THIS ISSUE'S FOCUS

Dunja Detoni Dujmić

MOST The Bridge

ČASOPIS ZA MEĐUNARODNE KNJIŽEVNE VEZE / CROATIAN JOURNAL OF INTERNATIONAL LITERARY RELATIONS

1-2/ 2020

MOST / The Bridge 1-2 / 2020
ČASOPIS ZA MEĐUNARODNE KNJIŽEVNE VEZE / CROATIAN JOURNAL OF INTERNATIONAL LITERARY RELATIONS

MOST / The Bridge 1-2 2020
ČASOPIS ZA MEĐUNARODNE KNJIŽEVNE VEZE / CROATIAN JOURNAL OF INTERNATIONAL LITERARY RELATIONS
Since 1966

Published quarterly

PUBLISHER

Društvo hrvatskih književnika / Croatian Writers' Association

FOR THE PUBLISHER
Đuro Vidmarović

ADDRESS
Trg bana Josipa Jelačića 7/I, 10 000 Zagreb, Croatia

TELEPHONE +38514816931, +3854883580
FAX +3854816959
e-mail: most@dhk.hr

EDITORIAL BOARD
Davor Šalat (Editor in chief)

DESIGN, LAYOUT AND PREPRESS
Neven Osojnik

PHOTO ON THE COVER: Dunja Detoni Dujmić (Photo by: Miljenko Brezak)

PRINTED BY ITG d.o.o, Zagreb, October, 2020

ZA HRVATSKU / FOR CROATIA
Cijena broja 50 kn, cijena dvobroja 80 kn, godišnja pretplata 150 kn, godišnja pretplata za članove DHK 120 kn. Uplatiti na žiroračun Društva hrvatskih književnika HR5223600001101361393, poziv na broj 0106-2020 s naznakom „za Most/The Bridge“. Molimo Vas da nam faksom, običnom ili e-poštom pošaljete kopiju uplatnice.

OUTSIDE CROATIA
Issue rate 10 €, 10 USD, annual subsciption for European countries 40€ (postage included) for non-European and overseas countires 55 USD (postage included). All payments should be made to the Croatian Writers' Association foreign currency account with Zagrebačka banka d.d., Savska 60, Zagreb, Croatia, IBAN: HR 5223600001101361393. SWIFT: ZABA HR2X. For further information, please contact most@dhk.hr.

The Journal is financially supported by the Ministry of Culture of the Republic of Croatia and by the City of Zagreb.

MOST / The Bridge 1-2 / 2020
ČASOPIS ZA MEĐUNARODNE KNJIŽEVNE VEZE / CROATIAN JOURNAL OF INTERNATIONAL LITERARY RELATIONS

THIS ISSUE'S FOCUS
DUNJA DETONI DUJMIĆ

CONTENTS

■ THIS ISSUE'S FOCUS – DUNJA DETONI DUJMIĆ

Dunja Detoni Dujmić: Poemas escogidos 7
Dunja Detoni Dujmić: An essay on Croatian Sterneists 53
Dunja Detoni Dujmić: Traces of T. S. Eliot in Croatian post-war poetry (1988) ... 68
Dunja Detoni Dujmić: Dragojla und die Anderen 81
Dunja Detoni Dujmić: Schöne Räume 90
Dunja Detoni Dujmić: Ujevićs weibliches Imaginarium 110
Dunja Detoni Dujmić: Mihalić in „Krugovi" 120

■ FROM CROATIAN CONTEMPORARY LITERATURE

POETRY

Tomislav Marijan Bilosnić: Doce poemas 131
Dražen Katunarić: Cancion para Stiepan y otros poemas 142
Davor Šalat: Poemas escogidos 164

PROSE

Neva Lukić: Endless Endings 178

DRAMA

Branko Ružić: The Donor 184

■ 40th ZAGREB LITERARY TALKS: "WHAT IS LITERATURE TODAY?", 2 – 5 OCTOBER 2019. (PART ONE)

Jasna Horvat: The central role of literary texts in the concentric circles of the creative industry 206
Peter Kovačič Peršin: What is literature for if it does not respond to transcendence? 215
Leszek Małczak: What is Literary Translation Today? 221
Ivica Matičević: Abstract 227
Marina Milivojević Mađarev: Contemporary drama – From plots to narratives 233

DUNJA DETONI DUJMIĆ ■ POEMAS ESCOGIDOS

*

Antología poética *HAJON* (Zagreb, Naprijed, 1993)

El viento del sur, aunque contrariado me compare
(Južni vjetar mada nerado se uspoređujem)

-blandiendo las ramas -- se regó con rosas -- quiso dividir mis mejores mitades -- aunque contrariado me compare -- rodarlos al pedestal -- al plato de lentejas -- seguir entregando mi cuerpo -- mis pies al mundo polvoriento -- para eso no fui entrenada -- caí como andanada -- más cansada que el viento sureño, aunque contrariado me compare -

Un ser joven como una araña
(Mlado biće kao pauk)

Él andaba un poco sobre el agua,
Yo un poco al lado, debajo, detrás,
No hablábamos nada,
Nuestra presencia se desmoronaba,
Más que todo me recordaba de sí misma
Aunque nos separaban bastantes dudas desagradables
Del lecho del río brillaba la naturaleza,
El tiempo se desdoblaba en destellos,
Me mecía frente a él en las persianas
Como si fuera una araña
O algún ser vidente.

Antología poética *COLECCIÓN DE HOJAS/ZBIRKA LISTOVA*
(Zaprešić, Matica hrvatska, 1993)

Actas hospitalarias
(Bolnički listovi)

Desde hace mucho tiempo en ti está escrito
El traslado de las cosas, columna vertebral,
De los mostos santos i la inutilidad de la cama,
El cuadro de la sábana y el abrigo,
Siempre con las mismas palabras se buscará
en ti la causa,
con cuchillos pintar por el tejido,
porque sin ruido te fuiste a ese lugar doloroso,
no finjas
a los ojos de la naturaleza
eres tan sólo un enfermo y a ti te ofrecerán
naranjas y el mal olor a pescadería,
no esperes más salida
los transeúntes ya tejieron la red
con las partes sobrantes, de las fundas
y el hospital se derramó por el espacio
y la entraña común,
en ella se estira el ascensor,
se establecen las ventanas,
tu fea radiografía ya se mueve en el sueño.

Hojas acerca del caracol y sus huesos
(Listovi o školjci i njezinim kostima)

Te entrego el caracol y sus huesos
Que en la noche cuando te separas
Sean el reloj que te ilumina
Mientras de él bebes
Y escuchas el torrente sanguíneo y la respiración
Colgados del cuello
Y antes de que te vayas
y le des cuerda para el sonido más alto

entras en él
te emparedas porque en la noche todo crece
en su armadura llega la orilla
i le levanta el vestido del que
la tristeza en su tamaño natural
pedazo por pedazo y por pedazo
resbala, saluda, suda y
nadie excepto tú en ti misma y
una extraña paz en sus huesos.

*

Antología poética *LOS AMANTES DE BLUES/BLUZERI*
(Zagreb, Sociedad de Escritores Croatas, 2006)

Trofeos o algo parecido
(*Trofeji, ili nešto slično, i dosta*)

Todo está lleno de niños,
Ellos se reparten
Como trofeo gratis,
O algo parecido, no lo sé.
El que está depresivo
Toma uno
Y lo lleva a casa
Porque éste quizá sea el último pedazo.
Es suficiente marcar cualquier número
Tomar el auricular y decir
Todo lo que nos ha puesto nerviosos,
Lo que surcó la parte opuesta de la calle,
Y se pudo precipitar como
Balcón derrumbado sobre el público,
Todo lo que perteneció al material cansado
O a algo parecido, no lo sé.
Paren el tiempo,
Pues de todas maneras todo arde,
Y dénos algún tranquilizante,
Aunque sea un lugar variable,
Y no nos diseminen por metrópolis recavadas,
Porque estamos hechos de enfermedades,

Y vamos por el mundo agachados
Y distraídos,
Y eso es así desde siempre
Y será así
Y basta.

En agosto, por euforia
(U kolovozu, iz euforije)

En la noche estrecha mientras
el verano se transformaba en cerro oscuro,
En el cuerpo que empezó derramarse por el lecho,
En la isla que de repente arribó a nuestro hogar,
En el orden de los minerales en los ojos de los niños,
En aquel que yacía en medio del reino animal,
Despreocupado y tierno, escogiendo pequeños cuadros,
Mientras el suelo se le acercaba y alejaba,
En agosto cuando se alzaron las flores,
Y la larga noticia empezó a desenrollarse
Como chispeante cuerda trasmisora:
Abrí el huerto, oía la gritería de los niños
Y las llamadas de los revendedores mayores pensando:
No se hagan los solitarios,
Los llena la euforia,
Y de mi ni hablar.

Justamente un trabajo bien hecho
(Baš dobro obavljen posao)

Empuja esa sábana de tristes dobladillos,
Colcha arrugada de intranquilidad,
Echa al lado esos gritos terribles,
Tápate los oídos y el conocimiento logrado barato.
Porque no quiero que te gires hacia atrás,
Que hagas alboroto entre los espectadores,
O arranques el orden de las enredadas copas de los árboles.
Cuidame Dios, lo necesitarás.

Sea la máquina para catapultar,
Sea el que tira por la borda
En la envoltura de ozono,
En la vida alegre llena de tipos desconfiados,
Entre los reptiles y saltamontes,
En necrópolis y trofeos de construcción,
En la historia - enorme globo.
Envuélvelo en seguida en celofán,
Adorna con cinta brillante
Cae de rodillas mientras lo miras.
Mira, trabajo justamente bien hecho.

¿Tenemos que tomar todo eso en serio?
(Moramo li sve to uzeti ozbiljno)

Fue una locura mirar tan largo tiempo la taza de café
Al dedo índice sumergido en el gastado poso,
En verdad locura amenazante.
No, nosotros no somos personas temerosas,
Sólo nos preguntamos en esta mañana crujiente:
¿Vienes con las maletas a través del sur extendido
Y aguas masivas, derecho de la vorágine de Océano Pacífico
donde la entrada es angosta y no hay puertas en ninguna parte?
¿Llegas entonces de un continente ruidoso
mientras mi corazón golpea como un ser en otro ser?
¿En verdad vienes del poso del que
por ignorancia me sujeto
como a la salvación y aprietas el timbre?
lo que de ninguna manera esperábamos,
Asustados de que no exista fuerza que lo mueva
Ni Dios que conteste a nuestra llamada con un silbido.

Que sea lo que sea
(Neka bude što bude)

Te vas por el campo que un millón de años
Fue untado de colores negro y blanco:
Tu pie izquierdo y el derecho despacio

Oyen como la espalda cruje bajo los pasos,
Como el perro salta sobre las aguas corrientes,
A través de las hierbas que se mecen y
que escaparon sus cabezas a último momento.
Cada paso termina demasiado rápido
Hace lo suyo y desaparece;
Mejor reconoce que no sabes mucho de eso
Y que no estás tan bien de la vista.
Y mientras piensas se multiplican los campos,
En alguna parte tierra negra, en otra sólo broma sin gracia,
Tus pies las amarran,
El izquierdo va para arriba, el derecho de lado,
El muerto por el vivo,
Del bien al problema,
Y que todo esté listo,
Sin estúpidas despedidas,
Listo para que descubras la razón,
para descascararlo hasta su esencia.
Y entonces que sea lo que sea.

Sin exageración, por favor
(Bez pretjerivanja, molim)

Trabajamos todo el día y regresamos cansados
Apenas la tierra se inclinó peligrosamente,
volvimos a los que esperaban
como a algún barrio destruido,
Tocando sus corazones
Que sin razón se acurrucaron,
Y casi nos quemamos los dedos,
Así que tiramos frente a ellos
Todo lo que recolectamos, todos los víveres,
Como algunos cazadores primitivos en un aparcamiento,
Almas agotadas como las latas de coca-cola,
Nos descalzamos porque de la oscura ventanilla
Empezó a azotar la lluvia,
Y empezó a navegar naturalmente como una nave,
En la cual se sentó esa juventud insensata

Que no sabe otra cosa sino ocultar
Sus necesidades de aventura y chismosear.

Escapamos por el mar con nuestras maletas
Por las puertas estrechas de algún Gibraltar
Preparados a cualquier consecuencia,
Y hasta esas por las cuales uno puede ahogarse,
Contentos de que no había pérdidas,
Que escondimos los pensamientos en otro sitio,
Y el pánico involuntariamente erró la puerta.

La caída en el blues de medianoche
(Pad u ponoćni blues)

En el eclipse puse el te
Como perla en el borde del periódico,
En la mesa pegada,
Al lado de la sigilosa sugestión
Parecida a un juego con las cucharitas de plata,
Brindando a los que llegaban
Y a su crujiente tumulto,
Tantas cosas más quise decirte
Frente a distintos desconocidos,
Cuando caí a blues de medianoche
Y derramé el resto de las perlas
Para saber como regresar,
Hasta los fósforos en el cenicero
me esperaron devorándose,
Entre los pasajeros con mochilas,
Que cuidadosamente salen de entre el follaje primaveral.
Por fin el día fue invadido,
Lo montó la luz en prisa bandolera.

Póngame la camiseta, pásame la pelota
(Obuci mi košuljicu, dodaj loptu)

Póngame la camiseta, pásame la pelota,
Mueve esa película en color

Que se derrama en el globo nocturno.
Tú eres el ser que me ilumina
En el cuarto de turno y muestra
Las horas con las agujas del reloj que caminan
Día y noche de arriba-abajo por los corredores.
Pásame mi saludo, cálzame los zapatos,
Descúbreme el enigma de aquel que me levanta
Y derriba por el parqué de la pieza.
Déjame dispersarme, déjame extenderme,
Tender de la mañana a la noche
Por la parte opuesta todo mi ser
Subirme hasta la cima de la escalera
Y caer abajo como sin sentido;
Si salgo de través o hacia atrás
No te preocupes: no trato de expirar.
Con mi fino cuerpo bebo el aire,
Trago advertencias como oro,
No importa, mis animales no temen.

Compórtate
(Ponašaj se)

Compórtate,
Sígueme
Y no preguntes a dónde te llevo
Porque el objetivo también tiene prisa,
Cuenta tus diminutos pies
Mientras a tu alrededor
Todo se multiplica y enjambra,
Algunas mujeres, cosas, aparatos,
Militares y gente,
Todo eso vaga por el mundo
Desde las esfinges hasta los calendarios,
Todo eso brama en el duro camino
Y hace desmesurado daño.
Anda tras de mí y salta la pausa,
Aquí el barro, allá la piedra, pasa la ola,
La locura cuelga sobre nuestras cabezas como raíz aérea,
Inclina tu frente y corre frente a su nariz.

Compórtate y no te desvíes,
Tiende la mano, vete adelante,
Aunque sea por la oscuridad,
Hasta el tobillo en el trigo de primavera,
Sorpréndeme,
Corre,
Esquiva,
Borra,
Y no preguntes que es lo que tintinea al final.

Está de moda reírse de pequeñas cosas
(U modi je smijati se malim stvarima)

Te ríes, te gusta el derrumbe del mundo,
Vacías este vaso y las gotas comprimidas en él,
Sin reclamo, en realidad en continuación de un sueño
sin importancia,
Adoras las ventanas como maravilla no vista
Aunque de comportamiento un poco mal,
Te ríes de ese pasillo complicado
Que en realidad nadie soporta
Porque continuadamente introduce algún nuevo orden
Y yace plano como una vara.
Sí, es tu única ocasión
Golpear con las puertas que por el ruido se hacen brillantes,
Andar a través del fuego
Bajo el control de la compañía de cocina,
Estar de acuerdo con las sillas que con gusto se mueven
Porque nada está prohibido -
Ni cazar ese juego por los rincones del departamento.
Está de moda mofarse de las cosas pequeñas
Recién nacidas ayer,
Está de moda cambiar de sitio
Y tropezar en las escaleras, en los lugares de descanso
Que no sirven para nada
Y tan fácilmente se comete un crimen,
De repente cayendo desde la altura
Hasta los pies inocentes.

¿Quién tiene la culpa?
(Tko je kriv?)

¿Quién tiene la culpa de que estamos unidos magistralmente
Cada uno con su universo, quizás raquítico
pero, de moda?
Sí, con el universo
Que a cada rato rodaba un poco
Como el viento nocturno en el retrovisor
Que sopla de alguna serie romántica
Que en el cerebro intercambiamos
Al ritmo de las sílabas: así o de ninguna manera,
Perfectamente hundidos en nuestros sillones.

No es importante que los demás fantaseen sobre eso
Nosotros no necesitamos razones ni las demás tonterías,
Tuvimos que sobrevivir las leyes del silencio y de la tumba,
Apartarse de ellos como de ventana tapiada,
Perseguidos de rincón a rincón en escenario amable,
Esperando hacernos universales,
En la pantalla sin excusa
Como niños color turquesa en el mensaje de las buenas noches.

Destruye esa marca
(Poništi taj brend)

Nosotros dos somos dos huelguistas invisibles,
Con la visera sobre las enojadas caras,
Escucha como silbamos con los pitos,
Como aventamos con los molinos de viento,
Mientras visitamos los parques para nuestras mascotas,
Y desaparecemos en los escaparates helados,
Tras de los bancos y de las fronteras estatales,
Con muñecas y marcas dudosas,
Que nos sonríen en locas poses
Y besos astronómicos
Como lombrices solitarias en la TV casera.
Aleja el volante
Él es nuestra esfinge anaranjada,

Acelera el tono,
De él depende el drama interior, el espejismo y el número secreto,
Quita el cuadro, destruye, el hombre, la marca,
Esta huelga puede costarnos nerviosismo.

Pilates ciudadano
(Građanski pilates)

Nos balanceamos al tacto de la obediencia ciudadana,
Mano a mano con el público que recuenta,
Y sigue el cuerpo que envuelve el alma
Y disciplinadamente corre por la columna vertebral
Color vainilla,
El cuerpo que arde a piernas cruzadas,
Pobre y descalzo,
Sin saber cuál es su velocidad,
Que cuadratura el terreno,
Fealdad en intervalos azulados,
Que esclavitud,
La frontera bajo la bóveda,
La fuerza de las manos que levantan ruido en la oscuridad,
Y el resto, el resto.
Luego nos distanciamos,
Lavamos las manos
Y las ponemos en el fuego.
Gracias.
Se acabó.
Aquí es el fin de la invasión.
Se anuncia el bochorno.
Recogemos la ropa,
Así, de paso,
Higiénico y bastante inmunes.

A lo lejos, en la lejanía
(U dalj, u daleko)

Entre nosotros cayó la lejanía, (distancia)
Cayó como botella vacía,

Como cuando la luna cae a través de la armadura
O los muchachos cuando extienden una cuerda invisible
Y nosotros cuidadosamente levantamos los pies
Para pasar el Rubicón
O como cuando por la colina baja el soldado
Con pies crujientes
I 100 veces al día
Nos ordena que nos vayamos,
O cuando florecen los arbustos de zarzamora
Agarrando los pegajosos abdómenes de las abejas
Que creyeron en el paraíso.

Miro lejos, lejos en la lejanía
Allá donde se remolinan los mapas geográficos
Y el este y el oeste chocan impúdicamente,
Miro si los cielos van a explotar,
Si van a desplomarse
En mi hogar, en mi poder, en mi espacio,
Miro como entre nosotros cae la lejanía (distancia)
Como meridianos rotos
Lejanía que no se reconoce,
Y sin embargo existe, existe y existe

*

Antología poética *INVASIÓN SILENCIOSA/TIHA INVAZIJA*
(Zagreb, Sociedad de Escritores Croatas, 2010)

Naturaleza muerta
(Mrtva priroda)

Aleteaste y te fuiste ese invierno,
Pero ni siquiera durante ese trabajo inaudible nos dejaste en paz.
Abandonaste la casa ni viva ni muerta, como si fuese hecha de cartas.
Tus zapatos bajo la cama se fueron tras de ti en puntillas
Como mariposas olorosas sin alas y sin armazón.
Te dije – nosotros nos quedamos en casa.
Las caras unidas descuidadamente.

Parado en las manos
(Stoj na rukama)

Levanto el mar en alto sobre mi cabeza
Y lo llevo al otro lado que zarpa
Pero de ningún modo logro alcanzarla,
Sin embargo, tiro,
De esa estrella estancada, mojada y llorosa
Como pesado niño que no debo abandonar
Me envuelve el cielo que me sigue
A paso imperceptible; por los estrechos
Mientras me acompaña el graznar de las gaviotas
Sobre las rizadas nubes de cuyos picos
Agarran el almuerzo marino y lo arrastran como viva presa
Sin poder dejar de lado los espacios
Y mi carga, sacudiéndose, se desbarata y muerde
Escurriendo fastidiosamente de los dedos como si fuese inundación
Que no permite ni un momento de descanso
Indiferente de que mis rodillas ya se doblen
Se me entumecen las manos y las heridas portadas se atropellan en la oscuridad
Jadeando sobre la nuca como viajero parado en un pie

No hay retroceso
(Nema natrag)

Parece que a los peces no les preocupa donde descansa el mar muerto
Y no saben del miedo mientras flotan ligeramente como alrededor de una copa
de vino tinto,
En realidad, en torno a la isla que y así
Ha sido capturada la corriente
Y espera contra la pared; patalea y tira el mar fuera,
Diciéndole que sería mejor que criara a los niños, atrae a los pájaros
A tierra, a la red,
Todo es mejor a morir de repente, sucio por el uso.
Pero no hay retroceso, dice la mano fuerte, chasquea con los dedos y
Lo arrastra hacia otro tipo de inmovilidad;
¿Quién solucionara esa disputa? Lo mejor aquel al que a su alrededor
Se aglomeran las estrellas como mosquitos, pero está un poco tenso,
De nervios débiles y desperdigado por todas las arenas del mundo.

Invasión silenciosa
(Tiha invazija)

Ordenar el mar es cosa muy seria:
Lo cortas con el dedo alrededor del eje solar
Y observas como la medusa *turritopsis nutricula*
Que por casualidad se encuentra en el surco de tu barco,
Deja de remar e infantilmente
Golpea la puerta, deja el volante,
Dobla el horizonte y salta desde el fondo
Como esfera infinitamente engrandecida
O transportador invisible de la muerte,
Que se multiplica en el retrovisor,
Donde se acumulan las nubes y se queman las corolas,
Y luego no más dice: quizás lo lamento,
Pero corro al galope a una invasión silenciosa.

Mareo
(Morska bolest)

Se me acerca la enfermera y me pone la mano sobre la frente
De mal humor porque no es misericordia
Veo su rostro que se nubla como un espejo
En él, con el dedo pinto un cuerpo disfrazado de árbol
Esqueleto acanalado del que cuelga una calavera cosida
Tarjeta aplanada sobre la tristeza y la furia
Y ella por la mañana me arregla la sábana revuelta
Y silencio como en la niñez en que nos malcrían
Lleva además de la bolsita con naranjas un montón de manos diminutas
Que me preguntan qué tal, cómo, pero nada más porque
Todo lo demás está bien escondido según la voluntad de alguien
Y un poco desgastado en los bordes siempre a las 6 de la mañana
Con la cruz en la solapa la enfermera me entierra en el lecho
Y dos veces al día con una cucharita, como larva
Me alimenta de una escudilla con sopa que salpica de vapor
Por si acaso, dice, trague esta píldora pequeña por la mortalidad

Que nos ha quedado
(Što nam je preostalo)

A nuestro mar lo enviaron al depósito de chatarra,
Queda sólo el silencioso océano con la colección
Los huesos de los peces, los buzos de ojos saltones que vagan
Por el sendero submarino entre los peces azules,
La vela rota, hasta sangre impresa en la piedra,
Las cuerdas de los barcos que se arrastraron detrás del horizonte,
Con lanzas de corales congelados,
Con la bella Yaña[1] deshecha en la red,
Los pequeños cuerpos de los niños que con cada golpe de remo
Vuelan de la casa en espera,
Algo melancólico y malditamente inocente.

Miro por el ojo de la cerradura
(Virim kroz ključanicu)

Miro por el ojo de la cerradura a ver si veo la salvación del mundo,
Me pareció que el ojo me engañaba mientras en cuclillas miro al muchacho
Como abre la puerta y su perro que alegremente salta, y esparce rocío a su alrededor
Empapando las cruces
Y ellos se quieren y odian, así como es necesario,
Ese muchacho y el perro hablan con el mismo corazón, se alimentan y beben cereales
Pasando los días alegremente,
Dejando huellas en la arena,
Y alrededor de ellos la llovizna y el temblor de las fibras del maíz
Y la amistad sin momentos grises como que no soporta reproches.

Así aguantaron cuarenta días, ni un segundo más,
Y el ojo de la cerradura gimió y golpeo con unos cuantos cortes fuertes.
Acaricié el perro como a niño prematuro de la luz de luna
Y llevé mi ojo para que no lo llevara un caníbal.

[1] Yaña – personaje de un poema del escritor croata August Šenoa /1838-1881/ – N. de la T.).

La mariposa nocturna se topó
(Noćni leptir se zaletio)

La mariposa nocturna entró volando al cuarto, la que trae suerte,
Y con polvo brillante regó nuestras cosas,
Que revivieron: ahora en el momento de la verdad,
Porque pasó el corredor y el horizonte,
Y arriba y abajo y derecho,
No puedo olvidar la melancólica cara esbozada en su ala
Como en el pañuelo de Verónica, su retrato
Sígueme dijo a su manera,
Mientras sus dedos transparentes se esconden de la espalda
Y agitan las lámparas para que ellas también entren en el juego,
Hela de vuelta, de nuevo cae como si fuera a espantar las paredes:
Esta magia es contagiosa
Y no para fácilmente, se oye claramente
Como golpea ese esquiador del techo,
Quebrará su cuello en la bajada nocturna,
No te puedes ni aumentar ni disminuir
Sino con un poco de suerte toparte con la luz de luna,
Y allá, él que entra sale con la cabeza abajo el ala,
Y se queda en el alféizar,
Estrellando contra sí mismo o algo así.

*

Antología poética *ERAMOS ESTE Y OESTE/BILI SMO ISTOK I ZAPAD*
(Zagreb, Sociedad de Escritores Croatas, 2014)

Dalmatina[2], pequeño cementerio de pájaros sobre las barreras que protegen de la borrasca
(Dalmatina, malo groblje ptica na burobranima)

El viento amontonó miles de pájaros al lado sur del cerro,
Como al fin del mundo,
Y están parados desnudos en las barreras que protegen de la borrasca,
Con el pico siempre en dirección opuesta,
Como; no saben que corren borrasca abajo,

[2] Dalmatina - auto-pista de Croacia (N. de la T.).

O suben a Velebit[3] por las nubes rápidas a barlovento.
No necesitamos ninguna orientación mientras corremos por los pequeños cementerios,
Y los agarramos en las rápidas peñas,
Porque nos parecieron muy delgadas y peligrosamente al borde del ataque de nervios,
Y no podemos contarlos de ninguna manera porque cada rato, cambian de sitio,
Chocan consigo mismos y así se acortan
Llenas de video trucos y las crucecitas vuelan tranquilas
Ahora por el asfalto, luego enceguecidas al aire.
Es el reemplazo de sus sueños, en los que
Desearon hacer algo de sí mismos,
Quizás frenar un poco, esperar un poco o; irse al mar,
No, todo eso se parece más el juego de los vientos
que a la huida hacia el aeropuerto,
Donde de acuerdo ejercitan otros pájaros
Con inmensa melancolía.
Los seguimos inclinados sobre volante, sin involucrarnos.

Infravivienda
(Divlja gradnja)

Era una construcción de arena que duraría por la temporada,
así: como lo deseen los bañistas mientras están acostados en la playa abrazados,
esperando que la casa crezca sola al sol,
y ella ni lo quería,
dudando un poco, saltando las piernas de los desnudos, sus bolsas,
sombrillas tiradas, la negrura y los huesos,
puso el palo, dibujó el circo en la arena,
aquí estará mi claraboya, mi plantación gigante,
pero la arena se movía peligrosamente, nos rociaba como tempestad,
mejor que el desierto, dice la gente,
quiten esas banderas, no las necesitamos,
el viento nos mece y sin ellas,
cuelguen hojas de periódicos sobre las rocas,
julio, agosto, el verano al mediodía – todo más de la medida,
y frente a ellos la faz del mar, ciento por ciento azul y alta,
por fin, todo se agita y desmigaja bajo la ráfaga de una ola,
Dios libéranos de tal pérdida de fuerza,

[3] Velebit – el masivo más largo de Croacia (N. de la T.).

el arenal ha dicho lo suyo y se volteó al revés,
hirvió literalmente frente a los ojos de los bañistas,
por fin todos recogen sus cosas, se cuelan y se van.

No olviden regar los balcones
(Ne zaboravite zaliti balkone)

Escucho como el edificio cruje
Y la voz le sale balbuceando del cuerpo
Como el agua de la botella plástica
Con la que en verano regamos los balcones.
Todavía es de noche y se escucha el chirriar de la apnea
Pero todos despiertan de repente apenas se abre la puerta
Y cubos con dibujos floreales.
Alguien mira tristemente dentro del refrigerador
La ventana se abrió en defensa de la mañana
El hombre por fin quiere levantarse
Quizás más temprano que nunca
Y entregarse un poco al césped inmóvil
Pero no dejan los espíritus caseros.
Cada rato salta un despertador
El que disuelve el engaño, ahoga el tiempo,
Cada rato, golpean los pasos en el piso
Y un auto acaba frente al edificio. El césped parte
A lo ancho, a lo lejos, por todos lados

Trabajos en la carretera
(Radovi na cesti)

De momento nos encontramos al lado del desorden,
Allá donde nos espera marzo y las cosas descartadas,
Donde las almohadas adelgazan sin el calor del cuerpo
Y descansan los restos voluminosos;
Solos en la calle, arrugados,
Donde está la soledad en la edición de bolsillo,
Y los barrenderos juegan con nubes de polvo,
En el límite, entre las paredes
Escuchamos como de una corre el pasar de las horas

Y de la otra todos nos sostenemos.
Todo será grabado, recopilado
Cuando nos dejan de roer las ventanas,
Cuando el cielo se hace espeso, cuando se alisan los patios
O alguien decide jugar un poco con su amante
Y ligeramente apretar el botón – entonces de repente todo para,
Todos los repartidores de periódicos, dueños de la soledad y del frío

Una paloma en el supermercado
(Golub u supermarketu)

Pienso que quiere estrellarme contra la puerta del supermercado
o quizás tirar con un ligero movimiento la moneda en circulación
Antes de que suba el curso o se cambien los precios
Y las letras se vuelvan números, las luces se hagan horas,
Lo mismo pueden robarme como a brillante bandeja,
Y esconderse detrás de las rejas y bisutería en las ciegas pantallas de la tele.

¡De repente, todo el continente me felicita, vau!
Ha ganado en el juego de azar,
Allá, en el estante, en silencio la espera la mercancía expuesta
La que hemos creado para usted, súmela, multiplíquela,
Acepte el cambio de lengua o código,
Es una reserva que la puede cambiar a usted para siempre,
Pero si quiere, puede apuntarla a Usted en la caja negra
O pegarle un grafito barato allá donde más duele.

Ve usted, ha llegado el tiempo de descubrir
El mecanismo de la compra rápida
Aquel con el que quitan el polvo
a los productos abandonados
Y vaciar los estantes a movimiento de ardilla,
Y sin averiguar llevar en brazos a casa un ser desconocido.
Sin embargo, si tuviera un día más – yo sería la paloma en el supermercado,
Aquella que se enciende y apaga bajo el techo de algún objetivo aéreo,
Y nunca compra; solamente aletea.
Huésped clavado al mundo.

La calle Selska cesta[4], pared
(Selska cesta, zid)

La carretera va de nombre a nombre, a través de fechas y de mártires,
Del padre, hijo, niño y siempreviva, apunta, anota, suma, resta,
Hay muertes, hay nacimientos, no se sabe de quién se ha levantado la madre
Qué se desliza por la mejilla, excava la carretera, ¡cuidado, pared!
¿Estamos todos reunidos,
Llegaremos allá donde no cobran mucho,
Allá donde caen los años, rodando sin fin,
Tan solo así, siempre y únicamente allá, nos preguntamos entonces
En el césped al lado de una flor, emparedados.
La calle Selska se evapora, se hace pilar de sal frente a la ráfaga de viento del sur
En un mar lleno de faros y de dolor humano,
Junto a la pared que sabe cómo se marchita y nerviosamente cae.
Todo lo demás es trabajo de Dios.

*

Antología poética *DÍA MUNDIAL DE LA SOLEDAD/SVJETSKI DAN SAMOĆE*
(Zagreb, Sociedad de Escritores Croatas, 2018)

Ellaél
(Onaon)

A Anka Žagar

I
ella está sola parada en el valle de los cuatro ríos y espera que la marque la huella y aspirar el polvo amoroso excavado en la primera estación de arena

Mi soledad es rítmica, yo soy la máquina de mi cuerpo interior, paso por los montes y desfiladeros de montaña, por deslizamientos y las pulgas de agua, bajo las luces celestiales, durante el tiempo de los monzones, ansío, asecho, multiplico, destruyo, yo y de nuevo yo, inconstante, siempre afiebrada, mi aislamiento es como el cardo mariano, me sedujo como el búho a la pérgola con un par de ojos color pantano; voy detrás del ganado que tropieza por el valle, que viene de los cuatro lados del mundo, allá donde hacen guardia los antepasados y los delegados del paraíso, froto los ojos, dejo de andar, mis pies son mortales, mi cuerpo es selectivo, formado en un embudo sin fondo, cayó al suelo con lluvia antediluviana,

[4] Selska cesta (La calle del pueblo) – una de las calles en Zagreb (N. de la T.).

la arcilla lo echaba de allá para acá, apareció y el primer llanto, por un paso soy más rápida que él, una es nuestra entrada a la vida y una la salida, en eso nos parecemos a Dios y nosotros nos henos hecho solos, con la misma mano intercambiamos vocales, quitamos y ponemos nuestro coraje, nuestra camisa está llena del azul de la tierra, descansamos solos, afiebrados, allá donde está él también está la mirada en el primer amor, el amor sin guardia nocturna.

II

Su canción se escucha a lo largo de la meseta, en el camino hacia las montañas afiladas desde las que invitan campanas más suaves que las manos

Todavía no veo, pero ya lo sé: la soledad es artista, más flexible que cualquier movimiento, cuando sea necesario, pon la mano en la boca para cerrar el hueco lleno de fantasías, atrae los pájaros para que bajo el techo hagan pequeños cuartos de lodo, tapen los poros en las entradas y salidas hacia la mejilla y el ojo, helo, a ella dediqué lo que me espera, no espera ella sino yo, a ti, en el ventorrillo cerca de los pastores que encienden chispas y miran a los bañistas junto al lago como se disuelven en los arbustos del agua y la tierra recién ha empezado, apenas han empezado a alumbrar las estrellas como diminutos insectos del universo y en el invierno ya brotan, la luna se ha regado por todas las cosas, luego se ha deslizado y todo se ha apagado de repente, los rebaños llaman unos a otros, y, los caballos galopan, se reconocen y los perros – los eternos perseguidores de las carretas grandes, y ella ya pasea por los alrededores, espera y dice, con la serpiente en la mano, tómala, véncela, celebra, ven para acá, a través de mi costilla al taller del amor incondicional, la serpiente encalambrada se sostiene de la coyuntura, con el diente, el dedo en el pequeño puño, ella es una pulsera, cristal balanceándose como cáscara vacía, no contesta a nadie, porque todavía no tiene nombre, saca la lengua, enorme y triste, a alguien allá en el azimut de la tierra, en el alta mar de todos los mares y grandes océanos. Ella mira como salta su manzana de Adán cuando habla, cuando mueve las manos y arregla su cabello para la salida nocturna, se pone las sandalias para andar por la playa cerca a los pescados, aquí y allá cae al suelo cubierto por tribus masculinas.

Las manzanas cayeron, malditamente veloces aterrizaron de su nidada como recuerdos adornados que interrumpen la conversación de los rivales en la carretera donde las cabezas de hombres y mujeres paran enamorados, como si Dios los disparase de otro mundo con el movimiento de la uña por un panel de la fachada de la casa natal, y él, como ciervo asustado, empezó a echarse de izquierda a derecha, por un momento al abrazo de la selva y a través del espino que grita; casi se evapora en el universo, pero de repente se para y dice: cuando tenga tiempo, escribiré una carta sobre el amor, mezclando letras parecidas a las manzanas, escu-

cha como se canta en mis montañas, no tengas miedo, en casa chillan solamente las golondrinas, bajo el declive ruedan las bolitas rojas del deseo que se derrite en la boca, la primera plegaria no ha sido imaginada todavía, estoy a tres pasos de ti, apenas llegue la aurora, se esparcen los primeros copos de nieve, cualquier cosa que venga da lo mismo, tendrás que decidir, si no lo sabes, pregunta a los cazadores, pregunta a tu madre, a los espíritus de la montaña, nunca es demasiado tarde, cómete la manzana, al menos la mitad, no dejes que se te atore en la garganta, que caiga sigilosa, silenciosa a través del paso prohibido, que caiga y empuje cada sorbo, lentamente, en la esfera nublada, a través del estrecho depósito del hogar interior, la manzana como el rubí.

IV

Al presentarse la silenciosa explosión ella toma la camisa y la tira del borde por los hombros y la cabeza, hace lo mismo con él; luego saltan al claro como dos ángeles intactos.

Cogió todos los hilos de las crespas nubes y tejió la vestidura al alba en el árbol del gusano de seda, pegajoso del follaje ,el cáñamo y las cintas, todo brillaba y movía las alas de los sicómoros anchos, así rápidamente cortó el vestido, la capa y el abrigo para vida y muerte, los vistió de algodón, regó con plumas; tendrás calor y todo eso lo hacía como si hubiera vuelto por corto tiempo de algún hemisferio gigantesco en el que se vive protegida de verdad; eternamente, luego llamó al peletero para que se dedique como la araña a los cortes y surcos dorados, hila la catedral y la vistió sólo a ella; lleno de adrenalina, las botas me parecieron más esbeltas que las flechas de Babilonia y todo lo hacía como si supiera cuál es la esencia, aunque quizás no sabía cómo seguir y cubrió sus caderas con los frutos de palma que olían al polvo del que hemos salido y en el que pronto vamos a terminar, nos vestiremos con todo lo que está al alcance de nuestra mano – la consolé cubierto hasta la garganta, y ella se miraba en el agua estancada y arreglaba su vestido deshecho con guantes para un invierno cien por ciento invierno.

VII

él de la mañana a la noche cultiva la tierra en un llano lleno de sombras lejanas y parece que logró arar el desorden que ha quedado desde la explosión del miedoso principio.

Tomó la tapa, la guadaña, el anemómetro, clavó el hocico y el diente de mamut en la costra de tierra que le pertenecía según todas las reglas de campeonato; el sol nació del mar, brilló al borde de la crisálida montañosa, en su cima el guardia de los labradores, los cuidanderos velan sobre un sendero edénico, él esparce

sal por la tierra de la que fue raptado, hace líneas, dibuja una geometría complicada, plantaciones de hinojo, de verduras silvestres, de pan, de cultivos, tiene prisa, tapa los poros oscuros de la tierra, rompe desfiladeros, gime en sí; ni entre las piedras grises hay semejanza, cada cual viene de un abismo propio, sobre las hojas de la rosa del desierto ya se platea la colonia de caracoles, ellos hacen huecos verdes y escriben el menú para la primera cena, a esa cena la llamarán alquímica, cuando oscurece empieza el gran cambio, las sombras y las luces caen en la melancolía, los helechos se derrumban como troles, los ratones bajo los rayos de la luna se hacen dinosaurios, las tortugas raspan con sus aletas en el camino hacia el páramo, desde la oscuridad, sin control brillan los ojos fluorescentes de los lobos del desierto y ella en la oscuridad se hace invisible como amatista saturado de algún grito interior.

XI

a ella la agarró el mazo de la bruja y regó el polvo que flotó dos mil años más por los alrededores

Se encienden las hogueras, desapareció el tiempo de la inocencia, alguien trae el mazo, alguien la soledad, llegan los enjambres de los mundos, se rompen las costuras a través de la grieta del cuerpo se ve el horizonte, se doblan las costillas, se borra la unión entre la pupila y el deseo, eso no es amor sino anatomía, no necesito ni preparados contra el dolor, las dos mitades arden al mismo tiempo, corren con el pelo despeinado, nada queda de tamaño natural; excepto la culpa, ella viene de primera en la fila, arderá junto conmigo, quemen mis vestidos, traigan hojarasca y paja, se sabe que lo que mejor arde es aquello que no pertenece a nadie, los hombres pasan como enormes pájaros dodo y lavan las manos, las chispas se entierran en el cuerpo y pican, extienden el collar, acortan el perfil, al oído ya cantan muertes pequeñas, la multitud abre los ojos de par en par, un último saludo para aquellos que se quedan, me agarro del suelo, aquí me quemaron las ortigas, alguna brizna de hierba se quema conmigo, entonces, la muerte se desarrolla, sobre mí está Dios cuando esta, me gustaría saber en qué estación me dejará, aquí crece tan sólo la ceniza, empieza la carrera de los mortales, de aquellos a quienes todavía no les toca y la muerte siempre viene sola y se comprime en un punto, ¿quién en todo eso pudo ver algún orden?

XV

ella conversa con vientos y brisas y enseña a su hijo como refugiarse o evitar el aburrimiento en la noche solitaria

Por la tarde salieron los vientos planetarios, es imposible partir detrás de ellos porque más van que vienen, hablan miles de lenguas aéreas, más que todo las len-

guas de los profetas, las sacaré del refugio y tú estúdialas, delante de ti está la larga noche polar, desde que se revelaron; esos vientos se hicieron azules, nos muestran donde reposa la criatura de la cueva que petrificada cuelga de las ruinas y silban en unísono o en terciarias , lo que más le molesta es el periodo nocturno cuando los murciélagos levantan sus alas y transmiten sus canciones de cuna en ultrasonido, pero vuelan en lo más alto y más fácilmente caen con los vientos destructores, lentos como vehículos del universo, la mitad de su cara está en las cuevas de la luna, la otra mitad quedó atrapada en la cima del mundo, de un viento nada se puede leer, su nombre es " continental " va por el cielo y penetra en las almas de los solitarios, de vez en cuando se clava en el sol y su compañía, de vez en cuando lo rompe el tiempo y él cambia su nombre, entonces se apellida cósmico, lo sobrevuelan los chubascos astrales y la suciedad del universo, allá donde el aire esta gastado amenazan miles de vientos más, desde allá llega también el voyeur desde el mar, compra y vende todo fácilmente, anda desnudo como un mástil no tocado por el ala de la gaviota, luego se extingue y esconde en los vacíos del mar, de este viento marino tan sólo queda dolor en el ojo, ese no merece ni su nombre, le gusta oscurecer en los cuartos de los solteros, el viento caluroso del occidente no echa sombra porque no tiene nombre, él es el náufrago caído de la cubierta de la tierra, a tus sueños el más cercano es el viento terrestre llamado silencio, cuando una vez te llame es difícil resistirle, móntate en él por lo menos por una noche, será tu portador por pura diversión

La Calma[5], 1
(Zatišje, 1)

La Calma en los últimos tiempos está al borde de la desnudez. Mientras el bosque desde su herbario se baña en la tina de la luna, en secreto llegan los leñadores y roban escenas nocturnas de nuestro gran escenario, el bosque; lo hacen con las motosierras, dicen: para qué les sirve esa majestuosa basura y silenciosamente, como ladrones, con la llave maestra cortan los anchos pies, pelan la corteza del roble y los tobillos que ahora caen abrazados por los remolques con troncos de algunos otros espacios abiertos; primero cayeron sobre los muérdagos; las colas de ardillas ya se pierden en el cerro de Šestine[6], las cornejas recogen sus viviendas y huyen a sombras más calurosas; estamos hartos de las peleas de perros, de las colonias de zorros; los gatos de todas maneras en febrero se van de paseo y cuando regresen sus recuerdos ya no serán los mismos. Pero usted no sentirá nada en ese

[5] La calle en Zagreb (N. de la T.).
[6] Un barrio de la capital croata (N. de la T.).

procedimiento, le daremos una ligera anestesia antes de cortar la rama horizontal más grande, aquella en la que ya empezó a crecer un nuevo bosque; así se apagan los incendios de la mejor manera y los bosques ya no pueden quitarse la ropa ni siquiera durante el invierno más frío. Por eso poco a poco La Calma se transforma en una obra cerrada; que ausente empieza a mirar fijamente alguna parte lejana, a un único punto solidificado.

La Calma, 2
(Zatišje, 2)

O, digamos La Calma en invierno; cubierta de nieve, repleta de las huellas de perros, gatos, pájaros, lobos y, las huellas de la gente por ninguna parte, así que piso la nieve consciente de que soy la primera en el sendero que sube y baja de por sí al cerro, el sendero en seguida me toma la mano, se convierte en mi guía sin traílla, en vez de mí hace piruetas y un helado deslizarse; un doble eje es un suplemento del premio al público que mira de lado y grita jo, jo, jo; sendero, no podemos detenernos, cierro los ojos y corro rápido cuesta abajo: este fue el comienzo de una linda amistad. Sin embargo, de vez en cuando me preocuparon las huellas, ¿qué queda en realidad detrás de nosotros?, pero tengo miedo de darme la vuelta, ¿ha pasado alguien vivo o muerto, niveló o mató la blancura, quedaron detrás de nosotros las pisadas de perros, gatos, pájaros, lobos? En realidad, ni quiero saberlo, que quede oscurecido igual que tantas otras preguntas tardías; prefiero seguir corriendo hacia el pie de la colina, y él, mi fiel animal me acompaña, y tú, sendero, pronto desaparecerás en esa blanca blancura.

La Calma, 3
(Zatišje, 3)

Mi calle tiene una relación muy complicada con las calles vecinas: mientras La Calma siempre va cuesta abajo, la calle vecina a ella, regularmente se levanta hacia el cielo; se encuentran siempre en algún lugar del medio y entonces se comportan como dos autobuses que se cruzan en la carretera y por el momento no sabes cual se mueve y cual está parado y siempre te sorprendes porque tus expectaciones fallan. Tú te quedas parado mientras los demás se van, y cuando tratas de introducir la calle La Calma al plano de los paseos de la ciudad, ves cómo con la calle vecina forma una medio cruz; en ella no se podría crucificar ningún cuerpo y cómo parecería si la mitad del cuerpo resaliera crucificado a mitad; y nadie sabe en realidad que se puede hacer con aquella otra mitad o si en realidad ves como

esa parte inútil escapa obstinadamente de control y rueda directamente hasta el fondo de mi calle y de allá, con la mirada fija hacia arriba, grita a su mitad clavada: mitad, baja si puedes; mientras tanto, las calles siguen creciendo, caen, se levantan o están paradas y a eso nadie le presta atención.

La Calma, 4
*(*Zatišje, 4)

Una vez, delante de la ventana se erguía un gigantesco pino parecido a un crucero, adornado con la corriente y las sombras, pino para las fiestas anuales, para los buenos y malos tiempos y de él siempre irradiaba buena atmosfera con bailarinas del desierto que pisaban sobre las pequeñas agujas como por la arena; las seguían los sabios y nigromantes, a veces entre ellos surgía una pelea, se rompían copas; los pájaros los reconciliaban; después de todo ese era su único trabajo, lo hacían ilegalmente, lejos de los ojos de los recaudadores de impuestos y olía sabroso de ambos lados de los pinos, de los del lado de las montañas y de aquellos cerca al mar. En el pino durante mucho tiempo se seguían las filas de caravanas, de lagos y oasis, de reliquias y poderes, nacían los tiburones prehistóricos, eclipses de las creencias del pueblo, ha llegado y el mar, sin él no pasa nada, y luego desapareció la corriente y el pino se secó; algunos dicen que se murió por la exageración y otros que se apagó a causa de un daño en la subestación; es una huida que tarde o temprano nos volverá.

Silencio, 2
(Tišina, 2)

De vez en cuando me pregunto qué se encuentra detrás del silencio, o sea, que es más fuerte que el gran silencio del fondo, parece que quizás esto podría ser la pequeña palabra calma, que nació hace mucho tiempo cuando aún no había palabras y la gente se comunicaba con el humo; la pronuncio silenciosamente, la mezclo un poco en mi boca, vuelvo el paladar al revés y produzco sorbo a sorbo la calma como si bebiera del agua en la que se ahogó alguna islita de silencio; sin embargo estoy todo el tiempo al borde del miedo de que voy a malgastar su misterio y por eso trato de no pronunciarla demasiado pronto o demasiado rápido. De mi alegría podría separarse en partículas muy pequeñas como son, por ejemplo, *si, le, jun, to* y eso significa desaparecer y anularme para siempre, tacharme en su mente y nombre, en su verano, en las estaciones y ganancias; mejor acallarme en seguida, quiero decir trasladarme voluntariamente a la calma entre los cuervos y robles y grito: silencio, regresa mientras quiera escucharte todavía.

El caminar, 2
(Hod, 2)

Para mí el andar ha sido siempre codificado de manera múltiple: mientras observo a alguien como en la lejanía anda por mi calle, la cual todos llamamos La Calma, de ninguna manera puedo entender si va hacia adelante o hacia atrás porque sus pies se mueven en la ilusión de los rumbos opuestos y él desde el principio se hace cada vez más y más pequeño e inmediatamente después aparece desproporcionadamente grande; además, a veces se me acerca muy cerca, a velocidad increíble. Entonces sé que tengo que quitarme del camino para que literalmente no me atropelle, y me pasa que vuelvo la cabeza y lo veo como de repente respira casi detrás de la espalda y corre cuesta arriba desde donde yo acabo de bajar y ya; un momento después, helo al final de la calle dando vuelta a la esquina pequeño como un perro, la silueta negra de un peatón anónimo; y luego lo encuentro en la parada del tranvía, como torpemente entra corriendo al vehículo y compra el boleto para múltiples viajes, uno para sí disminuido, otros para aquellos que hace poco andaban en vez de él por La Calma, pero ya nadie puede con seguridad separar ni confirmar la realidad de su misión así que durante el viaje cien veces me pregunto si mi calle necesita a un controlador que determine el número justo para los peatones libres, lo que nos aseguraría una máquina rápida para encontrar los pasajeros falsos y sus perseguidores desorientados y quien en este momento enérgicamente les diga: al diablo, eres tú, y, esos son; al diablo con esos otros. En breve, aquí está la pregunta con la cual hay que contar en el futuro.

El caminar, 3
(Hod, 3)

Todo caminado tiene que ser par, de dos piernas, de cuatro patas, de cien pies…, porque, ¿qué parecería la carrera con un pie por el suelo o por el mundo; eso sería un desfile de movimientos incorrectos que terminarían con una caída asimétrica en un jaque-mate o en algún otro sitio humillante y tal caminar en un pie también produciría un ruido insoportable del que se moverían las capas tectónicas y más sabiendo que los seres de muchas patas andan de manera muy silenciosa, como si flotaran en la soledad sin aire así antes de nosotros andaba solamente Cristo. Tales seres desaparecen antes de aparecer según la regla de hace poco estuvieron aquí y en seguida ya no están, pero el ciempiés es el más rápido, corre por la pared con velocidad de meteoro y en seguida desaparece en cientos de agujeros, digo: desaparece – antes de que lo maten los ladrillos.

Miedo
(Strah)

El miedo nos acompañaba como un perro por las ciudades inmensas; es imposible describirlo porque, por el miedo se reorganizaba constantemente. Y nos avergonzábamos; miedo, desaparece de nuestra calle; no, no hubo ayuda, todos tenían miedo y él con nosotros; no dejaremos que nos estropee nuestros días libres, el pasar de las tardes sin trabajo. Esta mañana tardó un poco, nadó hacia el mar, salto hacia los supermercados europeos; allá, desde un escondite asechan sus pupilas, su descripción, voz, estatura, su equipo, su capacitación profesional; todos sospechan bajo qué condiciones se puede aceptar un director extranjero, tú eres el extra que en el intervalo entra al escenario, irreconocible, con una capucha en vez de cabeza porque así es la energía; das algunas réplicas, nadie ve su finalidad, después viene el salto al lugar del hundimiento y contigo también vuelan los observadores en trajes de gala, con monóculos y abanicos; te acompañaba dios y el público curioso. No, nunca se sabe si fuiste tú o tu remplazo, los dos con el mismo dedo bajan la cortina y nosotros mientras tanto sobrevivimos en la primera línea de la pandemia, huimos frente a los perros de turno, corríamos dentro de la noche omnipresente.

Selfie con soledad
Andar en bicicleta
(Bicikliranje)

La primavera es cruel, dicen que abril es el peor; en la casa está nevando, los padres ya se fueron y las madres duermen; delante de nosotros está la calle, es fácil pisarla pero ¿cómo salir de ella?; la llamo y ella viene corriendo, me saluda con alegría perruna y juntas corremos rápido de sol a sol; así es el equinoccio de Zagreb y alrededor de nosotras; nómadas, caballeros callejeros, ellos irían con nosotras; les echo un pedacito de risa, me lo devuelven a los dientes, nosotros manejamos a cuatro patas, con el gorjeo y la hierba milenaria, nuestros cuerpos están en las horas de Dios, los sostienen solamente los pilares celestiales, por ellos ya nada cabe en la calle; pedaleamos cada vez más rápido, algo mueve nuestro ánimo, algo carcome nuestros arrepentimientos, ¿hay aún lugar en el refugio primaveral?, pero todo se cerró demasiado pronto, también el repentino atardecer; regresamos jadeantes, la casa nos es siempre algún otro, desde lejos nos observa el silencio, derramándose de sí mismo a sí mismo.

Autofoto con una bomba
(Selfie s bombom)

El vuelo en avión o en alguna otra aeronave del universo para mí es la misma cosa: no tiene un fondo, no tiene silencio, está seguro solamente el corte del pico de pájaro a través de las estrellas que golpean ligeramente sobre las ventanillas del barco, pero ellas se abren solamente en caso de peligro, y ese sería un paseo corto por el universo y los cúmulos; pero mi escepticismo se hace más fuerte en el momento cuando en la cabina empieza la pantomima de manos que con movimientos de bailarín entran en el espacio para respirar y palpan la máscara para buceadores no identificados, abren las bolsitas con fecha y tiempo de caducidad como si pudieran de alguna manera impedir las turbulencias en sus entrañas; eso no pueden ni los ruidosos carros que a manera de mago trae Houdini, se sacan kilómetros de chales de varios colores, en las botellas tiemblan los conejos blancos, hay que revisar ese cuadro aerodinámico para averiguar si no se esconde en él algo más que maneras e ilusiones, tiene aquí la muerte también su papel y me pregunto de vez en cuando si se puede filmar una autofoto justo en el momento en que ella, escondida en un cajón metálico y yo con un sándwich en la mano y un sorbo de cola en la boca, juntas volemos hasta la dirección de Dios si mientras tanto y a ella ya no la han trasladado a alguna nada re-nueva.

Las conversa-ciones de Ilica[7]
(Ilički raz-govori)

Ilica es una mina de soledad, le digo a él mientras saltamos las obras en la carretera desde la cual sobresalen los cables, las manchas solares, los últimos pálpitos del corazón; es imposible pronunciar una palabra sin que debajo de tus pies se mueva la acera, y él, es silencioso cuando sale de los suministros oscuros de cosas innecesarias; aló, en él un millón de números secretos, todos esperan y escuchan, le digo cuidado con lo que dices, huele a artefacto explosivo, primero habría que examinar la basura municipal, bajo el cielo cubierto de negro el miedo se ve con más dificultad, y la nube se estanca; a la ciudad habría que agregar tres ciudades para cambiarla más detalladamente, especialmente en el momento cuando pasa rápidamente el tranvía y revuelve las moléculas hechas para respirar con dificultad y levante el polvo que viaja con los rieles, las migajas que dejaron las palomas de Ilica, al lado de las carnicerías, junto al mugre, a través del mercado de ideas donde andan los pobres, se saltan los restos; nada puede impedir el vuelo general de los pájaros.

[7] Ilica – calle principal de Zagreb (N. de la T.).

El cañón de Grič[8]
(Gričkі top)

Un poco más, al mediodía se clavará el tiempo supersónico; nos obligará a que averigüemos pronto de dónde somos, dónde estamos, cómo está la situación en la muñeca de la mano y si es necesario, igualemos las agujas del reloj con los vientos de la televisión, con los motores del tiempo y el pronóstico volante que cada día nos envían los turnos cotidianos de ciclones desde las alturas solares y a ellos solamente hay que captarlos con el control remoto y quitarlos a las nubes, decir perdónennos por la molestias, no lo pensábamos así, pero ustedes nos han quebrado el día, han tragado la mitad en un momento, la otra nos la han robado con la botella del agua *yana* corriendo con ella hasta el Pasaje de Octágono[9], camino a la Plaza de las Flores[10] o regresando a la plaza con los caballos y jinetes a los cuales les importa un bledo la soledad, el estado en nuestras venas, nuestro corazón, en los oscuros pozos de los órganos internos, por todo lo que empiece a titilar en el momento cuando en un salto alto apunta el día y prende la iluminación solar bajo la cual en nuestros pensamientos escribimos un mensaje a Dios, para que por fin se muestre y en las pausas en medio de un silencio desagradable le pedimos: danos un poco más de tiempo.

Una ruedita para la soledad
(Kotačić za samoću)

Tomé una ruedita para la soledad y fácilmente la volteé, sólo para organizar mejor el silencio y traer la noche, durante el descanso se afinan las violas, sopranos, ritmos africanos, antes del llanto, empieza una oración colectiva, corre la noticias del día, todo de una, en el sortear rápido de las aguas invisibles, quién inventó ese acontecimiento, esa gritería desde el sobrado espacio, un millón de veces en el diario habló el invierno, es la voz con la que te habla el pasado. Allá se confiesa el océano, allá grita la gaviota a los órganos marítimos los superan monstruos, los pescan mientras todavía navegan en los barcos extranjeros o descansan delante los arrecifes del Pacífico a nuestros santos tenemos que encerrarlos en sitio seguro, no se sabe cuándo los vamos a necesitar de nuevo, el mundo rápidamente se confesó y calló de repente, su biografía se radicó en nuestro oído, el oído grita: bájale al radio, y cuando llegue al final necesito una nueva ruedita, pero el sonido ya navegó

[8] El cañón de Grič – una de las atracciones de Zagreb (N. de la T.).
[9] El Pasaje de Octágono –un pasaje en Zagreb (N. de la T.).
[10] La Plaza de las Flores –plaza en Zagreb (N. de la T.).

a un país desconocido, sin embargo, antes habría que limpiarlo de la soledad, en fin, ¿ ahora en qué estación pararemos, no estamos preparados para la noche?

El suricato y sus hijos
(Merkat i njegova djeca)

Tiene que ser que alguien lo ha tirado despreocupadamente al ombligo de la calle y helo aquí esperando en la noche parado como cajero desocupado en medio al desierto de Kalahari parado hasta el momento cuando alumbre la luna o hasta que bajo la lluvia no se desmorone una pila de sal sobre los transeúntes y las ruedas metálicas, allá está, se destaca entre los acontecimientos y entre todo lo que puede alcanzar la vista, bajo el rígido control de la propia sombra que lo sigue como madre estricta, toma el sol y colecciona meses y mapas climáticos, en una mano se le mueven los veranos que aún le quedan, en la otra, una colonia de antiguas temporadas, conoce todas las ranuras del alma, de vez en cuando grita: el lobo, el lobo, se comerá nuestro centro, entonces vienen otros suricatos, se unen a él y están parados, miden, pesan, con los ojos cambian el panorama y con gestos imprevistos afilan las uñas, porque viene el enemigo, llegan los bárbaros como forma especial de soledad, nos nivelarán con el cielo arenoso, manden pronto los niños a casa porque el tiempo todavía no ha dicho su última palabra.

La calle, conversa-ciónes
(Ulica, raz-govori)

La calle es la mina de la soledad, le digo mientras saltamos a través de las obras sobre la carretera, de la que saltan cables, las pecas de sol, los últimos latidos del corazón, es imposible pronunciar una palabra sin que la acera corra bajo tus pies y él es silencioso cuando entra y silencioso cuando sale de las oscuras reservas de las cosas innecesarias, aló, sobre él se encuentran miles de números secretos, todos esperan y escuchan, le digo: cuidado con lo que dices, huele a aparato explosivo, antes tenemos que controlar la basura comunal, bajo el cielo cubierto de negro lo más difícil de ver es el miedo, la nube se hace pesada, a la ciudad habría que agregar otras tres ciudades para que se cambie sustancialmente, especialmente cuando el tranvía corre y revuelve las moléculas creadas para respirar con dificultad y levante el polvo que viaja de la ferroviaria, las migajas que las palomas de la calle Ilica, han dejado, al lado de la carnicería junto con la suciedad, a través del mercado; idea, allá donde andan los pobres, saltando las sobras nada puede evitar el vuelo general de los pájaros.

*

Antología poética *GRAFITOS CELESTIALES/NEBESKI GRAFITI*
(Zagreb, Studio moderna, 2019)

Fuimos
(Bili smo)

(*Insuficiencia total de satisfacciones*,
grafito en la calle Ilica 176)

Antaño fuimos este y oeste
y hoy de vez en cuando nos visitan espíritus
en las pieles de hombres fornidos,
aquellos que fuman cigarros parecidos a pescados grandísimos
y se jactan de su vejez como si eso fuera algún futuro,
y ella viene o no viene da lo mismo
no, pero de una apareció en sus manos
mientras ponían flores en los pueblos y muros,
con medallas y méritos especiales,
porque no tienen otro trabajo fuera del de llevar los pueblos por los siglos,
como sí delante de ellos arriaran un rebaño nervioso
y cruzan el mundo en un crucero mordisqueando semillas,
profundamente ensimismados
en las fachadas solitarias de Zagreb,
en la calurosa entraña de la mayoría.

&

En la entraña calurosa sobrevivió la ciudad,
pero de ninguna manera podemos acordarnos de su nombre,
la ciudad que llegó como grafito de la oscuridad, feliz porque está viva,
así que quedó un poco duro y sin elegancia
y nunca logró concretarse bien,
y además se jactó de su nacimiento tardío
del que se sabía que es de sobra,
de lo que de otra manera no vale la pena hablar,
y se sabía que no se le puede reemplazar,
porque los cambios transmiten enfermedades
hasta la tristeza de las estrellas,

eso y las de cinco puntas rápidas y astutas,
sin importar que se encuentran en la solapa
o brillan en la piel de algún cacique,
y de ella brotan poderosos fuegos artificiales
sin ningún provecho porque provocan lágrimas sobre la superficie de las cosas,
no pero cuando Zagreb por fin prendió las luces
apareció una lejanía achicharrada muy parecida a un calor ardiente
se mecía en el lugar del obrero ejemplar y indecorosamente
marchaba, cantaba, hacía discursos
por los bosques y las montañas,
pero, de verdad no tan fundamentalmente como en el pasado
cuando el mundo se movía de un lugar a otro en enormes vagones celestiales
hacia su tronco lleno de las medallas bélicas
a todos cantando al mismo tiempo y muy tranquilamente
sobre como la vida es toda blanca y ciento por ciento, canción.

&

Quién iba a creer que la vida de verdad
era blanca y cantada,
casi transparente por todos los lados del espacio y del tiempo,
y que podía mirar dentro de los ojos de los trabajadores ejemplares
o directamente a su sangre
sin extrañarse en lo más mínimo,
como eternamente corría a pagar las cuentas, recolectar valores,
regalar a los pobres viejos amores sin remordimientos de conciencia,
sin reconocer que el negro esta siempre en el blanco,
y el aire suave como una violeta azul[11],
pero bien sabía cuándo hay que unir los hombros y las palmas de las manos
y avisar a ese y eso
para sacar el teorema de dar y recibir,
inversión al bien común,
porque el muerto se perdió a tiempo y el amante escapó,
en el escenario quedó tan sólo el perro,
cuál es el nombre de ese perro que bate el laso y acaricia la ciudad
de la que se enamoró y con ella intercambias cartas y noticias
quién se mató y quien no ha mostrado sentido en la muerte

[11] La poeta usa muchas alusiones relacionadas con la época del socialismo yugoslavo como las canciones populares y términos de ese periodo – por ejemplo, en una canción popular a Tito se llamaba "violeta azul" (N. de la T.).

sino solamente caza en aguas turbias
y se recomienda a Dios quien de momento está ausente y yace solo en la bañera
llena de vapor caliente y de espejos que sirven en vez del olvido,
y le gustan la bebida, compra lotería, busca la suerte, desdicha, lo que sea,
así que a esa persona se debía presentar,
luego irse al campo y esperar a que llegue el tren,
esa flecha del tiempo que transporta los niños de todos,
pero todo lo que llega ocasionalmente se vende a bajo precio,
sólo para librarse de la vieja deuda y sus bestias,
las bicicletas, hoces, placas memoriales y flores,
y vende capa por capa la montaña,
y su perspectiva interior tire sin precio.

Yo mi patria
(Ja domovina)

Mi patria lee en voz alta la historia,
Haciendo eso parpadea y señala un ojo azul *cómo*
Luego susurra poquito *sí* y *no*,
Porque cada rato ella nace y se va,
Se va de nuevo a alguna existencia oscura
Como el pueblo del autobús de las afueras de la ciudad
Cuya causa y consecuencia son oficios desconocidos
Así que sus creadores no los han radicado en lugar visible
Sino en un árbol que duerme hasta en la primera primavera
En los cabellos azules de todos colores, impotentes como yo, tú, ella.

&

Mi patria lee en voz alta las fronteras, conoce las barreras y los estados,
Que se colocaron por sí mismos en el borde, en alguna peña,
Lee tranquilamente que es suficiente pinchar con el dedo a la llanura
Y registrarse para el salto ligero a través de Velebit[12] hasta Dinara o la Virgen[13],
Jugar *bungee jumping* en las sombras de la cuenca Panónica,
En algún parque santo de soledad,
Donde se guardan huesos dorados y entrañas,
Peines y hebillas, alguna monedita, un signo de nostalgia por el pasado,

[12] Velebit y Dinara – montañas en Croacia (N. de la T.).
[13] Se refiere a la Virgen de Međugorje (N. de la T.).

Con las cabezas del pueblo enterradas por los trabajos en la carretera.
La rubia sabe cómo se ata la península al viento,
Sin embargo, golpea sola bajo el gorro del mundo donde no se guardan los recuerdos,
Quizás una vez se atreverá a partir o a cantar,
Una vez brillará su hogar con el color rubio de su cabello,
Quizás mojado y tardío,
Sin embargo, será. Mi patria.

&

Sin embargo, aparecerá una vez la virgen pura
Trayendo en un bulto sus años, ríos y pasos de montaña
Y inscribirlo en algún mapa oscuro del mundo lleno de arrugas y canales,
Como un cajón de sufrimiento en el que hay que poner el sello,
Con el que se mide el orden de las cosas y la ley,
Gota por gota en acta blanca,
Eso va a ser su permiso, la imagen del corazón,
Corazón sobre el que el pueblo mantiene la mano para que no se rieguen los huesos y no se derrame la sangre,
Corazón en el que un tiempo yacían tejas como en el ombligo del mundo,
Y ahora hoyo abierto mientras apremia la canción,
Y los privilegiados están sentados unos sobre otros,
En sus dientes el hambre que no deja pasar nada.
Ellos comen de primeros y cantan.

Cristo, el hombre que anda
(Krist, čovjek koji hoda)

homenaje a A. Giacometti

Empieza el tiempo
(Počinje vrijeme)

En cuanto se mostró en realidad su opinión fue más grande que el mundo. BIEN. dice en voz alta, mi nombre es el hombre que anda. Lo quiero todo porque ya no tengo nada. Y en la ciudad es el festival de luces artificiales, el día de la gran ira, hay diapositivas que serpentean por las calles resbalosas, las varas de Herodes, secuestro de muchachos, inviernos férreos. Las cámaras se hunden y

emergen en el horizonte. Bajo las ventanas se vende la propaganda. Las letras no se pronuncian a propósito. Solamente se hojean en silencio. Aquí, señora mía, la perspicacia no es necesaria – dice el en voz baja. Le siguen el chirrido de los tranvías, una ciudad medio sorda, las miradas diabólicas de los pasajeros a través del vidrio de las ventanas. Para al momento hay un chisporroteo bajo las ruedas, se amontonan las huellas de los pies y nublan la imagen en el plano de la ciudad. A saltos pasan la cebra. Tenía ganas de hundirme con el nervioso contenido de los puestos de la ciudad. Pero, al diablo, y ellos se transformaron muy pronto en ruinas multicolores. Todavía hay humo sobre la ciudad. Es el planeta que no se puede alcanzar, algún mundo fácilmente inflamable; sin embargo, quizás alguna vez volverá a sí mismo- se pregunta caminando y va a su encuentro.

Ejercicios al aire libre
(Vježbe na otvorenom)

Se sacudió sobre él y empezó a fumigar ligeramente en el hospital, en el espectáculo cerca la autopista, sobre los héroes que caen bajo las gastadas botas. Un tren se detuvo en oeste. La soledad brillaba de los vagones, fluyó hacia las zanjas subterráneas, directamente hacia la canalización de la ciudad. Cristo con el pito invitó a los mojados transeúntes. Crean o no lo crean – empieza el curso del ejercicio de la soledad: que los primeros traigan pan, otros las bolsas, llegan los cuerpos, minerales, malezas, las fieras fértiles. Todo sobre la tierra y bajo ella recibo en alquiler. Sin embargo, la espera se prolongó. Entre los inquilinos de Cristo, gran agitación, ¿qué sigue? Todos hasta el cogote llenos de datos: nombre, apellido, estatus en el descanso sin dueño. Lo mejor será irnos de compras. Pero, en ninguna parte hay santos, pensó él. Solamente aduanas e ilegales. Agitó la banderita y dejó ir el tren, despacio, como si espantara una mariposa. La velocidad es prudente, no es fácil cogerla, escribe en la visualización; parece que ella también envejeció. Se quemó la vela, susurra entre los dientes a los pocos espectadores.

Como aceptar las inquietudes
(Kako se miriti s nemirima)

Luego se fue por las escaleras hacia el cerro de Zagreb lo acompañaba el canto del gavilán. No lo ve, pero oye sus chillidos. Canta mientras pasa el día y mis acompañantes tengan paciencia. En la primera estación los espera un gentío, le grita al gavilán que los calle. Vete, al diablo, gritan los comerciantes. Sentados alrededor del fuego empezaron a discutir. Él trata dos veces de hacer algún mila-

gro, pero no lo logra El milagro se tronchó, de él quedó tan sólo la cuerda; que se mece azotada por el viento. Hacia la cumbre, hacia la cumbre – le dicen los pensamientos. Cae sobre nosotros, cerro dóblate sobre nuestras cabezas. Su cara está tensa por el sudor, la túnica llena de acantilados y hoyos, los pañuelos cayeron, las sandalias – comidas por los océanos. Me van a azotar y dejar – esperaba. Entonces me voy a refugiar en tu imagen, en tu edificio – susurra a su padre. Se oyen las voces: que te ayude aquel que te parió, sobre cuyas espaldas has crecido mientras al mismo momento eras hombre y mujer. Te espera el que mira directamente a los ojos. Oscurece el sol y la cortina de la ciudad se parte por mitad. Así el padre le informa que lo ha oído, pero que no puede resolver el problema de la resurrección. Porque antes tiene que separar la muerte verdadera de aquella falsa. Echar regalos a su baúl. Pero, el tiempo advierte. Helo, ya empezaron a cantar los nuevos gallos. Nómadas invisibles.

Triple ay, los perros del universo
(Trostruki jao, svemirski psi)

¿Quién siquiera puede sobrevivir llevando sobre las espaldas las cuatro esquinas de la tierra? Todos los poderosos, ricachones, esclavos, gobernantes y aquellos que dañan la tierra se escondieron bajo cobertizos. Sólo él rapa la carretera como si nunca más fuera a tener hambre, y podría beber todo un pozo. Él ve como caen las estrellas, como desaparece el cielo, moviendo las montañas, islas y provincias. ¿Quién puede sobrevivir en la toba de la luna? Yo puedo, dice y va velozmente escaleras arriba. Cuando cae por primera vez, la cruz se atasca entre la gravitación y la masa. Hay un triple ya y todos escapan. Lo siguen tan sólo los perros, huelen los restos, la carga abandonada se hincha, luego deja de respirar. ¿Quién soltó los perros? Él toma el incensario, lo llena de brasa, la cruz se riega por la tierra. Los perros hacen lo mismo, se sacuden desde la cabeza hacia abajo, con la cola barren las gotas de sudor, le enfrían sus heridas, ladran sobre los regalos. El mártir se levanta y continúa con doble fuerza hacia su meta. Lo acompañan solamente sus alumnos diciendo: padre, no te vayas, sálvanos sí conoces el padre o no lo conoces.

El tiempo de los saltamontes
(Vrijeme skakavaca)

En la meseta lo atacaron los saltamontes, animales irrazonables. Saben que tienen un tiempo, dos tiempos, nada de tiempo. Se alegran de ellos y aquellos que habitan en el tiempo. Cuando en el horizonte aparece la punta de la cruz y

luego la cabeza del mártir – ellos comprenden que el tiempo es redondo y que pronto aparecerá la promesa del juicio divino. Cristo reconoce a los renegados y no acepta bien que vayan por el camino más largo. De paso se han comido todo el heno, todo el banquete. Él, el niño brillante del cielo está parado como momia y no puede libarlos del pecado. ¿Cómo voy a sobrevivir tan pequeño? Ellos echan globos de prueba para seducirlo. Porque la ciudad ya ha sido entregada a las manos de los envidiosos, todos comen y beben venganza a su ventaja. Pero, en Cristo está el don de hablar diferentes lenguas. Ese don crece en la noche en los guetos callejeros, en la profundidad de las habitaciones vacías. Profundiza la canal para coger los descreídos. El resto lo arreglaré cuando llegue a la cumbre si no me he equivocado de camino – les deja el mensaje y agrega: por dios, llego – no yo ni ellos, sino la misericordia conmigo.

Contra Marilyn Monroe de universo
(Protiv svemirske Marilyn Monroe)

Cristo está sentado en el tercer escalón y come pescado. Los restos lo recogen los cuervos. Bajo sus pies la ciudad con su ruido nocturno, sobre su cabeza está el embudo del cielo. Profetas y sibilas vuelan por el universo como cometas, separando la luz de la oscuridad, galaxias perdidas de las verdaderas. Entonces ve la mujer que viene por la Vía Láctea, directamente frente a él. Uy, me posee un espíritu malo, si quieres – limpia me. Él en seguida quiso prolongar su vida por un codo o dos, perdonarla, porque la que no se perdona llora demasiado y seca las lágrimas con su pelo. Yo estoy contigo hasta el fin del mundo, aquí y en los lugares solitarios, y luego viene el más fuerte que yo, escúchalo y a él también. Él está regado con lino y aceite, con trigo y mosto. Voy a exterminar la espada y los reptiles, expulsar de la tierra animales y flechas para que descanses tranquilamente en ella. Ella no escucha sino dispersa el tesoro, revuelca, tropieza, se cerca de espinas, una pared, porque ya no quiere regalos vacíos. Él enfurece y por eso recupera todo su tiempo, todo lo que hasta ahora ha recibido del maestro y por fin dice: yo soy responsable de cuerpo y sangre, por el pan vivo; desde ahora tú eres mía no-mujer, y ella a eso responde: dios mío.

Milagro, 1
(Mirakul, 1.)

Pasó el día de los preparativos. El sábado no se movió porque así habían acordado. Por todos lados se extendían olores de ungüentos y oscuridad. El tercer día

se movió lentamente, despertó sonriente y tranquilo como si soñara en la muerte. Cuando abre los ojos ve la sábana celeste, en ella todos los cuerpos espaciales y el suyo. Te recibo, cuerpo mío, la tumba ya no es necesaria, murmura. En la cueva se quedan dos ángeles, afuera – mochuelo y murciélago. Solamente hay que quitar la piedra. Lo hago rodar cuesta arriba, se me devuelve cuesta abajo, ¿qué hago, señora mía? La guardia se pone frente a la piedra no se mueven. Ellos son mis jueces. Quizás expiraron mí último suspiro. Tengo que apresurarme antes de que mañana se haga hoy y ayer a nunca. Todos los puntos entrelazados por milagro se desenredaron dice él y helo, echo la piedra a través de cerro. Toma entonces una caña y parte. Lo ayudan las mujeres desde lejos. El miedo y el temblor le bajan los ojos y fueron privados de reconocerlo. ¿Por qué buscan un ser vivo entre los muertos, se preguntaban todos y siguen caminando? Y la luna andaba por el techo con paso de gato. Él espanta los dragones y la oscuridad de las regiones peligrosas, luego por primera vez trata de volar. Heme aquí, padre, tómame, pero los pies quedan clavados. Trata una vez más pero el día ya se está terminando, el milagro se refugió en la oscuridad. Sigo en la estela del cielo invertido. Estoy solo, la tierra me ha raptado, no me deja subir, ando por un círculo impenetrable que yo solo he dibujado. Y el ferrocarril ya traga la lejanía.

Milagro, 2
(Mirakul, 2.)

todos lo vimos, no, si lo vimos. yo lo vi encadenado por una cadena montañosa como cabeceando; va hacia la plaza. Frente a mí en tres saltos paso el mar rojo y cayó hacia atrás en la parte errónea de la luna. en el libro está escrito que nació en el día mundial de la soledad y en seguida corrió por el desierto, y detrás de él su mujer, hijos y viejos padres. y yo lo vi como persigue a un perro, casi se le escapa. le toqué la túnica, le regalé una monedita. vi como mira las estrellas hasta que el ojo no le gira, pero Bárbara, mi Jesús se cayó a una zanja. Ayuda dios mío grito al auricular de dios, alguien le contestó en la lengua de las tribus que asechan la presa. chacun à son goût. pero nadie pudo pronunciar su llanto. vi como calladamente pagaba las cuentas, compraba la lotería, como con la luz solar llenaba cada grieta en la conversación. jesúsmaría, se ahogó como un pordiosero en el río drava. Nada de eso, era el pastor, la oveja, el lobo, la campana, era un reno con un gorro gigantesco de santa claus. vi como cientos de ellos bajan por las laderas nevadas de cmrok[14], todo jesús y jesús, cada uno más veloz que el otro, y, ¿cuál de ellos es el verdadero? For god's sake, we've never ever seen him.

[14] Cmrok es un cerro y parque en el norte de Zagreb, lugar de excursiones y de trineo (N. de la T.).

Archipiélago Galešnjak[15]
(Arhipelag Galešnjak)

1

Galešnjak corre su maratón de grafitos, corre
De la soledad cerca del amor hasta el mar, nuestra carta,
Justamente allá donde el corazón se hizo libro,
isla no leída,
Con una técnica especial de suspiros con los que se hojean las letras
En una página de amor, en una oración extendida,
Entre las plantas, entre los márgenes,
En la lectura de sílabas y especies
todo lo demás es isla
De la que sólo el amor es más grande
Y el mar la observa
como aquello que florece en Galešnjak y aquello en la punta de la lengua,
Y se anida en la literatura inquieta, entre las capas de letras,
Allá donde los grillos picotean las líneas y las aprenden de memoria
Y los granos caen sobre el papel, entre lectores amorosos
Que corren con zapatillas gastadas, en sesgo, en varios sentidos,
Así como corre la cabeza cuando una lluvia de balas se hace liebre
Y el corazón se enciende como lámpara de petróleo, en el crepúsculo, qué oscuridad,
Y Galešnjak navega sin puntuación, alguna lenta apóstrofe ,
Hacia la luz que se prende entre el espacio que precede alta mar
Como si el amor estuviera justamente allá, en los dos puntos al final de la bóveda;

2

Como si el amor estuviera justamente allá y como si mirara
Esos faros en la oscuridad, esas apariciones, costumbres, cosas,
Todo lo ve también la gente en los pisos adyacentes.
Allá donde toda la noche a voz alta suena la música de los mosquitos
Y donde los mosquitos se pegan a la oscuridad de todos,
Allá donde el amor se hace OVNI, en ti, en todos,
Y cada momento vuela a la lejanía, a la letra desconocida
O se echa al mar de pájaros que vuela de los libros
Hacia el corazón en una gran prisa no leída
Como si los persiguiese algún error de ortografía
Que salta a la cabeza estirada como una golondrina del mar

[15] Galešnjak – isla situada en el archipiélago de Zadar. Por su forma de corazón la llaman isla del amor (N. de la T.).

Hacia una dimensión desconocida de la recta, con una antorcha como signo de
interrogación,
De donde emerge mojada – una verdadera estatua de amor, que se va sola
Cuesta arriba y cuesta abajo y directamente sobre la mesa entre los lectores
¿Es esa la ruleta de la que temíamos escribiendo?
Eso lo saben solamente las palabras traducidas – dice nuestro corazón,
dice a/mor,
Y pone la mano en el oído y escucha como el amor susurra
Como un azul y un poco blanco dios isleño

3

Nuestra isla se llama dios e hijo y lleva en sí
Un poco de azul y un poco de blanco y huye
Porque ni él sabe qué hacer con las manos
Y crece en nuestras costillas como barco en alta mar
Y aletea de camino hacia la playa desierta
Y siempre nos deja sin saludo con lo pasado
Y anda por cubierta a paso de cangrejo, va hacia la esfinge,
Acompañado de tambores de alta mar, de la capitanía del puerto,
Como si constantemente saltara a un tiempo verbal desconocido
A través del mástil hasta los remos y de nuevo a la lejanía, a la boca,
Allá donde aparecen los mástiles, se reúnen las instrucciones,
Donde se complementan los faros y sus naves,
Donde se tambalea la marea, los murciélagos, los cuerpos ortográficos,
En cuanto el espino de Galešnjak se hizo blando
Lo regó el mar como a desalentada colección llorona
Y el viento del sur ya pisó la armadura, al corazón de las letras,
Entre mariscos y sus cazadores en los barcos de pesca, tierra, quién sabe dónde,
Si no, dime querido corazón nuestro, cómo copiarte al abecedario,
Donde sea que nos vayamos – no nos dejan los *bloggers* del mar;

4

Sin embargo, no lejos están los *bloggers* de amorosas adaptaciones
Hasta de las redes de las cuales está hecho el mar
En el que días y noches escuchamos la conversación de las *gayetas*[16];
Claro está, como cuando alguien construye el mundo de líneas y sal,
Pero, de vez en cuando nos avergonzamos todavía de nuestra enfermedad
cardíaca

[16] Gayeta – barcas de pesca de algunas islas (N. de la T.).

Pues, mira, ya viene la ambulancia,
Va por el corredor nocturno,
Con una venda sobre la frente,
Entre codos desnudos,
A través de las espaldas de los guardias del hospital,
Y de repente bajo la máscara tenemos dos corazones,
Uno brilla como la estación del universo
El otro se enjuaga como el oro delante a los ojos del cirujano
Que con las pinzas coge palabra por palabra
Y de prisa las pone en cubierta
Y la cara como si hablara a los testigos
Que mudos circulan por los sistemas isleños
Y, cansados de la búsqueda, nos preguntan:
¿Qué se mueve bajo las grises membranas?

5

En cuanto se levanta la membrana como algún acrónimo gris,
Bajo ella se encuentra el fondo del mundo, y en embrión ya espera un derivado,
Afilado como la imagen en la película tres D,
Ella sostiene el archipiélago en la palma de la mano,
Con él también el corazón que todavía se encuentra en estado de inocencia
Solamente suspira y sonríe como texto paralelo
Que con nosotros no quiere mantener ninguna conversación,
Hasta que el fondo no levante una bandada de pronombres
Y colecte todo el contenido del mar, signos, letras, verbos
llenos de medusas, carga de arena y de secretos,
Con solitarios cazadores de esponjas, con las columnas y cópulas,
Y todos encogen los hombros y recogen las redes vacías
Porque la isla se trancó en la unión amorosa
Algo cansado en esta dorada unión
Donde ya no reconocemos ni la isla ni el orden de las páginas
Sobre lo que ya está escrito el libro de grandes personajes
E impreso por intervención urgente desde el aire,
En el momento cuando el poema pasó al mar,
Hambrienta como el amor delante de los grandes tiburones;

6

Y el verso huye frente a los grandes tiburones
Que se empujan a la oscuridad de los glosarios
Solamente Galešnjak aún se aferra fuertemente a la palabra

Porque él también es caminante a través de ese desierto arenoso
Y no se deja oscurecer con ningún tipo de contenido
Aunque sobre él también se reúnen chispas, alcaparras en flor
Y el gran corazón se tuerce, el sol lo evapora
Y la isla nada sola alrededor de sí misma y entra a una glosa invisible
Diciendo – todos somos Galešnjak que desea la gloria,
Mientras en la profundidad ejercemos el comienzo de nuestra maratón
Y desde arriba las blanquecinas panzas de los peces
Los pies cortan la hierba, recogen las escamas
Cortantes antorchas persiguen a los caminantes
aquí-allá por el verso
Hasta donde silban las estrellas de mar y las aguas de la marea,
Pero nadie del libro puede corresponder el amor,
Porque la isla es voluble, como si fuera siempre algún otro
Por eso sobre ella aterrizan cometas, las letras celestiales cierran los ojos,
Los barcos de pesca sacuden sus almacenes
Caen las sombras de grafitos,
Crecen las cuerdas, anclas y abreviaturas,
Vienen a nuestro encuentro los pies de la montaña,
Isla, mi isla, eres solitaria como el diamante;

7

Y el diamante tiene sus ríos y afluentes
Y las negociaciones amorosas son los más grandes de todos
Que vinieron al mundo para disfrutar tranquilos en una fábula
Pero nosotros para ellos teníamos planes diferentes
Y los encerramos en la isla como en una caja agujereada
En un gran diccionario del que gritan ortografías desconocidas
Rodeadas de balleneros y columnas rechazadas
En la plataforma donde holgazanean las morsas en las redes
Que trajeron los recolectores de las nubes plásticas
Y toda clase de admiradores bajo la carga del recuerdo,
Y el amor se sacude en la caja con peces
Y desnuda se congela en la helada grava,
No insisten en vano los pescadores viejos:
Agrega un poco de amor, un pellizco de sal,
Mézclalos mar abajo
Y tómalos dos veces al día
Como a polvo de diamante en ayunas;

8

La isla despierta en ayunas como algún polvo de diamante
Buen día mañana en la página cerca al mar
Antes de saltar a la isla, sumergirse en la lectura
Y antes de escribir cualquier cosa en la espalda del verano,
En las mañanas que caen por el mar y tranquilamente nos minan,
Y llegamos a ser piedra incandescente de lava en el cráter del plancton,
Así aparece la isla arrancada desde miles de años,
Que parece un corazón, ni grande ni pequeño, así como en algún libro,
Rebota del fondo y parece feliz en el regazo de los amantes de las letras
Y regresa y saluda a los lectores
Simplemente, como si negociara con la pluma
Y parte hacia el libro con el antiguo camino bajo los pies
Juega de amante consigo mismo
Mientras su cabeza se asoma del poemario, parecido a un barco o a palabra extranjera,
Y asusta a una palabra invisible que huye a una grieta,
Y cae en ya miles de veces la repetida puntuación,
Porque, cómo de manera diferente, cómo diferente
leer el amor?

9

Todos quisiéramos leer amor
Pero bajo el mar no se puede ceder,
Todo está comprimido en una línea,
Solo frente a la pura perspectiva,
Aunque de vez en cuando tenemos que acordarnos de ella
Para renovar rítmicamente nuestro estado verdadero,
Y la isla mientras tanto se desborda por la orilla de las páginas
Y nos deja arrastrarnos por sus márgenes
Y miramos como los adjetivos se derriten en la prensa, como en el café
Como la conjunción se transforma al acento del amor,
Lagartija inexistente en la red de las palabras,
Y ellas también se desvanecen como un remolcador de alta mar,
Mientras los grillos del libro escuchan, pero no oyen nada
Y se esconden bajo la hoja, en la oscuridad del fruto del almendro
En el archipiélago sin timón, en la glosa color marino.

*

Antología poética *NO RESIGNACIÓN, Poetas del mundo por la no violencia contra la mujer /NEMA PREDAJE, Pjesnici svijeta protiv nasilja nad ženama* (Salamanca, Ayuntamiento de Salamanca, 2016)

TSUNAMI

Bajo su puño la mesa silenciosamente se hizo ovillo
como ciervo fusilado en un claro del bosque.
El almuerzo de repente se transformó en cuerpo desconocido
que desaparece en el huevo negro del universo de la cocina
y las palabras brotaron más rápidas que la langosta
que traga la cosecha de los pobres granjeros.
Hasta entonces ella estuvo parada
en el helado suelo de la sala de estar
y vio la acelerada película de su partida:
como toma el abrigo y la bufanda,
produce una estampida de nerviosos pasos,
explosión del espacio y del tiempo –
mientras baja la escalera para encontrarse
con la indiferencia insoportable de la ciudad.
Entonces se acercó al espejo y vio
El tsunami en su imagen,
Barcas encalladas y ojos de pescado;
los cuerpos de amantes ahogados.
Sus moretones hablaban miles de lenguas.

*

POEMAS NO CLASIFICADAS

El amor sobre el trapecio
(Ljubav na trapezu)

Ella se refugió en el libro de bestiario del circo
y navegó por el África salvaje e incendió la mitad del mar zoológico
y se radicó entre las cabañas de los nativos que se agitan en el viento
se comió la mitad – envió la mitad a la cocina popular
donde se venden a bajo precio las pulseras de blanco nada
y jugaba con el final como si se tratara de hilo con el que se cosen camisitas

las cosen las manitas infantiles de los pequeños acróbatas que se columpian en el trapecio
sobre las olas del tsunami y sacan las cuerdas de las naves
y parten camino a los circos mundiales
y nadan en las bocas de los narvales oceánicos.

El thanatos amoroso
(Ljubavni thanatos)

Espero que ella renuncie
y vaya del trabajo a casa como gata madre
sombras que brillan y los ojos sobre el negro
terciopelo
pero la muerte fortalece los músculos porque quiere más y más
charlas amorosas hasta que no tome la última gota
y la mete en *backpack* para tenerla cerca en el camino
impregnado de recuerdos que dejó caer el corazón
mientras se preguntaba
¿si es posible
echar un vistazo al amor o a su centro
tejido en una pequeña y soleada corona de la muerte?

Traducción: Željka Lovrenčić

Dunja Detoni Dujmić (Križevci, 1941) se graduó en literatura comparada y letras inglesas. Se doctoró en 1977. Trabajaba como redactora en el Instituto Lexicográfico *Miroslav Krleža* y en la casa editorial *Školska knjiga* (El libro escolar). Desde el año 1970 varias revistas croatas publican sus reseñas, ensayos y poemas. Escribe ensayos sobre la literatura moderna croata y las relaciones literarias croatas con escritores anglosajones. Ha escrito varias monografías sobre escritores croatas; también es autora del primer libro de la historia de la literatura femenina croata desde el año 1800 hasta el 1945 *Ljepša polovica književnosti* (La más bella mitad de la literatura, 1998) y del libro *Lijepi prostori* (Bellos espacios, 2011) sobre las escritoras croatas desde el 1945 hasta el 2010. Su libro *Mala noćna čitanja* (Pequeñas lecturas nocturnas, 2017) contiene setenta críticas sobre las novelas croatas publicadas desde el año 2011 hasta el 2015. Ha publicado cinco libros de poesía. Sus poemas han sido traducidos al español, inglés y búlgaro. Ha recibido varios premios por su poesía, ensayos y crítica literaria, así como por su trabajo lexicográfico. (Ž.L.)

DUNJA DETONI DUJMIĆ ■ A SELECTION OF ESSAYS

An essay on Croatian Sterneists (1984)

When Laurence Sterne, 'the weeping liar', published two reportedly unfinished books of prose in the second half of the 18th century – the 'whimsical and irrational' novel *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (commonly referred to as just *Tristram Shandy*) and a sentimental account of a journey through the mind more so than the world, *A Sentimental Journey Through France and Italy* (commonly referred to as just *Sentimental Journey*) – his contemporaries, having qualified him as an immoral writer, called him an eccentric joker. Not even the most adventurous spirit of his time (or any later for that matter, including F. R. Leavis and his *The Great Tradition*, London 1947) could portend the extent to which Sterne heralded the cognitive and expressive reaches of the narrative written by modern narrators. In search of 'Shandyesque systems', critics of the 20th century found that their roots were in Sterne's personal opposition to the Enlightenment's reliance on reason and faith, and in his personal interpretation, even a parody at times, of Locke's empirical theory of knowledge set forth in his *An Essay Concerning Human Understanding*. Sterne was attracted to Locke's dissection of the mechanism of the human mind, and his search for the origins and reaches of human knowledge (Slavnić, 1976). Following Locke, Sterne confirmed that there is nothing in the mind that was not previously in the senses, and that the human mind receives simple ideas from experience and then combines them into more complex ones. Hence, Sterne too approached the human mind as an organisational and driving force that operates in accordance with a system of associations. Centring on the operational significance of the mind, a new narrative device was about to be birthed. Having inherited such a philosophical substructure, Sterne impressionistically dismantled and associatively disintegrated the strongholds of the storyline traditionally based on bourgeois puritanism. That he neither doubted nor intended to conceal his device is observable from Tristram Shandy's motto, which is in fact a reference to Epictetus: "It is not our actions or deeds that matter, but the thoughts and views which these actions and deeds arise from."

It is a proven fact (Filipović, 1972) that Sterne has been present in Croatian literature in several ways ever since the 1840s. In his *Putositnice* (*Travel Trifles*) Antun Nemčić mentions Sterne by name and his pseudonym Yorick; in 1845, *Srčike*, a satirical political pamphlet, was published under the pseudonym Ivan Sterne (whose identity was later revealed to be that of Aleksa Praunsperger; Vodnik, 1908, p. 635), which, Vladoje Dukat believed, happened under the impression of Sterneism (Dukat, 1913); poet Silvije Strahimir Kranjčević had a copy of Sterne's *Sentimental Journey* in his library, and Rudolf Filipović established that writer Janko Jurković and Velimir Gaj were not only familiar with, but also read Sterne's work. The second receptive stage focused more on the morphological peculiarities of Sterneism, with Croatian writers having assimilated his stylemespecific peculiarities into their own literary production. At this stage, Croatian writers focused more on Sterne's manner of narrative exposition, on his play with form and meaning. I shall list some of the peculiarities of Sterneism that were taken note of and adopted by 19th-century Croatian narrators.

Sterne discovered that what lay in the nature of narration itself were possibilities for unpredictable shifts in the relationship between narrator and subject matter. He first dissociated the time of narration from the time of the story, which helped him to focus most attention on the narrative act and to discover various possibilities of combination in it. Aware of himself as narrator, he could work on two levels, which were shaped in relation to the two assumptions of narrative communication: 1) the position of the narrator in the story and 2) the position of the story in the mind of the narrator. It was exactly this dichotomy that facilitated the flow of the two layers of narration of different intensities. To be able to express the separateness of subjective content from objective content, Sterne had to deal compositionally with the disunity of that which is said and that which is thought. By imitating natural order, he parodied traditional prose to create a new dynamic of narration – he simulated the progression of events and introduced digressive improvisation as the principal mode of narration. The subject matter of narration became storytelling itself, and not the timeline of the story. The operational story was replaced by successive disparate situations that served as emotional commentary on the rational story. To establish how well-received Sterneism was in Croatian literature (i.e., to find its echoes in the wider receptive wave of mostly German and Russian provenance), I shall concern myself with its very beginnings, i.e. three 19th-century narrators, Antun Nemčić, Janko Jurković and Vilim Korajac, from whose texts such traces are most easily read. The illusion of improvised oral narration, in which the storyline is but a schematic basis for a sequence of subjective associations, was best suited for shorter types of prose, such as short stories, tales and travelogues, and it was in

such forms that Sterneism appeared in Croatia. 19th-century Croatian novelists and travel writers introduced this sensitive interplay between narrator and story in respect of Sterne's first revolutionary idea from the domain of narrative communication – the role of the narrator in her own story. Impressed by Sterne, they started to play doubly – with the illusion of the story developing independently and the illusion of the narrator being autonomous. More specifically, narrators in Croatian travel writing (Nemčić, Jurković) and novelistic prose (Jurković, Korajac) simply became too self-aware and started reconciling two seemingly opposite postulates: of the omnipotence of the narrator and of the omnipotence of the story. In travel writing, the narrator is both a character and the storyteller. He defines his role through dialogue with the reader who can be either known (and named) or imaginary, improvising the illusion of narration, direct speech, but also a powerlessness before superior forces, destiny, whilst letting the "pen fly" at will and remaining an impersonal reporter. "It's like a curse: I rarely get to where I intended to go" (Sterne, 1951, p. 91), complains Sterne in his *Sentimental Journey*, and in *Tristram Shandy* he explicitly says: "Ask my pen,—it governs me,—I govern not it." and adds "let that be as it will, Sir, I can no more help it than my destiny:—A sudden impulse comes across me—drop the curtain, Shandy—I drop it—Strike a line here across the paper, Tristram—I strike it—and hey for a new chapter!" (Sterne, 1964, p. 219)

In his "microscopic travelogue comedy" (Peić, 1973, p. 886), *Putositnice*, Nemčić says something similar: "It is quite natural for man on a bad road to dream of a good one and then finally arrive at railways. For this reason, I ask readers to forgive me for this leap in the nature of my pen." (Nemčić, 1965, p. 49) At the same time, he laments the fate that governs his actions: "I am not to blame for that. Because I too have always believed, much like Rousseau does, that man is a free creature – but ever since I took to the pen, I've become a doubting Thomas." (ibid., p. 33) Referring to the paradox that governs human actions, in his novel *Sudbina jarac* (*Destiny Billy Goat*) Jurković calls the fickle finger of fate "the humour of life". Jurković ends his piece of prose *The Case of the Matchmaker* with the following words: "The case has become a fair-dealing one... And it must be said: ever since he started ruling the world, he hasn't been a better matchmaker." (Jurković, 1881, p. 112) In Korajac, the fate of the hero is uncertain and is fatalistically ruled by God: "So the travelling salesmen rushed to Đakovo – farewell and Godspeed to them. We'll stay in Golo Brdo at Jelica and Milko's, fiancée- and fiancé-to-be, then perhaps newlyweds-to-be – God willing!" (Korajac, p. 266)

Faking the autonomy of the story, Sterne used various narrative devices: authentic quotes taken from printed texts by various authors, excerpts from apocryphal

diaries, letters, newspaper articles, literary works, sermons (in Latin and other languages), etc. Emulating this manner, Nemčić in his *Putositnice* quotes, for example, an entry from his diary (the chapter "The Fate of a Diary"), much poetry (Dimitrija Demeter, Stanko Vraz, Ivan Trnski, Tomo Blažek, Antun Mihanović, Ivan Gundulić, Franz Grillparzer, etc.) and his own verses ("Homeland"). Wanting to demonstrate that the story is authentic, Jurković, for example, conceived his *Pavao Čuturić* piece of prose as a credible biography of Pavao Čuturić, subtitling it "fragments from the broken and rugged life of a folk teacher of the Old Testament", and citing Čuturić's verses (whose original handwritten manuscript Jurković allegedly owned), diary entries and other manuscripts (Vladoje Dukat calls this type of prose a "manuscript novelette"). In *Lov na sjedećke* (*Hunting While Sitting*), Korajac lends the story autonomy by quoting the diary entries of a certain Tikvanović, but by building a humorous relationship to the hero, he immediately expresses doubts about the credibility of the quotes. The entire novelette is written as a biography of "a diligent and unbidden labourer in the field of literature, a volunteer poet", with a critical and linguistic analysis of the poet's work included as well. In *Auvergnanski senatori* (*The Senators of Auvergne*), Korajac incorporated the minutes of a session of the senators including 10 magistrate orders, with the tale itself written as the records of a chronicler: "Having arrived home, I immediately sat at my desk, and through force of habit, penned down everything I've heard and seen this day." (ibid., p. 317)

However, to highlight the immanent paradox of narrative communication and to periodically break the illusion of the story developing independently, the narrator occasionally interrupts the "vainglorious" story with an improvised "family peroration" that addresses the reader directly. It was in this gap between the omniscient and distant narrator that Sterne detected the possibilities that penetrating into the stratification of the narrative organism offer and sensed that there are many unpredictabilities in the nature of narration (whose right measure was discovered by 20th-century narrators). Croatian Sterneists sensed the perspectives offered through play with the narrative medium more by instinct than by being aware of them. Being an aware narrator, Sterne addresses his readers countless times reminding them of the power with which he surpasses them. In *Putositnice*, Nemčić too not only challenges, but also sometimes teases his readers, listeners almost, invoking his right to put the structural shifts of his narration to the test. "I too had had to wait a long while before I could get going. So why wouldn't readers also be forbearing for a while? They'll have enough if it anyway. But, before they get hold of the entertainment, I beseech all readers to witness it first." (Nemčić, 1965, p. 41) A few decades later, Jurković also tests the power of the narrator's authority and flaunts even more self-importance and self-assuredness

than his predecessor: "So you'd like me to paint you a picture of that plain? I'll give it to you without difficulty... I'm giving you more than the best painter ever could." (Jurković, 1881, p. 98)

Korajac used the role of liberated narrator to intensify his humorous effects. His humorous story *Šijaci* (*Ignoramuses*) begins with the following words: "Have you ever been in a cauldron, dear reader?", and a little later he continues: "... it's just that here, forgive me dear teacher, I was stricken by a bout of a strange sneeze! (...) Is it a secret, sweet in nature, or perhaps a mimic expression of my strange hypocritical nature – I do not know and neither do I want to know, but the reader will find out anyway." Before quoting Tikvanović's amateur poem, in his *Lov na sjedećke* Korajac chitchats with his readers humorously and finally says: "Here, read, but close your eyes first." (Korajac, 1918, p. 77) The impression that the narrative is autonomous is conveyed with the help of various dialogical forms, so Dukat notices that Nemčić "doesn't want to narrate, but rather wants to talk to his reader" (Dukat, 1913, p. 182). At times the narrator addresses not only his readers, but also destiny itself, the heroes of the story, objects, even animals (Jurković, *Sudbina jarac*).

Croatian writers also observed that the narrator's relationship to his subject matter is twofold; the illusion of both the narrator's omnipotence and indifference began to be dispelled, and the only modus vivendi that the two found was in humour. Impressed by Sterne and his predominantly German followers, Croatian writers elaborated in their own way a scale of the narrator's status in the story resorting to humour, as it could best be used as an empirical response to the many dilemmas of early Croatian prose expression.

The other novelty introduced by Sterne's prose was, as I have already indicated, the position of the story in the mind of the narrator. The narrator's mind is conceived as a lens through which the principal storyline is refracted, allowing writers to play with the progression of the narrative. A century and a half prior to "order", Sterne enthroned a modernist chaos of storytelling, a multiplication of themes, countless interruptions and transitions in the presentation of the story's events; in a nutshell, he became one of the founders of digressive prose (Donat, 1967). The associativity of the narrator's mind dictated that the narrative material be arranged in a novel way. Attachment to the associative rather than the operational layer of the story conditioned Sterne to, for instance, write a preface to his *Sentimental Journey* when he was already well on his way with it, and in *Tristram Shandy* there is a plethora of such chaotic devices (misplaced and missing chapters, blank and blacked-out pages, chronological disruptions, diagrams and incomplete statements, etc.). Croatian writers developed their "going off at a tangent" in a Sterneist fashion. *Putositnice* abound with "breaks" that stop the

plot, which is why its chapters are, in terms of their arrangement, pure improvisation; key words are taken out of context and graphically accentuated as titles of new chapters:

"Well now, those who'd like to find out what

The Venetians in the Morning

are like should follow me. I'll be their 'cicerone'." (Nemčić, 1965, p. 114)

Korajac plays with the arrangement of the material in a similar way (lengthy subtitles, which are in fact humorous comments on the plot of his *Auvergnanski senatori*). The associative arrangement of the material is also reflected in the overall facture of the texts. Jurković's stories are in fact fictionalised feuilleton-like accounts. Dukat calls this a "technical deficiency" since they are not "rounded off units", but "collections of episodes" (Dukat, 1913, p. 193). Jurković's *Tuskulaniade* (*Tusculan Disputations*) are diary entries from the countryside, *Pavao Čuturić* a collection of episodes from the life of a rural school teacher, and *Seoski mecenati* (*Rural Maecenas*) are more of an illusion than reality. Korajac – whose stories are a group of comic genre-pictures in which the basic plot is forgotten – was particularly well versed in this device: "And now, in the end, it's high time that you found out about everything that might interest you in this story, i.e. what ultimately happened to me, to Milica, to Rosamund, etc. You'll find out about everything, I'll let you know about everything. I'll be brief." (Korajac, 1968, p. 328) According to Dukat, *Lov na sjedećke* is a "jumbled mishmash that can barely be called a story" and *Šijaci* are nothing but a collection of episodes. The aggressiveness of scattered narrative material aggravated Sterne's critics too, whom it took a long time to recognise its stylistic potentials. Given that objective material provoked associative impulses in the mind of Sterne the narrator, a certain regularity was observable in their instances, a regularity which is best described by the following two qualities: 1) pseudo-scientific and 2) sentimental. In other words, Sterne's associative narration arose from his aversion to the "static" rationalism of his time, but also from his repugnance for "deranged" sentimentality. This is why his digressions go in the direction of anti-rationalism and are expressed in the form of pseudo-scientific commentary, onto which naive, excessive sentimentality or so-called sentimentalism is added. He not only brought into question great "philosophies" and sublime sentiments, but also turned them into objects of ridicule. Here lie the roots of the driving force behind Sterne's humour.

It is interesting to establish the ways in which the associative pseudo-scientism of Sterne the narrator is expressed, and then to find its echoes in the texts of the Croatian writers mentioned. In his digressive prose, Sterne conveyed the comic conflict between the world of scholarship and that of trivial human activity in the form of various pseudo-scholarly conceptual systemisations. In his *Sentimental*

Journey, for example, he categorises one's reasons for travel, types of travellers, different types of relationship to love, women, etc., elaborating each category in detail. He also tries to express them graphically as clearly as possible and number them. Croatian writers express this disposition as a need to systematise trivial data, which they transform into a means of developing a humorous relationship to their subject matter. The narrator of *Putositnice* takes over Sterne's famous categorisation of travellers according to type, which the narrator is explicit about in the text: "Let us now return to my 'thrifty traveller'. Should such a traveller – who is not to be found in Yorick's (Sterne's) classification – all at once also be a pietist..." (Nemčić, 1965, p. 37) Pseudo-scientific systematisation was brought to perfection by Korajac who at times turns it into a means of characterisation: "Although a good and honest man, Marko Kulinić has, however, one tiny little weakness: he drinks a lot, but since he is 1) Mišin's best man and 2) it is amongst Šijaci [ignoramuses] – much like the original sin – a weakness passed down for generations, not even grandfather Mišin blames him for this tiny flaw." (Korajac, 1968, p. 262) In his *Šijaci*, Korajac develops this device to the point of absurdity, turning it into a self-parody; his humorous pseudo-systematisation is in fact his ironising his own narrative solutions. "But then again, on the other hand, I have to excuse both Jelica and Milka; because they are: 1) simple folk, not sages; 2) lovers; and as far as 3) Šijaci [ignoramuses] are concerned, 'tis mad: 1) to ask that all people be wise; 2) 'tis madder still to expect such wisdom from people in love, thus addle-headed; and 3) the maddest thing of all is to look for such sagacity: amongst Šijaci [ignoramuses]." (ibid., p. 282)

Another form of pseudo-scientific associativity arises from Sterne's digressive prose. It occurs when the principal story evokes in the mind of the narrator a series of philosophical, literary, historical, as well as thematically banal comments. His *Sentimental Journey* is often interrupted by small discussions about various topics (travel, women, Shakespeare, Cervantes, etc.), which have been provoked in the mind of the narrator by insignificant motives, but which are discussed with much sentiment or quasi-scientific sobriety. Interconnecting scholarly consideration with a subject matter of no significance that has prompted the former in the first place results in humour. Croatian writers adopted associativity of the essayistic kind either in Sterne's original pseudo-scientific form or by following a factual sample taken from an objective travelogue (Franić, 1973) or in the vein of patriotic reflections, the tone of which was didactic and inspired by the Enlightenment, which was typical of their time. *Putositnice* are a cocktail of Sterneist essayistic digressions of trivial origin (discussion about dishes, a "small dissertation on tobacco", of the fairer sex, inns, beggars), as well as of historical and cultural facts (which Dukat elaborated thematically) and of various patri-

otic reflections. Jurković's *Mikroskopične crtice putopisne* (*Microscopic Travelogue Entries*) – of which the author himself says that they will not enrich "either geography, or statistics, or natural history, because they'll be more subjective than objective" – are relatable in this respect. More specifically, Jurković acts in accordance with the Sterneist paradigm, according to which "in a naturalist's single step there hides a full day's worth of thinking" (Jurković, 1968, pp. 182 and 190); his thoughts are also pseudo-scientifically shaped, regardless of whether they are about a dialect-specific issue, embroidery and traditional folk costumes, gardening, or the "distressed and neglected homeland". In Jurković's prose, we also find inserted small discussions about various topics. His *Petakinja vina* (*A Barrel of Wine*) begins with a reflection on the old times and the new, followed by an exclamation: "So where have I strayed again? Is this a story about a barrel of wine?" *Sudbina jarac* gives a more extensive presentation of that which is serious and that which is ridiculous, and then a Sterneist discussion of names, which is strongly reminiscent of *Tristram Shandy*.

Korajac used the device of essayistic mirroring of the story in the mind of the narrator for the purpose of creating humour. He himself says that his prose abounds in "speculations, wisdoms, fantasies". His *Lov na sjedećke* begins with a Sterneist discussion of names. Korajac succeeds in lending his *Lov na sjedećke* a pseudo-scientific essayistic dimension with the help of extensive digressions about literature, magazines and plagiarism, and the help of a linguistic and aesthetic analysis of a number of poems (which he cites in their entirety). His entire humorous story of *Šijaci* is in fact a consideration of the nature of Šijaci (ignoramuses) and includes a series of humorous deductions and systematised evidentiary proceedings, whist its pale love story – which we hardly find anything out about – hides in the deep background. His *Auvergnanski senatori* are a topographic, ethnographic and photographic "image from our history" presented in a hyperbolically faithful fashion. Its writer is not at all a "historian", but a "cowardly chronicler and panegyric", that is, a reporter bringing basic information that cuts into the history, mythology, archaeology, social economy and even comparative philology of the distorted world of Auvergne.

However, as has already been stated, the narrative material not only prompts Sterne the narrator to reason pseudo-scientifically, but also evokes associations that can be called sentimental. In an attempt to transcend Locke's rigid rationalism, Sterne set out in search of sentimental truths. With Sterne, epic storytelling retreated before subjective reporting. He started to interpret reality impressionistically with the help of trivial details, having discovered in them a wealth of meaning. Instead of logical reasoning, he proposed compassion, that is, communication through emotion as a new type of cognition. On the narrative level,

Sterne proposed the principle of the writer's personal involvement in the plot and the creation of a new layer of subjective intrigue. Instead of a rational order of perceptions, Sterne formed a subjective order of spontaneous impressions; from the model of objective observer a model of impressionistic shredder was created. This is why the objective layer was overshadowed by anti-conceptual emotional order. In both his *Sentimental Journey* and *Tristram Shandy*, the focus is on naive sentimentality, on "thinking through feelings"; it is expressed through the narrator's general benevolence and innocent trustfulness, and a series of sentimental scenes.

Croatian travel writers Nemčić and Jurković also showed a penchant for sentimentalist reverie of the Sterneist kind, which was, after all, the fashion of their time. *Putositnice* abound in the following expressions: wonder, delight, spellbound, sad sight, sentimental rule, good will and volition, etc. In *Mikroskopične crtice putopisne*, Jurković is "captivated by the bliss of heavenly feelings" and finds two "sources" for his travelogue: "One is what I saw with my own eyes, and the other is what I experienced, both of which I've turned over in my mind and felt in my heart." (Jurković, 1968, p. 181) Croatian "subjective" travel writers build their sentimental scenes on several levels: on an erotic, a patriotic and a broader affective level. Their erotic level differs considerably from Sterne's. Nemčić and Jurković's encounters with ladies on their travels are rarely lent a Sterneist sensuality, and most often boil down to their courteous worship of women (mothers, chaste girls, old women, women patriots) or their devaluation (ugly or immoral girl, Nemčić's "corn girl"). In other words, the "female scenes" depicted by Croatian writers are clearly out of step with the level of luscious sensuality exhibited by Yorick's female companions (grisettes, marchioness, maids, women of Piedmont, etc.). Patriotic sentiments, which dominate in Illyrian objective travel writing, are also present in Nemčić and Jurković. Sterne is unfamiliar with patriocentrism. He is inspired by cosmopolitanism and shows much benevolence to the country that he travels to, but displays no patriotic sentiment whatsoever. By contrast, the occasional outbursts of patriotic sentiment by Croatia's "subjective" travel writers are a sign of special sentimentality. Expressing his romantic-utopian attitude towards his homeland, Nemčić travels wearing an Illyrian *surka* (translator's note: a short jacket trimmed with braiding, part of traditional folk costumes in some parts of Croatia, worn by the Illyrians), an *opaklija* (t/n: a long men's shearling coat, worn by the Illyrians) and a *fes* (t/n: a felt headdress in the shape of a short cylindrical peakless hat, usually red, and sometimes with a tassel attached to the top, part of traditional folk costumes in some parts of Croatia, worn by the Illyrians) decorated with silver. In Jurković, patriotic declamations are even more frequent and fit well into his ethnographic and historical travel writing material.

The narrator's sentimentalist commentary develops in a variety of affective scenes as well. To express the narrator's subjectivity, Sterne introduces scenes of small acts of courtship, acts of kindness, and outpourings of altruism and philanthropy (helping out a beggar, the encounter with a poor German and a dead donkey, the scene with a captured starling, the scene with a dwarf at an opera comique show, etc.). Sterneist scenes are easily recognisable in Nemčić as well (at the cemetery in Verona, an encounter with a blind Italian troubadour and his daughter, the touching scene with a neglected poet at a Venetian theatre, which is almost identical to Sterne's scene with a dwarf). However, there are differences. Regardless of Nemčić having declared himself to be a modish sentimentalist, his affective commentary is often blurred in the end. The reason behind this is that he secretly doubted the effectiveness of the mannered sentimentalism he adopted. In Nemčić, sentimentality sometimes loses its illusionistic lustre, collapses once in contact with reality, so that in the end he recommends sobriety. However, while Nemčić went in the direction of instructiveness, later subjective narrators (Jurković, Korajac) used the possibilities of the narrator commenting the plot sentimentally to be able to finally end up in humour. Jurković complements his stories about "sentimental good-hearted people" with interruptions in the plot which include his addressing his heroes in a touching and then humorous way: "Poor Damjan", "poor Octavian. You don't seem to suspect that this bloody hatred will turn out badly for you." (Jurković, 1880, p. 13) Korajac uses the possibility for presenting the material from the perspective of the narrator's affectivity blended with humour: "Poor Milko and cowardly Jelica! Your parents have been feuding, and yet you must suffer the most, they have gone mad, and yet you are to be blamed." (Korajac, 1968, p. 271) The pseudo-scientific and sentimentalist comments made by the autonomous narrator result in varying degrees of humour. A sense of humour arises from a false harmony within the rational story, which is, in the main, part of the narrator's sentimental and pseudo-scientific commentary that, being an emotional superstructure, destroys external meanings. By destroying "cruel" facts and wrapping them in feathers of sentimentality, the rational notions of forms of existence are destroyed. Meaningful scenarios are replaced by ironised and humorous notions of meaning. Following Sterne, Croatia's writers too ponder existence in fragments. Humour in the prose of Nemčić, Jurković and Korajac stems from stylised devices of false empiricism. They insist on unimportant, mostly subjective attitudes towards phenomena. A disharmony between events and their import leads to humour, the only response to fundamental meanings being ambiguous and inconsistent.

There are two ways in which Croatia's 19th-century humourists excerpted humour from the work of their great predecessor or his followers: 1) from a

fusion of sublimity and lowliness (in Sterne, insignificant causes lead to fatal consequences), 2) from a fusion of meticulous scholarship and trivial activity (Sterne's anti-intellectualism). In Nemčić's *Putositnice*, the first way is reflected in his minimising the old and foreign in collision with the local and contemporary (the travelogue begins with a comparison of the village of Bednja with Brent and even Niagara Falls). In Jurković and Korajac, this relationship is reflected in their trivialising sublime sentimentality or activity; the destiny of one's life and love, and artistic mission depend on nothing but a confluence of banal, lowly circumstances. Accordingly, surface events are attached more importance than the plot itself which is mostly simulated. Humour arises from a collision between false scholarship and subtle human experiences. Nemčić likes playing with arbitrary systematisations of mostly emotional concepts. Jurković and Korajac elaborated a wider scale of Sterneist humour originating from sentimental scholarship. Improvised documentarism is imposed in places where we would least expect: various quotations, dates, years, names and locations, ceremonialism and exaggeration in character descriptions, use of hyperbolised epithets to describe phenomena that are undeserving, etc. In discussing the legacy of pseudo-teacher Pavao Čuturić, Jurković lists exhaustive details of each of his manuscripts. In *Šijaci*, Korajac too applies scholarship to everyday life in a witty way (the discussion about apocryphal Greek sages whom he identifies with Šijaci, a fictional name for the people of Požega). *Auvergnanski senatori* are written as a chronicle bringing detailed information about dates, years and names, and meticulous subtitles, although the author intended to tell a love story. Parodied scholarship is also expressed as a Sterneist practice of inserting proverbs and phrases in Latin and other languages into texts. In this way, humour found support in hyperbolic language, which leads us to yet another peculiarity of Sterneism.

Sterne was supplied with instructions on hyperbolic language by Locke. More specifically, in his essay Locke – in wanting to fix the ways in which language is used – also discusses the question of the essence of language and its relation to thought. Sterne adhered to Locke's argument of the imperfection of language, the often ridiculous incompatibility between sign and concept, disbelief in language being precise. Sterne builds his digressive prose precisely on linguistic misunderstandings and failures in communication indicated by Locke. Capricious words often steer one in the wrong direction, into a world of privacy, leading to sentimental reasoning, i.e. to communicating exclusively with the help of linguistic sentimentality. The discovery of affective tension between words has led to an uncommon dynamism of entire systems of language. Some of this linguistic agility poured into the prose of Croatian Sterneists as well. They too use linguistic means to prompt the role of the narrator in the story; he is an improviser who

privatises language since he is powerless in the face of its ambiguity all too often. Croatia's Sterneists took over the improvisational flourishing of linguistic associations. These associations are expressed in a variety of ways; gnomic remarks and platitudes in Latin and other languages are interpolated quite frequently. Being Sterne's direct disciple, Nemčić led the way in this respect. On the other hand, what predominates in Jurković and Korajac are folk sayings and folk proverbs, which are sometimes inverted and illogically scrambled to highlight their ambiguous attitude towards the subject matter. Language is also used to encourage the role of the narrator in the story, especially in forming the rhythm of speech. Sterne's expressive language was reflected in Croatia's writers in the manner of oral narration. The narration of *Putositnice* embraces a lot of verbosity, speech automatisms and improvised dialogues with the reader, much like the way Sterne does. In Jurković, this dynamics of story construction developed into a stylised naivety of oral communication. Korajac created a powerful stylogenetic means of humorous commentary from this kind of linguistic affectivity. In all of them, linguistic associativity led to a rhetorical accumulation of sentences that stream by themselves and that are visually divided only by a colon or other graphic signs. Moreover, three models of rhetorical expression can be distinguished: Nemčić's pathetic, Jurković's folklore gnomic and Korajac's comic.

In his desire to convey the story and its commentary through the subjective perspective of language, Nemčić demonstrates the power of the narrator by using numerous linguistic innovations (a grey-haired, boot-cleaning and snoring German, a goddamning Englishman, historian, rhetorician, etc.). This is how the role of numerous expressions from the Kajkavian regiolect in his texts can be explained, which was not only a consequence of Nemčić's linguistic affiliation, but also a sign of him having found a stylistic functionality in the Kajkavian regiolect which he skilfully "calqued in the Shtokavian regiolect." (Skok, 1973, p. 30) The narrator's boastful display of knowledge is reflected in language through the use of various generally unnecessary loanwords (which, following Sterne's example, he explains in footnotes). The narrator's subjectivity is expressed through the creation of private humorous metaphors and sayings, in Nemčić in particular ("blooming heck", "damn" even in his lyrical description of a night at sea: "All of a sudden his pedals got entangled, and so the wise guy fell on his a..e"). The story pressed through the narrator's subjectivity also appears in some parody fragments. Jurković's novelette *Sudbina jarac*, for example, contains a passage told in the rhythm and rhyme of a folk song; Korajac inserted into his *Šijaci* a passage written in the form of questions and answers.

In conclusion, it is worth posing the question how and why Sterneism was so short-lived yet so intensely present in the very rudiments of Croatia's more

modern narrative prose and whether it has really vanished from Croatia's literary tradition forever. The literature of the Croatian National Revival movement is marked by a symbiosis of divergent styles; the stylistic complexes present in the writers discussed in this essay are pre-romantic, i.e. sentimentalist, and pre-realist in nature. Sentimentalist structures (most often sentimental scenes, vocabulary, rhetoric) were interpreted as a sign of the need of Croatian writers to follow trends of the time, as their response to and support for the idea of an Illyrian Arcadia to awaken national consciousness. This primarily affective, idyllic and national-didactic task in literature could be successfully performed precisely because they found support in tradition, i.e. the pastoral-idyllic pillar of support erected by the old poets of Dubrovnik and Dalmatia (whom the Illyrians, in their striving for continuity, gladly referred to) (Flaker, 1968, p. 59). It comes as no surprise that Europe's sentimentalist fashion contributed to the already existing, assimilated and adapted impulses of a deeply felt highlighting of an idyllic past and idyllic desires for the future. Europe's sentimentalist fashion was fertile ground for the literature of the Croatian National Revival movement and its success in Croatian National Revival writers should be explained by their desire not only to create their own literary continuity, but also to internationalise their literary devices by opening up to the world. For the same reasons, they aspired to do away with the existing, canonised and much despised structures, which were being exhausted through pseudo-historical and adventure themes whose motifs revolved around the haiduk-Turkish relationship in the novelettes of the 1840s. In contrast to such pathetic and all too serious themes, and in parallel with the gradual development of civic consciousness, there emerged an aspiration for addressing everyday civic issues, which required that the literary expression change too. In such a literary and experiential vacuum, it was impossible to immediately beget a realistic social novel of Šenoa's kind (Nemčić's first attempt at writing a novel – failed). Realistic endeavours remained fragmentary and entwined in sentimentalist fabric, but important precisely because they prepared the ground for the emergence of more serious realistic texts. In opposition to the great epic poems of the past – which were defined by internal homogeneity, i.e. a harmony between the inner and outer worlds, and a visionary hero of a given historical, philosophical and mythical moment – the need for pre-realist fragmentation and introspection emerged temporarily. The interlude of fictionalised feuilleton prose (succeeding the great epic and preceding the realistic novel) presupposed the loss of transcendent support, the intrinsic reliability of the epic world. In an attempt to portray a certain civic situation, a lack of strength to shape the social and psychological motivation of phenomena and events was felt. As a result, heroes and plots were simplified and dispersed into a series of phenomena which have value

in themselves and the interlinks of which are mostly loose. In this way, feuilleton prose was created, which places emphasis on significant details, episodes, anecdotes, and whose narrator plays in a subjectivist fashion with the digressive story whilst ridiculing himself for his inability to paint an integral picture of a fictional reality. The writers' humorous attitude towards the material is a consequence of an ambivalent attitude towards reality and a sign of defence against it. In other words, out of their inability to create a solid, socially and psychologically driven text, Croatian writers robed themselves in ironic sentimentalism and went introspectively in search of content that had been unexplained until then. Sterne, the 'the weeping liar', set a shining example for them. However, while Sterne's digressive sentimentalist narration was in fact a parody of traditional 18th-century English civic prose, Croatian Sterneism was a parodied herald of what were considered inconceivable technical devices of the later periods. This is why the rudiments of discursive prose did not disappear from Croatia's literary tradition forever, which is why we could talk about a second generation of Croatian Sterneists. Prompted by domestic (from Matoš onwards) and foreign (the Anglo-American empiricists of the Lost Generation) role models, they re-emerged and continued improving in post-war modern prose, first and foremost the circle of writers that gathered around the *Krugovi* (*Circle*) magazine, when the manner of organic speech syntax was revived without any great experiential summarisations, with sequences of associations in the mind of modern antiheroes and with a strong ironic expression.

Translated by: Ana Janković

Literature:

Donat, Branimir. 1967. Prilog analitici hrvatskog sternijanstva (A contribution to the analysis of Croatian Sterneism). *Kolo*, no. 5, pp. 399-405.

Dukat, Vladoje. 1913. O našijem humoristima: o Antunu Nemčiću, Janku Jurkoviću i Vilimu Korajcu (On our humourists: Antun Nemčić, Janko Jurković and Vilim Korajac). *Rad JAZU*, pp. 139-260.

Filipović, Rudolf. 1972. *Englesko-hrvatske književne veze* (*English-Croatian Literary Ties*). Zagreb.

Flaker, Aleksandar. 1968. *Književne poredbe* (*Literary Comparisons*). Zagreb.

Franić, Ante. 1973. Motiv patriotizma u hrvatskim putopisima. (The motif of patriotism in Croatian travelogues). *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*. Zadar, pp. 37-82.

Korajac, Vilim. 1918. *Humoristička djela* (*Humorous Works*). Zagreb.

Korajac, Vilim. 1968. *Djela* (*Works*). PSHK, no. 38. Zagreb.

Nemčić, Antun. 1965. *Putositnice* (*Travel Trifles*). PSHK, no. 34. Zagreb.
Peić, Matko. 1973. Putopis (Travelogue). *Republika*, no. 9, pp. 886-904.
Skok, Joža. 1973. Kajkavske dijagonale hrvatske književnosti (The Kajkavian diagonals of Croatian literature). *Kaj*, no. 4, pp. 30-38.
Slavnić, Ivo. 1976. Imanentni ritam prividnog kaosa (The immanent rhythm of apparent chaos). *Izraz*, no. 11, pp. 447-461.
Sterne, Lawrence. 1951. *Sentimentalno putovanje* (*A Sentimental Journey*). Zagreb.
Sterne, Lawrence. 1964. *Tristram Shandy* (*Tristram Shandy*). Zagreb.
Vodnik, Branko. 1908. Paprike i Srčike (Peppers and Heartwood). *Savremenik*, no. 3, p. 635.

(From: *Književna smotra*, 1984, nos. 54-55, pp. 55-62)

Traces of T. S. Eliot in Croatian post-war poetry (1988)

I.

The request for supreme concentration but also discipline of poetic expression (a reaction to the obsolete highlighting of the poetic *self*) was set forth by T. S. Eliot in his time. He theoretically elaborated the notion of 'objective correlative', an imagery core that would help to avoid traditional descriptiveness or unlimited suggestibility, and would in turn provide an instant vision or symbol of realist subject matter. According to Eliot, the poet should not form abstract systems of thoughts, but express himself vividly and dramatically, i.e. telescope images that emit suggestions and allusions. This essentially imagist aspiration is enriched by Eliot with movement, conflict and drama because "the greatest poetry is a union of poetry and human drama". Likewise, poetry should be so vivid that through words we "see" objects, through language meaning, that is, that we look "through poetry" and "beyond it" (Becker, 1973, p. 48).

The poets gathered around the influential journal *Krugovi* (*Circles*, 1952-1958) were also in favour of more objective imagery with particular motif resonances that directly point to meanings and experiences. They fixed their poetics with the following words:

"Images are associated, but not without a certain order: they need to be linked either by a common colour and atmosphere, or they must be different aspects of the same thing, or they can be perfectly different on condition that they tend towards a final blow in which they would merge. It is even allowed that the connection between images lies in their symbolic value, that is, that the connections are of an intellectual nature, but in our opinion this is foreign to poetry: if the images are not of value in themselves, their symbolic value is irrelevant. This connection and succession of images that move within a system of associations facilitates, first and foremost, a union of experience and control over the poet's idea, and this both on the part of the poet and the audience." (Šoljan, 1952, pp. 286-287)

It is clear that from early on Croatian poets aspired to an Eliotesque abandonment of a mechanical association of images, i.e. to poetic lucidity that would arise from carefully depicted and significant sequences. A study of poetic events

that took place in the 1950s and 1960s brought about the possibility to distinguish between the building block features of the discourse set forth in the journals *Krugovi* (*Circles*) and *Razlog* (*Reason*) as follows:

a) from an inclination towards the immediate fixation of substantial reality – simple, closed and vivid poetic images emerge;
b) from an aspiration to expand images and dynamise substantial reality – open, moving images with a crack in their core arise;
c) from the desire to deepen images and their transparency, evolving from the visual to the reflexive – fossilised images summarised conceptually emerge.

I shall illustrate this distinction (Stamać, 1977) with the help of texts written by those poets in whose writings this is most pronounced. In the early poetic work of Josip Pupačić, substantial reality predominantly exists as a sprout of a harmonious panbiological world. The poet acts in two ways: he sometimes allows the merging of personal with substantial reality, i.e. he emphasises the simple-minded intimacy between man and nature, whilst occasionally he insists on a child-like understanding of nature as a living being, that is, on personifying substantial reality. Poems from his first circle (*Cetina* / *The River Cetina*, *Povratak u djetinjstvo* / *A Return to Childhood*, *More* / *The Sea*, *Prijatelji* / *Friends*, *Siloviti rast drveća* / *The Violet Growth of Trees* and the like) essentially deal with Pupačić's connection with the earth, hearth and home, his ancestors, the bond between human community and primeval nature in a broader sense. The lyrical subject is as innocent and cheerful as the nature that he merges with. His features become the features of nature. Individuality is lost in one's affiliation to a community, universal brotherhood, obeying the law and native grounding. However, Pupačić acts in a different way as well and directly anthropomorphises substantial reality. In poems of this kind (*Nebo* / *The Sky*, *Strujanja* / *Streams*, *Scherzo*, *Balada o rijeci* / *A Ballad of the River*, etc.), the spheres of the living and the non-living collide, his homeland landscape becomes a pantheistic universe, more precisely, an ideal geographical region in which a harmonious collective consciousness of one's traditional roots is embedded (*Zemlja i ja* / *Land and I*). Regardless of which device Pupačić uses to treat substantial reality, what emerges from the core substantial etymon are always dense and vivid images. A unique conception of a poetic world that requires a simple and closed form lies in their groundwork. His images are linked in a chain, often in an incessant relationship between action and reaction, they assume thriving and growth, which are not random, but associative. For example, Pupačić's poem *Strujanja* (*Streams*) is formed in such a way that each verse takes a new subject matter from the resources available in substantial material, but they all rush towards the same goal. These also include imagistically fixed images of nature that are organised in circles, meaning that their end and

beginning meet, with both touching the centre. Such a closed lyrical rondeau is, for example, his poem *More / The Sea*, a direct "verse from the homeland", which develops from a visually fixed landscape to a balanced inner sense of nature.

Utopian harmony between the personal and the substantial (which Elliot did not much believe in either) does not last in Pupačić either. The two are dissociated as inner drama gradually intensifies. Already in Pupačić's collection *Cvijet izvan sebe* (*A Flower Beyond Itself*, 1958) a gradual emancipation from unidirectional visual impressions and giving emphasis to their chaos takes place. In other words, as early as the late 1950s, Pupačić began disintegrating unidirectional images into fragmented ones while reversing their order in the narrative. In the poem *To je vrijeme oko nas* (*That Time Is Around Us*), he literally writes about the category of dynamised and disintegrated images with a disturbed relationship to substantial reality, mentioning "an image caught in smoke". As the substantial and the personal cease to meet, his poetic imagery is no longer balanced either, and gradually twists and collapses, with the observer-poet becoming increasingly distant. He moves backwards as in the poem *U vrijeme pristajanja* (*At the Time of Docking*): "The mainland is, like a trap, covered in darkness / The shore recedes". In the poem *Svemirci* (*Aliens*), for example, the lyrical subject is moving away from the Earth, "walking backwards", "unbalanced", "floating", and finally "disappears flickeringly". In the poem *Crveni miris* (*Red Scent*), he "swims towards birth", in *Scherzo* "the landscape is soiled" and "the road tumbles".

Slavko Mihalić's poetic attention is also focused on the narrative of a resigned subject, aware of the disintegration that surrounds him (*Idem put svoj unatrag / I Am Taking My Way Backwards*). Informativeness arises from a tense order of facts and serves to connote the absurd. It is expressed by fragmenting semantic units and by fluctuating states of consciousness: "Consciousness is crushed into sharp-edged crystals" (*Nokturno / Nocturne*). The unusual order of sequences of images, the tension of strings of speech and the breaking of the global poetic image all fuse with themes of the impossibility of human engagement ("Fill your heart with all the sorrows of the world", *Sudbina pjesnika čudotvorca / The Fate of the Miracle-Working Poet*), which results in the motifs of waiting, delay, listening ("life has passed and yet you haven't woken up", *Putovanja / Journeys*). This is followed by the motifs of defeat ("broken under the grand arch", *Kušam zaustaviti vrijeme / I Am Trying to Stop Time*), old age (*O pakosti starosti / On the Malice of Old Age*), sacrifice (*Posljednja noć / The Final Night*, *Strijeljane u zoru / Shot at Dawn*), death (*Smrt nema točno određene granice / Death Has No Clearly Defined Boundaries*).

Eliot's *The Waste Land* is also a mosaic of shattered images, and *The Love Song of J. Alfred Prufrock* is fragmented and deals with "existential waste" which the

poet "does not eliminate but galvanises" (Curtius, 1964 p. 149). Eliot, thus, expresses the symptoms of a "declining life" through fragmented imagery as well. However, the stimulating link between Eliot and Croatian post-war poets is not the feeling of decadence, a long-known form of poetic suffering. Their point of contact is primarily a similar way of handling building block images which poetically express the wasteland of the real and the impotence of action. The feeling of delusion is just a skeleton within which each poet portrays in his own way the intense spiritual condition given to him.

The way in which such an arrangement of images grows into language is interesting. In Eliot, various rhythmic forms are juxtaposed and opposed: from everyday speech, street jargon to salon discussion. Syncopated imagism led Croatia's poets to arrange language in a similar way, i.e. to introduce into language seemingly deviant, non-poetic signifiers that cause abrupt interruptions in discourse. Examples of this can be found in almost all poets of the early post-war period, such as the conversational tones in Mihalić's poem *Premijera drame* (*The Drama Premiere*), in Šoljan's *Večer* (*Evening*), in Slamnig's *Razgovor* (*Conversation*). They also commonly vitalise jargon, archaisms, dialectalism, scientisms and phraseological constructions taken from foreign languages, mostly English; for example Antun Šoljan's *Grbavci* (*Hunchbacks*), Ivan Slamnig's *Evanđelisti* (*Evangelists*), *Nedarovana dragocjenost* (*Ungifted Treasure*), *Vita nivellatrix*, Branislav Zeljković's *Pokućstvo u akvariju* (*Aquarium Furniture*).

However, these are still collocations of seemingly unrelated images that strive after an open flow of associations rather than a conceptual system. In one part of their poetry, Mihalić and Eliot associatively scatter images in a like manner, counting on a wide field of reference. However, over time, Eliot reaches purification of sorts. In other words, in his later texts transformations of poetic imagery based on sensory experience is observable – into conceptual images, summaries of an absolutised system of thought. These are poems in which images are totalised, emblemised and turned into archetypes-symbols. The cut originated from the primary experience of the world in terms of the duality proposed by H. Pongs: an experience of the world as a being around us, and an experience of the world as existence within us (Pongs, 1960). Early hard imagism strove, to paraphrase Pongs, to reveal the unconscious within us by means of intuitively understood similarities with the outside world, which is why it was turned to facts of being. Šoljan describes this literally in his poem *Toranj* (*The Tower*):

Moj pogled prelazi dvostruko dugi put; / My gaze travels twice as long
tamo do tornja, a zatim natrag do / to the tower over there and then back
u dubinu oka, gdje stoji pravi toranj / to the depth of the eye, where the true
tower stands

kao užgana svijeća u mraku moga doma / as a lit candle in the darkness of my home
preokrenut, ali opasan. / inverted, but dangerous.

Conceptual correlation, characteristic of the poets gathered around the influential journal *Razlog* (*Reason*, 1961-1969), acts ontologically because it is linked to the world as a being around us and directed towards the being of things to be explained. The difference between the poets gathered around the influential journals *Krugovi* (*Circles*) and *Razlog* (*Reason*) does not lie in the material that the poets worked with (i.e., their experience of their own time) – which means that their themes and motifs are the same – but in the degree and quality of their imaginative energy. It could be said that they differ in the states of the same matter. Imagist correlation emerged from the free imagination of a predominantly emotional charge, with signifiers having been given preference. Conceptual correlation arises under the supervision of the critical mind and is the result of a complex interplay between signified and signifier. Conceptual correlation is no longer exploration done by a completely free eye, but an exploration of the mind that presupposes a complex interplay between sight and thought. While Mihalić still writes about "the fragile material for your image of the world" (*Idem put svoj unatrag* / *I Am Taking My Way Backwards*), Mrkonjić already talks about the "strict image of the world" and Zidić says that "into one drop all seas could fit" (*Liburna*). These differences are most easily observed in terms of microstructures of figurative meaning. Metaphorical microstructures in the poetic texts of the poets gathered around the influential journal *Krugovi* (*Circles*) are built primarily affectively at a free associative pace. Pupačić's personifications of the substantial world are an example of this (his poem *Plavi miris* / *Blue Scent*).

The interfusion of semantic fields is also built on synesthetic leaps: in Slamnig ("here green-yellow lights are silent", *Drvored je jedan uz rub brijega* / *A Tree-Lined Path at the Foot of the Hill*), in Šoljan ("in a slow cold-lit grave", *Na ulici noću* / *On the Street at Night*). The most frequent are metaphorical microstructures that arise from the imagist revival of non-imagist models, certain abstractions in particular, i.e. from the portrayal of some category of thought. This device is characterised by a semantic tension that arises from a conflict between the basic idea and its means of transmission, which I. A. Richards calls a conflict between the *tenor* and the *vehicle* (Richards, 1950). The fiercest blows erupt from the genitive metaphorical amalgamation of the substantial and the abstract; genitive metaphors were so common at the time that coming up with them was a social game of sorts. Here are some:

U plaho šipražje sumraka / In the timid thicket of twilight
(V. Kopčak, *Orfej* / *Orpheus*)

Mi smo te zelene oči na grani teških rukava / We are those green eyes on the heavy-sleeved branch
(B. Pavlović, *Šuma* / *Woods*)

kroz teške i sumorne mreže dana / through the heavy and gloomy nets of the day
zauvijek uraslog u napuštene gradove kože / ingrown forever into the abandoned cities of skin
(I. Vrkljan, *Izgubljena arkadija* / *Lost Arcadia*)

Starci šute i zamišljeno žvaču / The old folk are silent and are pensively chewing
vlažnu vunu vremena / the damp wool of time
(A. Šoljan, *Starci* / *Old Folk*)

However, the poetry of the 1960s abounds in no longer affective, but rationally conceived metaphorical microstructures, featuring obvious semantic merges of the basic idea with its means of transmission. While earlier we could talk about an expansion of imagery in time and space, i.e. a dispersion of sorts, now we talk about a compression of space and time in imagery, i.e. about conceptuality. The connection between members of a metaphorical relationship no longer depends on the presence or absence of some external similarity. Instead, their connection is made conceptual, which became the rule to which everything was subjected. These are most often metonymic or synecdochic correlations between the whole and its part, between order and type, between singular and plural. Such poems still focus on the metaphysics of existence and ethical fulfilment of beings, except that these microstructures of a figurative meaning are compressed into monovalent symbolic structures. They are amassed into closed absolutised units, taking the form of hermetic and impenetrable shells that seem geometrised. It is not without reason that, in his *Gartlic za čas kratiti* (*A Little Garden to Pass the Time*), Šoljan writes about a "dense cube", "garden geometry", a "square of shadows". Such structures are often steeped in scenes from history, in images of long ago, and grow on a clearing of a mythical scene, where in some eternal present they speak constrainedly about the totality of being.

It was on this level that Eliot's poetry spoke most ravishingly. More specifically, in his early texts, which he built on the "visual transmission of images and cathartic feeling of horror" (Curtius, 1964, p. 142), a dispersion of metaphorical microstructures founded on superior poetic images prevails. Within his metaphors unrest reigned, and this unrest was given a correlative superstructure in a semantic confrontation between the banal and the transcendent, between

the grotesque and the dramatic, between anxiety and irony. However, what was most effective in Eliot was time pulled into space and vice versa, i.e. his evoking "mythical time" (ibid., p. 152). In Eliot's work, the complexity of modern-day life was a platform in which magical and legendary ancient etymons were embedded. Saturation with modern culture does not end in a banal escape into the past, but in a complex interfusion of these two planes – making the mythical current, and relativising the most painful conflicts of the present by making them timeless or eternal.

Undoubtedly, in Croatian poetry too mythical patterns sought to overcome absurdity and uncertainty, to offer firmly grounded and coherent systems with a foothold in universalia. However, not every poet succeeded in reconciling the conventionality of the archetypal or the universalised utopian pattern with the concreteness and individuality of poetic images. The mythical often becomes a substitute or a sign of an immature, overly literal understanding of history, to which corresponding stereotypes of expressiveness belong: elevated rhetorical tones, stylised magical rituality, biblical incantation. They were also accompanied by recognisable syntactic and grammatical devices: a combination of imperatives, vocatives, relative and conditional clauses, forcing participles, aorists, infinitives and sentence repetitions. They were uttered by "stylistic puppets" (ibid., p. 160), of course. In an almost entire generation of poets gathered around the influential journal *Razlog* (*Reason*) we find traces of archetypal paradigms, which they transform into highly abstract categories, which almost always leads to reductions of the contemporary-mythical relationship to mechanical antinomies. Dubravko Horvatić is an exception. In his works we find a stable, historically recognisable system of symbols which the all-seeing collective subject talks about. Entire series of metonymic images are under the control of one totalised symbol. By conserving historical experience and turning it into his own absolute, Horvatić sees in it "the execution of nature's hidden agenda", some sort of a mechanism of evil, of inevitability, which is foreign to all human meaning. A sense of completeness is created in the present, which is in fact a time constant without a future and a past. Much like the way in which Eliot, in versing the time-space continuity, once embraced what belongs to a superior, ever-defined and eternal order of things, Horvatić too speaks about circling eternally within the absolute, about time-space mechanics as an eternal theme with motifs of empty times, hopeless navigation, evil wars, useless kings. What connects Croatia's poets with Eliot is an attempt to maintain a balance between the abstractness of archetypal imagery and the dimensionality of their form. Croatian poets too wished to give reality to the universal time of human history and culture, i.e. to go in poetic search of the central course of tradition. Their ultimate goal – although varying degrees of

success in reaching this goal were achieved – was not to glorify the past and condemn modern times, but to expand the boundaries of contemporariness without hiding the historical truth about it, i.e. to modernise one's awareness of bygone ethical and other achievements.

This search of theirs also enters the plane of literary predecessors. Poets from the past placed in poems as their subject matter are in fact an extension of the critical synthetic thought of the poet himself (besides poetry, Eliot wrote literary essays, like most of Croatia's post-war poets). They are present in poems as an intertextual paradigm on the level of syntactic styleme, semantic styleme and the like (Slamnig: "You who walk small under the stars, Yeats and rain, The old poet recites at a literary evening, Croatian poets"; Pupačić: "I pull the pain of the mist of your mountains"; Šoljan: "A little garden to pass the time", etc.). In Croatia, Slamnig led the way in recycling textual samples of older poets. By contrast to Eliot's powerful "historical consciousness" which sought universalisations, evaluations and syntheses, Slamnig's urges are erosive, i.e. susceptible to immediate impressions created by given quotations, after which he recycles them ironically and ambiguously. In other words, Slamnig had a very strong feeling that mythical, historical, literary and cultural strongholds could no longer conceal the crack in the core of imagery, which is why he treated them with devastating irony. He demystifies tradition by revealing its wear and tear, and reduces it to quips, nonsense or puns. After having been defeated in a struggle with the object, Slamnig wreaks vengeance on it – by making a mockery of it. But irony lives off what it destroys. So even though substantial reality is well on its way to disintegration, it still figures as the starting category where substance is forever replaced by concept and destructive irony is displaced. Eliot's irony is, first and foremost, the work of a superior poet who expresses an awareness of reality in a tragic and often grotesque way. But his irony is also fertile and reveals in itself the true essence of history. By contrast, Slamnig's irony is reduced to sterilisations of thought and its transformations into meaninglessness. It is a "childlike" irony of giving up, irony which turned on itself.

II.

In his essay "The Three Voices of Poetry", Eliot theoretically elaborated the types of poetic voices by carefully grading the degrees of their impersonality. By distinguishing between the voices that poetry speaks in (the first voice is the voice of a poet talking to himself or to nobody, the second voice is that of the poet addressing an audience, the third voice is the voice of the poet saying what he can within the limits of one imaginary character addressing another imaginary

character) – Eliot proposed, amongst other things, a blueprint of a poetic world in which its creator is both everywhere present, and everywhere hidden. He indicated various degrees of the poet's self-discipline, which are achieved by various poetic devices of speaking behind a mask. Dramatic monologues by historical figures or fictional characters (Prufrock, Gerontion, Sweeney, many characters from *The Waste Land*, etc.) are particularly common. In this context, the voices of Croatian post-war poetry resonate with different degrees of the poet's presence or absence. There exists a poetic *self*, directly involved in the lyrical situation, which addresses the listener via the shortest lyrical link and reports on the *self* that considers the poem to be its manifestation.

For example, the imagist correlatives from Pupačić's three collections published during the 1950s are most often directly related to the undisguised poetic *self*, which is their creator and narrator (*Moji ljudi, moj mir i moja djevojka* / *My People, My Peace and My Girlfriend*, *Ususret vodama* / *Towards Waters*, *Dolje padaju kiše* / *It's Raining Down*, etc.). When Pupačić adopts the device of imaginary character, i.e. the mask, he often speaks about it from the point of view of a sensitive poet, as in the poem *Tri moja brata* (*My Three Brothers*):

Kad sam bio tri moja brata i ja, / When I was my three brothers and I,
kad sam bio / when I was
četvorica nas. / the four of us.

Pupačić is, thus, an advocate of Hamlet-like soliloquys with the lyrical *self* in the centre even when speaking behind a mask, because in this case confession is still revelation of the *self* that considers the poem to be its manifestation. Such is also the case with some of Pupačić's contemporaries who had not yet bridged the distance between the poetic *self* and its imaginary substitute. For example, in his poem *Četvrtoga ne razumijem* (*The Fourth I Don't Understand*) Tomičić says:

I tako samoga sebe gazim, jer ne mogu da ispustim svu svoju krv ... Ne mogu se okrenuti sebi ... Zato mi pomozi, gospode bože! Pa makar me stvorio ženom!

And so I trample on myself, because I can't let all my blood out... I can't turn to myself... So help me, dear God! Even if you had to make me a woman!

In his poem *Dosegnuti ja* (*Reaching I*), Tomičić speaks under the guise of a boy, but it too serves only as a way of expressing the author's soliloquy with emotional resonances. In the poem *Bludnik šeće gradom* (*A Rake Walks the Streets*), Slamnig speaks under the guise of a "gifted barbarian", who has been examining, now that he is old, the consequences of the choices he has made in life. At times, poets discuss the device of "masking" even thematically. In the poem *Udarac* (*Blow*), Slamnig alludes to the mask as the operative substance of the poetic *self* ("... but

perhaps they recognised me"), and a similar thing happens in his poem *Tu sjedim, iza svog easela* (*Here I Sit, Behind My Easel*). He talks literally about the disintegration of the poetic *self* in his poems: "For this is someone else's yellow squirt, I feel myself collapsing, It's about stopping the horse, Each of us, everyone knows, is acting."

Those texts in which a fictional character and the poetic *self* secretly coincide (*Kolumbo* / *Columbus*) are at a lower level of "discipline". The other extreme is when the mask becomes an independent narrator, commentator or recorder reporting on a convulsive world of perceptions in which there is no place for an integral lyric consciousness. Between these two extremes, there lies a whole sea of different devices. The most original solutions again come from Slamnig. The poetic *self*, which petrifies in Eliot at times under the weight of universalia, collapses into an ironic surrogate in Slamnig. He offers secondary objectives – a charade of details, shattered images, paradoxical inversions, banal points – all of which border on meaningfulness, reaching in this way for the degree of impersonality recommended by Eliot. Having gone the furthest from them all, Slamnig sometimes plays with personal decisions as well, and in playing with scrabbling he names the remnants of his *self* contained in the mask which says:

Ruku podiže na usta, / He raises his hand to his mouth,
zatim polako je spušta. / then lowers it slowly.
Pušta plohe gusta dima, / Exhaling sheets of thick smoke,
netjelesan profil ima. / his profile's incorporeal.
Lica tamna, vlasi tamnih / Dark-faced, dark-haired
puši cigaretu Slamnig / Slamnig's smoking a cigarette.

(*Promatranje sjene* / *Observing Shadows*)

However, escaping identity leads to escaping standardised language. The author's share has been reduced to such an extent that the "other" speaks differently. It is often the case that there is no longer any superior language system, which means that language is formed ad hoc, associatively unwinding vocabulary which has been liberated. Slamnig deliberately violates grammar, corrodes rhythm and rhyme, and creates an alternative vocabulary which negates semantic homogeneity. Let us recall Eliot for a moment. In his essay "The Music of Poetry" he explains the phrase "auditory imagination":

"(It) is the feeling for syllable and rhythm, penetrating far below the conscious levels of thought and feeling, invigorating every word; sinking to the most primitive and forgotten, returning to the origin and bringing something back, seeking the beginning and the end. It works through meanings, certainly, or not without meanings in the ordinary sense, and fuses the old and obliterated and the trite,

the current, and the new and surprising, the most ancient and the most civilised mentality." (Eliot, 1933, pp. 118-119)

Determined as always, Slamnig semanticises the non-poetic, deviates from the rules of high verse and approaches light verse, which is in fact an amalgam of poetic norm and its parody. Slamnig gives this device a special place in his later "stage". And yet Slamnig's voice of the "other" – the voice of the mask, which suppresses the poet's authority with the connotative language of trans-rational verse – was pronounced already during and after the period when he gathered around the influential journal *Krugovi* (*Circles*). Interruptions in the discourse, which are a sign of the presence of the "other", occur when he tackles "sublime", classical themes in particular (*Nedarovana dragocjenost* / *Ungifted Treasure*). In his poem *Evanđelisti* (*Evangelists*), and this perhaps more visibly than elsewhere, Slamnig expresses doubts about the semantic monovalence of language offering itself to him and parodies it by taking leaps into jargon, localisms, children's talk, phraseological constructions, "cold" prose and occasionally even grammatical inaccuracies:

Tri radna ljuda: gribler, plagijator / Three working people: a hairsplitter, a plagiarist
i jedan doktor, zakučasti, stari, / and one doctor, hunched, old,
sa malo kose i sa malo zuba; / with little hair and little teeth;
a među njima jedan zvrkast mali, / and amongst them a wacky little boy,
što sve je knjige prozreo od šuba. / who saw through all the books in an instant.

(*Evanđelisti* / *Evangelists*)

Non-poetic material is used for the purpose of caricaturing the assumed utopian ideal. In other words, it plays the role of a deviant signifier which introduces a note of aggression towards the aesthetics imposed or poetic idealism. Croatian poets had already come across similar devices in Eliot:

O tako sjajan mjesec nad gđom Porter brodi / O the moon shone bright on Mrs. Porter
I njenoj kćeri godi / And on her daughter
One peru noge u soda vodi / They wash their feet in soda water
Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole! / Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!

(from *The Waste Land*, translated by Slamnig and Šoljan, 1956)

Other Croatian post-war poets also use the poetic device of speaking behind a mask, although occasionally. Since their poetry was mostly that of "substantial" imagery, the poet's physical being experiences bodily disintegration right in front

of our eyes (S. Juriša's *Susret* / *An Encounter*, S. Mihalić's *Metamorfoza* / *Metamorphosis*, Z. Tomičić's *Četvrtoga ne razumijem* / *The Fourth I Don't Understand*, D. Škurla's *Nespokojan zbog konjanika* / *Restless Because of the Horseman*, etc.). In parallel with efforts to reduce the poet's torso, a "talking mask" takes the stage. Šoljan, for instance, uses the mask of a Malay woman (*Otahi*), an elderly Indian (*Prozor* / *Window*), a child (*Požar* / *Blaze*), a woman (*More* / *The Sea*, *Pratnja* / *Company*) and a haiduk, a king and a stone thrower in poems of the same name. In other Croatian poets too, their poems become soliloquys of unusual, often bizarre characters: a dinosaur (Zeljković), a haunted motorcyclist (Majdak), a rubber artist (Brodnjak), the forest (B. Pavlović). Horvatić, however, deprives the mask of the status of an individual and elevates it to the level of representative of a kind. In other words, he universalises it to the point of it being omnipresent. If we look at how this "Eliotesque" order of voices evolved, we will notice that, under similar circumstances, Slaviček in his poem *Mašta* (*u dubini XX stoljeća n. e.*) / *Imagination* (*In the Depths of the 20th Century AD*) speaks about a biblical character of *Allmensch*, that other poets create images of "universal poets", "poets-gatekeepers of words" (Mađer), and that the 1960s prefer the voice of the superior mind, which uses conceptual language to discuss the cognitive "inventions arriving from the storehouse of the spirit":

> "If I come from nothing as from emptiness, I again amass the possibilities of substance, and so in my very disillusioned flux I constitute some All. If, on the other hand, I amass the world as a transfiguration of all values in the sign of a final association under the auspices of the One and the Same, I again resurrect death – this difference in an abyss of various identities – at the cost of the Obstacle, in the belated dream of the current Builder." (Zeljković: *Mjerači prepreka* / *Obstacle Metres*)

As can be seen, the initial "Eliotesque" aspiration towards impersonality manifested itself in a variety of different ways in Croatia. Its ultimate consequences were the following: we have, on the one hand, Slamnig's irony, which ended up in so-called trans-rational easy verse, and on the other hand, the hermetism of a whole constellation of poets who strayed into the philosophical nature of "difficult" poetry either temporarily or permanently. The closer Croatian post-war poetry was to ontological discussions, that is, the more its cognitive function was insisted on – the more restrained its poetic devices were, the more effort was invested in disciplining its building blocks, in conceptually stifling its imagery based on that which is substantial and in renouncing the identity of the narrator. Developing from a desire to poetically observe the world (poets gathered around the influential journal *Krugovi* / *Circles*) to a desire to attain it (poets

gathered around the influential journal *Razlog* / *Reason*) – in which emphasis should be placed on this having occurred gradually and not abruptly – for Croatian poets Eliot's work was not a source to be unconsciously imitated, compiled or digested (such a view would pave the way for a theoretically banal insistence on "influences" or affiliations to "schools"), but a profusion of that sensibility and those literary standards which arose from analogous literary and historical circumstances and similar creative predispositions. Promising a return to lost heritage, Eliot was a model of craftsmanship perfection to a generation of poets whose collective optimism collapsed into scepticism of the individual. In dealing with the similarities (and occasional congruence) between the ways in which two such different environments shaped their poetic structures and literary sensibilities, one should constantly bear in mind that 'to near' something is nothing but the opposite pole of 'to deviate' from something. Similarities help to cast light on peculiarities – this helps to examine them as thoroughly as possible in their distinctive literary, historical, and wider cultural and civilisational interrelations, and to, more importantly, highlight and gain a better understanding of national peculiarities. Eliot's presence in the circle of Croatian post-war poetry was not accidental. It only confirms the theoretical truth that reception presupposes disposition. This means that what needed to be done is recognise, on time and with measure, the sources of one's own aesthetic conceptions in others and with their help substantiate one's own literary being.

Translated by: Ana Janković

Literature:

Beker, Miroslav. 1973. *Moderna kritika u Engleskoj i Americi* (*Modern Criticism in England and America*). Zagreb.

Curtius, Ernst Robert. 1964. *Eseji iz evropske književnosti* (*Essays on European Literature*). Sarajevo.

Eliot, Thomas Stearns. 1933. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London.

Pongs, Herman. 1960. *Das Bild in der Dichtung*. Marburg.

Richards, Ivor Armstrong. *The Philosophy of Rhetoric*. New York.

Stamać, Ante. 1977. *Slikovno i pojmovno pjesništvo* (*Imagist and Conceptual Poetry*). Zagreb.

Šoljan, Antun. 1952. 87 pjesama Miodraga Pavlovića (87 poems by Miodrag Pavlović). *Krugovi*, no. 3, pp. 286-288.

(*Književna smotra*, 1988, nos. 69-72, pp. 125-131)

DUNJA DETONI DUJMIĆ ■ ESSAYISTISCHE TEXTE – AUSWAHL

Dragojla und die Anderen

Ein Jahr bevor die Karlstädterin Dragojla Jarnević das Licht der Welt erblicken sollte, war es im fernen England Jane Austin (1775-1817) gelungen, nach jahrzehntelangen mühevollen Änderungen einen Roman über das merkwürdige Spiel der gesellschaftlichen Kodizes - allen voran die für das Schicksal englischer Provinzbräute maßgebende Rhetorik des Werbens - zu veröffentlichen und ihm den nicht minder paradoxen Titel *Verstand und Gefühl* zu geben. Zwei Jahre danach beschrieb Austens ironische Feder neue Seiten, auf denen abermals die sozialen Kodizes des viktorianischen England scharfsinnig hinterfragt und die Erzählstrategien des bürgerlichen Romans virtuos zusammengefasst wurden, diesmal unter dem parabolischen Titel *Stolz und Vorurteil*. Derweil wuchs Jarnević in ihrer Geburtsstadt Karlovac (Karlstadt) nichtsahnend in einer symbolisch auf beide Titel zurückzuführenden Atmosphäre auf: sie eignete sich Verstand an und formte Gefühle, unterdrückte Stolz und sammelte Vorurteile. Was sie betraf, so schrieb die Irin Maria Edgeworth (17678-1849) fünfzehn Jahre nach Dragojlas Geburt ihre unter dem Einfluss von Rousseau entstandene Abhandlung *Letters for Literary Ladies* (1795), ein Werk, in dem sie sich für die schulische Ausbildung von Frauen einsetzte, völlig vergebens: Jarnevićs formale Bildung bewegte sich im Rahmen jener Standards, die ihre Zeit dem weiblichen Geschlecht zugedacht hatte, war also kaum zu berücksichtigen, gab ihr jedoch genügend Ansporn, sich bis an ihr Lebensende selbst weiterzubilden. Diese kroatische George Sand, wie Nikola Andrić sie nach der Lektüre ihres *Tagebuchs* nannte, agierte in der Karlstädter Öffentlichkeit zwar nicht als Bürgerschreck, wie etwa ihre Pariser Zeitgenossin, die rauchte, Männerkleidung trug und bar jeglicher Gewissensbisse vom Recht der Frau auf Liebe jenseits jeglicher gesellschaftlicher Normen Gebrauch machte, denn ihre Subversion war anderer, sog. literarischer Natur: sie lebte in der Zeit der kroatischen Nationalrenaissance, als das Schreiben eine der wertvollsten, wenn auch meist Männern vorbehaltenen patriotischen Aufgaben bedeutete, und so verspürte sie das Verlangen, zum Auf-

schwung der nationalen Romantik, patriotischer Zuversicht, sowie jener belehrenden, aber auch artistischen, auf das Gefühl ästhetischer Verantwortung abzielenden Aufgaben, auch selbst einen Beitrag zu leisten. Bevor sie sich eine der seltenen kroatischen Frauen mit literarischer Neigung nennen durfte, war es der Zufall, der die Bahn ihres Schicksals leitete: während einer ihrer europäischen Selbstbildungsreisen stieß sie an einer der Mauern des Grazer Schlossbergs auf ein in Versen abgefasstes Graffiti des ihr damals noch unbekannten kroatischen Dichters Ivan Trnski, auf das sie sogleich mit einem eigenen improvisierten patriotischen Reim antwortete, noch nicht einmal ahnend, dass sie damit bereits dem Weg zur Literatur der kroatischen Nationalerneuerung eingeschlagen hatte. Sie dürfte dabei demselben inneren Drang gefolgt haben, aus dem ihre Zeitgenossin, die aus dem amerikanischen Provinznest Amherst (Massachusetts) stammende, hypersensible und nicht minder scheue Emily Dickinson (1830-1886), Tausende von Versen bis dahin ungeahnter Kraft auf Zetteln und Servietten niederschrieb und damit eine geistreichte, moderne Metaphysik einleitete, die erst im 20. Jahrhundert zur vollen Geltung (und Veröffentlichung) gelangen sollte.

Jarnevićs beiläufiges lyrisches Graffiti führte sie in den Schoß der charismatischen Person ihres geistigen und emotiven Beschützers Trnski, mit dessen Unterstützung sie schon bald ein gutes Dutzend meist patriotischer Gedichte von gemäßigter Reflexivität veröffentlichen sollte, die meisten davon in Gajs „Danica“, sowie einige in den Zeitschriften „Kolo“ und „Der Pilger“. Während die wohlhabende, jedoch dahinkränkelnde Adelige Anette von Droste-Hülshoff (1797-1848) auf ihren Besitztümern in Westfahlen und am Bodensee die lyrisch raffinierten, romantischen Zeilen ihrer Bekenntnis- und Landschaftsdichtung mit betont eschatologischer Botschaft niederschrieb und bar jeglicher Vorurteile mit den intellektuellen Größen ihrer Zeit verkehrte, schloss Dragojla sich zur gleichen Zeit mutig dem Zug der kroatischen nationalen Erneuerer an und begann - in verbissenem Kampf mit ihrer Muttersprache - verschiedene literarische Genres auszukosten. In der Ballade *Veštica*, eigentlich einem lyrischen Erzählgedicht über das Hexenwesen, bediente sie sich, in räumlicher Verflechtung von Wirklichem und Irrationalem die Phantastik der mündlichen Überlieferung übernehmend, des Verfahrens der Kontaminierung von Lyrischem und Epischem (da dieses sich für die Schilderung geheimnisvoller balladesker Inhalte als äußerst geeignet erwiesen hatte). Etwas Ähnliches schien auch ihre englische, der sog. präraffaelitischen Bruderschaft nahestehende Zeitgenossin Christina Rossetti (1830-1894), jene jenseitiger Mystik und irrationalem Verlangen gegenüber aufgeschlossene Autorin märchenhafter lyrischer Phantasien, zu bewegen. Nach einer Reihe halbwegs geschickter lyrischer Anfänge (Verse mit manchmal unerwarteten Prosaeinlagen), beschritt Dragojla Jarnević beinahe unbemerkt ein

neues Genregebiet, nämlich das der Prosa. Ihre Erzählungen begann sie in Fortsetzungen in kroatischen literarischen Periodika zu veröffentlichen, deren dürftige Auflagen sich dadurch erhöhten, geleitet vom damals aktuellen Wunsch, dem kroatischen bürgerlichen Publikum, vor allem den Frauen, anstatt der trivialen Prosa F. Fouqués, E Sues oder H. Zschokkes und ähnlicher ausländischer Autoren angemessenen kroatischen Lesestoff anzubieten. Am fruchtbarsten war sie gerade während der literarischen Stagnierung im Zeitalter des Absolutismus, als die Novellistik vor Šenoa im literarischen Heranreifen begriffen war, bestrebt, den Kampf der Nationalerneuerer um Ausdruck, Sprache und Publikum auf ihre Art fortzusetzen. Anlässlich ihres ersten und einzigen gedruckten Buches, einem Erzählband unter dem Titel *Domorodne poviesti* (1843), wies sie, als eine der seltenen kroatischen Schriftstellerinnen, deren Absicht es war, durch literarische Tätigkeit ihren Lebensunterhalt zu bestreiten, ein außerordentliches Talent hinsichtlich Abonnenten, Abschrift, Korrekturen und Druck auf und zog daraus sogar mäßigen materiellen Nutzen. Natürlich konnte sie sich darin nicht mit ihrer aus dem Umfeld eines Thoreaus oder Emersons hervorgegangenen amerikanischen Zeitgenossin Louise May Alcott (1832 – 1888) messen, die es vermochte, mittels ihres erfolgreichen, auf belletrisierende Weise Begebenheiten aus der eigenen Kindheit beschreibenden Prosawerks *Kleine Frauen* für ihre verarmte Familie materielle Sicherheit zu gewährleisten und sich damit bereits auf der Spur jenes späteren typisch amerikanischen literarischen *Booms* befand, dessen Bücher in den kommenden Jahrzehnten Europa überfluten sollten. Die kleine kroatische Leserschaft, vor allem ihr weiblicher Teil, las indessen mit Interesse die Beiträge aus Dragojlas Erstlingswerk: die Geschichte einer Frau von großer geistiger Kraft und patriotischem Bewusstsein, die sich für die Rettung ihrer Heimat opfert und nicht auf türkische Erpressungen eingeht (*Žertve iz ljubavi i viernosti za domovinu*). Im zweiten und zugleich besten Beitrag dieses Buches – *Povodkinje pod gradom* Ozlom - wies A. Barac den deutschen Erzähler Fouqué und seine *Undine* als mögliche Inspirationsquelle auf, zumal es sich um eine Kombination aus romantischer volkstümlicher Phantastik aus der Jarnević vertrauten Umgebung von Ozalj und dem damals aktuellen, gesellschaftlich oft problematisierten Motiv der Ungleichheit der Klassen handelte. Eine gewisse Neigung zu irrationalem und phantastischem literarischem Erzählstoff legten damals bereits einige ihrer älteren und jüngeren europäischen Zeitgenossinnen an den Tag, die Jarnević garantiert gänzlich unbekannt waren: eine davon ist die Engländerin Mary Shelley (1797 – 1851), berühmt schon wegen ihres abenteuerlichen Lebens (Flucht aus England mit dem berühmten Dichter P. B. Shelley, Heirat nach dem Selbstmord seiner ersten Frau, tragisches Ertrinken des Dichters im Meer, traurige Rückkehr mit ihrem Sohn in die Heimat), literarisch bekannter durch ihre Gespens-

tergeschichten (die sie auf Anregung Byrons und Shelleys schrieb), am meisten jedoch durch ihr Meisterwerk *Frankenstein*, einen gotischen Roman über das Verhängnis eines modernen Prometheus, der über die Naturgesetze Herr werden wollte. Das dritte Prosastück aus Jarnevićs einzigem veröffentlichten Buch, *Oba prijatelja*, weist Merkmale eines sentimentalisch-abenteuerlichen Erzählens auf, das auch für die meisten ihrer späteren Erzählungen – veröffentlicht in den fünfziger und sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts in den Zeitschriften „Neven", „Glasonoša", „Leptir" und „Naše gore list" – maßgeblich bleiben wird. Kennzeichnend für diese Prosastücke ist eine sentimentalische Rhetorik, hervorgegangen aus der Feinfühligkeit ihrer verschiedenen Versuchungen und Gefahren ausgesetzten Helden. Die Bedeutung ihrer Figuren, deren Handeln und Situationen, unterliegen natürlich gewissen Stereotypen. Dem Klischee des sentimentalischen Opfers unterliegen gesellschaftlich hilflose und verwundbare Personen, meist Frauen und Kinder. Die starken Figuren gehören in den Bereich des Handelns: entschlossen und konsequent versuchen sie die verhängnisvollen Kräfte ihrer Verwicklungen zu meistern. Tugendhafte Figuren werden bösen Unterdrückern gegenübergestellt; unverschuldet haben sie unter verschiedenen gesellschaftlichen Vorurteilen, meist in Hinblick auf Klasse und Geschlecht, üblen Schicksalsschlägen, mächtigen Bösewichten, der Trennung von der Heimat usw. zu leiden. Obwohl bereit, auch das größte aller Opfer, jenes des Todes, auf sich zu nehmen, erringen sie jedoch Kraft durch Leiden und verhelfen von dieser beflügelt schließlich der Tugend zum Sieg. Die Verwandlung der Ohnmacht in einen Triumph des Selbstbewusstseins und der Kraft trug zu einem Wechsel auf der Leiter der Herren der Verwicklung bei und zwar nach dem Grundsatz, der Schwache müsse stark werden, um zu siegen.

Woran Jarnevićs Figuren im Bereich der psychologischen Individualisierung verlieren, wird durch eine hypertrophierte Verwicklung samt einer gewaltigen Reihe verschachtelter, manchmal geradezu überraschend geschickt, ja sogar geistreich erdachter, ethisch, intellektuell oder affektiv georteter Nebenverwicklungen ersetzt. Solch sophistizierte, beinahe unlösbare Intrigen beherrschen zum Beispiel die Handlung von *Prsten* („Neven"; 1858), wo die weibliche Hauptfigur in die Situation gerät, den Mörder ihres Ehemannes lieben zu müssen. In *Ljepota djevojka* („Neven", 1858) geht es wiederum um das Dilemma, ob eine Liebe verraten, oder ein Gott gegenüber abgelegtes Gelübde gebrochen werden soll; in *Plemić i seljan* („Leptir", 1869) sorgen vertauschte Identitäten, sowie eine Relativierung von Standesunterschieden für ein unentwirrbares Durcheinander; in *Ružino pupolje* („Dragoljub", 1867) sieht sich die weibliche Hauptfigur mit der Frage konfrontiert, ob wahre Liebe Zweifel ertragen kann. Nicht selten kam es vor, dass eine allzu gut angelegte Verwicklung Jarnević in die Lage einer Rich-

terin versetzt, die ihrer Kriterien nicht mehr Herr werden kann. Diesem allzu gründlich ausgeklügelten, manchmal auch absurd verwickelten Sujet opferte die Autorin alles, vor allem ihre psychologische Glaubwürdigkeit, was nicht selten in erzählerischer „Verzweiflung" endete. Da sie ihre Erzählungen aber irgendwie zu Ende führen musste, versuchte sie sich auf verschiedene Weisen zu helfen. Meist ist es ein zu weit hergeholtes Happyend unter dem Schirm christlicher und ethischer Apologetik; es gab aber auch drastischere Lösungsversuche: eine unerwartete Transformierung des Helden, sein plötzlicher Tod oder ein unerwartetes Verschwinden; oft kommt es jedoch auch zur allgemeinen Relativierung des Themas, zum öffentlichen Eingeständnis erzählerischer Ohnmacht, beziehungsweise erzählerischen Unwissens über den weiteren Verlauf der Handlung, ja sogar um den Preis, dass dadurch die grundlegende Moral der Erzählung oder der letztendliche Zweck des Schreibens in Frage gestellt werden. Und während Jarnević mit ihren Erzählstrategien ihre liebe Not hatte, bereicherte George Eliot (1819-1880) die englische viktorianische Prosa durch ihre erzählerische Virtuosität, die, begründet auf Erudition, moralischer und sozialer Verantwortung, sowie dem außerordentlichen Talent der Autorin, sorgfältig geplante, nicht selten auch sophistizierte Verwicklungen zu konstruieren, ihren Höhepunkt im Roman *Middlemarch* (1871-1872, also noch Zeit Dragojlas Lebens) erreichen wird. In ihrer realistischen Schreibweise verband sie paradoxerweise Traditionsgebundenheit mit gewissen modernistischen Erzähltechniken des 20. Jahrhunderts, während ihre weiblichen Figuren später zum Gegenstand verschiedener feministischer Lesarten wurden.

In Jarnevićs Neigung zu romantischen Fabeln sentimentalischen Typs, die meist nicht viel von psychologischer und motivationsmäßiger Glaubwürdigkeit hält, lassen sich ebenfalls gewisse Zweideutigkeiten, beziehungsweise Räume für gewisse protorealistische Verfahren aufweisen. Parallel zu Jarnevićs Gewohnheit, Personen und Motive dem Alltag zu entnehmen, um sie dann in objektive Räume zu platzieren, wobei manchmal auch Konturen eines weiteren historisch-politischen Zusammenhangs zum Vorschein kommen, machen sich in einigen Prosastücken ihrer reiferen Schaffensperiode auch frührealistische Neigungen hinsichtlich der Gestaltung der Figuren bemerkbar. In der Tat bewältigte sie einen beträchtlichen Entwicklungsweg von der heroisierten Heldin ihrer Erzählung *Žertve iz ljubavi*, die aus idealisiertem Patriotismus unerträgliche Opfer erduldet, bis hin zur Erzählung *Strašna ženidba* („Dragoljub", 1868), in der keinerlei Aktion mehr im Vordergrund steht, sondern das seelische Leiden der zwischen Herz und Vernunft schwankenden weiblichen Hauptfigur. In ihrer letzten längeren Prosa *Tamburaš* („Hrvatski sokol, 1870) erscheint der konkrete kontextuelle Rahmen der Erzählung gründlicher vorbereitet: die Napoleonischen Krie-

ge, die französische Besatzung Kroatiens, die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse unter Marmonts Verwaltung. Frührealistische Spuren lassen sich ebenfalls im psychologischen Profil des Tamburizza-Spielers aufweisen, der kein idealisierter Träger typisierter Eigenschaften mehr ist, sondern eine Person von komplizierterer Bedeutung und unvorhersehbaren Reaktionen, ja geradezu ein Verschwender und Hasardeur unbezweifelbarer geistiger Fähigkeiten und künstlerischer Begabung. *Tamburaš* ist ebenfalls eines von Jarnevićs seltenen stilistisch und sprachlich anspruchsvolleren Prosastücken mit weniger statischen, monologischen Abschnitten; so findet sich darin z.B. ein dramatisch strukturierter Dialog mir Marschall Marmont, in dem der unruhige Geist und Einfallsreichtum des Tamburizza-Spielers als Gegenstück zur schablonisierten patriotischen Idee der Aufklärung zum Ausdruck kommt.

Und während sich Jarnević Mühe gab, ihr bescheidenes Prosawerk so überzeugend wie möglich in einer für sie nur schwer zu bewältigenden Sprache fertigzustellen (ihre Texte mussten vor der Veröffentlichung ausnahmslos einer strengen sprachlichen Kontrolle unterzogen werden), reifte in der nordenglischen Heide von Yorkshire der Mythos von den Brontë-Schwestern heran. Anne (1820-1849), Charlotte (1816-1855) und Emily (1818-1848), die ihren ersten Lyrikband unter einem männlichen Pseudonym veröffentlicht hatten, gaben im Wettlauf mit ihren drohenden und zu frühen Toden gemeinsam eine „mikroskopische" Zeitschrift mit eigenen Beiträgen heraus und verfassten, jede auf ihre eigene Weise, ihre überwiegend autobiographische geprägten Bildungsromane als glückliche Verknüpfungen ihres romantischen literarischen Erbes und einer realistischen Zukunft. Die Figur der Gouvernante als Trägerin der weiblichen emanzipatorischen Stimme einführend (Dragojla bestritt ihren Lebensunterhalt ebenfalls zeitweilig als Gouvernante und Anstandsdame), das metaphysische Gewebe männlich-weiblicher Beziehungen, ja sogar übernatürlicher Leidenschaft thematisierend (vor erotischen Phantasien aus betont weiblicher Perspektive scheute auch Jarnević in ihrem *Tagebuch* nicht zurück), schrieben die Schwestern starke, weiblich individualisierte Psychodramen: Anne machte in ihrem Roman *Die Herrin von Wildfell Hall* auf einen Liebesbeziehungen eignenden Zug von Morbidität aufmerksam; Charlotte beschrieb in ihrem Roman *Der Professor* autobiographisch die Liebe zu ihrem Lehrer und forderte in *Jane Eyre* die viktorianischen Moralisten durch die Beschreibung der emotiven Beziehung zwischen einer Gouvernante und ihrem Arbeitgeber heraus; Emily gestaltete im symbolisch-mysteriösen Raum von *Sturmhöhe* meisterhaft die Figur eines dämonischen Liebhabers und byronesken Zerstörers, wobei auch die Bedeutung morbider Träume und phantastischer Erscheinungen hervorgehoben wurde. Natürlich geschah all dies ohne jene aufklärerisch-patriotische Naivität, die als

unausweichliche, aber auch verführerische Falle Dragojlas Sujets und Protagonisten ihrer Lebendigkeit beraubte. Eine gewisse Übereinstimmung ließe sich im Bereich der weiblichen ethischen Prinzipienhaftigkeit aufweisen, wie sie dem Geist des viktorianischen Zeitalters, aber auch dem europäischen Geiste des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen entspricht. Nach einigen Merkmalen zu schließen, befand sich Jarnević beinahe auf der Spur der tschechischen Erzählerin Božena Němcova (1820-1862), einer Autorin ruraler Prosa, darunter des noch zu Dragojlas Labzeiten (1863) von Ljubica Mařiková ins Kroatische übersetzten Romans *Die Großmutter*, die eine romantische Weltsicht mit realistischen erzählerischen Bestrebungen verbindet und die Figur einer sich aufopfernden, ethisch hoch positionierten und stets autobiographisch konnotierten Heldin entwirft. Auch zwei jüngere polnische Autorinnen machten zu dieser Zeit auf sich aufmerksam: Eliza Orzeszkowa (1841-1910), die vor ihrer politischen Verfolgung auf einem Landgut lebte und als Volksaufklärerin romantische rurale Erzählungen mit realistischen Umsetzungen schreib, in denen sie vor allem Mitgefühl mit dem unterdrückten, verarmten Adel und dessen weiblichen Schicksalen zeigte. Auf der Seite der Schwachen stand auch die Polin Maria Konopnicka (1842-1910), die auf ihrem Landgut sechs Kinder aufzog, aber auch eine betont philanthropische und patriotische Tätigkeit und als Schriftstellerin einen romantischen Glauben an die erzieherische und prometheische Kraft der Dichtung entwickelte. Dies wird auch vier Jahrzehnte später die kroatischen Polonistin Zdenka Marković faszinieren. Gegen Jarnevićs Lebensende war aus dem fernen Estland auch die Stimme der „Sängerin der Frühe" Lydia Koidula (1843-1886) zu vernehmen, aus deren Beispiel später die gesamte estländische patriotische Lyrik, ja sogar das Drama hervorgingen. Zur gleichen Zeit verbarg sich hinter dem männlichen Pseudonym Marko Vovchok die ukrainisch-russische Erzählerin Maria O. Vilinska (1834-1907), die im Rahmen einer turgenevschen Poetik realistisch über das russische und ukrainische Landleben schreib, vor allem über die Stellung der Frau. Auch ihre Erzählungen wurden Zeit Dragojlas Leben in kroatischer Übersetzung veröffentlicht (in „Vijenac", 1869, 1872 und später).

Jarnević begann jedoch in „Domobran" (1864) bereits in Fortsetzung ihre längere Prosa *Dva pira* zu veröffentlichen, die - neben Kraljevićs nur ein Jahr älterem Roman *Požeški đak* – einen der ersten authentischen Romane der neueren kroatischen Literatur darstellt. Hierbei sollte bemerkt werden, dass sich rund zehn Jahre zuvor die amerikanische kalvinistische Pfarrerstochter aus Connecticut Harriet Beecher Stowe (1811-1869) durch ihre zahlreiche Familie nicht davon abhalten ließ, in der Zeitschrift „The National Era", ebenfalls in Fortsetzung, ihren Roman *Onkel Toms Hütte* zu veröffentlichen – ein Manifest des Abolitionismus, das Weltruhm erlangen und auch die europäische Auffassung von Leibeigenschaft

beeinflussen wird. Mit dieser außerordentlichen Prosa mit Genreelementen des sentimentalen Romans und idiomatischem Sprachgebrauch kündigte die Autorin eine Schule „lokaler Färbung", vor allem bei Mark Twain, an. Abraham Lincoln nannte sie „die kleine Frau, die der Sklaverei den Krieg angesagt hat." Hier ist aber auch Jarnevićs persönlicher „Krieg" beim romantischen Spiel mit den Gegensätzen in Roman *Dva pira*. Der erste Gegensatz ist bereit im Titelmotiv der Hochzeit enthalten (die Fabel beginnt und endet mit zwei Hochzeitsfesten, die in Tragödien umschlagen). Das zweite Paar von Gegensätzen sind die Liebe und der Hass; in ihrem Zusammenspiel werden die einzelnen, familiären, ständischen, politischen und sonstigen Wurzeln der Verwicklung aufgedeckt. Im Gegensatz zueinander stehen auch die idyllischen und katastrophischen Situationen. Die stärkste Ladung an Kontrasten macht sich bei den Figuren bemerkbar, die nach schwarzweißen Mustern, meist ohne Individualisierung entworfen wurden. Im Vergleich zu Kraljevićs chronologisch erstem kroatischen Roman bedeutete ihr Werk einen wesentlichen Fortschritt: statt einer naiven Verwicklung gibt es hier eine geistreichere und intrigantere Geschichte, unterdrückt wurden die weinerlichen und lehrreichen Monologe, die Dialoge kommen manchmal einem natürlichen Gedankenaustausch näher, die epistolären Einfügungen sind von Subjektivismus und herausfordernden Reflexionen durchdrungen, die aufklärerische und patriotische Idee ist geschickten in die Erzählung eingefügt und auch einige frührealistische Indikatoren machen sich bemerkbar. Die Personen gehören zum Alltag und agieren in einem erkennbaren historischen, politischen, ja sogar kulturellen, mit frührealistischen Details ausgerüsteten Raum, ihre psychologischen Grundrisse enthalten manchmal individualisierte Züge (z.B. weibliche Sensibilität, Zweifel, ideelles Heranreifen u. ä.) Kurzum, ihr erzählerisches Modell gründete sich auf einer Mischung aus romantischen, beinahe trivialen Erzählmustern und einer globalen Erneuerungsbelehrung mit protorealistischem psychologischem Motivationssystem; darin zeichneten sich jene narrativen und stilistischen Verfahren und Ideologeme ab, die schon bald von Šenoa kanonisiert werden sollten.

Das Jahrhundert, in dem Jarnević lebte, war auch der Tagebuch- und Erinnerungsliteratur zugeneigt. Über ihre eigenen Beklemmnisse, Hoffnungen, ja sogar Erotik schreibend, brachte sie als Erste die Fragen und Krisen der weiblichen Identität zum Ausdruck; die Suche der Frau nach sich selbst. Zugleich thematisierte sie ihre eigene (unerwiderte) emotionale Nähe zu Ivan Trnski – und skizzierte damit das später häufige literarische Motiv der weiblichen Suche nach dem Anderen. Damit betonte sie zugleich die drei großen, wenn nicht gar einzigen literarischen Themen, über die von ihren Zeitgenossinnen in der ganzen Welt geschrieben wurde: die Suche der Frau nach ihrer bürgerlichen Identität, die

Suchen nach ihrer weiblichen Persönlichkeit, sowie die Sicht der Frau auf die Metaphysik der Geschlechter. Dadurch drang Jarnević mit Verstand und Gefühl, ihren eigenen Stolz und ihre eigenen Vorurteile überwindend, in einen komplizierten, ja sogar wechselseitigen Prozess des Lesens und Schreibens ein, um aus ihm heraus jene stets intrigante, jedoch nie zur Gänze begreifbare Parallelität zwischen Leben und Buch zu erkennen.

LITERATUR:

Brešić, Vinko. 1994 *Novija hrvatska književnosti.* Zagreb.
Jarnević, Dragojla. 1843 *Domorodne poviesti.* Karlovac.
Jarnević, Dragojla. 2000 *Dnevnik.* Karlovac.
Nemec, Krešimir. 1994 *Povijest hrvatskog romana od početka do kraja 19. stoljeća.* Zagreb.
Zečević, Divna. 1985 *Dragojla Jarnević.* Zagreb.

(„Svjetlo“, 2001, 1-2, S. 134-140).

Schöne Räume

Es steht außer Zweifel, dass die kroatischen Autorinnen, seit Aufkommen mimetischer Muster gesellschaftskritischer Prosa nach dem Krieg, bis hin zu einigen Beispielen (über)realistischer Prosa einer überreifen Postmoderne, besondere Sensibilität für die Wahl räumlicher Rahmen und Gefüge zeigten und deren morphologische und semiotische Besonderheiten in die Bedeutungsstrukturen ihrer eigenen Texte einzuschreiben wussten. Ja, sie ahnten sogar, dass sich im Platzieren der Protagonisten in textuell geformte Räume auch gewisse Bestimmungen ihrer Identität aufweisen lassen, sowohl ihre Einbettung innerhalb empirisch voraussehbarer räumlicher Grenzen, als auch ihre Umstellung in übersinnliche Bereiche des Unwirklichen, ja sogar Virtuellen, lassen die Art und Weise erahnen, auf die sich das Leben und die Welt in der Fiktion verdinglichen.

Die literarischen räumlichen Strukturen zeigten dabei mehrfache Erscheinungsweisen; aus dem Verhältnis zur Sphäre der Erfahrung ging die typologische Differenzierung zwischen wirklichen, phantastischen und virtuellen Räumen hervor; innerhalb dieser Einteilung kristallisierte sich das Verhältnis geschlossener, eingeengter und konzentrischer Lokalisierungen gegenüber ausgedehnten, zerstreuten, ja auch hybriden räumlichen Bestimmungen heraus. Die räumliche Funktionalität, beziehungsweise die Art und Weise, auf die das prosaische Subjekt die gegebenen Räume besetzt oder erlebt und was diese darauf Erwidern in Betracht ziehend, könnte man von asylischen, d.h. beruhigenden und beschützenden, haltgebenden Raumpunkten sprechen, die Einbettung und Sinn, Ordnung und Ziel, sowie ein stetes Verhältnis zwischen dem zentralen und dem marginalen Horizont verleihen – sowie von ihrem Gegensatz in fremden, exilischen, unsicheren Schauplätzen, an denen das Verhältnis zwischen Mittelpunkt und Rand gestört ist; in diesem Fall könnte man auch von entleerten Punkten sprechen, von Zwischenräumen im Raum, sog. Nirgendwos, die die entfremdeten Individuen verlorener Identität zum ruhe-, heim- und ziellosen Herumirren zwingen. Die prosaischen Subjekte können auch zwei disparate Erlebnisstandpunkte aufzeigen: das adorative Verhältnis schließt die Sehnsucht nach angenehmen imaginären Orten ein, das repulsive warnt vor erschreckenden, chaotischen und unfertigen räumlichen Horizonten, an denen sich die semantischen Kodizes

vermischt und einander „den Krieg erklärt“ haben. Aber auch die literarischen Räume „schlagen“ gegen die Identitäten der Fiktion zurück: manchmal erweisen sie sich im Prozess der Beruhigung, ja sogar Eliminierung der identitätsbezogenen Zweifel der Figuren als kooperativ und verfestigend, weit häufiger sind jedoch ihre entgegengesetzten, zersetzenden Rollen, deren Ausgang sich als Lustlosigkeit, Beklommenheit, Desorientierung oder sogar als gänzlicher Verfall der Personalität zeigt. Laut M. Foucault „drängt sich uns in unserer Epoche der Raum in Form eines Verhältnisses zwischen Positionen auf“, während unsere Leben von Gegensätzen zwischen „privatem und öffentlichen Raum, familiärem und gesellschaftlichem Raum, Freizeit- und Arbeitsraum“ beherrscht werden. (Foucault, 1996:9) In den theoretischen Überlegungen verschiedener Autoren macht sich ebenfalls eine Differenzierung zwischen Weite und Raum, zwischen Ausdehnung und Lokalisierung bemerkbar (Greimas, 1986: 27 und 28), beziehungsweise zwischen ausgedehnt sich erstreckenden Feldern als Bühnen der Freiheit und Orten des vor dem Horizont des „menschlichen Kontexts“ Gedeuteten, in dem Grenzen der Zugehörigkeit festgelegt und Konturen der Identität angedeutet werden (J. Houston, 1978: 224). Gesucht wird nach „Raumfiguren, die die Bedeutung von Orten haben“ (Welsch, 2000: 625), beziehungsweise es macht sich eine Teilung in Orte als momentane Positionsordnungen, d.h. Gebiete, über die die Leser im Verhältnis der Koexistenz verteilt sind, und jene, die als Kreuzungen beweglicher Körper agieren (de Certeau, 2002: 183) bemerkbar. Auf der Spur dieser Differenzierung wird auf die Verzweigung der Verhältnisse zwischen „der horizontalen Ausdehnung des Raumes“ und „des menschlichen Ortempfindens“ hingewiesen, was S. Gargas mit dem Begriff der Topophilie assoziiert, den „sein Erfinder Yi-Fu-Tuan als emotive Verknüpfung von Menschen und Orten erklärt“ (Gargas 2000: 160). Obwohl in den Texten kroatischer Autorinnen die Beziehungen zwischen den diffusen „anthropologischen Räumen“, beziehungsweise „isotropischen Orten“ (M. Merleau-Ponty, 1976: 324) und den dazugehörigen Subjekten seltener transparent und viel öfter in der Verstrickung verschiedenster Erzählverfahren und „Spins“ versteckt sind, sollten sie hier detaillierter ausgelegt werden und zwar im überwiegenden Modus ihres Vorkommens. Die wirklichen literarischen Räume, aufgebaut auf erfahrenen, nicht selten auch gesellschaftlich-historischen Gegebenheiten, weisen zuhauf Loci auf, die zeitweilig schützen und trösten und zweifellos auf die Grade persönlicher Integritäten und deren Verwandlungen Einfluss nehmen. Gegenüber der Zufluchtsorte, die nicht von neuem kennengelernt, sondern nur erkannt werden müssen, machen sich hier und da auch jene Punkte innerhalb der wirklichen Räume bemerkbar, die durch befremdliche Interpolationen räumlicher Äquivokationen des Surrealen ergänzt sind und als Früchte einer phantastischen, maskierten, entstellten

oder bösen Wirklichkeit im Individuum Unruhe, Angst, Skepsis, sowie verschiedene ambivalente, ja sogar absurde Anreize hervorrufen; zu ähnlichen Zuständen verleiten auch hybride oder globalisierte exilische Loci, beklommenen Individuen auf der systematischen Suche nach den Scherben ihrer eigenen Identität zugedacht. Schließlich macht sich bei manchen kroatischen Autorinnen auch ein gelegentliches Aufkommen sog. Nicht-Orte (Auge, 2001), d.h. leerer Punkte im Raum bemerkbar, die durch ihre Dystopiehaftigkeit eine kalte Abwesenheit von Identität ankündigen. In den neuesten Prosawerken trifft man gelegentlich auf befremdliche Zeichen eines Überschusses an Wirklichkeit, die manchmal auf das Gebiet des Virtuellen übergreifen und nach „Modellen ohne Herkunft und Wirklichkeit" (Baudrillard, 2001: 8) hyperrealistische Simulacren verschiedener Topoi und Personalitäten gestalten.

In den Texten kroatischer Zwischenkriegsautorinnen machten sich öfters rurale, ökologisch makellose Landschaften bemerkbar, schöne Orte der Absonderung von der bedrückenden Wirklichkeit, Landschaften, die hier und da lebhaft an der Suche der Figuren nach Identifikation teilahmen; ein milder und inspirativer Raum agierte durch seine konzentrierte Energie nicht selten als mächtiges Zeichen assoziativer Verknüpfungen mit den Erfahrungen, Gefühlen, Erinnerungen und verschiedenen sensorischen Eindrücken des Protagonisten oder des Erzählers, als Zeichen topischer und menschlicher Einheit an der Schwelle zur Idylle. Ein derartiger Raum generierte Individuen meist verletzlicher Personalität (Frauen, Kinder, Adoleszenten, Künstler), denen seine heilende Macht wohltat. Betrachtet man das Verhältnis zwischen dem Geist des Ortes (geinus loci), der in den Prosatexten, von denen hier die Rede ist, meist von der Erzählerin vermittelt wird, und dem vorwiegend von den Personen getragenen Empfinden des Ortes, bemerkt man deren Reversibilität, eine Art rückführender, partikularisiert, d.h. mit eingehender erzählerischer Detailliertheit über die Einzelheiten des Raumes ausgeführter Ausgänglichkeit im Miteinander von Person und Ort, „schöne Fossilien des Dauerns" (Bachelard, 2000: 32), die sich im Laufe langzeitiger Aufenthalte an ebendenselben Orten konkretisiert haben. Es ist die Funktion derartiger Räume, eskapistische Hoffnung zu verleihen. Eine ähnliche Rolle spielen z. B. Orte innenräumlicher Einsamkeit, geschlossene Topoi geschützter Intimität, Lebensräume des Unbewussten, nach Bachelard „Urmuscheln" (ebenda: 28) mit starken integrativen Kräften, gerichtet auf zerstreute Erinnerungen, Gedanken, Andenken, Träume, also, eine Art „Wiege" der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in „komprimierter Zeit" (ebenda: 32)

Und während bei einigen, meist älteren kroatischen Autorinnen begrenzte, in den Mittelpunkt gestellte, hauptsächlich monotopische bezeichnende Räume dominierten, deren Funktion eine Zuflucht gewährende und beruhigende war,

beginnen bei den Autorinnen der Nachkriegszeit (ab 1949) schon bald jene die Oberhand zu gewinnen, die Zweifel an der Haltbarkeit des Einlullens unter den scheinbaren Schutz innerhalb der Grenzen eines vermeintliche ruhigen Aufenthaltsorts aufkommen lassen. Die Landschaften der Zuflucht, beziehungsweise innenräumlichen, urbanen und ähnlichen Kreise beginnen sich dann allmählich mit verwirrenden, beklemmenden, paradoxen oder aber klaustrophobisch beunruhigenden Mitbedeutungen zu füllen, die allesamt der Diskrepanz zwischen der (meist weiblichen) unruhigen Seele und der scheinbar idyllischen räumlichen Topik entspringen. Aus diesem Grund wird z. B. in den scheinbaren *Locus amoenus* allmählich ein Zug von Relativierung oder Skepsis eingepflanzt, der verstörende Gedanke, der Zufluchtsort sei nicht absolut, sondern nur vorübergehend und zeitweilig. Dabei wächst auch das Wissen um die Verknüpfung der wilden, eigentlich unfassbaren Umwelt mit dem latenten Enigma der menschlichen Psyche. Implizit drängt sich meist die Frage auf, ob denn die einstige räumliche Gelassenheit mit der weiblichen Psyche und ihrer zu lange ersehnten/unterdrückten gesellschaftlichen und geschlechtlichen Behauptung vergleichbar, die Harmonie nicht eine scheinbare gewesen und Identifikation überhaupt möglich sei. Beruhigt nicht der Raum nur vorübergehend die Sehnsucht der Frau nach Andersheit; und schließlich: befindet sich die mit ihm vereinte Frau nicht im dauernden Gegensatz zur immer heftiger auf sie einwirkenden, damals noch betont gesellschaftlichen Umgebung? Unter dem Eindruck einer derartigen Skepsis beginnt sich der Zuflucht gewährende, meist landschaftliche Kreis bei einigen kroatischen Nachkriegsautorinnen zu verziehen, während er vom Spannungsverhältnis zwischen Utopie und Wirklichkeit bildhaft ausgedrückt zu einer Ellipse ausgedehnt wird, in der sich das verletzte oder gestrafte Individuum seiner Flucht aus einem wirtlichen Raum in eine unwirtliche Andersheit bewusst wird. Das Zerplatzen derart scheinbarer Schutzzonen verbeispielte sich in der literaturhistorischen Partikularität der Prosatexte kroatischer Nachkriegsautorinnen anhand einer leicht lesbaren Linie: von gelegentlichen Indikatoren gesellschaftlich-semiotischer Morphologie in den Landschaften (Ivanka Vujčić-Laszowskis *Vranjara*), über die Fixierung auf dekorative Topoi in der ursprünglichen und befremdend unerkennbaren Natur (z.B. in Višnja Stahuljaks *Močvarni Lovac* oder *Zlatna vuga*) bis hin zu einer Art Psychotopoanalytik, kodifiziert in der reichhaltigen Spanne von der ekstatischen Hingabe an die Natur bis zum erotischen Trugbild in Mirjana Matić-Halles *Lipe* oder dem neueren, feministisch umgearbeiteten Paradigma eines weiblichen „kosmischen" Heldentums in einer mediterranen Landschaft mit der Figur des gekreuzigten weiblichen Christus in Lucija Stamaćs Roman *Labud*.

Ist von Innenräumen die Rede, werden die erzählenden Stimmen noch verspielter: immer bemerkbarer machen sich innere räumliche Risse als Metony-

mien individuellen Leidens, Schmerzes, Wut, Ängstlichkeit, Sehnsucht, ja sogar Autodestruktion, immer öfter ist die Rede von Randräumen als gefährlichen Orten komprimierter Intimität, die es zu „sprengen" gilt, um sich von ihnen frei machen zu können. Dabei wurden die betrachtenden Fähigkeiten von der Perspektive der räumlichen Geschlossenheit und Statik geschärft, während sich die Kraft der aufgewühlten, gesellschaftlichen und kulturellen Tabus gegenüber meist destruktiv eingestellten Gefühle und Erinnerungen und die gelegentliche Aggressivität gegenüber dem Raum des Leidens, mitunter sogar gegenüber sich selbst, paradoxerweise im Gegensatz zur Position der Figur befinden, die manchmal physisch (wenn auch nicht mental) im ebenfalls unbeweglichen Umfeld des eigenen Zimmers/Hauses/Intimbereichs ruht. Bei unseren Prosaautorinnen zeigt sich der Innenraum sehr selten in seiner sakrosankten Form, als Heim und einzige Alternative zur bedrohten weiblichen Existenz (Tatjana Arambašin, *Svakodnevice*), als heilender, ja mystischer Ort sophistizierter Geistigkeit (Jasminka Domaš, *Nebo na zemlji*). Im Gegenteil, die räumlich begrenzten Identifikatoren enthüllen immer öfter einzelne oder kollektive Frustrationen, verschiedene Modi auf der Ebene gestörter Personalitäten: manchmal dienen sie als Plattform für scharfe Angriffe auf gesellschaftliche, vor allem geschlechtsbezogene Manipulationen und Tabus (Vedrana Rudan: *Uho, grlo, nož*), manchmal sind die beklemmenden, fremden (geliehenen) Innenräume verwirrend verklärt und gegensätzlich und koinzidieren mit instabilen Genre- und Fabelbestimmungen, offen gegenüber verschiedenen metaliterarischen Spielereien (Milana Vuković-Runjić: *Priča o M.*); es gibt auch verinnerlichte, nicht selten phänomenologisch überfüllte Innenräume, die zusätzlich durch Textualität, eigentlich eine erzählerische Flucht vor der geistlosen Wirklichkeit in kreative Sprachräume (Marina Šur-Puhlovski: *Nesanica*) aufgearbeitet werden. Manche Innenräume weisen Schmerz- und Krankheitspathos auf, Metaphern der Andersheit (Slavenka Drakulić: *Frida ili o boli*), agieren als Berührungspunkte zwischen Eros und Tod (Tea Benčić-Rimay: *Nesvjestica*), oder sogar als Metonymien verschiedener Randzustände, in denen sich der „dunkle Teil des Selbst" am heftigsten in der seelenlosen körperlichen Kommunikation offenbart (Đurđa Knežević: *Meki trbuh jednoroga*).

Eine ähnliche Metamorphose spielt sich auch an anderen Haltepunkten im räumlichen Universum ab, die sich in den Romanen kroatischer Erzählerinnen verdinglichen. Eine Insel als runder und isolierter, von der Weite des Meeres umgebener Ort kann narrativ als unwiderstehlicher Zufluchtspunkt imaginiert werden, als ruhige Geborgenheit vor dem Andrang des chaotischen Rests der Welt. Einerseits birgt sie „relikte alter Kulturen", andererseits kann sie als „Exil gegen den Willen oder ersehntes Asyl" dienen, „denn Inseln waren für die Reisenden aller Zeiten vor allem Ziele vergrößerter Erwartung. In dieser Ambivalenz utopi-

scher Möglichkeit und des Bildes der gesellschaftlichen Wirklichkeit ist die Insel eine Art Bühne, deren Bretter die Welt bedeuten." (Schenkel, 1997: 34). Deshalb löst die Inselhaftigkeit in den Prosastücken unserer Autorinnen meist zwei Sehnsüchte aus: einerseits handelt es sich dabei um ein beinahe kindliches Bedürfnis, sich in die Einsamkeit zu flüchten, in eine übersichtliche und vertraute Welt authentischer Uranfänge, kurz, an einen Ort metaphysischer Hoffnung, wenn nicht gar eines Lebenshedonismus; eine derart erörterte Inselhaftigkeit besteht in der Fiktion als Bestätigung eines individuellen sinnhaften Ausgangspunkts, sowie der Sehnsucht nach mythischer Einheit mit der Natur und zwar in der Katharsis des inselhaften Arkadiens. Nach einem derart „perfekten" Ort sehnt man sich meist vom Standpunkt eines unangemessenen Festlandraums der Bedrohung aus, während die Reise/Flucht auf die Insel implizit eigentlich das symbolische Aufgeben des Individuums darstellt, sich der Welt und deren Unvollkommenheit zu widersetzen. Die zweite Sehnsucht kommt auf dem bereits eroberten insularen Gebiet auf, im Moment der klaustrophoben Erkenntnis der Abschwächung der eigenen Identität innerhalb einer gegebenen, isolierten insularen Gemeinschaft, die weder das Recht auf Besonderheit, noch auf Persönlichkeit, noch auf Identität, noch auf individuelle Freiheit anerkennt; in diesem Fall wird sogar die Insellandschaft zum Beispiel einer entfremdeten, meist erschreckenden Natur, die Sühne und Askese aufzwingt. Die Reise/Flucht von der „einsamen" Insel, eigentlich einer instabilen, vom Meer umgebenen Landscherbe, aufs Festland, auf dem das Gefühl des Ganzen zurückgewonnen wird, wird dann zu *sine qua non* individuellen Daseins. Derartige und ähnliche fiktive Situationen ermöglichen auch verschiedene Arten meist meditativer Aussagen, durchdrungen z.B. von existentialistischen oder ähnlichen intellektuellen Dispositionen, gerichtet auf das erforschen beklemmender Lebenslagen eines uneinheitlichen oder gegensätzlichen Bewusstseins, das sich auf dem Weg vom unzuverlässigen Ausgangspunkt zum ungewissen Zielpunkt und zurück ständigen Wechseln aussetzt. Im ersten „weiblichen" insularen Roman, Aleksandra Nučić-Gudeljs *Svečanosti trgova i stepenica*, bedeutet der insulare Mikrokosmos gerade einen derart exaltierten Zufluchtsort snobistischer Überbietung im Reihen existentialistischer Klischees. In manchen Romanen (Tatjana Arambašin: *Balada o morskom konjicu*) kommt es zu mehrfachen Neuidintifizierungen von Person und Inseln, die sich auf einer gewellten, beunruhigenden Linie abwickeln: vom stillen Vertrauen in die mythische Einheit des Einzelnen mit der insularen Utopie bis hin zu heftigen Konflikten mit störenden geschichtlichen, ökologischen und Liebesschmerzen. Einen Schritt weiter stellt der erzählerische Umgang mit der Insel als katharsischem Ort dar, an dem sich gewisse vom verdunkelten, sündhaften Festaland angeschwommene moralische Dilemmata brechen (in Višnja Stahuljaks erotischem

Krimi *Pustolovka*). Die insulare (Un)Widerstandsfähigkeit macht sich besonders in Korrelation mit apokalyptischen Kriegssignalen bemerkbar, die systematisch vom eruptiven Festland ankommen: in Marina Šur-Puhlovskis *Ljubav* ist die Insel ein Ersatzort für den kriegführenden Rest der Welt, nicht zuletzt auch ein stilles Hypozentrum des Geschlechtsvertrags; in Iris Sper-Tagliaferros Roman *Hobe bleu* wich die insulare Schutzkraft jedoch im Moment der Konfrontation mit den diabolischen Perspektiven eines künftigen kulturellen Kataklysmus zurück. Die Grenzzustände insularer Ausdauer sind aus den Mustern der Insel als Endraum (Dora Kinert-Bučan: *Kuća Raffaelli*), sowie der Insel als exotischer zivilisatorischer Kulisse erschütterter Fundamente (dieselbe: *Zamalek*) herauszulesen.

Ist von einem breiter aufgefassten urbanen Raum die Rede, aus dem Identitäten und Einzelschicksale beurteilt werden, so kann aufgrund der Prosa unserer Autorinnen in einer Spanne von der aristotelischen urbanen Totalität bis hin zu den postmodernen Räumen „urbaner Wildnis" gedacht werden. „Wenn sich Aristoteles im siebten Buch seiner *Politik* auf die Stadt, *Polis*, konzentriert, dann sieht er die Stadt als Gegenstand einer spezifischen Identität, intim verbunden mit einer bestimmten Lokalität. Die Identität der Stadt steht mit ihrer gesellschaftlichen, jedoch in der Natur begründeten Struktur in Verbindung: das gesamte urbane Gewebe beruht auf einer unendlichen Verkettung, die vom primären Verhältnis zwischen Mann und Frau über Familie und Heim bis hin zum Staat reicht, wo alles andere von der Natürlichkeit der grundlegenden Verbindung durchdrungen ist. Dies macht die Stadt zu einem abgerundeten, begrenzten Ganzen, dessen Standort und Einwohner mit einem Blick erfasst werden können. Der Bürger, dem dies ermöglicht wurde, kann daher seine eigene Stellung in der urbanen Totalität, na sogar im Kosmos als Ganzem (…) kontemplieren. Die Kontinuität zwischen Natur und Kultur – die eigentliche Identität der Stadt – ist in dieser Kontemplation aufgehoben, der Zweck des städtischen gesellschaftlichen Lebens ist es, dem Menschen diese Kontemplation zu ermögliche" (Larsen, 1995: 32). Ein derartiges Erlebnis der Urbanität ermöglichte einigen Autorinnen das Abschließen eines „autobiographischen Vertrags" mit der Stadt, sowie das Aufzeichnung kultureller Projektionen im Spiegel erdachter/wirklicher individueller Schicksale. In einem derartigen Schreiben ist die Stadt als Topos anwesend, in dem die erzählende Stimme eine große Zahl physischer und emotiver Spuren der Interaktion zwischen dem intimen und dem öffentlichen Raum aufdeckt, ein nicht selten nostalgisches Bild des Ortes der Herkunft und geistigen Entwicklung des Einzelnen ausbreitet und auf die Kontinuität zwischen Subjektivität einerseits und Geschichte und Kultur andererseits aufmerksam macht. Die städtische Topographie wird zusammen mit ihren kulturellen, geschichtlichen, wirtschaftlichen, ideologischen und ähnlichen gesellschaftlichen Dispositionen

als Medium für das Einschreiben autobiographisch relevanter, die persönliche, familiäre, ja sogar nationale Geschichte betreffender Inhalte gebraucht; sie wird auf besondere Weise im persönlichen Gedächtnis aufbewahrt, das durch die ihm eigene Assoziationskraft und Fragmentierung auch die erzählerische Technik kennzeichnet. Deshalb ist aus zahlreichen autobiographisch geprägten Prosatexten kroatischer Autorinnen in verschiedenen Maßstäben die Verflochtenheit persönlicher Zeugnisse mit der historisch-kulturellen urbanen Identität herauszulesen: vom Bestehen auf der Skizzierung einer Art Psychotextur des bekennenden Subjekts und der Rekonstruktion seiner Abhängigkeit von räumlichen Realien, wobei meist eine subjektive Sicht auf urbane kulturelle Inhalte im Vordergrund steht (Višnja Stahuljak: *Sjećanja*), über die topologische Textualisierung des (städtischen) Raums, mithilfe derer fiktionalisierte subjektive Erfahrungen mittelbar detektiert werden (Sunčana Škrinjarić: *Kazališna kavana*), beziehungsweise ein von Sentimentalität durchdrungenes und verschönertes Pop-Surrogat des erinnerten Raums geboten wird (Julijana Matanović: *Zašto sam vam lagala*), bis hin zur dokumentarischen Rekonstruktion der historischen Identität eines bestimmten urbanen Konglomerats, vor allem im Zeitpunkt seiner Bedrohung (Alenka Mirković: *91,6 – Glasom protiv topova*), oder aber weiterer geographischer Räume in historischer Perspektive, um dabei in den Kreis nationaler und kultureller Stichworte Konturen von Familiensagen (Lijerka Damjanov-Pintar: *Legenda i zbilja*) oder individuelle nationale Geschichten (Sanja Lovrečnić: *U potrazi za Ivanom*; Jasna Horvat: *Az*) hineinschreiben zu können.

In den Texten einiger neuerer kroatischer Prosautorinnen machen sich aber auch verschiedene Imaginationsarten eine zerfallenden urbanen Gewebes und seiner instabilen Perspektiven die nicht selten an befremdliche Räume der Andersheit erinnern bemerkbar. Eine derart textualisierte Stadt zerfällt in ein unüberschaubares Netz aus Straßen und deren dunklen Abzweigungen, durchwandert von müden städtischen Flüchtlingen, meist ohne Aussicht, sich darin zurechtzufinden und der stätischen Scherben, ihrer pulsierenden und verstörenden Strukturen Herr zu werden (s. Nemec, 2010). Lediglich Fragmente der städtischen Umgebung registrierend, bestätigen diese gebrochenen, ja sogar ihrer Subjektivität beraubten Wesen („denn die Räume modulieren unsere Existenz", Welsch: 2000: 632) mithilfe charakteristischer Erzähltechniken (innere Monologe, Anreihungen nackter Bewusstseinsflüsse in parataktischen Anhäufungen u. ä.) ihr eigenes Empfinden räumlicher Instabilität, sowie die Ohnmacht ihrer Einschätzungen. Die Folge ist ein subversives Verhältnis des Individuums gegenüber dem Raum, der ihn bedrückt: es ist nämlich zur Figur geworden, die die Empfindung der eigenen Nichtzugehörigkeit aufweist und als Folge das Bedürfnis, diese einengende, nicht selten traumatische Szene zu verlassen / sich vor zu flüch-

ten. Bildlich gesprochen: die einstige Ellipse als schematische Darstellung bereits wesentlich destabilisierter räumlicher Netzte (z.B. in drohenden Landschaften oder düsteren Innenräumen) ist für immer zerplatzt, ihren Platz aber hat der schematische Grundriss eines Labyrinths eingenommen, d.h. eine minotaurische Verflechtung sich durchkreuzender städtischer Mäander ohne Ausweg. Die utopische Sehnsucht des Individuums nach einem stabilen Ort wurde dabei zerstört und durch die frustrierende Erkenntnis eines fatalen „Ortmangels" (de Certeau, 2002: 166) ersetzt, beziehungsweise einen Zustand der Verlorenheit, Ausweglosigkeit, des Nichts, ja sogar des Endes der Welt; dies wurde auf verschiedene Weisen in den „urbanen Texten" kroatischer Autorinnen elaboriert. In einigen früheren Prosatexten macht sich eine Neigung zum Durchwandern peripherischer Räume als letzter Versucht, die ersehnte Stadt zu erobern bemerkbar; in Dušanka Popović-Dorofejevs *Noćne ptice* wird die Dynamik des Vorkriegszagrebs in den Hintergrund gedrängt, bestanden wird hingegen auf weiblicher Energie in sich wiederholenden Zügen gegen die Stadt und zwar in existenzialistischer Manier der Suche nach dem Selbst. Dass „Gehen einen Ort brauchen bedeutet", das es sich dabei um einen „endlosen Prozess eines abwesenden Wesens auf der Suche nach seinem Selbst" handelt, kann aus Ivanka Vujčić-Laszowskis *Čahure* herausgelesen werden, wo ein karikierter Versuch des Entzifferns unverständlicher Zeichen des Krieges in einer neurotischen Stadt im Vordergrund steht, dein Versucht, der in allgemeiner Erniedrigung endet, d.h. im Animalisieren der Figur und ihrem Umherirren im Zerrbild der urbanen Bühne. Manchmal handelt es sich auch um ein Dasein in einer abgekapselten Peripherie, fiktionalisiert als eintöniger und karger, im Prozess der „Auflösung" urbaner Integrität entstandener Ort (Ivanka Vujčić-Laszowski: *Sjene*), beziehungsweise als provinzielle „Scherbe" einer großstädtischen Explosion, als Baumschule „hohler Menschen" und ihres Weges ins existenzielle Nichts (Mirjana Matić-Halle: *Luka, ali ne apostol*). Und während Marija Paprašarovski in ihrem Roman *Blue Note* erzählerisch an die Metapher der Explosion des urbanen Raumes anknüpft und dabei am neuurbanen „synthetischen" Territorium als Teilchen dieses explodierten Raumes halt macht, der zum metatextuellen Stoff für ein Erzählen über das „Herausfallen" aus der Wirklichkeit, beziehungsweise aus dem Text wird, und Marina Šur-Puhlovski in ihrem Roman *Ništarija* eine camussche Variante des Erzählens über die Interaktion zwischen dem entfremdeten Individuum und dem urbanen (ethischen und ökologischen) Hygienemangel an den Tag legt, gestaltet Ivana Sajko in *Rio bar* einen urbanen Text über einen ebenfalls explosiven Transitionsraum, in dem sogar das Recht auf Schreiben abstirbt. Olja Savičević-Ivančević entwickelt wiederum in *Adio kauboj* intermedial stellenweise ein groteskes Erzählen über ein im Verfall begriffenes urbanes Modell, in das sich signifikante subkulturelle Zitate über die

Angst vor dem anders Gearteten einschreiben. Die Protagonistin von Mirjana Dugandžijas Roman *Nekoliko dana kolovoza* unterbricht ihr Irren durch die Stadt an ihren verlockenden, für psychodelische erotische Begegnungen reservierten Topoi und tarnt dabei ihre gesellschaftliche und emotive Disfunktionalität als typisch transitorische, konsumorientierte Euphorie. In neueren Prosatexten koinzidiert der urbane Raum gelegentlich mit diversen Zeichen des Lasters (Lada Žigo: *Rulet*), beziehungsweise des Bösen und der Kriminalität, gegen die kein Kraut gewachsen ist; aus diesem Grund bietet sich in Branka Primorac' *Divlje guske* die Möglichkeit mehrfacher Lesarten des Dubiosen auf der Linie von Verbrechen und Strafe; in Nada Gašićs *Mirna ulica, drvored* wird das kriminalistische Rätsel mit einem identitätsbezogenen Gewirr der (vornehmlich weiblichen) Figuren in Verbindung gebracht, während in *Voda, paučina* derselben Autorin auf die von Verbrechen durchtränkte transitorische urbane Identität eingegangen wird, die sich mit einem korrupten gesellschaftlichen System gleichsetzt, weshalb auch die Perspektiven seine Repression angezweifelt werden.

Egal, ob nun von Landschaften, Inseln, Städten, intimen Räumen oder ähnlichem die Rede ist – ihre räumlichen Horizonte verklären sich gelegentlich durch ihren beunruhigenden surrealen Aufbau, der meist als phantasmisches Zwischenspiel einer „glühenden" Phantasie in die Wirklichkeit eindringt. Die beunruhigenden Zeichen des Unwirklichen in der Wirklichkeit gehen manchmal aus individueller oder kollektiver (mythischer) Imagination hervor und weisen gelegentlich einen spielerischen, humorvollen, kriminalistischen, grotesken oder schauerlichen Beiklang auf, nicht selten auch dazugehörige sonderbare Gestalten generierend. Körperlich und seelisch missgestaltete Individuen, die zumindest einen Teil ihrer standardmäßigen Identität verloren haben, befinden sich in ebenso verklärten Räumen allgemeinen Ungleichgewichts, Metonymien des Irrationalen und Unbewussten, einschließlich das ökologische Verbrechen an der Natur. Es steht aber außer Zweifel, dass in diesen Prosatexten mit magisch-realistischen Anklängen diese Komponenten im Verhältnis zur Wirklichkeit grenzhaft sind, dass sie mit ihren chaotischen, abscheulichen, ja sogar schauerlichen Stichwörtern systematisch mit wackligen, aber immer noch unausweichlichen und erfahrungsmäßig erkennbaren parallelen Stützpunkten innerhalb der Wirklichkeit verglichen werden. Auch aus der Perspektive irrealer Welten ist hier eine Sehnsucht nach der Wirklichkeit vorhanden. Dabei hat die Phantastik, als destabilisierender Ort im Erzählen, die Sprache durch verschiedene Formen manieristischer Kombinatorik geprägt; die Figuren befinden sich oft auf dem regressiven Weg in die Namenlosigkeit, eine erschwerte Erkennbarkeit oder ins Nichts, wenngleich ihre Ungeheuerlichkeit noch immer nicht voraussehbar und lediglich zufällig ist, wenngleich die foucaultsche allgegenwärtige Trübung zwischen den Räumen

des Ungeheuren und des Menschlichen an ihnen noch nicht tätig geworden ist. Aus diesem Grund betont Gibson (2001: 178) in älteren erzählerischen Traditionen gäbe es den systematischen Versuch, die Ungeheuerlichkeit zu humanisieren, ihre einen menschliche Form und einen menschlichen Zweck aufzuzwingen, beziehungsweise sie zu einem Mittel zur Verwirklichung menschlicher Ziele zu machen. Daher könnten die ersten Erscheinungsformen räumlicher Phantastik in den Prosatexten kroatischer Autorinnen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mimikrisch genannt werden; in Višnja Stahuljaks *Snijeg* wird nämlich der Raum der Wirklichkeit wortwörtlich von einem (Schnee)Schleier überzogen und verwandet sich dadurch in eine (Über)Bühne, reserviert für Wunder, samt dazugehöriger schräger, beziehungsweise grotesker Figuren, verspielt an der Grenze zwischen Logik und Phantasie. Dieser zeitweilig verschleierte Raum kehrt im Endeffekt jedoch zum Standardrahmen des Logozentrismus zurück, während das Wunder im Dienste der Menschlichkeit bleibt. Einen Schritt weiter würde – nenn wir ihn so – ein räumlicher Pointilismus bedeuten, d.h. eine „Betupfelung" erfahrungsmäßig erkennbarer Parameter durch phantastische Szenen höherer oder niedrigerer Auflösung; in diesen verstecken sich nichts selten die archetypischen Wurzeln identitätsbezogener Rätsel (Višnja Stahuljak: *Vrijeme koje ne može prestati*). Die Funktion dieser surrealen Einfälle in die Wirklichkeit ist eine pragmatische, denn sie nehmen unmittelbar an den entwicklungsmäßigen Verwandlungen der Figur teil (sie ist weder eine statische, noch eine dekorative, wie etwa in der kriminalistischen Erzählung *Močavarni lovac* derselben Autorin). Bei einigen Autorinnen spielen die gelegentlichen Interferenzen des surrealen in wirkliche Räume jedoch auch eine provokative Rolle, sie lösen Wut oder Widerstand bei Figuren mit geteilter oder sogar umgeformter Persönlichkeit auf, Figuren, die sich trotz allem noch immer bereit zeigen, „bis zum letzten Atemzug" für die Wirklichkeit zu kämpfen (Branka Sljepčević: *Dvoglava Agneza*). Bei einigen Prosaautorinnen geht der Protagonist jedoch aus dem Kampf mit dem Surrealen als Verlierer hervor, seine Opferfigur wird auf einen verstümmelten Körper reduziert, dem auch eine diabolische Variante zukommt (Vesna Biga: *Iz druge ruke*); manchmal ist er das unmittelbare Erzeugnis eines disfunktionalen gesellschaftlichen Systems, das Monster generiert und deren Überleben sogar in einer verbrannten Landschaft ermöglicht (Marina Šur-Puhlovski: *Trojanska kobila*). Phantastisch umgestaltete Einschnitte werden in manchen Texten noch aggressiver und triumphieren wortwörtlich über der physischen und geistigen Ermattung der Figur innerhalb des Raumes, der sie erschlägt (Sibila Petlevski: *Francuska suita*). An der schwankenden Grenze zwischen Schein und Wirklichkeit spielt sich auch das Erzählen über Gier, beziehungsweise die kriminalistische Suche nach einem verborgenen Schatz ab (Milana Vuković-Runjić: *Seus*), wobei

das mythische Paradigma ironisch mit der entmenschlichten Bühne des Alltags verglichen wird, der das Böse entstammt. Zu einem noch heftigeren Ansturm des Wunders kommt es in „vakuumisierten", unbewohnbaren räumlichen Varianten, mit einem Protagonisten, der sich seine ehemaligen Existenz kaum bewusst ist und deshalb ins räumliche Nichts versinkt (Marija Čudina: *Amsterdam*). Manchmal geht es auch um extreme Situationen, in denen Einzelpersonen und ihre Räume mehrfach sterben, wobei nicht einmal der Text selbst vom Tod verschont bleibt (Ljiljana Domić: *Šest smrti Veronike Grabar*; Marija Čudina: *Noć punog mjeseca*). Von ähnlichem Profil ist auch das rituelle Kreisen durch den alternativen Raum des Jenseits (Sanja Lovrenčić: *Kolhida*) auf der Suche (als Replik auf die Suche nach dem Goldenen Vlies) nach dem perfekten künstlerischen Satz, der nicht niedergeschrieben werden kann.

Im Gegensatz zu derartigen magisch-realistischen Eskapaden wusste man dieses Bröckeln und Zusammenkrachen der utopischen Sehnsucht nach einem stabilen Ort auch anders auszudrücken: etwa durch eine leicht ironische Konzentration auf weniger anspruchsvolle, beinahe triviale Orte, scheinbar ohne jegliche intellektuelle Ausrüstung oder intriganten Einfallsreichtum. Küchen, häusliche Nebenräume, kleine Cafés, Konditoreien, Badestrände, kitschige ländliche Oasen und ähnliche beiläufige und entspannende, alltägliche, ja sogar abgedroschene Versammlungsorte verwandeln sich in Stationen eines stilisierten Antiintellektuallismus. Diese Orte bieten meist metonymischen Schutz vor äußerlichen Bedrohungen und inneren Brüchen, gegen die sich die Individuen auf verschiedene Weise zur Wehrt setzen: durch stilisierte Sentimentalität, anspruchslosen Humor, Luddismus, Paradoxa und Doppeldeutigkeiten in *Camp*-Manier. Dabei zeichnet sich der Widerstand gegenüber den intellektuellen und hochkulturellen Stereotypen im Spiel mit verschiedenen subkulturellen oder kontrakulturellen Inhalten ab. Aus diesem Grund machen die außenseiterischen Konversationen über *Trash*-Themen in Irena Lukšićs früheren Prosastücken auf eine Art oppositioneller weiblicher, für die banalisierten Räume des Alltäglichen reservierter „Jeans-Prosa" aufmerksam; innerhalb ähnlicher räumlicher Stereotypen eröffnen sich auch Möglichkeiten, gewisse „elitäre" Genrebestimmungen zu karikieren, ja sogar zu ironisieren: Dubravaka Ugrešić formt in ihrer Prosa *Štefica Cvek u raljama života* eine metaliterarische Collage aus narrativen Scherben hoher Literatur und einer Vielzahl ironisierter „niedriger" Klischees, kennzeichnet für *Chick Lit* oder *Camp*; Julijana Matanović nährt in *Bilješka o piscu* konstant die Liebesehnsucht einer schwachen weiblichen Figur, als würde es sich um einen Liebesroman handeln, um zugleich systematisch am Umgestalten, ja sogar am Bagatellisieren seiner genremäßigen Parameter zu arbeiten. Sanja Bilić zeigt in ihrem Roman *Koji film sad vrtiš u glavi* wie sich eine Geschichte über urbane Depression mithil-

fe hypertrophierter *Chick-Lit*-Grundsätze, beziehungsweise angehäufter Signale für Kitsch und Konsumerismus mit erzählerischer Leichtigkeit in ein Synopsis in der Manier einer Seifenoper verwandelt.

Die Autorinnen späterer Jahrzehnte (hauptsächlich seit den 1990ziger Jahren) fanden neue räumliche Medien, die sich durch Prismen verschiedener, aufgezwungener oder freiwilliger, zeitweiliger oder ständiger Exilsituationen objektivierten. Dabei ging es meist um explizites Verweilen im Gebiet des Anderen, in Situationen mit ausgeprägter Erkenntnis, der Ort sei durch ein Ausgangs- oder gelegentliches Bedürfnis nach den Verweilen auf der Übergangslinie zwischen beklemmenden und unsicheren Raumpunkten und kalten, niemanden gehörenden Zwischenräumen zu ersetzen. Geographisch erkennbare oder aber hybride und globalisierte Räume in der Fremde rufen manchmal ein nostalgisches Auslesen der persönlichen Geschichte hervor, der unübersichtlichen Imaginations- und Erinnerungsorte, mit einer starken Empfindung existentieller Unsicherheit: die ProtagonistInnen befinden sich in einer Kluft zwischen der Erkenntnis der fatalen Zerstreutheit ihrer Personalität, die es in abermaligen Hinterfragungs- und Zusammensetzungsversuchen übersichtlicher zu gestalten gilt, und dem Bewusstsein über mehr oder weniger erreichbare kreative Möglichkeiten, die ihnen den Weg zum selbstbewussten Ich-Sein, beziehungsweise dem bewussten Teil ihrer Persönlichkeit, dem reflexiven Ich, sowie dem Selbst als Erkenntnis ihrer inneren Struktur und Kohäsion, sowie zum Unterscheiden zwischen sich selbst und anderen eröffnet, denn „ist das Ich-Sein ein artikuliertes Ich, ist das Selbst ein artikuliertes Ich-Sein in seiner ganzen Fülle“ (Bezić, 2001: 197). Gemeinsam ist ihnen dabei das einsame, nomadische Treiben in einem Netz verwirrender kultureller Identitäten, um in deren Konfrontation, ja auch gelegentlichen schmerzlichen Zusammenstößen, ein eigenes stabileres Wesen erahnen und vielleicht sogar gestalten zu können. Manche Autorinnen, die vom Standpunkt Vertriebener über Vertriebene schreiben, stimmt das Gefühl ihres verlustvollen Ausgestoßen-Seins nostalgisch, sodass sie verschiedene interkulturelle oder übernationale Glossen über ihre frustrierenden Exilsituationen erstellen und sich dabei unaufhörlich in einer Kluft zwischen dem orientierungslosen Durchreichen fremder Räume und dem versprechenden, adornoschen Erahnen ihrer Rettung im Text, als einzigen, wenn auch zerbrechlichem Heim befinden. Andere, wiederum, haben in ihrer exzentrischen Aussonderung und absichtlichen „Ketzerei“ gelegentlich auch auf aufdringliche Weise eine Exildramaturgie des Nicht-Dazugehörens erarbeitet, einen „fieberhaften Extremismus“, beziehungsweise ein Verlangen, die Wahrheit, d.h. sich selbst, nicht zu besitzen, sondern zu relativieren (Kristeva, 2000: 58). Im Laufe ihres ahasverhaften Bewegens in entfremdeten Räumen spielen sich Szenen spektakulärer Aufbrüche und Ankünfte ab, ständig ist aber der Status der

Verschiedenheit, der ewigen persönlichen Beunruhigung, aber auch der „Beunruhigung anderer" (Said, 2000: 31), sowie des hartnäckigen Ablehnens, irgendwo dazugehören zu wollen. Gemeinsam ist ihnen die Sicht auf die Anders- und Gleichheit, auf das Heim und die Fremde aus betont kritischer Distanz, denn laut Said lassen sich aus der Nebeneinanderstellung im Endeffekt doch neue, ungeahnte, ja sogar universellere Bedeutungen gewinnen. Die Äquidistanz zum Ort der Herkunft, sowie das Verweilen inmitten eines dehnbaren Raums der Fremde, beziehungsweise das Beobachten der gesamten Welt als eines fremden Landes, spricht für Reise und Heimatlosigkeit als Topoi menschlicher Erfahrung, die niemals zur Ruhe kommen, sondern sich stets systematisch umschichten und provokativ verändern. Dies hinterließ natürlich auch auf der Struktur der psotmodernen Textualität seine Spuren, die hauptsächlich von Nicht-Linearität und Assoziationsreichtum gekennzeichnet ist und von einer erzählerischen Stimme zerstreuter Identität vermittelt wird und sich in abermaligen Versuchen erschöpft, das Mosaik ihrer eigenen Personalität wieder zusammenzusetzen.

In den Prosatexten unserer Autorinnen macht sich eine grundsätzliche Einteilung des Exilstatus nach zweierlei „Dramen" explizit bemerkbar: bei einigen geht es um ein existenzielles und identitätsbezogenes Drama des Individuum, während bei anderen die Betonung auf dem Drama des Raumes liegt. Irena Vrkljan arbeitet in ihren (Auto)Fiktionen systematisch an individuellen identitätsbezogenen Aporemen und bezieht sich dabei auf die Bipolarität, beziehungsweise die panoramische Simultaneität beider Pole, auf Gleich- und Andersheit, um im reichhaltigen Repertoire exilantischer Modelle Hinweise (und deren „Auslöser") individueller femininer Verletzlichkeit detektieren (*Svila, škare*), verschiedene Arten von *Auto-gyno-graphie* (Humm, 2000), d.h. gesamter weiblicher Lebensläufe (*Marina ili o biografiji* u. a. Titel) gestalten, oder aber in die Situation des Exils das Paradigma des Kriegs- oder urbanen Verbrechens als deren dunkelste Schattenseite einbauen zu können (*Pred crvenim zidom; Posljednje putovanje u Beč*). Besonders wird das Drama des Exilmartyriums beim Individuum in den Prosawerken von Dubravka Ugrešić hervorgehoben: sowohl in *Muzej bezuvjetne predaje*, als auch in *Ministarstvo boli* wird der Opfer-, beziehungsweise Martyrerkomplex „internationaler" Außenseiter betont, die wegen ihres Gefühls der Isolation und Nicht-Zugehörigkeit zu irgendeiner räumlichen Bestimmung beide unerreichbare Pole verteufeln und orientierungslos in den Räumen „dazwischen" herumtappen, denn das Exil ist ein „mittlerer Zustand", reserviert für „ein intellektuelles Bewusstsein, dass sich nirgendwo zur Ruhe lassen kann" (Said, 2000: 29). Und während bei Ugrešić der Komplex eines bedingungslosen „Ablehnens jeglicher Zugehörigkeit" vorherrscht, bringt Slavenka Drakulić in ihrem Roman *Kao da me nema* in den entfremdeten Raum des Anderen eine kämpferische Einstellung

(mit der feministischen Dimension weiblicher Ausdauer) ein, mit dem Ziel, den Raum um jeden Preis zu erobern. Neda Miranda Blažević bringt im Prozess des Hinterfragens der Arten der Rückgewinnung, beziehungsweise des „Auffüllens" der bedrohten Identität einer sich im Exil befindenden Person in ihre Prosa Impulse aus dem kosmopolitischen kulturellen Kontext, sowie die Idee des Textes als „Fegefeuers" ein, wobei das „physische Exil" zum „Asyl des Schreibens" wird (Zlatar, 2004: 135). Slađana Bukovac folgt in *Putnici* erzählerisch dem Akt des individuellen Reisens durch fremde Räume und stattet diesen ebenfalls mit einem breiten Spektrum kultureller Stichwörter aus, um mit deren Assistenz zu versuchen, die kommunikativen Grenzen (vor allem jene geschlechtsbezogenen) zu bestimmen. Das Drama es Einzelnen ist auch in *Vrijeme laži* von Sibila Petlevski sichtbar, wo sich erzählerisch die multikulturelle Identität eines ebenfalls internationalen intellektuellen Außenseiters im Niemandsland herausbildet, jedoch vor dem Horizont seines autodestruktiven Beschlusses, aufzugeben. Im Roman *Hotel Zagorje* von Ivana Simić-Bodrožić ereignet sich das Drama eines kleinen Individuums auf fremdem Raum, beziehungsweise die Konfrontation von Ersatz- und umgewidmeten Orten mit der Sehnsucht nach den für immer verlorenen „reinen" Orten der Herkunft (der Kindheit und des Zuhauses).

Andere Formen des räumlichen Dramas, das eigentlich eine „historiographische Metafiktion" darstellt und „innerhalb seiner eigenen komplexen Textualität separate Texte über die Vergangenheit entwickelt" (ebenda: 140), lassen sich aus der Prosa von Daša Drndić herauslesen (von *Marija Czestochowska* bis *April u Berlinu*). *Totenwände. Zidovi smrti* ist eigentlich ein fiktofaktisches prosaisches Panoptikum, in dem Teile einzelner und kollektiver Erinnerungen einander gegenübergestellt werden, wodurch ein historisches und geistiges Bild des 20. Jahrhunderts entsteht. Ein systematisches Herauslesen persönlicher existenzieller Erfahrungen und zahlreicher biographischer Stichwörter in historisch-dokumentierendem Zusammenhang bestimmt auch die Prosa *Leica format* derselben Autorin; das räumliche und zeitliche Inventar der neueren europäischen Geschichte komprimierte sich hier auch chronotopische Einzelheiten einer bestimmten Urbanität, die sich zugleich bezeichnend auf einzelne private Erzählungen oder subjektivierte, oft in der ersten Person gegebene Aussagen beziehen. Sowohl diese, als auch andere historisch-kulturelle Sagen dieser engagierten Autorin fließen in einem großen *Work in Progress* mit ähnlichen Verhältnissen zwischen Kollektivem und Einzelnem, einem systematischen Beleuchten obsessiver Themen (Kriege, Verbrechen, Flucht) aus verschiedenen Blickwinkeln und typischen Übereinstimmungen zwischen persönlichen Martyrien und entfremdeten Räumen zusammen; charakteristisch für alle sind eine genrebezogene Destabilisierung, sowie verschiedenartige Strategien postmoderner Textualität, durch die die Zer-

streutheit der Identität im schicksalhaften Durchkreuzen des Historischen und des Menschlichen angedeutet werden.

In den Werken einiger neuerer Erzählerinnen kommen stellenweise auch baudrillardsche räumliche Simulacren zum Vorschein, an denen sich fiktive szenische Manipulationen und Improvisation abspielen und immer weniger mir einer erfahrungsbedingten Wirklichkeit gerechnet wird. Den Übergang zu derartigen Erscheinungen stellen eigentlich transitorische, neutralisierte, unverwirklichte oder abwesende (von Auge als Unorte bezeichnete) Orte dar, an denen das Individuum im Vorübergehen seiner eigenen einsamen Individualität überlassen wird, die einem Absterben der Wirklichkeit entgegengleitet. Es handelt sich dabei um ein zeitweiliges semiotisches Verweilen an beiläufigen und anonymen Topoi (Hotels, Flughäfen, Autobahnen, Untergrundbahnen, Supermärkte u. ä.), an denen die standardmäßige Kommunikation aufhört und ein entfremdendes Spiel versteckter Identitäten und nicht zu verwirklichender Zwischenbeziehungen beginnt, „denn während anthropologische Orte organische Gesellschaftlichkeit schaffen, stellen Unorte Vertraglichkeit her" (Auge, 2001: 86). Einen Schritt weiter bedeuten die baudrillardschen Räume simulierter Überwirklichkeit, inszenierte Topoi unwirklicher Wirklichkeit, an denen sich neue ontologische Ebenen verdinglichen und manchmal auch die Struktur anthropologischer Binarität, die Einteilung in das Ich und das Andere (Wolmark, 1993: 51) untergraben wird. Trotzdem erscheinen in der Mehrzahl der Texte neuerer kroatischer Erzählerinnen simulierte Hyperräume nur gelegentlich; weit öfter trifft man auf grobe Zusammenstöße wirklicher und virtueller Welten; wobei die manieristische Kombinatorik verschiedenen Ebenen der Wirklichkeit den Eindruck erzählerischer Manipulation aufdrängt. Das Sich-Entfernen von der standardmäßigen Wirklichkeit spielt sich nämlich auf verschiedenen Raum- und Erfahrungsbezogenen Ebenen ab, an experimentellen, künstlichen, gleitenden, technologisch ausgeklügelten Orten, beziehungsweise im Cyberspace einer völlig neuen, oft sogar futuristisch sich gestaltenden Wirklichkeit, was gelegentlich zu verschiedenen Arten von Demontage und Auflösung mit verklärender ethischer, kultureller, erotischer, geschlechtlicher und feministischer Kombinatorik und verschiedenen textuellen Manipulationen, vor allem im Verhältnis zwischen Text und Metatext führt (Julijana Matanović: *Tko se boji lika još*; Dora Kinert-Bučan: *Duše od gume*). Der Zusammenprall wirklicher und erzählerisch „manipulierter", imaginärer Über-Orte führt dazu, dass auf räumlicher Ebene gelegentlich die Unterschiede zwischen Illusion und Wirklichkeit verwischt werden, oder dass diese manchmal ihre Plätze tauschen, sodass dabei die *Reality*-Bühne, auf der ein Überschuss an Realität und ein Mangel an erkennbarem Wertverhältnis herrschen, marginalisiert wird oder sich über die Objektivität der dann authentischen erzählerischen

Ausgangsbühne lustig macht. In einigen Prosawerken unserer Autorinnen machen sich verschiedene Stationen auf dem noch ungeübten Weg von den standardmäßigen erfahrungsbedingten räumlichen Zonen über abgekühlte Unorte im Niemandsland bis hin zu künstlich gebildeten virtuellen Aufenthaltsorten mit genauso gearteten Wesen, beziehungsweise auf dem Pfad von anthropologischen Orten, wie auch immer sie aussehen mögen, zu den postmodernen Posträumen und den dazugehörigen Postidentitäten bemerkbar. Slavenka Drakulić inszeniert in *Holograms straha* eine kalte, sterile, entpersönlichte Zone, in der auf experimentelle Weise die erzählerische Technik einer hologrammartigen Aufzeichnung des Körpers, seiner Verwandlung in einen Beobachtungspunkt, an dem die „Möglichkeit seines Hindurchgehens durch sich selbst, seines Hindurchgehens durch den eigenen geistigen Körper", beziehungsweise „eines Übergangs auf die andere Seite unseres eigenen Körpers, auf die Seite des Doppelgängers, eines glänzenden Klons oder toten Zwillings, der niemals an unserer Stelle zur Welt gekommen ist und im Vorherein über uns Wacht" (Baudrillard, 2001: 150 und 151) erfahren wird; dabei wird natürlich, wie Gibson es sagen würde, mit einer „unvorhersehbaren, unwiederholbaren und radikalen Zufälligkeit" (2001: 179) gerechnet. In *Božanska glad* derselben Autorin spielt sich jedoch ein wortwörtliches Hinausschreiten aus der entpersönlichten Sphäre des Unorts in den simulierten autistischen Über-Raum ab, in dem es zu hyperrealistischen erotischen Berührungen kommt, in denen ein virtueller weiblicher Dämon als Derivat eines radikalen Feminismus die Hauptrolle spielt. Ein grotesker Überbau auf einer derart gestalteten Über-Wirklichkeit kommt auch in den letzten Passagen von Lada Žigos *Babetine* zum Vorschein, wo es um eine virtuelle Zone einer zukünftigen Cybergalaxie geht, die von weiblichen Monstern, potentiellen Klons von Slavenka Drakulićs supermächtigen „Fresserin" männlicher Körper, beherrscht wird. In Marija Paprašarovskis Roman *Astral* zeichnet sich dieses allmähliche Heraustreten aus den Räumen der Erfahrung als Experimentieren mit den physischen und biologischen Grenzen des menschlichen Wesens ab, mit lebendigem und nichtlebendigem Material, was sich poetologisch auch auf die Art des entstellten, anamorphosen Erzählens auswirkt; eine Distorsion menschlicher und räumlicher Dimensionen in mannigfaltigen relativierenden und vertauschbaren Prozessen im Verhältnis zum aus den Sphären der Erfahrung übernommenen Stoff lässt sich auch in Milana Vuković-Runjićs *Ulica nevjernih žena* detektieren. Dubravka Ugrešićs Prosatext *Baba Jaga je snijela jaje* lässt sich als eine Art Aufeinanderschichten hyperbolierter, gegensätzlicher, nichts selten auch grotesker Register märchenhafter, wirklichkeitsbezogener, (meta)wissenschaftlicher und nicht zuletzt auch virtueller diskursiver Mutationen lesen. Auch hier eröffnen sich Räume ohne Grenzen, in denen immer neue und unvorhergesehene Kom-

binationen und vervielfältigte und instabile Identitäten möglich sind, denn „die virtuelle Wirklichkeit ist elastisch", sodass sich in ihr „auch das körperliche Wesen auf ungeheuerliche Weise dehnen lässt" (ebenda: 176). An der dehnbaren Grenze zwischen dem Realen und dem Surrealen spielt sich auch die Handlung von Sanja Lovrenčićs *Klizalište* ab, ein simuliertes Kommunikationsspiel mit geschlechtlichem Vorzeichen; auch in Aleksandra Kardums Roman *Pratim te* fällt der hybride Cyber-Raum samt seiner virtuelle Identitäten schaffenden Online-Kommunikation gelegentlich in die räumliche Schicht der Wirklichkeit ein, als Signal, durch das die alten Annahmen von der Beständigkeit, Zweckmäßigkeit oder Essentialität zwischenmenschlicher Beziehungen und ethischer Substanzen negiert werden. Der neukonstruierte Raum der Technowissenschaften zeigte sein vorerst brutalstes Gesicht in Jelena Čarijas (genremäßig typisch unsicherer und poetologisch verfremdender) Prosa *Klonirana*; hier zeigte der Cyberspace seine ganze üble Gesinnung, indem er die monströse Identität eines technologischen Manipulators mit allgegenwärtiger (wenn auch vorübergehender Kontrolle) über seinem ohnmächtigen Opfer samt verschiedenartiger Implikationen dieser Tat konstruierte.

Schließlich könnte gesagt werden, dass die literarische Räume in den Prosawerken kroatischer Autorinnen zur Zeit der sogenannten zweiten Moderne innerhalb substantieller Erfahrungskoordinaten eingebettet waren, sowie dass sie auf verschiedene Art und Weise mit jenen Identitäten übereinstimmten, für die, manchmal auch nur weit im Hintergrund, immerhin ein einheitliches ethisches und Wertsystem existierte. Aus den Texten derartiger Provenienz können zwei Arten (meist weiblicher) Identitätskontrukte herausgelesen werden: zum einen marginalisierte, d.h. unterdrückte Identitäten, die in komprimierten Räumen des gesellschaftlichen Chaos, der Irrationalität und des Antiintellektualismus umherirren, meist auf individuelle psychische Strukturen, beziehungsweise Perspektiven ihrer eigenen inneren Entwicklung innerhalb erkennbarer Erfahrungsmodelle im Bereich der Gleichheit bedacht; zum anderen, beziehungsweise ihnen gegenüber, revoltierte oder anarchoide Identitäten, geworfen auf eine breitgefächerte multinationale und multikulturelle Bühne voller historischen „Lärms und Wut", Extremen und niemals beendeten, überaus dynamischen Umgestaltungen eigenen Rekursivitätsempfindens zugeneigt, in ständiger Reisebewegung und dabei auf der Suche nach Kollektivität, um sich mit ihr auf den instabilen Gebieten des Andersseins identifizieren zu können.

Eine der rettungsbringenden Tätigkeiten bei einer derartigen identitätsbezogenen „Abrechnung" war auch das Motiv der weiblichen künstlerischen Selbstbehauptung: das Stereotyp weiblicher Kreativität machte sich bei den meisten älteren Autorinnen als Zeichen, wenn nicht gar als Beweis eines gezielten identi-

tätsmäßigen Heranreifens bemerkbar: die rasch zum Leben erweckte Schaffenskraft (meist literarischer oder künstlerischer Natur) ist der Schlusspunkt eines langen und qualvollen Weges auf der Suche nach weiblicher gesellschaftlicher, partnerlicher oder persönlicher Bestätigung und wird in älteren Texten erzählerisch meist als Art des Überlebens unter ungünstigen Lebensumständen oder aber als Schlusspunkt, beziehungsweise Krone der Kreativität dieser wiedergeborenen Identität realisiert. Postmoderne Erzählerinnen ornamentieren jedoch immer öfter das Motiv weiblicher Kreativität, es wird zur Figur der Textualisierung, es kommt zu verschiedenen Formen von Synergie zwischen Text und Metatext, das weibliche Schaffen elaboriert sich nicht selten auch manieristisch an Ort und Stelle, innerhalb der Erzählung, als unmittelbarer (oft autoreferenzieller) Beweis der alten Annahme vom weiblichen, beinahe grenzenlosen kreativen Potential. In diesem Fall gestaltet sich nicht selten auch ein besonderer Typus dehnbarer, beziehungsweise transitorisch verkleideter (Gegen)Identität, der fluid ist und zu luddistischer Umschichtung, Vervielfältigung, ja beinahe zur Manipulation mit allen verfügbaren Mitteln neigt: den Ebenen und Bestandteilen der Wirklichkeit, persönlicher und fremder Biographien, Technologien des Schreibens, sujet-, genre- und gattungsmäßiger Modelle. Diese bewohnen manchmal eine Art „synthetischer Wirklichkeit" und partizipieren lebhaft an verschiedenen Arten von Kombinatorik, Remake oder Recycling der Bestandteile eines „Hyperraums ohne Atmosphäre", d.h. eines Raumes, in dem es schwer fällt „das Wahre vom Falschen, das Wirkliche von seiner künstlichen Auferstehung" zu trennen und wo keine Illusion mehr möglich ist, „denn es ist auch keine Wirklichkeit mehr möglich" (Baudrillard, 2001: 68, 14 und 34). Natürlich machen sich in den Werken unserer Prosaschriftstellerinnen des späten zwanzigsten beziehungsweise beginnenden einundzwanzigsten Jahrhunderts vor allem eine Suche und ein „Tasten" nach Möglichkeiten bemerkbar, Wirklichkeit in Hyperwirklichkeit, Identität in Gegenidentität zu überführen – eine nicht unwesentliche Rolle spielt dabei das metatextuelle Balancieren an den Grenzen disparater Welten. Trotzdem steht hier noch immer eine teleologische, aus der standardmäßigen Erfahrungsschicht übernommene Dramaturgie des Lebens im Vordergrund; beziehungsweise es leben noch immer Zeichen der Nostalgie nach den alten Werten, nach verlässlichen Referenzen eines begrenzten, aber zweckerfüllenden Lebensraums und genau solcher Identitäten, die sich zwar mit Anzeichen einer möglichen post-postmodernistischen Welt ohne Vergangenheit und Zukunft vermischen, beziehungsweise jener, die selbstzweckerfüllender und wirklicher als jegliche Wirklichkeit wäre (es aber noch immer nicht ist).

LITERATUR:

Auge, Marc. 2001 *Nemjesta.* Zagreb.
Bachelard, Gaston. 2000 *Poetika prostora.* Zagreb.
Baudrillard, Jean. 2001 *Simulakrumi i simulacija.* Karlovac.
Bezić, Živan. 2001 *Jastvo i sebstvo.* „Crkva u svijetu", 2, S. 174-203.
Certeau, Michel de. 2002 *Invencija svakodnevice.* Zagreb.
Foucaut, Michel. 1996 *O drugim prostorima.* „Glasje", 6, S. 8-14.
Gibson, Andrew. 2001 *Pripovijedanje i čudovišnost.* „Republika", 9-10, S. 162-191.
Greimas, Algirdas Julien. 1986 *For a Topological Semiotics.* U: Gottdiener – Lagopoulos, S. 25-54.
Grgas, Stipe. 2000 *Ispisivanje prostora.* Zagreb.
Houston, James. 1978 The Concept of Place and Land in the Judaeo-Christian Tradition. In: *Humanistic Geography.* Chicago.
Humm, Maggie. 2000 *Autobiography, the Social Self and Ghosts.* In: *Feminism and Autobiography.* London, New York.
Kristeva, Julia. 2000 *Toccata i fuga za stranca.* „Tvrđa", 1-2, S. 55-63.
Larsen, Svend Eric. 1995 *Između nigdje i svagdje.* „Glasje", 3-4, S. 32-46.
Merleau-Ponty, Maurice. 1976 *Phénoménologie de la perception.* Paris.
Nemec, Krešimir. 2010 *Čitanje grada. Urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti.* Zagreb.
Said, Edward. 2000 *Intelektualni egzil.* „Tvrđa", 1-2, S. 25-32.
Welsch, Wolfgang. 2000 *Prostori oblikuju ljude.* „Europski glasnik", 5, S. 617-640.
Wolmark, Jenny. 1993 *Aliens and the Others.* London.
Zlatar, Andrea. 2004 *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti.* Zagreb.

(*Lijepi prostori. Od nemila do nemjesta (Einleitung).* Zagreb, Naklada Ljevak, 2011., S. 6-24)

Ujevićs weibliches Imaginarium

Sein „verhasstes Ich" sezierend, beginnend mit seiner möglicherweise komplexesten Prosaaufzeichnung, einer „somnambulen Skizze" unter dem Titel *Ispit savjesti* (Gewissensprüfung, 1923), „geschrieben an einem sonderbaren und schweren Herbsttag 1919" (Ujević, 2002), über den kürzeren Beichttext *Kralj boema se ispovijeda na pragu* (Der König der Bohemiens beichtet an der Schwelle, 1930) bis hin zur feuilletonistischen Prosa aus dem Jahr 1938 – *Ljudi za vratima gostionice* (Menschen hinter der Wirtshaustür) und *Skalpel kaosa* (Das Skalpell des Chaos) – zeigt sich bei Tin Ujević ein zweifellos kontroverses Verhältnis gegenüber der Frau und dem Eros, ein Verhältnis, das warnt, zum Teil aber auch die Komplexität, aber auch die Strittigkeit des weiblichen Imaginariums erklärt, von der sein gewaltiges lyrisches Werk ungleichmäßig durchdrungen ist. Was allen genremäßigen und chronologischen Instanzen von Ujevićs Wirken gemeinsam ist, ist die Erfahrung des Eros, als „unbesiegbaren Kämpfers" (ebenda, 131), ohne den es „keinen Dichter geben kann" (ebenda, 69). Die nächste Konstante ist eine persönliche schmerzliche Erfahrung, derentwegen er „bespuckt, geohrfeigt, gehauen, gequält, eingesperrt und in unantastbarer, unangefochtener Liebe zusammengeschlagen wurde und das brachte mir Leiden, von denen ich befürchte, dass kein Mensch sie vor mir erlitten hat. Heute, vielleicht nur für diesen Augenblick, lieb ich nicht, liebe ich keine Frau mehr, liebe ich auch die Liebe nicht mehr, an die ich allzu strenge Anforderungen stelle, ich weiß nicht, ob ich jemals lieben werde und ob sich eine einzige einfinden würde, um mich zu lieben" (ebenda, 100-101). „Getroffen", also, und wortwörtlich „zersägt" in einer Liebe, die eine „grausame Nervenkatastrophe" ist (ebenda, 69), an der seinerzeit alle seine Gefühle und Gedanke „erkrankt" waren, ist sich Ujević trotz allem systematisch der Gefahr bewusst, die aus dem Aufzwingen des „verhassten Ich" hervorgeht, d.h. aus dem gewaltsamen Durcheinanderbringen der eigenen und scheinbaren Wichtigkeit des „persönlichen Falles" mit dem universellen, typischen Fall der Menschheit, einer Gefahr der verwirrenden Verwechslung seines „lyrischen Egoismus" mit der „tiefen menschlichen Einmütigkeit und Namenlosigkeit", und deshalb behauptet er, „der beste Weg zu sich selbst sei, sich selbst zu überwinden", aufhören zu bestehen („Ich bin aber so glücklich, dass ich auf-

gehört habe, zu bestehen, dass ich gestorben bin", ebenda 122). Einen Schritt weiter bedeutet die Idee, am schönsten und interessantesten sei die Liebe einzig in der Kunst („Liebe verwirklicht sich zur Gänze nur mit künstlerischer Schönheit"; ebenda 125), wobei die Erotik eine religiöse, beinahe mystische Dimension annimmt und sich durch ideale Liebe manifestiert, die den Blick auf das Unermessliche eröffnet; es folgt die autopoetische Bemerkung, „die Psychologie des Innenlebens und die Mystik des Erotismus" seien „die beiden wichtigsten Züge meines Bandes" (d.i. *Lelek sebra* / Das Wehklagen des Sklaven; ebenda, 121). In der Schrift *Žena u dušinom ogledalu* (Die Frau im Spiegel der Seele, 1930) fällt er über die treibhafte, sinnliche Liebe her, die ein Abgrund, eine Krankheit, Aberwitz und blinde Kraft sei, ihre Auslöserinnen jedoch „der Reiz und das Gift dieser Welt" (Ujević, 1979: 225). Deshalb sieht er am Grund aller religiösen, kosmischen oder metaphysischen Unruhen ausgelöschte Sinnlichkeit den vergeistigten Schatten der Frau als „fleischgewordene göttliche Idee", eine mystische Dame, freigekauft durch Leiden, und dabei kann „nichts mit einer vollkommenen Frau verglichen werden, außer eines vollkommenen Gedichts" (Ujević, 1979: 226).

Und so sind wir, mit Hilfe des (Eigen)Kommentars des Autors, natürlich, im Lichte seines sowohl intimen, als auch soziopolitischen und ideologemischen Vorkontexts, beim Bild der Figur der Frau in Ujevićs Dichtung angelangt, beim Herauslesen ihrer „Navigationsrolle" innerhalb seines Werkes. Die Frau ist zweifellos ein variables, also unzuverlässiges dichterisches Objekt, jenes, das treibend und sich windend zum Hebel des Antriebs wird und gelegentlich im Prozess des für diesen Dichter typischen „masochistischen Zerreißens" (Milanja, 2004: 75) triumphiert. In seinen ersten lyrischen Veröffentlichungen (zehn Gedichte in *Kroatische junge Lyrik*, sowie in den Bänden *Lelek sebra* und *Kolajna*) existiert sie auf der kurvenreichen Linie von der neopetrarcistischen Figur einer abstrakten, aber trotzdem nicht selten erotisierten, herbeigesehnten, aber auch unzugänglichen Frau bis hin zum anbetenden historizistischen und mythischen intertextuellen Verhältnis mit gelegentlichen Stationen auf der archetypischen geschlechtlichen Verknüpfung. Das galante Verhältnis des Dichters nimmt mehrfache Ansichten an, die sich in verschiedenen Umschmelzungen dynamisch verdinglichen; das Konzept der Frau in einigen meist frühen Versen realisiert sich in einer Mischung aus Überlegenheit („wie ein Wesen aus der Höheren Welt"; Ujević, 2008: 25) und Rätselhaftigkeit („Was bist du? Ein Rätsel?; ebenda, 24). Im Gedicht *Sfinga* (Sphinx, *Kroatische junge Lyrik*) wird sie durch das Rätsel einer reglosen steinernen Verschmelzung aus geflügelter Frau und Löwe symbolisiert, in dem sich sowohl das „ungelöste Geheimnis der Hieroglyphen" (ebenda, 13), als auch Unempfindlichkeit verborgen halten („sie schaut auf alle Mühen, die der Mensch sich abmüht / mit dem Auge aus Granit und der gefühllosen Rinde", ebenda 13);

im Gedicht *Žena među kraljicama* (Die Frau unter den Königinnen) zeigt sich das Verhältnis des troubadourhaften Anbetens in einer Geste der Demut („vor eurer Gestalt beugt sich das Knie", ebenda, 40), aber auch in der Ahnung des Eindringens ins Geheimnis der Frau, d.h. in ihre Ambivalenz, vor allem in die Bipolarität von Seele und Körper, die dichterisch mal im männlichen, mal im weiblichen Code verkörpert wird: der männliche Hedonismus und seine sinnliche Sehnsucht werden systematisch mit dem polyvalenten weiblichen „Schauspiel" konfrontiert, in dem sie abwechselnd oder gleichzeitig als „löwischer Stolz und Scheu des Rehs" (ebenda, 40), „eisige Neva" und „Kaiserin des Körpers", Maria und Eva in einer Kontamination aus Heiligkeit und Weltlichkeit, Keuschheit und Sünde erscheint. Das männliche Subjekt befindet sich stets in subordinierter Stellung, zu der ihn die unerreichbare, zugleich keusche und erotisierte weibliche Figur nötigt. Daher auch die systematischen Sprünge von der neotroubadourischen Vergötterung („göttliches Weib"; ebenda, 106) zur erotischen Beklommenheit („Sohn der Beklemmnis", ebenda 98), oder gar zur Phobie („und weil ich dich liebe, fliehe ich vor dir"; ebenda, 106). Das aussagende Subjekt verweilt in „männlicher Wirklichkeit" (ebenda, 51), die Unterwerfung und Demut miteinschließt („die Welt ist so riesig und ich so winzig"; ebenda 85), ja auch Ekstase im Erforschen des Geheimnisses des Anderen (mithilfe praktischen Dekors: Haar, Augen, Augäpfel, Lippen, Hände, Körper, Bewegungen), die gelegentlich in Nostalgie nach der heimischen Landschaft übergeht („nach unseren Oliven, nach den Salonen, / nach abendlichem Gold sanfter Ave-Marien / nach Ruhe, Wehmut, nach den Madonnen / und dem reinen Silber unsrer vollen Arien"; ebenda, 43), nicht aber in Matošs oder eklatanter noch in Harambašićs Idee der Freu als einziger Heimat. In seinem Text *Die Frau im Spiegel der Seele* sagt Ujević ausdrücklich, in Gegenden, die wunderbare Natur, beziehungsweise die mystische Ahnung des weiblichen Ideals enthalten, würden meist jene Dichter geboren, die nach ihm suchen. Dies ist auch der Grund, warum sich in seiner Dichtung die Figur der Frau auf ihrem Weg von der Idealisierung zur Mystifizierung in einer mehrschichtigen Nomenklatur verbirgt: von der Frau oder Dame mehr oder weniger erotisierter Weiblichkeit, die laut Frangeš „Merkmale der Wirklichkeit aufweist, sich in der Wirklichkeit aber nicht konstituiert" (Frangeš, 1986: 349), sodass sie zeitweilig von der Aura dichterischer Repulsivität umgeben ist, bis hin zur „Kontaminierung einer Beatrice oder Laura, die eine reine Abstraktion und philosophische Idee darstellt" (ebenda, 349) und als unmittelbar geistige und künstlerische Antriebskraft dient (nach Ujević ist sie die eine wundersame Quelle, eine reichhaltig assoziativ kontextuierte Hippokrene), oder aber in zahlreichen historizistischen Rollen besteht, also als memorable Figuren aus der Vergangenheit und Teile des zwischenkulturellen Intertexts (bereichert,

natürlich, durch liturgische Allegorik, Semiotik und Lexik), durch die, wie es schon Matoš getan hatte, auf die Nichtigkeit der Gegenwart im Verhältnis zum Geist der Vergangenheit hingewiesen wird.

Bei Ujević ist jedoch alles möglich, sodass die Frauen in diesem Zug gerne untereinander ihre Rollen tauschen, die systematisch zwischen Realität und Abstraktion, Lüsternheit und Mystik hin und herschwanken, „denn das Leben ist nicht nur ein heraklitischer Fluss, es ist ein Vulkan, ein Geysir und vieles andere. Vor allem und mehr als alles: ein Kinematograf" (Ujević, 2002: 121). Deshalb lösen in seiner Dichtung, wie zum Beispiel im Gedicht *Naše vile* (Unsere Feen), weibliche Figuren von Märtyrerinnen, Heiligen, Schriftstellerinnen, Banessen und Nymphen, verloren in der rezenten Kultur niedriger Geistigkeit und bar jeglichen Zweifel der Vergangenheit unterlegen, geradezu kinematographisch und in furiosem Rhythmus einander ab; diese Figuren werden vom lyrischen Subjekt in den Bereich des Geistigen und Beflügelnden, aber Vergangenen eingeordnet, imputiert wird die Kritik eines instabilen intellektuellen und weltanschaulichen Status der neuen Epoche. Dem chaotischen Materialismus der modernen Gesellschaft werden idealistische lyrische Illusionen und Visionen naiver Vertreter des „beleidigten Geschlechts" entgegengesetzt, deren Herzen „von Pfeilen verwundet sind" (Ujević, 2008: 173); es kennzeichnet sie ein metaphorisches Liebesverhältnis: sie sind verlorene Lieben, die, statt „den Helden zu trösten und zu stärken", unheilschwanger geworden sind (denn sie haben sie „für immer verdammt"), verschwunden sind sie wie ein Regenbogen (der Bogen, der vergeblich versucht, die idealisierten Bereiche der Vergangenheit mit der wüsten Wirklichkeit zu verbinden), nach ihnen sehnt sich aus der „männlichen Wirklichkeit" heraus das lyrische Subjekt, deren Hoffnung einer Illusion näher kommt, als ihrer eigenen Erfüllung (denn sowohl sie, als auch die Landschaft sind für sein Sehnsüchte unempfindlich), sodass Schwäche und Nostalgie ihre endgültigen Leistungen sind. Auch in anderen historizistischen weiblichen Gleichnissen tritt, neben dem betonten kulturellen Kontext und der stereotypen Indikatoren physischer Schönheit, etwas von der Körperlosigkeit und Grausamkeit der Sphinx aus Ujevićs gleichnamigem frühem Gedicht zum Vorschein. Diese mächtigen Frauen der Vergangenheit tragen Namen: zu Beispiel die Märtyrerin und Verführerin Viviane, Evas Vorgängerin Lilith, die Göttin der Aufrichtigkeit und des Herdes Vesta, die biblische Verführerin und Heroine Dalila, Isolde, aus der mittelalterlichen Liebesgeschichte, Parka mit dem Garn des Lebens und des Todes, die unwirkliche Dora Remebot als Ideal einer heiligen Frau, aber auch die Muttergottes, Maria, die universelle Mutter Eva („Mutter ist Gott"; ebenda, 31: „O, Frau, Mädchen und Sünderin, du bist dem Menschen Mutter"; ebenda, 341); in *Die Menschen hinter der Wirtshaustür* (1938) macht sich eine leichte Hinwendung zur transge-

schlechtlichen, beziehungsweise endogamen Sichtweise bemerkbar („Michhatte der Fall des Androgyn dermaßen erschüttert, dass ich ihm meinen Hass gegenüber dem Weiblichen Geschlecht verdanke und dabei vergesse, dass er ein Mann gewesen ist"; „Endogamie entsetzte mich als eine Art von Inzucht. Zwar weiß ich, dass ein Schatten von Inzucht in jeder Liebe existiert. Jede Frau ist Mutter und Schwester. Zumindest sind das die einzigen Worte, die wir an sie richten"; (Ujević, 1986: 149). Trotzdem helfen die mächtigen Frauen aus der Vergangenheit dem Dichter auf ihre Art gelegentlich bei der „Sühne" (Ujević, 2008: 29): die mystifizierte Frau drängt seine „irdische Liebe" mit „himmlischem Glauben" zur Sühne im Prozess der dichterischen Inspiration, also bietet sie dem Dichter, der am liebsten vor ihr kniet, „blauen Mondschein" an; unter dem Schutz dieser großen Weiblichkeit ahnt dieser einen künstlerischen Anreiz und setzt dabei Liebe mit Schönheit gleich, worüber er hymnisch singt: „Soll himmlischer Glaube irdischer Liebe Rettung bringen / Heilige Madonna unserer Welten Muse / und zum stillen Wehklagen der Cornemuse / soll die Seele Habichtsfedern schwingen" (ebenda, 31). Die Schönheit der mystischen Frau verwandelte sich in eine Idee, wie Ujević in seiner Schrift *Die Frau im Spiegel der Seele* betont:

„Die Sinnlichkeit wurde ausgelöscht, zu Gänze vergeistigt, und dieser Schrei im Raum war für mich, ohne Blasphemie, wie eine fleischgewordene göttliche Idee. Der Schöpfer beliebte endlich in seinem Werk schön zu sein und sprach hier mächtiger als durch Erdbeben und Stürme. Dabei löste er nicht nur ein schablonenhaftes Problem der Form. Es mutete seltsam an, aber es schien als würde hier (an welchem Ort? Zeigt mir mit dem Finger diesen Punkt!) die funkensprühende, schmetterlingshafte Psyche flimmern. Jenes, also, Unantastbare, Unwirkliche, Körperlose, wo kein chirurgisches Messer hingelangt, erstreckte sich, leuchtete auf der Leinwand und wärmte mich. Das Leben hat sich erfüllt, als die Augen diese gesehen hatten. (Ujević, 1979, 222).

Mit der Zeit verschärfte sich jedoch Ujevićs Ambivalenz in Bezug auf die Idee der Frau, vor allem im Augenblick, als er die Mystik ihrer „Musealität" verdrängte und vor sich ausschließlich die „moderne" Frau sah, deren Fatalität er als drohend empfand. Dann ging auch bei der geschlechtlich differenzierten Figur der Anderen jene aus der traditionellen troubadourhaften Geschlechtstrunkenheit übernommene Aura erhabener, unerreichbarer, ja geradezu vergeistigter Erotik verloren; die moderne Frau wurde zum Spross existentieller Leere, sodass der Dichter vor der dämonischen Hülle der einstigen Dame natürlich nicht mehr auf die Knie fällte, sondern vor ihr flüchtet: „Die Leere der Welt, die Nichtigkeit der Dinge, / die, hundertmal gesehen und gehört, / nur schwarze Schwärze und Entsetzen bringe; / die verhängnisvolle Frau, sie ist zurückgekehrt"; (Ujević, 2008: 61). Und während Ujevićs Sphinx aus *Junge kroatische Lyrik* weibliche

Mystik ausstrahlte und sich unter der Aufsicht der „bescheidenen christlichen Madonna“ (ebenda, 13) befand, steht die moderne, eitle Sphinx unter „des Teufels Obhut“ (im ironisch betitelten Gedicht *Čari žene*, Die Reize der Frau) – im Band *Mamurluci i pobješnjela krava* (Katzenjammer und die wildgewordene Kuh) warnt sie, zum Beispiel, mit „flackernden Augen“, dass es sich bei ihr um eine todbringende Schlangenfrau handelt, die hypnotisch „betört und vergiftet“ (ebenda, 599), eine, die sich des Glaubens schämt und aus deren Augen „die Fäulnis der Jahrhunderte lichtdunkelt“ (ebenda, 599). Ujević ist sich auch weiterhin der Polyvalenz der weiblichen Figur bewusst; zum Beispiel im Gedicht *Mašta povodom očiju* (Phantasie anlässlich der Augen, aus dem Band *Ojađeno zvono*, Die betrübte Glocke) spricht er direkt von zwei Frauen („Mir träumte heute Morgen ein Traum von zwei Frauen: / zwei Seelen, die aus verschiedenen Pupillen schauen, / die eine blickte klar, die andere voll Grauen. / Welcher soll ich mein Verlangen anvertrauen? / An Augen voller Nebel tat ich mich erbauen“, ebenda, 294) und davon, dass sich der eigentliche Zweck des Wesens in einer nebligen, also mystischen Zone befindet („und nur im Geheimnis lebt das echte Wesen“; „Viele Frauen unter Schleiern, die lüften ich nicht mag. Damit das Geheimnis nicht verloren geht“; Ujević, 1986: 295 und 48). Er kehrt zur Erscheinung der Frau als Weckerin von Ideen zurück, zur geistigen Mutterschaft der Frau, und platziert sie in den Bereich des „intellektuellen Eros“ (ebenda, 62).

Die Einstellung des Dichters zur Erotik ist zweifellos eine veränderliche; in den Versen seiner späteren Schaffensperioden ist sie nicht mehr jener verbotene und magische, eigentlich aber unwiderstehliche Bereich des Phantasierens und manchmal auch des Leidens („Die Liebe der Liebe, das ist das reine Feuer / ich verbrannte daran“; Ujević, 2008: 63); dem Eros kam mit der Zeit der Bereich des Odiösen zu, er wurde zum Zeichen des Bösen, der Krankheit, der Gefahr und des Todes. Im Gedicht *Vrućica od žene* (Fieber von der Frau, *Ojađeno zvono*) hat ihn eine böse Frau mit dem „blutigen Dämon des Verlangens“ besessen, sodass sich der männliche Körper in einen Scheiterhaufen und das Blut in lüsterne Tollwut verwandelt. Dabei ist auch das Erscheinungsbild der Frau veränderlich: mal ist es eine Chimäre (im Sinne von Šenoas Schlangenlöwen; im Gedicht *Siromaški put* / Der ärmliche Weg), mal Hyäne und Vampir (*San uskrsava sablasti* / Der Traum erweckt Gespenster), dann ein groteskes Gespenst („Visionshaft drängt sich vor die Blicke / eine seiltanzende Frauengestalt. / Im Getümmel mischen sich Gesichter / weiß vor Puder und vor Schminke schal“; ebenda, 450); manchmal ist sie sündhaft, ja geradezu schamlos („Trostlos sehe ich dich in meinen tristen Träumen / trinken, singen, rauchen, tanzen unter Gartenbäumen“; ebenda, 341), manchmal wiederum vergänglich, vergeblich, sinnlose in ihrer Existenz (*Ukleta djevojaštva* / Verwunschene Mädchenjahre).

In späteren Bänden kommt öfter die Figur der modernen urbanen Frau vor, die vom Dichter zuerst mit einem „augustinisch-petrarcistischen Gefühl der Einsamkeit" (Frangeš, 1986: 334) erlebt wurde, was er auch im Gedicht *Žene* (Frauen) angekündigt hatte („und jede versteckst so einen Toten"; *Lelek sebra*); mit der Zeit gestaltet sich ein Zug beklommener, geopferter oder ominöser Frauen, Dirnen, Blumenverkäuferinnen, die „für mickrigen Lohn / allen Augen Nahrung bieten für Gier und für Hohn" (Ujević, 2008: 246), „Einsamkeitsnymphen" (ebenda, 185), Frauen „verwunschener Mädchenjahre" („Jede ein Bild vergeblicher Blüte, / jede ein Werk, das nach seinem Zwecke sucht, / jede die Unrast einer halben Welt"; ebenda, 392) und dann werden sie, manchmal auch mit autoironischer Geste, mit Gift („O, Frau, deine idealen Lippen / und dein Gesicht, der Stadt zugewandt; / beinah im Stande, mich mit gift'ger Hand / in meinem Kummer in den Sarg zu kippen"; ebenda, 83) oder einer tödlichen seelischen oder körperlichen Krankheit gleichgesetzt („es übermannt mein Lied, und auch dich, die Schwindsucht"; „man nennt sie Liebe, dabei ist sie der Tod"; ebenda 165 und 643). Manchmal balanciert der Dichter am Rand der Groteske (im Gedicht *Ushit cigarete* - Die Begeisterung der Zigarette – ließe sich eine Anspielung auf jene Nikotinbegeisterung erkennen, der die Verführungskraft einer nackten Hetäre oder Bajadere nicht parieren kann), beziehungsweise, er schreckt nicht vor attackierenden Gleichnissen zurück, wie zum Beispiel in jener Schrift, in der er den Fräulein droht, sie auf einen „Stylograph zu spießen" (Boko, 2005: 154), um sich endlich Ausdauer im Asketismus, d.h. im Leben ohne Frau zu wünschen („Ohne Frau, die im Haschischviertel üppige Gewänder trägt / und gemäß dem bunten Tuch runde, weiße Augen macht / aus Eifer auf die schwarze Ernte der Leidenschaft bedacht"; „Seien wir auch die Hefe des Jahrhunderts, verharren wir ohne Reden und ohne Frau!"; Ujević, 2008: 499). Dies verleitete Ujevićs Biographen zu verschiedenen Deutungen seiner gelegentlichen Frauenfeindlichkeit, wie zum Beispiel: „Ujević ist ein Frauenhasser mit einem Komplex der Schuld und während die Troubadouren durch ihre Gesänge Frauen für sich zu gewinnen wussten und dabei jenes verheimlichten, was sie mit ihnen auf körperlicher Ebene taten, verheimlichte der Dichter aus Vrgorad in der Art eines Troubadours gerade das, was er nicht tat, weshalb Pavletić unmissverständlich zum Schluss kommt, Ujević sei schon sehr früh, noch in jungen Jahren, relativ, teilweise oder zur Gänze geschlechtlich distanziert gewesen"; Boko, 2005, 155).

Der stets kontroverse Ujević machte aber auch hier nicht halt, sondern setzte – zur gleichen Zeit als er vor der Frau als „großer Täuschung der Natur" (Ujević, 2008: 185) und unmöglicher, nicht existierender Illusion: „Du bist jene, die es nicht gibt / und ich bin jener, der nicht da ist" (ebenda, 186) – gelegentlich doch seine Suche nach der einstigen „zerbrechlichen Tochter Evas" (ebenda, 167) fort

und zwar auf völlig andere, nennen wir sie unanimistische Weise. Und während er sein neoplatonisches frauenbedingtes Leiden mit dem Gleichnis von der mystischen Frau, deren Zweck es ist, zu inspirieren („Rosa, Mystische Rose"; ebenda, 184) abgeschlossen hatte, schlug er in seinen Gedichten über gelegentliche kosmische Ekstasen und die Berauschung an einer „Verbrüderung im Weltall" eine andere Art weiblichen „Vorteils" vor. Die Liebe zwischen den Geschlechtern erscheint einzig in den Weiten des Kosmos berechtigt, d.h. von allen Irrungen und Täuschungen gereinigt, im „vollkommenen Weltall" (Ujević, 1986: 124), in dem das Geschlecht abgeschafft, die Psyche aber beibehalten wird: „Es scheint mir, das Weltall, oder das Nirwana, sei jene richtige Frau. Dies ist zumindest meine Frau, meine Beschützerin. Ich will es nicht heidnisch sagen: Muse." (ebenda, 150). Darauf kehrt er als „neuer Troubadour" (ebenda, 59) zum Hymnischen zurück, sodass der Duft von Frauenhaar dem Dichter die Gestalt einer verallgemeinerten, gewaltigen Frau offenbart, die „Weltraumweit Berauschung zaubert" (Ujević, 2008: 366). Die Frau wird mit dem Weltraum gleichgesetzt und auch das lyrische Subjekt ändert seinen eigenen Stoff („Ich bin heute nach dem Bau meiner Knochen ein männliches Wesen / mit dem Kuss des Weltalls, dieser nur allzu lieben Frau"; ebenda, 318). Deshalb fällt er, natürlich nur zeitweilig, nicht mehr wie einst vor der unerreichbaren Sphinx auf die Knie, sondern wendet sich futuristisch an die Frau „neuen Schlages", bekränzt vom „Strahl der glorreichen Sonne" (ebenda, 335), einer Frau, die dem „neuen Gewissen", der „jungen Geschichte" ähnelt, der Zukunft, die zu einer „Halskette aus Träumen" (ebenda, 271) wird. In seinem Gedicht *Kiklop na vodi* (Der Zyklop auf dem Wasser, *Ojađeno zvono*) wird die Frau zum erotisierten Leitschiff in den Weiten des Weltalls („Fahre, Schiff, fest im Bau deiner Hüften / fahre, Schiff, laut im Knirschen deiner Schrauben / wie eine Frau im Spiel üppiger Schenkel"; ebenda, 251); Ujevićs „Barbara" ist ein echtes „sinnliches Wunder" („Maschinell bist du, denn alles an dir platzt / vor Schönheit und es zittert uns das Herz"; ebenda, 252): das „schrille Tier" hinterlässt eine „ewige Furche" und führt ihn zur Entdeckung irdischer, vor allem ozeanischer Schönheit, der Weiten des Himmels; natürlich wird der Dichter dabei zum „Welträumler", der seine Küsse an die Bewohnerinnen des kosmischen Harems in wer-weiß-welcher Galaxie richtet. So „brach" Ujević zu einem bestimmten Zeitpunkt kurz mit der Liebe zu den Teilnehmerinnen seines „inneren Harems", wie zum Beispiel jener weiblichen Hülle, inkarniert in der Figur einer geschlechtslosen Engel-Puppe (*Djetinja tlapnja i nijema čarolija lutaka* / Die kindische Illusion und der stumme Zauber der Puppen), beziehungsweise verschiedenen Sphinx-Frauen, Vamps, Heiligen, erhabenen kultur-historischen Figuren, und wandte sich als „Zeuge des Schmerzes einer Epoche" (Ujević, 1986: 259) dem Ideal einer gewaltigen kosmischen Frau, sowie dem Ideal einer auf ge-

schlechtlicher Gemeinsamkeit, Pluralität und der Einmütigkeit der Welt begründeten Liebe zu, was er, zum Beispiel, in *Majdani u biću nadvije noge* (Bergwerke im zweibeinigen Wesen) als versprochenes Projekt der Magic City bezeichnete, beziehungsweise als jene Instanz, die „am Ausgang aus der nicht zufriedenstellenden Geschichte, an der Schwelle der erträumten Zukunft steht" (Ujević, 2008: 898), während er in *Menschen hinter der Wirtshaustür* wortwörtlich sagt:

„So erscheint uns jede männlich-weibliche Liebe nur dann majestätisch, wenn wir an das Ganze der gesellschaftlichen Gemeinschaft denken, an die innere Schönheit, an die tiefere Vernunft des Weltalls und der Gerechtigkeit. Romantische Träumereien! wird jemand sagen. Aber in ihnen sehen wir lieber die Befreiung von romanesken Täuschungen und die Grundsätze einer neuen Ordnung, die sich deutlich mit der Morgenröte einer besseren Zukunft ausdrückt." (Ujević, 1986: 58)

Auf der Spur derartiger Gedanken, sowie in Einklang mit dem Projekt des „weiblichen Sieges in der Familie der Welt" (ebenda, 283), entdeckt Ujević auch die magische Macht der Kunst, an die er, „vor Schönheit sterbend", seit jeher glaubte:

„Die Kunst trachtet ihrerseits danach, in diesem Weltall, wo sich Leid an Leid anschließt, die Rolle eines Erlösers zu spielen und sie scheint die einzige Rettung vor Krankheit und Irrsinn zu sein. So werden auch Poesie und Musik aus blutigen, unerklärbaren Krämpfen des Herzens und der Nerven geboren: was Auge, Ohr und Gehirn als Schönheit genießen, ging als Brechen und Reißen durch die Welt hindurch." (ebenda, 287)

Daher erfüllt sie die geschlechtliche Liebe bei Ujević niemals in der Gegenwart, weil sie im Verlangen unterdrückt bleibt; der alte „Troubadour" zählte sie zu den Vorräten glorreicher Tradition und kultureller Geschichte, der neue „Troubadour" ahnte sie im Unermesslichen, im Weltall der Zukunft.

LITERATUR:

Boko, Jasen. 2005 *Tin, trideset godina putovanja.* Zagreb.
Frangeš, Ivo. 1986 *Nove stilističke studije.* Zagreb.
Jelčić, Dubravko 1979. *Približavanje sfingi.* Zagreb.
Milanja, Cvjetko. 2004 *Rano Ujevićevo pjesništvo.* „Republika", 3, 73-82.
Pavletić, Vlatko. 1978 *Ujević u raju svoga pakla.* Zagreb.
Rafolt, Leo. 2002 *Odgođeni oproštaj-modusi pjesničkog svijeta u Ujevićevoj Kolajni.* „Republika", 5-6, 149-165.

Stamać, Ante. 1971 *Ujević.* Zagreb.
Ujević, Tin. 1966 *Sabrana djela, XIV.* Zagreb.
Ujević, Tin. 1979 *Odabrana djela, 3.* Zagreb.
Ujević, Tin. 1986 *Izabrana djela,VII.* Zagreb.
Ujević, Tin. 2002 *Tin u izlogu.* Zagreb.
Ujević, Tin. 2008 *Dušin šipak.* Zagreb.

(„Kolo“, 2013., 3-4, str. 209-217)

Mihalić in „Krugovi"

Als Vlatko Pavletić 1952 in der ersten Nummer der damals umstürzlerischen Zeitschrift mit dem vorsichtig gewählten Titel „Krugovi" (Kreise) mögliche Wege neuer poetischer Überlegungen ankündigte und sie im geflügelten Wort *Es werde Lebhaftigkeit…* zusammenfasste (ein Auszug aus der in Form eines Manifests abgefassten Schrift *Umjetnost i sloboda* / Kunst und Freiheit), begann sich der damals junge Slavko Mihalić, noch als Außenseiter, erst intensiver mit versifikatorisch strenger geformten Strophen zu Kriegsmotiven oder meditativen und bekennenden Tönen traditionelleren Schlages zu Wort zu melden. Eine derartige Poetik entsprach aber nicht den Erwartungen der Redaktion, sodass Mihalićs Name in den ersten sechs Nummern von Krugovi nicht genannt wird; es war nämlich damals schon offensichtlich, dass sich diese Zeitschrift, ohne Rücksicht auf ihre von Anfang an fragliche konzeptuelle Ausdauer und physische Überlebenskraft, gemäß dem manifesten Syntagma „der heutige Realismus muss den Realismus der Vergangenheit überwinden" als – wenn auch nur zeitweilige – Zeitschrift für überwiegend junge Autoren, die sich mit dem Suchen und Experimentieren befassen und tief ins allmähliche Verlassen der literarischen Pragmatik eingetaucht sind, behaupten wird. Nach dem geflügelten Wort über „Lebhaftigkeit" wurde klar, dass für alle literarischen Zeitgenossen der Augenblick psychologischer und moralischer Katharsis, sowie der Öffnung gegenüber der Welt, vor allem aber der Überwindung der künstlich entstandenen Kluft zwischen der nationalen Tradition und der literarischen Gegenwart gekommen sei. Es scheint, Mihalić habe doch bald mit jenen Schritt fassen können, die im Widerstand gegenüber dem literarischen Utilitarismus ein neues Verhältnis zu Stoff, Form und Sprache aufzeigten und deren Verdienst es war, dass wieder Brücken zum westlichen Kulturkries geschlagen wurden.

Mihalić gehörte ab dem zweiten Jahrgang der Zeitschrift zu den Krugovi-Autoren, nachdem er 1953 drei Gedichte veröffentlicht hatte: eines unter dem bezeichnenden Titel *Metamorfoza* (Verwandlung, Nr. 9, S. 789), das ein Jahr danach mit unwesentlichen sprachlichen Korrekturen in seinem ersten kleineren (nur zwölf Gedichte zählenden), selbstverlegten Lyrikband *Komorna muzika* (Kammermusik) und darauf auch im komplementären Band *Put u nepostojanje*

(Der Weg in die Nichtexistenz, 1956) erscheinen wird. Nach der Veröffentlichung von *Metamorfoza* gab es keinen Zweifel mehr, dass es sich um eine dichterische Verwanlung, beziehungsweise die Erscheinung einer individuellen Poetik handelt, die zum Bereich der für die erste Schaffensperiode des Dichters (1954-1972) typischen existentialistischen weltanschaulichen Position gehört. Das lyrische Subjekt tritt in *Metamorfoze* steht auf dem Standpunkt damals bereits üblicher lyrischer Topoi der Niederlage und des Ekels: es ist sich der gesamten es umgebenden Leere bewusst, die es als namenlosen, ausgeleerten See konkretisiert (ohne Fische, Muscheln oder Pflanzen); das dichterische Ich identifiziert sich dermaßen mit dem See, dass es sich in seine noch hässlichere (dunkle, giftige) existenzielle Variante verwandelt, in die Nichtigkeit der eigenen Identität, sowie der Identität einer Welt, vor der es ihm dermaßen „ekelt", dass es sich selbst als „stinkend" empfindet. Paradigmatisch ist auch jener Vers, in dem das bedrückte lyrische Subjekt „gesenkten Hauptes die Straße entlanggeht", sich einigermaßen der Erkenntnis seiner (Ohn)Macht, beziehungsweise der (Ohn)Macht (kreativen, kritischen) Handelns bewusst ist, mit der er das schale Wasser in Bewegung bringt und seinen abstoßenden Inhalt zur Oberfläche treibt. In derselben Nummer dieses Jahrgangs wurde auch das Gedicht *Pristajanja* (Einverständnisse, S. 790) abgedruckt, in dem die mögliche Vervielfältigung des sich auf der Suche nach einem existenziellen Ankerplatz befindenden Individuums problematisiert wird; dieser Pluralismus wird in den Versen metaphorisch mit der Idee der Suche nach einem sicheren Hafen, der Figur von Schiffen/Menschen aller Arten (gewaltigen, sanften, aber auch jenen vom Stereotyp abweichenden) verglichen; in einer Strophe wird das Schiff sogar unerwartet zu einer anthropomorphen Gestalt, die durch ihre physische Elastizität erstaunt („das Schiff könnte springen / ans Ufer, zur Trafik"), während die Freiheit der Bewegung und eine mögliche geistige/kreative Außergewöhnlichkeit durch den Vers vom Schiff suggeriert werden, dass versucht, in einem nichtidentifizierten Nirgendwo, mitten im Ozean, „in einem Hafen ohne Hafenamt" anzulegen, also im Raum kreativer Ausgesondertheit und Einsamkeit.

Mihalićs drittes Gedicht *Silovitog li dana* (Welch ein gewaltiger Tag, S. 994) wurde in eine kleine Anthologie der um Krugovi versammelten Autoren aufgenommen, die am Ende der 12. Nimmer unter dem Titel *Rukovet poezije* (Eine Handvoll Poesie) gedruckt wurde. Es handelt sich natürlich um den gewaltigen Ansturm einer unerkennbaren Wirklichkeit, von der der Dichter nicht weiß, ob er sie akzeptieren soll, und wenn ja, wie („Welche ein gewaltiger Tag, soll ich ihn annehmen?). Die Gewalttätigkeit des Tages / der Wirklichkeit manifestiert sich in den Figuren toller Vögel und einer erbarmungslosen, vernichtenden Sonne, vor der das aussagende Subjekt ohnmächtig zurückweichen muss. Der ontologi-

sche Status des Dichters ist systematisch fraglich, der Autor jedoch bietet weder Lösungen, noch nimmt er die Möglichkeit wirklicher Sinnhaftigtkeit an („Wenn ich einen wirklichen Sinn wüsste, ich würde ihn schön erwarten"); der Zustand seines Seins bleibt „ein wartender", also fragwürdig, unentwirrbar und rätselhaft.

Im Dritten Jahrgang von Krugovi, 1954, veröffentlichte Mihalić ebenfalls drei Gedichte; das erste, unter dem bezeichnenden Titel *Strah* (Angst, Nr. 1, S. 31; danach auch in *Kammermusik* und *Der Weg in die Nichtexistenz* abgedruckt), thematisiert das charakteristische Gefühl von Zerbrechlichkeit und Beklommenheit, sogar in den kurzen Augenblicken eigener Kreativität. („In uns wächst die Angst, selbst wenn wir mit den schönsten / Voraussichten beklebt sind"); in der Dynamik der Aufzählung existentialistischer Stichwörter jener Zeit werden genannt: Zerfall, Niederlagen, gespannte Haut, ein fürchterlicher Schrei, Überlieferung, Verrat, Seelenlosigkeit, Leichen. Im Crescendo der allgemeinen Entpersönlichung verstecken sich auch höchst negative Erkenntnisoptionen, der Höhepunkt tritt im Moment ein, wenn das lyrische Subjekt, das im Namen des Kollektivs spricht, resigniert die allgemeine Entfremdung akzeptiert und mit einem Gefühl von Abscheu, Ekel und Selbstverachtung von der allgegenwärtigen Verwandlung der Menschen in animalische Geschöpfe zeugt („Wir winden uns im Staub wie Echsen / Aus unseren Mündern treten tonlose Lauter heraus / Und alle sind wir armseliger und geringer"), die der Fähigkeit des Sprechens beraubt wurden und inmitten ihres aufgezwungenen Schweigens zu mechanisierten Läufern durch den Raum, beziehungsweise umhergeworfenen „Leichen an Zufluchtsorten" werden.

In derselben, ersten Nummer des dritten Jahrgangs (S. 32) wurde auch das Gedicht *Ne nadaj se* (Mach dir keine Hoffnung, bald auch in *Kammermusik* und *Der Weg in die Nichtexistenz*). Seine Verse detektieren ebenfalls einen menschlichen Grenzzustand: die Hoffnungslosigkeit als Folge eines allgemeinen Wertverfalls. Der Dichter redet den Leser in der zweiten Person (Du) an und unterscheidet dabei die Rolle des Freundes, der an Schönheit krankt und leicht von einem Pfeil oder Geschoss getroffen werden kann, während er auf der anderen Seite einen gierigen Jäger sieht, mit den Augen eines Raben, der ihn jagt und vernichten seinen unausweichlichen Tod voraussagend vernichten will („Es sind dir genug Jäger auf der Spur / dass du einmal getroffen wirst"). Hier kommt es aber ebenfalls zu einer Bedeutungswende, sodass die lyrische Stimme, das Schicksal einer Person ankündigend, die „an Schönheit krankt", also einer Personen, die getroffen eine Katharsis erleben und „so schön aufschreien wird, dass der Wald davon aufblüht", zugleich das Ende dieses verwundeten Wesens suggerierend: sein Zustand hat auch eine entsprechende Rückseite, er bedeutet nicht die totale Niederlage, sondern ermöglicht auch eine ästhetische Verwandlung und führt zu

einer „prachtvollen Beruhigung“ in der Autoreflexion und den künstlerischen Ausdruck, durch den das Individuum sein Dasein bestätigt / verlängert. Im gleichen Jahr (1954) wurde in der vierten Nummer von Krugovi das Gedicht *Der Weg in die Nichtexistenz* abgedruckt (S. 278; später auch in *Kammermusik*, diese Gedicht wird Mihalić durch seinen inspirierenden Titel zu seinem nächsten, von ähnlichen Mythemen wie *Kammermusik* durchdrungenen Band motivieren). Im Gedicht wird auf der Metonymie eines Bergrutschs insistiert, an den niemand herantreten kann und will; die Stimme des Subjekts weist darauf hin, dass vielleicht nur feinfühlige dichterische Finger den Mut aufbringen werden, schmerzvoll „in seinen Wunden zu wühlen“; dabei erscheinen Motive der Leere, der Überflüssigkeit, namenloser Dinge und des Aufgebens, also typische „gnoseologische Matrizes“ (C. Milanja) des menschlichen Falls aus der existentialistischen Schule um die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts.

Im Laufe des Jahres 1955 veröffentlichte die Redaktion von Krugovi fünf Gedichte von Slavko Mihalić. In der zweiten Nummer erschien ein Gedicht unter dem Titel *Iz „Vijenca“* (Aus dem „Kranz“, S. 146), das in seinen ersten Strophen durch seine surreale landschaftliche Skizzierung (beinahe in der Manier eines Lorca), sowie seine leicht erotischen Züge („wie umklammerst du, mein Kleiner, nur deiner Liebsten die Hüften, die Lust“) einigermaßen von Mihalićs bis dahin dominanter ontologischer Beklommenheit abweicht, sich aber in den Schlussversen in den Begriffen der Freiheit, der Sünde und der Scheinheiligkeit diskret erneuert. In derselben Nummer der Zeitschrift wurden unter dem Titel *Iz Otkrića prostora* (Aus der Entdeckung des Raumes, S. 146 und 147) zwei weitere, zum gleichnamigen Zyklus gehörende Gedichte veröffentlicht; im ersten geht es um eine Individuum, das „erfolgreich seinen Tod überstanden“ hat, dem es, also, gelungen ist, gerade im Prozess des eigenen Verschwindens das zu erkennen, was es eigentlich ist: ein vergängliches und entfremdetes Wesen, das sich nur durch Autoreflexion über den eigenen unsicheren Status retten kann. Im zweiten Gedicht, das später den Titel *S lancima na rukama* (Mit Ketten an den Händen) bekommen wird, macht die lyrische Stimme, die „das Märchen mit eigenem Blut schreibt“ auf die Ketten aufmerksam, die sich der Dichter selbst auflegt, während er Worte ausspricht, die anderen unzugänglich sind; also, auf spezifische Weise die Frage der künstlerischen Freiheit thematisiert, die sich fast gar nicht erreichen lässt, obwohl man die Versuche ihrer poetischen Interpretation nicht aufgeben soll („Verzweifle nicht an den Ketten / Sondern begib dich mit ihnen – schrecklich schwer – auf deinen Weg“). In der siebten Nummer dieses Jahrgangs veröffentlichte Mihalić zwei Gedichte: *Veliki nokturno* (Das große Notturno, S. 512) zeugt von der Zerrüttung des menschlichen Bewusstseins auf dem Weg zum Ertrinken in einer sinnlosen Welt, in der der Dichter „mit dem Kopf unter dem

Arm sein eigenes Entsetzen genießt“ und sich aufmacht zur „Teilung des Todes“ uns so „zermürbt“ und „sinnlos“ sich selbst auf der Handfläche trägt. Das zweite Gedicht aus der siebten Nummer trug anfangs den Titel *Za one koji hoće* (Für jene, die wollen, S. 512-513), um später, in *Der Weg in die Nichtexistenz* den Titel *Proljeće bez namjere* (Frühling ohne Absicht) zu bekommen. Die lyrische Stimme macht auf die Geringheit des Menschen im riesigen Erneuerungsprozess der Natur und der endlosen Wiederholbarkeit des Lebens aufmerksam („Dies ist ein Frühling ohne Absicht / die Schneeglöckchen sind da, aber niemand gab sich Mühe…“); betont wird die menschliche Ohnmacht vor den gleichgültigen Veränderungen der Lebensläufe und die Angst, ständig unbekannten Jägern ausgesetzt zu sein („Dennoch ist jemand mit Bogen und scharfen Pfeilen vorbeigegangen.“)

Im nächsten Jahr (1956) wuchs, nicht ohne Grund, die Zahl von Mihalićs Beiträgen; bereits in der ersten Ausgabe von Krugovi befinden sich fünf seiner Gedichte, die im selben Jahr auch im Lyrikband *Der Weg in die Nichtexistenz* erscheinen werden. Im Gedicht *Zavidimo sebi* (Wir beneiden uns selbst, S. 11), die im Band den Titel *Sve nam se više događa* (Es geschieht uns immer mehr) bekommen wird, widerholt Mihalić in oxymoronischen Gefügen die Idee der Schwächung des menschlichen Willens angesichts des übermächtigen Schicksals, der Ohnmacht, an der Steuerung des eigenen Lebens und Handelns aktiv teilzunehmen („Immer schwächer steuern wir unsere Hände und Träume“) und sieht in der Tat des Aufgebens unter dem Druck der Lebensroutinen den Höhepunkt der Erkenntnis der Ausdauer des Individuum auf dem unumgänglichen Weg ins Nichts („Bis du am Ende nicht auch das Unterscheiden verwirfst / Und wie eine Wolke verdampfts“); im Gedicht *Pastorala* (Pastorale, S. 11) spricht der Dichter, ebenfalls mit oxymoronischen Effekten, auch von seiner Ohnmacht innerhalb seiner kleinen, aber tiefen („es scheint mir bodenlosen“) Welt. Die unsichere dichterische Arbeit konfrontiert ihm mit „kleinen Dämonen“, die ihn zwingen, über die Dichtkunst Herr zu werden; die Erfolge sind verschieden („Es geschieht aber, dass ich das falsche Lied spiele / Das fremde Töne erklingen“), es erlöst ihn aber jedes Mal die Stimme seiner großen Vorgänger („Und sicher würde ich daran scheitern / Höre aber die Glocke der Anführer / Gleichhinter meinem Rücken“), womit der Autor die Idee der einzigen Möglichkeit betont, beständig in der Kreativität zu verweilen, d.h. sich selbst auf der Spur traditioneller Wurzeln auszudrücken. Im Gedichst *Morao sam se vratiti* (Ich musste zurückkehren, S. 12) finden sich Motive „zufälliger Flucht“, das Bewegen im Kreis der Sinnlosigkeit, die Niederlage des Individuums auf Geheiß unbekannter Anderer, es folgt eine unmittelbare Anspielung auf Vergänglichkeit und Tod („Mit jedem tropfen wuchs ich tiefer in die Erde ein / Schon griffen Hände nach dem Griff der Sen-

se“). Das Gedicht *Ptico, ženo, ženo* (Vogel, Frau, Frau, S. 12) bestimmte der Autor innerhalb des Zyklus durch das leichtere Stichwort „Arie zur Laute“, wenngleich aus ihm auch Töne eines gewissen Antiliebesgesangs herausgelesen werden können. Doch auch hier kommt es zum Hinauswachsen über die Einzelheiten der Lebenswirklichkeit (im Verhältnis Frau – Singvogel) mithilfe metaphorischer Gefüge, durch die auf den existentiellen Status des dichterischen Subjekts – eines „Sängers“, der sich der Gefahr, die sich an ihn heranschleicht, um sein Singen schließlich zur Gänze abzutöten („Vogel mit gesenkten Flügeln / Vogel, dessen Schnabel sich nicht öffnet“) - hingewiesen wird; am Ende dominiert der totale existenzielle Fall, das Gefühl des Abgewiesen- und Überflüssigseins in der Tat des Zerschmelzens und Verschwindens des Bodens unter den Füßen, mit der bezeichnenden Anmerkung: „etwas Sonne, etwas Entsetzen“. Das letzte in diesem Jahrgang veröffentlichte Gedicht nennt sich *Prognana balada* (Die vertriebene Ballade, Nr. 1, S. 13). Das dichterische Subjekt teilt dem Leser konkrete Szenen eines außergewöhnlichen Ereignisses mit, an einem „seltsamen Tag“, an dem die Jahreszeiten ihre Erscheinungsklischees durcheinandergebracht und in der dynamischen Konfrontation zweier Gegensätze – des Frühlings, als der Zeit der Geburt neuen Lebens und des Herbstes als allgegenwärtigen Sterbens – ihre Plätze getauscht haben. Die Störung in den Abläufen regelmäßiger Wechsel in der kreisförmigen Bewegung der Naturzyklen („ein Südwind lag in der Luft und der Herbst roch nach Frühling“) wird vom Dichter auf eine höhere semantische Ebene gehoben und mit der Erscheinen eines außergewöhnlichen, ins Umfeld durchschnittlicher Beobachter hineingeworfenen Individuums („mit dem Rücken eines Berges, mit der Quelle der Weisheit in den Augen“) gleichgesetzt. Im Gedicht werden zwei plötzlich konkretisierte Ereignisse in der Natur und dem Kollektiv einander entgegengesetzt und aus dem Zustand des ursprünglichen Erlebens und der lyrischen Sensibilität auf eine semantisch neue Ebene gestellt, Schulter an Schulter mit den Mythemen der damaligen existentialistischen Poetik des Kalten Krieges: dann wenden sich beide Aufstiege (der kollektive und der individuelle) auf tragische Weise in ihr Gegenteil. Deshalb suggerieren die Schlussstrophen ein plötzliches Einstürzen der Utopie („es fielen die Kätzchen von den Weiden“, der Mensch wurde „bis zur Mikrobe geschrumpft“ und vertrieben), es tritt also der niederschmetternde Effekt vertauschter Thesen auf.

Im sechsten, vorletzten Jahrgang von Krugovi (1957) ist Mihalić mit der bis dahin größten Zahl lyrischer Beiträge vertreten, mit der redaktionellen Anmerkung (Josip Pupačić und Antun Šoljan), dem Dichter sei nach dem „kleinen“ Band *Kammermusik* mit seinem neuen Buch *Der Weg in die Nichtexistenz* der Durchbruch in die ersten Reihen der zeitgenössischen kroatischen Lyrik gelungen und das sich beim Verlag „Zora“ ein neuer Band bereits in Vorbereitung befände.

In der Doppelnummer 2/3 wurden sieben seiner Gedichte veröffentlich, die mit Ausnahme von einem noch im selben Jahr in *Početak zaborava* (Der Anfang des Vergessens) erscheinen werden. Der Beitrag *Nema promjene* (Keine Änderung, S. 126) problematisiert auf eliotsche Weise die Relativität von Zeit und Raum („Wir gehen über Gräber, wie über Blumenbeete"; „Jeder von uns wollte die Zeit anhalten"), betont deren Kontinuität, beziehungsweise, das „alles immer ist", den es gibt keine Veränderung, nicht einmal auf dem Plan ethischer Stützpunkte, was die lyrische Stimme durch eine Nivellierung der Kategorien Unschuld und Übel resigniert bestätigt. („Auch wir, die wir das Schlimmste taten / Sind in unserem Herzen unschuldig geblieben"). Das Gedicht *Samo san moji kapetani* (Nur ein Traum, meine Kapitäne, S. 127) konfrontiert zwei Lebensgrundsätze, von denen einer auf einem Dogma gründet („Neue Befehle der Kapitäne, unter denen ich zur See fuhr") und der andere zum unerreichbaren / gefährlichen Triumph der Freiheit neigt („Für meinen Ungehorsam könnte ich teuer bezahlen"), obwohl jeder vitalistische Versuch, sich von der Disziplin zu befreien, ja sogar das Dilemma der binären Optionen, von der Erkenntnis der Sinnlosigkeit jeglichen menschlichen Erlösungsversuchs überdacht wird („Was kann ich dafür, wenn ich in der Welt keinen Sinn sehe?"). Das äußerst hermetische Gedicht *Početak zaborava (I)* (Der Anfang des Vergessens I, S. 127) versucht ebenfalls, das Motiv der Entfremdung, sowie die Möglichkeit des Erreichens menschlicher Erlösung, beziehungsweise, der Freiheit zu problematisieren („Die Gesichter der Menschen verstehe ich nicht"; „Wie ein Stein aus der Schleuder eile ich auf fremden Befehl"). Das Gedicht taucht in späteren Bänden aus dieser Schaffensperiode des Dichters nicht auf.

Das Gedicht *Rapsodija* (Rhapsodie, S. 128) aus demselben Jahrgang von Krugovi bietet eine freilichtmalerische Skizze einer Landschaft mit Weiden, in der sich der „Geruch von Verbranntem" zwar schon erahnen lässt, der Dichter versucht aber trotzdem, sein Dasein im Moment der Gleichsetzung mit der Natur zu behaupten und damit auch die Anwesenheit seines Subjekts in der Tat des künstlerischen Handelns aufzuzwingen, was gerade im Augenblick des Verschwindens geschieht, in dem er paradoxerweise seiner selbst bewusst wird („Jemand greift zur Gitarre / Und es sind nicht seine Finger, die spielen / Wir schaukeln gleich den Weiden"). So gut wie dieselbe Idee zieht sich durch die Verse des Gedichts *Zadovoljni stvaralac* (Der zufriedene Schöpfer, S. 128-9) hindurch, in dem sich nur die Szene verändert; sie nimmt urbane Konturen an und wird in einem besonderen Augenblick der Inspiration von der sprechenden Figur selbst entworfen („An der Straße pflanze ich eine Häuserzeile"; „Über den Platz laufend errichtete ich einen Kiosk, einen Brunnen und ein Denkmal"), die am Ende in einer obskuren Mansarde zur Ruhe kommt, in der Illusion der Rettung,

„hungernd nach noch schöneren Träumen". Auch im Gedicht *Dolina* (Das Tal, S. 129) ist die räumliche Kulisse eine urbane Bühne, geeignet, die Motive der Einsamkeit und der Entfremdung aufzuweisen. Im Hintergrund ahnt man das desubstantialisierte Bild städtischen Lebens, reduziert auf die hektischen Schritte depressiver Passanten (meist Frauen), sowie der Eile der Straßenreiniger, die die Überreste menschlicher Spuren und menschlichen Blutes auswaschen. Im letzten im Rahmen von Mihalićs Zusammenarbeit mit Krugovi veröffentlichten Gedicht *Bijeg ljubavnika* (Die Flucht der Liebenden, S. 130) machen sich totalisierte Zeichen eines drastischen psychophysischen Verfalls bemerkbar (die Augen des Liebenden sind ausgetrocknet und hängen wie versengtes Laub, die Uhr des Herzen geht nach, Eingeweide verfaulen, Koffer sind verseucht), hinzu gesellt sich ein starkes, beinahe kafkaeskes Gefühl eines Zur-Vertreibung-verurteilt-Seins, dessen Grund man nicht erkennen kann. Hinterhalten ausweichend, flüchten die Liebenden in ihrer Angst auf nicht-standardmäßigen, für esoterische Dichter reservierten kosmischen Wegen („Wir nehmen den Luftweg – an den Sternen vorbei"). In der vierten Nummer desselben Jahrgangs veröffentlichte Mihalić in der Rubrik *Tajget* (höchste Bergkette des Pelopponnes-Gebirges, mythischer Aufenthaltsort und Jagdstätte der Göttin Artemis) endlich auch einen polemischen Text unter dem Titel *Bruno Popović na djelu* (Bruno Popović am Werk, S. 359-362); diesem damals jungen Autor hält er „Kritikerdaltonismus", das Verstecken hinter Krležas Autorität, Konflikte mit D. Cvitan, S. Šimić und J. Barković vor und liest aus einem von Popovićs kritischen Texten mit Empörung die implizite Behauptung heraus, Mihalić sei ein Epigone Lorcas und Šops.

Und während Mihalićs lyrisches Abenteuer bei Krugovi mit seiner metaphorischen Fluch nach den Sternen endete, überlebte die Zeitschrift, wegen ihres „dekadenten bürgerlichen Elitismus" immer stärker der gnadenlosen „gesellschaftlichen" Kritik ausgesetzt, noch einen, nicht vollendete Jahrgang (VII/1958) und verschwand dann würdevoll von der kroatischen literarischen Bühne. Tatsache ist, dass der Kampf um die Freiheit des literarischen Ausdrucks in Krugovi gerade von der Lyrik ausgetragen wurde, wozu Mihalić einen wesentlichen Beitrag geleistet hat. Die Zeitschrift bot den damaligen jungen Dichtern zwei große Chancen: die Berufung auf die kroatische literarische Nachhut, d.h. die Rückkehr zur nationalen Tradition als Quelle moderner Programme (vor allem Antun Gustav Matoš, Tin Ujević, Antun Branko Šimić), sowie den Einstieg in die globale literarische Gemeinschaft durch Übersetzngen und Assimilationen moderner internationaler Dichter. Auf dem poetischen Plan unterschied beispielsweise Šoljan zwei Wege der damaligen kroatischen Lyrik: die konzeptualistische Richtung, von Kranjčevićs Prometheustum über Kamov und Krleža bis hin zu Mihalić und Slaviček, sowie die artistische Linie von Matoš und der Moderne bis zu Kaštelan,

Vesna Parun und Slamnig (um später auch die Postmoderne mitzubestimmen). Das Ziel einer solchen Entgrenzung war nicht die formale Einteilung der Teilnehmer an der literarischen Erneuerung jener Zeit, sondern das Hervorheben der Kontinuität des kroatischen literarischen Korpus, die Annullierung anschließender Anfänge, sowie die Eröffnung einer breitgefächerten Palette literaturkritischer Fragen, die nach dem sozrealistischen Druck der Nachkriegsjahre in einem neuen Licht zu erscheinen begannen. Daher auch die Breite und die Simultaneität der poetischen Konzepte, daher das Interesse für die nähere und fernere Vergangenheit, sowie der Glaube an die Poesie und ihre Zukunft. Die meisten Kritiker stimmen in der Behauptung überein, Mihalićs Besonderheit liege darin, dass er den Anteil an Tradition in derartigem Maße in die moderne Auffassung von Poesie zu integrieren wusste, dass bei ihm die Vergangenheit zum fruchtbaren Grund für ein noch stärkeres Hervorheben dichterischer Modernität wurde, beziehungsweise, dass es dadurch zu einer wundersamen organischen Verbindung bestimmter traditioneller und avantgardistischer Erscheinungen gekommen war (zum Beispiel Pavletićs Hinweis auf Mihalićs „unsichtbare Sonette"). Der Hang der Krugovi-Autoren zur Erneuerung literarischer Erfahrung entdeckte auch die Funktionalität des nicht-poetischen Stoffes, vor allem in den Prozessen der Verbildlichung von Begriffen und der Verbegrifflichung von Bildern. Zu diesem Zweck wurden in den Versen stilisierte Konversationsphrasen des Alltags gebraucht (nicht selten in der zweiten Person Singular oder Plural), daher auch der elliptisch komprimierte Ausdruck und die innovativen metaphorischen Ansätze, wobei gerade Mihalić eine führende Rolle spielte. In seinen Erkenntnis- und Existenzorientierten dichterischen Konkretisierungen herrschte die Idee des Verfalls der Werte im allgegenwärtigen ontologischen Abgrund vor, was beim verwundeten lyrischen Subjekt Gefühle von Verlorenheit und Vertreibung, Entfremdung und nicht überwundenen Lebensparadoxa auslöst; zur gleichen Zeit ermöglichten die Neigungen der Krugovi-Autoren zur Objektvierung des dichterischen Materials, zur Befreiung der Sprache, zur Bildlich- und Sujethaftigkeit des Gedichts, sowie zu einer Ökonomie des aussagenden Verses sowohl Mihalić, als auch seinen literarischen Zeitgenossen, allen zu zeigen, dass die Poesie alles kann und wie tief das damalige Vertrauen in den Wert ihrer übertragenen Sinne gewesen ist.

LITERATUR:

Šoljan, Antun. 1974 *Uvod u čitanje Mihalićevih pjesama.* „Forum“, 9, S. 323-336.
Bagić, Krešimir. 2008 *Pjesnički koncepti pedesetih. Način u jeziku/Književnost i kultura.* Zbornik radova 36. Seminara Zagrebačke slavističke škole. Zagreb.
Benčić, Tea. 1997 *Zidovi i zvijezde.* Zagreb.
Detoni Dujmić, Dunja. 1995 *Krugovi.* Zagreb.
Donat, Branimir (urednik). 2002 *Književna kritika o Slavku Mihaliću.* Zagreb.
Milanja, Cvjetko 2000 *Hrvatsko pjesništvo od 1955. do 2000., I.* Zagreb.
Obljetnica „Krugova“. 1992 „Republika“, Nr. 9-10.
Pavletić, Vlatko. 1987 Klopka za naraštaje. Zagreb.
Radovčić, Nada. 2004 *Besjedovni stih u poeziji Slavka Mihalića.* „Rad HAZU“, 2, 26. Zagreb.

(„Kolo“, 2018, 4, S.. 88-96)

(aus dem Kroatischen übersetzt von Boris Perić)

Dunja Detoni-Dujmić, kroatische Literaturhistorikerin, Kritikerin und Lyrikerin, geboren 1941 in Križevci. Studierte Englisch und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Philosophischen Fakultät der Universität Zagreb. Veröffentlichte literarische Studien, Essays und Gedichte, sowie eine Reihe von Monographien über kroatische Autoren. Für ihre literarische Tätigkeit erhielt sie zahlreiche Preise und Auszeichnungen. Bibliographie: *Fran Galović* (Monographie, Zagreb, 1988), *Dinko Šimunović* (Monographie, Zagreb, 1991), *Tomislav Ladan* (Monographie, Zagreb, 1991), *Hajon* (Lyrik, Zagreb, 1993), *Zbirka listova* (Blättersammlung, Lyrik, Zagreb, 1993), *Pripovijesti Dinka Šimunovića* (Dinko Šimunovićs Erzählungen, Studie, Zagreb, 1994), *Krugovi* (Monographie, Zagreb, 1995), *Z mojih bregov Frana Galovića* (Fran Galovićs Von meinen Bergen, Studie, Zagreb, 1996), *Ljepša polovica književnosti* (Die schönere Hälfte der Literatur, Studie, Zagreb, 1998), *Bluzeri* (Blueser, Lyrik, Zagreb, 2006), *Tiha invazija* (Stille Invasion, Lyrik, Zagreb, 2006), *Lijepi prostori* (Schöne Räume, literaturhistorische Studie, Zagreb, 2011)

FROM CROATIAN CONTEMPORARY POETRY

TOMISLAV MARIJAN BILOSNIĆ ■ DOCE POEMAS

ODISEO IMAGINA AL CABALLO
(Odisej smišlja konja)

Odiseo sigue la nube
el viento en forma de cono
la sombra sobre Troya
Cuando el sol sale
la sombra abre la puerta de
Troya hecha de piedra
y nuestros barcos de madera
serán famosos hasta el final
Odiseo imagina el caballo
manteniendo su alma para sí,
el fuego con costillas de sol
En el ensangrentado pedestal de piedra
Odiseo sigue el mar
las mareas altas y bajas de la ciudad
capilares del árbol cuya garganta lo espera
En el caballo de madera
regresará Helena

TROYA
(Troja)

Los ojos de Troya están en el centro del mundo
En recipiente del cielo estrellado
abiertos como extrañada boca

como el alma de un inmortal
El reloj de Sol
aquí no da sombra ni en verano ni en invierno
el mediodía coincide con la posición de la estrella de la medianoche
en ella la sangre del rey y de la reina
todas tres guerras
desgraciadamente iniciadas

Veo Troya
invulnerable piedra de ilustración
El cuerpo de la ciudad rodeada es una elipse
con un túnel hacia la profundidad de la tierra
a la mujer que se parece a la lejanía
al paso de luz a través de las cuñas de la ciudad
En la sombra, el germen del trigo como una triple persona,
la tierra dormida, el mar y el cielo
la ciudad empieza y termina el tiempo
sobreviviendo el cuento
tomado de las formas geométricas

En Troya vive el mito y cuando se retira
a los rincones, al dolor eterno, la sed
por la fuerza, luz y conocimiento,
fuego en el que se forja un triángulo
un escudo de hojas de trébol
triple pared
del abismo acuático apoyado a la pared de sol

Veo a Troya, la piedra
de la que los cuervos despegan
picoteando la panza del mar

PLEGARIA A ATENAS
(Molitva Ateni)

Heme aquí, virgen y yo como tu hermano
levanto un altar de nieve y oro
indocto en la lengua
indocto en la forja
ofrezco sacrificios de libación
verano vestido de copos
pasteles en forma de víbora
Qué la serpiente proteja también a Telémaco
a él y a sus manzanas
Llega la luz y tú despiertas
como un pájaro en el nido
saltas del vértice de tu padre
del cráneo del mundo
bisecado con el hacha

Sin secretos en todos los colores
sencilla y no accesible
como toda mujer amada,
protégeme a Telémaco, hija
para que no tema ni del Cielo
ni de la Tierra
mientras, feliz, gritas a la eternidad

Protégelo mientras con tu lanza separas las nubes
en las cuales pasan los años

Pues, diosa, en el Mar Egeo,
En el Mar Jónico
en el Mar de Kvarner[1],
a mi fuerza ya nada significa la abundancia
a mi equipo militar lo agarró la herrumbre
la historia se cambia en nosotros mismo
como la distancia
está conquistado solamente aquello que está encarcelado en el corazón

[1] Kvarner – la parte norteña del Mar Adriático (N. de la T.).

Cuida a Telémaco mientras su voz es todavía suave
como la hierba primaveral
como aurora en los jardines de Arcadia
qué en cada palabra suya
se derrame la miel
de las colmenas
y qué así hable de mí

AFRODITA

Al ver a Afrodita, el trueno en sombra ciega se transforma;
perdió la boca, perdió sus miembros
en la resina sus dientes se disolvieron
al gozo
a espuma
Y revive la estatua de piedra llena de deseos
en el lecho de mi amor acostando
con cazadores y ruiseñores
con las rosas de las que saltan leones pelirrojos
panteras negras en la Vía Láctea
Nos rocían con leche
con agua femenina que concada gota
dividirá la Luna.

LEJOS DE OLIMPO
(Daleko od Olimpa)

Dicen que no hay alegría en mi travesía
y, a ti Penélope, no menciono,
ni en el momento cuando el vino me tapa los ojos
ni entonces cuando las ninfas cantan en mis labios
ni cuando vivo como los dioses
Como si pudiera existir el olvido

como si desde Olimpo no se vieran
de la misma manera las islas y los barcos
cada hilo tejido de tu suspiro
Presionado por el viaje sin fin
lejos de las cimas proféticas
jardines de cristal y palacios
golpeado por el mar como por las piedras de la montaña
por fauces de tempestades
que asechan mis debilidades
pienso de Ítaca
de ti entre los animales santos
mientras les preparas trampas

A mis palabras llega el filo
el lazo de dolor
las nieblas violáceas
No me regañes mientras navego con la mirada dirigida
a las entrañas del barco
No me conocen aquellos que me rodean
pero conocen mi arma;
tengo que cuidarlo para que no le alcancen

HELENA

Mujer que perdieron los que la amaban
cometa como huevo pintado en el cielo vespertino
con mechones como el viento entre los pinos
Mujer cruel y egoísta;
sus pretendientes siguen sus pasos
Y Odiseo cortejaba a Helena
para guardar el dolor impasible
Esto es todo lo que se sabe de Menelao
de sus ojos que ven la noche
mientras se teje la conversación sobre los traidores
de todos aquellos que querían secuestrarla
encadenaron las víboras alrededor de su mesa

maldita a pesar del amor
¿puede traicionar, aunque amaba?
Siguiendo los ojos inmóviles de París
noches y noches en sus brazos
preparada para que en un momento
ocurra todo aquello que tenía que ocurrir de una vez

APOLO
(Apolon)

Véngame vengador
véngame tirador Apolo
libérame de los recuerdos de los guerreros
mis pensamientos regresan a la casa
caídos como hojas de vid en mi viñedo
Cuando corres rápido por el cielo en tu carruaje brillante
¿ves el redil de ovejas de Penélope?
¿ves entre ellas al carnero?
¿Qué pasa con los pastores
y qué con las fieras que los atacan?
En nombre de la bóveda del Sol
quita las algas del fondo de mi barco
golpea como un rayo a los mástiles
en mi corazón ya no hay miedo
desde que pienso en las leyes
en las paredes del templo
y en ti sentado en su ombligo
Véngame, haz más amplia mi libertad
dedica los hilos del alma de mi familia
sana las heridas
de las que bebimos sangre en un sorbo
Navegue siete círculos por siete mares
alrededor de siete islas
te llamé siete veces
encarcelado detrás de siete puertas
Libérame de la cueva

del ojo negro del cuervo
véngame en el corazón del tigre
en las hierbas de los escitas
libérame del vagar que dura y dura
libérame del ruido que hacen los ratones bajo la cubierta
Devuélveme a la casa sin paredes
devuélveme al sol
que puedo alcanzar con la mano
en la ventana de mi dormitorio

AQUILES
(Ahilej)

La lucha de Aquiles es eterna
no puede evitarla la pena por Patroclo
Cuando oyó que empezaba la nueva vida
ya muchos estaban muertos
En vano lo esconde la niñez

la espada es la aguja de su reloj

ella se acerca sin misericordia a los moribundos
La madre de su caballo es un mineral celestial
ella sabe qué bendición es ver y no olvidar
En la hoguera funeraria cuatro yeguas
las yeguas van a empujar la persistente oscuridad
llevarán a Patroclo al paraíso
al otro lado del recuerdo
La yegua y la mujer y el pájaro imitan los truenos
el ataque de Aquiles a Troya
la lucha que alegra su cuerpo
Héctor molerá en harina el pan de Príamo
en su escudo le forjará el destino
su talón del que la madre lo sostenía
la tristeza humana como el único punto vulnerable
Se enreda entre los hilos de su padre
eterno como la lucha humana por la inmortalidad

NAUSÍCAA
(Nausikaja)

Desnudo nadé hasta ella
y ella, joven,
como si no estuviera
Delante de ella desnudo como el destino
como la esperanza
libre de toda duda
y ella parece una diosa
una gran estrella inmóvil
en la lejanía
Desnudo entre el agua y la tierra
desnudo en el lecho descompuesto del alba
desnudo en la isla
y ella en la ropa blanca
infeliz
por no haberla perdido
Desnudo como el vagar
y ella quisiera que fuera su marido
en público y en secreto
La desnudez la desarrolla como una vela
y nos escoge un bosque estrellado
sabiendo que me iba a perder
Desnuda me trajo delante su padre
desnuda me ofreció sentarme en la casa
para salvarme del desierto
para arrancar Ítaca
de mi desnudo corazón

EL REGRESO COTIDIANO AL PAÍS NATAL
(Svakodnevno vraćanje u zavičaj)

En los valles bordados cuando la noche se estremece
en las piedras de mis recuerdos suspiro como si ya no estuvieras
en las cuevas que siguen el musgo

el sufrimiento de la piedra aprieta mi cuerpo
Los corderos cada día por este camino regresan a su país natal
y detrás de ellos van los exiliados y nosotros
a un paso ante el umbral nos detuvimos
El umbral rueda hacia la playa
transformándose en el canto rodado de un naufragio
Se repite el recuerdo de la casa
de todo aquello que traté de evitar
Sin arrepentimiento bajo entre las ruinas
entre los peñascos llenos de granados
La lejana casa de la infancia
cubre la puesta de la luna
El suelo de piedra, desnudo como una hoja de salvia, brilla
en el espejo de tu cara, en la luna desnuda

TELÉMACO CUBIERTO CON EL VELLÓN
(Telemah ovčjim runom pokriven)

De su casa
él desalojará todo lo que entró en ella
después del padre
El padre ha ceñido
con la espada
la isla de Ítaca
como si se tratara
de un lecho en alto
Telémaco vela
protegido con su vellón
sus ojos ven el mar
el camino
por el cual
viene
su padre

PENÉLOPE ESCUCHA A LOS CANTORES
(Penelopa sluša pjevače)

Penélope escucha a los cantores y teme los enigmas del tiempo
escucha cada palabra
dotada de oído para todos los ruidos de la casa solitaria

Desde el cuarto de arriba oyó su canción divina
ella corre en abundancia como aguamiel y cae en la tierra
a todos aquellos que toman la jarra

Ah, vendrá aquel que calla mientras los demás cantan
él es el único que sabe la canción divina
su garganta se parece al arco iris en el cielo
puede responder con la canción que alegra a Dios
Mientras él canta al lado del fuego apagado
qué se callen junto al viento borracho que les sirve
Mientras él canta la ceniza regresa al mar grisáceo;
qué callen, qué no hablen del poder y de las luchas
Porque sin superación la tristeza me ha conquistado el alma

Penélope escucha a los cantores;
para descansar de la lana y de la arcilla
en la canción distinguió la voz de aquel que la devuelve
que invoca las llaves secretas

Selección del libro *Odisej* (Odiseo). Zadar: 3000 godina Za dar, 2013.
Traducción: Željka Lovrenčić

Tomislav Marijan Bilosnić (Zemunik, 1947) es escritor, poeta, autor de documentales, periodista y fotógrafo. En la Facultad de Filosofía y Letras de Zadar estudió filología croata e historia del arte. Es autor de más de cien libros de prosa, poesía, críticas, folletos y documentales de viaje. Sus obras, que recibieron varios premios, han sido traducidas a varios idiomas (italiano, alemán, francés, español, albanés, rumano, polaco y japonés, entre otros), y se han incluido en diferentes panoramas literarios, antologías, léxicos y programas escolares. Fue redactor en periódicos, revistas, bibliotecas y columnas. Ha colaborado en la radio y en la televisión, así como en buen número de periódicos y diarios croatas: *Vjesnik* (Noticiero), *Večernjilist* (Periódico Vespertino), *SlobodnaDalmacija* (La Dalmacia Libre), *Novilist* (Periódico Nuevo), *Glas Istre* (La Voz de Istria)…Tienepublicados más de mil artículos, reportajes, comentarios, escritos y documentales de viaje. Durante la Guerra por la Patria Bilosnić tuvo el cargo de comandante de la Línea independiente, formada por los artistas croatas (1991/'92). Como artista tiene más de setenta exposiciones individuales en las técnicas de monotipia, óleos, pasteles, dibujos y fotografías. Es miembro de varias asociaciones; entre ellas de la Sociedad de Escritores Croatas, donde fue miembro de la Junta Directiva y presidente de la sucursal de SEC de Zadar. (Ž.L.).

DRAŽEN KATUNARIĆ ■ CANCION PARA STIEPAN Y OTROS POEMAS

CANCION PARA STIEPAN

El propósito más elevado
sería
salir puro
de este mundo
tú lo lograste

Mallarmé

Jednoga dana bila je noć – Dražen Katuranić

cayó Stiepan
a tierra
a esa su pequeña tierra
la rodeó con sus manos
la apretó largamente
extendió los brazos
y la tierra se hizo grande
besó a las hermanas al padre a la madre
por última vez
traspasó la calle, llegó al cruce
y entonces quiso
volver atrás
cruzar otra vez la calle
afianzar el beso
para después

y ese beso
lleno de esperanza
sin esperanza
y sus ojos
en ese momento

Stiepan
tu nombre enmarcado
tu rostro sonriente
en la pared: has muerto
oh pequeño

así está escrito en la pared
acaso nos dormimos abrazados?

y
ahora
cuando
suce-
dió esto con
Stiepan
sola-
mente queda
repetir pala-
bras sin sen-
tido
cantar
loca-
mente
a la muer-
te

hubo que prepararse
para un viaje largo
llegar al lugar
donde Stiepan empezó
llevar cosas
saber qué llevar
y antes de eso
haber sabido

ya lo supo todo
el padre desde la bicicleta
al ver a los portadores
de malas noticias
¿No será
acaso mi
Stiepan?
preguntó igualmente
bajó de la bicicleta
sabiendo que
sí
llovía a cántaros
la madre lo supo lo supo
al momento calzó las medias negras
enseguida los negros zapatos
y así quedó
en ella
hasta el final

en medio de la cruz
entre nosotros
murió Stiepan
buen héroe
y hombre
tierno
en julio
en el verano
al lado nuestro
en su propio silencio
murió Stiepan
joven
(hicimos la señal
la señal
de la cruz)

y después de tantos años
desde que lo hizo nacer
y después de tantos años
frente a ella,
vio esa espalda enorme y gallarda
¡Madre!
arriba
en el piso alto
debajo del techo rojo
una mujer
se calzó las botas de Stiepan
y con ese taco
militar
golpetea la noche
debajo del techo
en medio de la noche
junto al dolor
golpea
Oh, Dios
¿acaso está loca?

no había
ni soñado; cuando era niño
que crecería
así
desde la muerte
pequeño nuestro

transpusiste el umbral
tú que amabas tu hogar
te fuiste
un escalón
más arriba
Stiepan
(hijo amado por todos)
hombre bueno
no hubo
mejor héroe
en tu tierra croata
fuiste muerto
por no querer matar
con tu propia mano.
Eso Dios bien lo sabe

si hubieras empezado
a caminar
un poco
más tarde
no en el tiempo
cuando la farsa
reinaba en el mundo
si hubieras nacido
un poco antes
o algo más tarde
para esperar esa luz

y ahora pensar
qué alegre había sido Stiepan
que la muerte en realidad
fue una sonrisa
en su rostro
en el momento del fin
y ahora pensar
que con la misma sonrisa
entró al cielo
pensar
que Stiepan sigue
así
entre las bromas
y las risas
de los ángeles

antes sus sobrinos
alzando las bracitos
querían llegar al cielo
a través de Stiepan
ahora
crecidos con esa muerte
a través del cielo
quieren llegar a Stiepan
año 1996

ordenas prolijamente los días,
esos días que desde hace años son iguales y grises,
y como bolsitas de lavanda
los empujas a los cuatro costados del cajón,
para que no los tome la polilla
ni los toque la descomposición, ni los disperse Cronos,
y cuando finalmente los encierras,
el tiempo que durmió en silencio
se asoma como un cachorro ciego

La Edad

A Lucumón

La Edad es un fósil pequeño que vive en la oscuridad de un cántaro
suspendido de una cuerda igual que un cubo de agua,
por la piel y la forma se parece al cocodrilo,
al lagarto y a la tortuga. Está inmóvil. El alimento
y la luz lo dañan, apenas prueba algo
en noviembre y diciembre, y eso es para todo el año.

Se muestra el mundo sólo cuando las personas lo descubren
en el cántaro, cuando por casualidad levantan la tapa y miran al fondo.
Ella es la que sabe más de sí misma.
A ninguna criatura, mucho menos a un hombre
se le pasa por la cabeza romper la armonía de ese fondo angosto,
y arrancar a la Edad de su cántaro

Le gratifica que con la vejez los curiosos cada
vez la descubren menos, ni bien siente la luz en su
áspera piel, la Edad se eriza en el
aljibe seco: *!Gente, dejen de izarme con la cuerda!*
!No estoy en el fondo!
Sólo quedan algunas palabras intactas!.
Pero ellos, curiosos, igualmente tiran de la cuerda
porque la Edad llega con los años. Jugando con las palabras,
les intriga pensar que verán algo irreal, áspero, pobre y doloroso,
aunque con eso hirieran al animal. Pero la Edad
es la misma en la luz que en la oscuridad. Es idéntica. Sólo las palabras quedaron
en el fondo, sagradas.

A Jean-LucWauthier

creas la web
porque el buen Dios
constantemente te crea

el tiempo salta la web
a horcajadas del largo día
de tu soledad

en la web desde abajo
córtale los genitales a Cronos
y te sentirás intemporal

la misa en la web
con la intención de la hostia que ha caído
de los labios anhelantes

la voz de la muchacha en la web
te humedece la planta de los pies
cantando lo sagrado y lo profano

y si te tocara una vez
y rozara tu vestido
mi corazón estaría entero
y desaparecerían las heridas
Oh Dios
te reconocí en la web
por el aroma de la leche
por la sonrisa pura
por el latido de un corazón inocente

partiste en dos a la web
y me ofreciste espigas doradas por el sol
en forma de pan aromado
me ofreciste la copa de tinto generoso
que me embriagó de amor.

en la hierba frente a la catedral

Te recostaste en el césped
iluminado de sol
y escuchaste las campanas.
Que cantaban a la gente abrazada.

Las torres de la catedral
dividieron las sombras.
Descansaste tus pies
destrozados por el viaje
y las campanas entraron en ti
como el sol en los ojos.

Hundiste tu cara en la hierba
y cuando los sones callaron
besaste tierra en lugar de labios.

El sol se ocultó tras las nubes
y los amantes se separaron.

Te fuiste pleno de resonancias
de una lejana alegría
que hasta ese momento no habías conocido.

celebración de sombra y sol

Dos- tres veces, en la misma hora del día,
en el calor infernal te abrazaste
a la sombra de los árboles y te salvaste del sol.
Te casaste con la cuarta; en realidad, con la quinta sombra de la arboleda
y la sexta se casó contigo.

Fue ésa tu séptima boda
y Cronos fue el padrino entre
la sombra y el sol.

Fue a la cima y trajo ramas de olivo silvestre,
palmas y frondas de tamarindos, para la fiesta
de la familia
y hubo gran alegría enesa boda de verano,
festejamos las sombras tupidas y las delicadas como puntillas,
para que el sol no arda en el desierto de nuestras vidas
para que el corazón resguarde un poco de frescura
para el amor que llega de improviso.

salmo del aire

Me desperté temprano, aunque podría no haberme despertado. Miro las paredes blancas y la luz que llega brillantedesde la puerta apenas abierta. Como si hubiera nacido otra vez. Miro consorpresa y agradecimiento. Alguien antes de mí sopló ycreó el mundo por el cual andaré. Alguien creó el rostro queme querrá y cuidará toda la vida. Alguien separó el cielo y la tierra y envió las soleadas saetas que me acarician. Alguien derramó esos mares que miraré extasiado cuando baje a la orilla.

Alguien renovó los árboles en la tierra baldía y dejó a las cigarras para que me canten entre las piñas. Es alguien que está oculto tras las persianas. Huelo su dulce aroma pero no lo veo. Desplegaré mis alas y llevaré sobre mi cabeza ese aire consagrado. En él respira todo lo que existe antes de mí, conmigo.

Otra

Me espeté de un saque la copa para tomar coraje y sentí el impulso irresistible de tomarla por la espalda. Y al momento se largó una lluvia que pareció profética. Es verdad, nos hemos querido más en los días de verano, en el barco, cuando las gaviotas aleteaban y nos salvaban del calor. El cuerpo solamente acompañaba la brisa del espíritu.

Pero en Florencia, ni bien cayó la lluvia, ya parecíamos dos magullados pétalos de rosa que tirados frente a las puertas cerradas de la iglesia de San Spirito.

Otra

Por aquello no dicho que se acumula en mis huesos.

BraneSenegačnik

No dejaré que me quemen. No le daré mis restos a nadie. Quizá por lo que les debo a mis huesos, que me llevaron toda la vida. No quiero que de ellos queden cenizas cuando todavía pueden ser huesos, firmes casi como lo que fueron.En los huesos hay mineral, monte, roca, montaña, una materia muy antigua y noble. No son de azúcar, que los pueda derretir la primera lluvia.

Los huesos deben permanecer enteros, y luego que el buen Dios los remueva, que haga con ellos lo que quiera. Habrá suficiente algún día, ¿quién sabe?

No dejaré que me cremen.

Por aquello no dicho que se acumuló en mis huesos.

Traduccion: Carmen Verlichak Vrljičak

Dražen Katunarić (Zagreb, 1954) estuvo presente en el año 2014 con estos poemas en la Feria del libro de Buenos Aires, que reune a màs de un millòn y medio de personas. Fueron muy celebrados al momento de leerlos. Autor de una veintena de libros, Katunarić en este caso intervino con ***Kronos,*** del año 2011. La traducción del croata al castellano fue realizada por la escritora Carmen Verlichak, quien también leyó esos poemas al público. *Me gustó su poesía porque es vigorosa y se escapó de cualquier convención,* constató la escritora.

Dražen Katunarić es egresado de Filosofia en la Universidad de Estrasburgo, fue editor de Most y Europski glasnik, es director de la editorial Litteris. Recibiò el premio "Tin Ujević".

DAVOR ŠALAT POEMAS ESCOGIDOS

LA FIERA CONTENTA
(Zadovoljna zvijer)

El sol es nuestra gran mamá que echa en nuestro pico bocados de luz. A veces le pintamos aureola y le dibujamos los ojos de carbón que temen el ardor del mediodía.

Sin embargo, el sol se ríe sobre los rascacielos y la ciudad se acurruca como una fiera contenta. Y Sava[1] se hace el espejo para toda belleza ociosa. ¿Puede una de ellas despeinar su cabello sin que los hombres lo vean?

La tierra todavía está fría por el invierno, malhumorada, mira de soslayo a los transeúntes charlatanes. Cuando por fin amanezca, jugará con la luz como con una canica primaveral rendida.

En las orillas de la ciudad los niños extienden alfombras de hierba y el mundo, como una pelota, a través del disco terrestre, rueda a las confundidas manos de Dios.

EL COLOR PRIMORDIAL PARA LANA
(Praboja za Lanu)

La luz es azul
cuando en la carroza te llevo por las márgenes del cielo.

[1] Sava – río que corre por Zagreb (N. de la T.)

La luz es amarilla
cuando con sol en vez de jabón nos lavamos las manos.
La luz es roja
cuando te cubro con el manto para un sueño ardiente.
La luz es negra
cuando nuestros dedos se entrelazan en la oscuridad.

La palabra es el color primordial.
Cuando lo deseo,
puedo susurrar tus ojos como marrones, verdes o azules.
Puedo entregarte al mar, a la nieve, al bosque o a la arena
y percibir tu rostro en todos los colores del universo.

Sin la palabra se hace la oscuridad.
La gran mano rabiosa anda por el mundo.
Cuando la borro,
la luz te pedirá la mano.

TUS PALABRAS CREAN LA NIEVE
(Tvoje riječi stvaraju snijeg)

Agarra el sol
y hazlo rodar a través de la montaña
para unirnos en la noche
y nos untemos por el archipiélago de las estrellas.
Tus palabras crean la nieve
y riegan los cedros por los montes.
Para oírte,
me disuelvo en el paisaje
y me transformo en un invierno solemne.
Ya ni siquiera te quitas el vestido de nieve
y me llamas para que juguemos con los ecos.
Cuando la gente desaparece en una nevada repentina,
tú, última mujer, me iluminas el universo
como adornado árbol de Navidad.

EL TITANIC SE HUNDIÓ EN EL UNIVERSO
(Titanik je potonuo u svemir)

Las olas del mar cabalgaron la noche.
ya no hay nada claro bajo la luna;
tan sólo los restos de aviones caídos,
tundra de la que miran los congelados mamuts.
La gente en cuclillas unos en otros
como serie de babushkas
que salen de la más grande
y no se conocen mutuamente.
¿Cuándo hayamos aceptado
que empiece el silencio general
y que los relojes caigan al precipicio?
El Titanic se ha hundido en el universo,
las estrellas son las viejas caras de los salvos,
todavía temblando de miedo sobre el abismo.

OÍDO DE TERCIOPELO
(Baršunasto uho)

De la noche
te arrancaron
las tenazas de la mañana
y todo azul
entras al día alto.
Tomas sol desde adentro,
tu alma se invoca
con hierbas y piedras.
Tus manos hierven
con miel y canela
y tú eres la suma de toda la gente
que en ti se hacen
pensamiento y voz.
Con el murmullo de sus susurros
regresa a la noche,

enuméralos a todos
en el aterciopelado
oído de Dios.

LA NUEVA DEIDAD
(Novo božanstvo)

Han escrito la llanura.
Pensaron que escribían una frase completamente nueva
en la que los campesinos recogen enjambres de estrellas regadas
sobre el trigo.
Pero, la frase como que no conocía autor humano,
como que la gramática se le asentó en el ciclo de las estaciones.
Cuando el llano se hizo objeto y el sol sujeto,
numerosas manos empezaron a enterrar las semillas, a cambiar
el significado de la tierra dormida.
El ciclo dominante se levantó como una deidad nueva
y una misma frase sin sentido se repetía eternamente.

LLUVIA EN EL CUERPO
(Kiša u tijelu)

Pasa, agua, detrás de las fronteras. Entra en las conservas
que por años comieron la oscuridad de su fondo oxidado, a los miedos
causados por acumulaciones repelentes, por moléculas que
no se pueden esparcir.
Quizás a pesar de todo la lluvia mantiene el agua en los cuerpos,
quizás la gente se divierte con el preludio de la inundación y prueban
la tensión de la superficie.
Pasa, agua, sigue tus átomos, averigua que hubo antes;
antes de la sed y antes del sonido. Muerde la pepa de la creación,
pule las letras divinas en frases humanas.

¿PUEDE LA NIEVE HABLAR?
(Može li snijeg pričati?)

El bosque de abedules es la orquestra sinfónica que y sin director inequívocamente llama las estrellas por el cielo nocturno.

De repente, los abedules están más silenciosos que la mudez y en el oído apoyado en cualquier árbol vibra el vacío.

Solamente el invierno es tan blanco como este vacío. ¿Tiene por lo menos él algún sonido y puede la nieve hablar?

¿Quizás, al contrario, el oído ensordeció? ¿Quizás por él el silencio robó los abedules?

LA BLANCURA DE LOS LEONES
(Bjelasanje lavova)

¡Escucha el blanquear de los leones por las praderas invernales! ¿En verdad no oyes nada? ¿Y quién mirará ahora la nieve? ¿Seguirá cayendo si ya no estás?

Alguna fiera mordió un pedazo de realidad y enredó los nombres. Detrás de ti quedaron los ojos que tosen y que no distinguen el desierto de la lluvia, los leones de la nieve.

LA EXPLICACIÓN DE LA NIEVE
(Tumačenje snijega)

Con dedos nevosos tocas la tierra. Ella está agradecida como gata helada y

a sus paisajes murmura cuanta gente la mima.

De ella crecen las bicicletas navideñas y traen alegría a la ciudad áspera.

Y bajo tu piel está apagado el incendio. Por fin, escuchaste el tambor que mueve la Tierra y explica la nieve.

CIELO FLEXIBLE
(Savitljivo nebo)

Bajo el cielo flexible esquivo a los guardianes de los pensamientos,
cambio el ruido por polvo de seda.

Ahora, mis ojos están llenos de nieve,
lechosa pantalla de la que el desconocido dueño
del pueblo borra el pasado.

Y ya nunca entraré a mi bondadosa ciudad
en la que los sacerdotes sobornan a la muerte y una destemplada orquestra
despierta a los muertos para que se refresquen con infusión de malva.

EL CUENTO DEL TREN
(Prepričavanje vlaka)

El tren conoce bien el cuento. Los rieles
siempre son excusa para las palabras. La locomotora corre del
presente, durante el cuento la ventana baja hasta el cielo y la hierba es más azul
que el horizonte.
¿Puede el tiempo percibir, puede el ojo prever
el apocalipsis del tren?

Parece que hoy tan sólo el itinerario pueda agradar a
los descontentos pasajeros y los vagones puedan encajar
en un texto coherente.

LA CLARIDAD PONE LA MESA
(Svjetlost prostire stol)

La claridad examina el fondo de cada cosa,
pronuncia sus nombres indecibles
por los que se hacen eternos.
Y te ilumina toda la vida
en el brillo del sol sobre los anteojos,
aún desde la gota luminosa
que cayó sobre el mar de tu nacimiento.
Y las cuevas más profundas entregan al día
sus dibujos más antiguos;
el ciego pez humano hambriento traga el brillo en vez del agua.
La claridad pone la mesa a todos los seres
y transforma el vino
en azul sangre celestial.
En los bordes de la ciudad los niños extienden
alfombras de hierba y el mundo como pelota
rueda por la superficie terrestre a las confundidas manos Divinas.

FORMACIÓN
(Tvorba)

¡Más luz sobre el vidrio!
Nuestras manos están hechas de luz
y nos tocamos con dedos luminosos.
Nuestros ojos intercambian la luz
suavemente sombreada con color.
Yo puedo ver tu silencio coloreado,
puedo escuchar la canela de tu corazón.
Detrás de tus pasos quedan
regadas manchas de luz.

Cuando enceguezca,
toco, escucho, huelo
y te encuentro como condimentas el Sol
y en el cielo y en la Tierra.

SÁBANA DE LUZ
(Plahta od svjetlosti)

La sábana húmeda de luz
se desliza por tus caderas,
quita de tu cuerpo
toda sombra.

El viento hace torbellinos
de tu desnudez,
barre el camino
que quizás pisarás.
Y de nuevo se esconde
en el ombligo del universo.

Los árboles despiertan y callan,
el laberinto de las ramas espera
tu primera palabra.

Y tú continuamente
te bañas en el silencio,
como Vía Láctea que
esconde su brillo.

OLVIDO DE CONTRABANDO
(Prošvercani zaborav)

El cuento creció
de tu lengua caen las cáscaras de las palabras.

Todo ocurre una vez más,
como si a las piedras les salieran alas
y el desierto frente al sol se descalzase.

Puedes contar y hacia atrás,
imaginar gigantes que nos han tragado
y luego nos escupieron a un universo confundido.

En mis lentos oídos
de contrabando pones el olvido
como un trapo dorado que nos limpia
y nos compone en de repente limpios sustantivos.

LUZ CELOSA
(Ljubomorno svjetlo)

El universo arroja la noche.
La oscuridad se pone los guantes,
amasa el alma como un cansado fuelle.
Reemplaza los cuadros de la catástrofe planetaria
y los zapatos rojos que llegaron
al final de la carretera.

Pero, la luz se pone celosa.
Enciende la bombilla general,
saca la oscuridad de los ángeles
que se han extraviado
en el universo jubilado.

LOS PÁJAROS MUSICALES
(Glazbene ptice)

Todos los pájaros son instrumentos musicales
y el cielo toca con sus cantos.
Cuando no están,
las palabras importantes se hunden en la tierra como en la miel
y todas las cosas se entristecen sin sonidos.

La gaviota con su chillido
imagina la gente que la escucha,
el día se derrama por el anclaje de piedra
y los árboles empiezan a susurrar como una radio discreta.

Y al mar aún nadie le ha dicho
que ya no existe,
que la música de los pájaros lo ha extendido por el universo.

LA GATA LOCA
(Luda mačka)

La luna es una gata loca
que toma el sol por la noche.
Su luz anda a escondidas por el bosque
y levanta a los amantes muertos.
Ellos ven el otro lado,
donde el helecho baja en música.
La luz se apaga por todos lados
y la oscuridad queda como único tamborilero en el universo.

EL SACO IRROMPIBLE DE LA VIDA
(Nepoderiva vreća života)

Se ahumó la frase
en el bosque sin ramas.
Las letras hacen un incendio
y trastornan a los vecinos.
Justo por eso imaginaron el celofán de las palabras,
la niebla que te separa
de tus propios pasos con los que
pasaste de una a otra realidad.

Inflas los globos textuales
como a irrompible saco de vida.
En el diccionario escribe sol
y tú le crees
aunque la luna ya se confiesa
frente a la oscuridad final.

VIDA DE CUERO
(Kožnati život)

Todo ha bajado hasta los labios.
El paladar separa arena y bosque,
el helecho y la nieve.
¿Puede un árbol pensar con su corteza
y apretar el aire cada vez más dilatado?
Tu piel te ha recordado
de tu azulada niñez
Cuando enrollaste el hilo hacia atrás
y en el arenal cavaste un hoyo hacia el cielo.
De vez en cuando él se abrocha como un abrigo
y se hace vidente hacia adentro.
Tu cuerpo es una bandera sin pintar
en la que se alternan
primavera, verano, otoño e invierno.
La bandera cambia sus formas
embarcando el silencio a los miembros.

EL LEÓN
(Lav)

El luminoso león está mojado sobre los agitados brezos.
Al levantar sus párpados causa la mañana y quita la catarata
de las almohadas celestiales.

Es más luz que fiera, intercambia cada
año por un cuadro brillante que desaparece totalmente
con la oscuridad.

¡Recordemos sus ojos!
Cada día son más tiernos, hasta que no nos devore
su mansedumbre virtual.

MURIÓ EL CAPITÁN DEL TEXTO
(Umro je kapetan teksta)

Apenas navega el oscuro barco de la gramática.
Lo azota el mar tempestuoso de la lectura.
Las olas de la metáfora se derraman a través de la cubierta.
La espuma de oxímoron ya entra en las cabinas.
Murió el capitán del texto.
Se quebraron los mástiles de las frases.
El casco del barco se descompone en sílabas, gritos, gemidos.
Se escuchan los últimos vocativos.
El barco se hundió en el diccionario de una lengua inarticulada.

Nota sobre el autor

Davor Šalat nació en Dubrovnik en el año 1968, pero toda su vida la vivió en Zagreb donde se graduó en literatura comparada y letras hispánicas. Ha publicado siete colecciones de poesía: *Unutarnji dodir* (Roce interior, 1992), *Sanjarije krhkog srca* (Los sueños de un corazón frágil, 2002), *Košulja tišine* (La camisa del silencio, 2002), *Uspavanka pod pepelom* (Canción de cuna bajo la ceniza, 2005), *Murmullo sobre el asfalto* (con Lana Derkač, México, 2008), T*umačenje zime* (La explicación del invierno, 2009) y *Zvijezde, davna lica spašenih* (Estrellas, antiguas caras de los rescatados, 2019.). También ha publicado cinco libros de ensayos y críticas, en su mayoría sobre poetas croatas contemporáneos: *Odgođena šutnja* (El silencio postergado, 2007), *Posrtanje za alibijem* (Caer en la coartada, 2011), *U tigrovoj kući* (En la casa del tigre, 2012), *Zrcalni ogled* (Reflejo del espejo, 2014) y *Skeniranje vjetra* (Escaneo del viento, 2016.). En el año 1991 recibió el premio *Goran* otorgado a los poetas jóvenes durante la manifestación *La primavera de Goran* y el premio *Zvonko Milković* para la mejor poesía intimista en 2019. Fue premiado por su poesía y ensayos en los "Encuentros de la creación literaria espiritual croata *Stjepan Kranjčić* en Križevci". En el año 2015 en Đakovo recibió el premio Julije Benešić por el libro *Zrcalni ogled,* la mejor colección de críticas. Šalat tradujo y publicó la colección de los poemas del nobel español Juan Ramón Jiménez *Vječnosti* (Eternidades, 2001) y los ciclos de poemas de Manuel Altolaguire, Víctor Rodrígez y Francisco Domene. Fue el redactor de las selecciones de poesía de los poetas croatas Željko Sabol, Ante Stamać, Branimir Bošnjak, Gojko Sušac, Dubravko Škurla, Zvonimir Golob y Ernest Fišer así como de panoramas de la poesía contemporánea croata en inglés y alemán (con Boris Perić). También, es cooredactor de la antología del Festival poético internacional *Kairos u Zagrebu/Kairos in Zagreb* (2006). Fue uno de los presentadores del mencionado festival organizado por la Sociedad de Escritores Croatas.

Ha participado en varios encuentros y festivales poéticos y encuentros literario-científicos (Lituania, Eslovenia, Albania, Macedonia, México, India, Marruecos). Publica poesía, prosa, crítica literaria y ensayos en diferentes revistas nacionales y extranjeras. Sus textos han sido traducidos a una decena de lenguas. Ha sido presentado en diversas antologías y panoramas de la literatura croata contemporánea. Participó en la creación del *Léxico de la Literatura Croata - Obras* con su elección y unidades lexicográficas. Es redactor en jefe de la revista para la colaboración internacional literaria *Most/The Bridge* (El Puente) y miembro de la redacción de la revista *Kolo* (La Rueda).

Traducción: Željka Lovrenčić

FROM CROATIAN CONTEMPORARY PROSE

NEVA LUKIĆ ■ ENDLESS ENDINGS

Translation: Jeremy White
Bokeh, Leiden, 2018

Non-event

The beauty lay in our unspoken agreement to always succeed in not running into each other on the street. In freedom of movement within movable borders. In the gaps in space directed by the choreography of our bodies… Unknowingly, we became as dynamic as a flock of birds while we marvelled at the flocks above us. Out of our own self-directedness, our own etched trajectories of the day, we respected the laws of choreography that we had been subjected to. The reality, larger than ever, lay in the very fact that we truly kept from running into each other day after day! It lay in this non-event – one that, again, could have happened so easily. Did daydreaming about its nullification – about the gentle collision of bodies on some large street somewhere in the world – solidify the reality of its reality even further, or did this very fact transform it into an unreality? There were no lofty goals at hand here, only the countless possibilities of such an easily movable motion, one that lay dormant within our bodies. Just like the motion of a word we could so easily say to someone, but cannot, because it catches on the tips of our tongues. We are heavy boxes filled with endless unrealised possibilities of motion. We are everything that did not happen today, nor will happen! That which exists, but remains unseen by our eyes. A hidden, dark side – a shadow of ourselves that swallows up what we were just thinking about… Somewhere between the world of those firmly embedded, obtrusive things that constantly force us to move them or avoid them, and the world of birds, which casts each movement of ours into the endless, free space above us – there we lie, creatures of thought, creatures of shadow. We balance on the border of a kind of repressed motion, damned to walk on the surface and willingly stop, and then

move, stop, move… And, out of the very fact that we are condemned to motion and freedom of immobility, this thought of ours seems to spring forth. Every day, we walk down the street and we do not run into each other. All of us, each day after we get home, can dream about tomorrow's collision of bodies on the street, about a space that breaks. About cracking. About something, it seems, so easily transpirable. It might seem to us that this is how the Sun survives – through energy created by motions that shouldn't have happened. We are free to decide, tomorrow morning when we head somewhere, that we will all collide on the street! Softly, gently… But, when the morning comes, everything will be the same again, and in the evening, we will think about the same thing. And so endlessly on and around… We are programmed like even the best of satellites, whose trajectories are, nonetheless – curved.

Weiwei

Weiwei sits at the table and eats. She eats bite by bite, and there is always a space between each bite. Weiwei is generally full of spaces, spaces, like the Japanese are, maybe. "Ma," as Shakiro used to say, "Ma." A silence of words. Weiwei says it too, although she isn't from Japan… I could never be like Weiwei. I watch her. It's as if she thinks about every bite she slowly brings to her mouth, imperceptibly, as if the emptiness of her mouth naturally continues into the air through which her hand and the fork she holds in it are passing, as if there is no bodily barrier between them. Her face pulls into an unconscious, negligible grimace, and remains tense, frozen in the moment. Who knows what she's thinking, it doesn't matter what she's thinking. It's nice to watch her eat. As she eats, she says: "I read something today that I wrote when I was twenty. I asked myself, wow, who is that girl? It was, rather good. You know, the energy of youth." Weiwei often stretches out the syllables at the ends of her sentences, or adds a "yeah" in a low-falling tone. She then begins to laugh loudly, from the heart, perhaps even with a dose of childish innocence. I don't know much about Weiwei. I know she only socialises at dinnertime. I usually see her in the kitchen and I'm never sure if she feels like talking, so I don't want to keep her for too long. She usually takes the food she makes into her room, and when I cross the terrace I see her through the window eating at her computer. I find it strange, people usually don't like eating alone – perhaps she enjoys it because she's thinking about each bite? She seems to have some kind of different relationship towards food. But one thing remains a fact, and that is that she can't make food in her room, although she

would certainly like to, and so I interrogate her a bit as she bangs frying pans about the cooker. I discover that she lived in London for three years, that she published a novel the title of which is unfamiliar to me, and that she is currently "happy with her life". Soon, the meal is done, and Weiwei leaves the kitchen. After that, I don't see Weiwei for two days. I imagine her sitting on the bed in her room which consists only of a table and a bed, looking at the space in front of her with her black eyes. And so on for hours, until she goes to the kitchen to put water on for tea. I'm sure Weiwei can stare at the space in front of herself for hours. And so I think of Weiwei, I think in motion as I ride my bicycle through the uncut grass. It's nice to think of Weiwei while moving. The birds are loud and discordant, and the cotton of dandelions flies through the air. The day hatches in all its fullness, not a single part remains hidden beneath the earth or the clouds. Today is separated from death by the greatest number of light years.

The next day, I meet Weiwei again as she's eating dinner. She's eating slowly again, although she does wolf down a few bites, and it's impossible to imagine how so much food can fit in such a small, narrow body. Again, I consider that it might be because Weiwei thinks as she eats. Her thoughts burn calories during each bite. It's a bit like you wrote me once, that sticky words cling to the squares and facades; we people and things age because of a patina of words… And so perhaps Weiwei is disappearing rapidly, just like the narrator in her story, who her character Ouyang thinks is going to disappear... Eating, this time, Weiwei informs us that her family is coming to visit her. I imagine her parents arriving, thin and buried in luggage… She says – calmly, because it's implied – that her husband and son are coming. I would never have said that she had a husband and son, but there it is – Weiwei has suddenly become a mother. Just a sentence or two after the one in which she used to live in London and was happy with her life. And then she emits two, three long 'ma's, filled with the rustling of willow branches beside a bridge on a green river. The willows now stand before a rain that will never come. It is dusk, the sky is purplish-blue, the sight demands many words. A trip to the epicentre, a pairing. Weiwei isn't on the terrace, nor is she in her room. She's gone, she's off in the woods somewhere listening to a long-forgotten human tongue similar to the sighing of those long stalks growing out of the tree's scalp. Her rare words are finally equivalent to the wind, like the emptiness of her mouth with all the air in the universe around it. Language and wind finally become a single, unitary rushing of air… We others head back to the warm house, close the door, and pour red wine in the silence of a room in which each word is heavy furniture we clumsily move from place to place to make ourselves feel "cosy". Just for a moment, the words connect in the gaps between themselves, we forget where we are, and the conversation is light. Maybe

this happens only when we talk about language itself, only then does language pull us into itself completely. Like the forest pulled Weiwei in.

I cross the terrace the next day again, and she truly still isn't there. She isn't in her room, nor is she making breakfast in the kitchen. I see her walking past a row of white cows, all staring in her direction, and I see her lying on a field full of tiny, yellow flowers. The others tell me she's gone sightseeing with her family. She's coming back in a day or two. Now she's carrying her tiny child on her shoulders, a child that laughs just like his mother. Her child is her best friend, I think. Soon his arm will grow thicker than his mother.

Two days later, Weiwei is back at dinner. She sits across from me like every day. Silence reigns around her, except for the bell-like laughter that often comes out of the emptiness of her mouth, similar to the rustling of the trees, the ambiguity of an archaic language balancing on the edge of metamorphosis. Dusk, says Weiwei. Dusk. I wanted a child very much, but it's difficult having a child, you don't have time for anything at the start… She continues eating as if each bite is an entire world in time. We had known each other only briefly and I decided to get pregnant. I see her large stomach outgrowing her entirely, her arms and legs become tiny and imperceptible in it. Her stomach carries her off into the sky, a stomach different from all other stomachs, as light as a balloon. Then I see her, thin and without a stomach, sitting and reading a book, and her whole pregnancy is taking place in the fingers she is using to hold the book. Before him, I was in a relationship for eight years, with a woman, she says. Until I met him, I was only with women. But, actually, it's the same to be with a woman and with a man. She begins laughing again, that loud laugh that exposes a bit of her gums, which seems to represent everything light for her being, the outside world in which she sometimes decides to open herself, open herself with her child, and then withdraw again into her room like a snail and stare at the empty space in front of her for hours.

After dinner, we walk through the woods. The trail is wide and white, it seems like the last remnant of the day amidst the falling dark. At the end of this curve, in the distance, I see a dark tree, an entrance into a mystical tunnel that will encompass us entirely. Along the path, Weiwei avoids the bare, convoluted slugs, snails freed of their shells. She is afraid of stepping on their brilliant, black bodies, and so she screams every once in a while. I tell her that I went walking here one day after the rain, and that the slugs reminded me of art. I stopped above each small body and observed them for a few moments. Maybe those slugs were to me like the bites she brings to her mouth so slowly that the very act of her eating is completely invisible… We walk on. We hear loud movement in the tall grass beside the path. We can't see what it is, we can only hear it moving. Out of the

waves of grass whose colour has been sucked up by the dusk, a stag, a man, a wild boar might appear. But the blades simply continue rustling… That archaic language again. A language portending an image. A language of uncertainty… The French have an expression for dusk. *Entre chien et loup*. Between the dog and the wolf. Before the wolf attacks the farm at night. Before the wolfhound turns back into a wolf… Yes, she just used that phrase today in a story she's writing. To Weiwei, this expression is Mandarin, not French. Dusk is always more sorrowful in coastal towns, although we're not sure why. We slowly begin heading home, the sky above the bridge shows the last iota of purple. The contours of the green fence dwindle into the night. I'm inspired, says Weiwei. I'm inspired, I say. Perhaps it isn't youth, that energy, Weiwei. Maybe it's when we get caught up in someone's spirit, then we can write like that. We enter the kitchen to the hooting of owls and close the door to the room. Weiwei puts a kettle on for tea. Weiwei is always drinking tea, I've noticed. We take a few sips together.

Neva Lukić has completed her master's degree in art history and archaeology at the University of Zagreb, and in theory of modern and contemporary art at Leiden University. She is active as a freelance author, arts critic, creative writing workshop teacher and curator. Her published titles include short story collections (*People without a park*, *Endless Endings*), poetry collections (*Shadows of Seeds*, *The Dress Obscura*) and a picture book for children (*Blade of Grass over Clouds*). She combines writing with other artistic expressions with the aim to create interdisciplinary artworks close to literary performance and film (for example, short film *The Motel in the Well*, with Sara Rajaei, 2016). Her poems and short stories have been published in various magazines, on-line magazines, journals and collections and have been aired on radio and TV. She has participated in poetry readings/literary festivals (Snap up Poetry - Belgrade, Stih u regiji - Zagreb, Astralna projekcija - Skopje, Slovenski knjižni sejem - Ljubljana, etc.), and also in film festivals (Nemaf film festival- Seoul, Festival de Cannes - SFC, Nederlands film festival- Utrecht). The collection of poems *Haljina obscura* has received the prize Zdravko Pucak for young poets by Central Croatian Cultural Society (2010). The short story collection *Endless Endings* was republished by Treći Trg (Belgrade) and Bokeh (Leiden) in 2018.

FROM CROATIAN CONTEMPORARY DRAMA

BRANKO RUŽIĆ ■ THE DONOR

– stage play –

The Oast Theatre version

ACT I SCENE #1

INT. HOSPITAL ROOM

London. Late night. Hospital room. A patient, Andrey, lies on the bed. He has a nasty cough, typical for avid smokers. The wind howls outside. A storm is building up. The lights flicker. There is a knock on the door.

ANNA: (OFF) Mister Adamick?

His face is shadowed, he answers in a cracked, deep voice.

ANDREY: Yes.

Anna enters.

ANNA: I'm Doctor Anna James. I'll perform the transplantation tomorrow morning. You stepped in the very last minute to save one life. It's worth every... Well... Sorry. I always introduce my patients with the procedure. But we can also do it in the morning if you wish. I'm aware it's late, and if...

Silence. Anna looks at the patient's face for the first time. He smirks.

ANDREY: Esja.

His English has the same, foreign accent and his sentence constructions occasionally tend to be somewhat weird. He talks a bit slower, like a man who has seen hells and stayed calm nonetheless.

ANNA: It's impossible.

ANNA: I'm not Esja! Don't call me Esja!

ANDREY: Okay. Anna James, MD.

ANNA: Don't – don't call me anything!

ANDREY: Do we have to speak this language?

ANNA: How can you be alive?

ANDREY: I could ask you the same question.

ANNA: This is…

ANDREY: Surreal? But then, we're from the Balkans. Surreal is... expected? Don't know if that's the right word. (PAUSE) Now, can we, please, switch to our own language?

ANNA: No!

ANDREY: I haven't spoken it in --

ANNA: No!

ANDREY: Have to compliment your accent, by the way. It's polished, smooth. You sound like a Brit.

ANNA: Bastard.

Nothing what Anna says can break his calm surface. He speaks as if two friends have a chit-chat session.

ANDREY: When you curse it's even better. Unlike you, I'm still struggling. As a matter of fact, I'm stuck in the middle of the two worlds. Today I passed by an oak tree and couldn't remember what we used to call it. Although the same one was growing in the backyard of my home for my entire childhood. It was like someone had transplanted it.

ANNA: You should be dead.

ANDREY: Perhaps.

ANNA: In jail!

ANDREY: Who's supposed to put me there?

ANNA: You've changed your name.

ANDREY: Just like you have.

ANNA: Don't you dare compare me with you!

ANDREY: You were Esja.…

ANNA: (INTERRUPTS)I know who I was! I'm just desperately trying to forget. All of it. Are you mocking it?!

ANDREY: No.

ANNA: To test me?

ANDREY: No. No. No. Why would I?

ANNA: (OVERLAPS) I won't break. I'm strong. You won't succeed.

ANDREY: Who said...

ANNA: I've worked hard to... To reinvent myself. To have a new life. To become a person again. Somebody worth living.

They speak their lines as if the other one is not listening.

ANDREY: Bravo.

ANNA: It looked impossible...After all that happened ...

ANDREY: I'm glad...

ANNA: After...

ANDREY: ...I'm gonna be in the good surgeon's hands tomorrow.

ANNA: ... after what you did to me!

Dreadful silence. The wind outside howls.

So what is this? What are you doing here?

ANDREY: (LIKE IT'S UNDERSTOOD) The same as you. Saving the little girl's life. What did they call her... '*The Angel of Whitby*.' We're doing a good deed here.

ANNA: Is that how you think you're gonna fix everything?

ANDREY: I just paid you a compliment.

ANNA: I don't need anything from you.

ANDREY: You do. (MATTER OF FACT) The little *Angel of Whitby* desperately needs a piece of me. And your crafty hands.

ANNA: The girl's name is Susan.

ANDREY: I know.

ANNA: And she **is** ill. So quit repeating it as if it's... tabloid crap.

ANDREY: I want to help.

ANNA: That's such a lie.

ANDREY: It's not.

ANNA: It is.

ANDREY: You've built a peculiar image of me...

ANNA: You are a war criminal.

ANDREY: ...(INSISTS)An image that's got nothing to do with the reality.

ANNA: You were a death camp commander!

ANDREY: That wasn't a death...(CORRECTS HIMSELF) wasn't meant to be a death camp.

ANNA: Save it for the judge.

ANDREY: Call me dumb but here's what I was told. One interest group in Bosnia imported Wahhabis and mujahidin. They were about to slaughter all of you, frame us, and use it as an excuse for their attack. I saw pics of them.

ANNA: As a psychologist you should know better. It doesn't work. Investigators will go through cold, hard facts.

ANDREY: You want a cold, hard fact? Here it is: you gave a kiss on my lips the first minute you saw me.

ANNA: I was barely 18. One moment I was drooling over the Bono poster on my wall, the next one - surrounded by armed bloodhounds that spit on me for being a Muslim. I was scared. Confused. You came in the uniform, outranking those animals there. I thought you were my way out!

ANDREY: You gave me a kiss...

ANNA: I was trembling.

ANDREY: On my lips.

ANNA: You grabbed me. Dragged me away like a piece of trash.

ANDREY: We had specific instructions on how to handle people... I was too young... Didn't have much of authority over the rest of the uniforms.

ANNA: My poor mum. Seeing her child taken away...Screamed...

ANDREY: (INTERRUPTS) The point is, if you just hadn't reacted like a child, I could've worked it out. No dragging, no slapping. But you had to jump on me...

ANNA: How could I have known that it was forbidden? That I wasn't 'clean' like you? I was a Muslim, hugging you.

ANDREY: I've never cared about any religion.

ANNA: You gave flamed speeches...

ANDREY: That was my job. I hated it.

ANNA: ...with such ferocity...

ANDREY: I couldn't refuse. And it...didn't matter.

ANNA: You knew how I felt. How all of us felt. You had to know.

ANDREY: I did. Yes.

ANNA: That was the intention. To humiliate us.

ANDREY: I was given orders. Strict. With the Intelligence spying on me. Some of the guards worked for them. Sent reports. I accidentally intercepted one... I tried to prevent the worst.

ANNA: You were not Schindler. You were a coward, suddenly given the power.

ANDREY: I didn't have any power.

ANNA: That's how the worst things for the human kind start. With a coward in uniform.

ANDREY: I was just a puppet. A pawn. Too young to get a full grasp of what was going on.

ANNA: You loved the power. Swaggering across the corridors, like a peacock.

ANDREY: This talk is starting to wear me off.

ANNA: You raped me.

Andrey loses his calm for the first time.

ANDREY: I didn't rape you. I couldn't. I cared for you.

ANNA: You kept me imprisoned.

ANDREY: To protect you.

ANNA: I was your personal laboratory rat. I heard the guards...

ANDREY: I lied that I wanted a special mental experiment on you.

ANNA: Your experiment.

ANDREY: I brought you the same food I was eating. Protected you.

ANNA: (MOCKING) So pampered.

ANDREY: The guards noticed. Rumours went out. I'd been already marked due to my mixed blood. Everybody started to doubt me. Talk behind my back. I was losing control over them.

ANNA: I heard them too. They praised you. The scientist.

ANDREY: That was before...

ANNA: 'He knows,' they said. 'He knows how to purify the world. The prosperity would come when we grow new people instead of God's shame. The Muslims.' Your speech.

ANDREY: My speech was... irrelevant....

ANNA: 'Your Mohamad is watching. Moan, bitch. Moan.'

ANDREY: What's that supposed to...

ANNA: (LOUDER) 'Your Mohamad is watching. Moan, bitch. Moan.'

ANDREY: You're repeating and it should mean... What?

ANNA: Don't remember? Part of your speech about Mohamad and his women. They learned it.

ANDREY: They could have remembered a simple line from the Ku'ran

ANNA: In the yard. I saw shadows from my window… Loud music through speakers. Folk dances. To cover the screams of the raped. My friends. Laughter. The fat pig yelling out: 'Your Mohammad is watching. Moan, bitch. Moan.'

ANDREY: I had no control over any of that! Pictures. Pictures matter. People forget words. I can't remember what we called oak trees. Words can't motivate. Only images linger. They'd seen the reports on TV. Muslims decapitating infidels. They smashed the screen. Madness. Rage. That anger had to exit somewhere. The intelligence invented the perfect vent. Ethnic cleansing.

ANNA: Ethnic cleansing. And all you have to do is rape and kill those who can't defend. Was it a huge pleasure to watch?

ANDREY: I hated it.

ANNA: You hit me.

ANDREY: Had to. I felt horrible. Sorry.

ANNA: My childhood friends were beaten and raped! You knew them. Some. Maybe all. You knew Selma for sure... I took you hundreds of times to her house, you nearly choked whilst devouring her grandma's baklavas. Remember Hajdi (Hy-dee)? Hajdi who stole her brother's leather jacket so that you could sport it for your so-called band.

ANDREW: No need to go through --

ANNA: Oh, there is. With all that was going on, you just hit ME!

ANDREY: You were going berserk.

ANNA: I was locked up, helpless. And you proved to be worse than them.

ANDREY: There were... Two guards round the clock. I hit you... to show that I was the one to deal with you. It was acting…

ANNA: My lips bled.

ANDREY: If I hadn't, you would've seen the guard's knife...

ANNA: He should've slit my throat. Just end it there.

ANDREY: You are not listening. The blade wasn't meant for you.

ANNA: (CYNICALLY) Sure it wasn't.

ANDREY: I eavesdropped. Heard them talking about a Muslim slut locked in my chambers, wreaking havoc. They wanted to make you suffer. They confronted me. Told me I was weak. I saw the guard's hand sliding towards the knife. He was ready to butcher me. After I hit you the animals learned I still have control. I saved both of us.

ANNA: My face was black and blue in the morning. My lips were swollen.

ANDREY: I felt terrible. You refused medical assistance.

ANNA: Oh, yeah, you sent in a doctor. Some Mengele. I'd rather have died.

ANDREY: That doctor was a doctor.

ANNA: He was a Mengele of some sort and even if I were bleeding to death, there was no way I would've let him touch me!

ANDREY: He didn't kill anybody and did what he could to help and - stay alive.

ANNA: Didn't really help him.

ANDREY: Didn't, but...

ANNA: He acted as an idiot to stay alive and still died like a piece of crap.

ANDREY: You're not fair.

ANNA: I'm just telling how it was. I saw it. I was in the infirmary. When the inferno plunged down on us, a piece of metal ran through his back.

ANDREY: He just tried to offer treatment...

ANNA: Treatment? 'She should be restrained,' he said in his calm educated voice.

ANDREY: You attacked him.

ANNA: He instructed the beasts to go and rape again.

ANDREY: What would you have done in his shoes?

ANNA: Alarmed somebody.

ANDREY: Like anybody cared. Bon Jovi had a new album. Steffi Graf won Wimbledon. Some hell broke loose in the Balkans while they were sleeping. Big deal.

ANNA: I would have gulled the beasts with some bromide in their food. And kept schtum. I definitely wouldn't explain what to do.

ANDREY: If anybody had found out any of that, he would been dead in no time.

ANNA: This was the worst. It was as if he joined them!

ANDREY: He offered you meds and bandage and you jumped on him.

ANNA: I didn't want his fucking bandage.

ANDREY: He couldn't do anything about it.

ANNA: But I was permitted.

ANDREY: 'Cause **I** insisted. I did. I provided that... freedom.

ANNA: Freedom? They zeroed in on the back of my neck while I was walking. Watched my every step. Ready to blow my brains out.

ANDREY: You couldn't expect to just walk around as if it was a ...

ANNA: A zoo! People were in cages.

ANDREY: The army built fences over one night. I didn't...

ANNA: Now it makes sense. You wanted me to see them. That's why you let me walk -- my raped friends behind the wire. You knew I'd have to see them first, before I saw my folks.

ANDREY: Why would I?

ANNA: To show me where I belonged.

ANDREY: You demanded it.

ANNA: No...

ANDREY: I knew what that mess would do to you.

ANNA: No! It wasn't messy at all. It was clean. Almost meticulously hygienic. The guards cleaned the cage after the marauder. Even brought them food. Probably following your advice. Or the good doctor's. Clean the cage before you go for another round of 'purification'.

ANDREY: I wanted to keep you safe from...

ANNA: It was the silence. The lasting silence. As if somebody sucked out all the sounds. Empty looks. Living but lifeless.

ANDREY: I was using what was left of my authority to protect you from that.

ANNA: I pulled myself together. Didn't mind the bruises. I wanted to show my parents you couldn't break me. The guard dragged me back to my chambers. Your orders.

ANDREY: True.

ANNA: It was just another psycho game of yours.

ANDREY: It wasn't.

ANNA: A prelude for what was about to happen.

ANDREY: I'm telling you...

ANNA: Then why?! Why did you order to pull me back?! Why didn't you let me see my parents?

ANDREY: There was a mutiny in the camp. A few men attacked the uniforms. I gave an order to move you back to safety till it was sorted out.

ANNA: Sorted out? Is that what it's called?

ANDREY: One of the uniforms lost his eye. What were they thinking? An unarmed pack of combat greens, partly ill, without any plan versus armed murderers. What chance did they have?

The light flickers. It's a scary moment for Anna, Andrey knows it (it'll be revealed afterwards).

ANNA: Don't bullshit me. The mutiny wasn't a coincidence.

ANDREY: What...what do you mean?

ANNA: You provoked that mutiny.

ANDREY: No.

ANNA: You were still in charge when it happened.

ANDREY: You're putting coincidences together and building links to make it fit.

ANNA: Sure...

ANDREY: Things were out, way out of control, due to the mutiny.

ANNA: You took the man who hit the guard. Put him on display where everybody in the camp would see. Let everybody hear him screaming as the guards were mutilating him... Chopping off his fingers. Cutting off his tongue. Pulling out his eyes.

CLANG! Darkness. In off somewhere, an accident with the switch caused the lights-out. From this moment Anna senses a panic attack that she struggles to control.

ANNA: What the hell is wrong with the lights?!

ANDREY: This should help.

Andrey takes out his mag-light, turns it on, puts it on the stand near his bed and points it to the ceiling. He stands up, with the light behind his back looking scarier than ever.

ANNA: Keep away from me!

ANDREY: Didn't move one bit.

ANNA: Stay where I can see you.

ANDREY: The shadows trick your eyes.

ANNA: I can hear you move… You're moving. I'm warning you!

ANDREY: What are you afraid of?

ANNA: Don't know what you're up to.

ANDREY: I'm capable of lying next to you, without a single touch. What an achievement. Come on, tell, did I rape you that night? Did I?!

ANNA: No. Not that night. But you did. A few days later.

ANDREY: I tied you to a bed? Beat you? No? How, then? What did I do?

ANNA: I was helpless.

ANDREY: Sorry?

ANNA: You mentally destroyed me.

ANDREY: I protected you.

ANNA: You kept mocking my religion. From every dusk to dawn. I started to doubt – where is my God, how can He let this happen. How can he allow this? How, why? What did I do to him so he deserted me...

ANDREY: God just amuses himself.

ANNA: The inferno did come. It came like an answer to my prayer to clean it all. A huge fire balls that crashed everything.

ANDREY: (SNIGGERS) Your 'God's' deed was long-range artillery with missiles.

ANNA: I KNOW what it was. I'm just explaining how I felt.

ANDREY: What's that gotta do --

ANNA: (INTERRUPTS) Your doctor was giving me that mix.

ANDREY: There was nothing in that mix that could...

ANNA: I was too weak do defend myself.

ANDREY: You were not sedated... when we had sex.

ANNA: I was debilitated. Damn it, I'd finally seen my parents! Dead! Can you even imagine how a child feels seeing his parents - dead?

ANDREY: That happened later. Much later. After we slept together.

ANNA: Do you know how they looked?!

ANDREY: Didn't see them, but I heard...

ANNA: They were bitten to death. You starved the prisoners, turned them into mindless zombies that attacked each other. And let the pit-bulls inside to finish.

ANDREY: I knew how they died, so I didn't want you to see them...

Scary indistinctive <u>chatter</u> comes and goes in a weak wave. (it's something only Anna hears, but we have to be in doubt, just like she is)

ANNA: Tell me. Tell me what my mental condition was when I couldn't even cry at that scene.

ANDREY: You were just adapting to survive.

ANNA: No. I wasn't. Seeing my parents' corpses, maimed. I stood there, staring agape like an idiot. Numb. Not a tear. What was I?

ANDREY: We were planning an escape.

ANNA: Me and my - rapist?!

ANDREY: Stop calling me a rapist! The sex....It didn't happen out of the blue.

ANNA: I was crying.

ANDREY: Yes. You cried a lot. But you also held my hand... You buried your face in my shoulder.

ANNA: Whatever I did was a message to you: 'Go, she wants it!' Right?! I saw torture, mutilation, mass rape, received a punch, God knows how many narcotics.

ANDREY: I didn't rape you. We touched, we kissed. You didn't push me away.

ANNA: Liar!

ANDREY: You remember what you choose to remember and alter everything else that doesn't fit your perfect black and white frame.

Another wave of the CHATTER (a bit louder).

ANNA: What? What's this?!

Anna tries to leave the room. Panic-stricken, she knocks down glasses from a tray, they shatter on the floor. She trips, falls on the floor. Andrey makes a few steps towards her.

ANDREY: Are you hurt?

ANNA: (INTERRUPTS) Stay the fuck away!

Anna picks a piece of the broken glass, holds it as a knife.

ANDREY: You'll only hurt your hand and we'll need it tomorrow.

ANNA: I'm leaving the room.

ANDREY: Okay. Please, do.

Anna tries to get up, her moves are clumsy, disoriented. The room is whirling in her head.

ANDREY: Let me help you.

ANNA: Stop!

ANDREY: Do you want me to call the nurse?

Andrey's standing like a gunman, waiting for Anna's response.

Although, it could look bad in your impeccable CV. A surgeon with occasional panic attacks. One would always wonder. Does your son know?

ANNA: Fuck off.

ANDREY: I'll call the nurse.

ANNA: Don't.

ANDREY: As you wish.

ANNA: I'm not afraid of you! I'm not!

ANDREY: Why should you be afraid? I'm but a weak ghost from your past. Thin air. It's the fear of the dark. Very common in kids. Talk helps. Let's talk it through. You developed it as a child. Remember? Children develop this fear because... they're children. But not you. You had a very solid reason, didn't you... Esja? I used to pick you up from the kindergarten. And from elementary school. Remember the two of us, walking across the street?

You used to grab my sleeve. You looked so funny, trying to keep the pace, imitating my long steps. I'd walk you to your door, and then leave. Unless... We'd open the door and find the flat lightless. Then I'd have to stay. We'd enter carefully. I'd kick the shattered glass on the floor. We both knew what the dark and the shattered glass meant. You do remember, don't you? How we searched for the bogeyman. In your closet, under your bed. But the bogeyman was gone already. Strange creature, wasn't he? Whenever he got drunk, he'd get mad. It was his weakness. Being a Muslim he couldn't have stood himself. First he would punch your mum. Knock out a tooth, break a bone. Give her just a black eye, if she was lucky. Then some glass would have paid for reflecting his drunken face. Then the clock on the wall. Then the AC fuses board, leaving the flat in the dark. You knew what the dark meant: your mum weeping in your parents' room, striving to look normal in front of you. We played *pretend* that it was the bogeyman's fortress there. We would light a candle...(SMILES) You were hilarious playing the mystic woman…(LIGHTS RISE) Ah, lights.

Anna slightly lowers her defence as her warmer memories chime in.

ANNA: Shahrazad. *(alt spelling of Scheherazade)*

ANDREY: Wrapped in a red blanket, sneaking around the room.

ANNA: My Shahrazad was a wicked spy.

ANDREY: Well, my Sir Lancelot had magic powers. We never had any trouble mixing fairy tales. Fighting dragons...

ANNA: On the way to the Neverland.

ANDREY: The King of Dreams was there. You couldn't fall asleep if you didn't meet him.

ANNA: His fiancée, Tinkerbell, sang to us.

ANDREY: Till the summer. Then everything changed.

ANNA: You were gone to a summer camp.

ANDREY: Your mum was in hospital for a month. You moved in with us. I thought we'd be playing twenty four-seven.

ANNA: There was no point anymore.

ANDREY: You claimed that the Bogeyman killed Shahrazad.

ANNA: You wanted to keep on playing fantasy. I outgrew it. Seeing my father going to a rehab... that world of yours was simply – gone.

ANDREY: It was too sudden for me. I couldn't fit.

ANNA: You didn't fit into anything. Your limbs grew, your mind lagged. Gawky bird.

ANDREY: You rearranged my whole bedroom.

ANNA: I made it less messy, admit it.

ANDREY: Couldn't find anything for days.

ANNA: Things returned to normal. My father stopped drinking.

ANDREY: In the mosque, he was the first in line.

ANNA: It helped him.

ANDREY: Those were the years... the best years in Yugoslavia.

ANNA: We looked almost like a sane country. (PAUSE) I introduced you to all of my friends.

ANDREY: You were my best PR, (SMILES)

ANNA: I helped, yes, but you were cute and polite. Most guys were trying too hard to be macho. You were nice, a sweet-talker. You knew what to say, when to say.

ANDREY: It's not like they were bidding to go out with me.

ANNA: Oh, yes they were. You kept some distance, and your eyes were warm. A heart-breaking combination.

ANDREY: You know why I kept the distance from everybody...

ANNA: Till you suddenly disappeared. I thought you'd show up bragging about an Oxford scholarship.

ANDREY: I had plans...

ANNA: Then you appeared. You were wearing the uniform. Your eyes were strange, cold.

ANDREY: You've got no idea what happened. It's not something I wished to gab about.: It was before I *disappeared*. You broke up one of your monthly romances. It was the 'end of the world' as usual and I was a moron with a sympathetic ear as usual. I desperately tried to cheer you up. I stole my mum's cherry-brandy. We drank. It hit you. We went for a round of skinny dip in the lake.

ANNA : (UNSURE) We... we didn't...

ANDREY: Oh, yes we did. *You* wanted to go. It was your idea which I liked pretty much, of course. You still had a birthmark on your left breast. There were some *touches* under the water.

ANNA: Don't say it as if I was encouraging...

ANDREY: Nothing actually happened. I thought nobody had seen anything. The next day. I bought you flowers. You loved roses. I paid a small fortune for a bouquet. When I crossed the street where you used to give me your hand, he was standing. Waiting. A few of his Muslims with him. They attacked me with tools. Calling me names. Mocking my ancestry. They stomped the flowers. My face was in mud in no time. They peed on me. Kicked me in my kidneys. I cried for help. Some windows closed. I heard laughter. Five of them beating the crap out of me. Pummelling the stupid, skinny teen with his stupid crush and the bouquet of stupid flowers. Do you think I lie?! You wanna see for yourself?! You'll see tomorrow, but hey, here's a preview: look at my stomach, see the scar? (HE TURNS AROUND) look at spot at the end of my spine. See the colour? It's still there.

ANNA: I remember the trampled bouquet on the ground.

ANDREY: It was for my own good - they said. For my own good. It was a demon of abomination in me. I was a danger for your religion. Giving a Muslim girl alcohol. Showing her the world she wasn't supposed to know anything about. He had no idea you dated guys. Many. I paid for nothing. Nothing!

ANNA: My father was a --

ANDREY: (INTERRUPTS) He is long gone. I don't give a rat's arse anymore. There's something else I wanna know. Just one thing. Who told him?

Anna knows the answer and knows that he knows.

ANNA: I did.

ANDREY: Why?

Anna sniffs, suspending the tears.

ANNA: (EMBARRASSED) To save myself. When I returned home... He smelled the damn Brandy on my breath. If we only drank Vodka, he wouldn't have noticed. He slapped me. Twice. Or more. was scared.

ANDREY: I felt miserable and couldn't wash it away.

ANNA: You can't blame me for what you become!

ANDREY: I'm not.

ANNA: You volunteered to become the commander.

ANDREY: At the end of my university days, I was approached by the Intelligence. I thought nobody ever read my papers, essays. But they did.

ANNA: Some Himmler just came, made a proposal to you to be his Heydrich and you accepted?!

ANDREY: They offered me the stripes, their support and a well-paid task.

ANNA: A *task*?

ANDREY: I was young and somebody offered me a chance to feel manly again. To rise above the humiliation. I'd spent years in the shadows of the university library, finding my peace, trying to reinvent myself. You know the feeling?

ANNA: You said the Intelligence read your essays. What could a student of psychology possibly write that would spark the interest of Secret Service?

ANDREY: When one does not participate in life, he has a perfect observation spot. I was watching, studying, comparing, drawing conclusions. Students' papers were mostly about statistics. I'd shown all stats can be padded. The essence was somewhere else. It was easy to rise above them.

ANNA: (INSISTING) What was in it?

ANDREY: What does it matter anymore? It's lost, anyway.

ANNA: I was your experiment. We all were.

ANDREY: Driving in circles...

ANNA: You had to see the list with our names. You knew we would be in there.

ANDREY: To conduct a successful experiment one can't be connected with its participants. It blurs the vision, muddles the conclusion.

ANNA: You're vengeful. You can eat a sandwich and watch people scream in agony. I saw it.

ANDREY: If I was that anxious to get even with your father, I had a much simpler method on my hands. I could've paid a few thugs that would stab him in the dark.

ANNA: Despite everything, he was my father.

ANDREY: There you go. It wasn't about him. I can't do anything that'd harm you.

ANNA: Only rape me.

ANDREY: If I, even for a second, thought you saw it as a rape, I'd have stopped.

ANNA: (INTERRUPTS) Bollocks. Your face in pleasure still wreaks havoc in my stomach.

ANDREY: I'd been longing for you my whole life. I couldn't harm you. I couldn't harm anyone close to you. Like your son.

ANNA: You never really *had* me.

ANDREY: I've loved you since we were kids.

Anna would rather not hear it.

ANNA: Don't...

ANDREY: My emotions shaped, turned into lust, grew further.

They overlap each other:

ANNA: No, no, no.

ANDREY: I've had feelings for you since forever and you're aware of it!

ANNA: YOU'RE MY COUSIN!

Her statement feels like an explosion of a time bomb. The silence lasts for a few moments.

ANDREY: (CALM) I am.

ANNA: My mum and your mum were sisters! We're the first blood line.

ANDREY: Don't you think I tried to rationalize it?

ANNA: It's against nature,

ANDREY: You had sex with me!

A wave of the chatter comes, louder than before.

ANNA: It wasn't me...

ANDREY: There's no drug, and no circumstances that can alter a human being completely. Circumstances just show what we consciously hide. You can be ashamed of that side of you, but it's in there. In you. It is – you.

Another wave of the chatter comes, still louder than before. It hurts Anna.

ANNA: The voices. Again. Can't escape. (*Anna curls in a foetal position.* B*roken voice)* Leave me alone... Leave me.

ANDREY: Come on. Let me shut your ears. Think in English.

ANDREY: Words are just sounds.

Andrey puts his hands on her ears.

If you ignore the language, they vanish.

Anna pushes him away, stands up.

ANNA: Get your hands off me!

ANDREY: You can hear the walls talking.

ANNA: Monster! ..

ANDREY: I know you better than you know yourself.

ANNA: No!

ANDREY: I can shelter you... I'm not a bad guy here. (PERSUASIVE, UNDER HIS BREATH) They were. Your parents, your friends. It's their voice you hear. I know you hear it.

Anna runs, pressing her palms against her ears. hits the wall, disoriented, losing her mind.

ANDREY: Freaks. Starved zombies behind the fence. Yelling. Yelling at you, pregnant. You tried to hide your belly. Shortage of food. I stole from the guards, gave you, and you wanted to split everything, feed them. They threw it all back at you. Most of them were pregnant, too. Still they called **you** a slut. *Koor-vo. Koor-vo*. Slut. A hooker. They spat on you. Your friends. They were monsters. Not me. I took care of you. Protected you. You were my Shahrazad again. We played the same fairy-tale, just in English. I trained you how to keep your mind clear, taught you. 'Think in English, without the meaning, words are nothing.' Remember. Remember.

ANNA: You-you want to break me.

ANDREY: Look at your hands.

ANNA: No matter what trick you pull on me. I'm stronger.

ANDREY: All I cared about was you. Most of the guards died instantly, all the prisoners. A grenade after a grenade. Fire. Everything collapsed. You were at the infirmary. I ran like a lunatic amongst body parts, and screams of the dying. I found the doctor. My friend. Dead. But didn't find your corpse. I knew you survived. I was so happy. So happy 'cause I knew I'd find you some day, again. Sitting amongst the ruins but happy 'cause the only person I ever cared for, made it. That's love.

ANNA: No, it's not. Years have passed... That stupid article in the papers... The family searching for a donor. That's how you found me.

ANDREY: The Intelligence picked me up. They told me the international forces gave you shelter. You sought asylum at the British Embassy afterwards. I didn't know where you were for a few years only. I found you when you specialized in surgery.

ANNA: No. You're just connecting the dots. Putting two and two together to make it look as if you were here all the time.

ANDREY: I knew when you got married to Henry.

ANNA: You've got no idea about my life.

ANDREY: Why did you raise Bobby as a Muslim?

ANNA: What?!

ANDREY: He has a western name. He looks like a typical London kid. Listens to Coldplay. All of that is great...

ANNA: (SUDDEN STRENGTH) Leave my son out of this!

ANDREY: Why did you make him bear that burden?

ANNA: You learned it from his Facebook...

ANDREY: He lags behind his peers, his friends.

ANNA: When were you near him?

ANDREY: We had nice chit- chats.

ANNA: Damn you!

ANDREY: I heard when he told his friend how hard it is sometimes.

ANNA: He's Muslim, it's part of his heritage. It's important to me!

ANDREY: (TEASES HER) Are you a Muslim at an airport, too? How does it feel to be treated like a second class citizen?

ANNA: I'm a Muslim and I'm proud of it!

ANDREY: No, you're not. We have the same background. It was your mother's stupidity to get married to that psychotic jerk who beat her, that converted her and made - you a Muslim. That's what got you to the camp. That's what caused all the problems in your life and now you're encumbering Bobby with all of that.

ANNA: (YELLING) Fuck you!

Anna shoves a gurney at Andrey. The metal makes a lot of noise. They grapple, fall on the floor. The gurney hits the wall.

ANDREY: (MOCKS AT HER) Go ahead, kill me. Show what you're truly made of.

ANNA: (THROUGH TEARS) No. Stay away from my son. Stay away....

Anna runs towards her chambers. Run towards door.

ANDREY: Yeah, run, coward, run!

Andrey runs after her. Beats her to the door.

Bobby is my son!

Anna runs inside her chambers, shuts the door close. Andrey hits the door twice, manages to open it.

ANNA: He's not.

ANDREY: You met Henry two years after Bobby was born.

ANNA: (BURSTS INTO TEARS) No.

ANDREY: (SNIFFS, CRYING) He's mine. He is, Esja!

ANNA: You're such an idiot.

ANDREY: The only reason I showed up is to have a son. I can't stand to see him again with this blank look in his eyes. He has to know who I am. You have to let me be in his life! (LOSES IT COMPLETELY) He's the only trace of me that will last. What else do I have?

ANNA: Bobby is not your son.

ANDREY: He is.

ANNA: We adopted.

ANDREY: You were pregnant.

ANNA: Yes. But you don't know... When the inferno came... That crossfire or whatever it was that burned the camp to the ground... I was at the infirmary. I wanted to die. started to hit my belly, stronger and stronger. Started to bleed.

ANDREY: You liar.

ANNA: And if you still must have anything from me, you can have that image. The image of me hating you so much that I'm killing our child with my bare hands. So we both have a hell to take it home.

Anna wipes off her tears.

Now, Susan's parents will be here tomorrow. Enjoy your good deed. You can have a big picture of yourself in the papers. And watch it next to mine.

Anna opens the door, ready to exit.

By the way, an oak tree. We use to call it hrast /*hra:st*/.

THE END

Playwright **Branko Ružić** lives in London, where he works for the BBC. He works as a film and television screenwriter, and occasionally writes plays for all generations. He was born in 1973 in Split, and studied screenwriting at UCLA in the class of Professor Lewis Ray Hunter. Being a screenwriter, playwright, translator and consultant, he commutes between Split and London. As a screenwriter, he has worked on twelve British and Croatian series, on three films, the last of which, *Moj dida je pao s Marsa* (*My Grandpa Fell From Mars*), won seventeen international awards and was distributed in several European countries. As a writer, editor and development assistant he works for a number of reputable production companies, including BBC's Red Planet Pictures, Beano Studios, L.A. Productions, Hoplite Entertainment, etc. As a playwright, he made a name for himself in the world of theatre for both children and adults. He is the recipient of several prestigious awards, including the Hartley Merrill International Screenwriting Prize, the Best New Writing Award given at the Leatherhead Drama Festival, and several Mali Marulić awards. Originally written for The Oast Theatre (Tonbridge, UK) and staged in 2017 by director Andy Taylor, his drama *The Donor* was translated into French (Paris, 2019) and German, and printed in Croatian in *Forum*, a magazine published by the Croatian Academy of Sciences and Arts. *The Donor* is a duodrama, which we are bringing in English in this issue of *Most/The Bridge*.

40TH ZAGREB LITERARY TALKS –
WHAT IS LITERATURE TODAY? (Part one)

JASNA HORVAT ■ THE CENTRAL ROLE OF LITERARY TEXTS IN THE CONCENTRIC CIRCLES OF THE CREATIVE INDUSTRY

Technologies have always influenced literary expression, but it is only now that literature is trying to understand itself within an emerging industry. This new industry refers to the creative industry that emerged at the beginning of the new millennium, whose activities are still being defined in legal, theoretical and cultural terms. Without extending the discussion about the phenomenon of the creative industry any further, it should be underlined that, in all the existing models of the creative industry, publishing is listed as one of its sectors. The fact that publishing is an activity in which literary texts are produced through the collaboration of writers, editors, linguists, and graphic designers is the reason why it is important to examine the role of literary texts in the creative industry. Literary texts are given a central role in expressions of authorship in the other media and are the starting point for cultural and creative projects.

In this, the author starts from Throsby's *concentric circles model* (2008), and the thesis that core cultural expression rest on the literary text, as well as on music, and the performing and visual arts. The author uses the example of the novel *Vilijun* (2016) to demonstrate the transfusion of a literary text to the remaining eleven sectors of the creative industry, and the execution of a project of a global scale. The project, which started with a literary text, implies the "circulation" of the literary text as a source of authorial impetus for other forms of cultural and creative expressions in all the sectors of the creative industry, and is the basis for the achievement of the goals, missions and visions of project activities. From the perspective of style, in the new era literary texts are given new forms of literary storytelling and implement a communication strategy that converges print with digital media.

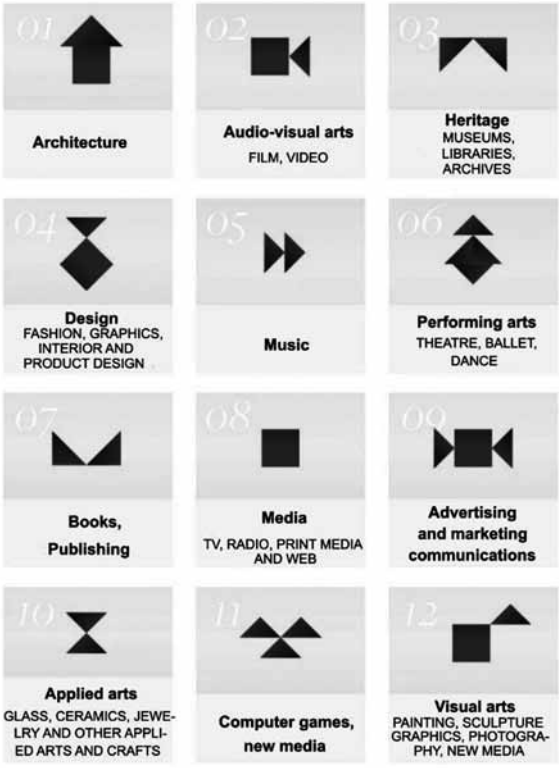
Introduction

The influence of technology on literary expression is realized systematically: from the first inscriptions on clay tablets through Gutenberg's invention of the printing press to the establishment of digital technologies and their use in the formation, storage and sharing of literary texts. "The area in which literature is

quoted and the way in which it is done are often very convincing testimonies of a particular culture and its values." (Dubravka Oraić Tolić 2019: p. 83)

That literature is part of the newly established *creative economy* is also confirmed by publishing as an activity of designing, reproducing, and distributing books within which literary texts also find their place. The emergence of the *creative industry* and its institutionalization in the countries with developed economies results in the listing of publishing as one of the sectors of the *creative industry*. [1] The current state of the creative industry in the Republic of Croatia was researched in 2015 in the publication *Mapping of the creative and cultural industries in the Republic of Croatia* (Rašić Bakarić, Ivana; Bačić, Katarina; Božić, Ljiljana), and publishing is listed as one of the twelve sectors.

Scheme 1: Creative industry sectors in the Republic of Croatia



[1] One possible definition states that "the creative industry implies copyrighted production covered by the projects generating (non-)material products and services intended for market exchange" (Horvat, Mijoč and Zrnić, 2018: pp. 14-15). Source: Andizet – Institut za znanstvena i umjetnička istraživanja u kreativnoj industriji [The Institute for Science and Art Research in the Creative Industry] (https://www.youtube.com/watch?v=4xk3iKBq-Aw, retrieved 15 July 2019)

Source: Horvat, Mijoč and Zrnić, 2018: p. 15, according to *Mapiranje kreativnih industrija* [*Mapping of the creative industries*] (hkkkk.eu/dokumenti/mapiranje.pdf, retrieved 15 July 2019)

Scheme 1 outlines the proposal for the creative industry sectors (architecture, audio-visual arts, heritage, design, music, performing arts, books/publishing, media, advertising and marketing communications, applied arts, computer games/new media, visual arts), whereas the heritage sector (archives, libraries and museums) stands out for its organizational and managerial diversity compared to other sectors.

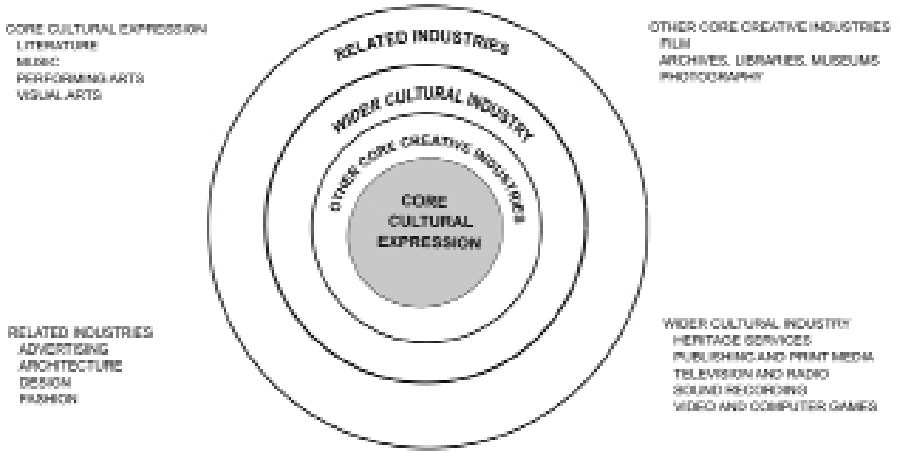
All sectors of the creative industry create three types of products/services (cultural, creative, and cultural-creative) depending on the share of cultural content embedded in the product or service and depending on the type of activity the sectors are determined by.

Literary texts and the concentric circles of the creative industry

Circularity in the creative industry is a term taken from environmental management with the intention to multi-use one raw material, i.e. to circulate it through as many different activities.

Circularity in the creative industry implies the circulation of an authorial idea through the creative industry sectors, i.e. the concentric circles of Throsby's *concentric circles model* (Throsby 2008: p. 150).

Scheme 2: The concentric circles model of the creative industry



In the centre of the Concentric circles model of the creative industry are the activities of the *core cultural expression* (literature, music, performing arts and visual arts) as those that produce the achievements of greatest artistic value. Moving the activities away from the centre of the model (away from the core cultural expression) results in reducing the share of cultural content, i.e. increasing the share of commercial content in cultural and creative products created by those activities.

Throsby's circular model can therefore be taken as a starting point for the following assumptions:

- core cultural expression:
  - rests on the literary text (as well as on music, and the performing and visual arts)
  - is the conceptual starting point for other creative industry sectors
  - by "circulating" in other creative industry sectors, realises "concentric", i.e. "complete" products (like subjects/ideas, but realised through different techniques and means of expression)

These assumptions do not exhaust the space for the research of circularity in the creative industry but rather only outline the direction of its analysis. Further text shows the ways in which the creative industry, in its circularity and original concept, was questioned within the *Vilijun* project carried out by the Andizet Institute.

The *Vilijun* Project

The *Vilijun* Project is a result of a several-year activity of the Andizet Institute aimed at questioning theoretical knowledge from the creative industry field. The starting point of the Andizet Institute is: "culture is a capital resource that the local community uses and thus multiplies by creating its own branding based on cultural identity." (www.andizet.hr, retrieved 15 July 2019) The project methodology is based on the definition of the creative industry (Horvat, Mijoč, Zrnić 2018) and an overview of 12 sectors of the creative industry (Scheme 1) in which publishing is one of the twelve sectors, and text, music, visual and performing arts are considered to be the starting point of creative production (Scheme 2).

The V*ilijun* Project is based on the literary text *Vilijun* published in 2016 by Naklada Ljevak as a product from the publishing sector, one of the 12 sectors of the creative industry. Through the work of the Andizet Institute this project has

been analysed and promoted many times,[2] while its task is to achieve the set **goal** (to brand the Republic of Croatia and connect it with the People's Republic of China), **mission** (to promote Croatian-Chinese cultural and economic cooperation on the Silk Road) and **vision** (to contribute to cultural and economic understanding and connection).

The novel *Vilijun* was presented in China on two occasions (at the Beijing International Book Fair 2016 and the EU-China International Literary Festival held in 2017 in Beijing and Chengdu), in Subotica (2017), in Vienna (2017), in the United States of America (Atlanta, 2019) and several times in the Republic of Croatia.

Circular results of the *Vilijun* Project

The results of the *Vilijun* project are creative products created using a literary text innovated by embedding digital content via QR codes. As the goal of the *Vilijun* Project was the international promotion of cultural and economic cooperation between the Republic of Croatia and the People's Republic of China and other countries located in the area of the ancient Silk Road, this chapter presents the results of the project. The current results of the *Vilijun* Project are listed in Table 1.

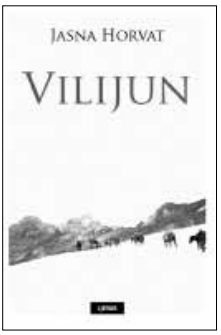
Table 1: Diversified products of the *Vilijun* Project

Creative industry sector	**Project results / Product**	**QR code**
Architecture	Buildings, roads, and other architectural monuments along the Silk Road	(Historical heritage along the Silk Road)
Publishing	The novel *Vilijun* Author Jasna Horvat, Naklada Ljevak (Zagreb, 2016)	
Design	Interior space design (Kreativna riznica 2016 [Creative Treasury 2016], Faculty of Economics in Osijek) Production: the Andizet Institute	

[2] "In its sections, the novel *Vilijun* awakens the stations along the Silk Road and becomes a cultural identity card of Croatia and many other countries along the Silk Road. Through identification with Marco Polo, the first global traveller and ancient explorer, the reader is invited to use this toy book interactively and read it in many different ways and directions." (Horvat, Mijoč and Zrnić 2018: p. 38)

Music	Musical interpretation of the poem "Milijun" by Matija Dedić (Šibenik, 2015) International congress *Marko Polo i njegov utjecaj na Put svile nekad i danas* [Marco Polo and his influence on the Silk Road then and today], organized by the International Association The Roads of Marco Polo	
	Musical interpretation of the poem "Vila oblakinja" by Tamara Šarlija (Kreativna riznica 2016 [Creative Treasury 2016], Faculty of Economics in Osijek) Production: the Andizet Institute	
Performing arts		
The *Vilijun* Happening is the winner of FUL KULTURNO 2018 [Fully Culturally 2018] Award given by Superbrands Croatia for best branded low-budget project in culture	The *Vilijun* Happening (Osijek, Osijek Summer of Culture 2017) Directed by: Robert Raponja Assistant Director: Ana Zrnić Visual identity: Jasmina Pacek Music: Tamara Šarlija Choreographer: Maja Huber Projection of visuals: Dino Spaić and Ana Zrnić Sound directed by: Nikola Martić and Mario Miloloža Produced by: Jasmina Mesarić	
Film	The film *Vilijun* (Osijek, 2017) Production: the Andizet Institute	
Heritage (archives, libraries, museums)	Topotheque *Vilijun*,[3] digital archives Production: the Andizet Institute	

[3] Digital Archives of the European Union (http://vilijun.topotheque.eu, retrieved 18 July 2019)

Photography	On the cover of the novel *Vilijun* there is a photograph by Jeff Fuchs, a photographer awarded for his photographs taken on the Silk Road	
Electronic media	Newspaper articles and TV and radio appearances[4]	available on the Internet
	Advertising Award Ful kulturno [Fully Culturally] (2018) Award given by Superbrands	
Advertising and marketing communications	EU – China International Literary Festival Beijing (23 November 2017) Chengdu (26 November 2017)	
	Facebook page	

At Osijek Summer of Culture in 2017 the Andizet Institute premiered the *Vilijun* Happening, and one year later the Vilijun Happening won the *Ful kulturno* [*Fully Culturally*] Award given by Superbrands for best branded low-budget project in culture. This confirmed the successful branding of the *Vilijun* Project as a creative link between the Republic of Croatia and the People's Republic of China.

As the analysis of the achieved cultural and creative products in the circular project *Vilijun* has shown, by strategic production management it is possible to produce diversified products from the domain of the creative industry that derive from the same literary text.

[4] The overview is available on the website www.Vilion.eu which is owned by the Andizet Institute.

Discussion

Circularity in the creative industry is an upgrade of the creative industry phenomenon, and it rests on the cooperation between the creative industry sectors. Starting from the assumption that the creative industry model is shaped as concentric circles (Throsby 2008) in the centre of which are core cultural expressions (literary text, music, audio and visual arts), the potential of the literary text as the basis for the production of diversified cultural and creative products is questioned. The circularity of the creative project is achieved through strategic definition of goal, vision, and mission of the "circular project" and the involvement of all (or as many as possible) the creative industry sectors. Circular creative products/services are of enhanced communicativeness, attractive for export and suitable for branding, while their artistic fabric is stronger the closer the products are to the core cultural expression. Given that a literary text is a representative of the core cultural expression, its future is closely linked to the diversified products that will emerge from the inspiration by a literary text. Likewise, by integrating digital content via QR codes into the print medium of published literary text, the convergence of digital with traditional, print media is achieved. By this convergence, the literary text realizes new stylistic possibilities, but equally, in all forms of storytelling, the literary text is a starting point to which the meaning, intentions and aspirations are not exhausted by the author, but on the contrary, expanded and upgraded.

Translated by: Renata Mikloška Čapo

Bibliography

Rašić Bakarić, Ivana; Bačić, Katarina; Božić, Ljiljana. 2015. *Mapiranje kreativnih i kulturnih industrija u Republici Hrvatskoj*. Zagreb: Ekonomski institut.

Horvat, Jasna. 2016. *Vilijun*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Horvat, Jasna; Mijoč, Josipa; Zrnić, Ana. 2018. *Ars Andizetum*. Osijek: Andizet – Institut za znanstvena i umjetnička istraživanja u kreativnoj industriji: Osijek.

Horvat, Jasna; Tomašević, Nives. 2012. *Nevidljivo nakladništvo*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Hrvatska enciklopedija [Croatian encyclopaedia] (http://www.enciklopedija.hr, retrieved 15 July 2019)

Industrijska strategija Republike Hrvatske 2014.-2020., Ministarstvo gospodarstva Republike Hrvatske [Croatian Industrial Strategy 2014-2020, Ministry of Economy of the Republic of Croatia], 2014 (https://www.mingo.hr/userdocsimages/industrija/Industrijska_strategija.docx, retrieved 17 April 2019)

The Andizet Institute website (www.andizet.hr, retrieved 15 July 2019)
Jasna Horvat website (www.jasna-horvat.com, retrieved 15 July 2019)
Jasna Horvat website (www.jasnahorvat.com, retrieved 15 July 2019)
Kreativna riznica [Creative Treasury] website (www.kreativna-riznica.com, retrieved 15 July 2019)
Oraić Tolić, Dubravka. 2016. Ars Horvatiana (in *Vilijun*. Horvat, Jasna). Zagreb: Naklada Ljevak. pp. 209-218.
Oraić Tolić, Dubravka. 2019. *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi*. Zagreb: Naklada Ljevak.
Throsby, David. 2008. The concentric circles model of the cultural industries, *Cultural Trends*, 17(3): pp. 147-164

Jasna Horvat is a cultural theorist, university professor, multimedia artist, poet and writer. She has been publishing literary texts since the beginning of the millennium. In 2016 her prose oeuvre was dubbed *ars Horvatiana* by academician Dubravka Oraić Tolić. These are eight constructive novels written over the past ten years, in which Horvat makes use of constraints taken over from grammar (*Az* and *Bizarij*), mathematics (*Auron*, *Alikvot*, *Vilikon* and *Vilijun*), chemistry (*Atanor*), and game playing (*OSvojski*). Her novel *Az* (Naklada Ljevak 2009) was awarded the prestigious Croatian Academy of Sciences and Arts Award for literature in 2010. She received the Seal of the City of Osijek Award (2011) for outstanding achievements in literature, the National Science Award (2016), and the Fully Culturally (*FUL kulturno*) Award given by Superbrands for best branded low-budget project in culture, which she received for her *Vilijun Happening* based on her novel *Vilijun* (Naklada Ljevak 2016).

jasna.horvat@gmail.com

PETER KOVAČIČ PERŠIN ■ WHAT IS LITERATURE FOR IF IT DOES NOT RESPOND TO TRANSCENDENCE?

In order to be able to answer the question what literature is today, we should first establish what literature as the art of the word has meant in our culture from its beginnings until today. This will equally provide an answer to the question what literature has lost in our time, beguiled by cyber communication and a materialistic outlook of life. Here I would like to focus my attention on two perspectives of this complex answer: on the narrative language of contemporary literature and on generally revered content that reflects the commercial criterion.

The literature of our civilization originates from the Judeo-Greek culture, which is in its essence metaphysically postulated. In these ancient times, literature was born as a religious word directed towards transcendence, which allowed it to create solemn language in celebration of divinities, a language that transcended day-to-day communication. It thus created an aesthetic of expression and thought. The literature of subsequent periods strove toward this ideal, at least the one we refer to as classical literature. It was this very ceremonial vernacular that made literature a space of creating language, new terms and words, a language of complex, sophisticated expression of thoughts and insights. With his own poetic forms, a distinctive word order, and a melody of speech, an artist creates a specific aesthetic effect and transcends the ordinary human depictions of reality, even the factual descriptions of scientific vernacular. The language of literature becomes the bearer of symbolic thought and perception, which makes it metaphysically postulated in itself. If the language of literary expression of today is not on that level, then it does not write a piece of literary work in the sense of art. The fact that language exposes the abilities of man as a creature of symbolic thought that creates a metaphysical world clearly points to our spiritual nature.

The language of literary art is, in that sense, the holder of national identity. In the words of Wilhelm von Humboldt, language creates man's true homeland, the homeland of his spirit and the spiritual homeland of his people. Language unveils the structure of thought and perception of a nation; it uncovers its soul. Globalization and its language of superficial communication wreak havoc on the essence of national languages. Literature, therefore, becomes the final refuge where language is preserved and created, remaining the primary force of national

identity. However, when the language becomes a patchwork of globalized expression and speech, national identity is lost, what makes the soul of a people is lost.

The metaphysical structure of language is the first factor of the metaphysics of a piece of literature. The second indicator is the subject matter of a literary message. Roman Ingarden speaks of the metaphysical quality of literature, which stems from the fact that an artist does not see the thing he describes objectively, as scientists view the subject matter of their research, but sees it in a distinctive manner, how he experiences it. An artist exposes a personal vision of reality, thus creating his own reality of a poetic world. A vision of this world is what creates the zeitgeist. Therefore, it is the spirit of the time that our contemporary literature reveals.

A gap between literary art as a space of free creation and civilizational trends that aim for entertainment and satisfying people's biological needs has pushed literature into commercialization, due to which it has lost is metaphysical lift. It thus disowns a role it has held as an enlightening practice for centuries. Writers who wish to uphold the tradition of literary art are confined to an ever-diminishing circle of readers. Literature that serves the interest of commercialization follows mass-media trends, which creates the gutter press of scandal and peculiarity. It thus serves both economic and ideological interests of modern civilization. The ideological totalitarianism of the 20th century and the economic totalitarianism of today have occupied the areas of creative freedom, subjecting the artist to the slavery of ideological conditions and existential needs. As a marketable good, it obeys capital and supports its hegemony. The way literature deteriorates to the level of decadence is best seen in contemporary theatre, which has abandoned the dramaturgy of the word and consented to performance.

Once the ideal of the autonomy of artistic creation and spiritual freedom of the creator is lost, the urge for freedom of a person and society as a whole is lost as well. We might, therefore, conclude that the only autonomous literature remains a work of art since it transcends the interest of the era and its social hierarchy. In commercial literature, the metaphysical horizon is lost. The holy, which used to be the light of the message in literature, seems like an experience of social failure, faith as a reflection of the un-enlightenment of man. Man loses the transcendental meaning of life and sinks into nihilism.

It was mentioned in the introduction that the literary word in its source was religious speech aimed at honouring divinities. Let us recall pharaoh Akhenaten's *Great Hymn to the Aten*, sung as long ago as in the second millennium BC. In the hymn, Akhenaten expressed the fundamental human insight about the creator of everything. And so, he wrote: "From yourself, you have created millions of beings. … You are in my heart, there is no other who knows you, only your

son, Akhenaten." The cognizance of a divinity as the creator assured man that he was a created being, that he is not a product of mere chance, that he is not his own final reality and meaning but a creature endowed with transcendental spirit. In that respect, what is even more heightened is the awareness of the man of the Bible, who gained insight about God as the spiritual Being, which is reflected in his Hebrew name: Jehovah (I am who I am).

Apart from honouring divinities, primeval literature spoke of the existential plight of man, a plight that is the same today as it was in the beginning of the written history of mankind. Apart from fear of death, the Babylonian Epic of Gilgamesh expressed a longing for eternal life. The biblical Book of Job expressed a very deep faith that man carried within a hope for eternal life. Job convinced his friends: "For I know that my Redeemer lives, and at the last he will stand upon the earth." In its essence, ancient literature expressed a transcendental attitude of man. Knowledge that we are creatures of finity and disadvantage spurs in us a longing for a fullness of life, for eternal survival. This transcendental stance opened man a pathway into a life of civilization since it formed his awareness as metaphysical and thus his fundamental life attitude as strength for transcending the current state, be it spiritual or material. Science and technological breakthroughs can be made possible only based on this metaphysical postulate of man's awareness. The image of man from ancient times is the image of a titan, but also the image of a biblical man resembling the form of God. These two images are the deepest drives and man's spiritual evolutions.

And what image of man does contemporary, Western civilization literature create? It no longer speaks of God, in whose image and likeness we ought to be created. Seldom does it express religious thought or open man to transcendence. Its skies are covered in clouds of despair, its gaze fixed on satisfying the most basic needs of a human being as a body. It displaced man from spiritual heights to the visceral realms of life, reducing him to a machine for catering to carnal needs, be it standards, honour, power, or sexuality. Its horizon is limited to the time and space of this world. The sense of man as a spiritual being who creates a cosmos of transcendence with his thoughts and actions is gone. The Western civilization man of now even purposefully destroys his transcendental awareness and plunges into the immanence of biological life.

If one of the fundamental topics in literature, particularly poetry, is love, then this love today is not understood as anything above the level of sensual eroticism and is mostly acted out in descriptions of sexual life. The biblical Song of Songs defined the norm for understanding and living the love between a man and a woman for our Western civilization: "Set me as a seal on your heart / as a seal on your arm; / for love is strong as death." Interpersonal relations in our

civilizations have been reduced to another man as the object of consumption, not cohabitation, to a conflict among everyone, to mutual oppression. Where is the sense of Greek tragedy here, which was in fact a religious act of the ancient Greek society? In *Antigone*, Sophocles imbued Antigone's words with the second fundamental ethical norm of our civilization: "I was born to join in love, not hate." Why should the literary foundations of our civilization be mentioned? Primarily to become cognizant of the abyss our civilization is falling into today. Hatred, violence, pillage, sex, and nihilism are the main topics in film, theatre, even literature.

Let us just recall that the ancient civilization plummeted to a similar bottom in the Roman era. Greek tragedy also spoke of violence and hatred as the evil ruining man and society, but it never displayed in on stage to provoke base instincts among viewers. It found its meaning in catharsis, in the awakening of the moral awareness among spectators. On the contrary, Roman theatre showed obscene and brutal scenes just to pander to the basest instincts of the Roman plebs, keeping them in primitiveness and obedience. Such is the model of contemporary totalitarian policies and ideologies; it is for this reason that they acknowledge such a literature, advertise it in the media, and sustain it financially. There is no easier method to maintain a totalitarian system. It is clear that this development is a sign of decadence and a foretoken of the end of Western civilization. We are heirs to antiquity both in the bad and in the good.

When we speak about the reach of literature in specific civilizational eras, the answer we are given is that each era has a literature it deserves. And we should say that it is exactly literature and its view of the world and man that creates zeitgeist. Therefore, one can rightfully ask what the literature of our time is like and what values it upholds. This question is vital for the understanding of not only out time but also the future.

In the advent of the modern era, at the dawn of modern European literature, which commenced with Romanticism, Johann Christian Friedrich Hölderlin asked a fateful question: "And what for poetry in a time of scarcity?" Hölderlin was one of the last poets of tragic awareness who tried to revive the spirit of ancient Greece. His question has followed all true creators of the literary word until today. We should also ask ourselves what good will literature do in this time of spiritual scarcity, which we sense like the twilight of Western civilization, a twilight announcing its end, should we continue along this path. Did Friedrich Nietzsche not exclaim, having reached the brink of this insight: "Night it is: now all springing fountains talk more loudly." And then he ascertained with dread: "The desert is growing!" Yes, the desert of the absence of spiritual awareness is growing rapidly today. We live in an atmosphere of the religion of seeking grati-

fication, which has blinded us to the extent that we cannot see beyond existence, that we cannot observe our own ability of transcendence. The death of God in the conscience of man should provoke a feeling of tragedy and hopelessness. The mass man today is now longer aware of the tragedy of life; he is consumed with pains as something senseless, plummeting into all kinds of nirvana. What else but art, primarily literature, can evoke a tragic and religious awareness in man? It should be mentioned that contemporary literature that remains on the level of classical literature evokes a tragic and religious awareness, but this literature has been increasingly repressed within a private space. The public stage has been invaded by literary and theatrical artistry, which remain on the level of entertainment. It is this very literary and theatrical artistry, which satisfies market criteria, that is supported by totalitarian regimes of global mercatocracy.

This perspective of today's mass literature and other segments of art may seem erroneous or overly pessimistic. But these are insights derived from contemporary humanities that study the psyche of today's man and our social climate, and they confirm a growing pathology. The absence of transcendental orientation has surely been one of the root causes of this decadence. It is really the arts, particularly literature, that may significantly contribute to a spiritual reorientation since they are metaphysically postulated in their essence. It is obvious that literature should present man with his actual state at any given moment, describe his understanding of life, his plight and hopes, interpersonal relations, and to express a critique of the social order. However, primarily, literature should heighten awareness and open up spiritual horizons. In order to ensure a future for our civilization, literature must return to its source.

At the turn of the Middle Ages into a new, budding civilization, Dante Alighieri, the great precursor of the Renaissance, open up the door to the new era. His grand message and purpose consisted of exactly the abovementioned – in returning literature to its sources – which inscribed his work into the very foundations of our civilization and the broader culture of mankind. In his *Divine Comedy*, Alighieri displayed an entire "horror mundi" of the Medieval man. Hell and Purgatory speak of evil and suffering, which are part of any historical era and every human life. But Dante focused his gaze towards Paradise. His poetic piece guides the soul of man longing for salvation into the spheres of transcendence. With his poetry, Dante still focuses our gaze toward the light of heavenly shine, toward Love, "which moves the Sun and a million constellations", Love that gives man a purpose in life. At the brink of a civilizational shift, Dante focused the gaze of man on transcendence. This is where his artistic greatness lies, as well as his contemporaneity. This is the very reason he has a remained a beacon, even in the twilight of our civilization. His work admonishes us, warning that art must first

and foremost answer the question of the purpose of a human life and open up a door towards transcendence. Literature should return to its source and provide inspiration to new generations in stepping out of the spiritual and moral crisis that is ruining our civilization.

Translated by: Nevena Erak Camaj

Peter Kovačič Peršin (born in 1945 in Rakitna near Ljubljana, Slovenia) attended the Salesian Classical High School in Križevci, Croatia. He studied at the Faculty of Theology and the Faculty of Arts in Ljubljana. He is a professor of Slavic studies and a writer. In 1969 he launched *Revija 2000*, a Christian culture journal, was its editor, and the leader of a personalist movement of the same name. The journal was banned in 1973 because it published an interview with Edvard Kocbek, but was re-launched in 1977 as a private publication by *Društvo 2000* acting as a publishing house. In 2010 he received the Rožanc Award for best collection of essays, and in 2011 the Golden Order of Merit awarded by the President of the Republic of Slovenia. He has published the following collections of poetry *Temne svetlobe* (*Dark Lights*) and *Spev odrešitve* (*A Poem of Redemption*), collections of essays *Zaveza slovenstvu* (*A Vow to Slovenehood*), *Metafizika besede* (*The Metaphysics of Words*), *Kako biti* (*How to Be*), *Etos sodobnega bivanja* (*The Ethos of Modern Living*), *Vrnitev k Itaki. Slovenci v procesih globalizacije* (*Back to Ithaca. Slovenians in the Processes of Globalisation*), *Duh inkvizicije* (*The Spirit of Inquisition*), *Slovenski katolicizam između restavracije i obnove* (*Slovenian Catholicism between Restoration and Renewal*), *Stopinje v pesku zgodovine* (*Steps in the Sand of History*), a selection of meditative stories *Odmevi tišine* (*Echoes of Silence*), and a collection of interviews with Boris Pahor *Glas iz Zaliva* (*A Voice from the Gulf*).

LESZEK MAŁCZAK ■ WHAT IS LITERARY TRANSLATION TODAY?

I would like to approach the theme of this year's Zagreb Literary Talks 'What is Literature Today' from the perspective of the discipline I research, namely translation studies. When I say literary translation, I mean at the same time Croatian translations of foreign literature and translations of Croatian literature into foreign languages, considering them both as an integral part of the Croatian cultural heritage that requires and deserves more attention. I shall deal with the question 'What is Literary Translation Today' looking at three aspects. Each of these aspects tells us why in the general process of the undermining of the importance and role of literature and writers in today's society, the crisis of the entire humanities, as we often call it, has least affected literary translation. These aspects include:

– the epistemological-ontological dimension of translation,

– the role of literary translation in the construction of a national culture,

– the role of literary translation in the age of globalisation and in the context of the unavoidable process of weakening of nation states and national cultures caused by globalisation, and their differing role today.

The growing importance of translation studies is evidenced by its continued development and the growing number of translation professionals, despite the fact that it still does not formally exist as a separate scientific discipline. Its status is uncertain. Translation studies are either considered a subdiscipline of linguistics or a subdiscipline of the science of literature. Translation studies do not exist in either the Polish or Croatian classifications of scientific fields and disciplines.

The beginnings of the Croatian interest in translation are related to the work of Vladimir Ivir, who in the 1970s began to focus on the problems of translation, but primarily from a linguistic perspective. In the second Yugoslavia, translators had incomparably better institutional conditions for their development and for their work than in Poland, where they were considered a dangerous threat for the system – a "nest of the opposition". The Association of Polish Translators was only founded in 1981 during the rise of the Solidarity trade union. All previous attempts had been suppressed by the government. In the Second Yugoslavia, translators' organisations were established much earlier, at the same time as in

the West. The Association of Literary Translators of Yugoslavia was founded in 1953, the same year as FIT, the international translators' organization (in the history of FIT, 21 world congresses were organized, two of which were held in the Second Yugoslavia: in 1963 in Dubrovnik, and in 1990 in Belgrade; in Poland one – in Warsaw in 1981). Subsequently, associations within the republics quickly emerged; in 1953 the Croatian Literary Translators Association, in 1957 the Croatian Association of Scientific and Technical Translators, and in 1974 the Croatian Association of Conference Interpreters.

In the West, the development of literary-oriented translation studies began in the 1970s, when it became a popular polysystem theory that saw literary translation as one of the subsystems of the entire literary polysystem and thus paid attention to the reception of foreign literature within its targeted, primarily national literature and culture (inspiration was found in the works of the Russian formalists, so it was not a real novelty). The polysystem theory was introduced into translatology by members of the so-called Translation Studies Theory. The Israeli scholar Itamar Even-Zohar in his 1978 paper "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem" was the first to consistently draw attention to the fact of a literary translation presence in the history of national literatures and its autonomy over the original. According to this conception – which differs from the previous linguistic research that focused on comparing originals and translations with respect to the key category of equivalence – translation becomes a fact within the target culture that should be studied in relation to the target system. Owing to this, translation becomes autonomous. It ceases to be a copy, a reflection, an echo of the original. Translation becomes an active and equal participant in literary communication and literary cultural life. While the theories of the 1970s were based on the distinction between national literature and translated literature, today these former boundaries between individual systems within polysystems are not so obvious and visible. As Iva Grgić Maroević observes in her book *Poetics of Translation*, translations and translators are increasingly being considered an element that plays a vital part in the formation of literary canons and cultural identities.

The epistemological-ontological dimension of translation

This aspect – unlike the second and the third aspects that are based on a descriptive approach to translation and the literary-cultural paradigm – relies on a hermeneutic perspective in the science of translation. It is worth reminding that *hermeneuein* in Greek means to interpret, explain, elucidate and translate**.**

Hans-Georg Gadamer in his text *Lesen ist wie Übersetzen* (*Reading is Like Translating*) understands translation very broadly as a form of reading that is a hermeneutic act. Reading in one's own, native language is also a type of translation. In the work of translation, no matter which: intralinguistic, interlinguistic or intersymbolic, the text experiences its second existence. Walter Benjamin wrote about this in 1923 in his famous essay "The Task of the Translator", and George Steiner also, in his 1975 book *After Babel: Aspects of Language and Translation*. According to Steiner, every interpretation gives a new life to the work of translation, and translation is nothing but an interpretation. Paraphrasing the saying that a person lives as many times as he knows languages – we can say that a work of art lives as many times as it has been translated. Every language/code/sign into which a work is translated is a new life of this work.

In literary works, translations can often reveal insights otherwise inaccessible in the native language and context. They allow us to get to know these works better and to find potential unused meanings in them. Just as every literary work is open to different readings, without which it does not really exist, it is also open to interpretations that can, on the one hand reduce certain aspects of the literary work, but on the other hand can enrich the original by introducing new meanings and words into the text.

The role of literary translation in the construction of national culture

At the beginning of the development of many literary languages, translation played a key role. In the context of Slavic literatures, one should remember the mission of the brothers Cyril and Methodius and their critical role in founding the alphabet, literary language and the medieval written culture of the Slavs. Their translations of liturgical texts and the Holy Scriptures formed the foundations of a new, Slavic civilisation. However, translations of the Bible formed the foundation of the development of every European literature and culture. Firstly, until the 19th century, translators primarily participated in the construction of the national languages among the Slavic peoples. After the Enlightenment, translations entered the process of creating national literatures and cultures or – as Marina Protrka Štimec writes, emphasising the role of literature in that process – literary nations.

Translations are an important segment of any literature and culture, whether they are a large or small literature and culture. One of the functions of translation is to enrich the target culture, by introducing new art forms, conventions and content. Translation is often written about as a way of becoming acquainted with

another culture and as a way of establishing intercultural communication and dialogue. Translation can on the one hand be used for the purposes of spreading one's own influence and colonising others, but on the other hand, it can become a means of subversion and resistance to colonisation. In Romanticism, in which the process of mutual translation of Slavic literatures began and, above all, the constructing of national literatures and cultures, translation performs opposing and contradictory functions depending on the culture in question. This paradox helps to understand Ewa M. Thompson's book *Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism*, which distinguishes between two types of nationalism: aggressive, which imposes an identity on others and tends to occupy the territory of another, and defensive nationalism, which aims to defend one's identity. It is similar with translations. Often in the case of large cultures, translation becomes a means of expansion. In the 19th century, among the politically independent Slavic peoples, translation was primarily a way of strengthening their own culture for defensive purposes. It was about maintaining one's own identity through culture, and when taking into account the history of Poland and Croatia for example, resisting processes such as Germanisation, Islamisation, Hungarianisation, Russification and Italianisation.

French theorist Pascale Casanova in her article "Consecration and Accumulation of Literary Capital. Translation as Unequal Exchange" indicates two functions of translation: translation as accumulation of capital, that is, literary and cultural capital, and translation as consecration. In the first case, translators are one kind of importer who, through translation, contributes to the process of autonomy of the national literary field. In the second case, they are exporters who try to translate small national literatures and languages into large languages and literatures as a means of their legitimation and consecration in literary centres.

The role of translated literature in the age of globalisation of the literary field and in the process of reducing the social role of national literature

In an age seen to experience a crisis in the humanities, its development and future are linked to translational and comparative studies that seem to be becoming an integral part of national philologies. We can say without a doubt that the 20th century was a literary century given the importance of literature in social life and in culture. The new but not so prominent and important position of literature in society in the digital era is changing the methodology of literary research and the scientific appraisal of it, which can be seen in the topics and issues of scientific papers and study programmes. Today's philology deals with different types of discourses (comparative discourses) and is not as focused on national heritage as it was in the 20th century.

Modern societies are disintegrating and it is becoming increasingly difficult to speak of them as uniform interpretive communities. The number of these communities is increasing and each of them use their own metalanguages. It has become difficult today to agree on the definition of the most basic concepts, categories, and ideas. Understanding them or constructing their meaning depends on the interpretive context in which they operate with regard to gender, cultural, ideological, and political affiliation.

Today in the global space of literature the subsystems of the literary system look different to what they used to. The boundary between national literature and translated literature is not as significant and visible and translated literature is no longer perceived, to such an extent, as a foreign element. Problems addressed by this literature and the literary conventions it uses are not so exotic or foreign to today's reader because they describe a world that can be personally experienced.

We live in a world that is a global literary marketplace. A translated literary work, especially in the case of smaller literatures, can always reach a larger audience than the original. In this context, it is worth recalling the literary work of Marko Marulić, the first Croatian writer to become the author of world bestsellers. Detailed information on Marulić's oeuvre and its international reception can be found in Mirko Tomasović's monograph *Marko Marulić Marul*. The book that brought this Split-born poet fame, *De institutione bene vivendi per exempla sanctorum*, had many editions throughout Europe in Latin and in translations. It was published by famous printers and publishers in the cities that were the centres of printing and publishing (Venice, Basel, Cologne, Solingen, Augsburg, Paris, Douai, Lisbon, and Prague). The book saw 31 editions in Latin and 30 editions in translation. First, in the period from 1498 to 1555, 19 editions were published in Latin, then from 1563 to 1697, 12 editions of the Latin original and 30 editions translated into Italian (12), German (8), French (6), Portuguese (2), and one each in Czech and Japanese. Therefore, without a doubt, the penetration into the "European market" was owing to the Latin original and this was its first phase of reception, while the second phase of reception was the result of translation. In addition, *Institutions* was not Marulić's only book to be translated.

In global communication, in a global circulation of literature that somewhat resembles Renaissance Europe, the Renaissance European literary and scientific community, the intercultural and interliterary ties of today are not ideologically and politically limited as in the communist era when they were the centre-stage of the Cold War. Today, ideological pluralism reigns, which allows the expression of different worldviews. Pascale Casanova reduces the nationality of literature to a national language that constructs the space of the literary marketplace. Literary culture and the national language marketplace receive texts of foreign literatures

and subordinate them to local criteria of evaluation and interpretation, at the same time being subject to influences of the global centre. In Casanova, the economic factor and the rivalry principle as proposed by Bourdieu play a crucial role according to which the literary and cultural fields are places of force and struggle dominated by principles of competition and mutual rivalry.

Globalisation and the ubiquitous market principle do not necessarily lead to a homogenisation of global perspective and interpretation. For national literature today, the idea of a nation does not have to be its primary reference and it does not have to be either the main or the only identity determinant. But this does not mean literature will cease to be Polish or Croatian or national in any sense. It is not about living in an age of post-national literature and culture. The idea of a nation still exists and is alive; I would say it is hard to imagine a world without the idea of nation but there is no doubt that we understand it in different ways (by *we*, I mean generational differences in the society and differences between individual nations). Literature continues to create a symbolic space, only it is no longer general and all-encompassing. Above all, literature is just one of the many discourses that construct that space. The world today is excessively atomised, dispersed, polyphonic and diverse.

Translated by: Jadranka Kim Musa

Leszek Małczak (dr. habil.) is an associate professor at the Department of Theory of Literature and Translation of the Institute of Slavic Philology of the University of Silesia in Katowice, of which he has been HOD since October 2016. He has been the editor-in-chief of the journal *Przekłady Literatur Słowiańskich* (*Translations of Slavic Literatures*) since 2017. He is a researcher of South Slavic literatures and cultures, and his main fields of interest are Croatian literature and culture, particularly the phenomenon of regionalism, Croatian-Polish and Polish-Croatian cultural ties, comparative literature and culture, history, and the theory and practice of translation. He is the author of two monographs: *Wiatr w literaturze chorwackiej. O figurze literackiej wiatru w XIX - i XX -wiecznym piśmiennictwie chorwackim strefy śródziemnomorskiej* (*Wind in Croatian Literature. The Literary Figure of Wind in 19th and 20th Century Croatian Literature of the Mediterranean Region*, Poznań 2004) and *Croatica. Literatura i kultura chorwacka w Polsce w latach 1944-1984* (*Croatica. Croatian Literature and Culture in Poland between 1944 and 1989*, Katowice 2013); co-author and co-editor of several books: *Chorwacja lat siedemdziesiątych XX wieku. Kultura-język-literatura* (*Croatia in the 1970s. Culture – Language – Literature*, edited by L. Małczak & P. Pycia, Katowice 2010), *Chorwacja lat osiemdziesiątych XX wieku. Kultura-język-literatura* (*Croatia in the 1980s. Culture – Language – Literature*, edited by L. Małczak, P. Pycia & A. Ruttar, Katowice 2011); and of a selection of contemporary Croatian drama *Kroatywni. Dramat chorwacki po 1990 roku* (*Croatian Post-1990 Drama*, Katowice 2012).

IVICA MATIČEVIĆ ■ ABSTRACT

This paper is an attempt to warn – in a critical, analytical, and humorous manner and in the form of an essay – of the dependence of the Croatian literary production on its chief institutions: the Croatian Writers' Association, the Croatian Writers Society, and Matrix Croatica. It has been shown that these institutions were the historical drivers of literary processes and their cultural reception in many ways. However, this has changed in the last twenty years or so since the state started to interfere into their work somewhat unsystematically, which means without suitable criteria and with insufficient funds. It would, though, be unfair to say that the state did nothing, for without its support, and without a simultaneous disorganized adventurism, there would be no literary production, at least not in the scope visible today in Croatian literature. This means about a hundred novels and short story collections a year and twice as many collections of poems. Literary criticism and discursive genres have remained on the margins. Despite the good intentions of all the institutions, Croatian literature annually sees a publication or two of more valuable pieces of writing that may stand the test of time. Or they may not.

What literature is today: is it possible to reach Parnassus through institutions?

What is the condition of Croatian literature today, particularly considering the state of its institutions frozen into associations, university departments, and the so-called mavericks, who are acting as if they were institutions themselves, living monuments more durable than brass? The shortest answer would be: it has never been worse! But this laconic phrase, somewhat even vulgar (surely because of its oversimplification), carries a wealth of layers, so the entire situation seems like Grass's autobiographic peeling of the onion. One cut, then another one with an analytical knife, until the core, sour and irritating for our cognitive, intellectual, and emotional habitus is exposed. In that sense, what is significantly distinctive about the Croatian literary corpus are exactly the institutions as a reflection in a

somewhat distorted mirror from a museum of illusions, its representatives, conflicting ideologemes, activist liberal orientations, nauseating public discussions, and false charismas. Fortunately, the productive Croatian literature has no regard for such pragmatic sanctions of its protagonists, and despite its age, it still manages to launch a piece of two worth attention into the cultural public, a piece that may survive in the literary memory of the nation. As its member, and even as a persona that may to a slight degree affect its work (or at least imagines so!), we should first mention the oldest union of Croatian writers – the Croatian Writers' Association (CWA). As is the case with other cultural guilds, the Association is constantly struggling with sources of financing. To the members of CWA, to those who actually do some work for the association – which makes up about 5 percent of its diluted membership, which may reach the magic number of 600 in the foreseeable future (as opposed to unforeseeable) – it is absolutely clear that the biggest institutional and financial fight is with the Ministry of Culture: Croatian writers vs. the Croatian state. It may not sound logical or natural, but that is what happens when two sides clash… It is not exactly a fight for bare subsistence, some funds do get awarded and collected, but the current minister will hardly understand why there even are two similar associations of Croatian writers (the Croatian Writers' Association and Croatian Writers Society) because she sometimes does not find it normal for such a thing to exist since even the titles of their basic publications are basically the same: *Republic* (*Republika*) and *Literary Republic* (*Književna republika*). It is a shame that the minister cannot focus on basic facts: should we even doubt an association with a history as long as 120 years? It is as if you start wondering whether we even need Matrix Croatica, which was founded in 1842… In my opinion, something that has lasted so long cannot and may not be brought into question; if for no other reason, then for its historical stamina in, as they so often remind us, a geographically, politically, and militarily an all-too-important part of Europe. All right, there may be objections from various higher positions, maybe even ministerial ones – you have not really been the crown jewel of Croatian culture in the last ten years, your work has been so-so, you are slightly on the uber-patriot side, and you have set your minds on mournful comedy, but as representatives of an association that has defended and preserved the identity of this nation, you have earned a slightly different treatment, at least to be warned through institutional channels if you failed to fill all the blanks in your application for financial support for publications before the minister reaches her final decision. That would be an act of respect towards the history and everything CWA has done for this little national paradise, this proud island, the anchor of our homeland… Yes, the matter at hand is culture, a measure of survival in the main current of ominous and immoral historical

changes! Oh well, I guess these are the mores of the modern world, where protocol and form come first and foremost, and knowledge and avoidance of better practices come second. Humanities departments have been decimated around the world – what significance would a little drop in South-Eastern Europe have then? CWA is, so to speak, the broadest literary front, a spontaneous gathering of literate folk, an association that consists of diligent and eminent writers, but also dilettantes and literary amateurs, many of whom have not written a relevant book in decades. And that is perfectly fine: throughout its history, CWS was not only a literary but also a crypto-political association that mostly proudly and cleverly spread the best voices of its "literary republic". Nevertheless, it seems as if a symbolic decapitation of membership (defenestration is also suitable, but allegedly more painful) for about 200 members would be perfectly functional and would not interfere with the work of the association (on the contrary!) nor damage the reputation of CWA in the cultural public. As the old Chinese adage says: less heads, more brains! Or: a hundred tongues, not a single voice! It is absolutely certain that this will not happen in the foreseeable future since political votes need to be secured – a theatrical *deus ex machina* as it were, if no other option is viable. To put it differently: the work of CWA should start depending on the dynamic younger generation of Croatian literature instead of being lost in post-revival, ceremonial, enlightening efforts between the so-called valiant decisions of previous and current administrations. Why does so much bitterness ooze from these few lines – moreover, from a member of the current administration: because we are now neck-deep in water, and our air supply tubes are frail instruments of survival. How to achieve appropriate intellectual drainage, a sewering of wastewater from a muddied area and access to greater social visibility – these are the fundamental issues of this association. A vitamin shot is called for, the majority agrees, we just do not know what mix we need and who will administer it! As the disrelished Churchill once muttered: courage, gentlemen, courage!

In that sense, the Croatian Writers Society (CWS) has an important strategic advantage: it has a younger, more mobile, more operational membership. That is how it seems, at least, and that is how it should be. However, CWS lacks what CWA offers in abundance: tolerance and openness towards others. It may sound as blasphemy, even a contradiction, since these very Croatian writers try to seem like the harbingers of a liberal, open, free-minded order, as beacons of intelligence and the national saviours in the area of the critique of pure reason... But, reality! Reality disproves them since it is actually the citizens from Villa Arko who are much more closed off, sealed off, and inaccessible in their actions... the Villa as a citadel for the killing of the darned conservatives and traditionalists from Josip Jelačić Square! Let us just mention that, several years ago, the admin-

istration of CWS asked the members of CWS to choose whether they wanted to be members of CWS or CWA because the double, hermaphrodite membership could no longer be tolerated. It had become a burden, an infuriating baggage. Little by little, as ones made their choices, others could not, so there are doubles even today, which never bothered the Association located near the horse and the viceroy sabre. An openness built on seclusion, an inclusion that counts on the exclusivity of the loyal and faithful. Warriors of fictitious freedom of spirit and progressive thought, who are in fact souls of slaves... Like smothered cabbage, lost in the wasteland of historical unreality.

It is these Chichikov's souls that segue us to the oldest, but, as it has been shown, not the wisest cultural institution, which essentially touches upon language and literature since it grew out of care for them – the famous and puissant Matrix Croatica. Let us state laconically, as Antun Barac said before us about 70 years ago at one of the sessions of the then Chief Committee: the history of Matrix Croatica is very much the history of modern Croatian literature! Matrix Croatica served as a lever in the founding of CWA, and a lot of good has come out of its motherly embrace. Once Matrix, always Matrix – hmm, well this is not always the case. She is not just a mother, but sometimes as stepmother as well. At least it has been after one of the best editors in its history, a fine lady, in Matoš's words – Jelena Hekman – left at the end of the last decade. A purge was basically conducted then: Ms Hekman, as the editor of all publications of Matrix Croatica; academician Dubravko Jelčić as former vice-president of Matrix Croatica, who was also the founder and editor of the Centuries of Croatian Literature edition; and myself as editor of the *Vijenac* magazine and executive editor of the Centuries edition. It was all part of a package in the project of the then and the now secretary of Matrix Croatica, Zorislav Lukić, who acted with the approval of the Presidency and the then president Igor Zidić, who was holding the ladder in a polished manner. But since justice may sometimes be overdue but always welcomed, and since the cavalry always comes in the end and gets the Indians (I always felt the worst for the horse), this famous anonymous person is currently being invested by the police. The institutions are clearly doing their work: if, probably, maybe, most likely… As Stevie Wonder would say: we'll see! In any case, great misfortune struck this famous house after it was left without is most agile editor since her replacement was downright shameful, lost, laughably (or painfully, based on personal tolerance) woeful. The number of books dropped significantly, but most of all, Matrix Croatica lost its dynamic relationship with Croatian writers. The former office of the chief editor had once been a meeting spot, a place of lively conversations of the old and the young, an oasis of clashes, a space of freedom – daily, without apology, the true matrix of contemporary

Croatian literature, up to the point that the editor had had to take her work home since these peace-loving visits prevented her from finishing everything at the workplace. Those were great times that will never return again. Croatian literature, and I submit this as evidence, has always been made of people, diligent and caring, sometimes better, sometimes worse... But few are replaceable, contrary to the old folk adage!

Croatian literature today, broken, fractured, minuscule, dispersed into the horizons of its arrogant representatives, empowered by the weed of electronic media, oppressed by the libertarian winds of imported ideological posses. Literature happens by chance, without organized relations, without powerful infrastructure, a paled image of past times we once said goodbye to with good riddance. Have we been wrong? Does this mean that too much freedom is detrimental to the true freedom of Croatian literature? Does this mean that it is better for literature to unfold in some form of isolation, if it is an alternative to social acts? I cannot respond to these questions without fail, I doubt anyone could, but what I see constantly, since this is the life I read and write day in day out, is no cause for wanton joy and delight without a guilty conscience. We are deeply divided as a society, as a nation, as a people, so our literary practice is such as well. It is as if someone else is going to write our national literature. In the example of these three associations, Croatian literary institutions have shown that we find it hard to cope with the space of literary freedom. We are seldom up to task and we often have to try awfully hard to reach the human dimension of the political freedom we had fought so hard for. Of course, this is what sheds at least some light to this squid ink that obscures our vision: valuable pieces of literature are still brought to life and this is the only thing that is remembered. This is the power of literature as art – this is how it used to be, this is how it is now, and this is what the future holds. What else is left for us to do but to trust that the human spirit, even the Croatian one, will overcome institutions as it always does. Let us not fool ourselves for one thing is true and always will be: we are here for literature and not vice versa. We are its servants, its attendants, the obedient objects of its imagination. Once we realize this, we will become the subjects of its name. Once we start coexisting with the authority of literature, we too will become authority. I am not sure that our institutions nowadays help in that respect nor do I have a solution for this situation. The first and foremost thing to do would be to return to ourselves, to look into our hearts as icons of spirit and receive a powerful answer, "that rapturous July heat". Can this answer ultimately overcome our being despite the external semi-squalor of literary institutions? Naturally, valuable literature does not depend on institutions, but bad institutions may hinder it as much as well-established institutions may assist it. If we think of the current situ-

ation as adventure and challenge, there may still be hope, just like there was after opening Pandora's box: what remained on the bottom was hope, our powerful ally, at least according to one interpretation of this ancient myth we have chosen to apply in our case. There has been too much apprehension anyway. The path will not be easy, but adventures are opportunities for growth. If a writer is not an adventurer, then he is a goddamn ignoramus, and no one, I believe, wants anything to do with that kind.

Translated by: Nevena Erak Camaj

Ivica Matičević (1966) graduated in comparative literature and linguistics from the Faculty of Humanities and Social Sciences of the University of Zagreb, where he also received his master's degree in 1996, and his doctorate in 2007. He is a senior research associate at the Department of the History of Croatian Literature, Theatre and Music of the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb. Between 2002 and 2008, he was editor-in-chief of *Vijenac*, a magazine for literature and culture, and executive editor of the *Stoljeća hrvatske književnosti* (*Centuries of Croatian Literature*) book series at Matrix Croatica (2008-2009). Since 2011 he has taught at the postgraduate doctoral study programme of literature, performing arts, film and culture at the Department of Comparative Literature of the Faculty of Humanities and Social Sciences in Zagreb. His fields of interest are Croatian literature of the 19th and the first half of the 20th century. He has participated in Croatian and international conferences, and has published essays, discussions and critiques in collected papers and periodicals. He has authored and published seven research books and dozens of research papers, and edited thirty books of selected works by Croatian writers. Since 2012 he has been the editor of the *Mala knjižnica* (*Small Library*) book series published by the Croatian Writers' Association (CWA) and has been a member of the Board of the CWA since 2014. He has received a number of literary awards for his work.

imaticev@hazu.hr
ivica.maticevic@zg.t-com.hr

MARINA MILIVOJEVIĆ MAĐAREV ■ CONTEMPORARY DRAMA – FROM PLOTS TO NARRATIVES

When I submitted the topic "Contemporary drama – From plot to narratives", I had a very clear idea of the writers I wanted to write about: Heiner Müller, Sarah Kane, authors from the region Simona Semenič, Tanja Šljivar… However, when I tried to answer the question of how it occurred that the drama came closer to the narration, I realized that I cannot deal with only the selected writers, but that I have to look at the broader context and ask why this topic is important at all. And it is important because among the general public, theatre practitioners, and even among some theatrologists, the question arises to what extent contemporary drama can still be considered a dramatic text, since it has discarded the main features that has determined this type of writing for centuries. There is clear evidence to support this way of thinking. Contemporary drama, even if it has been awarded prestigious prizes and theoretically elaborated, has abandoned clear character motivation, plot, and conflict. The only thing that many contemporary texts have in common with drama the way drama was once understood is the fact that both are texts written to be spoken out loud by actors to an audience. Everything else is guided by Heiner *Müller's* motto: "Drama is what I call drama." Is that right?

To clarify this, we must go back to the beginnings of drama, that is, the tragic poets in Athens in the fifth century BC. In Aeschylus, drama, that is, tragedy (*Prometheus Bound*, *Persians*…), abounds in parts in which the character recounts his history and his feelings in detail. In Sophocles (*Oedipus the King* and *Antigone*) we witness swifter moving dramatic plot and shorter narration (in particular shorter choral sections). Euripides again expands the parts of the drama in which the character describes his feelings. He describes the emotional states of female characters (*Alcestis*, *Medea*, *Phaedra*) and very subtly depicts the point when emotional pain is so strong that it becomes physical. Narration, lyrics, and plot coexisted in harmony during the golden age of the ancient Greek tragedy. Only several decades later, Aristotle's work *Poetics* appeared, in which he argues that for drama the most important element is plot, and then character, thoughts, speech, verses… Another important moment in the development of European understanding of drama occurs in the Elizabethan era. In William Shakespeare's

plays, the plot becomes more complex, and the plot is multiple. The characters are well-rounded, consistent, and accomplished to the extent necessary for the plot, while thoughts remain in monologues. However, the final blow to narration in drama comes not from drama literature itself, but from the theory. Gotthold Ephraim Lessing wants to create German national drama and emancipate it from French influence. To that end, he intensively criticizes French dramatists and promotes Shakespeare's plays as a new model. Lessing insists on the importance of character and plot – pay attention to the discrete turn in relation to Aristotle, who considers plot to be more important than characters! He is followed by Johann Wolfgang von Goethe and Friedrich Schiller, who also see Shakespeare as the role model. These three are followed by Georg Wilhelm Friedrich Hegel, who singles out Sophocles' *Antigone* as an exemplary tragedy, but essentially remains in line with what Lessing wrote. Thus conflict becomes the basic characteristic of drama. Poetry is gradually expelled from civic drama, because characters in drama must speak like real people (in real life we do not speak in verse), and monologues are abolished (because "normal" people do not speak aloud to themselves). What was left, that is, what greatly increased, was the character who received an enormous biography. In Henrik Johan Ibsen's *A Doll's House*, the entire first part of the play takes place to tell the story of Nora's dad, how he treated her, how the first years of marriage went, how Nora took care of the house and the children... It is a whole series of details from the life of a character that would not exist in Shakespeare, because we know nothing about his characters except what is necessary for the development of the plot (and sometimes some important detail was omitted).[1] While in Shakespeare's tragedy characters are needed to develop complex plot, in civic drama there is a discrete turn – plot is needed to express characters.

Thus, we come to realise that what we call "classical drama" is in fact closely connected with the civic understanding of drama, which is classical because it has a standard, i.e. classical structure (character-plot-conflict), or it is classical because it belongs to the historical series created by civic aesthetics in order to determine their own belief that the values of civil society are universal values that had their own clear cultural-aesthetic and even political sequence from antiquity through the Renaissance to the classical age of civil society. It is, however, a fictional narrative, not a real continuity, because Euripides and Shakespeare are 2000 years apart, and Shakespeare and Ibsen almost 300. This series ends with Ibsen because Ibsen is the most influential playwright in what we can call the

[1] Thus, a debate arose as to how old Hamlet was, why Lear suddenly decided to divide the kingdom, what had happened to the children of Macbeth and Lady Macbeth, and so on.

classical civil society age. By this we mean the period from the middle of the 19th century until World War I, when all the values of the civic middle class were finally established and when it became the absolute bearer of the values and norms of Western people which, thanks to colonial conquests (which were then being completed) were imposed on the whole world. Since we are a civil society, we actually consider our system to be final, complete, and eternal, and we consider our, civic, understanding of drama to be the real drama, ignoring what is not in our favour. On the other hand, when we start doubting our view of the world we start talking about the crisis.

When did the "drama crisis" begin? In 1896, at the premiere of Alfred Jarry's play *Ubu roi*, a scandal broke out because the actor playing Ubu shouted "shit" (*Merdre!*) at the beginning of the play. This premiere and the scandal marked the beginning of the avant-garde and announced that various types of "public disturbance" would be a feature of the avant-garde movements. Today, we may find this strange because we know that even in Aristophanes', that is, classical comedy, one god, and not just any god but Dionysus, the patron god of tragedy, soils himself in fear in one scene of the comedy *Frogs* (around 405 BC). But, it seems to us that at the time they were not upset by Ubu's profanity, but by the realisation that a man's (and that is civic) idea about himself was failing, and that was very precisely detected by the drama. Already at the end of the previous decade, Ibsen wrote the play *The Lady from the Sea* (1888), in which he suggests psychoanalysis and symbolism as a movement. At the end of the "classical age of civil society", that is, at the end of the 19th and the beginning of the 20th century, the unity of the character collapsed, and with it the unity of the plot. This was noticed very quickly, but the real reason for it could not be found for a long time, so theorists write about the so-called "drama crisis". Thus, for example, for a long time it was written about Anton Pavlovich Chekhov's plays that "nothing happens" in them. In his brilliant study *Čehov dramski pisac* [*Chekhov the Dramatist*] Jovan Hristić proved that many things happen in Chekhov, but that relations between people, that is, plot and conflict, are far more complex (relationships between characters are not triangular like in Ibsen's "photographically realistic drama" but are aligned in a chain resembling that of organic acids). A unique focused plot around which the play was developed was replaced by a series of microplots. A new shift is brought by Luigi Pirandello who asks the question what is reality on stage and what is an illusion and comes to a simple but brilliant answer – the only reality on stage is that we are on stage, and everything else is an illusion. In the first half of the 20th century, many writers changed the concept of drama with their works. Bertolt Brecht particularly stands out because he will try to do so on a theoretical basis by criticizing Aristotelian dramaturgy. He will counter it with

epic theatre, which brings the notion of epic back to drama with a bang. If we read carefully what he wrote in *Dialectics of Theatre*, we will understand that he is in fact in conflict with the civic, boulevard theatre of his time, that is Aristotelian theatre (which is not the same as Aristotle, and least of all has to do with Greek tragedy, thanks to the study of which Aristotle wrote his work *Poetics*). His characters, especially from large plays such as, for instance, *Mother Courage and Her Children*, have the will, but in essence, the heroine does not influence the plot development. She "encounters" the plot, that is, the plot "carries" her through the play. In relation to the general situation (war), the character's plot is just a microplot consisting of a series of (un)successful attempts to profit from the war.

Samuel Beckett completely gives up the big plot and reduces it to a microplot, or, to be more precise, he abolishes the focused aspiration of his characters. Since they have no clear aspiration that would drive them forward through the conflict, Vladimir and Estragon are standing still – literally. Vladimir and Estragon are merely remains of the characters from civic drama whose will was revoked, and memory was very confused, but the body was "returned" to them. Pay attention! Medea, Phaedra, and Alcestis have bodies in which they feel strong pains caused by emotional suffering. The characters in civic drama do not have physical bodies. Proof? Throughout the play Nora eats sweets, but she is neither fat nor has caries. Why? Well because it is not relevant to Ibsen's drama. The relationship with dad, husband, friend is important… Things are different with Beckett. Beckett raises the question of what a citizen can be stripped of and yet remain a human being, and what drama can be stripped of and still remain a drama in the form understood by civic theatre. Beckett returned the body to his characters and kept dialogue of the dramatic form. But is that really the end of drama? It is not. Because there is something "behind" or "after" and maybe even "before" the dialogue, and that is text. Aristotle (we are again going back to this ancient philosopher, because wherever you go in the context of western theatrical thought, sooner or later you will "come across" Aristotle) is the first to say that drama is first of all the text, and only then the performance, and that a dramatic text can have its value even without the performance. This insistence on the text, which is continued by civic theorists and theatre practitioners, leads to the fact that in civic theatre, the essence of the performance is in the exact stage interpretation of the text, which exists independently of the performance. Did Shakespeare create his plays to interpret his texts or did the texts emerge as work in progress aimed at performance? We do not know. We only have texts which civic aestheticians turned into the canon of the dramatic art.

Heiner *Müller* will treat the dramatic text as a textual surface. Characters are not really characters because they do not carry on a dialogue, but utter sentences

in which they evoke former feelings that fade into oblivion. With the loss of memory, the plot too disappears completely and becomes a great attempt to save the situation by speaking. The rhythm of speaking, the rhythm of exchanging words and sentences creates a structure that communicates with the basic heritage of civic theatre and the citizen terrified of knowing that he could cause the destruction of the entire planet. His *Hamletmachine* and *Despoiled Shore Medeamaterial Landscape with Argonauts* both talk about that. But fear of the end of the world is nothing new. This problem was dealt with by unknown compilers of medieval moralities and creators of mystery plays. Even King Lear senses the end of the world in the storm scene. What is actually new and has anything ever been new or is everything constantly drowning in everything, and every new writer starts from scratch even though he continues after others?

Ever since the age of modernism, which has in recent decades flown into postmodernism, and then into postdramatic, every author has been looking for something new. *Novum* is the fascination of the 20th century, which eventually led to the fact that we can no longer talk about movements, but about the individual poetics of each writer in each particular work. In the last decade of the 20th century, in-yer-face theatre, whose most tragic and exciting representative is Sarah Kane, insists that through pain and brutality we try to reach the essence of the emotion stored in our bodies and our words. Euripides and Seneca already wrote about it. As far as brutality is concerned, this is not really new either – Jacobean playwrights tried to intrigue their audience with that. Playwrights are increasingly turning to autofiction and documentary. Tanja Šljivar and Minja Bogavac turn documentary and personal into texts. The third movement is advocated by writers who not only insert elements from their real life, but also interpret their own texts, such as Maja Pelević and Simona Semenič. Drama no longer wants to be primarily a text. It wants to become a performance. Is it the end and of the final breakup with drama? It is not. Before Aeschylus, Thespis, like a rhapsodist, recited verse accompanied by the chorus and music. Contemporary writers performers are becoming contemporary rhapsodists. Drama did not come to an end by itself but returned to its beginnings. It seems that, no matter how hard we try, we cannot get out of our own tradition even when we deconstruct and reexamine it. The average spectator in a drama theatre does not care about that. He thinks that modern writers are destroying the drama and reluctantly shrugs. He still prefers to watch Shakespeare and a well-composed contemporary play with characters that express themselves through a plot that develops through conflict. From that point of view, we could "turn" from Shakespeare to Dumas fils, Feydeau, Tennessee Williams, Kolyada, and make a series that would completely bypass the story of the drama coming close to narration. The sequence would be

accurate, and the conclusion incomplete, although it would also come from the civic framework. That contempt for the framework of the social and ideological narrative and the knowledge that it cannot be abolished but only replaced with new one is a new preoccupation of the civic intellectual. He is frustrated to learn that the theatre audience is still civic because we live in a civil society. And what should a citizen watch in his theatre, if not civic plays?

Translated by: Renata Mikloška Čapo

Marina Milivojević Mađarev, PhD, is an associate professor at the Department of Dramatic Arts of the Academy of Arts in Novi Sad. She started her career as a journalist and theatre critic at Radio Belgrade (Station 1 and Radio Belgrade 202). She worked for the Belgrade Radio Television for many years as a screenwriter, editor, presenter and critic at the culture, entertainment, and children's programme production offices. From 1999 to 2011 she worked as a dramaturge at the Yugoslav Drama Theatre, and was one of the editors of the theatre's publications. She is the author of the book *Biti u pozorištu* (*Being in Theatre*), which is based on her doctoral dissertation (*Dejan Mijač, Slobodan Unkovski i Dušan Jovanović, rediteljski stilovi u Jugoslovenskom dramskom pozorištu / Dejan Mijač, Slobodan Unkovski and Dušan Jovanović, Styles of Directing at the Yugoslav Drama Theatre*). She has been a member of the editorial board of the *Scena* magazine since 2013, and was a selector of the Sterija Theatre Festival, a leading theatre festival dedicated to national drama and theatre in Serbia, on two occasions (the 60th festival in 2015, and the 61st in 2016, at which the 60th anniversary of the festival was marked). Since the beginning of her career, she has been involved in drama pedagogy, and has been promoting the idea of inter-sectoral collaboration between the sector of theatre and that of education. She is also the editor and co-author of *Vodič kroz kreativni dramski proces* (*A Guide to the Creative Theatrical Process*) and *Priručnik za interkulturalno učenje kroz dramu* (*A Handbook for Intercultural Learning through Drama*), both published by BAZAART. She has been involved in theatrical work for more than two decades. She has published papers on theatre studies in theatre magazines in Serbia and abroad, and has given papers on theatrology at numerous scientific conferences in Serbia and abroad. She is also a playwright. Some ten or so of her plays and more than twenty of her radio dramas have been published and performed.

marinamadjarev@yahoo.com

MOST / The Bridge 1-2 / 2020
ČASOPIS ZA MEĐUNARODNE KNJIŽEVNE VEZE / CROATIAN JOURNAL OF INTERNATIONAL LITERARY RELATIONS

ČASOPIS ZA MEĐUNARODNE KNJIŽEVNE VEZE / CROATIAN JOURNAL OF INTERNATIONAL LITERARY RELATIONS

ISSN 0351-0611
9 770351 061005

CIJENA 80 KN / SALE PRICE 10 €, 10 $