

Igor GAJIN

Brešan u tranziciji: književni klasici pred izazovima postsocijalizma¹

UDK: 821.163.42.09 Brešan, I.
Izvorni znanstveni članak

Od devedesetih je godina prošloga stoljeća u hrvatsko književno polje stupila plejada novih autorskih imena koja su se do danas etablirala u najrelevantnije pisce suvremene hrvatske književne scene. Smatra ih se utemeljiteljima tzv. stvarnosne proze, što je stil koji je ujedno postao i poetička definicija, odnosno sumarna poetička slika hrvatske tranzicijske književnosti na prijelazu stoljeća. U odnosu na taj snažni generacijski nastup tzv. *fakovaca*, živući klasici poput Nedjeljka Fabrija, Ivana Aralice i Ive Brešana nastavili su djelovati vidljivo drukčije ustrojenim poetičkim pismom, pri čemu su im književne strategije (i osobne autorske tranzicije) bile izložene dodatnim izazovima, kao što su, primjerice, pitanja kontinuiteta, hvatanja koraka s vremenom, angažmana sukladnih statusu književnih veličina u kulturi jedne nacije i onoga što Jean Améry analizira kao kulturno zastarijevanje.

KLJUČNE RIJEČI: književne generacije, poetičke razlike, (post)modernizam, postsocijalizam, tranzicija

Istaknuti književnik Slobodan Šnajder u romanu *Andeo nestajanja* jedan od odlomaka posvećuje lamentaciji o načinima protjecanja vremena. „Kad svijet ispadne iz zgloba“, navodi Šnajder, „dogode se ujedno ispadi iz vremenskog toka, ah, tako urednoga, zna se, tobože, što je prije a što poslije, s čime inače svak može računati (...). Dešavaju se, međutim, i ne manje čudna ubrzanja (...). Vrijeme zna i stati (...). Ili ono zna sebe preskočiti“ (Šnajder 2023: 15).

Premda Šnajder naizgled govori o čistoj temporalnosti koristeći isključivo

¹ Rad je napisan u okviru znanstveno-istraživačkog projekta „Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća“ koji uz financiranje Hrvatske zaklade za znanost vodi Filozofski fakultet u Osijeku.

riječ vrijeme, to nije ona najuniverzalnija dimenzija bivanja, odnosno fizikalna veličina koja uvijek teče jednolikim kontinuitetom, nego je riječ o ritmičkim oscilacijama i osjećaju diskontinuiteta u percepciji povijesnoga vremena, dakle vremena kreiranoga ljudskom aktivnošću, naročito u trenucima kada se „stvora povijest“, što rezultira dojmom narušene kauzalnosti kakva je vladala – kako to kaže Šnajder – u „urednom vremenu“, kada se zna „što je prije a što poslije“. Jedno takvo „ispadanje svijeta iz zgloba“ svakako je bio krah komunističkoga režima u zemljama Istočne Europe od 1989. godine, nakon čega su daljnja tranzicijska previranja među velikim dijelom istočnoeuropskoga stanovništva potaknula osjećaj da ih je vrijeme pregazilo, odnosno da je – opet Šnajderovim riječima – „vrijeme sebe preskočilo“. „Normalno smo živjele, dok nije počeo kapitalizam (...). Slabo smo što shvaćale, a nitko nam nije ni tumačio što je to“, reći će jedna od intervjuiranih Ruskinja u razgovorima koje je s postsovjetskim stanovništvom obavljala Svetlana Aleksievič (2013: 270), dok će drugi sugovornik fatalistički zaključiti: „Moje vrijeme se završilo prije mog života. Bolje je umrijeti skupa sa svojim vremenom“ (ibid.: 141), govoreći zapravo o onome što je Alvin Toffler tumačio kao „napetost i nesnaženje kojima izlažemo pojedinca podvrgavajući ga velikim promjenama u vrlo malom odsječku vremena“ (Toffler 1975: 10).

Međutim, „čudno ubrzanje vremena“, kako to naziva Šnajder, nije bilo uzrokovano samo forsiranim tempom implementiranja kapitalizma u zemljama bivšega socijalizma radi što skorije integracije u poredak razvijenih zapadnih zemalja nego i dinamikom tehnomedijske revolucije na prijelazu milenija kao kulturnodruštvenim imperativom kako bi se premostio tzv. digitalni jaz. U prevladavanju digitalnoga jaza nije riječ o tome da držimo korak s vremenom ili sa zaredalim tehnološkim modama učeći se korištenju sofisticiranih *gadgeta* koji nam ulaze u život takoreći iz dana u dan kao sve impresivnije razvijeni interaktivni uređaji, nego o nužnosti usvajanja kako se ne bi ostalo isključenim iz društva ili disfunkcionalnim u svakodnevnim aktivnostima jer je računalna pismenost postala nova elementarna pismenost. Štoviše, digitalna revolucija promijenila je kulturnu paradigmu jednako epohalno kao što su to u svoje vrijeme učinili vatra, kotač ili Gutenbergov tiskarski stroj (v. Briggs i Burke 2011, Wellman i Haythornthwaite 2002).

Naravno, i tekuće prakse hrvatske književnosti reflektirale su taj spektar promjena temeljitom i radikalnom poetičkom transformacijom, odnosno

prelaskom na novu estetiku, drukčiji stil, drukčije politike reprezentiranja, drukčiju narativnu sintaksu, diskurzivnu politiku, tip rečenice, kao i na posve novi repertoar tematskih interesa u sasvim reorganiziranom imaginariju. Povrh gore navedenih čimbenika, poetičko preustrojavanje hrvatske književnosti bilo je snažno potaknuto i izbijanjem rata od početka devedesetih na prostorima bivše Jugoslavije, što će biti razlog da povjesničari i kroničari hrvatske književnosti prijelomni karakter toga vremena nazovu „tektonskim poremećajem“ (Ryznar 2017: 9) i najvažnijom cezurom u razvoju suvremene hrvatske književnosti jer su „procesi iz osamdesetih godina 20. stoljeća uvelike (...) nasilno prekinuti i književnost je krenula drugim smjerovima“ (Nemec 2003: 412).

Tada su se korjenite poetičke promjene hrvatske književnosti prema „drugim smjerovima“ jezgrovito objašnjavale pojmovima kao što su „jaka zbilja“ i „zgnusnuto vrijeme“, misleći se na intenzitet povijesnih zbivanja dinamikom uzastopnih promjena gotovo i iz dana u dan te na obnovljenu atraktivnost zbilje, ispunjenu toliko fantastičnim sadržajima i pričama da je čak i najkreativnija ili najoriginalnija umjetnička mašta morala priznavati poraz zbog inferiornosti naspram nevjerojatnih epizoda koje je u zbilji ispisivala eskalacija povijesti. Književnost se u tom razdoblju, moglo bi se reći, mahom odrekla imaginacije kao posve suvišnog stvaralačkog čina s obzirom na to da je sama zbilja vrvjela dotad nezamislivim materijalima koje je za dobru literaturu bilo dovoljno tek dokumentarno zabilježiti, fotografski zamrznuti, realističkom deskripcijom verbalizirati (usp. Zlatar 2004: 37, 2001: 170).

Međutim, kada govorimo o dubinskom karakteru i značaju poetičkih promjena u hrvatskoj književnosti toga razdoblja, podno spektakularnosti epifenomenološke površine, onda recimo tek toliko da su navedena povijesna zbivanja i krucijalni procesi toga razdoblja generalno naveli hrvatsku književnu scenu na reviziju dotadašnjih stvaralačkih politika i estetskih svjetonazora te na preispitivanje ontološkog i etičkog statusa književne kreacije, kao i na promjenu optike prema odnosu između fikcije i zbilje, teksta i svijeta, umjetničke autonomije i umjetničke odgovornosti, umjetničke slobode i umjetničke (humanističke) obveze prema svijetu, društvu, povijesti, vremenu i (neupitnim) vrijednosnim sustavima. Dubravka Oraić Tolić taj će razvojni put hrvatske književnosti uopćiti kao prelazak iz lake predratne u tešku (post) tranzicijsku postmodernu (v. Oraić Tolić 2004), dodatno (ontološki) otežanu umnožavanjem empirijske zbilje u virtualne svjetove novih tehn medijskih

reprezentacija i konstruiranjima simulakrura, premda je – kada je riječ o kakvoći književnoga pisma tadašnjega razdoblja (ali i današnjega trenutka još uvijek) – točnije reći da se dogodio transfer iz teškoga, teorijski i intelektualno elitističkoga, pa stoga i hermetičkoga, recepcijski zahtjevnoga postmodernizma osamdesetih u laki postmodernizam, orijentiranoga prema zakonitostima tržišne ekonomije, pa stoga voljnog prepustiti se strategijama popkulturne komercijalnosti i populističkoga zabavnjaštva te prigrliti poetiku koju Maša Kolanović, citirajući Fredrica Jamesona, imenuje nazivom „nova plitkost“, čime je, „i tekst hrvatske književnosti u pravom smislu zakoračio u ‘postmodernu kao kulturnu logiku kasnog kapitalizma’“ (Kolanović 2011: 389).

Generacijski gledano, pred najtežim izazovima u promijenjenim kulturnodruštvenim okolnostima našla se generacija kvorumaša. Izrazito sklona postmodernističkim praksama dekonstrukcije i destabilizacije tehnika književnoga stvaralaštva, arbitrarnosti u politici „slobodne igre označitelja“, relativizaciji vrijednosnih sustava uslijed njihova iščitavanja kao ideoloških i interesnih manipulacija te cijepanju referencijalnih veza između teksta i svijeta, znaka i označenog predmeta (v. Vuković 2005), kvorumaška poetika ispostavila se neprimjerenom za etički imperativ (afektivnoga) svjedočenja o ratnoj zbilji, ali i o „nacionalnoj istini“, što će biti eksplicitno poručeno slavnom izrekom Ante Stamaća da je prošlo vrijeme Sumatra i Javi, kao i „Autoreferencijalnim post scriptumom“ Dubravke Oraić Tolić u zborniku *Intertekstualnost & autoreferencijalnost* (ur. Oraić Tolić i Žmegač 1993). Praktično, kvorumaške muke s književnim reprezentiranjem tadašnjega doba u smislu vrlo napregnutoga sparivanja karakteristične kvorumaške poetike s aktualnom (tzv. jakom) zbiljom na početku devedesetih mogu se iščitavati iz mlakoga recepcijskog prijema romana *Nabukodonozor* Damira Miloša iz 1995. godine.

Štoviše, u prvoj polovici devedesetih činilo se da su najbolji dani došli za najstarije hrvatske pisce, već tada u statusu živućih klasika. Odavno već etabliran kao književnik posvećen pitanjima hrvatske nacionalne opstojnosti kroz povijest, Ivan Aralica od devedesetih uživa favorizaciju novouspostavljenih vlasti kao vodeći nacionalni pisac i simbol pravovjernoga književnoestetskog doprinosa hrvatskoj nacionalnoj kulturi. U duhu sveopće retraditionalizacije koja je zavládala u hrvatskome kulturnodruštvenom prostoru kao jednom od aspekata djelovanja tada naročito usijane nacionalističke ideologije, Ivan Aralica se i (anakronim) stilom i (velikim povijesnim) temama u romanima

epskoga volumena afirmirao u ideal duhovnoga oca nacije prema uzoru ili – točnije rečeno – prema romantičnim slikama o kanonskim hrvatskim piscima patriotskoga ili otvoreno nacionalističkoga karaktera iz ranijih stoljeća naše književnosti. Riječ je o književnosti koja prednost daje više kolektivu nego pojedincu, također je riječ o književnosti kojoj pero zadrhti kada se ispisuje riječ Hrvatska, na koncu riječ je o književnosti koja više brine za opstanak Hrvatske u budućnosti ili je ganuta hrvatskim povijesnim usudom, a manje se zanima za depolitizirane i „ležerne“ književne teme. Ukratko, riječ je o poetičkoj tradiciji u povijesti hrvatske književnosti koja umjetnost riječi shvaća isključivo u funkciji misije nacionalnoga osvješćivanja čitatelja i propagandnoga diseminiranja etnonacionalističkih vrijednosti za koje treba živjeti i za koje se treba žrtvovati.

Neslavni vrhunac Araličina stvaralaštva iz te autorske faze zacijelo je skandalozni roman *Četverored* iz 1997. godine o blajburškoj tragediji. Nešto moderniji Nedjeljko Fabio, moderniji već po tome što u većini svojih proza vješto sparuje postmodernističke elemente novopovijesnoga romana s tradicionalnim tehnikama pripovijedanja, romanom *Smrt Vronskog* iz 1994. godine ispunio je pak nacionalnu zadaću koja se očekivala od njega kao književnoga barda (i priželjkivanoga nobelovca): napisati najaktualniji nacionalni ep kojim će se u totalitetu poetizirati i estetizirati, ali i mitologizirati rađanje hrvatske države iz bitaka Domovinskoga rata s naglaskom na vukovarsku tragediju kao afektivno najsnažnije mjesto nacionalnoga i domoljubnoga *pathosa*. Međutim, ni *Smrt Vronskog* nije bio lišen nedostataka, još vidljivijih iz današnje perspektive: tekst je zasićen domoljubnom patetikom i kičem. Unatoč tomu, tijekom devedesetih je autoritetom institucionalnoga i medijskoga upregnuća poetika Ivana Aralice, Nedjeljka Fabrija i sličnih autora, posebice iz njihovih naraštajnih redova, tendirala statusu oficijelne poetičke norme, zlatnoga estetskog standarda i poželjnoga načina ispunjavanja kulturnoknjiževnih uloga za nacionalističke ciljeve tadašnje politike, što će biti presudno opstruirano eksplicitnim konfrontiranjem tadašnje najnovije generacije pisaca autorskim okupljanjem i zbijanjem u književni pokret FAK kao strategijom demonstrativnih nastupa protiv estetskih diktata u nacionalističkoj ideologizaciji kulturnog polja.

Kao što je poznato, FAK je redefinirao poetičku sliku hrvatske književnosti na prijelazu milenija i svojim autorskim stilovima zapečatio identitet hrvatske

književnosti u (post)tranzicijskom razdoblju. Premda će im niz kritičara prigovarati banalizaciju, vulgarizaciju, plitkost, komercijalnost, jeftini senzacionalizam, populističko podilaženje i konzervativno robovanje tradicionalnom mimetizmu kroz fetišizaciju deskriptivnoga realizma uz antiintelektualističnu odioznost prema teorijskim kompleksnostima književne proizvodnje (v. Sorel 2017, Bagić 2004), Dean Duda konstatirat će za tadašnji trenutak hrvatske književnosti da „izgleda kao da je definitivno promijenila onaj starinski lik (...) zahvaljujući jakom kreativnom vjetru u leđa“ (Duda 2010: 9).

U svakom slučaju, povrh prijepora o pozitivnome i(li) negativnome karakteru tzv. fakovske književnosti, neprijeporno jest da su fakovci kulturni produkt svoga vremena i svoje popkulturne lektire, tematski unoseći u svoju poetiku iskustvo rata, tranzicije, opresivnih politika i ideologija toga vremena, nastupajućega kapitalizma i tržišne ekonomije, kao i bilježenje penetracije novih tehnomedijskih režima u svakodnevnu egzistenciju, dok stilski u svoju poetiku unose dinamiku sukladno reprezentacijskim performansama novih tehnologija i medija s tim da im književnost generalno postaje „filmičnija“ u smislu da se prednost daje naglašenoj dijalogizaciji, ilustracijskoj deskripciji (tj. tretiranju sadržaja kao slike koju treba verbalno prikazati), naglašenom fabuliranju (u duhu tržišne ekonomizacije književne proizvodnje na standardizirane žanrove), kompozicijskom oponašanju filmskih tehnika (kada je riječ o tekstualnom „kadriranju“, montiranju, vizualizacijskom imaginiranju fikcije te narativnoj organizaciji pripovjednoga materijala) i više akcijskom i proaktivnom negoli reflektivnom i pasivnom (ne)djelovanju likova.

Sve su to okolnosti koje su navodile autore na osobnu tranziciju i razvojnu prilagodbu vlastita pisma kako bi držali korak s tekućim kulturnodruštvenim promjenama. Najmanje problema, izazova i iskušenja po tom pitanju imali su pripadnici FAK-a jer su tek stupali na scenu i debitantski počinjali izgrađivati svoj poetički identitet. S vremenom će pak postati toliko dominantni na sceni i medijski afirmirani da će se njihova poetika centrirati kao književnoestetski standard kojemu počinju gravitirati i sljedbenici, premda to, naravno, nije morao biti imperativ: u to vrijeme uvijek se moglo stvarati emancipirano u odnosu na opću popularnost FAK-ove „stvarnosne proze“ uslijed osobne snage da se naprosto bude individualan ili originalan, ili uslijed zanemarivanja fakovskih formula uspjeha u književnome i medijskome polju kao prolazne mode.

I dok FAK nije obvezivao ikoga da slijedi njihovu estetiku osim onih labilnijih i povodljivijih, dva su krucijalna procesa – društvenopolitička tranzicija i promjena kulturne paradigme u digitalni totalitet – primoravale na osobna autorska repozicioniranja i reviziju autorskih strategija te invenciju novoga književnog jezika za nova vremena jer se književna scena na valu spomenutih procesa našla u procijepu sudara dvaju svjetova, dviju kultura, prošlosti i nove sadašnjosti, jučerašnjice i nove stvarnosti. Društvenopolitička tranzicija iz socijalizma u kapitalističku ekonomiju i demokratsku politiku uključivala je, kao što je poznato, reorganizaciju društva, pa i mentalnoga sklopa u totalitetu s obzirom na to da su se urušavanjem socijalističkoga sustava promijenile ideologije, režimi, svakodnevni *lifestyle* itd., dok je za pisce možda najvažnije da su se s tim procesom promijenili diskurzivna klima i retorika javne komunikacije. S druge strane, promjena kulturne paradigme tehnomedijskom revolucijom i digitalizacijom društva uvjetuje piscu potpuno drukčije opisivanje egzistencije likova i empirijskoga svijeta, egzistencija koja se proširuje na virtualne svjetove i *online* veze s okolinom te svijeta u kojem se fabularni zapleti i narativne prepreke razrješuju pozivom na mobitel ili guglanjem informacija na internetu. Kao i u klasičnom realizmu, tako se ni danas ne mora u književnom tekstu spominjati da lik svako malo odlazi na WC, ali ne opskrbiti ga mobitelom ili Facebook profilom ozbiljan je spisateljski propust!

Šalu na stranu, ova dva procesa – društvenopolitička tranzicija iz jednoga poretka u drugi tip organizacije i mišljenja te milenijska promjena kulturne paradigme prema radikalno drukčijem, futurističkom tehnomedijskom pejzažu – iniciraju u procesima osobnih autorskih tranzicija korigiranje i (li) modificiranje temeljnih identitetskih i statusnih shvaćanja o mjestu i ulozi književnoga stvaralaštva. Još je Andrew Baruch Wachtel (2006: 13–14) analizirao strategije (post)socijalističkih pisaca Istočne Europe da „kulturni kapital pretvore u položaje“ kako bi „ostali važni“ jer se tranzicijskom promjenom režima dogodila – navodi Wachtel – detronizacija književnosti s uzvišene pozicije jedne od najvažnijih i najuglednijih intelektualnih aktivnosti za kulturu i povijest jedne zajednice na puki robni proizvod kojemu presuđuje darvinističko tržište. Pisac više nije „važan drug“ koji obavlja lavovski dio klasne borbe i socijalističke revolucije, sada mu je biti *superstar* i *celebrity*. Isto tako, tehnomedijska tranzicija kreira novu kulturnu paradigmu u kojoj su možda neutemeljeni apokaliptični narativi o smrti knjige, ali svakako potiče među

književnicima tjeskobna razmišljanja kakvim načinima modernizacije i spektakularizacije konkurirati daleko atraktivnijim i reprezentacijski dinamičnijim tehnomedijским ekranima. Pa da se sve to i nije dogodilo, već puki vremenski tijek po prirodi svojih mijena svakoj književnoj generaciji, pa tako i ovima iz navedenoga razdoblja, nanosi novi tip publike, s drukčijim čitateljskim navikama i estetskim interesima.

Stoga bismo u ovome dijelu mogli zaključiti da se provođenje osobne autorske tranzicije u ovakvim (ne)prilikama kakve su se izdogađale krajem prošloga stoljeća i na prijelazu milenija otprilike odnosi na:

- a) saniranje i(li) konsolidiranje osobne autorske pozicije i književnog statusa u hijerarhiji novonastalog (vrijednosnog) poretka
- b) uspostavljanje i održavanje kontinuiteta s likom i djelom (tj. s identitetom i poetikom) iz prethodnoga razdoblja radi vrline biografskoga i stvaralačkoga integriteta
- c) prilagođavanje i(li) razvijanje već formirane autorske poetike sukladno novim estetikama i poetikama, izvanknjiževnomu kontekstu, kulturnoj i društvenoj klimi reagiranjem na mrežu novih zahtjeva u optjecaju.

U protivnom, događa se ono što Jean Améry naziva kulturno starenje, a piscu je moguće da to doživi još za svoga života. Naravno, mogući su i brojni drugi ishodi, kao što su, primjerice, marginalizacija, diskreditacija, gubitak vitalnosti i svježine, demodiranost itd., osim ako autor nije toliko velikoga talenta i kapaciteta da univerzalnom, nadvremenskom vrijednošću svoga pisma ili snagom estetske ljepote prevlada ovakve rizike. Međutim, intenzitet i proporcije promjena tijekom navedenoga razdoblja u hrvatskome društvu, kulturi i književnosti svakako su potencirali pitanje kulturnoga starenja, tim više što je riječ o transformacijskim procesima u krajnje oprečne sustave: iz ideologije socijalizma u ideologiju kapitalizma te iz knjiške kulture Gutenbergove galaksije u hipermedijske atrakcije digitalizirane kulture.

Naime, kaže Améry, kada sustav „svakog trenutka mijenja svoja obilježja i čija je dinamika nedostižna“ (Améry 2021: 120), onda se (vremešnjem) pojedincu događa i „kulturno starenje, popuštanje receptivne snage i volje za prihvaćanjem (...) u suočavanju s izazovima svakoga novog dana“ (ibid.: 116). „Netko tko stari luta kroz kulturne znakove“ novoga doba, kaže Améry,

pa „kulturno otuđenje osobe koja stari ne može se protumačiti drukčije nego kao činjenica da se moramo snaći unutar znakova raspoređenih na nepoznat način, dapače, s posve novim signalima“ (ibid.: 102–103). Pokuša li takva osoba prihvatiti nove sustave s posve novom sintaksom znakova ili temeljito reorganizirane sustave već od ranije postojećih kulturnih znakova, dodaje na kraju Améry, onda to „mora platiti razaranjem svojega individualnoga sustava, a onda i onoga što je još jučer bilo njegovo vlastito“ da bi prihvatio ono što mu je „nesvojstveno“ (ibid.: 107). Jasno je da Améry zapravo govori o nefleksibilnosti, odnosno o nesposobnosti na prilagodbu zahtjevima, ukusima i estetikama novoga doba uslijed okoštalości i zarobljenosti u prošlosti.

Kao zoran primjer za to može nam poslužiti slučaj književnoga kritičara i kulturnoga fenomenologa Igora Mandića: isprva zagovornik svega novoga, svih nadolazećih moda, bez predrasuda prema niskoj ili trivijalnoj kulturi, a naročito simpatizer medijske ekspanzije u drugoj polovici prošloga stoljeća, novi je milenij dočekao kao krajnje konzervativni kritičar interneta (nazivajući ga infernetom) i svih ostalih tehnomedijskih invencija koje su se zaredale na prelasku iz 20. u 21. stoljeće. U zadnjoj fazi kritičarskoga osvrtnja na hrvatske književne novitete u ciklusu tekstova iz *Jutarnjeg lista* prema većini novopojavljenih ukoričenja iskazivao je nerijetko sasvim neopravdanu mrzovolju i nesenzibilnost u čijoj su podlozi, čini se, zasićenje i zamor.

Intrigantan je i primjer već spominjanoga Ivana Aralice. Već u prvoj fazi svoga stvaralaštva ocijenjen kao autor retrogradne ili – pristojnije rečeno – barem staromodne poetike zbog koje je takoreći bio bliži Augustu Šeni nego li svojim suvremenicima (tako da će ga pjesnik i esejist Danijel Dragojević antologijskom rečenicom opisati kao „izvrsnog pisca na prijelazu iz 20. u 19. stoljeće“), na početku 21. stoljeća kao da je podlegao tabloidnoj kulturi medijske i javne scene u (post)tranzicijskoj Hrvatskoj te se s romanima *Ambra* i *Fukara* obračunavao s istaknutim pojedincima i javnim osobama u Hrvatskoj, ne libeći se neukusno ih, pa čak i vulgarno vrijeđati. I u većini ostalih romana tijekom kasnijih godina ostao je vjeran „utemeljiteljskim“ vrijednostima tuđmanizma i etnonacionalističke ideologije s početka devedesetih, u vrijeme ostvarivanja hrvatske državne neovisnosti.

Nešto diskretnije znakove améryjevskoga kulturnog starenja pokazuje Pavao Pavličić. Primjerice, u romanu *Tajno ime* likovi će reći „ušao sam na internet“ (Pavličić 2015: 262) umjesto udomaćenih i češćih izraza kao što

su „otišao sam na internet“ ili „nakačio sam se na internet“, dok je krajnje mala vjerojatnost da ćemo ikoga oko nas čuti da govori kako ulazi na internet. *Tajno ime* inače je kriminalistički roman koji se zbiva u suvremenosti i pisan je u stilu uobičajene sklonosti kriminalističkoga žanra popularnom realizmu kako bi nevjerojatni akcijski zapleti djelovali što uvjerljivije, tako da je za kriminalističku prozu karakteristična hiperdetaljistička deskripcija i tobože denotacijska referencijalnost ne bi li se korištenjem takvih „indeksa realističnosti“ postiglo ono što Barthes naziva „stvarnosni učinak“ (cit. prema Compagnon 2007: 124). Međutim, Pavličić će malo kad pokazati volju za tim koristeći se neodređenim zamjenicama, pridjevima i izokolnim komentarima kad god se javi potreba da istraživački i tehnički preciznije imenuje predmete, aktivnosti, proceduralnosti, strukovna znanja iz drugih profesija itsl., posebice kada je riječ o predmetima i aktivnostima koji su se u međuvremenu modernizirali i zahtijevaju najrecentnije tehnomedijsko znanje, da ne kažemo barem guglanje.

Tako će glavnom junaku romana *Tajno ime*, poznatom novinaru i detektivu Remetinu, njegov prijatelj prepričati što se u međuvremenu dogodilo njihovu davnom poznaniku iz studentskih dana: „Klarica je živio gotovo trideset godina u Norveškoj, ondje se obogatio radeći **nešto** oko nafte“ (Pavličić 2015: 5, bold I. G.). Kada je pak riječ o protokolarnom postupku hitne pomoći oko unesrećenoga, Pavličić će napisati: „Gledali su kako ljudi iz hitne prilaze tijelu na asfaltu, nagingu se nad njega, provjeravaju **ono što se u takvim prilikama provjerava**“ (ibid.: 16–17, bold I. G.). Za postupak forenzičkoga pregleda mjesta zločina, Pavličić će i tu biti neodređen te posegnuti za zbrzanim improvizacijskim komentarom: „Stavio je onu torbu na haubu Remetinova automobila, a onda ju je otvorio. Unutra je vidio nekakav pribor (...). To je **valjda** služilo za priručnu forenziku“ (ibid.: 32, bold I. G.). I tako dalje...

Osim u tim detaljima, u recentnijim Pavličićevim kriminalističkim romanima možemo zapaziti i generalni problem žanrovskoga zastarijevanja u odnosu na aktualne trendove u tom segmentu književne industrije kao što su, primjerice, afirmacija ženskih likova kao glavnih junakinja te intenzivnija zastupljenost novih tehnologija i medija, kako u svakodnevicu društva općenito, tako i u tehnologiji policijskih istraživanja zločina.

Posve oprečan, a time i pozitivan primjer jest *Zbogom, Izabel* iz 2022. godine kao jedan od recentnijih romana Gorana Tribusona. Dok se za Pavličićeve

likove (kao i za samoga autora) vidi da su stranci u svijetu novoga milenija i da jedva nalaze riječi kojima bi opisali svijet oko sebe, Tribuson – premda je u prototekstu, kao i gustom mrežom citata po stranicama ovoga romana okrenut Raymondu Chandleru te crno-bijelim klasicima filmskoga *noira* – ipak vodi računa o mijeni vremena. U najnovijem romanu Tribusonov glavni junak više ne sluša *jazz*, kao u prvim Tribusonovim krimićima, pa čak ni The Rolling Stone, nego je sada *punker*, obožavatelj Sex Pistolsa i Sida Viciousa, dok će za Stone – kultne *rockere* koje je Tribuson u prijašnjim romanima, kao i u intervjuima glorificirao – glavni junak sada reći da su „najobičniji muzički hohštrapteraj“ i „čista reklama za pohlepni kapitalizam“ (Tribuson 2022: 22). Netko će reći da danas ni Sex Pistolsi i The Rolling Stones, odnosno *punk* i *rock*, više nisu moderni, no za Tribusonove je junake poznato da uvijek imaju retro ukus u odnosu na dominantne glazbene trendove, ali taj retro ukus ipak se adekvatno pomiče s obzirom na generacijsku dob glavnoga junaka i trenutak u kojem se roman zbiva, tako da su po tom pitanju Tribusonovi likovi u njegovu opusu prevalili glazbenopovijesni put od *jazza* do punka, a možda u nekom sljedećem romanu stignu i do *rapa* ili *hip hopa*.

Osim što Tribuson time demonstrira autoironiju kakvu smo već sretali u brojnim njegovim intervjuima, kao i u knjigama, Tribuson ovim praćenjem generacijskih promjena među svojim protagonistima potvrđuje kako koncentrirano vodi računa o svakom detalju. Kod Tribusona nikad nema „nekakav“, „valjda“, „nešto“. Ako se koristi mobitel, onda se ne koristi nekakav mobitel, nego Nokia; ako se koristi videorekorder, onda to nije nekakav, nego se specificirano navodi da je to korejski *Goldstar*, a kada Tribuson opisuje biografiju tajkuna Vulasa, onda se taj lik nije obogatio oko „nečega“ u Njemačkoj, nego kao inovator, što je objašnjenje na kojem se Tribuson ne zaustavlja, nego ga razrađuje još detaljnije: Vulas je, pripovijeda Tribuson u nastavku, izmislio „vrlo korisno poboljšanje benzinskih agregata, nova rješenja za poluge bagera vedričarate sličnih strojeva za iskop i utovar“, kao i „nove, efikasnije načine paljenja dizelskih motora“ (ibid.: 56).

U kontekstu ove teme i za potrebe analiziranja strategija spomenutih autora s domaće književne scene u vrijeme kada su otpočeli izazovi navedenih kulturnodruštvenih promjena također je zanimljiv primjer i Ive Brešana. Brešan je u prijelomne devedesete, odnosno u postsocijalističku hrvatsku književnost, ušao kao osoba koja već ima pola stoljeća života iza sebe i status kanonskoga

dramskog pisca, ponajviše u žanru satira. Do početka devedesetih etablirao se nizom kulturnih komedija u kojima kritičkim humorom ukazuje na karikaturne aspekte tadašnje socijalističke ideologije, kao i na notorne elemente u mentalitetu i kulturnom kodu priprostoga domaćeg puka.

Unatoč toj – rekli bismo danas „zoni komfora“ – od devedesetih Brešan čini radikalan poetički zaokret u smislu iskoraka iz (uhodane) produkcije dramskih tekstova kao forme s kojom je do tada bio identificiran i proslavljen u javnosti te se hiperproduktivnim nizanjem romana upušta i u stvaralačko izražavanje kroz dotad netipičnu umjetničku vrstu za njegovo stvaralaštvo, e da bi u posljednjim desetljećima života, čini se, posve napustio dramsko pismo i posvetio se intenzivnom tempu objavljivanja voluminoznih romana u relativno kratkim vremenskim razmacima.

O razlozima se može spekulirati: možda su subjektivni i intimni uslijed želje za promjenom i novim izazovima (jer je „na dramskom polju postigao gotovo sve“, pa „možda baš zbog toga“ (Nemec 2020: 188)), a možda objektivni (recimo, možda zbog politike hrvatskoga teatra u novim vremenima), no promijenjeni politički i ideološki kontekst nije smeo Brešana: zadržao je elementarna obilježja svoga satiričnog pisma koje se do devedesetih brusilo na kritici socijalističke ideologije, e da bi se ta britkost onda nastavila obrušavati i na novonastali poredak. Brešan se nije mobilizirao za misiju ispisivanja očekivanih književnih zadaća i ispunjavanja literarnih obveza prema naciji u „ovom strašnom času“, tako da nije podlegao retorici domoljubne patetike poput Nedjeljka Fabrija u *Smrti Vronskoga*, niti se kao bivši kritičar socijalizma odao tvrdom nacionalizmu i nastavio se, poput Aralice, obračunavati se s relikvima socijalizma u novom poretku. Istina, Brešan će vraćati temu socijalizma u svoj pripovjedni repertoar, ali ne da bi eksploatirao paranoje, histerije i nečiste savjesti hrvatske novokomponirane nacionalističke elite, nego da bi (gotovo psihijatrijski) dijagnosticirao komplekse koji diktiraju odnos hrvatskoga nacionalizma prema jugosocijalističkoj povijesti i naslijeđu.

Ukratko, kao što se Brešan u dramskom pismu obračunavao s dogmama i tlapnjama socijalističke ideologije, tako se od devedesetih bez ustručavanja, istim, necenzuriranim tonom nastavio obračunavati s mitovima i fetišima hrvatskoga državotvornog nacionalizma.

Kako navodi Maciej Czerwiński (2018: 118), u Brešanovu slučaju „nije posrijedi perpetuiranje ideologema“ iz tuđmanističkoga repertoara domoljubne

retorike i mitologije kao u knjigama onoga dijela tadašnje spisateljske scene koja se priklonila narativima političkih vlasti u ruhu javljanja na zov domovine, nego se Brešan izdiže iznad toga patriotskog zanosa i nacionalističke ognjice te sav taj repertoar nacionalistički i etatistički ideologiziranih diskursa parodira do groteskne apsurdnosti (usp. *ibid.*: 118, 131–132, 158–159). Predratni otpor prema ideologiji socijalizma za Brešana nije značio da se konzekventno mora prikloniti tuđmanizmu, odnosno hrvatskomu državotvornom nacionalizmu kao polu koji je na pozicijama antikomunizma i antijugoslavenstva, nego ostaje jednako kritički budan prema analognim mehanizmima koji se iz socijalističke ideološke tradicije ponavljaju i u postsocijalističkom razdoblju pod nazivnikom novih ideologija i kolektivističkih mitova, a koje se u vlastitim očima ne doživljavaju takvima s obzirom na svoj novostečeni status „prirodnoga“ poretka.

Drugim riječima, iako se njome tematski i problematski bavio, Brešan se nije upregao u dnevnu politiku, niti se poveo zavodljivostima (i podobnostima) trenutka, nego je podno površinske dinamike tadašnjih zbivanja zaronio u dubinske mehanizme dnevnopolitičke proizvodnje kako bi kritizirao svestremenske štetne učinke povijesti, politike i ideologije bez obzira na njihov konkretni sadržaj i vrijednosne predznake koji se svim tim partikularnim povijestima, politikama i ideologijama pridaju od trenutka do trenutka, od režima do režima, od pravorijeka do pravorijeka oficijelnih autoriteta.

Ana Gospić Županović (2020: 65) takvu će Brešanovu praksu dosljednoga antipolitičkog i antiideološkoga djelovanja bez obzira na karakter trenutnoga političkog i ideološkoga poretka nazvati „dekonstrukcijom aktualne suvremenosti“, nalazeći u toj fazi Brešanova spisateljstva sinkronijsku usklađenost s tadašnjim teorijskim uvidima o „arbitrarnost(i) koncepta povijesti i historiografskog diskurza kao fikcije“ i kritikom „povijesti odnosno ideologije kao metanaracije“ (*ibid.*: 56).

I Krešimir Nemeč (2020: 188) taj će Brešanov ulazak u hrvatsko tranzicijsko razdoblje na valu romana za romanom dočekati komentarima da je „posrijedi (i) inventivan epik“ koji sada ovakvim spisateljskim tempom očito kanalizira „dugo akumuliranu narativnu energiju“ (*ibid.*), uz to još podsjećajući da je Brešanova „silna narativna energija“ tada „u prvim romanima (...) doživljena – i kod kritike i kod publike – kao mjesto razlike na hrvatskoj književnoj sceni“ (*ibid.*: 205). No, to je tek jedna od rijetkih pohvala koje je

Nemec uputio Brešanu u tom radu iz 2020. godine za zbornik *Prvi Brešanov svibanj*, radu koji inače vrvi nimalo blagim ocjenama.

Iako je „Brešanov (...) cilj proizvesti dobru priču, (...) fabularna raskoš (...) rezultira i (...) lakim feljtonskim rješenjima (...) i nebrigom za mikrostrukture stila“, konstatira Nemec (ibid.: 191–192). Zatim, stil mu je mahom „oblikovan tradicionalnim realističko-analitičkim rukopisom“ (ibid.: 193) i prati ga „težnja fabularnom spektaklu“ (ibid.: 195), što je u nekim izvedbama rezultiralo „fabularnim kaosom“ i dovodi Brešana „do čistog *pulpa*: nasilno razvučena radnja, plošni i nevjerodostojni likovi, digresivnost, inflacija dinamičkih motiva po uzoru na masmedijske uratke ili drugorazredne akcijske filmove“ (ibid.). Nemec ne staje na tome, nego nastavlja nizati salvu prigovora:

Vrlo rano mogle su se uočiti i određene slabosti u Brešanovu proznom stvaralaštvu, karakteristične za hiperproduktivne autore: korištenje sličnih uzoraka u konstrukciji fabule, ponavljanje/recikliranje određenih situacija iz djelo u djelo s tek neznatnim varijacijama, shematičnost u izgradnji karaktera, nedostaci u motivacijskoj arhitektistici, logičke neuvjerljivosti, naratorova sklonost dociranju. (Nemec 2020: 194)

Ironično, mogli bismo reći da većina ovih popisanih primjedaba Brešana zapravo čini fakovcem, a svakako piscem u duhu stila i poetike kakvu u (post) tranzicijskom razdoblju ispisuju od njega mlađe generacije književnika kada logiku tržišne ekonomije u kulturnom polju i imperativ obraćanja najširem čitateljstvu kao mjerilo književne, a zapravo komercijalne kvalitete rukopisno ostvaruju – kako to kaže Nemec za Brešana – „fabularnim spektaklom, tradicionalnim realizmom i inflacijom dinamičkih motiva po uzoru na masmedijske uratke ili drugorazredne akcijske filmove“ te također banalizacijom, populizmom, simplifikacijom, splošnjavanjem teksta, minimaliziranjem kompleksnosti itd., kao odreda masmedijskih i popkulturnih formula komercijalizirane kulturne industrije za tržišni uspjeh kako bi „i tekst hrvatske književnosti u pravom smislu zakoračio u ‘postmodernu kao kulturnu logiku kasnog kapitalizma’“ (Kolanović 2011: 389).

Naime, ono što Nemec zaključuje za Brešana, vrijedi i za tzv. stvarnosnu prozu fakovaca i ostalih autora u (post)tranzicijskom razdoblju:

Priče su podređeni svi drugi strukturni aspekti, od izgradnje karaktera do kompozicijskih rješenja. Nasuprot bogatom semantičkom potencijalu priče stoji izrazita deficitarnost stilskoga plana i nebriga za kulturu rečenice. (Nemec 2020: 205)

Na kraju krajeva, Brešan i jest bio sudionik fakovih nastupno-čitateljskih turneja, ujedno bivajući i tituliran kao „najstariji fakovac“, premda razlozi fakovskih selektora za njegovo uvrštavanje možda nisu toliko u poetičkim i stilskim razlozima (ma koliko god je Brešan s fakovcima dijelio favoriziranje priče, fabularnu spektakularizaciju, narativnu dinamiku, pripovjednu jednostavnost, medijsku atraktivnost, sklonost popularnim elementima trivijalne i niske literature te vođenje računa o recepcijskim efektima tzv. „običnog“ čitatelja), koliko je riječ o fakovskoj sklonosti prema Brešanu prema kriteriju političke i ideološke oporbenosti s obzirom na Brešanov kritički odnos prema tadašnjemu tuđmanizmu i njegovim mitologijama, kao i prema tadašnjemu književnom i političkome establišmentu, spram kojega se FAK onim slovom A u svom akronimu u početku definirao kao alternativan.

Ali kada, zaključno, ne odmjeravamo Brešana po pitanju koliko je prilagođen fakovcima i poetičkom pismu ostalih mlađih književnih generacija u hrvatskoj (post)tranzicijskoj književnosti, nego kada procjenjujemo koliko (ni)je podlegao améryjevskom kulturnom starenju u usporedbi s ostalim spisateljskim vršnjacima, onda možemo reći da je njegov prozni opus dijelom već pod teretom demodiranosti i robovanja starim estetikama, no istodobno još uvijek drži korak s vremenom, prije svega zahvaljujući njegovoj spisateljskoj vitalnosti, još uvijek prisutnoj svježini pri stvaranju humorističkih dosjetki i intelektualnoj budnosti za tekući repertoar tema i problema, pri čemu je ipak najpresudnije da je s početka devedesetih obavio uspješan manevar u osobnoj tranziciji kada se s krahom socijalizma kao jedne od svojih glavnih tema u predratnom razdoblju nije našao dezorijentiranim, niti je bio toliko labilan da se prikloni ideologiziranim diskursima hrvatskoga državotvornog nacionalizma, nego se odvažno, pa čak i nonkonformistički opredijelio za jednaku kritičnost prema novome poretku kakvu je inače prakticirao prema prethodnom režimu.

U odnosu na spomenutu Pavličićevu površnost, Brešan će mjestimično itekako detaljno, razrađeno i upućeno demonstrirati poznavanje nadležnosti različitih institucija, funkcioniranja državne uprave i službenih tijela, pa čak

i mehanizama pranja novca, tako da će ispisati vrlo suvisle zakonske, birokratske i slične dionice o koruptivnim malverzacijama o kakvima nas inače izvještava istraživačko novinarstvo, primjerice kada u romanu *Sedam stuba do trona* Azijat Chang liku po imenu Robert Malina dolazi s vrlo zapetljanom poslovnom ponudom (v. Brešan 2012: 49). U odnosu pak na Araličin nerijetko nazadan odnos prema ženskim likovima i seksualnosti u kasnijim prozama, Brešan je ipak u dosluhu s feminističkom kritikom i osudama patrijarhata te ima senzibiliteta za nepravde na tom planu, pa će tako u romanu *Vražja utroba* speleolog Labinja graditi svoju znanstvenu karijeru iskorištavajući studenticu i ljubavnicu Sabrinu „dok su radili na njegovoj novoj knjizi, za koju mu je Sabrina više od dva mjeseca prikupljala materijal“ (Brešan 2004: 68).

Štoviše, u Brešanovim su djelima žene nerijetko proaktivne, snažne, emancipirane i fatalne, dok su muškarci inferiorni blesani, neinteligentni naivci, karikaturalni popaljeni starci ili čak seksualno nemoćni, pa je tako u *Vražjoj utrobi* Agneza Židovka i bivša Mossadova agentica, ali i lukava kurtizana za koju je jedan od likova, Čagalj, „svjestan da bi mu bila dostupna kao božica Venera kozonogom satiru“ (ibid.: 37). „Stara jarčina zaželjela se mladog brsta“, duhovit je Brešanov komentar (ibid.: 69), koji vrijedi i za Čaglja koji se zbog zaludenosti Agnezom daje od nje varati i financijski iskorištavati, kao što vrijedi i za speleologa Labinju: inače profesionalno opsjednutoga špiljama, u prvoj bračnoj noći bit će seksualno disfunkcionalan pred najvažnijom špiljom svojih žudnji.

Kao što je već navedeno, Brešan je s predratne kritike socijalističke ideologije u postsocijalističkom razdoblju prešao na jednako žustru kritiku utemeljiteljskih državotvornih mitova i tuđmanovske retorike: „Zato je Ivan ostao posve ravnodušan kada je 1990. čuo (...) da su Hrvati napokon ‘svoji na svo-me’. Kakvo dobro to donosi narodu koji tamo živi, pitao se. Samo to što onaj koji će ga odsad jahati, udarati mu poreze i zakidati ga u pravima više neće biti tuđinac, nego domaći čovjek“ (ibid.: 24) ili „Što je to uopće domovina? Jesu li to ovi ljudi oko vas? Pa pogledajte ih, molim vas: jure ulicama gonjeni banalnim razlozima, žderu, loču, puštaju vjetrove, pare se, razmnožavaju... Kakve svetosti ima u tome? Domovina je posljednje utočište hulja“ (ibid.: 117).

No, sukladno razvoju hrvatske postsocijalističke tranzicije, što znači uslijed sve osvještenijega suočavanja s pravim karakterom nekad idealiziranog kapitalizma kao cilja hrvatske tranzicijske integracije u svjetski poredak, i Brešan

će ažurno reagirati jednako razornom i promišljenom kritikom kapitalizma, posebice kada je riječ o konceptu vlasništva kao jednoj od fundamentalnih vrijednosti kapitalističke ideologije te prokazujući pljačku kao konstitutivni princip njezina funkcioniranja. Prema Brešanuu, u takvom sustavu pljačka je u osnovi svih odnosa, tj. svatko svakog pljačka, a na pitanje tko je opljačkana ili okradena, dakle na pitanje tko je oštećeni vlasnik, Brešan čak ekološkom svijješću (!) odgovara da je prvi i jedini vlasnik (opljačkana) zemlja, „počevši od onoga tko ga (zlatu, op. a.) vadi iz zemlje i pljačka rudare, zakidajući ih u zaradi. A onaj tko ga kupuje (...) pljačka prodavača. Sve (...) sitne igre kojima spretniji i lukaviji uspijevaju steći to što vi zovete pravom vlasništva“ (ibid.: 91).

Na kraju, crnohumorne opservacije o tabuu kanibalizma u *Vražjoj utrobi* (2004: 233) posve su dostojne poetike najpoznatijega crnohumornog autora iz postsocijalističkoga razdoblja, Zorana Ferića. Unatoč svemu tomu, brojni stilski i poetički elementi u Brešanovoj prozi pokazuju da mu je književna estetika ipak formirana u nekim davnijim vremenima i da ih se Brešan ne odriče čak ni u 21. stoljeću.

To se prije svega vidi u manjku popkulturnih referenci, kojima inače obiluju djela mladih suvremenih autora, te u zasićenosti Brešanovih tekstova referencama iz kanonskih i lektirnih djela i iz sfere klasičnoga, enciklopedijskoga obrazovanja. „Kao da je iz nekog Forsythovog romana“ jedna je od tipičnih Brešanovih analogija (2004: 34), a sklonost demonstriranju erudicije učinit će dijaloške replike njegovih likova odveć knjiškima, a manje životnima i uvjerljivima. „Toliki je novac dalje od mene negoli zvijezde Orion“, reći je jedan lik kada mu liječnik kaže kolika je cijena transplantacije jetre (2012: 12). Također, u realističkom pripovijedanju bit će neekonomičan, neprilagođen koncentraciji suvremenoga čitatelja, posebice u mikrosekvencama, gdje se ne libi minuciozno ispisivati goleme deskriptivske pasuse uvodnoga karaktera, primjerice, o prostoriji u koju lik ulazi ili o odijelu u kojem lik stupa u priču.

I za razliku od mlađih autora, koji nerijetko književnoj proizvodnji (u doslovnom smislu te riječi) pristupaju kao funkcionalnom „isporučivanju sadržaja“, čak svjesno prihvaćajući jednokratnost kada je riječ o ambicijama njihove literature, bez opterećivanja da adresiraju trajanje svoga djela „u vječnost“, nego bivajući zadovoljni tek sezonskom instant-reakcijom publike koja konzumira lagane hitove, Brešana ipak odlikuje *pathos* nekih ranijih, roman-

tičnijih shvaćanja o književnosti kao mjestu višega smisla, pa su njegovi likovi uvijek i više od likova: simboli i arhetipovi, a romani i priče tih romana uvijek nastoje biti i više od onih romana koje bi se konzumiralo jednokratno i zaboravilo čim bi čitatelj doznao rasplet priče. Ne, Brešanovi romani uvijek imaju ambiciju biti i alegorije ili književni način ilustrativnoga podučavanja čitatelja o nekim temeljnim ili najvišim filozofskim, no svakako obuhvatnim istinama o pitanjima života, smisla, vremena, povijesti, ljudske prirode, zakonima univerzuma itd., pri čemu se onda apstraktni intelektualizam o takvim temama čitatelju prevodi u razumljivu konkretnost pripovjednih slika kao opipljivih, empirijskih manifestacija.

LITERATURA

- ALEKSIEVIČ, Svetlana (2013). *Rabljeno doba: Kraj crvenog čovjeka*. Zagreb: Edicija Božičević.
- AMÉRY, Jean (2021). *O starenju*. Zagreb: Ocean More.
- ARALICA, Ivan (2002). *Fukara*. Zagreb: Naklada Pavičić.
- ARALICA, Ivan (2000). *Ambra*. Zagreb: Naklada Pavičić.
- ARALICA, Ivan (1997). *Četverored*. Zagreb: Znanje.
- BAGIĆ, Krešimir (2004). *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*. Zagreb: Disput.
- BREŠAN, Ivo (2012). *Sedam stuba do trona*. Zagreb: Profil.
- BREŠAN, Ivo (2004). *Vražja utroba*. Zagreb: Sys Print.
- BRIGGS, Asa i Peter BURKE (2011). *Socijalna povijest medija*. Zagreb: Naklada Pelago.
- COMPAGNON, Antoine (2007). *Demon teorije*. Zagreb: AGM.
- CZERWIŃSKI, Maciej (2018). *Drugi svjetski rat u hrvatskoj i srpskoj prozi (1945-2015)*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- DUDA, Dean (2010). *Hrvatski književni bajkomat*. Zagreb: Disput.
- FABRIO, Nedjeljko (1994). *Smrt Vronskog*. Zagreb: Mladost.
- GOSPIĆ ŽUPANOVIĆ, Ana (2020). „Mehanizmi dekonstrukcije i relativizacija povijesti/ideologije u drami *Utvare* (ili sablast/i se uvijek vraća(ju))“. U: *Prvi Brešanov svibanj. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa o djelu Ive Brešana održanog od 18. do 19. svibnja 2018. godine na Sveučilištu u Zadru*. Ur. Miranda Levanat-Peričić i Ana Gospić Županović. Zadar: Sveučilište u Zadru, 55–67.
- KOLANOVIĆ, Maša (2011). *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- MILOŠ, Damir (1995). *Nabukodonozor*. Zagreb: Meandar.
- NEMEC, Krešimir (2020). „Poetičke mijene u romanima Ive Brešana“. U: *Prvi Brešanov svibanj. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa o djelu Ive Brešana održanog od 18. do 19. svibnja 2018. godine na Sveučilištu u Zadru*. Ur. Miranda Levanat-Peričić i Ana Gospić Županović. Zadar: Sveučilište u Zadru, 187–207.
- NEMEC, Krešimir (2003). *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Školska knjiga.
- ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka (2004). *Muška moderna i ženska postmoderna: rađa-*

- nje virtualne kulture*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka i Viktor ŽMEGAČ, ur. (1993). *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- PAVLIČIĆ, Pavao (2015). *Tajno ime*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- RYZNDAR, Anera (2017). *Suvremeni roman u raljama života*. Zagreb: Disput.
- SOREL, Sanjin (2017). „Tranzicija, trauma duhovne obnove“. U: *Tranzicija i kulturno pamćenje*. Ur. Virna Karlić i dr. Zagreb: Srednja Europa, 95–103.
- ŠNAJDER, Slobodan (2023). *Anđeo nestajanja*. Zaprešić: Fraktura.
- TOFFLER, Alvin (1975). *Šok budućnosti*. Rijeka: Otokar Keršovani.
- TRIBUSON, Goran (2022). *Zbogom, Izabel*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- VUKOVIĆ, Tvrtko (2005). *Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši*. Zagreb: Disput.
- WACHTEL, Andrew Baruch [Vahtel, Endru Baruh] (2006). *Književnost Istočne Evrope u doba postkomunizma*. Beograd: Stubovi kulture.
- WELLMAN, Barry i Caroline HAYTHORNTHWAITE, ur. (2002). *The Internet in Everyday Life*. Oxford: Blackwell Publishing.
- ZLATAR, Andrea (2004). *Tekst, tijelo, trauma: Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- ZLATAR, Andrea (2001). „Književno vrijeme: sadašnjost“. *Reč* 61 (7): 169–173.

Brešan in Transition: Literary Classics in the Face of Postsocialism and its Challenges

Since the 1990s, a constellation of new authors has entered the Croatian literary field. The authors have since established themselves as the most relevant writers in the contemporary Croatian literary scene. They are considered to be the founders of the so-called realistic prose, which is a style that has also become a poetic definition, i.e. a summarized poetic picture of Croatian transitional literature at the turn of the century. In relation to the strong generational performance of the so-called FAKs, living classics such as Nedjeljko Fabrio, Ivan Aralica and Ivo Brešan have continued working with a perceptibly differently organized poetic script, whereby their literary strategies (and personal author's transitions) were exposed to additional challenges, such as, for example, questions of continuity, keeping up with the times, engagements corresponding to the status of the literary greats in a nation's culture, as well as what Jean Améry analyses as cultural obsolescence.

KEYWORDS: literary generations, political differences, post-socialism, (post)modernism, transition