovima seljačkih, zdravih i lijepih žena iz raznih pokrajina hrvatskih, prvenstveno iz Slavonije i Šokadije.“ Također, Babić na str. 16. navodi da se kameno poprsje „Slavonka“ nalazi izloženo u kavani „Art“ u prizemlju Gradskoga muzeja u Vinkovcima.

„Zeleni žandari / Sa rojtama crvenim / Krv su prolili / Crvenu krv / Slavonsku / Šokačku.“

*Druga* se razina odvija u konotativnom polju i obuhvaća referiranja na slavonsko-šokačka obilježja pejzaža, poljodjelskih radova, običaja, arhitekture, povijesti i mentaliteta. Ona se najviše iščitava na tematsko-motivskom planu (zemlja, oranje, kopanje, konji, seoske kuće, sokaci, šume, siječa šuma, rijeke).

*Treća* razina interesa Vanje Radauša za slavonsko-šokačke teme odvija se u metatekstualnom polju te nastaju dvije foto-monografije o srednjovjekovnim spomenicima Slavonije.

*Četvrta* razina na kojoj se može pratiti Radaušev interes za Slavoniju i Šokadiju jest etnološka jer je on skupljao tradicijske predmete te fotografski bilježio ljude i pejzaže. Tako su u tri knjige „Šokačkih pismica“ S. Jankovića u izdanju MH u Vinkovcima uvrštene kao prilog fotografije Slavonije Vanje Radauša. Također, Vanja Radauš jedan je od poticatelja osnivanja tradicijske manifestacije smotre folklora „Vinkovačke jeseni“. Dionizije Švagelj potvrđuje taj njegov angažman: „Sjećamo se njegovih riječi izgovorenih na I. vinkovačkim jesenima, kojima je bio jedan od pokretača, boreći se da Jeseni, koje će biti tribina znanosti i umjetnosti, a ne kiča, balasta, seoskih vašara, upravo one jeftinoće duha, kojim se Slavonija kompromitira, od onih koji Slavoniju niti ne znaju, niti osjećaju, niti ne doživljavaju“ (Švagelj, 1981.: nepag.).

*Peta* razina na kojoj se može istraživati zavičajna orijentacija Vanje Radauša je jezična. Radauš je pjesnik jakog dijalekatskog osjećaja. Ponajbolje se njegov odnos prema govorima slavonskoga dijalekta može istraživati u zbirci „Slavonijo, zemljo plemenita“ (1969.), ali jak slavonskodijalekatski naboj može se pronaći i u zbirkama „Zaspala ravnica“, „Josipovo polje“ i „Talozi krvi“. Jezično-dijalektska razina na kojoj se iskazuje zavičajna orijentacija književnog stvaralaštva Vanje Radauša je i zanimljivija pa će joj biti posvećeno nešto više pozornosti (Markasović, 2004.: 46). U traganju za dijalektalnim govorom/govorima kojima je Vanja Radauš bio nadahnut predmnijevati je da je „najvjerojatnije bio inspiriran govorom sela Gradišta, kamo je često odlazio i imao ondje rodbinske veze. Zanimljvo bi bilo znati i u kojim je selima skupljao predmete za svoju etnološku zbirku (šokačkih tradicijskih predmeta)“ (Markasović: 2004.: 47).

---

Osim kamenog navedenog poprsja, postoji još jedno s istim nazivom, ali obojano i nastalo oko 1950. čiju reprodukciju donosi Katalog „Radauš“ iz 2007.

Sugestiju istraživanja razina Radauševoga šokaštva donosi i knjiga „Panonizam hrvatskoga pjesništva I.“ iz 2013.:

„U svojim je trima zaživotnim knjigama poezije Radauš napisao neke od ponajljepših i ponajtamnijih slavoničnih stihova. Ni melodija 'šokačke ikavice' niti globalnije privlačenja osjetljivih hrvatskih etičkih mjesta, u Radauša nisu za života pozornije iščitani. Time Vanje Radauša treba krenuti tragovima koje su raspoznale panorame : Slavonske minijature i Slava Panonije te Zaljubljenici Cibalae, ili Tebi je ime Lelija. Krenuti tim antologijskim osvjetljenjima te nadostaviti se smještanjem Radauša među pisma koja su osobito osjetljivo zapamtila, i označila istovremeno, prijelaz iz modernosti u post stanje iza 1971.“ (Jukić, Rem, G., 2013.: 342).

Prvo obilježje Radauševoga jezičnog baštinjenja govora slavonskoga dijalekta je ikavski refleks jata. Od objavljenih zbirki za autorova života najizrazitije je ikavicom obilježena zbirka „Slavonijo, zemljo plemenita“ (1969.).). U njoj se mogu pronaći mnogi ikavski oblici poput: *sitim se, grišna, svit, vitar, dida, divojka, gdi, riči, nesrića, tilo, šutilo, volila, dite, čovik, potlim*. Ikavski refleks jata javlja se u svim vrstama riječi. Uz ikavski refleks jata, koji se pojavljuje inkorporiran u standardnojezičnu ijekavicu, a u nekim pjesmama i dosljedno proveden (kao npr. u ikavskoj pjesmi „Nekad, nekad“ iz SZP, 1994: 37) u nekim pjesmama i rukopisnih zbirki se može pronaći i ekavski refleks, koji je inače karakterističan za staroštokavske govore desetak sela okolice Vinkovaca.

Radauševe pjesme pisane su u štokavskom narječju, ali se pojavljuju i za slavonskodijalektalne govore karakteristični štakavski oblici: „I kad god tkem / I šta god tkem“ (SZP, 1994: 70).

Također, od fonoloških osobitosti govora slavonskoga dijalekta Vanja Radauš je u svojem lirskom pjesništvu koristio neke vokalne i konsonantske osobitosti.

Među vokalnim i konsonantskim osobitostima nalaze se:

1. skupina ao sažima se u o: putovo (Putovo sam; „Putujem, 43.,), obećo (I obećo je, sve je obećo/ I ništa nije održo; „I obećo je, sve je obećo“, 69.), zno

2. apokopa, tj. izostajanje finalnih vokala: „Al' ne i Kata / Snaš' Kata“ (SZP:1994: 35)

3. ispadanje fonema h: „Bila je 'rvatska („Prva rič što sam je čuo“, SZP 1994: 7), „Ni me stra'“ (SZP, 1994: 125), „'odo“ (SZP, 1994: 27)

4. ispadanje krajnjeg –i u infinitivu: „Niti ću suzu prolit / Nit' ću tebe ni tvoju tvrdoglavost molit, / Otić ću ravan / Ko hrast“(SZP, 1994: 40)

5. ispadanje fonema o ispred fonema v ili n u prilozima i zamjenicama: „Sve na vom jeziku našem“ („Prva rič što sam je čuo“, SZP, 1994: 7), „'Vo selo malo“ (SZP.1994: 15)

6. zamjena fonema h fonemom v: „I zagoreno drvo / Suvo“ (SZP, 1994: 12)

7. zamjena fonema h fonemom j: „Tih, tijan“ ( „I ugrizi bisni“, SZP, 1994, 13)

8. u skupini tk ispada t kod zamjenice tko:“Ko vatra je peko“ (SZP:1994, 13)

9. ispadanje vokala o na početnom mjestu zamjenice: „'Ni koji umiru na druge“ (SZP, 1994: 29)

10. početni fonem nj pojavljuje se u neodređenim zamjenicama: „U njikom ratu“ (SZP, 1994: 29)

11. prezent gl. gledati u 3. l. mn. umjesto *gledaju* glasi *glede*:“ Ipak i mene momci glede“ (SZP, 1994, 71)

12. riječ grijeh pojavljuje se u ikavskom obliku uz ispadanje finalnoga h: „Oprosti taj gri'“ (SZP, 1994, 57).

Radauševo pjesništvo obiluje i mnogim drugim dijalektizmima, od kojih su česti leksički, osobito etnografski. Tako se pojavljuju: *kobilaš* (škrinja od tesanih dasaka), *skute* (podsuknje), *oplećci* (ženske tradicijske bluze), *tkanice* (pojasevi), *rojte* (rese), *dado* (otac), *pendžer (*prozor), *šlingeraji* (vezovi), *kamiš* (lula), *sokaci* (ulice), *avlija* (dvorište), *đeram* (bunar), *kerovi* (psi), *inoča* (suparnica, druga žena), *biklulje* (frizura), *rubine* (dio odjeće), *divaniti* (govoriti) i dr. Zamjetno je da su neki od leksema i stranoga, osobito orijentalnog podrijetla.

U morfološke osobitosti treba ubrojiti različite deklinacijske nastavke tipične za govore slavonskoga dijalekta, kao npr. V. jd. *mamo* umjesto *mama* ili L. mn. *u livada* umjesto *u livadama* i dr.

S obzirom na uporabu vlastitih imena također se može uočiti uporaba tipičnih slavonskih seoskih imena i to u dijalektnim varijantama: *Mata, Stipa, Janja, Kata...*

Radauševo pjesništvo bilježi i tipičan postupak nadijevanja imena tzv. „po selu“ (Spitznahme) pa se u zbirici „Slavonijo, zemljo plemenita“ pojavljuje ime Janja Makareva, a isti postupak se primjenjuje i u romanu „Vihori nad Virovima“, čija je radnja locirana u slavonskome zavičaju.

Prozodijska obilježja slavonskogovornoga dijalekta također, kako je navedeno, nisu dovoljno iščitana u njegovoj poeziji. Osobito se to odnosi za zbirke „Zaspala ravnica“ i

„Slavonijo, zemljo plemenita“ u kojima se u neobičnoj simbiozi standardnoga izričaja i slavonskodijalektalnoga pojavljuje sugestija staroštokavske akcentuacije iako naglasci nisu nigdje označeni. Osobito izvorni govornici mogu prepoznati frazeme i frazemske inačice i parafraze slavonskodijalektalnih govora, a zatim i lekseme koji se u nekim ruralnim sredinama i dan danas naglašavaju staroštokavskim načinom. U frazeologiji se pojavljuju i za slavonske govore tipična sintaktička rješenja, kao npr. izostavljanje pomoćnoga glagola *biti* u tovrbi perfekta i dr. (npr. rekla ona da ... i sl.). Svim navedenim elementima jezičnih izražajnih mogućnosti slavonskoga dijalekta Radauš pristupa na svoj originalni i ludistički način, stvarajući posebne ritmizacije, koje su ponekad intermedijalne reference na ritam slavonskih tradicijskih plesova i napjeva. Glazbenost je ovjerena i uglazbljivanjem nekih pjesama, npr. „Ni me stra“.

Protodijalektalno pjesništvo Vanje Radauša promatrati je i kao intertekstualno s obzirom na usmeno stvaralaštvo slavonskoga podneblja. U njegovim je pjesmama pronaći citatnost frazema slavonskih govora, kao i referiranje na usmeno stvaralaštvo, ponekad doduše samo na razini fragmenta ili aluzije koja će biti jasna samo dobrom poznavatelju tih govora i toga tradicijskoga stvaralaštva.

Jezična situacija Radauševoga stihovlja upućuje na snažnu slavoničnost. Dijalektalna obilježja u simbiozi fonoloških, morfoloških, sintaktičih, leksičkih i frazemskih elementata tvore stilske posebnosti koje su potpuno originalne i neponovljive u korpusu zavičajne slavonske hrvatske književnosti. Također, izuzetne se i potpuno ikavske pjesme, iako njihov broj u cjelini opusa nije velik. Ipak, on predstavlja značajan pomak prema pjesništvu u slavonskome dijalektu, koje je umjetničke, a ne pučke provinijencije.

Na poslijetku je zaključiti s Goranom Remom: „U svojim je trima zaživotnim knjigama poezije Radauš napisao neke od ponajljepših i ponajtamnijih slavoničnih sthova. Ni melodija 'šokčke ikavice' niti privlačenja usjeka osjetljivih hrvatskih etičkih mjesta, u Radauša nisu za života pozornije iščitani. Time nije niti osobito različite sudbine od većeg broja slavonskih zavičajnika“ (Rem, G., 2001.: 96).

Radauševo je šokaštvo intermedijalni umjetnički koncept koji ga je pratio, zaokupljao od početka do kraja stvaralaštva jer je iza sebe ostavio nedovršeni crtački ciklus „Slavonija“. Slavonija i Šokadija su za Radauša i locus amonenus, utopizam povratka u djetinjstvo i zavičajnu prirodu, ali i locus horridus hrvatske povijesti, prostor stradavanja, mučenja i patnje. Stihovi rukopisnih zbirki konkretiziraju Radauševu humanu, političku i moralnu svijest pred patnjama

zavičaja nakon II. svj. rata. On vidi siromašenje i političku represiju tijekom II. Jugoslavije gotovo apokaliptično i intonira pjesme temperamentnim buntom, krikom, vapajem ili prigušenim očajem. Njegov se lirski subjekt suočava s osjećajem nestanka svog mjesta centriranja i perspektiviziranja, što će se, na žalost poklopiti s autorovom biografijom, tj. tragičnim svršetkom života.

### *3.2.2. Radauš - pjesnik šokaštva, pjesnik šokačkoga korpusa*

Kao pjesnika šokačkog dijela korpusa hrvatske književnosti, Radauša se može prepoznati po već navedenim elementima pjesničkoga idiolekta: šokačkim etimonima zemlje, šume i voda te, posebice kao jednog od prvih tvoraca umjetničkoga književnog rukopisa u slavonskome dijalektu.

Radauša unutar šokačkoga dijela korpusa hrvatske kjiževnosti treba pozicionirati ponajprije među zavičajnike, tj. književnike vinkovačkoga kraja. U već spominjanom tekstu „Egzistencijalizam i neoekspresionzam: Kovačić i Radauš“ (Pšihistal; Rem, G, 2009..: 105 – 115) iscrtana je linija zavičajne slavonsko-šokačke zavičajne matrice od M. A. Relkovića, Joze Ivakića, Josipa i Ivana Kozarca do generacijski bliskih pjesnika Vladimira Kovačića (Vinkovci, 1907. – Zagreb, 1595.) i Vanje Radauša (Vinkovci, 1906. – Zagreb, 1975.): „Za Kovačića je Ivan Kozarac najveći pjesnik Slavonije“, dok je „Josip Kozarac“ nastavljač M. A. Relkovića, a J. Ivakić slikar seoske sredine (Pšihistal; Rem, G.,2 009.: 106). V. Radauš se prepoznaje kao autor skulptura Josipu Kozarcu, Ivanu Kozarcu, posjednik privatnih pisama I. Kozarca majci Stani i autor zbirke citatnog relkovićevskog naslova „Slavonijo, zemljo plemenita“ (1969.). U komparativnoj analizi, „kružnom čitanju“, autori Pšihistal i G. Rem pronalaze dodirne tematske točke poput smrti i slavonsko-seoskih motiva i problematike ekonomskog propadanja te domoljublja. Kovačić se prepoznaje ipak pjesnikom „urbanoga ugođaja i urbane kulture“ čak i kada pjeva o selu (Pšihistal; Rem, G. 2009.: 114).

U prilog shvaćanju Kovačića kao pjesnika egzistencijalnog iskustva piše i Josip Užarević u članku „Smrt u lirici Vladimira Kovačića“ (Užarević, 2002: 22 -39) kada veli da je „za Kovačića poezija ona apsolutna realnost (punina ili praznina) koja dotiče i bitak i ne-bitak, i postojanje i ništavilo“ te da u njegovoj poeziji smrt nije „samo trajna lirska inspiracija, nego se ona pokazuje i kao uvjet bez kojega, sudeći po svemu, ni život ni stvaralaštvo ne mogu postići dramatizam, vrhunske kakvoće. Ujedno, to je onaj vrhunski paradoks koji nadsvođuje svekoliku

ljudsku potragu za smislom – kako umjetničku, tako i filozofsku, religijsku ili znanstvenu“ (Užarević, 2002.: 39, 40). Kovačićeva se poezija, iako naglašeno *slikovna* sve više okretala *pojmovnom* leksiku i uvijek progovarala o praznini, ništavilu, o „smislu bivanja koje svojevoljno u sebi prepoznaje nebivanje“, dakle o ontološko-egzistencijalnim upitanostima (Marakasović, 1999.: 31 – 37).

Katica Čorkalo još uže povezuje dva generacijska pjesnika smatrajući da će Radauš u zbirci „Slavonijo, zemljo plemenita“ uzor tražiti u Kovačićevu pjesništvu „te će na tragu *Šokačkih varijacija* Vlade Kovačića ispjevati svoj kanconijer Slavoniji, nadahnut etnovokabularom njezine baštine za pjesme o stradanju slavonskoga graničara kroz dugu i mučnu povijest robovanja i ratovanja“ (Čorkalo, 2003.: 78).

Iščitavanje dodirnih točaka pjesništva Vanje Radauša i Vladimira Kovačića polazi, ponajprije, od sklonosti istim temama i motivima. I jedan i drugi pjesnik su u centar svojega stvaralaštva postavili odnos prema smrti i to smrti kao ontološkoj kategoriji. U Radauša je češće prizivanje arhemitološkog sloja kao univerzalnog utjelovljenja i prostora ovjeravanja thanatosa, zatim povjerava temu tjelesnom stradalništvu u ratovima i općenito u naznačavanju propadljivosti svega tjelesnoga, koje će biti apstrahirano do same kosti kao simbola neljudskog i amorfnog. Kovačić, pak, temu smrti ovjerava slavonsko-pejzažnim vizualnim obilježjima, najčešće umiruće jesenske ili zimske prirode te derutne seoske arhitekture (kuće i okućnice, sokaka), kada je riječ o motivima slavonskoga podrijetla. Rjeđe se pojavljuju ratna, a češće poratna stradanja, uglavnom vidljiva kao socijalne posljedice.

Medijavelistički motiv mrtvačkoga plesa kao horora fati pojavit će se u oba pjesnika. U Radauša on je razvijen intermedijalno – u pjesništvu i likovnosti, a u Kovačića u pjesmi „Danse macabre“ (Kovačić, 1982.: 83), koja potpuno drugim poetičkim sredstvima u klasičnom sonetu, nasuprot Raduševoj slobodnostihovnoj pastoznosti i eruptivnosti i na tragu semiotičkog pjesništva, u cizeliranoj formi završava slikom u kojoj si lirski subjekt nakon prezrenja žena i ljudi sam kopa grob.

Materijalno propadanje slavonskoga sela, koje se javlja u oba poetska opusa u Kovačića je isključivo vezano uz razdoblje 20. stoljeća (I. i II. Jugoslavija), a u Radauša se proteže sve od osmanskih osvajanja Bosne i Slavonije, habsburške vladavine, starojugoslavenske i jugoslavenske ekonomske represije. U Kovačića je podloga socijalnih motiva konkretizirana povijesnim razdobljem, a u Radauša podignuta na simboličnu razinu. Glad i siromaštvo su u

Kovačića vezani uz stanje Šokadije u određenom vremenu, a u Radauša prerastaju u martirijski status šokačkoga i ne samo šokačkoga puka.

Druga poveznica V. Kovačića i Radauša je panonska tema zemlje. Zemlja je fundamentalna tema većine autora šokačkoga korpusa pa je znakovit naslov jednog članka Vladimira Rema: „Bez zemlje nema šokaštva“ (Rem, V., 2011.: 31). O temi zemlje M. Bijuković veli: „Izjednačavanje zemlje i tijela stalno je antropološko, mitsko i biblijsko mjesto. Kult zemlje i kult plodnosti prvenstveno je vezan uz neprekinutost reda poljoprivrednog života i obnavljanje zemlje i ljudi, temelji se na ciklusu smrti i ponovnog rođenja kod uzgoja žitarica“, da bi ustanovila da je “Vladimir Kovačić opjevao početak tog ciklusa. Zemlja je tada željna pluga i rada. Ogrijana suncem ona je spremna na ponovno rađanje i iznovljavanje ciklusa“ (Bijuković Maršić, 2011.: 251 – 257) , citirajući pri tom pjesmu „Ori Zelja“ iz „Šokačkih varijacija“. Zemlja je u Kovačićevoj pjesmi predmet vizualne i taktilne senzacije, ali i mitološki signirana hraniteljica i u najgorim vremenima. O Radauševu odnosu prema zemlji u pjesništvu i kiparstvu već je bilo više riječi. Radauševa je opsesija zemljom i kao Demetrom, koju često naziva i „plodnicom“, ali i kao biblijskim prostorom povratka tijela u antiantropocentrični egzistencijalni status, kao gradbenom „materijalu“ svekolikog bitka, prostoru života, erosa i thanatosa već opisan. Radauš je temu zemlje mnogo više od Kovačića ovio polisemantičnošću.

Motiv slavonskih voda i rijeka također je mjesto podudarnosti ovih dvaju pjesničkih opusa. Akvatičnost će se vezivati i u jednoga i u drugoga pjesnika uz zavičajnu rijeku Bosut, ali i uz Savu. Oba pjesnika Bosut tretiraju kao mikrotopos djetinjstva, pohranjujući u svijest pjesama nostalgičnost. S druge strane, utopizam Bosuta ponekad se preobražava u tjeskobnost izraženu slikama mulja, blata i šaša. Motiv zle vode, kao i ofelizacijske slike pojavljuju se u oba pjesnika. Polisemantičnost Save u Radauševu pjesništvu je već objašnjena u ranijem tekstu, ali primijetiti je da i V. Kovačić i V. Radauš smatraju Savu prostorom povijesnog stradalništva šokačkoga življa, kako to oprimjeruje pjesma „Savo vodo, pozdravi mi dragog“ V. Kovačića (Kovačić, 1982.: 50).

Treći motivsko-tematski topos obaju pjesnika je šuma. Dok se Kovačić u „Šokačkim varijacijama“ uglavnom referira na hrastove šume, vrbike, jasene, jablanove i šumski životinjski svijet (ptice) kao na mizanscenu, kao na etnološku i geografsku zalihu ravničarskoga prostora, u Radauša su šume prostor povijesnog tragizma Slavonije, prostor utopijske ljepote i utočišno mjesto pred povijesnim nedaćama. Za njega su šume doživljene i „kao simboli šokačkog kulturnoga identiteta“ (Pšihistal, Rem, G.: 2009.: 106).

Vladimir Kovačić i Vanja Radauš intertekstualno i intermedijalno su nadahnuti i zavičajnim šokačkim govorima slavonskoga dijalekta. Zajedničko im je da u tekstu pjesme miješaju standard i dijalekt, ali u rukopisnoj ostavštini Vanje Radauša nalazi se i nekoliko pjesama koje su i više od toga hibridnoga postupka. Nagnuće Vanje Radauša je usmjerenije prema ikavici i leksiku, a Vladimira Kovačića prema prozodiji šokačkih govora.

Vanja Radauš i Vladimir Kovačić mogu se smatrati značajnim nastavljačima *tradicijske matrice* (Pšihistal, Rem), ali i sponom s generacijom kasnijih zavičajnih pjesnika, pripadnika šokačkoga i slavonskoga dijela korpusa hrvatske književnosti: Vladimira Rema, Miroslava S. Mađera, Zlatka Tomičića i dr. Na taj način su omogućili nova čitanja i složiti se da „Orijentir novom čitanju šokaštva, naime označava prijelaz iz kultiviranja u usmenoj i pučkoj obradi u kultiviranje punim sofisticiranim autorskim pismom“ (Rem, G., 2011.: 286).

Radauševo je ikavsko pjesništvo bilo inctus slavonskodijalektalne umjetničke književnosti.

# 4. ZAKLJUČAK

U ovome istraživanju polazilo se od pretpostavke da je književno stvaralaštvo Ivana Vanje Radauša (Vinkovci, 1906. – Zagreb, 1975.) ostalo nedovoljno poznato i valorizirano unutar korpusa hrvatske književnosti druge polovice 20. stoljeća. S obzirom da su za autorova života objelodanjene tri zbirke („Slavonijo, zemljo plemenita“, 1969., „Kosilica vremena“, 1971. i poema „Requiem za tifusare“, 1971.), ponešto pjesama razasutih po antologijama i časopisima te ulomci dvaju romana („Let u bezdan“, 1973., „Vihori nad Virovima“, 1973.) i autobiografskih tekstova („Moje uspomene na dra Josipa Matasovića“, 1973., „Odlomci iz neobjavljenih uspomena“, 1973.) valjalo je istraživati i rukopisnu građu. Istraživanje se temeljilo na rukopisnoj književnoj građi koja se čuva u DAVU Arhivskom sabirnom centru Vinkovci u Fondu Vanje Radauša pod oznakom HR – DAVU – VK – 98. U tome se Fondu čuvaju rukopisi (i strojni prijepisi) zbirki pjesama „Josipovo polje“, „Talozi krvi“, „Kurjaci“, „Nausikaja“ i „Zaspala ravnica“ te cjeloviti roman „Vihori nad Virovima“. Građa obuhvaća oko 2000 stranica. S obzirom na disproporcitet objelodanjenog i neobjelodanjenog dijela književnoga opusa, ustanovljeno je da je Radauševo stvaralaštvo ostalo slijepom pjegom hrvatske književnosti, ali i da je djelomice uzrok tomu i u autorskoj šutnji, koju se smatra posljedicom autorovih iznevjerenih etičkih i nacionalnih ideala u jugoslavenskom režimu nakon 2. svj. rata i, posebice, zbog represivnih postupaka vlasti tijekom i nakon razdoblja Hrvatskoga proljeća.

Temeljni ciljevi istraživanja bili su pozicionirati Radauševo književno stvaralaštvo unutar korpusa hrvatske književnosti druge polovice 20. st. i unutar užeg, zavičajnoga slavonskog, odnosno još užeg šokačkog dijela tog korpusa. Sondiranje je pokazalo koje su konstituente književnoga opusa i to na temelju iznalaženja *duhovnih etimona* (L. Sitzer): povijesti, naslijeđa, zla i nasilja. Radaušev odnos prema povijesti podudara se s Lyotardovim shvaćanjima o povijesti kao o *kraju velikih pripovijesti*. To se, kako pokazuje analiza, dokazuje prihvaćanjem postojanja nadpovijesnih i transpovijesnih elemenata koji relativiziraju i fragmentiraju povijest. U istraživanju se posebno uočavaju transpovijesni punktovi Radauševa teksta: prostor i naslijeđe. Stoga se pozornost pridala prostoru Bosne, Slavonije i obala rijeke Save, kao semantički ambivalentnih unutar Radauševa pjesničkoga idiolekta.

Da bi se Radauševo, pretežito pjesničko stvaralaštvo pozicioniralo unutar korpusa hrvatskoga pjesništva druge polovice 20. st. predočene su temeljne tipologije Cvjetka Milanje,

Ante Stamaća, Zvonimira Mrkonjića Bernarde Katušić i Pavla Pavličića i s obzirom na njih ustanovljeno je tekstualnom analizom da se Radauševo pjesništvo dijelom pokazuje ambivalentnim između *gnoseološke* i *ontološke matrice (*Milanja), što se potvrđuje oprimjerenjem slikovnom , gnoseološkom i egzistencijal-analitčkom varijablom pjesništva, ali i ontološkim elementima. Nadalje, primjerima iz rukopisne zbirke „Talozi krvi“ se pokazalo da je Radauš sve više prianjao uz ontološku matricu, što se dokazuje njegovim novim filozofemima, kao što su kozmičko ustrojstvo svijeta, nova vremenitost i prostornost, novi status lirskoga subjekta, novi status teme naslijeđa te usvajanje mitskoga i arhetipskoga supstrata.

Da bi se moglo korpusno pozicionirati Radauševo književno djelo, istraživanje je moralo dokazati i tezu o njegovu *protopostmodernizmu*, koja je ovjerena primjerima nepovjerenja u velike naracije, skepse prema ideologijama, prikazivanjem decentiranog i slaboga subjekta te ludističkih postupaka kao oblika igre s tekstom. Istraživanje je pokazalo i fenomene interetekstualnosti i intermedijalnosti, na primjerima *intersemiotičke* i *intrasemiotičke citatnosti*. Raduševa protopostmodernistička orijentacija ovjerena je i primjerima iz stihovlja koji pokazuju slabog i decentriranog subjekta, novo shvaćanje svijeta kao fragmentiranog, a ne totalitetnog prostora egzistencije. Također, u skladu s takvim shvaćanjem, pokazano je autorsko pribježište u arhetipsko-mitske slojeve te istaknuto, na primjeru eseja „San o smrti“ temeljno autorsko utočište i izvorište u suodnosu erosa i thanatosa.

Osim što je Radauševo književno stvaralaštvo pozicionirano kao protopostmodernističko, ono se počevši od zavičajnog primjećivanja Vladimira Rema, Dionizija Švagelja, Katice Čorkalo, Gorana Rema i dr. kao izrazito pripadno slavonskome dijelu korpusa hrvatske književnosti u ovome istraživanju dokazivalo upravo takvim. U ovome radu se impuls za takvo pozicioniranje Radauševoga književnoga stvaralaštva pronašlo u zavičajnim panoramama i antologijama i prikazima, a zatim se koncentiralo na elemente slavonskosti i šokačkosti tekstova. Oslonivši se na književnoteorijske spoznaje o panonizmu i panonskim odlikama književnoga teksta Vinka Brešića, Zvonimira Mrkonjića, Gorana Rema, Jakova Sabljića i dr. istraženo je koji se elementi panonizma pronalaze u ovome stvaralaštvu i najznakovitijim toposima prepoznati su zemlja, voda i šuma. Radaušev je književni opus, naposlijetku prepoznati i kao dio šokačke književnosti, što je pokazano izlučivanjem elemenata Radauševa šokaštva i usporedbom s pjesništvom generacijskog zavičajnika Vladimira Kovačića. Pokazano je da je autor jedan od prvih koji su pisali slavonskim dijalektom i izdvojene su najvažnija fonološka, morfološka i leksička obilježja šokačkih govora koja su zastupljena u pjesamama. Radauš je u istraživanju

predstavljen kao nastavljač tradicijske matrice (Pšihistal, Rem) slavonske i šokačke književnosti, kao i autor koji je dao inctus dijalekatskom umjetničkom stvaralaštvu u Slavoniji.

Zaključiti je da je ovo istraživanje nastojalo pokazati da književno stvaralaštvo Vanje Radauša stoji na razmeđu krugovaškog i razlogaškog pjesništva, ali i da se naslanja na *semiotičku matricu* i postmoderne igre riječima, kao i različite vidove ludizma pa se uz ostale navedene instance može pozicionirati kao *protopostmodernističko.* Svojom dubokom privrženošću panonističkim odrednicama kao i tradicijskoj matrici ono je i izrazito pripadno slavonskom i šokačkom dijelu korpusa hrvatske književnosti.

## LITERATURA


Babić, A. 2009.“Nasilje, patnja i smrt u djelima Vanje Radauša“, u: Babić, Antun, *Likovne teme*, Vinkovci: OMH Vinkovci, str. 17.-26.

Babić, A. 1975. „Radauševo djelo trajni doprinos našoj kulturi“, u: *Novosti*, Vinkovci, od 9. 5. 1975., Vinkovci, str. 2.

Babić, A. 2009. „Radauš u Slavoniji“,. u: Babić, Antun, *Likovne teme*, Vinkovci: OMH Vinkovci, str. 24.-26.

Babić, A.1996. „Superiorni poetezi kistom“, u: katalog izložbe *Radauš. Izložba crteža iz ciklusa Matere*, Vinkovci: Faba Šovagov, Galerija SN Privlačica, 26. 11. 1996.

Babić, A. 2009. „U spomen. Vanja Radauš. Vinkovci 20. IV. 1906. – Zagreb 24. IV. 1975.), u: *Likovne teme*, Vinkovci: OMH Vinkovci, str. 14. -17.

Banov-Depope E. 2011. *Zvuci i znaci. Interkulturne i intermedijalne kroatističke studije,* Zagreb: Leykam international.

Baudrilliard, J. 2006. *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti*, Zagreb: Naklada Ljevak. Benveniste, E. 1975. *Problemi opšte lingvistike*, Beograd: Nolit.

Bijuković Maršić, M. 2011. „Zemlja kao kulturna memorija“, u: Helena Sablić Tomić, Vera Erl, Marija Šeremešić (ur.), *Urbani Šokci 5. Geografija pamćenja Šokaca i Bunjevaca*, Osijek: Šokačka grana, str. 251. – 257.

Bilić, A. 2011. *Čuvari književnih dobara*, Vinkovci: HAZU, Centar za znanstveni rad Vinkovci.

Biti, V. 2000.*Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: MH. Bogner, J. 1993. *Studije i portreti,* Vinkovci: OMH Vinkovci i Hazu Vinkovci

Bogner-Šaban, A. 2001. „Proze Vanje Radauša“, u: *Dani Josipa i Ivana Kozarca za 2000. godinu. Zbornik*, Vinkovci: SN Privlačica, str. 11.

Bošnjak, B. 2003. „Dekonstrukcijska najava postmoderne i časopis Pitanja (1969-1974.)“ u*: Postmodernizam, iskustva jezika u hrvatskoj književnosti i umjetnosti*“, Zbornik radova II. Znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem (Zagreb 29. XI. – 30.XI. 2002.), Zagreb: Altagama, str. 17.-25.

Brešić, V. 2004. *Slavonska književnost i novi regionalizam*, Osijek: MH.

Budor, K. 1988., „Igra riječima u svjetlu barokne španjolske perceptive“, u Ž. Benčić i D. Fališevac (ur.): *Književni barok*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, str. 160.

Butler, Ch. 2007. *Postmodernizam*, Sarajevo: Šahinpašić.

Callois, R. 1965. *Igre i ljudi*, Beograd: Nolit.

Cavendich, R., O. Ling, T. 1990. *Mitologija,* Ljubljana: Založba mladinska knjiga.

Ćurić, M. 2003. „Vanja Radauš – umjetnik kojem se valja iznova vraćati“, u: katalog izložbe „*Vanja Radauš, skulpture, crteži, akvareli* 15. 11. 2003. u Spomen – muzeju biskupa Strossmayera u Đakovu“.

Čegec, B. 1983. *Presvlačenje avangarde*, Zagreb: Vlastita naklada.

Čorak, Ž. 2006. „Villefranche, pobjeda pamćenja“, u: *Vijenac,* Zagreb: br. 128/2006. od 12.listopad, http:/www. matica. hr/ Vijenac/vijenac328. nsf/ AllWebDocs/ knji 78, p od 26. 3. 2009. 18:25

Čorkalo, K. 2003. *Radauševa književna posveta zavičaju i domovini*, u: *Slavonica 2. Rasprave, ogledi i članci*, Zagreb – Vinkovci: HAZU, Centar za znanstveni rad u Vinkovcima, str. 75. – 85.

Čorkalo, K. 2003. *Slavoničnost Vladimira Kovačića*, u: *Slavonica 2. Rasprave, ogledi i članci*, Zagreb – Vinkovci: HAZU, Centar za znanstveni rad u Vinkovcima, str. 85. – 93.

Čorkalo, K. 2000. *Zavičaj riječi*, Vinkovci: Riječ.

Čorkalo Jemrić, K., Damjanović, S. 2007. *Šokadija i Šokci u književnoj riječi*, Vinkovci: SN Privlačica.

Derrida, J. 1976. *O gramatologiji*, Sarajevo: IP Veselin Masleša

Derrida, J. 1999. „Struktura, znak i igra u obradi ljudskih znanosti“, u: Beker, Miroslav, *Suvremene književne teorije*, Zagreb: MH.

Dettiene, M., Vernant, J.-P. 2000. *Lukava inteligencija u starih Grka*, Zagreb: Naklada MD *Dubrovnik*, Dubrovnik: br. 6./1995., tematski dio „Hrvatska kultura u ozračju Sredozemlja / Mediterana, uredila Burđelez Ivana, Dubrovnik: MH.

Durand, G. 1991. *Antropološke strukture imaginarnog*, Zagreb: August Cesarec.

Ekl, V. 1975. „Užarena imaginacija i emotivni individualizam“, u: *Vjesnik,* Zagreb, br. 79 od 26. 4. 1975., str. 6.

Eko, U. 2002. *O književnosti*, Beograd: Narodna knjiga alfa.

Eliade, M. 2005. *Sveto i profano,* Zagreb: AGM.

Eliade, M. *2007. Mit o vječnom povratku,* Zagreb: Naklada Jesenski i Turk

Engel, Ch. 1996. „Igre pravila – igra s pravilima“, u: *Ludizam*, Zagreb: ZZK Slon, str. 258.

Frangeš, I. 1986. *Stilistička metoda Lea Spitzera*, u: *Nove stilističke studije*, Zagreb: Globus, str. 23.- 49

Fry, N. 1979. *Anatomija kritike*, Naprijed: Zagreb..

Fukuyama, F. 1994. *Kraj povijesti i posljednji čovjek*, Zagreb: SN Liber.

Grigić, I. B. 1975. „Lirskom intimusu, post festum. Jednostavno: bard šokački („Notice o pjesnikovanju Vanje Radauša“ , u: *Novosti*, Vinkvovci, br. od 9. 5. 1975., str. 2.

Grad Otok, http://www.otok.hr/grad_otok.php?id_kat=23

Habermas, J. 1987., 1989. „ Karl Löwiths stoisches Rükzug vom historischen Bewustsein“; u: *Philosophisch-politische Profile*, Frankfurt am Main: Anthropologie; Boshum, str. 195. -216.

Hansen-Löwe, A. A. 1996. „Umjetnost kao igra. Modeli ludizma između romantizma i postmodernizma“, vidi u: *Ludizam*, Zagreb: ZZK Slon, str. 258.

Heidegger,M.1985.*Bitak i vrijeme*, Naprijed: Zagreb.

Heidegger, M. 2009. *Na putu k jeziku*, Zagreb: Altagama

Hergešić, I. 1969. „Pismo starom prijatelju“, u: *Slavonijo, zemljo plemenita*, Zageb: Zora, str. 13.

Heskovits, M. J.1974. „Kulturna antropologija“,u: *Kultura*, Beograd, br. 12, str. 56.

Huizinga, J. 1992. *Homo ludens***,** Zagreb: Naprijed.

Hutcheon, L. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London & New York: Routledge

Jameson, F. 1984. „Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma“,u: *New Left Review*, London, br. 146. Jul- August,str. 192 .

Jakobson, R. 2008. *O jeziku*, Zagreb: Disput.

Jukić, S. 2010.“ Transformacije prostora u poeziji Romea Mihaljevića“, u: *OS lamnigu peti. Modernitet druge polovice dvadesetog stoljeća, Ivan Slamnig-Boro Pavlović, postmodernitet, Zbornik izabranih radova VIII. saziva međunarodnog znanstvenog skupa,* Osijek: Filozofski fakultet Osijek – Umjetnička akademija, str. 124..

Jukić, S.; Rem, G. 2013. *Panonizam hrvatskoga pjesništva I.,* Osijek: Osijek, FF Univerziteta Etövösa Loranda u Budimpešti, Ogranak DHK slavonskobaranjskosrijemski, FF u Osijeku, Grad Đakovo.

Kale, E. 2003. *Uvod u znanost o kulturi*, Zagreb: Pan-Liber Kravar, Zoran, u: Uvod u književnost, Zagreb, 1988., str. 387.

Katalog izložbe *Uz 100. obljetnicu rođenja. Ivan Vanja Radauš*, Vinkovci: Galerija likovnih umjetnosti Slavko Kopač, veljača – ožujak 2006.

Katušić, B. 2000. *Slast kratkih spojeva*, Meandar, Zagreb.

Kravar, Z.1986. „Lirska pjesma“,u: Stamać, A.; Škreb, Z. (ur.)*Uvod u književnost,* Zagreb: Globus, 379. – 410.

Kristeva, J. 1998 [1969a]. "Towards a Semiology of Paragrams", ed. French and Lack, *The Tel Quel Reader*, New York: Routledge, str. 25-49.

Lakan, Ž. 1983. *Funkcija i polje govora i jezika u psihoanalizi*; u: *Spisi*, Beograd: Prosveta.

Lotman, J. M. 1970. *Struktura hudoženstvennogo teksta*, Moskva: Izdatel'stvo „Iskusstvo“.

Löwith, K. 1999. *Von Hegel zu Nietzsche: der revolutionäre Bruch im Denken des neunzehnte Jahrhunders*, Stuttgart: Miner Verlag.

Löwith, .Löwith, K.,1993. „Der europäische Nihilismus. II. Der politische Horizont von Heideggers Exsistenzontologie“, u:: *Sämtliche Schrifften*, Stuttgart, br. 2, str. 514 – 582.

Löwith, K. 1984. „Heidegger-Denken in düftiger Zeit“, u: *Sämtliche Schriften*, Stuttgart, sv. 8, str.129.

Lyotard, F.-J. 2005. *Postmoderno stanje*, Zagreb: Ibis grafo.

Marijanović, S. 2001., „Književnost i književnici u panoptikumu Vanje Radauša“, u: *Zbornik Dani Josipa i Ivana Kozarca,* Vinkovci: SN Privlačica, str. 29. – 35.

Markasović, V. 2011. *Barokna pastoznost Radauševa stihovlja*, u: *Rukopis ravnice*, Osijek: DHK

Markasović, V. 2004. „Govor vinkovačkih Šokaca u pisanoj građi“, u: *Zbornik radova sa Znanstvenog skupa „Slavonski dijalekt s posebnim naglaskom na posavskom poddijalektu“*, Vinkovci: ZAKUD Vukovarsko-srijemske županije, str. 46.

Markasović, V. 1999. „Ontološko egzistencijalne reference poezije Vladimira Kovačića“, u: *Vladimir Kovačić. Prilozi sa znanstvenog kolokvija 1999*., Drenovci: Hrašće, str. 31. – 37.

Markasović, V. 2007. „Proze Ivana Kozarca između univerzalnog i regionalnog“, u: *OS lamnigu treći, Zbornik izabranih radova VII. saziva međunarodnog znanstvenog skupa (Osijek – Vinkovci, travnja studenoga 2006.),* Osijek: Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku, FF Osijek

Markasović, V. 2010. „Prostorna dvojstva“, u: *Os lamnigu peti, Moderitet druge polovice dvadesetog stoljeća. Ivan Slamnig-Boro Pavlović, postmodernitet. Zbornik izabranih radova VIII. saziva međunarodnog znanstvenog skup*a, Osijek: Filozofski Fakultet – Umjetnička akademija Osijek,str. 101.- 117.

Maroević, T.2006. „Put u Panopticum“, u: *Vijenac,* Zagreb: br. 317/ 27. 4. ili http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac 317.nst/AllwebDocs/Likov1 od 29.3.2009 21:05

Mesinger, B. 2003. „Radauš – U grotlu Radauševa vulkana“, *Godišnjak OMH Vinkovci*,Vinkovci: br. 20, str. 89.

Mihanović, N. 2001. „O pripovjednoj umjetnosti Vanje Radauša“, u: *Zbornik „Dana Josipa i Ivana Kozarca* za 2000. godinu, Vinkovci: SN Privlačica, str. 82. – 90.

Mihanović Salopek, H., 2001. „Nepoznato rukopisno pjesništvo Vanje Radauša“, u: *Zbornik 6. Dana Josipa i Ivana Kozarca, 5. – 6- listopad 2000.,* Vinkovci: SN Privlačica, str. 60. - 82.

Mijatović, A. 2010. „Govoriti prekinuti govor“, u: Tvrtko Vuković(ur.), *Muzama iza leđa. Čitanja hrvatske lirike. Zbornik,* Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, str. 128.

Milanja, C. 1991. *Doba razlike*, Stvarnost: Zageb.

Milanja, C. 2010., „Egzistencijalizam Slavka Mihalića“ u: Tvrtko Vuković (ur.) *Muzama iza leđa. Čitanja hrvatske lirike. Zbornik,* Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, str. 148.

Milanja, C. 2001. *Hrvatsko pjesništvo od 1950. – 2000*. I. ,II., Altagama: Zagreb.

Milanja. C. 1984. „Semantičko-semiotičko“, u *Republika,* Zagreb, br. 1/1984., str. 26.- 42.

Mohorovičić, A. 1975. Tekst u katalogu izložbe *Vanja Radauš-crteži*, Zagreb: Kabinet grafije JAZU, 3. – 20. 4. 1975., str. 3. (nepag.)

Mrkonjić, Z. 1971. *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, Zagreb: MH, Biblioteka Kolo.

Mumford, L1959. *The StorY of Utopias*, Gloucester Mass: Peter Smith.

Nemec, K. 2000. *Mogućnost tumačenja*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Nietzsche, F. 1997. *Rođenje tragedije*, Zagreb: MH.

Norberg-Schulz, Ch. 1980. *Genius loci:Towards a Phenomenology of Architecture*, London: Academy Editions.

O vječnosti – postoji li pakao http://krscanstvo.net/index.php/o-vjecnosti/postoji-li-pakao. od 13. 7. 2013.

Oraić – Tolić, D. 1988. „Citatnost, eksplicitna intertekstualnost“ u: Z. Maković, M. Medarić,

D.Oraić i P. Pavličić (ur.) *Intertekstualnost-intermedijalnost,zbornik radova*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, str.121. -156.

Oraić Tolić, D. 1996. *Paradigme 20. stoljeća. Avangarda i postmoderna*“, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Oraić Tolić, D. 2005. *Muška moderna i ženska postmoderna.Rođenje virtualne kulture*, Zagreb: Naklada Ljevak.

Oraić Tolić, D. 1996. *Ontološki ludizam*; u: Ž. Benčić i A. Flaker (ur.) *Ludizam, zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*, Zagreb: ZZK Slon, str. 103.

Oraić Tolić, D. 1990. *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Paić, Ž. 2003. *Postmoderna igra svijeta*, Zagreb: Diureux.

Paić, Ž. 2007. *Događaj i praznina*, Antibarbarus: Zagreb.

Pavličić, P. 2008. *Mala tipologija moderne hrvatske lirike*, Zagreb: MH.

Pavličić, P. 1988. „Intertekstualnost i intermedijalnost“, u: Zbornik *Intertekstualnost-intermedijalnost*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, str. 157.-197.

Pavličić, P. 1996. *Sedam interpretacija*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka.

Peternai, K. 2010. „O prostoru u Foucaultovom diskurzu“, u: *Os lamnigu peti, Moderitet druge polovice dvadesetog stoljeća. Ivan Slamnig-Boro Pavlović, postmodernitet. Zbornik izabranih radova VIII. saziva međunarodnog znanstvenog skupa*, Osijek: Filozofski Fakultet Osijek – Umjetnička akademija Osijek, str. 268.

Pejaković, H. 1991. *Prostor čitanja*, Dubrovnik: OMH Dubrovnik.

Peić, M.. 1959. „Kiparstvo Vanje Radauša“, u: *Kulturni radnik*, Zagreb, br. 1., str. 23.

Peić, M. 1985. „Osam eseja iz Slavonije i Srijema“, u: *Forum,* Zagreb, knj. XXIV., godište XLIX, be. 1. i 2. / 1985., str. 183. – 192.

Peić, M. 1965. „Umjetnost Vanje Radauša“, u: Zdunić, D. (ur.) *Monografija Radauš*, Zagreb: Izdavački odjel Grafičkog zavod Hrvatske, str. 5. – 20.

Petrač, B. 2006. *Različiti književni svjetovi*, Zagreb: Naklada Juričić.

Pšihistal, R.; Rem, G. 2009. *Vinkovačka književna povjesnica*, Vinkovci: OMH Vinkovci *Pjesnička polja*, 2005. ur. M. S. Mađer, Vinkovci: SN Privlačica

Rem, G. 2003. *Koreografija teksta 1. Pjesništvo iskustva intermedijalnosti*, Zagreb: Meandar .

Rem, G. 1994. „Panopticum slavonicum“, u*:* Radauš, Vanja, *Slavonijo, zemljo plemenita*, Vinkovci, SN Privlačica, str. 133.-139.

Rem, G. 2001. „Radauš i konteksti, za novu koncepciju“, u: *Zbornik Dani Josipa i Ivana Kozarca za 2000. godinu,* Vinkovci: SN Privlačica, str. 90. – 97.

Rem, G. 2008. *Tijelo i tekst*, Osijek: MH Osijek, Ogranak Osijek.

Rem, G. 2011. „Postmoderni romantizam šokaštva“, u: Helena Sablić Tomić, Vera Erl, Marija Šeremešić (ur.), *Urbani Šokci 5. Geografija pamćenja Šokaca i Bunjevaca*, Osijek: Šokačka grana, str. 285. – 290.

Rem, V. i G. 2009. *Šokci u povijesti, kulturi i književnosti*, Osijek: Sveučilitše J. J. Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku.

Rem, V. 2007. *Bosutski panopticum*,. u: *Krug oko baštine*, Osijek: DHK, OMH Slavonski Brod.

Rem, V. 2011. *Iverje s Bosuta*, Vinkovci: SN Privlačica.

Rem, V. 1997. *Izabrana djela, Eseji, feljtoni, članci*, Knjiga 2., Osijek: OMH Osijek, OMH Slavonski Brod, OMH Vinkovci.

Rem, V. 1980. *Slava Panonije*, Vinkovci: Novosti.

Rem, V. 1983. *Vinkovačka kronika*, Vinkovci: Narodna knjižnica i čitaonica Vinkovci.

Rem, V. 2011. *To smo što jesmo*, Osijek: Šokačka grana.

Rem, V. 1976. *Zaljubljenici Cibalae*, Vinkovci: Novosti.

Rortry, R. 1995. *Kontingencija, ironija i soli*d*arnost*, Zagreb: Naprijed.

Ricoeur, P. 1997 *L'ideologie et l'utopie*, Editions du Seuil, ili englesko izdanje: 1986. *Lectures on Ideology and Utopia*, New York: Columbia University Press.

Sablić-Tomić, .H., Rem, G. 2003. *Slavonski tekst hrvatske književnosti*, Zagreb: MH.

Sablić-Tomić, H., Rem, G. 2006. *Šokačka čitanka*, Osijek: MH Osijek, Šokačka grana.

Sabljić, J. 2006. „Panonizam u pjesništvu Franje Džakule (Prilog hrvatskoj kulturnoj geografiji i književnoj antrlopologiji)“, u: *Šokačka rič 3, Zbornik radova znanstvenoga skupa Slavonski dijalekt održanoga u Vinkovcima 11. i 12. studenoga 2005.*, Vinkovci: ZAKUD Vukovarsko-srijemske županije, str. 264.

Skledar, N. 2007.“Freudovo shvaćanje kulture između erosa i thanatosa. Tumačenje Paula Ricoeura“, u: *Sociologija i prostor*, Zagreb, 45, 176 (2), str. 203-211.

Slamnig, I. 1981. *Hrvatska versifikcija*, Zagreb: SN Liber.

Slamnig, I. 1981. *Dronta*, Zagreb: Znanje.

*Slavonske male stvari*, Jelčić, D., 1985., u: Vladimir Rem (ur.), Biblioteka Brazde, Knjiga 1, Vinkovci: Društvo književnika Hrvatske, Sekcija Vinkovci, str. 108 – 111.

Solar, M. 1980. *Demonizam modernog romana*, u: *Ideja i priča. Aspekti teorije proze,* Znanje, Zagreb: str. 291.

Sloterdijk, P. 1992. *Doći na svijet, dospjeti u jezik*, Zagreb: Naklada MH.

Sorel, S. 2003. „ Pjesništvo devedesetih“, u: C. Milanja (ur.), *Postmodernizam, iskustva jezika u hrvatskoj književnosti i umjetnosti, Zbornik radova II. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem (Zagreb 29. XI. – 30. XI. 2002.*), Zagreb. Altagama, str. 131.-145. *Spomenica Diniozija Švagelja 1923-1985*., 1990. ur. Katica Čorkalo, Vinkovci: JAZU, Centar za znanstveni rad Vinkovci.

*Spomenica Josipa Matasovića (1892. - 1962.)*. 1973. Zagreb: Povijesno društvo Hrvatske. Stamać, A. ,1977. *Slikovno i pojmovno pjesništvo*, Zagreb: SN Liber. Stamać, A. 1996. *Ranjivi opis sustava*, Zagreb: MH.

*Strizivojna*, 1998., Andrić, S. (ur.), Zbornik radova o 300. obljetnici poznatog zapisa imena, Đakovo: MH Đakovo, „Različak“ Strizivojna.

Svendsen, L. Fr. H. 2011. *Filozofija zla,* Zagreb:TIM press d.o.o., Biblioteka Incus.

Šalić, T. 1999. *Vinkovački šokački rodovi,* Vinkovci: MH.

Švagelj, D. 2006. *Etide za likovna opažanja vinkovačkoga kraja*, u: *Studije i eseji II*,

Vinkovci: OMH Vinkovci, str. 369. - 413.

Švagelj, D. 1975. „Šokac i mužik, Slavjan i humanist“, u: *Novosti*, Vinkovci, 9. 5. 1975., str. 1.

Švagelj, D.1981. „Vanja Radauš“, u: katalog izložbe *Vanja Radauš, ak. kipar*, Vinkovci: Galerija umjetnosti Vinkovci, Likovni salon poslovnog centra Terme, 12. 9. 1981., str- (1. – 20.), nepag.

Tenžera, M. 2000. „Strastan i senzualan crtač“, Zagreb: *Vjesnik* http://www.vjesnik.com/html/2000/02/18/Clanak.asp/r=kult&c=3

Thomas, D. 1964. *Poezija*, Preveo i priredio Nikica Petrak, Zagreb: Mladost.

Tomičić, Z. 1996., „Slavonska krv i slobodna volja“, u: *Književna revija,* Osijek, br. 1-2., str. 193.- 204.

Uskoković, S. 2005. „Treći prostor kao egzistencijalni habitat ili poetska imaginacija“, u: *Zarez,* Zagreb, br.155/2005. od 19. 5. 2005.

Užarević, J. 2002. *Smrt u lirici Vladimira Kovačića*, u: *Između tropa i priče*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, str. 22. -39.

Užarević, J. 2012. *Književni minimalizam*, Zagreb: Disput.

Užarević, J. 1991. *Kompozicija lirske pjesme*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Zagreb.

Vukovac, S. 2001.“Stihovima zlatovezu podobnim, Vanji Radauš srce Slavoniji poklonio“, u: *Zbornik 6. Dana Ivana i Josipa Kozarca*, Vinkovci: SN Privlačica, str. 98. – 117.

Žižek, S. 2008. *O nasilju*, Zagreb: Naklada Ljevak, Bibliotek Book marker.

Žmegač, V. 1982. *Književnost i zbilja*, Zagreb: ŠK.

Welsch, Wolfgang 1993. „Postmoderna. Genealogija i značenje jednog spornog pojma“, u: Peter

Kemper (ur.) *Postmoderna*, Zagreb: August Cesarec, str. 9. – 33.

**IZVORI I GRAĐA**

Radauš, V. 1969. *Slavonijo, zemljo plemenita,* I. Hergešić,(ur.), Zagreb: Zora.

Radauš, V. 1971., *Kosilica vremena*, Zagreb: Matica hrvatska.

Radauš , V. 1971. *Rekvijem za tifusare,* Zagreb: Vastita naklada.

Radauš, V. 1973. *Vihori nad Virovima* (ulomci iz romana). u: *Osječka revija*, Osijek, god. 13., br. 5., str. 26. -50.

Radauš, V. 1973. *Let u bezdan*, u: *Dometi*, Rijeka, VI/3-4., str. 46. – 69.

Radauš, V. 1973. „Moje uspomene na dra Josipa Matasovića“, u: *Spomenica Josipa Matasovića 1892. – 1962.*, Zagreb, str. 33. – 38.

Radauš, V. 1973.“Odlomci iz neobjavljenih uspomena“, u: *Revija*, Osijek, god. 15.,br. 5., str. 1. – 20.

Radauš, V.1973. *Srednjovjekovni spomenici Slavonije*, Andre Mohorovičić (ur.), Zagreb: Izdavački zavod JAZU.

Radauš, V. 1975. *Spomenici Slavonije XVI. – XIX. stoljeća*. Zagreb: JAZU.

Radauš, V. 1979., „San o smrti“, u: *Godišnjak za kulturu i društvena pitanja*, Vinkovci, br. 8, str. 241. – 248.

Radauš, V. 1994. *Slavonijo, zemljo plemenita,* Goran Rem (ur.), Vinkovci, SN Privlačica.

Radauš, V. 2000. *Buđenje snova,* Hrvojka Mihanović Salopek (ur.), Zagreb: Ljevak.

Fond Vanje Radauša u DAVU, Arhivski sabirni centar Vinkovci pod oznakom:

HR – DAVU – VK – 98

Fond sadrži zbirke (originali i strojni prijepis s kopijama): *Josipovo polje, Zaspala ravnica, Kurjaci, Talozi krvi, Nausikaja* te roman *Vihori nad Virovima* u 6 kutija:

Kutija 1. sadrži zbirku pjesama „Josipovo polje“

Fascikl:

1. Josipovo polje, rukopis, 126 listova

2. Josipovo polje, rukopis, 125 listova

3. Josipovo polje, rukopis, 133 lista

4. Josipovo polje, 1-110, I. original

5. Josipovo polje, 111-193, II. original

6. Josipovo polje, 194-231, III. original

7. Josipovo polje, 232-278, IV. original

8. Josipovo polje, 1-194, druga kopija, I.

9. Josipovo polje, 195-232, druga kopija, II.

10. Josipovo polje, 233-279, druga kopija, III.

Kutija 2. sadrži zbirke pjesama „Zaspala ravnica“, „Kurjaci“ i „Talozi krvi“

Fascikl:

11. Zaspala ravnica, 1-158, kopija, I.

12. Zaspala ravnica, 1-144, kopija, II.

13. Zaspala ravnica, 1-120, kopija, III.

14. Zaspala ravnica, 1-101, kopija, IV.

15. Zaspala ravnica, 1-149, kopija, V.

16. Kurjaci (1970.), 1-96, original

17. Kurjaci (1973., Poreč), 1.18, original

18. Talozi krvi, 1-64, original, I.

19. Talozi krvi, 1-73., original, II.

Kutija 3. sadrži zbirku pjesama „Talozi krvi“ i roman „Vihori nad Virovima“

Fascikl:

20. Talozi krvi, 1-128, original

21. Talozi krvi, druga kopija, 1-128, 1-10,20-26. 40-43. 51-54, 58-68, 70-72, 74, 79-80, 86-91, 94-97, 102-108, 112-117, 120-121, 128-131, 133-138.

22. Vihori nad Virovima, original, I., II.

23. Vihori nad Virovima, original, III., IV.

24. Vihori nad Virovima, original, V., VI.

25. Vihori nad Virovima, original, VII., VIII.

26. Vihori nad Virovima, Pogovor, original, IX.

Kutija 4. sadrži roman „Vihori nad Virovima“

Fascikl:

27. Vihori nad Virovima, 1-22, I.

28. Vihori nad Virovima, 23-48, II.

29. Vihori nad Virovima, 49-72, III.

30. Vihori nad Virovima, 5-105, IV.

31. Vihori nad Virovima, 106-131a, V.

32. Vihori nad Virovima, 132 – 153a, VI.

33. Vihori nad Virovima, 154-178, VII.

34. Vihori nad Virovima, 179-204, VIII.

35. Vihori nad Virovima, 205-208, IX.

36. Vihori nad Virovima, Pogovor, 1-15

37. Vihori nad Virovima, 1-63, I., II., 1. kopija

38. Vihori nad Virovima, 64-150, III., IV., 1. kopija

39. Vihori nad Virovima, 151-220, V., VI., 1. kopija

40. Vihori nad Virovima, 221-297, VII., VIII., IX., 1. kopija

Kutija 5. sadrži roman „Vihori nad Virovima“ i zbirku pjesama „Nausikaja“

Fascikl:

41. Vihori nad Virovima, 1-63, I.,II., 2. kopija

42. Vihori nad Virovima, 64-150, III., IV., 2. kopija

43. Vihori nad Virovima, 151-220, V., VI., 2. kopija

44. Vihori nad Virovima, 221-292, VII., VIII., 2. kopija

45. Vihori nad Virovima, 293-295, Pogovor

46. Vihori nad Virovima, 1-18, Pogovor

50. Vihori nad Virovima, Moj doživljaj Slavonije

a) Pogovor knjizi (1-18),

b) Originalni rukopis, 1-42

51. Vihori nad Virovima, 293-297, IX. kopija Pogovora, Zagreb – Zdenci, svibanj – srpanj 1972.

52. Vihori nad Virovima, Ulomak romana, 1-33, strojopis original

53. Nausikaja, 1-85, strojopis original, I.

1-12, strojopis original

Kutija 6. sadrži zbirku pjesama „Nausikaja“

Fascikl:

54. Nausikaja, 87-169, II., original

55. Nausikaja, 170 – 225, III., original

56. Nausikaja, 226-296, IV., original

57. Nausikaja, 1-169, kopija, I.

58. Nausikaja, 170-230, kopija, II.

59. Nausikaja, 231-296, kopija, III.

60. Nausikaja, rukopis, Poreč, 10. IV, 1969. – 15. IV. 1969., blok bilježnica, plava tinta

61. Nausikaja, Poreč, 16. IV. 1969., rukopis, blok

62. Nausikaja, Poreč, 17. IV. – 19. IV. 1969., rukopis, blok

63. Nausikaja, Poreč, 19. IV. – 20. IV. 1969., rukopis, blok

64. Nausikaja, rukopis prepisan na listove, II.

65. Nausikaja, rukopis prepisan na listove, I.

## ŽIVOTOPIS

Vlasta Markasović rođena je 27. travnja 1963. u Vinkovcima gdje je stekla gimnazijsko obrazovanje, a zatim je 1988. diplomirala hrvatski jezik na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu.

Do sada se bavila književnim i znanstvenim radom. Objelodanila je tri zbirke pjesama, pisala pogovore i predgovore. Objavljivala je poeziju i prozu u časopisima i zbornicima „Kolo“, „Republika“, „Književna revija“, „Riječi“, Godišnjak OMH Vinkovci, „Hrvatsko slovo“ i dr. Autorica je knjige rasprava i eseja „Rukopis ravnice“ (DHK, Osijek, 2011.) i priređivačica knjige „Miroslav S. Mađer i kritika“ (Stajergraf, Zagreb, 2003.). Objelodanila je 40-ak radova i članaka u časopisima i zbornicima. Sudjelovala je na znanstvenim skupovima „Dani Josipa i Ivana Kozarca“ u Vinkovcima, „Šokačka rič“ u Vinkovcima, „Duhovno Hrašće“ u Drenovcima, „Slamnigovi dani“ u Osijeku i Pečuhu, „Urbani Šokci – Okrugli stol“ u Osijeku i Somboru, na Međunarodnom kroatističkom kongresu u Pečuhu i dr. Istraživala je uglavnom zavičajnu slavonsku književnost te slavonski dijalekt.