

# Poetika brisanih navodnika

---

**Rem, Goran**

## **Authored book / Autorska knjiga**

*Publication status / Verzija rada:* **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

*Publication year / Godina izdavanja:* **1988**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://urn.nsk.hr/um:nbn:hr:142:047835>

*Rights / Prava:* [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International / Imenovanje-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 međunarodna](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-04-20**



*Repository / Repozitorij:*

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Biblioteka Znaci mala edicija knjiga 31

CKD/k  
8,00

birsanih načina  
Zagreb  
Sloboda

Aspekti metodološnosti  
u razvijenosti hrvatskog pjesništva

# Znaci

mala edicija

Uređuje  
Slobodan Šnajder

Izdanja  
Omladinskog kulturnog  
centra  
Zagreb

Zagreb, 1988.

# Poetika brisanih navodnika

Aspekti metajezičnosti  
u suvremenom hrvatskom pjesništvu

Goran Rem

2.1. Intersekcijski i sintetički modeli	103
2.2. Slikanje teksta - skematski model	104
2.3. Semantičko-prediktivni model	105
2.4. Interpretabilna prediktivno-sintetička teorija	106
2.5. Pjesma — skematski model	107
2.6. Kognitivno-zvučno model	108
2.7. ZAKLJUČNO	109
2.7.1. Upravljanje 2.7.2. Slijepšta	110

cekade

Itinorijestom ihleqeA  
uvršćenje u mokavu i mokavnu u



51792 ✓  
fz.01  
REG  
p

## 0. UVOD

### 1. PRVI I DRUGI KONCEPT

- |   |    |
|---|----|
| 1.1. Metajezičnost pisma / Boro Pavlović          | 21 |
| 1.2. Literarni regenerator / Ivan Slamnig         | 42 |
| 1.3. (Pre)okoračenje zadane forme / Luko Paljetak | 56 |

### 2. TREĆI KONCEPT I »IZVANKONCEPTNI«

- |  |     |
|--|-----|
| 2.1. Pokretna metajezična označivost / Josip Stošić                  | 65  |
| 2.2. Antisentimentalna prezentacija jezičnih strukture / Josip Sever | 75  |
| 2.3. Intertekstualni interkodni indikator / Milorad Stojević         | 83  |
| 2.4. »Šivanje teksta »koncem« metajezika / Branko Maleš              | 92  |
| 2.5. Samosviješću prenadražena »tekstura« / Branko Čegec             | 111 |
| 2.6. Interpelacija poststrukturalizma / Zvonko Maković               | 118 |
| 2.7. Pjesma — (kratki) esej / Branimir Bošnjak                       | 124 |
| 2.8. »Korelacijske« / Zvonko Kovač                                   | 131 |

### 3. ZAKLJUČNO

- |               |     |
|---------------|-----|
| 4. Literatura | 141 |
| 5. Bilješka   | 149 |

## 0. **Uvod**

0.0. *Uvodno razmatranje:* Jedan je strukturni element suvremenog, neovisnog i originalnog pjesničkarskog pjesništva, sve više istaknut, kao vredan i odnosno, kao bitan raziskovni element, njegov vrednosno-pjesnički karakter. U pitanju je vrlo značajna tendencija koncentracije na najvećim i najznačajnijim tematskim linijama teksta.

0.1. Ovo se kompleksna pojava lekcionje uputio u tekstoslovne i drugo pravno usmerenje, ka izmicanju i privremenom raspodjeljenjem, takođe i po estetskom smislu, te autonomskejnost koja se otvara u smisiku kada se održava nezavisnost poetske inicijative, jer je u takvom smislu osnova struktura i vrednosti pjesništva, koga poslušaju i obaveštavaju pjesnički čitatelji, i to u svrhu prepoznavanja mogućnosti koga poetski jezik nudi, i u službi svih svih i svih i ideologičkih programima.

0.2. Pisanje i objavljivanje lekcionja u suvremenoj hrvatskoj književnosti, u novom pjesništvu 70-ih godina, uobičajeno je preuzimanjem pjesništva na crtež, u skica. Međutim, to što se redom desetih pojavljuju lekcionje nije nastalo od jednoga, tek jednog, iako i velikog, uzroka. Duplicirajući, nekoliko je značajnih pjesnika, u skica, u skica, naroči, prema ispitovanju i analizi, "čak i nešto bolje." Prije svih su je Radovan

## 0.1. **Uvod**

### A. PRVI V DRUGI KONCEPT

- 1.1. Međunarodni literarni pozorišni festival  
1.2. Literarni festivale u Ljubljani, Beogradu  
1.3. Prvi dramski festival u Zagrebu

### B. TRAJCI KONCEPTA

- 2.1. Slobodno pozorište u Zagrebu (1962.)  
2.2. Antropologički pozorišni teatar u Zagrebu (1963.)  
2.3. Teatr "Jozef Šestar"  
2.4. Teatr "Miroslav Krležić" (1964.)  
2.5. Studio 55  
2.6. Studio 55 — "Svih u svim" (1965.)  
2.7. Mafex  
2.8. Samostalni pozorišni predstavnici (1966.)  
2.9. Plesni studio Čedice  
2.10. Jazba (1967.)  
2.11. Ljubljanski pozorišni festival (1968.)  
2.12. Ljubljanski — (1970.) (zel.)

### C. KAROLINCI

- 3.1. Ljubljanski  
3.2. Glagolici

### D. KONTAKT

- 4.1. Ljubljanski  
4.2. Glagolici

### E. KONTAKT

- 5.1. Ljubljanski  
5.2. Glagolici

### F. KONTAKT

- 6.1. Ljubljanski  
6.2. Glagolici

pozivajući na primjer Bahtinovu teoriju o jezičnoj razmjerljivosti, ali i na njegovu teoriju o pomenu i smislu u poeziji. U ovom poglavlju će se takođe poslati pozorišni i književni materijal koji će potvrditi i dopuniti neke od prethodno izlaganih tezova.

**0.0. Uvodna razmišljanja:** Jedan je struktturni element suvremenoga, neoavangardnoga i pogotovo postmodernističkog pjesništva, sve više istaknut kao dominantan odnosno kao bitan razlikovni element spram tradicionalnoga pjesništva. U pitanju je vrlo naglašena tendencija pomicanja metajezičnih značenja tekstualnih struktura k preuzimanju tematske razine teksta.

Ova se kompleksna pojava iskazuje upravo u tekstovima koji su prvotno usmjereni na iskušavanja i priznavanje materijalnosti jezičnog (pa tako i poetskog) znaka<sup>1</sup> te autonomizirane potentnosti koja se otvara u trenutku kada se odlučuje »ispitivati poetsku inertiranost jezika u razmjerima njegove osnovne strukture i ujedno promatrati posljedice toga postupka u obuhvatnome zamahu pjesničkoga čina« i to u naporu »preispitivanja mogućnosti kako poetski jezik uopće može govoriti izvan svojih tematskih i ideologiskih programiranosti«.<sup>2</sup>

**0.1. Pjesništvo »iskustva jezika.**<sup>3</sup> U suvremenoj hrvatskoj književnosti, naročito pisanoj 70-ih godina, uočljivo je značajno preusmjeravanje pjesništva na tzv. »iskustvo jezika«. Međutim, to što se sedamdesetih počelo naglašenije iskazivati nije nastalo odjednom, tek tako, ni iz čega. Dapače, nekoliko je značajnih pjesnika već uobličilo svoje poetske nacrte prema ispitivanju mogućnosti jezične tvarnosti.<sup>4</sup> Prije svih tu je Radovan

[1] Usp. Mihail Bahtin, *Marksizam i filozofija jezika*, Nolit, Bg, 1980, str. 9–17.

[2] Zvonimir Mrkonjić: Suvremeno hrvatsko pjesništvo, Kolo, 1971, Zg, str. 108–109.

[3] *Isto*, str. 99–166.

[4] Uspoređi s Jakobsonovim shvaćanjem materijalne dimenzije jezičnoga znaka.

Ivšić i njegova poema *Narcis*, »toliko upijena jezičnom gestualnošću«<sup>5</sup> (1942); a nekako već u to vrijeme nastaju i tekstovi koji intencionalno rabe infantiliziranost te oslobađaju prostornu dimenziju pjesme, s težnjom »presupstancijacije vidnog u zvučno«<sup>6</sup> u enciklopedično-konstruktivističkoj radionici Bore Pavlovića. Zatim slijede tekstovi Josipa Stošića, u kojima su dominirajući elementi sačinjanja sintaktičko otvaranje prostora i proizvodljiva kanonizacija zvukovnosti.<sup>7</sup> Nešto kasnije, u 50-im godinama, započinje i »učinkniji trag« pisma Ivana Slamniga, proizvođača širokih interesa, ali prvo ponajviše usmjerenog ispitivanju versifikatorskih mogućnosti pjesničkoga govora,<sup>8</sup> s retrogradnom ludističkom svješću. Krajem 60-ih godina javlja se i Josip Sever, pjesnik koji izravno otvara put pjesništvu koje dolazi, i to u prvom redu krajnjom dinamizacijom sredstava osvještenog pjesničkog pisma, dinamizacijom koja poslijeduje dokidanjem pravocrtno referencijskih označavanja tematske razine.<sup>9</sup>

0.2. »*Slovo razlike*« spram tradicionalnog. Spomenuti su pjesnici najuočljivija »slova razlike« spram tradicionalnog i tradicionalističkog pjesništva, naročito onoga »iskustva prostora«,<sup>10</sup> dok je njihova vezanost uz pjesništvo »iskustva egzistencije«<sup>11</sup> gdjekada prisutna manjar i kao oporba. Bilo bi, naravno, pogrešno ove pjesničke koncepte smatrati nečim što je nastalo mimo tradicije, jer je nasljedovanje izvjesnih tekstotvornih iskustava moguće ustanoviti, pogotovu ako se poređ-

[5] Zvonimir Mrkonjić, *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, Kolo, Zg, 1971, str. 108.

[6] *Isto*, str. 109.

[7] *Isto*, str. 126: a) »... Sintagma — srok postaje ... označitelj pretjerano redundantne zvučnosti ...« b) »... Stošić u nekim svojim tekstovima, naprotiv, izdvaja iz bjeline jedino veznike kao naznake sintaksе same, dok bjelinama supsumira njezinu rečeničnu građu ...«

[8] *Isto*, str. 122–123: »... Slamnig se kladi rimom u mogućnost bizarne i fantastične zgodbe koja povezuje riječi slična zvučanja ...«

[9] Usporedi u tekstu Zorana Kravaru, Lirska pjesma, *Uvod u književnost*, Rotulus Universitas GZH, Zg, str. 483–527.

[10] Zvonimir Mrkonjić, *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, Kolo, Zg, 1971, str. 13–46.

[11] *Isto*, str. 47–98.

beno iščitavaju tekstovi npr. Pavlovića i Severa prema tekstovima »srednjeg« i »kasnog« Ujevića. No, u svakom slučaju, Ivšićeva i Pavlovićeva pisma iz 40-ih, Stošićevi i Slamnigovi tekstovi 50-ih i 60-ih te naročito Sever 1969. zbirkom *Diktator*, otvorili su prostor onom pjesništvu koje će se u sedamdesetim i osamdesetim uobličiti u tendenciji tzv. tekstualnog pjesništva, radikalizirano proizvođenog u tekstualnoj praksi Milorada Stojevića i Branka Maleša.

0.3. *Svijest o pismu* (sinkroniziranje iščitavanja). Promatra li se nešto sinkroniziranje,<sup>12</sup> uz promatranja i ranijih pisama: Pavlovića, Stošića, te Slamniga, situacija u suvremenom hrvatskom pjesništvu, pa istraživački uputi i iščitavanjima onoga proizvedenog u sedamdesetim i početkom osamdesetih može se vidjeti da u suvremenom hrvatskom pjesništvu, upravo paralelno, postoje tri koncepta pisanja visokoga stupnja artikulirnosti upravljeni ispitivanju jezične tvarnosti i, u krajnjem ispisu, autonomizirane proizvodljivosti.

U ovomu se pjesništvu, naročito 70-ih i 80-ih, kompleksno rabi svijest o tvarnosti, koja se zatim tekstualno ispituje (i svijest i tvarnost), što se na razini tekstualnih struktura često pojavljuje kao fragmentarno eksplisirana poetika odnosno tematizirana metajezičnost,<sup>13</sup> ili pak značajno pomaknuće prvotnih jezičnih označivosti tekstualnih struktura.

Ovaj se vid strukturnih usložnjavanja<sup>14</sup> također najradikalnije upisuje u pismima iz 70-ih, no je bitno da se povećana koncentracija indeksa i značenja metajezičnosti pojavljuje i u spomenutim ranijim pismima, koja ćemo, stoga, u ovom radu također opisati a koji,

[12] Roland Barthes, *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Bg, 1979, str. 352: »... Ne ulazeći ovde u teorijsku raspravu o sinhroniji i dijahroniji, reći ćemo samo da korpus, posmatran sa operativnog stanovišta, mora što je mogućno čvršće da zbije sinhronijske skupove; raznovrstan ali vremenski zbijen korpus ...«.

[13] Aleksandra Okopien — Sławińska, Osobnosne relacije u književnoj komunikaciji, Umjetnost nijeći, Zg, 1974, 2–4, str. 165.

[14] Max Bense, *Estetika teksta + sintetički tekstovi*, *Slovo razlike*, Pitanja, Zg, 1970, str. 27: Vidi pojam »kompleksnost«.

svi skupa, čine generalni tijek tzv. pjesništva »iskustva jezika«.

*0.4. Tri najartikuliranija koncepta pjesništva »iskustva jezika«.* a. *Prvi koncept.* Prvi se koncept oblikuje oko pisma jednog od starijih tekstopisaca: mnogo-rnjekog, konstruktivističnog i ponekad nadrealističnog Bore Pavlovića. Njegova potpuna tematska otvorenost za sve predmetno, česta infantilizacija govora, projektno naznačena svijest o trošnosti, ali i trošivosti govora, riječi, rječnika, te jednostavni ali funkcionalni grafični, imaju dodirne točke s kasnjim (krajem 70-ih) pismom Ivana Rogića Nehajeva, djelomično Mazura (onoliko koliko se približuju i Slamnig i Pavlović), te jednog dijela »zatamnjenog« Paljetka (koji također korespondira i s narednim konceptom). U sedamdesetim godinama knjigama malo prisutan, Pavlović je dobrano konceptno potpomognut od »nešto mlađeg« narativno kolokvijalistički »zaigranog« Milivoja Slavičeka.

b. *Drugi koncept.* Govoreći o drugome konceptu ovo-ga pjesništva, mora se istaknuti da je tu dominirajući tekstopisni projekt pismo Ivana Slamniga, kao pjesnika koji prelazi i prolazi kroz dva odnosno tri »polja« iskušavanja jezika (prije 70-ih, 70-ih i početkom 80-ih) gdje se, u tim prijelazima njegovo pismo i radikalizira kao projekt izrazite demistifikacije pjesničkoga pisanja, kao najuočljivije odlike, koja, naravno, također pretpostavlja poznavanje tradicionalnoga pjesničkoga pisanja i njegovih toposa što (p)ostaju glavna meta persiflažnih Slamnigovih ciklizacija.

Međutim, Slamnigova su jezična ispitivanja mnogostrana, što ni jedan od mlađih pjesnika ne doseže, ali zato mnogi od njih djelomično ispisuju što Slamnigova poetika uobičjuje u kompleksan koncept. Tako je na slijedu Slamnigove ludističnosti Dražen Mazur, te analitično uposebljeni Ljubomir Stefanović, a izvjesna je također i (samo) djelomična preklopivost nacrta onoga što u pjesništvu istražuje Milorad Stojević sa Slamnigovim ciklizacijama motiva iz starije hrvatske knji-

žavnosti. Jedan dio, ludistično upravljenih, tekstova Ivana Rogića Nehajeva također funkcioniра unutar koncepta kojega je Slamnig najsveobuhvatniji ispisivač.

c. *Treći koncept.* Za taj koncept iznimno su značajni Stošićevi tekstopisni postupci, te već spomenuto, pojavljivanje prve Severove zbirke pjesama (uz, možda ne dovoljno opisan i kritički zabilježen, tehnologiski iskorak ranog Pavlovića!). Neke predstavnike iz ovoga koncepta već smo imenovali. To su: Milorad Stojević i Branko Maleš, čija se pisma najviše približavaju pismu Josipa Severa, te su oni doista i glavni nosioci toga koncepta (Sever — Stojević — Maleš), ali je uočljiva konceptualna povezanost ponajmanja upravo na razini eksplisitne metajezičnosti tekstova (bliži su Maleš i Stojević), različita u stupnju unutartekstnoga eksplisiranja poetike (kod Severa najmanja), a zajedništvo se temelji na značenjski kastracijskoj (kroz prvotno dokidanje »označenog«) dinamizaciji pjesničkih sredstava — kao odnosu prema jezičnosti poetskog znaka.

Ostali pjesnici čija se pisma mogu promatrati unutar tog koncepta jesu Borben Vladović, Zvonko Maković, Milko Valent, Sead Begović i Branko Čegec. Naravno, svaki sa svojom specifičnom razlikom.

d. *Izvan koncepta.* Izvan tih koncepcata nalazi se nekoliko pjesnika čija pisma nije moguće »bez velikog ostatka« iščitati prema nekim od koncepcata, ali se jedan dio njihovih nacrta pomalo dotiče nekih odrednica koje smo izložili u prethodnom tekstu. Tako se npr. pismo Branimira Bošnjaka može uvjetno uvesti u odnos prema trećem konceptu, ali samo po fragmentarnim eksplisiranjima poetike, no ne i po bitnoj odlici ovoga koncepta — dinamiziranoj samoproizvodljivosti jezične gestualnosti (prema prvom konceptu — svježću o trošnosti jezičnog znaka, ali ne i trošivosti u smislu »pragmatičnosti« Pavlovićeva konstruktivizma). Poezija se Zvonka Kovača može usporediti s prvim konceptom po kolokvijalističkom i narativnom uznačavanju »svijesti o pismu« (blisko Slavičeku) na stilskoj razini i površno osviještenom »sentišu«, ali je odsutni

i bitan element formalnih grafijskih uobličenja (upravo jednostavnih gledamo li spram Pavlovića) te mnogorično, ali i s trećim, gdje ga, međutim, razlikuje, gdje kada i patetični, premda urbani, sentimentalizam, uz, opet, približavanje po tematiziranju čina pisanja (načinom ipak bližim Slavičeku).

Jednom, u njegovom pjesništvu, atipičnom jknjigom (zbirka »49«) ovdje se djelomično (označeno upisanom sviješću o trošnosti jednog dijela pjesničkog, ali i sva-kodnevno uporabnog jezika) pridružio i M. S. Madjer.

*0.4.1. Neki zajednički tekstotvorni postupci.* Mora se istaknuti da postoji izvjestan broj tekstotvornih postupaka koji su zajednički nekim od tih koncepata. Ovdje se nastojalo ukazati samo na zajedničke točke unutar konceptualnih tekstopvoraca, ali je svakako posao koji nužno stoji otvoren ustanoviti i koji su to tekstotvorni postupci što te koncepte približuju. (Npr: o našim predstavnicima prvog i drugog koncepta nerijetko se piše kao o potrošačima istih postupaka, s jednim dominantnim — poetskom dosjetkom.)<sup>15</sup> Nastojat ćemo zaključno ukazati na neka bitna dodirna mjesta.

### 0.5. Autorski korpusi koji su obuhvaćeni tekstualnim analizama/istraživanjima

*0.5.1. Prvi dio rada: prvi i drugi koncept.* U prvom dijelu rada izravnim tekstualnim analizama bit će obuhvaćeni nosioci prva dva koncepta: Boro Pavlović i Ivan Slamník. A pošto mlađi nastavljači tih koncepata (Mazur, Rogić, Stefanović) nisu zasnovali svoju tekstuallnu praksu tako karakteristično metajezično kao njihovi nosioci,\* a oni nas i više zanimaju kao svojevrsni

[15] Branko Maleš, U obzoru novoga hrvatskog pjesništva, Off, br. 2, Zg, 1979. str. 34.

Branimir Bošnjak, *Apokalipsa avangarde*, Dometi, Ri, 82, str. 72—73, 56.  
[\*] Kakvošno je vrlo artikuliran pjesnički maniriistički (složena kritika tradicionalnog pojma »originalnosti«) standard koji uspostavlja dobrim dijelom i njihovo pismo. Nešto krhkije, pomaknutom apsurdističnom humornošću, Mazur. Pojačano projektnim, grafijski formalnim sugeriranjem pokretnе i palimpsestičke promatrčenosti teksta, Stefanović. Vrlo sofisti-pokretne i palimpsestičke promatrčenosti teksta, Stefanović. Vrlo sofisti-pokretne i palimpsestičke promatrčenosti teksta, Stefanović. Već to upućuje svojim

»pioniri« pjesništva »iskustva jezika«, svu ćemo istraživačku pažnju posvetiti njima, Pavloviću i Slamníku, s tim da ćemo promotriti i složenije organiziran dio pismovnog projekta Luke Paljetka.

Mnogo ranije pojavljivanje takve vrste pisma u proizvodnji Pavlovića i Slamníga, kao i konceptualizirani autorski pristupi (što se ne mora shvaćati kao vrijednosni sud, ali je bitno za predmet našeg istraživanja), s jedne strane, te opseg našeg rada i naglašenija karakterističnost nekih drugih pisama u sedamdesetim i početkom osamdesetih, s druge strane, uskratili su nam prostornu mogućnost pisanja o sporadično autotematicnom, metatekstnom i, na stilskoj ravni, demistifikantnom pismu Milivoja Slavičeka.

*0.5.2. Drugi dio rada: treći koncept i »izvan koncepta«.* Trećem ćemo se konceptu, po zahtjevu njegove proizvodnje, nešto obuhvatnije uputiti, pa ćemo uz anticipatora trećeg koncepta Josipa Stošića te poetičkog inicijatora Josipa Severa istražiti tekstualnu proizvodnju Milorada Stojevića, naročito Branka Maleša, te Branka Čegeca i Zvonka Makovića, uz kojega se nastavlja iščitivanje tekstova i »izvankonceptnog« Branimira Bošnjaka, a zatim, nakratko, i trećem konceptu bliskog Zvonka Kovača.

*0.6. Instrumenti opisa — PREDMET RADA.* Hermeneutika kojom ćemo se služiti u ovom radu jest modificirano poimanje jezične znakovitosti utemeljene teorijom komunikacije. Tu znakovnost, njenu dihotomijsku utemeljenost, uzimamo, još uvijek, kao polazište mogućnosti opisa poetskog teksta, znaka, koji je, kao konotativna tvorevina, usmjerjen prestrukturiranju denotativnosti prvotnog jezičnoga znaka.<sup>16</sup>

osvjeđenim instrukcijama da se o tekstuallnom pjesništvu 70-ih godina i smovtekstuallnom (termin B. Čegeca) početku 80-ih godina, može sasvim rasložno pisati kao o postmodernističkom pismu. Ovo je naznaka za neki drugi rad, odnosno za proširenje ovoga našeg istraživanja.

[16] Dubravko Skiljan, Književnost i komunikacija, Književna smotra 51—52, Zg, 84.

Jakobsonovo i Bühlerovo razlaganje jezičnih funkcija, tj. jezične označivosti, prihvaćeno je, preklopljeno, reducirano i dopunjeno u tekstu Zorana Kravara o lirsкој пјесми.<sup>17</sup>

Hermeneutika koju predlaže Kravar tako je izdvojila četiri jezične funkcije u izgradnji lirske пјесме: prikazivački (referencijalnu, koja prvo označuje predmet, tj. ravan teme), izražajnu (ekspresivnu, emotivnu, koja prvo označuje pošiljaoca tj. ravan stila), meta-jezičnu (koja prvo označava kod, tj. njegov pravocrtni indikator: ravan forme) i apelativnu (konativnu, koja se prvo usmjerava primatelju, pa je najuočljivije apelativno označavanje tematske i stilске ravni).

Promatramo li, dakle, osnovne textualne strukture: formu, stil i temu u označilačkom suodnosu tih funkcija, uočit ćemo da u Kravarovoj hermeneutici nema poetske, tj. estetske funkcije jezika.

...što se pak tiče onih aspekata poruke za koje Jakobson misli da služe njezinu 'dovođenju u žarište zbog nje same, oni se, čini nam se, mogu razdijeliti među znakovne potencijalne izražajne i apelativne funkcije.

Jedan dio tih aspekata poruke mogao bi se, međutim, pribrojiti i metajezičnoj funkciji, kojoj — drukčije nego fatičkoj i poetskoj — valja priznati samostalnost. Svaka poruka, naime, mora s trima usmjerenostima uočenim u Bühlera kombinirati metajezičnu usmjerenost prema svom kodu. Svaka govorna tvorevina, što više, svaki jezični znak, da bi uopće mogao obavljati prikazivačku, izražajnu, i apelativnu funkciju, mora pretходno obavijestiti o znakovnom sistemu ili nizu kojem pripada.<sup>18</sup>

U ovom Kravarovu tekstu dalje se izlažu aspekti označivosti, funkcionalnosti pojedinih textualnih struktura, gdje se vrlo često ukazuje na »dopunske« i »konturentske« signifikate u odnosu na prvo označive us-

mjerenošti, a također se ukazuje i na »demontiranja« pojedinih funkcija.

Držimo da se upravo u ovim pomacima i povezivanju prvoznih označivosti iskazuje poetska funkcija jezika, koja, dakle, na različite načine vrši distributivnu ulogu između ostalih funkcija. Ona je ta koja inače specijalizirane jezične funkcije dovodi u poziciju specifično sintetičnog strukturiranja estetske, odnosno poetske poruke.

Određeni žanrovski sustavi odnosno poetike pojedinih perioda na različite su načine zasnivali tu označilačku strukturaciju. Izvjesno je da se »lirika našeg stoljeća« u jednom dijelu produkcije »pokazala nepovjernljiva prema komponenti 'predmet', pa se postupci demontiranja prikazivačke funkcije smiju ubrojiti među njezina najuočljivija svojstva«.<sup>19</sup>

Jezična funkcija kojoj Kravar priznaje »samostalnost« — metajezična funkcija — ona je funkcija kojoj su poetike suvremenog hrvatskog pjesništva, sa sasvim izvjesnim osloncem na povijesne avangarde, poklonile vrlo mnogo pažnje, kao označivosti koja kao instrument poetičke funkcije može vrlo produktivno »demontirati prikazivačku funkciju« te se složeno iskazivati: (1) kao konceptualacijsko uporište, (2) mjesto upisa svijesti o procesualnosti pisanja i (3) stalnim relativizacijskim pomacima / odmacima u ravni funkcionalnosti i drugih textualnih struktura: ne samo tematske nego i stilске — upravo formalnostilske.

Ta različita poetička očitovanja metajezične označivosti odnosno preoznačivosti u tekstovima autora suvremenog hrvatskog pjesništva predmet su istraživanja, putem iščitavanja tekstova, ovoga rada, koji će za polazni (!) instrumentarij opisa koristiti prethodno izloženu — modificiranu hermeneutiku Bühler—Jakobson—Kravar.

Vidjet ćemo da jedan dio pjesništva sutekstno organiziran na foni poststrukturalizma, čijim smo se sto-

[17] Zoran Kravar, Lirska пјесма, *Uvod u književnost*, Rotulus Universitas GZH, Zg, 1983, str. 483—527.

[18] Isto, str. 488.

[19] Isto, str. 498.

ga postavima, problematizacijama i terminološkim iznalascima (npr. shvaćanje intertekstualnosti) nužno koristili u ovome radu, a koji je, poststrukturalizam, doveo u pitanje opstojanje same teorije znaka i njenu binarnu zasnovanost ukazujući na metafizičnost takvoga tretiranja jezika.

Ta temeljna upitanost o karakteru jezičnog znaka, njegovoj binarnoj konzistentnosti, i immanentno se, a i izravno, ispostavlja u jednom dijelu naših istraživanja. U pisanje novog pristupa poetskom tekstu, izvjesno je, valja poći iz zasada ovakvog — naravno, ne dovršenog, nego otpočetog opisa ove naglašene upitanosti. Poststrukturalizmom kritizirane »hermeneutičnosti« same!

## 1. Prvi i drugi koncept

**Boro Pavlović, Ivan Slamnić, Luko Paljetak**

Nakon objave naših «Brisanih navodnika» — sačuvanih originala knjige i književne esejistike Donata Štrbacca i Vojislava Vučića — i predstavljanja ovog projekta i njegovih rezultata na nekoliko mesta u svetu, učestvovali su na njima i činili ostvareni nekoliko osvijetljenih reakcija naših zahvaljujući, daškiči i omotnici koji su i sada u području razmjene i razvijanja znanstva Boro Pavlovića. Zbog toga danas će jednom okliku posređenim a karakterističnim Pavlovićevim rukom, koje odnosi na metafizičnost, dobiti neku primarnu čvigačiju.

Naša razmatračica vestira te metafizičnost Pavlovićeva rukopisa, pozivajući da ga Pavlovićevi smisao za spomenutu maturu, nekoč učesnicu u učioniku postojanje većeg broja predlogova i koncepta nastalo u delu iz raznih i raznih predmetnika.<sup>1,2</sup>

Naša je za raznaka globalno postavljena, takođe se učevara u uvedeniim zamislima očekuju prethodno deponovani operativni poslovni i politički rad, a baš za sve te uvek u nekoj vlastitosti, bez kom hrvatski i međunarodni predstavništvo. Neki, potencijalno ravnateljski ili profesionalni koncepti su u svakom slučaju i u svakom smislu zadržani u rukopisu, ali u nekoj, moguće u svakoj pojedinačnoj prostoriji, učestvovali su u nekoj vlastitoj razvedenosti, metafizično kontrovezno. Za primjer, funkcionalna. Nekak se te osjećaje u nekoj maturi stvarne stvarnosti, koju može dobiti svaki teoretički gledalištu, ali u nekoj, nekoju u funkcionalnoj funkcionalnosti, nema, a u nekoj u maturi, nekoju u metafizičkoj funkcionalnosti. Nekak se te osjećaje u nekoj maturi, nekoju u metafizičkoj funkcionalnosti. Nekak se te osjećaje u nekoj maturi, nekoju u metafizičkoj funkcionalnosti.

## Metajezičnost i igra u pjesništvu Bore Pavlovića

na početku ove sekcije, neki su od najzanimljivijih rezultata istraživanja. U ovom poglavlju će se takođe poslati kritičko razmatranje teorije značenja i ponašanja, a posebno njene teorije značenja, u sklopu kojih će se takođe uočiti neke od osnovnih karakteristika pjesništva Bore Pavlovića.

U prethodnoj sekciji je uvedeno u karakter i značajne funkcije metajezičnosti u pjesništvu Bore Pavlovića, a u ovoj sekciji će se istražiti i razvijati u jednom dijelu način korištenja i pisanja novog pristupa pisanjem teksta. Ovako je valja reći, a zatada očitav — nekaven, ne dovoljenog, nego vrednovanog rada, ne negativnu vrednosć. Prisluškujemo i znamo, kritizirane nismo, nego

### 1.1. Metajezičnost pisma u pjesništvu Bore Pavlovića

*1. Metajezičnost Pavlovićeva pisma.* U vrlo opsežnom eseju Branimira Donata *Poezija i poetika Bore Pavlovića*<sup>1</sup> ispisano je i nekoliko teza koje se izravno odnose na aspekte osviještenih tekstualnih zahvata, dakle onih i onakvih koji su / kakvi u području i našega iščitavanja tekstova Bore Pavlovića. Zbog toga ćemo se u jednom dijelu istraživanja karakteristika Pavlovićeva pisma, koje upućuju na metajezičnost, obraćati nekim zapažanjima ovoga eseja.

Prva naznaka vezana uz metajezičnost Pavlovićeva pjesničkog pisma pokazuje da u Pavlovićevoj poeziji »valja upozoriti na... naoko slučajno, a u biti ipak intencionalno postojanje velikog broja *podrugljivih paralogizama nastalih* iz želje ili *teorije* i prakse jezičnog ponašanja...«.<sup>2</sup>

Premda je ta naznaka globalno postavljena, istaknuta je upravo u uvodnim zamasima eseja prema čitanju Pavlovićeve poezije i poetike, i tako je ona, za najveći dio njegova stvaralaštva, baš kao uvodna i najbolje smještena. Naime, pored konceptno pararetoričnog ciklusa — zbirčice »Ljubavni kalamburi«, u kojemu je metatekstualna akcija najeksplicitnije uboličena i naslovljena u svakoj pojedinoj pjesmi (kao što će se vidjeti u analizi ovih pjesama), metajezična označavanja su vrlo »raspršeno« funkcionalna. Nikad se ne očituju kao jedino uporište u tretmanu bilo kojeg motiva, motivskog sklopa, teme. Iako, osviješteni paraodnos nije tako rijedak u Pavlovićevoj tekstualnoj praksi, ali, kada je prisutan, njegova je funkcija, makar i frag-

[1] Branimir Donat, *Poezija i poetika Bore Pavlovića*, Republika br. 5, Zagreb, 1984, str. 25—62.

[2] *Isto*, str. 27.

mentarno, eksplisitno naznačena ili intencionalno jednostavno upisljivo izgrađena, u obzoru šireg projektiранja.

Taj odnos nije ni neobičan u nacrtu koji uspostavlja »Odnos prema s v e m u kao sumi s v a č e g a . . .«, čime se »... svjesno (kurziv G. R.) provocira sinkretičko doživljavanje«,<sup>3</sup> pa mu je nužan, tomu poetičkom nacrtu, semantički mehanizam koji će jedan dio s v e g a<sup>4</sup> promatrati i s prevrednujućim, preobražajnim i n t e n c i j a m a.

*2. Enciklopedija poetika — konceptualnost.* Pisane o intencionalom, kao svjesnom, namjernom, racionalnom autorskom činu, koji se kao takav, svjestan, dade i iščitati, mora poći od Pavlovićeva projekta Enciklopedija poetika, koji je najavljen izložbom tekstova još 1958,<sup>5</sup> u čijem je katalogu pisalo da se »sastoji od trideset zbirki poezije Bore Pavlovića, sređenih prema uobičajenim enciklopedijskim disciplinama, ali u smislu helenske en kiklo paideje — to jest, zaokruženih znanja. Pojmovi su sređeni prema zaokruženim cjelinama ljudskih znanja i osjećanja, a autor je htio da uz naše znanje istakne i »naše neznanje« u smislu sokratske definicije: traženja. Svaka se knjiga sastoji otprilike od 100 stranica. Bit će ilustrirana prilozima naših poznatih umjetnika«.<sup>6</sup>

Ovaj Pavlovićev projekt, koji je jednim dijelom i ti-

[3] Isto, str. 27.

[4] Ante Stamać: *Teorija metafore*, Znaci, Zagreb, 1978, str. 159: Ante Stamać prilično oštro komentira Pavlovićevu pjesništvo: »Boro Pavlović bez reda, često i bez svrhe, metaforizira sve sa svime u neurednom području izbora . . .«. Međutim, i sam imenuje neke Pavlovićeve »dopunske«, »izvana«, postupke, koji to »sve sa svime« ipak funkcionaliziraju: »Prozodija čuva slike od raspršenosti«, a »Kasnije, kad mu se stih rasuo, Pavlović je pribjegao grafičkim rješenjima« . . .

[5] Boro Pavlović, Izložba tekstova Enciklopedija poetika, U dvorani Društva arhitekata Hrvatske, Zagreb, 1958.

[6] Ovaj projekt nas upućuje na usporedbu i s Mallarméovim neostvarenim projektom *Nad knjiga*. Međutim, u Pavlovićevu antimističkantnom tretmanu — uostalom: jedne enciklopedijskim sustavom raspoređene »Slike svijeta« — ipak i drugačijim. O Pavlovićevu projektiranju spram Mallarméove *Nad knjige* u knjizi *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, (Kolo, Zagreb, 1971, na stranama 109–112) piše i Zvonimir Mrkonjić.

skarski realiziran,<sup>7</sup> značajan je ne samo kao određeni — uostalom, u nas najopsežniji — pjesnički projekt, nego je osim toga zoran pokazatelj projektivnosti Pavlovićeva konstruktivizma,<sup>8</sup> tj. osvještene poetičke projekcije, eksplisitno metajezične estetske konstrukcije, koja daje svojevrsnu uputu / dopunu<sup>9</sup> za iščitavanje Pavlovićevih tekstova uopće. Parafrazirajmo iskaz iz prethodnog odjeljka: Pavlovićevu tekstuallnu proizvodnju valja promatrati kao poetički promišljen i programiran odnos prema s v e m u kao sumi s v a č e g a,<sup>10</sup> čime se svjesno provocira sinkretičko doživljavanje, tj. novo, dvadesetstoljetno, konceptualno, osvješteno sinkretičko doživljavanje.

*3. »Laki stih«.* »Uz razne aspekte novuma što ga predočuje i aktualizira pjesničko stvaralaštvo Bore Pavlovića posebno je vrijedno istaknuti njegovu ulogu u procesu oslobođanja jezika poezije. Njegovom pojавom 'laki stih' je dobio pravo građanstva i u novijoj hrvatskoj poeziji«.<sup>11</sup>

Naime, već navedeni tekst kojim se najavljuje Enciklopedija poetika implicira neke nužne konceptualne odrednice, među kojima je svakako osnovna: bliskost što širem krugu čitatelja, dakle približavanje upisljij-

[7] Branimir Donat u spomenutom eseju piše: »Ideja je bila vrlo originalna, ali je, nažalost, ostala sve do danas neostvarena (i čini mi se da je sve više i neostvariva) . . .«, što nije, ono prvo, u potpunosti točno jer je, prema kazivanju samog autora, otprilike 1/5 ipak tiskarski realiziran.

[8] O svomu konstruktivizmu, tj. o pristajanju konstruktivizmu, Pavlović više puta govori i piše. Npr. u »Umjetnosti riječi« (iz 1958) u eseju-komentaru nastajanju nekolicine svojih pjesama, Pavlović piše da mu je »konstruktivizam postao opsesijom«, a u istom časopisu, 23 godine kasnije (1981), u prilogu diskusiji o avangardi na primjeru hrvatske književnosti, piše: »Uzgred spominjem da je začetak svjetski priznate 'Zagrebačke škole' crtanog filma anticipiran Zlatkom Saćerom i braćom Neugebauer, mojim školskim kolegama još 1940. i da prve naše konstruktivističke zidne novine koje se zovu »Mi« (VIB, II klasične gimnazije u Zagrebu, 1938/9 . . .« (spac. G. R.).

[9] Vidi: Siegfried J. Schmidt, *Estetski procesi*, str. 66/67.

[10] Branimir Bošnjak, *Apokalipsa avangarde*, IC Dometi, Rijeka, 1982, str. 73: »I zaista, trivijalno, sentimentalno, sporedno, čak krhotine svijeta, njegov otpadak, nalazi konstruktivističko opravdanje, cjelovitost, upravo u poetici Bore Pavlovića. Nema trivijalnosti koja nije zasluzila da bude opjevana.«

[11] Branimir Donat, *Poezija i poetika Bore Pavlovića*, Republika br. 5, Zagreb, 1984, str. 45.

vosti prosječnog čitatelja. Ova postavka je figurativnom (neo)avangardističnom žestinom ispisana i u programskoj Pavlovićevoj pjesmi Poezija:<sup>12</sup>

Pjevamo.

Pjevamo da bismo prestali  
pjevati samo mi.

Da bi pjevalo sve.

Da bi pjevali svi.

Kao što pjevam ja.

Kao što pjevate Vi.

Pjevamo da bi budućnosti  
pjevale dalje same,  
kao što pjevaju pogledi  
izgledi i panorame.

Pjevamo da bi mladići  
s djevojkama mogli ići.

Pjevamo da bi se moglo  
prije u nebo stići.

Pjevamo da bi pjesniku  
zauvijek nestalo mjesto.  
Da bi pjevala ulica,  
kuća i pokret i gesta.

Pjevamo da bi se moglo  
pjevati, slikati, vikati,  
plesati  
uvijek i svugdje,  
uvijek i svugdje i smjesta!

Izbor rješenja formalnog uobličavanja tekstova koji mogu ispunjavati ovako naznačen program Pavlović nije mogao uspješno načiniti u preuzimanju tradicije samo hrvatskog ritmo-metričkog vrsnog korpusa, pogotovo ne s obzirom na tematsku i stilsku ravan tek-

[12] Boro Pavlović, *Vreva*, Lykos, Zagreb, 1953.

stualnih struktura. Tradicija »lakog stiha« u hrvatskom pjesništvu jednostavno ne postoji, a ono što bi po tonskim obilježjima približno odgovaralo »light — verseu« jest poezija Nikolića, Domjanića i Vidrića, »Ujevićevi tonski stihovi«,<sup>13</sup> koji su, međutim, tematski i stilski sasvim drugačije uobličavali svoje tekstove no što diktira devetnaeststoljetna proizvodnja npr. Goethea, Heinea, Wordswortha i Byrona.

3.1. Tekstualno »zazivanje« Vidrićevih Pejzaža nalazimo u pjesmi Ptičja perspektiva.<sup>14</sup> Ovo se »obraćanje« Vidriću, njegovim navedenim pjesmama, vidi u djelomičnom »skidanju« ritmo-metričkog obrasca Vidrićevih pjesama te motivskom pararecidiviraju

#### *Ptičja perspektiva*

15 pjesama o ševi  
ispjevaše pastiri  
no nitko ih nije slušo  
pa su zato umrli

zapamtile ševe pjesme  
i sad ih još pjevaju  
i svojim krhkim letom  
na pastire sjećaju

tražeći ih pod drvećem  
a kada ih nenađu  
vrlo tužne se zabrinu  
i utope u nebu.

Podudarnosti ove pjesme i pjesme Pejzaž I, međutim, u samom je principu tonskog stiha, naime se potanjom metričkom analizom uočava da se tek neki stihovi u potpunosti preklapaju (1, 8, 9, 10), ali se baš

[13] Ante Stamać, *Teorija metafore*, Znaci, Zagreb, 1978, str. 160. »Isprva su to naslijedjeni, Ujevićevi tonski stihovi, sa zvonkom parnasovskom rimom; tu se spaja tradicionalni prozodijski postupak i moderna simultanička imaginacija . . .«.

[14] Boro Pavlović, *Sitne pjesme*, 1944, Zagreb.

ove uočene razlike, naime uglavnom kraći Pavlovićevi stihovni usjeci, nadaju kao pokazatelj drugačijeg, gdje »se spaja tradicionalni prozodijski postupak i moderna simultanička imaginacija«<sup>15</sup> — znači, u motivsko — stilskom strukturiranju izraženijeg, svjesno drugačijeg, planirano inadekvatnog, upotrebljavanja obilježja indicirane lirske vrste, kao Pavlovićeva odvajanja prema »lakom stihu«.

*3.2. Autonomizirana akustizacija teksta.* Još je jedna odlika Pavlovićevih tekstova, vezana i uz pojavu »lakog stiha«, a značajna zbog postupka relativiziranja prvočinog kodiranih tekstualnih značenja.

Zvukovna dimenzija teksta se često zaigrano pokreće u strukturi teksta kao svojevrsni mimetično nedočitljivi mehanizam, koji obično kreće od najjednostavnije rime, od »tonskog stiha«<sup>16</sup> a zatim dinamizirano nastavlja poticati tijek zvukovnih podudarnosti, čime se uspostavlja konstelacija ritmike čitanja što »kliže« kroz tekst ne obazirući se na referirano.

Uspostavlja se specifično osamostaljena akustična slika pjesme. Ova tekstualna gestualnost sugerira izvjesnu »lakoću« čitanja, upravo »brzinu«, pa je, znači, formalnotekstualnim strukturiranje konkurirano tako (zvukovno) zaklonjenom tematskom, što je pomaknuće iz prvočinog označujućeg pravca forme (koji, taj pravac označavanja, inače ima uglavnom funkciju indiciranja vrste, tj. koda).

*4. Poema: među / unutarmodelsko suprotstavljanje?*  
Posljednju trećinu eseja o poeziji i poetici Bore Pavlo-

[15] Ante Stamać: vidi bilješku 13.

[16] Rainer Grubel: Ruski književni konstruktivizam, *Pojmovnik ruske avangarde 1* (uredili Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić), Rotulus Universitas GZH, Zagreb, 1984, str. 171:

(cit. a)

»Posebnu ulogu u konstruktivističkoj pjesmi igra zamjena silabotoničke metrike tonskom organizacijom stiha.«

(cit. b)

»...motiviranost određuje izbor i kombinaciju zvukova koji u 'zvučnoj fakturi' dobivaju vlastiti aktualni smisao. Motiviranost pridaje i rimi, kao pojavi zvukovnog ponavljanja, smisaono značenje.« (kurziv G. R.).

vića Branimir Donat naslovljuje: Opozicija kanoniziranim strukturama (primjer poeme).

Ovdje se ističe da je »u nizu društvenih promjena došao red i na pjesničke konvencije. Kako je već u jeku rata postalo popularno pisati poeme, uskoro je to ostala jedna od književnih konvencija poslijeratnog revolucionarnog stvaralaštva. Poema je prihvaćena kao pjesnički zadatak i kao društvena obaveza. Ideja pjesničkog monumentalizma ... je kao ideal izabraala Jamu I. G. Kovačića. Izabrani *obrazac* (kurziv G. R.) jamčio je provjerenu vrijednost, poznate pjesničke oblike ... odmah se pojavljuju i epigoni koji žele eksplorirati ne samo istu ili barem sličnu građu, nego — što je mnogo opasnije — identičnu pjesničku formu ...«.<sup>17</sup>

Opisujući, dakle, književni poetički sinkroni presjek poslijeratnog razdoblja, Donat se služi sociološkom vizurom književnih (ne)prilika, u kojima zatim promatra poziciju Bore Pavlovića: »već smo vidjeli kako Boro Pavlović stvaralački rekapitulira mnoga iskustva povijesnih avangardi; sada kad je riječ o poemu, ovaj početkom pedesetih niokdoga prihvaćen autsajder ponovo zauzima vlastitu poziciju, što ne znači da odbacuje sve kanonizirane mogućnosti, nego ih naprotiv koristi koliko je god više moguće«.<sup>18</sup>

Već sada u Donatovu stavu iščitavamo jasnu tezu o načinu Pavlovićeva prihvatanja određena modela poeme, odnosno metajezičnog obrasca: svjesno i namjerno oblikovanim odmakom od njegove sinkrone modelske kanoniziranosti.

Ovaj postav o Pavlovićevu poemskom stvaralaštvu neposredno navodi na promatranje metajezičnih indikacija ovakva međumodelskog / unutarmodelskog i zaboranog suodnosa, jer »Pjesnik Mrava (1952), Slapova boja i linija polivinila (1952), Zemlje (1952), Traktora (1952), Plitvica (1954) i Velesajma (1955) u ovim će 'poemama' poći od pastiša postojećeg modela i pro-

[17] Branimir Donat: Poezija i poetika Bore Pavlovića, Republika br. 5, Zagreb, 1984, str. 50–51.

[18] Isto, str. 51.

pozicije kanoniziranih u poemama Gustava Krkleca...«.<sup>19</sup>

Tvrđnja da Pavlović u svojim poemama polazi od »pastiša postojećeg modela« ipak je odviše nategnuta. Već u ranije citiranom odjeljku eseja kazuje se da »Pavlović stvaralački rekapitulira mnoga iskustva povijesnih avangardi«, što nas u poetičkom odcrtavanju Pavlovićevo konstruktivizma, evoluiranog iz futurizma,<sup>20</sup> »pjesnika koji nije prezreo mogućnosti što mu ih je ponudio nadrealizam i konstruktivizam«,<sup>21</sup> nesumnjivo navodi na zaključak da je velik broj odlika Pavlovićevo pjesništva vezano izravno uz avanguardu, i to »postupcima« tako čestim u poetikama historijskih avangardi kojima ovo djelo nedvojbeno pripada«.<sup>22</sup>

U kontekstu takvog viđenja Pavlovićeve poetike, upravo spram žanrovske traganja, nepažljivo je zaobići činjenicu da je poema jedan od najistaknutijih pjesničkih žanrova avangarde,<sup>23</sup> upravo futurizma i konstruktivizma, te da bi bilo mnogo neobičnije da Pavlović npr. nije pisao poemu!

Nadalje, pjesništvo povijesnog konstruktivizma deklaracijom »postavlja sebi zadaću da u svom literarnom stvaranju aktivno manifestira revolucionarnu sremenost, kako tematički, tako i u njenim tehničkim zahtjevima«.<sup>24</sup>

Stoga Pavlović u svojim konstruktivističkim poemama

[19] Isto, str. 51–52.

[20] O ovoj povezanosti avangardističkih pravaca u Rusiji piše još 1928. u Vijencu (VI4, na str. 145–158), Irina Aleksandar u eseju Ruska književnost izaz revolucije — futuristi, imažinisti, konstruktivisti: »Konstruktivizam je također potekao od futurizma...«

[21] Branimir Donat, Poezija i poetika Bore Pavlovića, str. 41.

[22] Isto, str. 41.

[23] Aleksandar Flaker, *Ruska avangarda*, SNL/Globus, Zagreb, 1984, str. 51: »Pa ipak, u fokusu poezije ruske avangarde našla se via facti književna vrsta koju je u sporu s klasicističkom podjelom na rodove razvio romantičar, koju je u Rusiji, kao narativnu strukturu, nastavio njezini realizam (Njekrasov) i koja je odgovarala kako odražavaju lirske ekspresije tako i potrebi aktualne funkcionalizacije, a omogućavala je integraciju izvanliterarnih jezičkih i stilskih elemenata. Bila je to, dakako, poema, po svom pomjeklu »mješovita« lirsко-epska i književna vrsta koja je, uostalom, u evropskoj književnosti poznavala i »politisirane oblike«.

[24] Irina Aleksandar, RKİR — FIK, str. 158.

ma nije načinio ništa što bi bilo neobično, »prekršaj«, kada je »prihvatio tematizaciju kao pokretača poetskog događanja«.<sup>25</sup>

Dakle, smatramo da činjenicu različitosti Pavlovićevih poema od ostalih poema toga vremena, koju je Donat, kao takvu, kao različitost, dobro uočio, nepotrebno razvlačiti na postav o »polaženju od pastiša postojećeg modela« (što, drugim riječima, ističe u prvi plan promatranja razložnosti ispisivanja poema autorovu odluku o međumodelskom/unutarmodelskom suprostavljanju, i što bi u krajnjem »ispisu« također pokazivalo »upis« svijesti, ali ovdje, držimo, Donat nije uzeo dobar pravac viziranja Pavlovićeve projektivnosti).

Time se mimoilazi: (a) već opisano Pavlovićevo oslanjanje/nastavljanje na historijske avangarde i u konkretnom žanrovskom izboru gdje bi se uspješnije moglo tražiti međumodelske paralele »utjecaja« negoli u sinkroniziranom razgledanju (pogotovo ne s isticanjem aspekata na koje se Donat izravno oslonio); (b) činjenica da Pavlovićeve poeme poetički nastavljaju ispisivati trag u već prethodnim zbirkama vrlo jasno naznačenim poetičkim koordinatama; (c) da su Pavlovićevi pjesnički projekti uvijek i redovito, makar i fragmentarno, osviještenog te eksplicitno naznačenog koncepta (ponajbolji su primjeri ciklus — zbirka *Ljubavni katalambi*, *Enciklopedija poetika*, zbirka *Portreti* itd.), ili koncepta iščitljivog u suodnosu sa širim projektivnim zahvatom pa bi stoga odčitavati Pavlovićevo poemu kao tvorevinu koja »polazi od pastiša« bilo nedovoljno utemeljeno jer niti jedna Pavlovićevo poema ne nudi niti najmanju eksplicitnu oznaku takva projektiranja.

*5. Repoezija.* Pjesma koju i Donat u svom tekstu navodi — pjesma Velesajam, u zbirci *Portreti*,<sup>26</sup> »zapravo stihovanoj galeriji pjesnikovih autoportreta«,<sup>27</sup> je opis i komentar istoimene poeme tiskane godinu dana rani-

[25] Branimir Donat, Poezija i poetika Bore Pavlovića, str. 61.

[26] Boro Pavlović, *Portreti*, Lykos, Zagreb, 1956.

[27] Branimir Donat, Poezija i poetika Bore Pavlovića, str. 38.

je. Kao sažeto reispisivanje osnovne motivske građe poeme Velesajam, pjesma Velesajam se, pogotovo u konceptu cijele zbirke, koja na proizvodljivo podnobljiv rekapitulirajući način (nikako ne i mimetički!) bilježi Pavlovićeva »autoportretiranja«, može imenovati repoezijom. Ovom oznakom želimo imenovati metajezične instrukcije koje pjesma Velesajam sadrži. Pročitajmo je:

Ako ću ikada ostati trajan,  
najbolja pjesma mi je  
Velesajam.  
U njemu sam rekao sve.  
I što mislim, i što ne.

Rekao sam kuda šetam  
i kako i kuda krećem.  
Da mislim i misleći tako  
da staklima izloga tečem.

Da sjam u neonskoj cijevi.  
Da igram na žici trapeza.  
Da plešem i da treperim  
ko da sam poloneza.

Da volim Eluarda,  
ali više Preverta.  
Slušam jesenje lišće,  
Bulevare koncerta.

#### Ukratko, ova pjesma

- izlaže »stvaran« vrijednosni sud svog subjektom finiranog »autora« — Pavlovića, pisca i istoimene poeme Velesajam o njoj, poemu (prva strofa pjesme);
- sažeto opisuje osnovnu motivsku građu poeme (druga i treća strofa), (pjesma »čita« pjesmu);
- izravno navodi lektiru čiji se odjeci mogu iščitati u poemu (četvrta strofa).

*6. K vizualnom pjesništvu.* Sam čin »izlaganja« tekstova na izložbi *Enciklopedija poetika* pokazuje i posebno avangardno shvaćanje napisanog, koje se već ponuđenom načinu »primanja« sugerira »plastičnjim«, od knjige slobodnijim (ali, jasno, tek s njim u odnosu i funkcionirajućim!) pismom.

Pavlovićevo se bavljenje aspektima otiska tekstuallnog orisa, kao zasebno nadtekstno »dopisivanje« značenja, valja shvatiti kao posljedicu eksplicitnog konstruktivističkog zasnivanja poetike.<sup>28</sup> Nastojanje da se jezična materija u postupku zapisivanja koristi kao dinamizirano oslobođena izvodi se, ukratko opišimo, u produktivnom srazu dvije krajnje i izrazite odlike:

- sklonost rječniku svakodnevnog govora, strukturalno oblikovanog često oblicima konvencionalnog pripovijedanja — bliskost, dakle, pragmatičnom govoru s namjerom rekreiranja njegovih konstituanti;
- vrlo ritmizirani iskaz (vidi odjeljak Autonomizirana akustizacija), kojoj se sklonosti često udovoljava tzv. lakim stihom koji sprežući takav (a) jezični materijal desakralizira tradicionalno tretiranje pjesničkog pisma.

U ovaku poetičkom nacrtu aspekti vizualnog, ikoničkog ili dijagramskog, dopunskog usložnjavanja značenjskog sklopa, organski su nastavak istraživanja »ocudujućih« postupaka, čija se ambivalentnost možda najjednostavnije može imenovati kao *razgradnja*. Ili, bolje, plodonosna razgradnja. Jer se razgrađuju konvencionalne strukture i značenja, a od njihovih se dekontekstualiziranih »razgradbi« grade nove »rekreirane« mogućnosti tekstualne strukturacije, u kojoj se, ako govorimo o Pavlovićevoj sklonosti vizualnom pjesništvu, na taj način događa ovo: promatranje se strukturno pomicje iz motivsko-stilske ravni i prelazi u promatranje formativne ravni. »Promatranje se odvija istodobno s postupkom *izricanja viđenog*, pri čemu *mašta gledanja i mehanizam pisanja* stupaju u proces među-

(28) Vidi bilješka 8.

sobnog humornog osporavanja i poticanja<sup>29</sup> (kurziv G. R.).

Sam Pavlović piše o svojoj pjesmi Ribe: »Tad mi se prvi put javila okomica. *I kao motiv i kao dojam*. I kao problem«.<sup>30</sup> Navodimo dio ovoga teksta da bismo pokazali kako Pavlović dijagramatsko — ikonički funkcionalizira vrlo jednostavnu grafijsku dosjetku:

Kamenom je dječak već razbio vodu.

Već se vide ribe gdje

o  
k o m i c e

o  
plivaju

pitajući da li je voda već zacijelila...<sup>31</sup>

7. Međupoetički prepjevi. U ciklusu pjesama *Ljubavni kalamburi*<sup>32</sup> Boro Pavlović promatra funkciranje motiva ljubavi u nekoliko različitih poetika.

Način promatranja motiva ljubavi unutar jednog poetičkog sustava polazi od eksplicitnog naslovnog imenovanja samog objekta promatranja, npr. Ljubav u realista.

Promatranje motiva ljubavi, dakle, u jednom poetičkom sustavu nastaje zapravo kroz suodnos Pavlovićeve poetike i promatrane poetike, kroz suodnos Pavlovićeve pisma i promatranog pisma, te možemo govoriti o konceptualno pararetoričnom projektu.

Kako se to ostvaruje u konkretnom tekstu, izložit ćemo u iščitavanju pjesama Ljubav u realista.<sup>33</sup> Ljubav kod naturalista,<sup>34</sup> Ljubav je plamen ekspresije,<sup>35</sup> Simbolist,<sup>36</sup> Kod nadrealista.<sup>37</sup>

[29] Zvonimir Mrkonjić, *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, Kolo, Zagreb, 1971, str. 110.

[30] Boro Pavlović, *U tragu za pjesmama, Umjetnost rijeći*, Zagreb, 1958.

[31] Boro Pavlović, *Poezija*, Lykos, Zagreb, 1945.

[32] Boro Pavlović, *Ljubavni kalamburi*, radio-emisija Subotom uveče na Radio-Zagrebu, 1957/8/9, i umnoženo u vlastitoj nakladi, Zagreb, 1958.

[33] *Isto*, str. 3. [34] *Isto*, str. 4. [35] *Isto*, str. 6.

[36] *Isto*, str. 8. [37] *Isto*, str. 8.

### a. *Ljubav u realista*

Park ili perivoj. Klupa.

Stablo. Proljeće lista...

U prvima stihovima pjesme linearnim organiziranjem promatranih rečenica Pavlović opisuje, a upravo je integralni opis<sup>38</sup> jedan od najrazvijenijih realističkih postupaka. Najveći broj književnih djela realizma i započinje obično vrlo dugim opisom s tematskom jezgrom u službi priloške oznake mjesta.<sup>39</sup>

Opisom se Pavlović naglašeno služi i dalje u ovoj pjesmi, jasno time pokazujući da je riječ o namjernom oponašanju realističkog diskursa, u kojem nakon uvodnog integralnog opisa tekst prelazi u prostor isprepletene raspršenog opisa i naracije, tj. točnije, dolazi do isprepletanja linearne i paralelnog organiziranja teksta.<sup>40</sup>

Citajmo dalje ovu pjesmu:

Dok njemu srce lupa,  
ona novčarku lista.  
Vjetar mu kose čupa.  
Ona neprestano priča,  
kako je taška skupa.

Ovo je uz indicirani motiv emocionalnosti, »dok njemu srce lupa«, tj. emocionalne »sentiš« zanesenosti »Vjetar mu kose čupa« naznačena socijalna motivacija: »Ona novčarku lista«, a naveden je konkretniji »socijalni problem«: »kako je taška skupa«.

Suprotstavljanje motiva ljubavi i socijalne motivacije ona je motivsko-tematska sprega na kojoj Pavlović parodijski zasniva svoj međupoetički prepjev realizma.

Znači, Pavlovićevo se parodiranje poetike realizma odvija na tri ravni: (1) motivsko-tematskoj, gdje je na

[38] Janusz Sławiński, *O opisu*, Republika br. 6, Zagreb, 1984.

[39] Zoran Kravar, *Barokni opis*, Liber, Zagreb, 1981.

[40] Josip Silić, *Od rečenice do teksta*, Liber, Zagreb, 1984.

prikazani način događajnost obilježena socijalnom motivacijom; (2) sintaktostilističkoj — upotreboru opisa; (3) kompozicijskoj — pjesma započinje opisom prirode. Slijede događaji negativno socijalno i psihološki motivirani. Oni dovode do psihološki tragično deemocionaliziranog završetka:

Uzalud ljubav prava, uzalud duša čista.  
Kad ni on nema para,  
a ni ja nemam ništa!

U završnom stilu Pavlović finitnom rečenicom očuđuje strukturu teksta, i to nenadanim ekspresivnim preoznačavanjem — sugeriranjem reprezentativnog lirskog *ja*. Na taj je način zapravo naznačen duhoviti komentar, koji sugerira i daljnja semantiziranja čitanja, s ironijskim alternativnim nastavkom odčitavanja, komentiranja takve poetike.

#### b. *Ljubav kod naturalista*

O, ženo, ja gorim od strasti.  
O ženko  
sav sam u tvojoj vlasti...

U ovoj pjesmi Pavlović odmah eksponira biološki motivacijski sklop kao poziciju iz koje se pokreću iskazi lirskog subjekta: »ja gorim od strasti«, a distinkcija imenovanja ženskog bića u prvom (o ženo) i drugom stihu (o ženko) također odmah izlaže aspekt naturalističke animalnosti. Dakle, osnovni naturalistički motivacijski sklop odmah se izlaže na početku teksta, s tim da je osjetna intencija »pretjerivanja«, gdje se nalazi i Pavlovićev međupoetički komentar. Čitamo dalje:

Ti si jedini plamen  
koji me može spasti iz ovog prokletog grča  
čitavog tijela i spola i srca.  
Eto, pred tobom se kao *zvijer ranjena* (kurziv G. R.)  
i crv koprcam...

Sintagma »zvijer ranjena« izravno upućuje na naturalističke opservacijske postupke, a uz to ona vrlo sugestivno priziva naslov Zolina romana *Čovjek — zvijer*, u odnosu na koji se doista i čitava ova pjesma izgrađuje.

Međutim, Pavlovićev komentar ovoga i ovakva promatračkoga postupka nije samo u hiperbolizacijskom mikrostrukturiranju iskaza i namjernom patetiziranju:

...gle, teče moja krv, ja samo krv tražim.  
I srčem prokletu Ljubav  
ko otrovani sok...

nego je sugerirana i u završnim stihovima, kojima se ističe upravo cijelokupna naturalistička, pretjerano mistificirajuća, zlo — tjelesna biologičnost, kojoj se u zamjenu nudi jednostavan način rješavanja svih tih nagonilanih problema puti:

O, luđak je koji izdvaja, i očajava i pati.  
O podaj se, pa ćeš sve znati!

Zaključimo da se Pavlovićevo obraćanje poetici naturalizma odvija na uglavnom dvije ravni (1) motivsko-tematskoj i (2) stilskoj.

c. *Symbolist*. U pjesmi Symbolist Pavlović motiv ljubavi intencionalno čitljivo mikrostrukturira pored-bom i metaforom. Te su: poredbe i metafore, istaknute kao one na koje se oslanja sva figurativnost ispisa u ovoj pjesmi, pa je na taj način, tom istaknutom pozicijom ovih mikrostruktura, Pavlović upisao svoje reinterpretiranje simboličkog pisma.

Ljubav! Ona šušti kao nedodirnuti list  
Jer kad se nekoga voli  
to su tek nebesni znaci...

U simbolizmu, onom jednostavnijem i zastupljenijem, osnovni postupak, »zamjenjivanje neke riječi, životne pojave ili pojma njegovom uvjetnom alegorijskom oznakom«,<sup>41</sup> doista se može imenovati i, u Pavlo-

[41] Milivoj Solar, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1977, str. 68.

vićevu obzoru čitanja simbolizma, kao pretjerana i čitljiva konotativnost.

Takvo shvaćanje simbolizma Pavlović izlaže već u stihovima:

Jer kad se nekoga voli  
to su tek nebesni znaci...

Ovo odmaknuće od prvotnog simbolističkoga pisma, koje možemo iščitati u ovako oblikovanom procesu re-interpretacije jednoga načina pisanja po zadanom poetičkom nacrtu te imenovati komentarom, uobličuje se jasnije kad se navedeni iskaz usporedi, upravo na idejno-tematskoj ravni, s Pavlovićevim tretiranjem motiva (npr. ljubavi) u njegovim drugim pjesmama.

Naime, Pavlović je izrazito sklon jednostavnosti i konkretnosti s očuđujućim intervencijama tek na planu sintaktostilističkom i ritmu — metričkom, pa je stih »To su tek nebesni znaci« kao ponavljanje simbolističkog obožavanja mističnosti (što smo već nazvali, iz kuta njegove poetike, pretjeranom konotativnošću) kao i slijedeći: »i idealni simboli«, izvjesno nazvati parodiranjem simbolizma.

U narednim stihovima:

...I idealni simboli:  
labudovi bijeli  
i golubovi goli...

Pavlović također navodi neke učestale simbolističke figuracije.

Kod simbolista postoji nekoliko karakteristika koje Pavlović, s upisanim međupoetičkim komentarom (vidljivim, kako smo već napisali, u navedenom iščitanju drugih Pavlovićevih tretiranja nekog motiva u odnosu na ovo), »ispjevava«:

*Primjer 1 (iracionalizam i sklonost mističnosti)*

...to su tek nebesni znaci

I neka davna tajna, koju tek možda znade  
kakova zvijezda sjajna.  
Noć što se toči ko česma  
iz sna ili ne sna...

*Primjer 2 (sklonost glazbi sama glazbenost jezika, sinestetična uporaba auditivnog opisa)*

...Ljubav je lepet krila  
koji ljepotom boli.  
To su kipovi glazbe i ljubavni simboli...

Kao što se u navedenim stihovima vidi, Pavloviću je poznat suodnos motiva: ljubavi, glazbe, ljepote, gdje je ljubav uvijek odsutna kao konkretno subivanje; vezana je uz bol, bol gotovo »vidričevsko-barčevski« uz umjetnost, ljepotu:

...poslušaj kapljicu krvi:  
— ne romoni li ko pjesma...

Ponovo možemo pisati o dvije ravni suodnosa prema »opjevanoj« poetici: (1) idejno — tematsko — motivskog (ljubav, ljepota, mističnost, glazba) i (2) stilskoj (auditivni opis, poredba, metafora...).

*Završni primjer:*

...šušti kao nedodirnuti list  
↑                              ↑  
auditivnost                mističnost  
opisa

*d. Ljubav je plamen ekspresije*

Kozmičko nadahnuće jedinstvene impresije.  
Ona nas, kozmička dušo, vuče iz tijela kuće,  
Vuče kroz tunel ulice:  
vidite kako svjetlo baca za nama rakete  
strijele i bombe i sulice...

Pavlović ovdje tekstualno gradi spregu tzv. kozmičkog i individualnog ekspresionizma. To čini i eksplisitnim imenovanjem, npr. »kozmičko nadahnuće«, ali još i više stilističkim zahvatima: makrostrukturiranjem gomilanja i nabranjanja predodžbi, bilo polisindetskim bilo anaforičkim.

Uzvični sintaktički oblici fingiraju ekspresionističku ekstatičnost, a leksički izbor u potpunosti je načinjen sukladno tomu: vuče, baca, strijele, bombe, suliće, nebeski, odapinju duge, plameni konj sunca, gori, gorući, žeže, ječe... itd.

Duhoviti obrat završnog stiha može se promatrati kao proizvod ponovnog namjernog Pavlovićeva komentatorskog odmaka ili »spontanog« međupoetičkog obračuna, što, i jedno i drugo, pokazuje iznova nacrt po kojemu je izgrađen ovaj ciklus pjesama:

O ljubav je gorući spol i alkohol:  
u rumenu jesen  
razbuktalog tkiva,  
kada vlakovi tutnje i krvlju žeže večer  
vonj perspektiva,  
kada prangije ječe i potocima teče  
krvotok rijeke  
i peče se jesenja šljiva...

#### e. Kod nadrealista

Libido, tj. spolni nagon  
zove dragu svojom dragom...

U pjesmi Kod nadrealista Pavlović izravno imenuje onaj dio podsvijesti koji je »zadužen« za »aspekte« ljudavnog odnosa — libido, kojim se toliko bavio Freud. (Za Freuda kaže npr. Breton da je njime »... bio sasvim obuzet... i bio blizak njegovim naučnim ispitivanjima...«).<sup>42</sup>

[42] Andre Breton: Drugi manifest nadrealizma (1929/30), preveo B. Jelić u zborniku *Marksizam, nadrealizam, stvaralaštvo*, Vidici, svezak 1/1979.

Pavlović, znači, započinje tekst o nadrealizmu linearnim »prozivanjem podsvijesti«, prostora koji nadrealisti i programski imenuju primarnom mogućnošću oslobođanja pjesničkog iskaza.

Međutim, stih:

... zove drugu svojom dragom...

već je Pavlovićeva igra s ozbiljnom psihoanalitičkom poetikom koju si je stavio u objekt promatranja.

U slijedećim stihovima:

Jer zašto smo na svijetu?

— Da pasemo oblak grudi u vječnom pubertetu...

Pavlović sugerira orise »pogleda na svijet« nadrealista i to nadrealnom slikom drugog stiha koja je zbog konceptualiziranosti metajezičke oprave teksta značenjski ipak reducirana nadtekstnom naznačkom za čitanje, odnosno ona nije radikalno nadrealna, ili, još bolje, ona je već »pavlovićevski« nadrealna jer sadrži razlikovni element igre »uneozbiljenja«.

Citamo i ponešto mimokonceptnog stihovanja:

Ljubav je krv.

Ljubav je ponornica...

koje se može ipak promatrati kao Pavlovićeva autorska asocijativna nadrealna izgradnja, ali i, možda, odmak od nadrealizmu samozadanog estetskog oslanjanja na »poniranje« u čovjekovo podsvjesno.

Slijede, zatim, stihovi koji su već specifično Pavlovićeva, zvukovna, gotovo »automatična«,<sup>43</sup> i značenjska igra s nadrealizmu immanentnom prepostavkom, psihoanalizom oslobođene produkcije čovjeka:

A čovjek nije ni riba,

ni ribica.

Ni ptica.

O, krvav je čovjek ko krvava krvavica!

[43] Branimir Donat, Poezija i poetika Bore Pavlovića, str. 27.

U ovom je tekstu Pavlović zapravo više pisao svoj vlastiti nadrealizam, tj. »... infantilizam koji je na određen način uvijek povezan sa konstruktivizmom i nadrealističkim iskustvom građenja pjesme«,<sup>44</sup> no što je nastojao fingirati pismo »originalnog «nadrealizma, kao što je činio u prethodnim slučajevima. Međutim, ovo nam je samo olakšalo uočiti i odlike »čisto« Pavlovićeva govora, te se sada može i zaključno izreći koji je bio koncept izgradnje ovoga ciklusa.

*7.1. Zaključno o ljubavnim kalamburima.* Kalambur, (»igra riječi, metabola, dosjetka s riječima koje imaju dvostruko značenje ili koje zvuče jednako, a imaju različito značenje«),<sup>45</sup> ili »kalamburiranje« kao koncept ovoga ciklusa, realizira se na dvije razine:

a. Pavlović se igra istom riječju, istim motivom, ljubavlju i njenim različitim značenjima koja zadobiva u motivskom korpusu različitih pjesničkih poetika (u realizmu ona je »uzalud... kad on nema para«, u naturalizmu »podaj se pa ćeš sve znati«, u simbolista »ona šušti kao nedodirnuti list«, u ekspresionizmu »ona nas, kozmička dušo, vuče iz tijela kuće«, a u nadrealizmu »ljubav je ponornica«).

b. Pavlović unutar jedne pjesme postavlja u suodnos svoj tretman motiva ljubavi prema tretiranju toga motiva u eksplicitno »zazvanoj« poetici, odnosno diskursu koji nastaje u diktatu neke poetike.

Postupak »kalamburiranja« ljubavi nije jednako složeno proveden u svim pjesmama, ali se može zaključiti da je pomacima u tekstualnim strukturama učinjeno ovo:

— motivsko-tematski (idejni) sklop Pavlović vrlo pažljivo prilagođuje »oponašanju« pojedinih poetičkih konstansi ove razine, a to potvrđava

[44] Branimir Bošnjak, *Apokalipsa avangarde*, IC Dometi, Rijeka, 1972, str. 71.

[45] Bratoljub Klaić, *Veliki rječnik stranih riječi*, Zora, Zagreb, 1974, str. 604.

— reinterpretacija stilističkih karakteristika određena diskursa, s tim da su najčešći odmaci od fingiranog stila — komentatorskog karaktera — odnosno oni su mjesto otcrtavanja druge, ranije opisane, razine »kalamburiranja«;

— kompozicijska »oponašanja« ponajbolje su načijena u prvoj pjesmi u kojoj se kompozicijom pjesme »oponaša« kompozicija realističkih djela.

Ovako suprotstavljajući svoju poetiku poetikama pojedinih književnih pravaca Pavlović ispisuje složeno metajezičan projekt:

1. fingirajući diskurse eksplicitno (i)zazvanih perioda, on zapravo
2. opisuje diskurse književnih perioda te ih eksplicitno ili implicitno
3. komentira, strukturno produktivnim i konstruktivnim postavljanjem u suodnos s vlastitom poetikom.

## 1.2. Literarni regenerator u pjesništvu Ivana Slamniga

*1. Literarni regenerator.* Istraživanje tekstualne prakse Ivana Slamniga i njenih promjena pri ulasku u sedamdesete vrlo dobro pokazuje što se to počelo događati u većem broju književnih »radionica« hrvatskog pjesništva u to vrijeme.

Slamnig je autor čiji su tekstovi, na ravni stila, produktivno metajezično označeni već od prve zbirke Aleja poslije svečanosti (1956). Koristeći se parodijom, persiflažom, ironijom, kolokvijalizmima, citatima, reciklazom, parafrazom itd., Slamnig je u svojoj tekstualnoj proizvodnji, uglavnom na stilističkoj ravni, utkao komentar kao svojevrsnu konstantu.

Citirajući i parafrazirajući<sup>1</sup> tekstove iz ponajviše hrvatske starije književnosti, ali i književnosti drugih zemalja, Slamnig je uznačio i svoj reinterpretativni stav prema tim tekstovima, a ponegdje je tek djelomičnim oponašanjem nekoga kodificiranog diskursa ili ciklizacijom dijelova svojih vlastitih tekstova<sup>2</sup> uznačio svoju proizvodnu osviještenost.<sup>3</sup>

[1] Ivan Slamnig: *Analecta, Autorska napomena*, Razlog, Zg, 1971: »... Ja sam stranac! parafraza je pjesme Emily Dickinson ... posebno je pogubna bila lektira Heinea ... Akteon je... nastavak na Rilkea ... Stih o alpskom snijegu bez vjetra priziva Dantea ...«

[2] Zanimljiv je primjer rekonstruiranja i rekonstituiranja vlastitog teksta. Pjesmu Silazak s vlaka, kao »pokušaj da se doreće jedna pjesma koju sam davno objavio« (*Analecta, Autorska napomena*), Slamnig započinje citiranjem cijelog teksta pjesme Ja kao stablo (u knjizi Ivan Slamnig: *Pjesme u izboru Slobodana Novaka — Znanje*, Zg, 1973 — navode se samo prva četiri stiha te pjesme).

[3] Branimir Bošnjak, *Apokalipsa avangarde*, IC Dometi, Rijeka, 1982, str. 55: »Poetska praksa dakle nije više tu da akcentira božansko porijeklo čovjeka, niti da naglašava njegovu tragičnu sadašnjost, ona prije svega snima kontinuitet vraćanja, ponavljanja, trošenja i isto tako uočava sam proces poetskog iskustva kao novu metodologiju semantičkog tumačenja čovjekove povijesti. Jezik postaje samostalni realitet, on izlazi iz one operacionalne uloge koju mu je nudila poezija trancendentalnog, bez obzira na njene pretenzije 'ozračenja' jezika.«

Ova osviještenost, u cjelovitosti svoje projektivnosti, postavljene u stalni suodnos sa sinkronijom i dijakronijom literature, funkcioniра kao kompleksan, metajezični literarni regenerator.

»... Slamniga inspirira i straži vanje, imaginaciju mu oslobođa čitanje, a sam čin pisanja svojevrsna je rekapitulacija iskustva uskladištenog u pisanju pretvodnika«.<sup>4</sup>

*2. Zvukovno značenjska igra.* Nesumnjivo značajno usmjeren na ispitivanje materijalne zvukovne dimenzije teksta, gdje se nastoji rasteretiti kanonizirani zadatak versifikacije Slamnigov je tekst, međutim, uvijek vezan uz, koliko god neobično, tematizirano, tako da do potpuna oslobođenja formativa i njegovih metajezičnih indeksa ne dolazi.

Naprotiv, dolazi do, obično humornog, reinterpretiranja kodificiranog ustrojstva tekstualnih struktura u kojem je izražajna, zvukovno-značenjska igra, faktor tekstualnog obnavljanja, »viđenja« (i u smislu npr. »uskrnuća riječi« shvaćenog u tekstovima Viktora Šklovskog).

Dakle, zvukovni značenjski sloj ne konkurira pravtono tematskom referencijalnom, u pravom smislu te riječi; on ga zapravo ističe, osvježuje, obnavlja, »očuđuje«, »otežava postupak« (kad smo već kod formalista), procesualno »unutar jezično«<sup>5</sup> potencira, ali struktorno ne narušava svoju prvotnu funkciju, u kojoj npr. rima (makar i dodatno humorno osporena), gledana kao dio formalnog obrasca, metajezično funkcioniра samo linearно — uputom o kodu, žanru, vrsti, lirici.

»Slamnigova se pjesma tako pokazuje kao sustavan pokušaj dezarbitrarizacije formalnih vrijednosti pjesme, njihovim što tješnjim vezivanjem za »sadržaj«, pri čemu pjesma ne nastoji opravdati tu svezu njenom

[4] Branimir Donat, Ivan Slamnig između inovacije i kanonizacije, Republika br. 10, 1982, str. 43.

[5] Ante Stamać, *Teorija metafore*, Znaci, Zg, 1978, str. 160: »Ivan Slamnig je najveći meistar pjesništva koje se obazire i na denotativne i na imuterjezične aspekte pjesništva istodobno...«

vjerojatnošću, nego naprotiv, naglašenom nevjerojatnošću.<sup>6</sup>

3. *Pogovor zbirci Analecta.* Osvještenost Slamnigove pjesničke akcije može se ustanoviti na više načina, od kojih nas ponajviše zanima analiziranje tekstualnih struktura, pa čemo se tomu i uputiti, ali nezaobilazno bitan element u ovom istraživanju jest Slamnigova Autorska napomena u zbirci *Analecta* iz 1971. godine. To je tekst u kojem autor objašnjava neke svoje proizvođačke postupke, i, između ostalog, donosi i ključnu opasku za pristupanje analizi njegovih tekstova.

»U početku moga versificiranja zabavljala me je igra rima i djetinjasto forsiranje bizarnosti koje prelazi u izrugivanje pisanja pjesama, ali gdje se također očituje vjera da ta bizarnost ima neki pozadinski smisao«<sup>7</sup> (kurziv G. R.).

Upravo ova opaska nametnula je pažljivije usporedno iščitivanje Slamnigovih tekstova načinjenih prije i poslije te napomene, tj. prije i poslije sedamdesetih.

4. (*Inter*) *tekstualnost — desakralizacija.* Nije bilo teško ustanoviti da je zaigrani, ludističko-dosjetkaški Slamnigov concetto, u tekstovima iz sedamdesetih, učinio ove pomake u odnosu na ranije tekstotvorje:

a. Na ravni forme: u potpunosti se opredijelio za ispisivanje tonskog, tzv. »lakog stiha«,<sup>8</sup> čime je radikalizirao tonska, lakostihovna »igranja« što su se spredično pojavljivala i u njegovim ranijim izradcima.<sup>9</sup>

[6] Zvonimir Mrkonjić, *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, Kolo, Zg, 1971, str. 123.

[7] Ivan Slamnig, *Analecta*, Autorska napomena, Razlog, 1971, str. 55.

[8] Zoran Kravar: Vrsta kao idiolekt, Dubrovnik br. 2, 1983, str. 115: »U pjesništvu Ivana Slamniga za posljednjih je desetak godina došlo do jedne zanimljive i, s obzirom na tendencije koje prevladavaju u njegovom kontekstu, atipične promjene: ono je počelo uzimati oblik vrsno specijaliziranog opusa, počelo je proizvoditi tekstove s trajnim i jednoličkim vrsnim obilježjima.«

[9] Branimir Donat, *Ivan Slamnig između ...*: »Već navedena pjesma (Monografija — op. G. R., a primjera za to ima apartnijih (Yeats i kiša, Jednom pjesniku, Leta, Orongo, Evandelisti, Vječna čežnja, Mi na podu itd. — svjesno sam pristupio inventuri samo prve Slamnigove zbirke) mora se uočiti proces pojave tzv. »lakog stiha« (engl. light verse) ...«

To radikaliziranje formalnog obrasca »doživljavamo kao najjače metajezične instrukcije«,<sup>10</sup> jer upućuje na žanrovsко opredjeljenje koje nije moglo biti hrvatskom tradicijom naslijedeno (jer u našem pjesništvu lakog stiha nije bilo u punom žanrovskom zamahu — vidi u dijelu rada o Pavlovićevu pjesništvu) pa je izbor »lakog stiha« — »rezultat svjesna odnosa prema književnoj tradiciji ili još preciznije rezultat kalkulacije o mogućnosti da se aspekti tipike starije književnosti integriraju u znakovni potencijal novih književnih djela«.<sup>11</sup>

b. Na ravni stila i teme iskoristio je začuđujući moment tradicijski »neprimjerenog« pojavljivanja, uz sintagmatsku upotrebu rekvizita prošlostoljetne lirike, s elementima »svakodnevnog pripovijedanja« (vulgarizmima, kolokvijalizmima, poštupalicama, žargonizmima). Naznačio je stilističko ruho »karnevalske pretjeranosti«,<sup>12</sup> motivske intertekstualnosti, ironije i autoironije i tako se osvješteno »uneozbiljen«, metajezičnom teksturom suprotstavio »ambiciji suvremenoga pjesništva ... da konkurira filozofskim »osvjetljenjima« egzistencije«,<sup>13</sup> te da, parafrazirajmo vjeruje u pozadinski smisao tekstualne igre, produktivno potičući literarno (pr)ovjereni rekvizitarij u oslobođanju od njegova pravocrtno označujućeg funkcioniranja — prema osamostaljivanju tekstualnosti i desakralizaciji pisma.<sup>14</sup>

Nastojat ćemo ovo pokazati kroz iščitivanje tekstova zbirke *Dronta*.<sup>15</sup>

5. *Intertekstualnost — desakralizacija: iščitivanja.* Pjesmu Svetmir i mrav<sup>16</sup> Slamnig izgrađuje na intertekstualnom suodnosu prema pjesništvu koje tematizira tzv. »velike teme«, a gdje je vrhunac univerzalističko

[10] Zoran Kravar, Vrsta kao idiolekt, str. 116.

[11] Isto, str. 117. [12] Isto, str. 119. [13] Isto.

[14] Branimir Bošnjak, *Apokalipsa avantgarde*, str. 56: »Nestanak tragičnog tako je razumljiva činjenica pomaka žarišta sa tzv. pojma 'čovjek' u filozofsko antropološkom značenju, na strukturu lingvističkog znaka kao polja samostalnih vrijednosti.«

[15] Ivan Slamnig, *Dronta*, Znanje, Zg, 1981.

[16] Isto, str. 9.

motivsko tretiranje upravo Svemira, kao krajnje, »opće« instancije ovakvih poetskih konceptata.

Mikrostrukturacija ove pjesme utemeljena je na duhovitoj personifikaciji, dijalogu Svemira i Mrava, u razgovoru u kojem se problematizira mogućnost da »mali Mrav« bude dio »velikog Svemira«:

Mrav reče: Mislim, pa nemam kud,  
I'll say it in English to be better understood  
am I a part of the Universe  
or is it reverse?

Pametni Mrav, dakle, parafrazira Descartesov Cogito ergo sum, a uz to on govori i engleski da bi njegovo pitanje bilo upućeno, i razumljeno, u širem svjetskom »Univerzumu«!

*5.1. Parafrazno cikliziranje (Descartesa) i žanrovska samoodređenja.* Svemir je, naravno, prepoznao ovo parafraziranje Descartesa, pa to u svojoj replici i izriče:

Odgovori Svemir: Nisam šećerlema  
za mene imam dosta svojih emirema  
misliti pa biti nije mi tema,  
ti mravlji Dekarte ...

Nakon ovog dijaloga slijedi naznaka povezana s podnaslovnom ogradom ove pjesme. Naime naslov Svemir i Mrav sugerira sličnost s naslovima književnih žanrova u kojima su likovi životinje — s basnama, pa se u podnaslovnoj ogradi i ispisuje žanrovsko samoodređenje na ovaj način:

»U basni se Svemir i mrav pokaraju arapski, što ne razumje pisac).«

Ova podnaslovna ograda nije međutim bitna samo s aspekta žanrovskog samoodređenja kao eksplisitno metajezičnog čina nego i s aspekta promatranja cjelokupnog proizvodnog čina u negativnom odnosu prema tradicionalističkim teorijama proučavanja književnog stvaranja i u pozitivnom odnosu prema poststrukturalistič-

kim teorijskim postavima, sustavno izloženim u poznatom, naslovom indikativnom tekstu Rolanda Barthesa Smrt autora.

*5.2. »Smrt autora«.* Na ovakvo promatranje navedenog podnaslova upućuje drugi dio podnaslovne ograde: »što ne razumje pisac«, a koji se odnosi na dio u tekstu što slijedi nakon već spomenutog dijaloga i koji izgleda ovako:

(Ode se ono karaju arabo)

Slamnigova tekstualna samoodređenja, samokomentiranja, cikliziranja i metajezična ekspliciranja poetički su funkcionalizirana u stalnoj igri s ostalim elementima, tako da ni jedan od »stavova« koje pronađemo u tematskom nizu Slamnigova pjesništva ne zadržava »ozbiljno« konzistentan razvoj; dapače se svaki od prizvanih, navedenih motiva dinamički ugrađuje u proces »uneozbiljenja«. Time se ipak postupak motivske ciklizacije kao metajezičnog čina ne zakriva; on samo postaje funkcionalniji, pa se i ističe kao dominantno poetičko određenje.

*5.2.1.* Tekst čije se čitanje izravno može nastaviti na čitanja kakva smo ispisali u slučaju pjesme Svemir i Mrav jest tekst Bukoličnom, trijeznom čitaocu,<sup>17</sup> za koji je možda više nego za bilo koji drugi karakteristično već spominjano duhovito relativiziranje svakog (pred)postavljenog »stava« koji se tekstualno tretira.

U toj pjesmi Slamnigova se igra izgrađuje prema, ponovo, poststrukturalističkim i semiotičkim teorijskim promišljanjima. Međutim, u pjesmi Svemir i Mrav to se čini manje eksplisitno, a tada i s pozitivnim predznamenjem. Naime, »pisac ne razumije« što se »dogodi« u njegovom tekstu, pa je, znači, tekst autonomizirana tvorevina u kojoj »pisac« nije potpuno upućen u njenu »razumljivost«, što opet oblikuje i drugu problematizaciju tekstualne iščitljivosti prema kojoj nije više ni bitna

[17] Isto, str. 11.

»razumljivost«, nego funkcionalnost. Ako, dakle, Slannig skreće čitateljevu pažnju s aspekta »razumljivosti«, jer ni pisac (za tradicionalnog primatelja poetske poruke — onaj koji je »time (tekstom) htio nešto reći«) to »ne razumje«, onda je čitanje za upućenog čitatelja skrenuto s traženja »razumljivosti« svega napisanog.

Nudi se novo čitanje, ne mimetičko, kritički hermenutičko,<sup>18</sup> koje se oslanja na funkcionalnost otvorene strukturacije teksta, te se od čitatelja traži kreativno tekstualno »upisivanje«, čime se ostvaruje njegovo (teksa) jedino moguće egzistiranje.

Tako je jedna »povjesna igra«, ona između pošiljatelja i primatelja, konceptualizirana kao prostor potpuno otvorenih mogućnosti, gdje prostor teksta ima funkciju poticanja proizvodnih tekstotvornih sposobnosti čitatelja (od kojeg se traži sve veće i veće sposobnosti).<sup>19</sup>

Kad se u pjesmi Slaming obraća Bukoličnom, trijeznom čitaocu, i to stihom:

Čitaoče, teksta nema ...

tada je čitatelj stavljen u poziciju visoke zahtjevnosti, jer se ovakav iskaz može produktivno iščitati samo uz poznavanje, ili rekonstruiranje, teorije koju svojom strukturu čitana pjesma provokira, makar se mora napisati da se ovaj tekst zapravo djelomično parodično odnosi spram te teorije: dapače se u njemu i »proziva« određeni tip teorijskog promišljanja kao onaj koji može biti ograničujući. Dakle:

Čitaoče, teksta nema,  
ti si sam na startu  
sve se tvara u tvom duhu,  
sude Bonn i Tartu.

[18] Opreku mimetično ili heuristično čitanje — retroaktivno ili hermeneutično čitanje, kao instrumente opisa preuzimamo prema tekstu Michael Riffaterre: Značenje pjesme, Republika br. 2–3, Zg, 1982.

[19] Branimir Bošnjak, Apokalipsa avangarde, str. 54: »Već kod organiziranja pjesme uočljivo je odustajanje od vertikalne poruke: niz naoko sporednih detalja 'zatrپava' sve puteve lagodnog tumačenja...« (kurziv G. R.).

Sada će se Slaming poigrati teorijskim postavima, o »Smrti autora«, ali će i mikrostrukturom paradoksa u igri i »pretjerati« ponovivši da nema (ni) teksta:

Nema teksta pa ni pisca  
piri maštu tvoju  
android od rešetkica  
sklon kratkome spoju.

Ovako postavljujući svoj tekst u intertekstualni odnos prema nekim tipovima teorijskog promišljanja, s jedne strane, i u igru s prosječnočitateljskim mogućnostima, s druge strane, Slannig višestruko »očuđuje« svoje tekstove u stalnom, gotovo aporijskom suprotstavljanju, te relativiziranju svakog netom nanesenog značenja i tako orisujućeg smisaonog polja koji čitatelj stvara.

Upravo su (»pozivanjem« teorijskih referencijskih) završni stihovi ove pjesme konotativno najopterećeniji u sugestiji teškoća koje očekuju suvremenog čitatelja (i samog prisiljenog na tekstotvorje: »sve se stvara u tvom duhu«):

Čitalice nema mene  
ni onoga što nudih  
ostala si samo ti  
e, pa sretna budi

**5.3. Parodiranje starijeg lirskog žanra.** U tekstu Dragi, znam da ti je utrnula ruka<sup>20</sup> Slannig parodira strukturne odlike »zornice«. To se podnaslovom, kurzivnim tiskom i eksplisitno naznačava sa »Polag stare zornice«, pa se tako i stilistički, oblikom prvog leksema, njegovim morfološkim odlikama »zaziva« žanr, koji se zatim i imenuje.

Na formalnoj se razini uspostavlja struktura zornice, jer se tekst organizira u dijalogu u kojem sudjeluju likovi karakteristični za tzv. zornicu: Dragi, Draga i Ptiča.

Također je svaki od iskaza pojedinih likova završno označen ponavljanjem istog stiha.

[20] Ivan Slannig, Dronta, str. 14.

Sav taj formalni okvir koji zadovoljava žanrovske zahtjeve zornice zadobiva parodijsku preoznaku u odnosu prema urbanom sadržaju dijaloga između Drage, Dragog i Ptice, koji i pored obraćanja sa Dragi, Viteže i Vilom svojom kolokvijalnošću funkcioniра samo kao parodiranje kodificiranih prikazivačko-izražajnih rezkviza zornice.

**5.3.1.** Izravno se slično čini i u tekstu Ona se ispričava za nedolazak,<sup>21</sup> u kojemu se izrijekom, iz usta urbane »ispričavateljice« (»razmoći će mi se make-up«), uz vrlo depatetiziranu deekspresivaciju: »Prehladit ću si mjejhur«, čuje nervozna molba:

Nemoj mi opet pričat  
da ti je samo do duše.

Uz čitanje ovoga završnog odjeljka teksta moramo se uputiti u usporedbu sa sentimentalističkim slabostima velikog dijela pjesništva Moderne, naime ekspresivno kodificiranim završnim iskazivanjem u tom pjesništvu, gdje je paradigmatski obrazac: lirska subjekt promatra pejzaž, vrlo uspješan opis pejzaža, i završavanje s otprilike »al duša moja, nemirna i žalna...«.

Ovakav ili sličan obrazac također se često ispunjava u brojnim anakronim proizvodima neumješnih pjesnika (naravno, kod njih ni deskripcijski dio u potpunosti ne funkcioniра) suvremenosti, pa je u ovakovom kontekstualiziranju čitanja Slammigović stihova vidljivo da je navedeni završni odjeljak persifliranje patetiziranih kodova ekspresivnog iskazivanja. Jednako i u pjesništvu, ali i u svakodnevnom govorenju (koje se ovdje zapravo »oponaša«).

**5.3.2.** U tekstu Cintiji<sup>22</sup> također se značenjski sklop temelji na stilističkim pomacima koji nastaju upotrebom određenog jezičnopovjesnog pravopisnog kanona.

Ova se ciklizacija »gajevekskog« pravopisnog obrasca

[21] Isto, str. 22.

[22] Isto, str. 17.

(-ah, -ie) funkcionalizira dodatno u strukturi pjesme uvodnim pismovnim frazemom, doista restiliziranim konvencionalnim odpočetkom pisma:

Ja tebe liepo pozdavljam  
što se i od tebe nadah ...

**5.4. Polemika, reciklaža, restilizacija.** Pjesma Slaga Gunduo o prošastju<sup>23</sup> višestruko porabi iskustvo književnosti, tj. tekstualne tvorevine drugih autora kao onaj korelat u kojem i sama pjesma funkcioniра.

a. Na tematskoj ravni iščitavanje značenja moguće je tek uz poznavanje toga da je Gunduo — Ivan Gundulić, nakon čega se stihovi:

Slaga Gunduo o prošastju  
er što e bilo uvijek stoji,  
bijele sjene istom vlašću  
bulje u danas, što se boji  
a dojdūćeg vijeka slika  
samo ovog je prilika

čitaju kao polemika s poznatim Gundulićevim stihovima iz Suza sina razmetnoga:

Što je bilo, prošlo je veće,  
što ima biti još nije toga,  
a što je sada, začas neće  
od prošastja ostat svoga;  
na hipu se prijeme vrti,  
jedan hip je sve do smrti.<sup>24</sup>

U drugoj se strofi ova polemika širi i na Euklida, a u tekstu je, posljednji stih te strofe, eksplicitno označen suodnos u kojemu se izgrađuje značenjski sklop:

... (poslužih se starim spisom) ...

b. Stilska ravan tekstualnog strukturiranja, već se u dosadašnjim primjerima vidi, također je zasnovana na

[23] Isto, str. 36.

[24] Ivan Gundulić, *Suze sina razmetnoga, Pet stoljeća hrvatske književnosti*, Matica hrvatska Zora, Zg, 1962, str. 60.

ciklizaciji stilema ili upravo na potpunoj stilizaciji pisma prema stilskim osobitostima Gundulićeva izraza.

Hip je onđe, hip je ođe  
kako jedna fisa zvijezda,  
niti jedan nas nē prodje,  
svedj smo topli usred gnijezda,  
na hipu se brijeme vrti

to nas spašava od smrti. (Slamnig)

...na hipu se brijeme vrti,  
jedan hip je sve do smrti. (Gundulić)

c. Slamnigov tekst ne samo da je tematski i stilski postavljen u odnos prema Gundulićevom tekstopisniku, on je uz to izgrađen i formalno po istom, sestinskom obrascu: A, B, A, B, C, C.

Dakle, Slamnig ovim tekstrom nije samo iskoristio dio tradicijskog, Gundulićeva, književnog materijala. On je vrlo kompleksno zahvatio sve tekstualne strukture i, uz pisanu svijest o strukturi i strukturaciji, funkcionalizirao ih u specifičnost novog lirskog žanra.

**5.5. Intertekstualnost.** Tekst Dorothy, Dorothy, odi me u Oz<sup>25</sup> gradi se na osnovnom suodnosu prema motivima romana za djecu Čarobnjak iz Oza. U intertekstualnom odnosu ovi motivi funkcioniraju s duhovitom preoznatom:

Limaša, strašilo, strašljivog lava  
znala si voditi fijeno  
»Ti si limaš, strašilo, lav  
sam si sebi pieno.«

U ovom se primjeru vidi i gramatički nemotivirana morfološka preinaka riječi, koja se poetički motivira isključivo formativnim razlozima — potrebom rimanjanja: fijeno/pieno.

[25] Ivan Slamnig, *Dronta*, str. 13.

Naravno, ovako preoblikeni morfemski sklopovi nikako ne mogu biti posljedica neznanja o tvorbi riječi, o gramatičkim zakonitostima jezika, nego su oni, upravo s osloncem na gramatičnost, svojom »agramatičnošću« pojačani metajezični textualni informanti, jer su stvareni radi zadovoljavanja (samo) formalnog obrasca pjesme.

A formalni obrazac prvotno je uvijek metajezično označen kao indikator koda jezika (lirskog žanra, vrste) u kojem se govori, pa je, ponovimo, morfološka neobičnost ovih tvorbi, posljedica zapravo uznačene svijesti o formi, pojačano metajezičnih, znači — informacija.

**5.6. Intertekstualna upisivanja: prizivanja drugih autora, njihovih tekstova.** *Primjer 1:* Uz tekst Nekad sam bio miš i sve<sup>26</sup> naveden je zapis iz knjige »Dr. Stjepana Gjurašina ...«, u kojem se opisuje »još jedna izumrla vrsta ptičja čudnovata oblika, od koje imademo i opise, pače i sliku sačuvanu. To je dronta ..., što je živjela na otocima Ile de France i Burbonu ...«, i tekst se pjesme gradi uz ironijsku preinaku stavova i stilema ovog teksta:

...  
i bljutav sam ko dronta (dodo)  
ko kad sam Ile de Franceom odo  
  
i čeko štap za svakim uglom  
— to pravog ptičjeg svjetla ruglo  
  
što leti slabo, a bježi lošo.  
O baš je dobro što je ošo.

»Bila je to prava rugoba od ptice. Debelo, zdepasto telo počivalo je na dve kratke noge, pomoću kojih je lošo bježati mogla ...« (Dr. Stjepan Gjurašin, *Ptice, Prirodopisne i kulturne crtice*, dio prvi, sa sto i sedam slika. Zagreb, naklada »Matrice hrvatske«, 1899, str. 60), bilježi Slamnig ispod integralnog dijela svoje pjesme.

[26] Isto, str. 27.

*Primjer 2:* U tekstu To selo gdje se Ognja gnjavi<sup>27</sup> motiv se lista može iščitati i kao urbano — deekspresivizirano preoznačavanje motiva iz Preradovićeve pjesme Pitanje:

... Ah, list mi leti preko loggie  
u betonski će pasti vrt,  
gdje raste ljlj, ali jako škrt ...  
(...)

— to jest, tko god bi taj list čito,  
al bolje da ga nosi vrag (...)

(...)  
mislim, taj list da nosi hitro  
ono isto lijepo ništa ...

— Također se u tekstu priziva i E. A. Poe u stihovima:

Zar njozzi da se nadje par?  
Graknu gavran: nikadar!

— Osim toga, četvrta je strofa započeta eksplisitnim nadziranjem procesa pisanja teksta:

I četvrta već ide strofa  
toliko mislim da je dost ...

— Prizivanje iskustva drugih medija u ovoj pjesmi čini se imenovanjem junaka jedne znanstvenofantastične tv-serije:

... Al dokaz mi je doktor Spock ...

— Prizivanje iskustva avanturističke, trivijalne literature učinjeno je u pjesmi Tvoje štivo gothicom<sup>28</sup>, gdje Slannig imenuje dobro poznate junake:

... Old Shatterhand i Winnetou ...

— Nadalje, Slannig izravno imenuje autora kojeg parafrazira, a uz to jednostavno opisuje način na koji će tu parafrazu načiniti:

[27] Isto, str. 37.

[28] Isto, str. 40.

Vraz je to rekao kraće  
a ja će reći dulje ...<sup>29</sup>.

— Slannig svoj tekst postavlja u intertematski odnos i ovakvom početnom duhovitom parafrazom:

Zašto mi se lema a drijema,  
ima me, ali me nema?

čije se porijeklo odmah zatim i priznaje, postupkom provociranje mimetičnosti pisma (s prividom reprezentativnosti izrečenog na relaciji autor-lirska subjekt):

... Citajući sinoć Šekspira  
doznadoh zašto nemam mira ...<sup>30</sup>.

*Primjer 3:* Strukturacija teksta restiliziranjem pjesama na drugom jeziku: njemačkom, uz bitno parodijsko i ironijsko preoznačavanje te literarno obraćanje, i žanrovskom sugovorniku: Ja se rodih uz napor gdje se lačko radio Heine ..., temeljeno je na sprezi kolokvijalizma, literarnih toponima te iskrivljenih germanizama uz posebno »očuđujuću« uporabu pravopisa njemačkog jezika za ispisivanje frazema, kolokvijalnog, i to frazema dijalektalnog područja kojemu germanski duh i nije tako blizak (izuzev u »gastarbajterskom odnosu« koji se ovdje i tematski naznačava), učinjena je u tekstu Ich weiss nicht was soll es bedeuten:

und ich bin kein Dalmatiner  
ehnti tschatschine Rogge.<sup>31</sup>

[29] Isto, str. 44.

[30] Isto, str. 37.

[31] Isto, str. 45.

### 1.3. /Pre/opkoračenje zadane forme

u pjesništvu Luke Paljetka

*1. Usloženost Paljetkova pisalačkog postupka.* U prvi plan promatranjima Paljetkove zbirke *Soneti i druge zatvorene forme*<sup>1</sup> nametnula se usloženost njegova pisalačkog postupka. Ovdje se taj postupak pokazuje kao unutrašnje tematsko i stilsko raskidanje (pa umnažanje) onoga što metajezična obavijest o formi nudi. Koristena je lirska forma koja je u svim povijesnim pojama bila ispisivana kao naročito »zatvorena«. »Oblici stiha, dakle, čuvaju tradiciju i u isto vrijeme traže njen kršenje. Svaka nova pjesma u nekom stalinom obliku sadrži ne samo ono što je njome rečeno ili nagoviješteno nego — implicitno — i odnos pjesnika prema čitavoj tradiciji s kojom je taj oblik u našoj svijesti vezan ... norma nije apsolutna; ona se može prekršiti, pjesnik je čak mora kršiti ako želi progovoriti lično ...«<sup>2</sup> To je, ujedno, ta »zatvorenost«, smatrana i smatra se strukturalnom imanencijom te forme. U pitanju je sonet. Tematski gledano, ono referirano u sonetima nerijetko je vrlo srođno i blisko. Referencijalna označavanja bitno su osvještavana stilističkim pomacima tek u doba modernijih tretiranja ove forme. Ako to promatramo u Evropi, mislimo na Baudelaireova podnobljenja sonetne tematike. U hrvatskoj književnosti izuzetno su važna Matoševa podnobljenja na morfostilističkoj i sintaktostilističkoj razini. Ekspresivna imenovanja kojima se Matoš koristio u poetizaciji onog referencijalnog nisu međutim iskakala izvan tradicionalnih formalnih napovijedi ritma i glazbenog konstruktivizma (npr. značenjska relativiziranja kao posljedica op-

[1] Luka Paljetak, *Soneti i druge zatvorene forme*, Biblioteka Revije, Osijek, 1983.

[2] Svetozar Petrović: a) Stih, *Uvod u književnost*, Rotulus Universitas GZH, Zg, 1983, str. 379; b) Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti, *Rad JAZU*, br. 350, Zg, 1968.

koračenja izvrsno funkcioniraju u »matoševski izbrušenim« sonetima). To je ono što će Paljetak namjerno izbjegavati, posebno »pravilnu« ritmičnost. Tu će se povinovati samo »popunjavanju« rime, ali će to još više istaknuti narušavanje formalnih zahtjeva.

*2. Opkoračenje.* Međustihovna je povezanost temeljena na učestalom opkoračivanju. Zahtjevu se za rimovanjem udovoljava u sput, a sintagma se, besjeda,<sup>3</sup> akcenatski napinje preko rime. Rimu shvaćamo kao glavni zvukovni nosilac zatvaranja sonetne forme. Tako se iskorištava opkoračenje uz djelomično ili potpuno zanemarivanje ritmičkog udara koji nudi/zahtijeva rimovani završetak stiha:

Kad vidim kako nebom leti ševa  
u kavezu svom što se širi, Rilke  
Maria, i s njim sve što pjeva,  
pretvara put u čiste opnokrilke  
i opnokrilce, jer je stvar u opni  
a ne u krilu,...<sup>4</sup>

Gоворимо, znači, o tomu da ekspresivno označavanje nije poetskom funkcijom raspodijeljeno u podupiranje strogih formalnih zahtjeva. Takve sintaktostilističke postupke u gradnji soneta mogli bismo imenovati deekspresivizacijom nadjezično očekivane, sonetne ritmične zvukovnosti.

*3. Premetanje i povećanje broja strofa.* Paljetak strukturalni prostor »očuđuje« i donekle kanoniziranim »prekoračivanjem« okvira ruba forme. Forma soneta »repato« se produžuje u petnaesti, pa i šesnaesti stih (ali i cijelu katrenu). Npr.:

[3] Besjeda — Slammigov pojam, upotrijebljen za sintagmu, u radu-knjizi *Hrvatska versifikacija*, Liber, Zg, 1981, str. 82: »U hrvatskom pjesništvu 50-ih i 60-ih godina razvio se i ustalo stih koji se osniva na fonetiskim riječima; što zovemo i akcenatskim cjetlinama; zbog spremnosti dalje tvorbe izvedenica nazvao bih ih besjedama.«

[4] Luka Paljetak, *Soneti i druge zatvorene forme*, str. 55



Ta govorljivost nerijetko poslijeduje time da je cijela sonetna građevina sačinjena u jednoj rečenici.

Neuobičajena ozvučenost i (raz)građenost soneta do datno »očuđuje« čitateljevo upisalaštvo, što zatim usmjeruje pažnju baš na takve stihove, koji su onda djelatno najpogodniji za nanošenje »poantnog naboja«, tj. mesta najjače ekspresivizacije referencijalnog označenog. Paljetak to čini na dva načina:

- a. značenjskim zgušnjavanjem,
- b. značenjskim razrjeđivanjem,

Na mjestima a) brbljivost se pomalo funkcionalizira jer je tako naglašeniji sudar s posljednjim, zgušnutim, iskazom, a na mjestima b) ispisivanje se pisma, brbljavušću nezaustavljeni, nastavlja u brbljavost svakodnevnija.

*6. Preklapanje dvaju nacrta.* Zapravo je riječ, kada pišemo o svim odstupanjima u zadovoljavanju formalnih zahtjeva, o prostornom preklapanju dvaju strukturalnih poetičkih nacrta:

- a. sonetni, pravilnorimujući te zvukovno i formalno (tradicijom) vrlo kanoniziran;
- b. iz tehnologije suvremenog lirskog sačinjanja proizlazeći, koji iza privida proizvodno raspoložene gramatičke susljedbe i govornosti, uz ironična odmicanja, dopušta i »tamne« nadrealističke značenjske gradbe.

Ta dva nacrta prostorno su sasvim umješno preklopljena s ludističnom međuprostornom razlikom koja onemogućuje jedinstveno i zajedničko funkcioniranje, u smislu međusobnog podupiranja. Struktura se Paljetkovih pjesama gradi na razgradbi dvaju modela, gdje se ipak znatnije razgrađuje zatvorena sonetna paradigma, nego što se gradi sintagmatiku novog destruktivističkog lirizma, oplođenog na »đubrištu« nadrealizma.

*7. Odnos: metajezičnosti forme i metajezično uvedenih motiva.* Sama tema svake pojedine pjesme uglav-

nom se naviješta patetično intoniranim naslovima, što se ne osjeća, međutim, izravno patetičnim, nego, da-pače, ironičnim. Naime, riječ je o ironičnom preoznačavanju već i paradigmatski »trošnog« — kao patetičnog, osobito — trošnog, dakle, motivskog i stilskog »rekvizitarija« pjesništva. Taj je odnos, očigledno, metajezično označen. U zajedništvu s metajezičnom obaviješću koju nosi forma ovaj odnos sastavni je dio procesa sintagmatičnog onemogućavanja značenjske linearizacije teme i poticanja produktivnog strukturnog usložnjavanja poetskog teksta. Tema se, znači, »gradi« razgrađivanjem jednoznačnosti (poviješću ispisivanja, prepoznatljivošću, trošnošću) *uvodenih* sintagmatskih sklopova, motiva. Riječ je o (raz)gradnji sinkrono građene teme, ciklizirano uvođenim motivima (ti su motivi iz: drugih pjesama „nekog drugog ali i ovog doba, oni su iz nekih drugih filozofija, drugih »pogleda na svijet« itd.).

Dakle se ciklizirana forma (zatvorena forma nužno je uvijek ciklizirana jer je metajezično označena time što noseći obavijest o svomu identitetu ukazuje i na kod kojem pripada) postavlja kao prostor dvostrukе razgradnje:

- a. vlastitog prostora,
- b. pravocrtnog sačinjanja teme.

*8. Zaključak: Ispisivanje sebe (teksta).* U smislu izravnog referencijalnog označavnja teme, vidimo da je ono, to označavanje, uvijek već dokidano; a ono što se kao posljedica tog dokidanja čini recidivom nadrealizma i što bi se u nešto složenijim jezičnim pomacima i lomovima moglo ostvariti konkretničnim možemo indikativno imenovati podnovljenom govorljivom lirizacijom. Ta govorljivost kanda zatamnjuje značenja, zgušnjava, no čini se da u takvu postupku zapravo možemo pisati o intencionalno »obeznačenim« iskazima. Dakle se sve više radi o užiću u ispisivanju sebe (teksta), a sve manje o pisanju o nečem »egzistencijalno bitnom«.

Takva mnogorječna lirizacija nastoji ironičnošću i parodiranjem odmaknuti svoje ispisivanje od izravnog, ozbiljnog propitivanja opstojanja.

9. **Kontekst.** U mlađemu hrvatskom pjesništvu 80-ih godina Paljetkov koncept nije usamljen. Tu mislimo na istraživanja tzv. zatvorene, »zadane« forme, metričkih svojstava (piše profesor Svetozar Petrović). Prisjećamo se Rogićeva »erotičkog sonetnog vijenca«, Mrkonjićevih Zvonjelica, a poseban je pokušaj cikliziranja motiva iz starije hrvatske književnosti u metriku heksamетra, što čini Zoran Kravar.

*Prijenos i adaptacija novih poezija u drevnu hrvatsku pjesmu – nova i posljednja verzija stvaralaštva Rogačića*

Preuzevши drevne viseće Tropaeum u okviru ovog antiga latinske, Rogačić se otkrio sa slabim, neusvojivim i neintegrisanim u ovoj drevničkoj kontekstu, te počeo osmatrati ponovo o festivalu Besen s četvrtom godinom. Ovaj ciljanje razgovor o svakodnevnim problemima kroz drevne hrvatske rime se mogao održati, ali oblik u kojem su ovi razgovori postali viseći Tropaeum bio je nepraktičan.

U tom je visećem konceptu predstavljena skupina rime, koju je prenijela prijevodna verzija, ali u nešto manjem kontekstu i u novim, modernim okolicama. U drevnim rimačima je, nešto posumnjivo, uvećan omjer njihovih pomorskih pohoda i putovanja. Međutim, to nije pravljeno u povezbi s običajima i dogovorima ovog doba, već je uvedeno u povezbu s vremenom Dalmatije, u kojoj je bilo i povijesno i političko. Iste rime su u povezbi sa drevnim visećim Tropaeum, ali u novim okolicama, a ne s drevnim. Naime, u novim okolicama (ili modernim) rime uključuju i novi motivi, no, monotonijem, nenevenim određenjem, svedu u jednostavnije oblike. Novitivnost ih donosi, da su one drevne dalmatinske, ali ne u skladu s njima, jer u dalmatinu se tada nije govorilo, ali su se može govoriti dalmatinac, a ne dalmatinski. To je osim nešto drugačije od ostale rime.

## 2. Treći koncept i »izvankonceptni«

Josip Stošić, Josip Sever, Milorad Stojević,  
Branko Maleš, Branko Čegec, Zvonko Maković,  
te Branimir Bošnjak  
i  
Zvonko Kovač

Dokument je rezultat međunarodnog skupa, koji je održan u Sarajevu, 2007. godine, u organizaciji joj i u suradnji s Muzejem Bosne i Hercegovine. Radovi su uključili raznovrsne teme u kontekstu eksploracije i analize novih konceptualnih i formalnih elemenata, a također i njihovog razvoja i učinkovanja u novoj generaciji pjesnika i pisaca. Skup je bio dio međunarodnog festivala »Novi koncepti«.

Napravljeni su rukopisi, uključujući i književne referencije, temeljne za razgovore, pa tako na međunarodnoj platformi pojednostavljene i aktualizirane su i predstavljene drevne hrvatske i bosanskohercegovačke odlike svetozarske poezije.

Analizirani su i pojedinci rukopisi, specifični ključnim i karakterističnim elementima – sprem, redoslijed, i slično.

Kako se često ne utiče jedna teksta na drugi, već se samo u različitim oblicima i načinima interrelacioni,

1. Postupak transformacije. Prikazan je npr. na primjeru integracije materijala iz visećih rime u novi viseći Tropaeum. Nešto slično je da je uži udruženi radovi u izložbi i u dve vrste uljnih portretova ili što je učinjeno u saradnji sa predstavljajućim vlagova, nego materijalno, ali slično, kao kada je drugačije od ostale rime.

Istovetna »monotonost« materijala svjedoči o svestrušljivoj postupku o vlagovu, protuzgodnjošću, zaokrugljenošću, s obzirom na svaki pojavljivajući i skrivajući se oblik.

## 2.1. Pokretna metajezična označivost u pjesništvu Josipa Stošića

*1. Pokretna metajezična označivost.* U tekstualnoj proizvodnji Josipa Stošića — nažalost, ne odviše produktivnog autora — pokretna metajezična označivost vrlo je razvijena. Preoblike ove jezične funkcije, promatrano od zbirke pjesama *Đerdan*,<sup>1</sup> iskazuju se u suodnosu triju evolutivno povezanih postupaka:

- a. montaža, odnosno inkorporiranje u tekstove pjesama materijala čija je struktorna funkcionalnost uočljiva kao kodovno »drugotna«;
- b. zvukovno »začinjanje« tekstualnog prostora, uz redukciju referencijalne razine označavanja, pa tako »neuobičajno« isticanje jedne formalnostilske odlike teksta;
- c. iskorištavanje praznog prostora stranice kao ravнопravnog sintaktičkog elementa — spram leksičnog dijela teksta.

Nastojat ćemo na primjerima tekstova razložiti te izložiti ove naznačene oblike metajezičnosti.

*2. Postupak montiranja.* Postupak montiranja, odnosno inkorporiranje materijala čije je porijeklo »prepoznatljivo« doista sadrži metajezične implikacije bilo s obzirom na to da je taj »drugotni« materijal ili kodno prepoznatljivog porijekla, ili, što je struktorno zapravo bitno, u tekstu se razaznaje njegova, tog materijala, »montiranost«, kao nečega što je drugačije od ostale tekture.

Iščitljiva »montiranost« materijala svjedoči o svjesnosti upotrijebljena postupka, o njegovoj proizvodljivo poetičkoj zasnovanosti, s obzirom na aspekt metaje-

[1] Josip Stošić, *Đerdan*, Zagreb, 1951.

zične i izražajne označivosti toga elementa, kao elemenata pomicanja prvotne jezične funkcionalnosti. Stilska razina, naime, počinje indicirati (neki) kod, pa prema tome preuzima i ističe metajezičnu označivost. Stošić u petodjelnoj pjesmi Bar<sup>2</sup> inkorporira u tekst:

a. »zmajevske« folklorizme:

Hopa cupa  
Nas dva skupa.<sup>3</sup>

b. pučke pjesme:

A ciganke varošanke...

Još iz sela nema...

(...)

Namiguša oba oka  
al će da se skljoka<sup>4</sup>

c. kolokvijalizme, vulgarizme:

Ti si cura

Baš gadura!<sup>5</sup>

Ponovimo i zaključimo: stilistički pomaci koji su do biveni na taj način, ciklizacijom »neprimjerena« materijala, postaju metajezično označeni jer inkorporirani materijal zadržava djelomičnu kodnu drugotnost. On i dalje, premda tekstualno funkcionaliziran, kao heterogenošću nadraživo izražajno sredstvo, indicira *kod* kojem prvo pripada.

»Uvođenje tuđeg semiozisa koji je neprevodiv na 'maternji' tekst, dovodi taj tekst do stanja 'nadraženosti': predmet pažnje se prenosi sa saopštenja na jezik kao takav (spac. G. R.), i otkriva se očigledna kodna heterogenost samog 'maternjeg' teksta«.<sup>6</sup>

3. Zvukovno »začinjanje« tekstualna prostora. Zvukovno »začinjanje« tekstualnog prostora ima metatek-

[2] Isto, str. 15—19. [3] Isto, str. 15. [4] Isto, str. 16. [5] Isto, str. 18.

[6] Jurij Lotman, Tekst u tekstu, Književna reč, br. 238/09/40, Bg, 1984.

stualno (intertekstualno) izražene instrukcije jer je ono u svom nacrtu sačinjeno kao kritičko obraćanje određenom pjesničkom korpusu, odnosno njegovu poetičkom sustavu. U poznatoj pjesmi Mahije<sup>7</sup> »... ponavljajući četiri (i pol — op. G. R.) puta iste elemente — dvije strofe od kojih se svaka sastoji samo iz dvije riječi — Stošić vrši redukciju banalnosti intimističkog pjesništva (kurziv G. R.) ... »gdje« ... sintagma — srok postaje ... označitelj pretjerano redundantne zvučnosti što izmiče označenom kojeg pojmovna vrijednost nije drugo do u navodnike stavljena banalnost«.<sup>8</sup>

Žut	Put
Crn	Trn
Žut	Put
Crn	Trn
MAHIJE	
Žut	Put
Crn	Trn
Žut	Put
Crn	Trn
Žut	Put
Crn	Trn
Žut	Put

[7] Josip Stošić, Đerdan, str. 67.

[8] Zvonimir Mrkonjić, Suvremeno hrvatsko pjesništvo, str. 125.

Dakle, mikrostrukturacija ponavljanjem dovodi tekst u stanje prepregnutog zvukovnog označitelja. Taj se postupak provodi u cijelom ciklusu *Tropa*,<sup>9</sup> bilo djełomično bilo u cjelovitom označiteljskom gestu, za što su Mahije ponajbolji primjer.

Formalnostilska ravan iskaza na taj način preuzima primat tematskoj ravni sugerirajući vlastitu, označitelju usmjerenu, konceptualnost i tako zahtijevajući metažično, teorijsko dopunjavanje iščitavačkog čina po »pravu« svake moderne, označeno konceptualizirane strukture. Ovakav tekstualni proizvod »posmatrača ne shvata kao pukog potrošača, nego ga podiže do kooperanta u umjetničkom procesu«,<sup>10</sup> u kojemu »je delo estetsko ako ono iznuduje polivalentne refleksije, a ove refleksije se u pronalaženju polivalentnosti svakog momenta dela priključuju samom delu...«.<sup>11</sup>

Znači, teorijska refleksija nije samo pojmovno re interpretativna, spram djela (teksta), nego je i sukonsstitutivna.

Stošić, na kraju ciklusa *Tropa*, u tekstu Dum — dum — dum — dum, dopunski ga, taj ciklus, jednostavno konceptualizira ovom naznakom:

Završena je emisija:  
Glazbe primitivnih naroda.  
Do slušanja dragi slušaoci!<sup>12</sup>

Ova naznaka daje dvije upute za hermeneutizaciju »drugog« čitanja:

a. Ističe glasovnost, zvučnost napisanog, jer se motivsko-tematska ravan ciklusa imenuje (kao »emisija glazbe primitivnih naroda«), ali i medijski preimenuje (»emisija glazbe«).

Ovakvim se (pre)imenovanjem ujedno »objašnjavaju« razlozi inzistiranja na ponavljanju tekstualnog »ozvu-

[9] Đerdan, str. 51—74.

[10] Siegfried J. Schmidt, *Estetski procesi*, str. 116.

[11] Isto, str. 36.

[12] Đerdan, str. 74.

čenja«, jer je prva karakteristika ponavljanja ista k-nuta ritmičnost, a što je onda konceptno »razumljivo« jer se tim tekstorima, ponovimo još jednom: emitira glazba primitivnih naroda.

b. »Zaziva« stanje sinkretičnog shvaćanja umjetnosti čime se napinje povjesni luk dvaju stanja sinkretizacije umjetnosti: (1) prvotna pozicija umjetnosti u »primitivnih naroda« i (2) drugotna *intermedijska sinkretizacija* umjetnosti dvadesetog stoljeća, s bitno razlikovnom uznačenom svješću kao vezivnim materijalom međumedijskih tragova.

Da je svjestan potrebe teorijskog domišljanja vrsti proizvodnje koju razvija, Stošić je pokazao autorskim komentarima u katalogu-knjizi *Gовор riječi predmeta i prostora*, koji je objelodanjen u povodu njegove izložbe tekstova 1972. godine,<sup>13</sup> gdje npr. kaže za Đerdan: »...ispitivao sam vrste, oblike i odnose riječi koje mogu stvoriti što jasnije osjetilne utiske...«. Međutim, veći dio »uputa za čitanje« ovaj katalog pruža za, u našem istraživanju istaknuti, treći Stošićev metažički postupak — postupak vizualnih međuleksičkih i izvanleksičkih provociranja teksta.

4. *Međuleksička i izvanleksička promicanja (inter)-tekstualnosti.* Stošić, nadalje, piše, na istom mjestu:

»Prostor stranice kao dio strukture pjesme korišten je već kod pjesama u knjizi Đerdan, a postao je neophodan kod nekoliko kasnije izlaganih i tiskanih pjesama, 'Sat, pauk i kiša', 1957. (bit-international, br. 5—6, Zg, 69, tabla XXIV), 'Plakat' 1958, da u verbalno-spacijalnim strukturama postane ravnopravan riječima, 'Tri stranice iz Knjige', 1957—1961 (La battana, 22—23, Rijeka 1970), 'Pozitiv i negativ' 1968.«

Već iz ovog kratkog komentara, više bibliografskog karaktera, vidi se i evoluiranje Stošićeva odnosa spram leksičkog i aleksičkog tekstualnog prostora. Dapače, va-

[13] *Gовор riječi i predmeta i prostora*, Josip Stošić: Galerije grada Zagreba, 1972.

lja ustvrditi da je promjena tretmana leksičkog dijela teksta prema aleksičkom, dovela Stošića do, nužno, kako je već napomenuto, teorijski zasnovanog, bavljenja vizualnom poezijom, a kasnije i do složenijih multimedijskih »akcija«.

Mi se ovdje ne namjeravamo baviti tim istraživanjima Stošićevim detaljnije jer ona napuštaju područje samo književnosti i počinju produktivno korespondirati s »plastičnim umjetnostima«. Međutim, bilo bi pogrešno te projekte ne opisati jer je Stošić u većini tih projekata ostao u korespondenciji s riječju. On to objašnjava: »uz pisani sustav mogu se neposredno vezivati stvari, predmeti, čime je naslućena mogućnost oblikovanja neposrednjeg govora sastavljenog od riječi predmeta i prostora«.<sup>14</sup>

Ako se usmjerimo analizama tretiranja tekstualnosti i teksturalnog prostora u Stošićevu pjesništvu, onda uočavamo da je u zbirci *Đerdan* Stošić u prostoru stranice stihove nerijetko pomicao od primarne, uobičajene osi — lijevog ruba knjižnog bloka, bilo (a) »šimićevskim« okupljanjem stihova oko središnje osi (npr. u već spominjanoj pjesmi Bar), bilo (b) »nepravilnim« izmicanjem stihova, lijevo i desno od ipak vidljivo i djelomično stihovno poštovanog lijevog ruba knjižnog bloka (npr. Betula,<sup>15</sup> Visoravan<sup>16</sup> itd.), bilo (c) dvostihovnim i višestihovnim takovim izmicanjem/priklanjanjem lijevom rubu knjižnog bloka.

Ako li »šimićevski« način stihovanja i ostavimo bez šireg tumačenja te samo ustvrdimo kako je preuzimanje određena formativnog orisa već metajezično označeno proizvođenje, jer je kao takvo indiciranje određenog, poznatog lirskog koda (Šimićeva pjesništva, npr.), onda još preostaje zabilježiti da je (b) i (c) način stihovanja, uz implicitna »prizivanja« Ivšićeve gestualnosti, početni oblik samostalnih Stošićevih vizualističkih istraživanja.

[14] Autorov tekst — komentar u Katalogu Izložbe *Govor riječi i predmeta i prostora*.

[15] *Đerdan*, str. 21.

[16] *Isto*, str. 21.

Ta su vizualizirana djelomično znakovno-ikonična,<sup>17</sup> no mnogo su važniji oni primjeri u kojima je vizualni otisak teksta oslobođen takva linearнog, po načelu istosti, potcrtavanja semantičkog »sadržaja«. U tim slučajevima tekstualni prostor funkcioniра i referenciјalno oslobođeno, zbog odstupanja od kodificiranog poštivanja osne stratifikacije teksta (ujedno oznake koda tradicionalne lirike uopće), metajezično de-linearizirano.

Provocira se »krajnje labilno semantičko stanje na pragu između smisla i oslobođenog smisla«,<sup>18</sup> jer forma, tj. njeni pomaci, kao proizvedeno — proizvodni tekstualni pokreti, preuzimaju primat u recipijentskom obzoru bez obzira na mimetičko čitanje teksta.<sup>19</sup>

U prvi plan »iskače« materijalni trag teksta.

Pa, ako su Mahije i u promatranju aspekata vizualnog prema metajezičnosti, zbog svoje čvrste prostorne ocrtanosti, grafičkog orisa, te postupka »redukcije rječite grude«<sup>20</sup> svakako indikativne, druga su dva primjera čitljivija i uočljivija u postupku supstituiranja rječničke grude »beznačnim« interpunkcijskim znacima: točkama i crticama.

#### Primjer 1 (završetak teksta):

Ponio sam ju o struku  
Zataknutu iz uha. I njen  
Tusti jezik u grlu. I kose  
I bokove i bedra —

U šarenilu karte — žive plemena  
u pejzažima: ——————  
—————. <sup>21</sup>

[17] Usporedi: Max Bense, Konkretna poezija, Bit international, br. 5–6, Zg, 1969, str. 89–100.

[18] Siegfried J. Schmidt, *Estetski procesi*, str. 170, 171.

[19] Mimetično čitanje — termini Michaela Riffaterrea — u opreci s hermeneutičkim čitanjem.

[20] Zvonimir Mrkonjić, *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, str. 126.

[21] *Đerdan*, Djecačkova sanjarenja, str. 51.

*Primjer 2 (središnji dio teksta):*

Trnu  
Svijetlost crnu  
Trnu

Teško je teško — reći —, . . . da se reče?  
· · · · · neće?

Svijetlost crnu  
Trnu.<sup>22</sup>

U ta dva primjera izostavljanja leksičkog sadržaja teksta jasno je sugerirana potreba dosemantizacije ispraznjenog prostora. Posao »dovršetka« pjesme ostavljen je čitateljevu »nadopisivanju«.

Međutim, u ovim je slučajevima semantičnost onoga što treba »nadočitati« djelomično sugerirana okolnim, prethodnim i slijedećim tekstom, što je u potpunosti uklonjeno te radikalizirano u projektu izlaganja samo sintematičkih jezičnih elemenata — veznika — u prostoru — stranice papira.<sup>23</sup>

Taj projekt autor teorijski objašnjava:

»Riječi koje imaju vezničku ulogu izdvojene iz cjeline jezika, podesne su za stvaranje govornih sustava različitih oblika: — nanizane bez većih međuprostora zadržavaju oblik i značenje rečenice, doduše izuzetne rečenice ali ostvarive u sklopu uobičajenog jezičnog saobraćaja; — poredane jedna ispod druge podsjećaju rasporedom na stihove ne mogući se više osloboditi prepričnutog značenja toga najzatvorenjeg govornog oblika; — raspoređene na površini u pravilnim razmacima gube svoje osnovno značenje nadznaka i postaju prvenstveno vizuelni elementi jedne ornamentalne kompozicije; — raspoređene na površini, tako da se izbjegnu sve navedene određenosti, daju praznini oko sebe značenje ravnopravnog govornog elementa kojemu svat-

[22] Isto, GOJNO GOJNA GOJANA, str. 80.

[23] Uspoređi: Eugen Gonninger, Od stiha ka konstelaciji, Dometi, br. 5, Ri, 1978, str. 81—84.

ko može da određuje sadržaj; — raspoređene u slobodnom prostoru zahtijevaju da se vlastitim kretanjem određuje i ispituje značenje međuprostora; — unijete u oblikovane prostore daju im značenje govornih izraza; — aplicirane na predmete oslobođaju određeni dio uz njih vezanog našeg iskustva i akcije u govorni sustav; — povezane s tradicionalnim simbolima proširuju i međusobno povezuju njihova značenja; organizirane su kao zvučni niz manje su uspješne za stvaranje evokacija zbog nepredvidivosti dužine pauza no naizmjence isprepletene s drugim vizuelno datim njihovim slijedom potiču na vrlo aktivno unošenje vlastitih sadržaja u govorni sustav; — date u zvučnom slijedu mogu ritmizirati parcipiranje drugoga njihovog vizuelno danog niza, koji se može aplicirati na različite predmete u određenom prostoru čime se uspostavlja osjetilna potpunost kao jedinstven govorni medij.«

Kako to u konkretnom proizvodu izgleda, pokazat će nam najbolje jedan Stošićev tekst sa spomenute izložbe:

naime
jer
osim
iako
ipak
međutim
stoga
ionako
onda.

»Stošić... izdvaja iz bjeline jedino veznike kao naznake sintakse same, dok bjelinama supsumira njezinu rečeničnu građu. Veznici postaju prometnici sintakse uzdignute u transcendentnu nužnost duhovnog prostora stranice odnosno *teksta svijeta* (kurziv G. R.) viđena u njezinu produžetku«.<sup>24</sup>

U drugim projektima Stošić napušta prvotni prostor apliciranja riječi — stranicu papira knjige — te se upu-

[24] Zvonimir Mrkonjić, *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, str. 126.

ćuje »verbalnom preparirajućem prostoru«, npr. riječ na ogledalu, riječ na kamenu itd.

*Verbalno preparirajući predmete i prostor*, a napose usložnjavajući projekte uključivanjem u zvučni niz, autor sasvim konkretno (intermedijski) proširuje interfirajuća polja teksta i teksta svijeta, čime se stvaraju kompleksni međukomunikati, čije je dočitavanje uvijek i ponovo moguće jedino uz metajezično teorijsko »nastavljanje«, koje će naznačiti strukturabilnost ovakva teksta.

## 2.2. Antisentimentalna prezentacija jezičnih struktura u pjesništvu Josipa Severa

*1. Naslovna metajezičnost.* U naslovu pjesme *Sentimentalno produciranje*<sup>1</sup> koristi se metajezičnom pozicijom naslova,<sup>2</sup> za eksplisiranje jednog od bitnih programatskih elemenata.

To je »anti-sentimentalna, anti-subjektivistička prezentacija objektivnih jezičkih elemenata i jezičkih struktura«.<sup>3</sup>

U prvom primjeru ovo je estetičko određenje eksplisirano ironijskim međudjelovanjem dvaju dijelova sintagme. Samo ironijsko postignuto je prizivanjem dvostrukе značenjske paradigmе pojma *producirati*, koji u prvom odčitavanju kazuje: »...1. tvoriti, stvarati, proizvoditi, izrađivati; 2. donositi plod, biti koristan, roditi (plodovima), davati priplod, priplodivati...«,<sup>4</sup> pa je tim značenjem sintagma *sentimentalno produciranje* postala npr. sentimentalno proizvođenje, gdje se, očito, već činom imenovanja onoga što će se činiti — sentimentalno proizvoditi — to sentimentalno narušava u prvotnoj njegovoј pretpostavci »...čuvstvenog, dubokog duševnog proživljavanja...«<sup>5</sup> — jer je to sentimentalno *proizvođenje*, što implicira osviještenost, te nije u paradigmii »dubokog duševnog proživljavanja« koje mora biti »spontano« u svojoj »čuvstvenosti«.

U drugom značenju producirati opet kazuje »pokazivati svoju vještina, izvoditi, prikazivati, isticati se, pre-

[1] Josip Sever, *Diktator*, Razlog, Zg, 1969, str. 13.

[2] A. Okopien — Slavinska: Osobnosne relacije u književnoj komunikaciji, Umjetnost riječi, br. 2—4, Zg, 1974, str. 166.

»... određeni metajezični iškazi, usko povezani s djelom, čine ... komentar ... glavnomu tekstu. To su: naslov dijela, naslovi pogлавlja, moto i autorske primjedbe ...«

[3] Siegfried J. Schmidt, *Estetski procesi*, str. 65.

[4] Bratoljub Klaić, *Veliki rječnik stranih riječi*, Zora, Zg, 1974, str. 1055.

dočivati, predstavljati...»<sup>6</sup> što opet zadobiva pejorativne indekse u suodnosu s nečim što je »sentimentalno« (u već opisanom značenju) te priziva drugu, onu već ironično označenu, paradigmu značenja i pojma sentimentalnosti: »sladunjavo nježan, podložan bolećivim raspoloženjima«,<sup>7</sup> što sve skupa sintagmu »sentimentalno produciranje« pretvara u ironijsko parodijski naslovni komentar o sentimentalnosti u pjesništvu, te ujedno pomaknuto funkcionalizira nekoliko semema i sintagmi u tekstu imenovane pjesme.

Ironijsko komentatorski odnos spram teksta može se iščitati i u naslovu Poema o prostoru s naricanjem.<sup>8</sup>

»Severov je pokušaj po svojoj formi parodija oblika sadržaja a kao takav on je nužno vezan uz racionalnu osnovu, uz upis, komentar«<sup>9</sup> (kurziv G. R.).

2. Podnaslovne metajezične instrukcije. Josip Sever se češće nego naslovnom pozicijom za metajezična instruiranja koristi podnaslovom.

a. U pjesmi Pobjednički pohod<sup>10</sup> u podnaslovu se opisuje kompozicijska razloženost: »od početka kroz pitanje i dalje u svršetak«. Naravno, tu je taj postupak zapravo dio tekstualne igre u kojoj su strofni odjeljci i još jednom, dakle, podnaslovno označavani s »početak«, »i što se onda vojska pita«, »i dalje«, »svršetak«.

Riječ je o metajezičnoj igri s postupkom kompozicijske strukturacije teksta, gdje se na taj način upisuje osviještenost proizvodnoga čina.

Pošto su podnaslovne i međunaslovne upute samo relativno strukturno povezane sa strofama koje označavaju, naime one su banalne (jer se i bez oznake »početak«, itd., vidi da tekst počinje, da teče »i dalje« itd), ova se relativnost upućuje ponovo naslovu, nakon čega sve oznake i poprimaju metajezične instrukcije o p i-

[5] Isto, str. 1188.

[6] Isto, str. 1066.

[7] Isto, str. 1188.

[8] Josip Sever, *Diktator*, str. 26.

[9] Branimir Bošnjak, *Apokalipsa avangarde*, str. 131.

[10] Diktator, str. 6.

sivanja teksta. Opisuje se slijed formalnog tekstualnog »pohoda« koji teče jukstaponirano motivskom tkanju pjesme.

b. U tekstu Povratak pisama<sup>11</sup> podnaslov je korišten kao komentatorsko mjesto, mjesto sažetka opisa što se u tijeku pjesme motivski uobičjuje. Zapravo, u ovom slučaju podnaslov, koji je usto i u zagradi: »(tu se cmizdri i gasi)« ima paraopisnu komentirajuću funkciju. Njime se više »fingira« opis onoga što u tekstu slijedi nego što se doista pravocrtno opisuje. Time se postiže odnos koji izgrađuje predtekstni »alibi« za mogućnost da tekst sugerira nešto patetično, sentimentalistično: »(tu se cmizdri...)«.

Gradivni materijal koji se nalazi između pravocrtnog značenja podnaslovnog iskaza i njegova paraznačenja, jednostavno je upisana autorska svijest u postupku nadgledanja proizvođenja teksta.

3. »Zadana« forma — paraformativna izvedba. U tekstu IX<sup>12</sup> ciklusa Dnevnik Josipa Severa..., nadtekstna oznaka: »(sonet)«, upućuje nas dobro poznatoj kodificiranoj četrnaestostihovnoj strukturi.

Ali, poznati formalni obrazac ovdje se i pored imenovanja ne poštuje. Pratimo li pjesmu od početka, nailazimo na ovaj strojni raspored: 4, 4, 4, 2, 2, 13.

Kao što vidimo, prve četiri strofe prate formu soneta; međutim, nakon ponovnog distiha slijedi trinaest stihova, čime se mimoilazi i »dupli sonet« kakav je pisao npr. Ujević, Severov duhovni učitelj, a ne otvara ni mogućnost, s obzirom na jednostrofnu izvedbu trinaest stihova, govorenja o drugom repatom sonetu. Ako bismo pratili i rimu te pjesme, vidjeli bismo kako se ona sve više preobličuje te i gubi: AAAA, BBBB, BCCB, DFDF, GH, II, JKLLMNNJNONPRS.

Taj i takav odnos Severove pjesme spram soneta znači vrlo kodificirane strukture, kao oblik njegove raz-

[11] Josip Sever, *Anarhokor*, Naprijed, Zg, 1978, str. 34.

[12] Isto, str. 27.

gradnje, nosi određene metajezične indekse: zadana forma — paraformativna izvedba. Da ona nije slučajna i »spontana«, nego svjesno i procesualno praćena, programirana, eksplisira prvi stih pjesme:

Ovaj sonet i dalji i dulji...

*4. Literarne invokacije.* Literarne invokacije kao oblik metajezičnosti tekstualnoga prostora vrlo su čest Severov postupak, znatno češći u drugoj zbirici *Anarhokor*.

Već prvi odjeljak zbirke *Anarhokor* Kompozicija u parapsihološkim bojama<sup>13</sup> (gdje se, dakle, upotrebljava i čvrst termin književne teorije, književnog metajezik, termin: kompozicija) u podnaslovu je označen i s »(TALMUD, DOSTOJEVSKI, INDIJA)«. Tu se, znači, izravno imenuje ono što je ciklusom intertekstualizirano, a što se u tekstu i ponovo imenuje:

... za dostojevskijevsku

neiskupnost

Fjodor šiljast i zelen kao talmud

dostojevskijeva odora.<sup>14</sup>

Pored tih u naslovu predimenovanih, literarnih (pridjev/e/nih) »prozivanja«, u ovom tekstu se, pored izravnih imenovanja nekih autora:

... hispanski tek taj Saavedra...,

cikliziraju i literarno (pre)poznati motivi:

... kao kraljević danski ...,<sup>15</sup>

ili se motivi navode zajedno s imenovanim (pridjev/e/nim) autorom:

... gogoljski goli drum ...<sup>16</sup>

[13] Isto, str. 5.

[14] Isto, str. 9.

[15] Isto.

[16] Isto, str. 12.

*5. Fragmentizirano eksplisirani metajezik.* Sever vrlo često u tekstove unosi fragmentarizirano eksplisiran metajezik — bilo književnoteorijski bilo lingvistički.

Upotreba ovih metajezika ima dvije najuočljivije funkcije:

a. »očuđenje« stilске ravni iskaza narušavanjem tradicionalne rječničke poezijske zalihe, pojačavanje dake izražajnosti, ekspresivnosti;

b. upisivanje svijesti o procesualnosti.

Ove se dvije funkcije isprepliću. I to neravnopravno: a funkcija je uvijek prisutna, bez obzira na b, premda sam čin narušavanja kodificiranog iskaza već nosi i indekse osvještenosti; međutim, ne nužno i svijest o procesualnosti koja se npr. u »poemičnoj« pjesmi Zaštiti opis kuge<sup>17</sup> očituje na ovaj način:

Kako opisati kugu?  
kako opisati kugu  
u temeljima  
jednog *predikatnog neba*:  
r a d n i b a t  
g d j e r u l j a a t r i b u t a  
o k r e ē z j e n i c u  
k a o m l i n s k o k o l o... (G. R.).

Ovdje je međuodnosom jednostavnih lingvističkih termina — predikat/atribut — konotiran odnos između rečeničnih dijelova kao odnos autorova načina viđenja »predikatnog neba« prema činu (tekstualna) (pro)izvođenja tih viđenja kao čina »studiranja« vlastitog postupka.<sup>18</sup> Naravno, nije samo ovaj izdvojeni odjeljak teksta taj koji upućuje na *očitovanje svijesti o procesualnosti*. Ova je svijest raspoređena u poemu kao gradivni vezivni međumaterijal koji, podnaslovno tako imenovanu, poemu Magični obred, dovodi u stanje jedne *osvještene sinkretičnosti*. Naime, leksički, te sememski, pa sintagmatski nanosi Severova pisanja toliko su

[17] Isto, str. 79. [18] Branimir Bošnjak, *Apokalipsa avangarde*, str. 130.

»zatamnjeno« asocijativni da je komentirajuća svijest o procesualnosti prijeko potrebna, i neophodno je čitateljski »uhvatiti« njezinu prisutnost, da bi »rasvijetlila« put čitanja u pravcu nereferencijalne, sintaktičke i konkretnе estetičnosti. One koja pomiče svoj materijalni identitet, svoju formalnu kakvoću na prvu odčitateljsku ravan, nudeći/zahtijevajući se vrlo kreativnom čitatelju koji će znati kušati njenu označiteljsku igru izmicanja nekom određenom ideologiskom predstavu, odnosno, možemo napisati — podsustavu. Tzv. — »dubini!«

... gdje se mogu čuti evo i takve riječi:

da li je ovo krv  
krv čistoga srca  
krv od praznoga srca  
dvostrukog srca  
kakvo je ovo staklo

i dalje riječi se slažu:  
čvrsto se rimuje i ljudja  
još jedan primjer  
otvorene oštре igre  
pokreta jedne takve ptice  
jedne značajne stvari  
jednog stvarnog pokretanja  
u crvenoj vatri  
u žutoj vatri  
staroj vatri  
radnoj vatri  
**(NA STOLU SE DIME PEJZAŽI ZASTARJELOG ODLASKA)**

**U DRUGIM VRSTAMA BJELINE**  
tako se već opisuju riječi  
u našoj ushitnoj želji za riječima (kurziv G.R.)

Cijeli ovaj odjeljak teksta isписан је као razgledanje i ispitivanje tekstualne procesualnosti. I svoje, samostalne, sinkronijske i (svoje) kontekstne dijakronijske (i spram anakroničke) procesualnosti. Tako Sever

u »radnoj vatri« osjetljivosti za materijalnost upravo mobilnost materijala, tvarnost prostora koji oblikuje, sam gotovo eksplicitno »... određuje izvornu mogućnost... pjesništa: sanjariti nad fantastičnom tvarnošću jezika... zadavati mašti te tvarnosti nove imaginarnе stvari radi kojih treba pisati. Severova humornost kao da ne izvire ni iz čega drugog do iz činjenice da se te imaginarnе stvari javljaju kao maštovito kritičko naličje, ironičan komentar postojećem, i izazov nepostojećem«.<sup>19</sup> Dakle, potaknuta autonomizirana jezična proizvodljivost. Samoproizvodljivost.<sup>20</sup>

6. *Semantizacija praznog prostora / praznim prostorom, te grafizama / grafizmima.* a. U tekstu Zatiše,<sup>21</sup> ispod prvog podnaslova »Jedan«, nalazi se na mjestu prve strofe prazan pravokutnik ispod kojega piše: »ne vidim ništa«.

Ovdje također, као и у slučaju Magičnog obreda, имамо problematizirano i tematizirano autorovo pisanje као »viđenje«. Valja napisati да је овде grafijskom intervencijom zamijenjen leksički tekstualni sadržaj, па је та grafijska »intervencija« и поред своје првотне beznačnosti, или управо zbog ње, vrlo funkcionalno semantizirana, uz dopunsku primjedbu: »ne vidim ništa«.

Ovom se primjedbom »udoslovilo« знање grafizma, то се знање произвело по наčelu ikoničke истости, и то zahvaljujući metajezičnoj pretpostavci, kodificiranom obrascu leksičkog strofnog sadržaja. Odsutnost »propisanog« sadržaja sugerira и odsutnost pjesnikova viđenja, баš као чина писanja, jer се ono, viđenje, у poziciji uvijek uobičjuje leksički.

Slično је учинено у пјесми Balada o jezeru Uri,<sup>22</sup> где се nakon stiha »više ne vidi ništa« izvlači obična crta dužine stihovnog otiska:

[19] Zvonimir Mrkonjić, *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, str. 160.

[20] Usporedi: Cvjetko Milanja, *Alkemija teksta*, Znaci, Zg, 1977, str. 205—

[21] *Diktator*, str. 15.

[22] *Isto*, str. 42.

... po jezeru hvata se strah  
i kontinenti mraza  
ovo jezero jeze  
više ne vidi ništa

Semantičnost ovoga »nultog stihema« vezuje se i u dalnjem tekstu:

... jezero bulji u prazno  
bijelim slijepim okom

Nakon toga slijedi još jedna značenjska sveza leksičkog i grafijskog gdje su »omeđeni pravci« korišteni kao značenjske sugestije:

... prolaze tako stoljeća  
i ono u zaborav ode  
→  
←

b. U pjesmi Između majmunskih zidova<sup>23</sup> leksički sadržaj sintagme »s glavama prema dolje« potrtan je formalnom izvedbom u kojoj je svaka od riječi ove sintagme ispisana od ravni prvotne ravni stiha prema dolje, te možemo govoriti o jednostavnom ikoničkom suožnačavanju napisanoga.

6.1. *Zaključno*. Na mjestu ispraznjavanja leksičnosti prostora teksta upravo se provokira pismovna referentnost, tj. njena nužnost, i to transpozicijom tekstualne tematičnosti u ravan problematiziranja pismovnosti kao takve.

Ovakvo temeljno strukturno propitivanje potentnosti aleksičkog pismovna traga, jedno je od najuočljivijih izlaganja Severove autorske svijesti, svagda nadnesene nad samom procesualnošću pisanja, istraživanjem procesa dinamične preoblikovnosti pisma.

[23] Isto, str. 43.

### 2.3. Intertekstualni interkodni indikator u pjesništvu Milorada Stojevića

1. *Jezična dimenzija znaka u prvom planu*. Milorad Stojević najznačajniji je predstavnik tekstualnog pjesništva u samom početku 70-ih. Ponešto preozbiljno shvaćena prva Stojevićeva zbirka *Iza ščita*<sup>1</sup> već je pokazivala »neozbiljnost« kao Stojevićevu konцепцију ulaska u tekstualnu produkciju. Naime, već ta parodičnost<sup>2</sup> bila je nešto mnogo drugačije od vrlo ozbiljnih »razlogovaca«. Druga Stojevićeva zbirka *Licce*<sup>3</sup> i treća *Litvanski erotski srp*<sup>4</sup> vrlo su jasno pokazivale Stojevićev koncept kao koncept oko kojega ne smije biti velikih zabuna. Jezična dimenzija znaka u prvi plan! Jednostavni foto-tekstovi iz drugog dijela knjige *Licce* pokazuju Stojevićeve interesne u skladu s poetikom već prisutnih novih »presvućenih« avangardista. Naime, istraživanje aspekata vizualnosti naročito je privlačilo sve njih, a Stojević je u *Litvanskom erotskom srpu*, u uže tekstualnom smislu, taj aspekt tekstualne tvorbe naročito proučavao. U toj je zbirci također posebno zaoštren odnos prema tradicionalno shvaćenom »problemu razumljivosti«, odnosno mimetičkog čitanja (kao uostalom školski usvojene navike) te pravocrtnog čitanja, u gotovo doslovnom smislu (s vizualnošću u vezi). Kako?

[1] Milorad Stojević, *Iza ščita*, CK NSZG i NZMH, Zg, 1971.

[2] O metajezičnosti mikrostrukturacije parodijom kazuje i slijedeća mjezinazna definicija: »Ako izražajna sredstva određenoga djela, određene pjesničke vrste ili određenoga doba pisac upotrijebi u tako svjesno (kurziv G. R.) pretjeranom i karikiranom obliku da djeluju komično, nastaje parodija\* (\* Grčki parodia ... podrugljivo opomašanje)« Zdenko Škrebić, Mikrostrukture stilja i književne forme, *Uvod u književnost*, Rotulus Univerzitetsitas GZH, Zg, 1983, str. 340.

[3] Milorad Stojević, *Licce*, August Cesarec, Zg, 1974.

[4] M. S.: *Litvanski erotski srp*, Razlog, Zg, 1974.

2. »Omeđeni pravac« — vizualnost. U zbirci *Litvanski erotski srp*, npr. u pjesmi Svrab,<sup>5</sup> crta se koristi kao gotovo ikonički znak<sup>6</sup> za dio značenja koja se sugerira prvim leksičkim dijelom stiha.

Vatra što se okupljala oko temeljca  
gdje je obitavalo lice poklonika  
zgotovljena, ubire zazrcaljenu sliku ruke  
koja je pokretala.<sup>7</sup> →

Ta crta ima i oznaku pravca, pa takav, dakle, »omeđeni pravac« ispunjava prostor teksta značenjem usmjerenosti i (mogućnosti tekstualnog) kretanja i bez leksičkog sadržaja. U tekstu Ćuć<sup>8</sup> »omeđeni« se pravac koristi da bi se sugeriralo čitateljevo nastavljanje upisivanja značenja nakon leksičkog završetka teksta itd.

3. *Razdaljivanje riječi u istoj stihovnoj ravni*. Prostorno razdaljivanje riječi u istoj (stihovnoj) ravni otvara ove mogućnosti čitanja: a) između riječi sugerira se značenje »nečega prostornog«, npr. *usta*, u pjesmi Ćuć (što možemo imenovati *citatom postupka* iz poznatog Pavlovićevog »Od mene do tebe«):

»Eto se usta                       okružuju...«

b. čita se prvi dio stiha,

zatim »pauza«, pa drugi dio stiha; pa drugi stih;

c. čita se prvi dio stiha,

pa drugi stih, a zatim usložnjuje značenja naknadnim čitanjem drugog dijela prvog stiha u odnosu na drugi stih. Npr. u pjesmi *Ma noć*:<sup>9</sup>

[5] Isto, pjesma Svrab, str. 8.

[6] Zoran Kravar, Lirska pjesma, *Uvod u književnost*, str. 491; piše o ikoničkom znaku: »Akustički i grafički 'signifikanti'... idu u red sličovitih ('ikoničkih') znakova, koji svoj predmet označuju osjetilno provjerljivom reprodukcijom njegovih svojstava.«

[7] Milorad Stojević, *Litvanski erotski srp*, str. 8.

[8] Isto, str. 15. [9] Isto, str. 16.

Prolazak  
koji je označio  
onu moć iščašena grča

zazrcaljen je u hangaru — kapsuli  
proročke selidbe                           kad  
pri mnokrat                                   recih:  
Ukočen sam  
»ma« noć

i  
(zamjećuješ li zmijoglave?)...

Taj vrlo jednostavan primjer i način na koji smo prikazali mogućnosti njegova nepravocrtnog čitanja već pokazuje da se u drugim, drugačijim varijantama tih suodnosa mogu dalje usložiti mogućnosti čitanja, npr. izmjenom razdaljenih stihovnih ravni i usredišnjениh sintagmi, u višestrukom ponavljanju (što je vrlo čest postupak u nekim drugih, mlađih, sljedovatelja ovakva, tj. ovoga pjesništva).

4. *Nerazumijevanje*. Već citirani Stojevićev tekst »Ma noć« završava stihom: »E voi, lo capite?« Završavanje teksta fatičkim označenjima, pitanjem upućenim primatelju, problematizira se, uobičajeno shvaćeni, problem »razumijevanja«. Pošto je problem »razumijevanja« problem tradicionalnog(-ih) metajezika, u ovome je slučaju, gdje je pitanje ispisano na drugom jeziku, upitanost zapravo podvostručena: Razumijete li talijanski i razumijete li tekst? Ako ne razumijete talijanski, ne razumijete ni pitanje, ne znate ni da je postavljeno pitanje... itd. Naglašena Stojevićeva potreba »lutati« jezicima<sup>10</sup> posljeduje kodno otvorenom paradigmatičnošću, koja stvara vrlo pokretan asocijativni tekst i neprestano problematizira pitanje »razumijevanja«. Jer, da bi se »razumjeli« Stojevićevi tekstovi, potrebno je ra-

[10] Branimir Bošnjak, *Apokalipsa avangarde*, str. 133: »Nehajev i Stojević... su radikalizirali... ulogu jezika kao skladista poetske disperzije. Stojević je tu očigledno zainteresiran za ustanovljavanje arheologije govora i povjesno destruiranje ideologiskog koncepta vladajućeg govorasmista...«

zumjeti i talijanski i njemački i engleski i starohrvatski i latinski itd.

Takvo usložnjavanje pitanja razumijevanja, zapravo, pokazuje nešto što bi se moglo nazvati nebrigom autora za taj problem. Tako se odnositi djeluje prividno elitistički; međutim, radi se o nečemu sasvim drugom. Riječ je, naime, o tomu da ovo pjesništvo više i ne »računa na« to da ga se treba ili čak mora »razumjeti«. Ono što on čitatelju predmeće na čitanje je niz kodnih ukriženja i interpolacija, koje zakriljuju mogućnost pravocrtnog čitanja (što se tradicionalno zadovoljava jedino »razumijevanjem«) i nudi potpuno otvorenu tekstru! — bez ikakvih prostornih prvotnih nametanja koja bi slijedila iz pravocrtno upotrijebljene razumljivosti jezika. Upravo ta »nerazumljivost« ističe u prvi plan čitanja potrebu da se čitateljsko užice usmjeri jezičnosti samoj, materijalnosti jezičnog znaka kao mjestu propitivanja receptivnosti:

»(...)

Proreci pa reci rič ka ne znači niš  
Osin osebe same, samo tako — čista.  
Zač: tako znaš ča delaš i ča činiš.<sup>11</sup>

Dakle, kao mjesta potentna oslobođenja jezika od manipulativnog karaktera govora, tj. njegova svakodnevno hiperproduciranog ideološkog karaktera. Samo pišući »oslobođenu«, poetsku »rič ka ne znači niš/Osin sebe same, samo tako — čista«, može se izvjesno znati »ča delaš i ča činiš«; u ostalim pozicijama »iskriviljene slike svijeta« nasilno uzurpiraju medij jezika, njegovu prvotno neutralnu poziciju, koja je kao takva najpovoljnija za prisilno ispunjavanje nekom ideološkom sustavnošću.

5. *Intertekstualni interkodni indikator*. Izrađujući svoj tekst na iskustvu više jezika — kodova,<sup>12</sup> Stojević

[11] Milorad Stojević, *Rime amoroze*, IC Dometi, Ri, 1984, str. 27.

[12] Preuzeto prema Ecovoj teoriji komunikacije.

ga (tekst) dovodi u funkciju interkodnog indikatora. Svaki znak nanesen iz svoga određenog znakovnog sustava, upućuje, naravno, na svoj sustav. Taj način promatrivanja Stojevićeva tekstualna proizvodjenja očituje se kao izrada specifično polimorfne tkanine.

Taj se aspekt tkanja dodatno usložnjava kada su neneseni znakovi ujedno ciklizacije nekih određenih (autorskih — u jednostavnijem slučaju, literarnih) tekstova, pa se mora pisati i o intertekstualnosti. Osim toga, nanošeni znakovi nerijetko su ciklizirani iz medijski različitih izvora, pa se nadaje mogućnost pisanja o tekstovima M. Stojevića kao posebnim intermedijskim indikatorima, što njegova eksplicitna medijska svijest nesumnjivo sugerira.

6. *Tematiziranje »jezičnosti«*. Upravo problem znakovne višestruke funkcionalnosti, tj. složene funkcionalnosti znaka i na tematskoj se ravni nerijetko zahvaća. Ako su prve Stojevićeve zbirke ovakvu mogućnost mjestimično koristile, a još je više nagovještale, onda je zbirka Viseći vrtovi iskoristila tu mogućnost izuzetno raznoliko i produktivno. Npr.:

»(komentar)

List ima toliko do znaka reducirani oblik da lako postane simbol, putem analitične upućenosti na sličnost s dijelovima tijela ili čak putem biblijske zamjene, koja je i prvi cenzorski znak, kastracioni srp za uklanjanje onoga što taj znak otklanja ili skriva. Svaki naš pogled, ili dodir lista, zapravo je (ne)svjesni koitus između zna-

[13] Intertekstualnost 1: iščitljivo tekstualno obraćanje drugim tekstovima, i to različitim postupcima unošenja manjih ili većih dijelova tih drugih tekstova u svoj tekst s različitim funkcionalnim preoznačavanjima. Isti ovaj »fenomen u literaturi se naziva i metatekstualnošću, npr. Aleksandar Flaker u knjizi *Ruska avantgarda*.

Intertekstualnost 2: u poststrukturalističkom viziranju tekstualne proizvodnje, jedan od istaknutijih postava jest da su svi tekstovi dio široke mreže tekstova, dio »teksta svijeta«, sinkronijskog i dijakijskog, i da su svi ispisni već »citati bez navodnika« (Barthes). Ovaj je teorijski postav upravo produktivno provođenje prethodno opisanog »fenomena« intertekstualnosti, tj. njegova dekonstrukcijska razrada.

[14] Milorad Stojević, *Viseći vrtovi*, IC Dometi, Ri, 1979.

ka/prijenosnika (reducirana oblika) i onoga koji ga promatra, ili dodiruje...»<sup>15</sup>

*7. Nepotpuni metajezični obrazac.* Posebno mjesto u zbirci *Viseći vrtovi* zauzima ciklus soneta Ondina bez magistrala<sup>16</sup> koji se sastoji od 14 soneta, dakle — sonetni vijenac bez magistrala, kao što to »i sam naslov kaže«, bez završnog soneta. Međutim, nije Stojević iskoristio samo taj metajezični obrazac (14+1); a da bi ga iznevjerio (i to eksplisitno naslovno priznao), nego je osim toga: (a) sonet br. V<sup>17</sup> načinio tako da je veći dio stihovnog prostora ostavio praznim, tj. točkama označio ravan stiha i tako »ispunio« obrazac leksičnom (bez)značnošću, odnosno upravno metajezičnim značenjem oznakom ravni strukture, s tim da su, dovršimo opis ovoga soneta, svi završeci stihova »leksični«, a trgovi leksičkog materijala fragmentarno su naznačeni i u nekim drugim unutarstihovnim pozicijama; (b) posljednja dva soneta<sup>18</sup> načinio je potpuno bez leksičkog sadržaja — crtama, na različite načine, paralelno vijugavim, umjesto stihova, crtama kojima je ispunio strofne obrasce: 4, 4, 3, 3.

I u ovom »sonetnom vijencu«, kao i u ostalim tekstovima zbirke, Stojević često upotrebljava čakavtinu. Njegovo postupanje s čakavtinom, međutim, bitno je drugačije od onoga koje se uobičjuje u tradicionalnom čakavskom pjesništvu, isključivo okrenutom jednostavnoj slikovnosti u umjetničkoj (deminutivizacijskoj) rječničkoj opravi.

*8. »Alternativna« čakavština i soneti.* Stojevićevo stilistički zahvati unutar čakavskog dijalekatskog korpusa unekoliko se mogu usporediti s onim što sa sonetom čini na formalnoj razini, s obzirom na metajezični obrazac (forma soneta, uz to, tradicionalno pretpostavlja i određen pristup tematskoj izgradnji — a to je ono što Stojević dosljedno iznevjeruje — nema ničega što sonet mora tematizirati, pa tako nema ničega što mu nije primjeren).

[15] *Isto*, str. 21.

[16] *Isto*, str. 55—69.

[17] *Isto*, str. 60

Izvorom riječi, komentarima, razlaganjem rječnički ovjereni značenja riječi, postavljanjem u sintagmatske sklopove s anglicizmima, vulgarizmima, znanstvenom terminologijom, »urbanizmima« itd., Stojević upisuje svoju svijest o nepotrebnosti tretiranja čakavštine na tradicionalni, onaj pravocrtno upisani, način. Dapače, Stojević otvara drugačiju mogućnost oblikovanja čakavštine, tekstualno izlažući one riječi koje su tradicionalno »nepjesničke«, pokazujući njihovu vrlo produktivnu poetsku funkcionalnost.

*8.1. Čakavština i soneti* U zbirci *Rime amorose*<sup>19</sup> se »alternativna« čakavština »uvezuje« u 50-tak sonetnih tvorevina. Naravno, Stojeviću soneti koriste da bi pokazao kako se metajezični obrazac može istovremeno ispunjavati i mimoilaziti: »To su neistosložni soneti u kojima se, zbog pretežne neuobičajene dužine njihovih stihova (čak preko 20 slogova), stih prestaje osjećati kao ritmička cjelina pa tako ni rima ne vrši svoju funkciju označavanja granice stiha. Tako je i sonet samo uvjetna cjelina njihove bogate zvukovne teksture koja često pokazuje da joj je formativni model drugačiji od sonetnog...».<sup>20</sup>

Slično Stojević čini i s »dragim bipolarnim ča«, čiju paradigmu naglašeno dinamizira sinkroniziranjem osatalog leksičkog materijala (onog prvotno ne čakavskog).

Tradicionalna se čakavska deminutivizacija ovdje bitno prevrnuje i pokazuje da čakavština nije nepoetska kada usebljuje »stranu« građu.

*9. Desakralizacija poetskog pisma.* Prethodno opisani postupak jest čin desakralizacije poetskog pisma, čin koji se, dakle, izlaže već na stilističkoj razini, a koji se i tematski u tim pjesmama neprestano ispituje. Grbovi, signali, simboli, znakovi, njihova funkcionalnost prema ironičnoupitno samoodređenom lirskom subjektu

[18] *Isto*, str. 68—69.

[19] *Rime amorose*, IC Dometi, Ri, 1984.

[20] *Isto*, pogovor knjizi — Zvonimir Mrkonjić, str. 65—70.

(npr: Grbi<sup>21</sup>), mitsko i mitologjsko prema samom činu proizvodnje s persiflažnim međukomentarom, jezična pokretljivost prema značenju i procesu označavanja (npr: Kuševanje<sup>22</sup>), persifliranje izravno tradicijskih vrijednosti (Rahat Lok(r)um,<sup>23</sup> ciklus), sve su to stilsko-motivsko-tematski pomaci Stojevićevih tekstova; a sasvim je jasno vidljivo da je predmet pjevanja u svim tim slučajevima zapravo sam jezik. Jezik kao proizvodljivi materijal, ili jezik književnosti (uporabljeni, postojeći, napisani) — dakle, pismo koje se može promatrati u različitim odnosima prema novoj, »ponovnoj«, jezičnoj proizvodnji. Stojević svaki novi proizvod postavlja u odnos prema proizvodnji samoj, doista samostalnoj i samoznačećoj.

Premda tekstove ispisuje u »zadanoj« formi, on toj zadosti neprestano izmiče oslobađajući čakavtinu od svih neproduktivnih tradicijskih zadaća. Trošnih paradigm.

*10. Autonomiziranje proizvodljivosti.* Jedan od najrabljenijih postupaka autonomiziranja jezične proizvodljivosti, u tekstualnom pjesništvu jest isticanje zvukovne dimenzije, pa je to, naravno, stalno prisutno i u Stojevića, s tim da se taj postupak morfo(fo)nološkog »prednandraživanja« prvtone materijalnosti znaka radikalizira u završnom, naslovnom ciklusu zbirke *Rime amoroze*. Tu su riječi izgubile uobičajenu paradigmu morfoloških prefiksálnih ili sufiksálnih tvorbi, te su i u sintagmatskom nizu vezivanja oslonjene ne više na samo smisaono-idejnú ravan nego upravo više na morfološku i sloganovnu podudarnost susjednih tvorbi. Već se tako zaobilazila ta idejno-smisaona ravan poetskog rada, a ističe materijalnost jezičnosti. Taj postupak, međutim, nije sam po sebi više tako nov — baš je jedan broj sljedovatelja sem-konkretizma pogrešno shvatio funkcionalnost takvih tvorbi, te se pojavilo obično nefunkcionalno premetalaštvo. Zato je Stojević prilikom upotrebe toga postupka dodatno upisao svoju specifičnu

[21] Isto, str. 11.

[22] Isto, str. 18.

[23] Isto, str. 39—41.

razliku, svijest o mogućnostima toga postupka. A gdje se vidi ta upisana svijest? U jednostavnosti morfološko-slogovne igre zasnovane na kodificiranom obrascu žargonskih premetalačkih govora:

»(razgljednica Hipnosove smrti)  
Gljedaj raz.  
Daj raz glje  
Tu ti j' mraz,  
I — dajglje...«<sup>24</sup>

*11. Sviest o pismu.* Očigledno je da su Stojevićeva ispitivanja osamostaljene jezičnosti dosegla vrlo visoku razinu projektivne sposobnosti. Može se, od prve prema posljednjoj zbirci, pratiti tehnologjsko preusmjerenje ispitivanja mogućnosti jezične tvarnosti. U prvima smo zbirkama mogli govoriti o prostornom, vizualnom interveniranju u tekstualnu građevinu na pravcu oslobađanja i otvaranja teksta u prostoru teksta-svijeta, čitateljeva svijeta, čitateljeva teksta. *Kategorija prostornosti* može se u posljednjoj zbirci promatrati u specifičnom odnosu prema kodificiranim govorima i to s jednakom intencijom akodifikacije kao i rekodifikacije: razlaganja postojećih znakovnih sustava i izgradnje novih, u koje je, te nove, jasno upisana i produktivna međuprostorna razlika: svijest o pismu.

»(...)

Zajik na zajiki, zajik uz zajik, zajik v zajiji,  
Oznjiči telo, oteli se rič ka se ne zgovori v škuri  
(...)

Zajik sih zajikih v zajiki sih nje zajikih dišu simena.  
Spušča v njega začrvljene kolobar, žerafku sanih  
Kadi nje konal v novon postanki sin stvaron daje  
imena. (...)<sup>25</sup>

[24] Isto, str. 56.

[25] Isto, str. 18.

**2.4. »Šivanje« teksta  
»koncem« metajezika  
u pjesništvu Branka Maleša**

*1. Naslovno upućivanje na svijest o razini procesualnosti.* Naslovivši pjesmu s Pravim tekst,<sup>1</sup> Branko Maleš je izravno metajezično imenovao (doslovno) ne samo čin koji »označuje« (i istovremeno izvršava!), nego i jasno pokazao svjesnost vlastita postupka. Upotrijebivši metajezik, književnoteorijsku aparaturu, semilogijsku, Branko Maleš je izravno označio svoj postupak kao postupak proizvodnje teksta, a to znači označiteljske razine, mreže označitelja i odrekao namjeru da pravi referenciju, da se zanima za smisao. On to i izriče preko invociranja literarnih uporišta (kao, uostalom, još jednog, u njegovim tekstovima rjeđeg, metajezičnog postupka):

... lav i osip 1917. mrzili su smisao.<sup>2</sup>

U terminologiskom viđenju odabrane aparature, kojom će se, dakle, imenovati vlastiti »čin«, implicirano je i raskrije s pojmom »stvaranje«. Ovaj je aspekt čitanja bitan stoga što pojam »stvaranje«, supstituiran pojmom »pravljenje« ispražnjuje tradicionalističko mistificirajuće viziranje posla sačinjanja teksta.

*2. Komentar na razini naslova.* Naslovivši pjesmu Ovdje sam neke stvari rekao posve fonetski,<sup>3</sup> Branko Maleš je koristio upravo liguističku i semiologisku aparaturu, jezik znanosti o jeziku i znacima, dakle — metajezik. U ovom slučaju eksplicitna se metajezičnost uobičjuje kao uvodni komentar tekstu koji slijedi. I ovdje kao i u drugim tekstovima Branka Maleša karakteristično je da se *opsežniji iskaz eksplicitne metajezičnosti* nalazi u rubnom dijelu prostora teksta, nastav-

[1] Branko Maleš, *Tekst*, August Cesarec, Zg, 1978, str. 31.

[2] *Isto*, str. 58.

[3] *Isto*, str. 62.

ljajući se zatim ugrađivati u fragmentarnijim iskazima<sup>4</sup> uznačenim u dalnjem prostoru teksta.

*3. Podvostručena metajezičnost naslovne sintagme.* U naslovu pjesme Beskrizni Haron ili naslov<sup>5</sup> vezuju se dvije razine metajezičnosti, one dvije razine koje su uopće i moguće u tekstu. Naime, kada se piše »... o glavnoj predajnoj instanciji u djelu... smatram da je ta instancija subjekt djela, egzistencija kojeg je implicirana metajezičnom informacijom o strukturi teksta...«.<sup>6</sup> Čini se da tomu subjektu djela ne pripada, izravno, niti jedan iskaz »... osim određeni metajezični iskazi, usko povezani s djelom, čineći komentar njegovu glavnog tekstu. To su: *naslov djela, naslovi pogлавlja, moto i autorske primjedbe*.<sup>7</sup> Dakle, ova pozicija, naslovna, sintagmu Beskrizni haron ili naslov, na razini njene funkcionalnosti može se opisati kao vezivanje dvaju oblika metajezičnosti:

a. komentatorska funkcija samoga naslova (i kao naslova općenito), kao specifične pozicije o kojoj je naprijed pisano, metajezičnost koja je funkcionalna, proizlazi iz funkcije naslova u odnosu prema ostalome prostoru teksta; i

b. eksplicitna metajezičnost, koju sadrži drugi dio naslovne sintagme. U tom se dijelu imenuju funkcije uobičjene sintagme.

Možemo znači govoriti o *podvostručenoj metajezičnosti* jednog dijela naslovne sintagme čija je poetičnost otvorena alternativnim vezivanjem prvog i drugog segmenta.

*3.1. Slična je situacija i u naslovu Što je to: Što je to pjesma,<sup>8</sup> u kojemu funkciju disperzije nosećih označenih sintagmi.*

[4] Branimir Bošnjak, *Apokalipsa avangarde*, IC Dometi, Ri, 1982, str. 134: »... Njegove su natuknice programske prirode i tako ulaze kao fragmentarni dodaci u raspšinjuto tkivo pjesme...«

[5] Branko Maleš, *Tekst*, August Cesarec, Zg, 1978, str. 48—49.

[6] A. Okopien — Slawinska: Osobinose relacije u književnoj komunikaciji, Umjetnost riječi, Zg, 1974, br. 2—4, str. 166.

[7] *Isto*.

[8] Branko Maleš, *Tekst*, August Cesarec, Zg, 1978, str. 35.

nja (kao estetske funkcije) ima sintaktički oblik podvostručene upitnosti.

*4. Indeksi metajezičnosti u intencionalnoj uporabi sintagmi čija je semantostilistička paradigma »trošnja«.* U naslovu pjesme Kad sam tako intiman<sup>9</sup> uznačeno je vrlo složeno utkivanje metajezičnog označavanja, uobličeno dvama iskustvima »trošnosti« paradigmami ekspresivnog izražavanja (te jednoga trošnoga književnoga metajezika). Kada ovdje porabimo termin *trošan*, tada mislimo na ono stanje izvjesnog iskaza u kojem je njegova ekspresivnost odviše kodificirana, zbor česte uporabe u većem broju tekstova. Takav je iskaz zbog prečeste uporabe vrlo »prepoznatljiv« i čitljiv,<sup>10</sup> te estetski defunkcionaliziran, ispraznjen. To čak dovodi do absurdne situacije jedan pjesnički tekst, do situacije *neuvjerljivosti*, što je više nego rubni slučaj, dapače slučaj kada jedna lirska pjesma i gubi vlastiti estetski identitet.

U najbližem odnosu spram iskaza poput »Tako mi je teško«, »Kada sam tako sam«, možemo reći da je njihova ekspresivnost patetična, pa ovdje bilježimo zapravo »kritičko oslanjanje na paradigmu takvih iskaza.<sup>11</sup> Ključnu poziciju u ovim sintagmama očigledno ima leksem »tako«, čija je (patetična) ekspresivna označenost ovdje preoznačena leksemom »intiman« koji pripada paradigmama, asocijativnu nizu koji je prilično vezan za promišljanje s pozicije tradicionalnog kritičkog metajezika. Naime, upravo bi promišljanje s aspekta tradicionalne kritike i imenovalo, ako bi previdjelo trošnost, iskaz iz paradigmme koju smo preložili, kao,

[9] Isto, str. 29.

[10] Louis Jean Calvet, Roland Bart, BIGZ, Bg, 1976, str. 130—131: »... Svi tekstovi prethodno podeljeni prema kategorijama koje se odnose na njihove tvorce (pisci ili oni koji pišu), su podeljeni prema načinu primanja koje svaki od tekstova podrazumeva. Pisljiv je, dakle, tekst koji može biti iznova pisam to jest, koji od čitaoca čini proizvođača teksta. Naprotiv, čitljivim je nazvan onaj tekst koji može biti čitan, ali ne i iznova pisano.«

[11] Siegfried J. Schmidt, *Estetski procesi*, Gradina, Niš, 1975, str. 165: »... preslojavanje, tematskog materijala kroz konkretnu umetnost čini ujedno jasnim zašto tako shvaćena konkretna umetnost prema svom pojmu mora biti antisentimentalna i antiindividualistička...«

otprilike, »izražavanje intimnih preokupacija«. U ovom se naslovu, znači, čita još jedna »svijest o trošnosti«, dapače, stav o trošnosti iskaza, i to trošnosti tradicionalnog metajezika, metajezika za koji smo rekli da u njegovu kategorijalnom nizu i funkcioniра leksem »intiman«. Zbog čega tvrdimo da se u ovom naslovu može, dakle, iščitati »svijest/stav o trošnosti« metajezika, odnosno jednog termina iz kategorijalna niza tog jezika?

To tvrdimo stoga što veza značenjskih jedinica koje naslov sadrži sugerira takvo čitanje naslovne sintagme. Naime, »trošnost« prvog dijela sintagme »očuđena« je i funkcionalizirana izborom leksema koji pripada (kako će prepoznati iole iskusniji čitač) poznatom metajeziku, jeziku tradicionalne književne kritike pa je i leksem »intiman«, kao termin iz toga metajezika »uneozbiljen«, jer je izvađen iz konteksta svoga sustava i postavljen u sintagmu koja funkcioniра patetično, kodificirano ekspresivno. Tako funkcioniрајуća sintagma preoznačuje i semem koji je već prvotno označio njenu »u iskustvu prisutnu« paradigmu.

Konačno, promatra li se način poetskog funkcioniрањa ove cijele naslovne sintagme, tada se ono, funkcioniranje, vidi kao suodnos dviju jezičnih funkcija, suodnos u kojem se relativizira linearno djelovanje i jedne i druge funkcije. Time je bitno potencirano razvijanje konotativnosti znaka, te umanjivana njegova referencijalnost. Dakle, ne saopćujući ništa doista jednoznačno, čitljivo, naslovna sintagma, upravo kao persiflaža uobičajenog naslovljavanja, usložnjuje i daljnji prostor odčitavanja značenja.

*5. Interpunktacijski znak kao naslov.* Čitatelj koji se nađe pred tekstrom, pjesmom koja umjesto naslova ima zarez, svakako će se naći u nedoumici o značenju takva naslova, a zatim i odnosa takva naslova prema ostalom tekstu. Naime, u uobičajenoj uporabi funkcija je zarez odvajanje rečeničnih dijelova, odnosno postavljanje rečeničnih segmenta u značenjski određene odnose

(npr. odvajanje zarezom suprotnih rečenica, odvajanje zarezom u nabranju više od dva elementa itd). Pošto ova Malešova pjesma, koja je naslovljena '\_\_\_\_\_',<sup>12</sup> ne tematizira zarez (premda ga imenuje kao jednog od motiva), ili kolokvijalnije rečeno ova pjesma ne pjeva o zarezu, onda se nalazimo pred logičnim pitanjem što to »odijeljuje« to jest »postavlja u odnos nabranja« ili sl. ovaj naslovni zarez?

Odgovor nam nudi poststrukturalistička teorija tekstualne prozvodnje, koja tekst promatra kao intertekstualnu tvorevinu. Ovaj nam način promatranja tekstualnog proizvoda nudi već Barthes pri svom prijelazu u poststrukturalizam kada smatra da »pokušati naći 'izvore', 'utjecaje' djela znači postati žrtvom mita o porijeklu, citati koji sačinjavaju neki tekst su anonimni, u trag im se ne može ući, a već su 'procitani', to su citati bez navodnika«.<sup>13</sup>

Ovaj način promatranja tekstualne tvorevine radikaliziran je u Derridinoj *Gramatologiji*, gdje se pojedinačni tekst promatra kao dio cjelovite traga koji utiskuje tekstualna proizvodnja stalnim kretanjem (od početka) rasprostirana.<sup>14</sup>

Naslovivši svoj tekst naslovom '\_\_\_\_\_', Maleš je zapravo konkretnizirao ove ideje, on je stavio zarez iza tekstualne proizvodnje koja mu prethodi, koja ga okružuje i koja se dakle nastavlja iza toga zareza što obavlja, znači, svoju uobičajenu funkciju odjelitelja dijelova »iste« rečenice.

**5.1.** Zaključno se može reći da se metajezičnost u takvu naslovu iščitava na dvije međusobne nepotiruće razine:

a. metajezičnost se iskazuje upravo time što je čitanje ovoga naslova jedino i moguće u vizuri poststrukturalističkoga metajezička;

[12] Branko Maleš, *Tekst*, August Cesarec, Zg, 1978, str. 44.

[13] Roland Barthes, *Od djela do teksta*, Književna reč, Bg, 1976.

[14] Jacques Derrida: Razlom, *Slovo razlike*, Pitamja, Zg, 1970, str. 97–106.

b. prvotna, mimetička beznačnost ovoga naslova uočljiva je upravo zbog neuobičajene pozicije koju uzima »sadržaj« naslova (zarez). Naime, naslov je uvihek ono mjesto koje je leksično i semantično, koje nešto referira. Takva je naslovna situacija kodificirana, pa je zato postavljanje u naslov nečega prvotno aleksičnoga čin dekonstrukcije koda (koda po kojem je naslov uvjek leksičan). Dakle, ova se dekonstrukcija ne bi ni uočila da nije na mjestu nečega »čvrsto određenoga« pa je njeno funkcioniranje i oslonjeno na metajezičnu prepostavku naslovne leksičnosti.

Ovdje su, znači, izložena dva čitanja metajezičnosti naslova koja se međusobno ne potiru jer upravo atipično uobličenje naslova upućuje čitatelje na složenija čitanja teksta.

#### 6. Metajezičnost početka teksta

##### 1. primjer:

Što činim kad činim ovo  
ja ne znam  
ne znam — ne znam  
kao ljudljanje  
(...).<sup>15</sup>

Tekst započinje uvodno-upitnom »gestom« zamaha koja otvara prostor semantično-sintaktičkog međurasvaranja. O čemu je zapravo riječ?

Semantičnost i selektivno-kombinacijska<sup>16</sup> povezanost prva dva stiha naoko su pravocrtne, referencijsko-čitke; međutim, ipak su i konotativno problematizirane jer prvi stih u svome pitanju nema denotirano ono na što se odnosi upit. Na mjestu objekta nalazi se zamjenica »ovo« i jedini zamisliv objekt postaje »pisanje«,

[15] Branko Maleš, *Tekst*, August Cesarec, Zg, 1978, str. 29.

[16] Roman Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Nolit, Bg, 1966: »... Selekcija se vrši na osnovu ekvivalentnosti, sličnosti i nesličnosti, sinonimnosti i antonimnosti, dok se kombinacija, ustrojstvo sekvence, zasniva na blizini. Poetska funkcija projektuje princip ekvivalentnosti sa ose selekcije na osu kombinacije...«

»proces tkanja teksta« ili sl. Tako se, već u prvom stihu, tekst okreće sebi, svojoj procesualnosti kao predmetu. Pjesma zapravo počinje saopćavati svoju vlastitu strukturu.<sup>17</sup>

S razine implicirane informacije (razaznavanje poetike), ovako »pročitana«, referencija izvedena je na razinu tematizirane informacije.<sup>18</sup> Zapravo smo metajezičnu informaciju, koja inače funkcioniра implicitno, eksplisirali kao onu koja se nalazi u prijelazu na tematsku razinu. Nakon ovakva čitanja početka, to jest prvih dvađu stihova pjesme, u dalnjem ćemo čitanju utvrditi da se u strukturiranju trećega stiha bitno opterećuje sintaktostilističku razinu. Koristi se mikrostruktura ponavljanja, a zatim se usporedbom opisuje funkcioniranje te mikrostrukture, odnosno izlaže se izvjestan stav, doista komentar tvarnosti iskaza. U ovoj usporedbi — opisu — komentaru: »...kao ljaljanje...«, čita se na stilskoj razini infantilizirana ekspresivnost kao indeks metajezičnosti.<sup>19</sup>

## 2. primjer:

*...da bi pjesma uopće bila* (kurziv G. R.)  
 moram je postaviti nekako čudno  
 moram početi od bedrene kosti  
 (...)<sup>20</sup>

Vrlo jednostavan primjer tematiziranja metajezičnosti čitamo u prvom, kurziviranom stihu pjesme Šamanje marame. U ovom slučaju riječ je o imenovanju, gotovo, naporu savladavanja »brbljivosti«, kako ime-

[17] Siegfried J. Schmidt, *Estetski procesi*, Gradina, Niš 1975, str. 185.

[18] A. Okopien — Slawinska: *Osobnosne relacije u književnoj komunikaciji*, UR, br. 2—4, Zg, 1974, str. 168: »... Ne postoje nikakva ograničenja opsega tematizirane informacije, predavane putem sadržaja iskaza. Informacija može predstavljati osobnost subjekta, primaoca ili junaka, kao što može sadržavati i sudove na temu vlastite organizacije (metajezični sudovi) ...« (kurziv G. R.).

[19] Da se doista radi o »šivanju«, strukturiranju, infantilizirano ekspresivna materijala, pokazujući daljnji stihovi već na razini heuristično-mimetičkog (Riffattere) čitanja: »...Kao ljaljanje/kao prostodušnost djeteta i mjegeve/mašne koja još malo/ i leti ...«

[20] B. Maleš, *Tekst*, AC, Zg, 1978, str. 36.

nuje Barthes tekstove koji su nastali iz »puke potrebe za pisanjem«.<sup>21</sup> Ovakva se jezična gesta funkcionalizira kao pomicanje iz pozicije brbljivosti, ili opasnosti od brbljivosti, u situaciju iz koje se kreće u rasprostiranje teksta. Kondicionalni oblik početka otvaranja prostora pjesme onaj je sintaktički gest koji upravo referencijskim označenim uznačuje svijest o postojanju teksta, a isto tako i, logično, svijest o sačinjanju teksta. U ovom se slučaju ta poetička svijest o sačinjanju teksta iz nagovještene eksplisitne metajezičnosti, »... da bi pjesma uopće bila«, preoblikuje na semantostilističkoj razini mikrostrukturu paradoksa: »...moram početi od *bedrene kosti*...« (kurziv G. R.).

Ovako bizaran paradoks, mikrostruktura je iz koje se ulazi u središnji dio prostora pjesme. O tomu kako se početna metajezičnost vezuje uz metajezične elemente u dalnjem prostoru teksta govorit ćemo kao o atomiziranoj (Bošnjak-fragmentiziranoj) eksplisitnoj metajezičnosti, principu izgradnje teksta, odnosno poetičkom nacrtu Malešove poezije uz ostale već spomenute oblike (ili one koje ćemo tek spomenuti).

*7. Montiranje intertekstnih odjeljaka.* »Izmeđutekstni«\* odjeljci su oni tekstualni pasaži u pjesmama Branka Maleša koji su označeni grafički izrazito odijeljeno i to:

- a. širokim zagrada ma koje uokviruju cio odjeljak; i
- b. tamnjom grafijom.

Utim se tekstualnim odjeljcima: 1) oponaša, paro-

[21] Roland Barthes, *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš, 1975, str. 5.

[\*] U naslovu 7. poglavlja čitanja aspekta metajezičnosti u pjesništvu B. Maleša upotrijebljen je termin *intertekstni* a ne *intertekstualni* jer je riječ o aspektu *tekstne* izgradnje koja u svojoj *tekstualnoj* funkcionalnosti ne provocira ni jedno poznato i opisano shvaćanje intertekstualnosti (npr. opaska 13. iza teksta »Stojeviću«). Ova, međutim, tekstne izrada ima, što se u 7. poglavljiju i nastroji pokazati, unutar tog jednog teksta, sasvim određenu tekstualnu *inter* funkciju. Zbog terminološke stabilnosti — u ovim proučavanjima bliskosti »stranorječnih« susreta — naslovno smo to imenovali *intertekstnim*, dok u poglavljiv, u izlaganju čitanja, upotrebljavamo hibridnu zbog upadljivosti (»tvrdće?«) i pod navodnim značima, ako dozvoljavate — *pohašnjenicu* »između tekstni«.

dira i relativizira funkcionalnost načina govora književne kritike. Tu vidimo, znači, upotrebu iskustva iskaza književne kritike, dakle upravo metajezika književnog jezika. No uobličen tekst produkt složeno metajezičnog subjekta. Primjer oponašanja analitičkog govora:

1. totalno moguće pisanje, iz-pisanje
2. ispisan rukopis pjesme
3. nelogičan položaj pjesme
4. neznanje kao pojilište poetskog konja
5. nadimanje drobine od silnih metafora djeteline

22.

2) U drugom slučaju, ovi »izmeđutekstni« odjeljci funkcioniraju kao dopunsko tumačenje prethodnog teksta. Međutim, samo je tumačenje teško identificirati kao doista pravocrtno tumačenje onoga u tekstu prethodećeg, ali oblik iskaza sugerira upravo takvu (a) interpretativnu i (b) objašnjavajuću intonaciju. Dakle, premda se oblikom iskaza »oponaša« namjera tumačenja i objašnjavanja (dopunjavanja, napose), funkciranje se odjeljaka ne može dokazati kao doista referirajuće o tekstu koji prethodi ili slijedi. Tako je ova metajezičnost i u svojoj označilačkoj pravocrtnosti dokinuta, relativizirana u pravcu poetskog djelovanja »cjeline« teksta (misli se: u svoj složenosti međudnosja onoga u odjeljcima i izvan njih, složenosti koju ovde nastojimo eksplisirati).

Primjer:

... jezik zimi ima ledeni ud  
od njega i tsl.  
tonske dojke betonske plombe ima grad  
vidio sam skandal

**funkcionalizam napavljenih poredbi  
o opomeni:  
opomena je sukrvica što u nosnom  
predvorju stražari šaku**

23...

[22] B. Maleš, *Tekst*, AC, Zg, 1978, str. 26.

[23] Isto, str. 25.

3) U trećem slučaju u »izmeđutekstne« se odjeljke odlaže svojevrstan ostatak tekstualnog materijala. To je onaj materijal koji zbog premale integrativnosti nije moguće izravno »ušiti« u tkanje, ali je nastavši uz postupak tkanja ostalog teksta ipak materijal koji ima izvjesnu (nedovoljnu) potenciju integracije. Uz prijeko potreban naglašeni »šav«.

Npr.:

...	jezik
evo	jest
Evin	jest
	on

**pismenost:**

**ispisana prsa javnog nužnika  
kao čitanje amonijaka očima nosa prstima  
oka kao iz-pišavanja pismenosti neću  
lakat lektora da me lupa oču biti grijeh**

24.

7.1. Dakle, u »izmeđutekstnim« se odjeljcima:

- a: oponaša, parodira i persiflira način govora književne kritike;
- b: »dopunski« tumači prethodno tkanje;
- c: odlaže ostatak tekstualna materijala, materijala neizrazite integrativnosti.

8. »Šivanje« teksta »koncem« metajezika. Tekst koji je oformljen u obliku »critica« (ne kao književnog žanra, nego fragmentarnih zapisa), nadslavljen je:

Ostaci materijala slobodni za upotrebu:  
dobro bi bilo kad bi netko sa mnom sašio tekst.

Pročitajmo teorijsku poziciju koja je prepostavka ovakva nuđenja, naoko nedovršena »materijala«, nuđenja čitatelju njegovu vlastitom »šivanju« teksta.<sup>25</sup>

[24] Isto, str. 51.

[25] Siegfried J. Schmidt, *Estetski procesi*, Gradina, Niš, 1975, str. 156.

... Konstituiranje značenja u konkretnim tekstovima konačno se postiže kroz usko odnošenje na datu teoriju koja služi kao osnova ...«

»Tekst znaci tkanje«,<sup>26</sup> on dakle nastaje *procesualno, u tijeku sašivanja* materijala — tkanine. On nije gotov sklop, završen i nepomičan.

»...ovo se tkanje uvek uzimalo za neki *proizvod* (kurziv G. R.), jedan *gotov* (kurziv G. R.) veo, iza kojeg se drži, više ili manje skriven smisao (istina), mi sada u ovom tkanju naglašavamo *generativnu* (kurziv G. R.) ideju da se tekst sačinjava, izrađuje većitim pletenjem«.<sup>27</sup>

Razložimo li ova razmišljanja na nešto manje metaforični, operativno semiologiski govor, vidimo da je tekst označitelj koji sadrži određen broj označenih ali čije dočitavanje nije nikada definitivno. Mi se slažemo s postavom da tekst označuje uvijek isti broj značenja. Međutim, činjenica je također, da je malo vjerojatno da će i dva čitatelja u istom tekstu iščitati »neka/sva« značenja. Na isti način. Ona, ta značenja, neće imati za različite čitatelje isti smisao.<sup>28</sup>

»Značenjska dimenzija je vrijednost koju nalazimo u tekstu, ..., dok je smisaonost šira odrednica, ona je vrijednost koja se uspostavlja u odnosu na tekst — čitalac ... značenje bi bilo inherentno samom tekstu ... dok bi smisaonost teksta bila spoznajna vrijednost koja se dobiva konkretnim analitičkim činom«.<sup>29</sup>

Znači, čitatelj je određen svojim konkretnim egzistencijalnim okružjem kao i vlastitom osobnošću, koji uvjetuju smisaonost što će je on, čitatelj, moći pridati nekome tekstu, to jest čitanju nekog teksta. Onog teksta koji izaziva, prema Barthesu, zadovoljstvo, nasladu\*, te ima strukturalnu znakovnost izmaknutu od (a) »brbljanja« i (b) »čitljivosti«. U čitanju ovakvog teksta:

[26] Roland Barthes, *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš, str. 86.

[27] *Isto*, str. 86.

[28] Radoslav Katičić, Književna umjetnina kao znak, Umjetnost riječi, Zg. br. k 1–3, str. 130.

\*... Književna pak vrijednost ne zavisi tako samo od svojstava jezičnog znaka, nego i od cijelokupnog životnog iskustva čitatelja ili slušatelja. To cijelokupno životno iskustvo uključuje, dakako, i sve susrete s književnošću, sve književne doživljaje koje je čitatelj ili slušatelj ikada imao...« [29] Gajo Peleš, *Iščitavanje značenja*, IC Dometi, Rijeka, 1982, str. 24.

[\*] »Zadovoljstvo« ili »nasladu«? Ili, pak, »užice«? Razmisliti o tome zajedno, s Ačinom i Mrkonjićem! S njihovim prijevodima Barthesa.

»Ono što otkrivam, to je moje telo pri nasladi. A ovo telo pri nasladi je isto tako, *moj istorijski subjekt* (kurziv G. R.)...«<sup>30</sup> odnosno, kako smo već napisali, pojednostavljeno, određenost vlastitom osobnošću i egzistencijalnim okružjem.

Izvjesno je zaključiti da Branko Maleš Ostacima materijala... problematizira upravo ovakav način promišljanja procesualnosti tekstualne proizvodnje. On, dakle, nadslavljuje svoj tekst sasvim u suglasju s Barthesovim ili barthesovskim, poststrukturalističkim metajezikom.

»Na pozornici teksta nema rampe. Iza teksta ne postoji neko aktivvan (pisac), a ispred njega neko pasivan (čitalac)«,<sup>31</sup> pa ovaj ponuđeni materijal treba i upotrijebiti upravo prema naslovnoj uputi. Ipak, postoji jedan problem. Barthesovo promišljanje je ipak metaforično, odnosno, Barthes je izložio ideju funkcioniranja čitalačkog čina, pojednostavljenog tumačimo, kao čina iščitavanja, u kojem, ipak, svatko »tka svoj tekst« prema sebi (i svojim mogućnostima, dodali bismo) svatko ima svoje »individualno« užice u tekstu. Užice u tekstotvorju, tekstorastvorju. A Maleš je tu ideju zapravo tekstualno konkretizirao, »udoslovio«. Barthes je metaforički deskribirao tekst kao komade materijala koje treba svatko prema sebi sašiti (ako, pomalo malešovski parafraziramo), Maleš je to konkretno<sup>32</sup> izložio. I, ponovo pišemo, tu je sada problem kako konačno »sašiti« taj materijal.

Odgovor smo već dali — koncem metajezika.<sup>33</sup>

#### 9. Fragmentirana eksplicitna metajezičnost (kao bitan element ubličenja teksta). U pjesmi Starost tek-

[30] Roland Barthes, *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš, 1975, str. 84.

[31] *Isto*, str. 20.

[32] S. J. Schmidt, *Estetski procesi*, Gradina, Niš, 1975, str. 116.

... Tako umetnost postaje radnja, koja u indikativnom obliku pokreće estetsku i transcedentalnu refleksiju i sebe uboličava, pri čemu umetničko delo kao polazna i krajnja tačka takve refleksije samo tada nije proizvoljno kada kroz polifunkcionalnost beskonačno pokreće optičku i diskurzivnu refleksivnost...«

[33] Vidi opasku 25.

sta.<sup>34</sup> Branko Maleš koristi elemente poetičkog nacrta u eksplisitnom obliku. Te elemente Maleš rabi kao »konac« u »šivanju« oblika teksta.

Pjesma započinje eksponiranjem triju usporedbi, kojima je odsutan drugi član usporedbe.<sup>35</sup> Možemo reći da je otvaranje prostora teksta na tematskoj razini upravo uobičeno potragom za drugim dijelom usporedbe.

Međutim, daljnja izgradnja prostora pjesme ne pruža se u pravocrtnom traganju za referencijom koja bi, zatim, zatvorila tematsku razinu pjesme. Dapače, slijedeći prostorni odjeljak teksta (strofa) započinje stihom:

Ovaj 3 x kao  
traži meso da ugrize.

Ovim se stihom eksplisira odnos prema postupku koji je upravo, prethodno, izložen. Taj se odnos dodatno ekspresivizira stilemima persiflaže među kojima je metaforičnost stiha »... traži meso da ugrize«, već početak ove produktivne mikrostrukture.

U dalnjem tijeku teksta čitamo:

... ona stoji u sredini  
ne isturuje svoju upitnost  
jer to je protiv pravila ...

Jasno je da ova, druga, strofa teksta izlaže »svijest« o neobičnosti postupka koji je uporabljen u prethodnom odjeljku, te se prema njemu odnosi kao komentar, komentar načinu izgradnje početka pjesme, koji je »protiv pravila«, »isturio svoju upitnost«, to jest nesređenost izazvanu otvorenošću usporedaba.

Ova eksplisitna metajezičnost druge strofe nastavlja se u početku slijedeće strofe i to stihom koji je, stilski gledano, oblikovan u kolokvijalnom govoru. Ova

[34] B. Maleš, *Tekst*, AC, Zg, 1978, str. 34.

[35] Ne čini li nam se da upravo ispisujemo jednu od školski poznatih i teorijski »priznatih« definicija metafore?

kolokvijalnost preuzima označiteljsku funkciju metajezične razine, jer ogoljuje postupak koji se iščitava kao dio poetike demistificiranja proizvodnog čina. Čina pisanja.

Kolokvijalni stiltem prvoga stiha nastavlja se izravno na djelomično eksplisitno metajezičan drugi stih:

da se vratimo otoku  
sa čime se *rimuje*... (kurziv G. R.)

Eksplisitna se metajezičnost u toj istoj strofi i dalje iskazuje u stilemima kolokvijalnog govoru, na način o kojem smo već pisali, kao postupku preuzimanja metajezične funkcije iskaza.

U dalnjem tijeku pjesme oblikuje se vrlo jednostavna slika uz mikrostrukturu usporedbe, koja je sada moguća (iako je to rekvizit koji je u pjesništvu inače vrlo izrabljen):

negativ otoka sama je gola naga  
voda  
na jednom mjestu ona kruži oko nečeg  
kao da se sjeća  
dalje se ponaša kao spašena ... (kurziv G. R.).

Poetički je usporedba sada dopustiva zato što je »trošnost« usporedbe kao često rabljene mikrostrukture, značajno relativizirana prethodnim eksplisitnim metajezičnim iskazima, te komentirana unutar prostora ovoga teksta. Svišeću o trošnosti usporedbe, dakle, koja je upisana u sam prostor teksta, proizveden je »alibi« za ponovnu upotrebu ove mikrostrukture.

Dva završna stiha:

voda je ravnica koja klizi mokro  
otok je zgsnut strah čovjeka ...

koriste rubno iskustvo pjesništva egzistencije, no se nanovo *procesualno* opravdavaju završnim komentarom — stihom:

to su zaključci.

*10. Materijaliziranje/udoslovljenje/konkretizacija »fenomena« palimpsesta.* Kada se govori o intertekstualnosti, naravno, u vizuri poststrukturalističkoga mišljenja, onda je vrlo zanimljivo čitati način na koji je Maleš uobličio jedan od svojih tekstova.<sup>36</sup> Naime, teorijsku definiciju intertekstualnosti Maleš doslovno oponaša. Između stihovno oformljenih redaka upisan je istovjetan tekst, koji je tek grafički otiskan slovima drugog tipa, novinskog.

Ovako udoslovljen »fenomen« intertekstualnosti relativiziran je u prvotnom smislu teorijske zamisli, jer teorijsko tumačenje intertekstualnosti nije tretiralo taj »fenomen« kao mogućnost ovakve materijalizacije (izvedbe). U ovom slučaju ta »doslovnost« materijaliziranja obilježena je uznačenom sviješću o tekstopotvornim postupcima, pa se imanentna metajezičnost, poetika Branka Maleša (oslonjena upravo na poststrukturalističku misao), vizualno — grafički »realizira«. Formalni elementi uobličenja pjesme znači preuzimaju u potpunosti tematsku razinu znaka pjesme, koja sada, kao forma-tema, upućuje na kod poststrukturalističkog promišljanja (o intertekstualnosti, dekonstrukciji...).

*11. Akustična međuproizvodljivost.* Predgovornik Malešove knjige *Tekst*, piše da je »...obilježe ove poezijske... naglašena prisutnost muzike, onomatopejsko bruhanje prirode... pod vještrom dirigentskom palicom pjesnikovom, koji... iz disharmoničnog svijeta oko sebe uzima, sklada tonove koje samo pjesnik čuje i uglasbljene iznosi...«.<sup>37</sup> Potpuno je nejasno kakvu to »muziku« čuje ovaj predgovornik, a još je manje jasno gdje on vidi i čuje »onomatopejsko bruhanje prirode«. Kao prvo, u Malešovim tekstovima nema niti jedne mikrostrukture onomatopeje a još je izlišnije tada govoriti o nekakvu »bruhanju prirode«. Koje prirode?

[36] B. Maleš, *Tekst*, AC, Zg, 1978, str. 60.

[37] *Isto*, ovitak knjige.

Ovaj nevješto sročen tekst Malešova dobrohotna predgovornika vjerljivo je ipak »htio nešto drugo kazati«. Nezaobilazno je pri pisanju o prisutnosti elemenata metajezičnosti u Malešovu pjesništvu pisati i o funkcionalnosti morfostilističkih te fonostilističkih proizvodnih gestova. Na nekim mjestima, poetika se eksplisitno ukazuje na ove dvije stilske razine. Navedimo primjer:

...o, blistav li si silos  
ko losos  
kolos slova!<sup>38</sup>

Zašto tvrdimo da je jedan tekstualni odjeljak u kojem je zvukovna samomeđuproizvodljivost<sup>39</sup> istaknuta, već eksplicira poetiku, a ne je samo (uostalom, kao i svaki drugi segment teksta, odnosno svaka druga tekstualna struktura) implicira?

Eksplisiranje se poetike oblikuje ne leksičkim, izriječnim putem na tematskoj razini. Ili, doista, ovo se eksplisiranje ipak izlaže na tematskoj razini. Otkuda sada ovo prividno protivurječe? Naime, pošto ovi tekstovi i tako relativiziraju referencijalnost tematske razine znaka pjesme, nudeći mu (a) konkurentske fragmente eksplisirane poetike i (b) konkurentske stilističke geste, onda je zanimljiv problem stupnja kodificiranosti ovih aliterativno-asonancijskih iskaznih odjeljaka. Može se dakle utvrditi slijedeće:

1. ovi su iskazni odjeljci naglašeno autonomizirani, oni su naročito istaknuti;
2. odlikuje ih bitna, kako već napisasmo, samoizmeđuproizvodljivost;
3. nakon uobličenja sličnovrsnih odjeljaka u nekoliko tekstova, može se govoriti o vrlo produktivnoj razini, stilistične, kodificiranosti (stil je metajezično označen).

[38] *Isto*, str. 6.

[39] Usporedi: tekst Branka Čegeca (Presvlačenje avangarde, Pitanja, Zg, 1983) o genetičkom lingvizmu u tekstualnom pjesništvu Milka Valenta.

S obzirom na to da je jedna od poetičkih okosnica tzv. tekstualnog pjesništva isticanje u prvi plan autonomizirane samopropozivodljivosti govora, utvrđujemo poetički identitet Malešovih tekstova.

*12. Narativnost i persiflažno fantastizirana diskurzivnost.* U novijim tekstovima Branka Maleša<sup>40</sup> odsutna je i eksplicitna metajezičnost, a i zvukovna prenадraženost, kao vrlo istaknuti proizvodni mehanizmi u prvoj zbirci. Ova su dva elementa, dakle, potisнута u drugi plan, ali bi bilo pogrešno tvrditi da se metajezičnost ne iskorištava i dalje. Naime, ona je sada djelatna u složenijim oblicima intermedijalnih i intertekstualnih indiciranja. Novo Malešovo pjesništvo temelji se na persiflaži nekih kodificiranih postupaka, pa se s obzirom na indiciranje izvjesnih, baš određenih, kodova, opet može govoriti o poticanju metajezične funkcije.

Novi se tekstovi Branka Maleša mogu promatrati kao svojevrsna persiflažna diskurzivnost i to onda ako pojam diskurzivnosti shvatamo u onom rjeđe porabljenom smislu — kao fingirano zalijetanje »poruke« tekstualne tvorevine u izvantekstualnu zbilju. Maleš to čini izradom tekstova u narativnoj opravi, koja se često ubličuje kao oponašanje npr. svakodnevnog pričanja, sa svim elementima koje to pretpostavlja, ali i s brojnim elementima koje se tim odlikama funkcionalno suprotstavlja. Tako se tekst razvija u obliku fingiranog dijaloga u kojem je dominantan izrijek upravljen iz pozicije senzacijiski melankoličnog, ali i duhovito fantastiziranog lirskog subjekta, u pismu koje je sačinjeno od brojnih pitanja, odgovora, usklika, općenito kolokvijalizma, dakle onoga što se dinimizirano razvija u preplitanju ekspresivne i konativne funkcije te karakterizira svakodnevno pripovijedanje.

[40] Branko Maleš: Maleš, srebrno krilo hrvatske poezije (autorska stranica), Oko, 1984, 29. III — 12. IV, str. 19.

Pojest će me neki omladinac (autorska stranica, Književna reč, 1984, studeni, str. 10).

Dao sam joj ruže i rekao: »Vrati mi ih!«, Oko, 1985, 14. III — 28. III, str. 19.

... zagrali me, imam preuzak krug misli, kaže,  
inženjer i drhti dalje  
ona, u pola tri, namješta kosu, sjećaš se, počinje,  
ne, rekao sam posramljen, jer svega sam se sjećao  
ona se, zatim, još jednom, kao jednodnevno sunce  
u sutonskom moru, ogleda u glatkom lubeničinom  
licu.<sup>41</sup>

Maleš, nadalje, koristi neke jezične mehanizme koji imaju i određeno, prepoznatljivo žanrovsко porijeklo u usmenoj »književnosti«. Npr. tekst »nebo je tv stanika«,<sup>42</sup> koristi kao poticajni tvorbeni mehanizam riječi iz poznate dječje igre »leti, leti«. Tom prilikom Malešu, npr:

... leti, leti slon  
slon leti u suton kad u  
džungli pojeftinju surle ...

Diskurzivnost se izgrađuje i na taj način da se ispisuju imena osoba koja nisu »izmišljena i slučajna« nego su intencionalno upisana kao sugestija govorenja o stvarnim osobama, a govorno se uobličuju kao obraćanje tim imenima, kao iznošenje podataka o njima, itd:

... a i moja susjeda marićić je tu, kako ste  
gospođo: krade li vam sin još uvijek u poduzeću

Duhovito preoznačujuće tretiranje mimetičnosti produktivno se nastavlja u nanošenju različitih medijskih tragova:

... nitko me ne posjećuje osim lilića koji svaki put  
u 19,30 min kaže: dobar večer, kako si,  
međutim, dalje govorи o homeiniju i drugim  
operama ...<sup>43</sup>

[41] Maleš, srebrno krilo ...

[42] Dao sam joj ruže ...

[43] Pojest će me ...

Indiciranje, dakle, medijskih tragova također je jedna od dinamizirajućih odlika metajezičnog funkcioniranja Malešovih tekstova. Najčešći mediji koji se indiciraju su video-mediji, ali je vrlo zanimljivo i stimuliranje »medijskog« karaktera nečega mnogo manje modernog, ali ne i manje sinkronog, kao što je npr. trač, a to nas ponovo vraća aspektima tehnologije izgradnja teksta, jer govorimo o obliku usmenog »stvaralaštva«, pa se, znači, ponovo možemo vratiti i obliku korištenja naracije: svakodnevnom pričanju.

Zaključimo, ali daleko od završavanja čitanja Malešovih novih tekstova, da se narativnost ovih tekstova oslanja na persiflistično fantastiziranu diskurzivnost, za koju je »programatski« karakterističan neslučajno završno istaknuti stih posljednje Malešove autorske stranice u »Oku«:

... sve je tema!<sup>44</sup>

[44] Dao sam joj ruže...

## 2.5. Samosviještu prenadražena »tekstura« u pjesništvu Branka Čegeca

*1. Eksplicitno metajezično upisivanje svijesti.* Pismo Branka Čegeca, uobličeno u zbirkama *Eros-Europa-Arafat*<sup>1</sup> i *Zapadno-istočni spol*<sup>2</sup> onaj je dio »korpusnog« traga koji je mjesto susreta i svih drugih konceptata tekstuallnog pjesništva koji su prisutni u sinkronijskoj situaciji hrvatske književnosti.

To je pismo vrijedno analize jer se u njemu bjelodano iskazuje manirističko usmjerjenje jednog dijela tekstuallnoga pjesništva pokazuje se a tendencija kodificiranja stilističke razine spram stilističkih zahvata inauguiriranih tekstovima Severa, Maleša ..., postupak ovjeravanja vlastitoga pisma kao upravo takvoga, svjесно takvoga, a ni slučajno nekakvog drugačijeg. Ta se svijest o vlastitoj konceptualnosti b eksplicitno upisuje:

... je li to procesualnost pisanja?<sup>3</sup>

Takvo eksplicitno metajezično upisivanje svijesti o načinu tekstuallne proizvodnje čin je konačnog brisanja pejorativnosti koja i inače, tradicionalno, termin manirizam\* nepotrebno jednostrane opterećuje.

Promotrimo najuočljivije postupke metajezičnosti tekstova u Čegecovu pjesništvu.

*2. Zvukovno »začinjanje« teksta.* Zvukovno »začinjanje« teksta, zgušnjavanje mikrostruktura ponavljanja, na različite načine, od aliterativno asonancijskih sklopova do — etimoloških figura (figura etymologica), jedan je od najuočljivijih Čegecovih tekstotvornih postupaka.

[1] Branko Čegec, *Eros-Europa-Arafat*, Goranovo proljeće, Zg, 1981.

[2] Branko Čegec, *Zapadno-istočni spol*, August Cesarec, Zg, 1983.

[3] Isto, str. 47.

[\*] Usporedi kod Hockea.

Međutim, samo takav ovlašan opis zvukovnosti koju Čegec porabi sugerirao bi da je riječ o tekstovima čije je jedino užice u zvukovnim presložilačkim igrarijama a što jest klopka u koju su ulovljeni mnogi mlađi sljedovatelj semantičkog konkretniza.

Ovakve zabune u opisivanju tekstova Branka Čegeca ne smije biti jer je »njegovo« zvukovno užice različito specifično nadraženom/stimuliranom osvještenošću:

a. ta se zvukovnost rabi samo uz osjetnu humorizaciju prvotne semantičnosti određenog iskaza pa se onda te dvije razine — zvukovna igra i značenjska perisiflaza — međusobno podupiru, »erogeno« stimulirajući jednu drugu:

... to je plavi lavež 'av' to je  
siva njiska 'ia', to forma varira od zvuka do zvuka ...<sup>4</sup>

Vidimo kako je Čegec u ovom primjeru zvukovni, glasovni, sadržaj prethodećih riječi izravno unutar tekstno opisivao:

... plavi lavež 'av'  
... siva njiska 'ia'

da bi zatim sasvim komentatorski opisao textualnu konstelaciju:

... to forma varira od zvuka do zvuka ...

Dakle, opasnost — samodostatno zadovoljavanje, u koje su uletjeli već spomenuti presložitelji, bitno je supstituirana samokomentatorskim dodatnim razgledanjem vlastitoga postupka jezične gradnje, pa smo došli do

b. zaključka da Čegec i onda kada zvukovnost i rabi u doista morfo(fo)nološkoj igrariji, onda to čini stimuliranjem do krajnje prezasićenosti jezičnoga materijala, a tada »opravdanje« za funkcionalnost takva po-

[4] Isto.

stupka osigurava iščitljiva intencija, odnosno upisana svjesnost o postupku.

Npr. u tekstu TV ... (VOX POPULI), ispisuje se slijedeće:

- 1: šamar/ramor/marš — a — lek/šam — r — lek
- 2: baden — baden/nadam/dadem/eden den
- 3: (japa — tipi — tapa — tup!) mahmud rais sirov ez
- 4: šmrkalj aljkav/kavez zárez/lajgav zez ...<sup>5</sup>.

Očigledno je da ovakva međuproizvodljiva izgradnja teksta nije posljedica neznanja o beznačnosti koju može proizvesti zvukovita kastracija, o beznačnosti koja je ovdje proizvedena dinamizacijom ritmičko — metričkog mehanizma očitom namjenom »pretjeranošću«, čime se postiže stanje prenadraženosti teksta, koji, znači, zvukovnom, glasovnom »stranom« iskaza ubrzava, potiče proces čitanja kao »klizanja« mimo ili preko eventualnog mimetičnog i idejnog »sadržaja« (usp. u tekstu o Pavloviću).

3. *Osvješteno humorna poetizacija vulgarizma.* Osvješteno humorna poetizacija vulgarizma jest postupak koji se može jednostavno objasniti ako se napiše da pod pojmom »poetizacija« ne mislimo na prvotno tradicionalno značenje termina, uz koji se, znači tradicionalno, vezuje ponešto »sladunjava nježne« emocionalnosti. Ovdje se tim terminom označava temeljni aspekt textualne funkcionalnosti nekog elementa (način realizacije poetske funkcije jezika), ali se ne isključuje da se terminom, opet tradicionalnije, označi oblik intelektualistički urbanoosvištene emocionalnosti, koja, dakle, penetracijom vulgarizama provocira, reducira »katalog« banalnosti (»sentiš«) intimističkog pjesništva i tako »traži«, oblikuje vlastiti identitet.

4. *De/konstrukcija diskursa političke mitologije suvremenosti.* De/konstrukcija diskursa političke mitologije suvremenosti jedna je od pomaknuto tematskih,<sup>6</sup> dois-

[5] Isto, str. 35.

[6] Isto, str. 55.

ta motivskih »tkanina« koju Čegec najustrajnije »prekraja«.

Lutajući kroz političkomitologiske diskurse, koje tako nametljivo izgrađuje diktat medijskih »ideologijanja« (u, jasno, najiskriviljenijem obliku, ali u dobro shvaćenom te iskoristavanom, manipulativno zlorabljenom mekluanovskom viziranju svijeta), Čegec razgrađuje njihova ključna »gramatička« pravila, i na tako *intertextualno, intratekstualno neutraliziranu materijalu* izgrađuje osvještenu »novu ezoteriju« svojih tekstova.

Npr. u tekstu X<sup>7</sup> Čegec na slijedeći način izlaze, eksplisira poziciju svojega teksta spram ideologičnosti pisma:

... Zaustavljam tekst \_\_\_\_\_  
ostavljam prostor otvorenim \_\_\_\_\_  
cijela je pjesma sklznula uljevo \_\_\_\_\_  
tako se desnicom oslobađam desnice  
  
moja ruka nije neonacist/moja pjesma nije  
politika.

*5. Osvojenoštenost na razini svih tekstualnih struktura + primjeri.* Svim Čegecovim tekstovima zajednička je temeljna poetička osvještenost upisana i promicana na razini svih tekstualnih struktura.

To se čini uporabom i uobličenjem poststrukturalističke teorijske misli koja je osnovni sutekst Čegecova proizvođenja, a u konkretnoj se proizvodnji tekstova ispisuje na brojne načine, u različitim preoznačavanjima uporabljivana materijala produktivnim prostornim pomacima, stilističkim usložnjavanjima, koja su u ishodištu vrlo slična Malešovu tretiranju tekstualne proizvodnje, gdje se međutim i razlikuju: puno većim zasićenjem Čegecovih tekstova eksplisitnim metajezičnim, izravno metatekstualnim/intertextualnim zahvatima.

Sličnost s Malešovim metajezičnim postupcima ipak

[7] Eros — Europa — Arafat

je izvjesna pa ćemo izdvajanjem nekih primjera to i pokazati.

Već navođenje samo dviju naslovnih metajezičnosti ukazuje na to: hoću napisati pjesmu,<sup>8</sup> kao primjer za uvodno imenovanje (i izvršavanje) čina zamaha u tekstualni prostor. Drugi je naslov Pjesma koju tek treba napraviti,<sup>9</sup> kao primjer na poziv na čitateljevo provočiranje, tj. provočiranje pozicije čitatelja kojega se poziva na »šivanje teksta koncem metajezika« (vidi tekst o Malešu).

Ovaj je problem parodijski reproduciran jednim tekstom<sup>10</sup> u zbirci *Zapadno-istočni spol*, u kojemu se medijsko urbanom frazom SUBOTOM UVEČER, etimološki i žargonski četiri puta varira u gornjem dijelu stranice, a zatim se ispisuje slijedeće:

prostor za tekst komentar/tzv. »črkaj čitatelju«

a donji se dio stranice ostavlja prazan sa sugestijom, dakle, za imenovanu radnju — »črkanje«.

*5.1. Primjeri.* Navest ćemo ovdje neke primjere proizvođenja složene metajezične »teksture« u zbirkama Branka Čegeca.

a. Komentar. Izravna upotreba metajezika, eksplisiranje poetičkih odrednica:

iskustva ove poezije posvema su porušila poetski SU-STAV koji je tradicija kodificirala,<sup>11</sup> (ovo je dio teksta iz Čegecove knjige, a ne tekst našeg rada — G. R.).

b. Literarne invokacije:

... majakovskog novalisa rimbauda

bretona brechta i güntera grassa.<sup>12</sup>

[8] Isto, str. 43.

[9] *Zapadno-istočni spol*, str. 37.

[10] Isto, str. 47.

[11] Isto, str. 72.

[12] Isto, str. 54.

- c. Supstituiranje leksičkog sadržaja aleksičkim (crticama, točkama, itd):

.....  
 .....  
 .....  
 .....  
 ..... bzb. .... LSD.<sup>13</sup>

d. Fusnotiranje, koje je komentatorsko, »(nad-)dopunuilačkog karaktera već uobičajenom funkcijom; u Čegecovim tekstovima, i sadržaj fusnote je metajezik. Pogledajmo to u jednom jednostavnijem primjeru fusnotiranja: npr. naslov RIMAAA(A),<sup>14</sup> fusnotiran je metajezikom s humornom preoznakom, ali ipak u osnovnom sadržaju metajezikom: »porno sonet/lakrdija«.

- e. Citiranje tekstova: — Ujevića: »Sam bez igdje i koga«,<sup>15</sup>  
 — Mađera »Oči plove ulicama u neredu prema raspolazu svojih tijela«<sup>16</sup>  
 — Sonja Manojlović: »Tako prolazi tijelo«.<sup>17</sup>
- f. Oponašanje književnog jezika starije hrvatske književnosti:

ar se ures mnozijeh sila hudočskijeh  
 misalju suproć omraza tudeškoga prikasciuše ...<sup>18</sup>.

g. Metajezično praćeni dijelovi teksta. Put na Istok<sup>19</sup> je tekst u kojemu su pored strofnog dijela teksta ispisanе i oznake u zagradi (koje su naravno i same dio »integralnog teksta«). Npr. »(UVOD 1)«,

» PRVI STUPANJ  
 » KOMUNIKACIJE « itd.

[13] *Isto*, str. 33.

[14] *Isto*, str. 39, a u istom tekstu citira i Slamniga (*Dronta*).

[15] *Isto*, str. 31.

[16] *Eros-Europa-Arafat*, str. 38—39.

[17] *Zapadno-istočni spol*, str. 28.

[18] *Isto*, str. 39.

[19] *Isto*, str. 49.

- h. Inkorporiranje: brojalica, pučkih pjесmica:

dildi-japek dildi mamek  
 kupite mi mačka  
 miši su se nakupili  
 oko riti-začka;<sup>20</sup>

i. Grafizmi, kolokvijalizmi, vulgarizmi, infantilizmi... kao tekstualni materijal čija je razlikovnost spram tradicionalističkog pjesničkog rječnika također već (pri)ovjeroeno mjesto upisa literarne proizvodne osviještenosti na stilističkoj ravni.

Neoptimalna optimizacija mreže, a u skladu sa tem, da je mreža jedan od ključnih elementa u modernoj komunikaciji, može biti učinkovitim instrumentom za poboljšanje kvaliteta i funkcionalnosti mreže. Međutim, u pogledu mogućnosti učinkovite optimizacije, mreža je uvek u konfliktu sa drugim ciljevima, poput sigurnosti i privatnosti korisnika. Uzimajući u obzir sveove mogućnosti i ograničenja, moguće je reći da optimizacija mreže treba biti uspostavljena na temelju konkretnih ciljeva i potreba, a ne samo poštovanjem tehničkih standarda. Osim toga, važno je da se učini mogućim da se postigne ravnoteža između optimalne funkcionalnosti i sigurnosti mreže.

[20] *Isto*, str. 21.

## 2.6. Interpelacija poststrukturalizma u pjesništvu Zvonka Makovića

*1. Analitičko tematiziranje jezika samog.* Zvonko Maković je autor koji je prvim trima knjigama<sup>1</sup> »uglavnom problematizirao idejnu podlogu u ono doba (1968, 1969, 1971 — nap. G. R.) dominantnog poetskog znaka«,<sup>2</sup> dok se četvrtom i petom knjigom: *Komete, komete*<sup>3</sup> i *Činjenice*,<sup>4</sup> upućuje u »... teorijom konkretnе umjetnosti potpomognuto analitičko tematiziranje jezika samog ...«.<sup>5</sup>

*2. Interpelacije poststrukturalizma/napuštanje logocentrizma.* U vrlo analitičnom pogovoru knjizi pjesama *Činjenice* Branko Maleš izlaže najnovija Makovićeva konceptualna uporišta za koja kazuje da je načelno »... nevažno u odnosu na zgotovljeni stihovni 'rezultat', je li sam autor svjestan svih teorijskih implikacija preokretne deridijansko-lakanističke geste«, ali da je »u Makovićevim posljednjim knjigama ... možda najbezbolnije u nas 'pretočen' i 'integriran' ... tehnoški mimesis određena tipa znanja (... aporije konkretnе umjetnosti u obzoru poststrukturalističke implikacije ...«.<sup>6</sup>

Već smo pokazali na kakav je složen način sam Maleš izgradio interpelaciju poststrukturalističkom teorijskom promišljanju i stoga valja ustvrditi da se ta dva pjesnička koncepta (Malešov i Makovićev) upravo temeljno približuju po postupcima konkretnacije, gotovo »udoslovljavanja« nekih kasnobartovskih i deridijanskih postava.

[1] Zvonko Maković, *U žilama će ljepota teći*, 1968, *Prostor voštanice*, 1969, *Karta svijeta*, 1971.

[2] Branko Maleš, *Debakl jezika i nova egzistencijalna ugroženost*, pogovor Makovićevoj knjizi *Činjenice*, Logos, Split, 1983.

[3] Zvonko Maković, *Komete, komete*, Izvor, Zg, 1978.

[4] Zvonko Maković, *Činjenice*, vidi bilješku 2.

[5] Branko Maleš, Pogovor knjizi *Činjenice*.

[6] Isto.

Međutim, i ovi postupci se međusobno razlikuju. Makovićev metajezični postupak uobičenja teksta, upisanje i propitivanje svijesti o procesualnosti možda se najbolje iščitava u pjesmi *PORGY AND BESS BAND*.<sup>7</sup>

U ovom tekstu sam čin imenovanja, označavanja, problematiziran je svještu o procesualnosti, o činu imenovanja kao takvom. I kao prvotno usmjerenoj denotaciji, čija je međutim, »istinitost« do krajnosti upitna, jer »... ionako su riječi proizvoljne ...«.

Vidimo, Maković porabi i jedan »čvrst« lingvistički termin, *proizvoljnost*, kao uporište za svoj prilazak i pristanak deridijanskom promišljaju kakvoće i porijekla traga, te kasnobartovskim spoznajama. A Barthes piše: »... kao da sam pogoden progresivnom gluhoćom, čujem samo jedan, jedini zvuk, pomiješan zvuk jezika i diskursa ...«.<sup>8</sup>

Makovićev tekst osviješteno provocira nemoć diskurса da bude »istinit«, ali i jezika da »natjera« diskurs na »istinitost« izrečenog:

lagati, zašto ne:  
riječima. ustajem i prilazim stolu: nisam ustao  
stolu nisam prišao ...

odnosno, iskazuje se moć diskursa da bude, da jest, da je sam »istinit«, jer jest, ali da ne izriče »istinu«, da ne mora izricati »istinu«, tj. drugu »istinu«, do li svoju iskazivost (svoju materiju, materijalnost, svoju strukturalnost), premda se on, diskurs (sad već) tradicionalnom semiologijom promatra kao realizacija jezika, pa bi onda bilo nužno prepostaviti da diskurs mora vjerno provoditi funkciju jezika, »čuvara smisla svijeta«, funkciju u koju su npr. »razlogovci« polagali svoje tekstotvorje:

[7] Zvonko Maković, *Komete, komete*, str. 5.

[8] Roland Barthes: *Lekcija*, Republika br. 1, Zg, 1985, str. 68.

## ISTINA

kao bolest kojoj nema lijeka  
(...)

kao sve što sam upravo bio rekao:  
kao sve što sam do sada zaboravio  
reći, što sam slučajno previdio i  
što ne želim reći, kao sve što ču,  
možda, jednom drugom prilikom reći,  
kao jedan i samo jedan što ponavljam već  
po koji puta, kao točka koju neću  
izgovoriti nakon zadnje izgovorene riječi  
koju također neću izgovoriti jer  
sam je, možda, već izgovorio.<sup>9</sup>

Maković, dakle, pokazuje da je poruku/porukom i te kako moguće »izmanipulirati«, jer se »... jezik i diskurs ne mogu odvajati jer zapravo kližu duž iste osi moći«,<sup>10</sup> da se ne mogu promatrati kao dosljedno *paralelno razdvojeni/i tom paralelnošću ujedno i povezani* (paralelnošću, npr: označitelj — označeno), nego prije kao (prividno) »jedan za drugim« (jer u pojedinim trenucima dominira jedan od njih i zakriljuje drugog), poslagani »elementi« (već po specifično određenim primatima, bilo diskursa bilo jezika, u njihovim specifičnim područjima »vladavine«, moći — piše Barthes), utirači jednog, stalno razlikovno rasprostiranog traga (dodao bi Derrida).

»Poststrukturalističko pak insistiranje na razlici umjesto prisustvu, tragu kao izvanjskosti pisma a ne glasu kao prisustvu artikuliralo je upravo onaj, tako često prešućivan, 'dio' jezika, 'dio' znaka — označiteljsku razinu — kao kontrarnog pojma smislu, govoru, metafizički određenoj istini. Artikuliralo se dakle, upravo *z a n e m a r i v a n o s r e d s t v o i n s k r i p c i j e* inače toliko dignitetnih kategorija smisla, glasa, istine ... Da bi se ono Drugo moglo pokazati biće (glas) se mora sakriti, kaže gramatolog, da bi se čin razlike uopće

[9] Ćinjenice, str. 16.

[10] Roland Barthes, Lekcija, str. 68.

ustanovio, mora se, čin, locirati, kao razlika, u samom tekstu. Nekadašnje zanemarivano sredstvo upisivanja povijesti pisma, te smisla, govora, metafizičke istine postaje arhiva Drugog, postaje povijest kao pismo, *novi moral forme* (kurziv G. R), antilogosno upisivanje ...<sup>11</sup>

... za izgovora — sasvim sigurno ne mislim ...

Neki primjer za vjerno uvjetovanje jezika i diskursa može se pronaći, ... »ali primjer nije 'sama stvar' i jezična stvar ne može biti obuhvaćena granicama rečenice. Ne podvrću se samo fenomeni, riječi i sintaktičke artikulacije, budući da se ne mogu bilo kako kombinirati, sustavu nadzirane slobode; jezik utječe u diskurs, diskurs se vraća u jezik, oni opstoje jedan pod drugim, kao u igri ruku.«<sup>12</sup>

... riječi i riječi, lagati i ne — lagati, zašto ne bih lagao? zašto ne bih izgovarao bilo koju riječ koja me trenutno opsjela i ne mislim na nju — za izgovora — sasvim sigurno ne mislim. zašto: govoriti (ne želim reći) i govoriti a ne govoriti. »govoriti« u sva tri slučaja je laž ... (istakao G. R).

Možemo zaključiti da je to Makovićev pismo gusto uredjeno u propitivanja, samorazgledanja, kojima je svijest o procesualnosti, relativiziranjem immanentne metajezične obavijesti (obavijesnosti) u odnosu na isto tako relativiziranu, referencijalnu, dovedenu u ravan eksplicitne, motivsko tematske textualne strukture, doista autoeksplikativnosti:

... što mogu sada?  
okrenuti se i izbrojati  
predmete koji su mi uokrug.  
izbrojati slogove, izbrojati slova.

[11] Branko Maleš, pogovor knjizi Ćinjenice.

[12] Roland Barthes, Lekcija, str. 68.

što mogu sada?  
mogu pitati: što mogu sada?<sup>13</sup>

*3. Interkodnost i intertekstualnost:* (a) invokacije literature, (b) upisana medijska svijest, (c) fingiranje referencijalnosti, mimetičnosti, (d) reciklaža literarnog materijala

*Primjer 1 (a, b):*

čujem kako reže psi, divlje zvijeri  
čudovišta, galapagos. frank sinatra  
kako pjeva 'strangers in the night';  
sve je kratko kada marulić digne ruku ...<sup>14</sup>

*Primjer 2 (b, c):*

vidio sam u urbinu kako jeanne  
moreau nanosi šminku na očne kapke ...<sup>15</sup>

*Primjer 3 (a, c):*

umberto eco rođen je u alessandriji ...<sup>16</sup>

*Primjer 4 (a, d):*

... o, marule, tko te uze,  
nijesam tvoja, sva sam moja,  
kako došao, tako pošao ...<sup>17</sup>

*Primjer 5 (a, c, d):*

htio sam jednom reći  
slijedeće: O what shall I hang  
on the chamber walls?,  
ali to je već davno  
rekao Whitman ...<sup>18</sup>

[13] Komete, komete, str. 9.

[14] Isto, str. 20. [15] Isto. [16] Isto. [17] Isto, str. 22.

[18] Činjenice, str. 8.

*Primjer 6 (a, c):*

... teško je reći da je itko ušao u ovaj bar i ovdje  
čitao Hesseov roman »peter camenzind« u izdanju ban-  
tam book ...<sup>19</sup>

*Primjer 7 (a, c, d):*

... »because we are no longer  
without a care in the world«,  
mislim da je handke tako nešto  
rekao.<sup>20</sup>

Ovaj primjer, posljednji, zanimljiv je zato što Ma-  
ković imenuje autora s čijim pjesničkim konceptom  
njegovo pismo ima mnogo neslučajnih, a evo i ovdje, i  
eksplicitno »priznatih« veza.

[19] Isto, str. 12.

[20] Isto, str. 21.

## 2.7. Pjesma — /kratki/ esej u pjesništvu Branimira Bošnjaka

*1. Slovo razlike — teorijsko i esejističko polazište.* U slučaju pristupa pjesništvu Branimira Bošnjaka postupit ćemo nešto drukčije nego li do sada, što nam kao zahtjev postavlja Bošnjakova teorijsko esejistička produkcija, s kojom i njegovi poetski tekstovi korespondiraju, pa se mora barem nakratko napomenuti iz kakva to Bošnjakova, dakle višestruka angažmana proizlazi poetički nacrt njegova pjesništva.

Branimir Bošnjak pripada onim pjesnicima koji su počeli proizvoditi tekstove u vrijeme posljednjih godina dominacije RAZLOGA, to je prijelaz šezdesetih u sedamdesete, ali se nisu priklonili tome konceptu, pogotovo ne »bez ostatka«. Dakle radi se o pjesnicima (književnim kritičarima i esejistima) koji nisu imali tako sretno časopisno stanje kao pjesnici prethodnih dvaju desetljeća i nisu se mogli tako jednostavno časopisno ovjeriti kao što su to učinili i »krugovaši« i »razlogaši« premda, i uz »Pitanja«, bez časopisa koji bi na taj način uobličio nekakvo generacijsko i konceptualno zajedništvo, nije se dogodilo to da se pismo nekih od ovih pisatelja ipak ne susretne u najbitnijim točkama: prihvatanje utjecaja bartovske i deridijanske misli. O tomu najbolje svjedoči krunski projekt časopisa Pitanja, projekt imenovan *Slovo razlike*,<sup>1</sup> a uobičjen u konceptualno povezan zbir tekstova što su izabrani u vizuri najsnažnijih dosega strukturalističke, i već poststrukturalističke teorije pisma. Branimir Bošnjak, koji je uz Darka Kolibaša i urednik ove knjige, u svojem autorskom prilogu govori o konstituiranju pisanja kao tehnologiji/ekonomiji<sup>2</sup> isku-

[1] *Slovo razlike — teorija pisanja* (urednici Branko Bošnjak i Darko Kolibaš), Edicija časopisa Pitanja, Zg, 1970.

[2] Isti tekst Branimir Bošnjak u zborniku *Slovo razlike* imenuje Pisanje kao tehnologiju iskupljenja, a u knjizi *Pisanje i moć* (Mladost, Zg, 1977): Pisanje kao ekonomiju iskupljenja.

pljenja, a u tekstu se snažno osjeća upravo lektira koju su čitali i »razlogovci« ali s bitnim odmakom u stavu prema toj lektiri. Tako se, u esejističkom obliku počelo bilježiti »slovo razlike« onih koji su ulazili u literaturu. Nešto slično se dogodilo i u nacrtu poetika, nacrtu koji se ispisivao u tekstovima pjesama tih »nastupajućih«. Osjetivši kao najveće opterećenje svome pismu još uviđek djelatna i prethodna dva koncepta, njihov je prvi oslonac, uz *Slovo razlike*, kao teorijskih promišljanja bilo nastojanje: odmaknuti se od koncepata »Krugova« i »Razloga«. Međutim, kada se od nečega odmiče nužno je da se na to ipak djelomično nasloni. Ovakovo se oslanjanje — odmicanje najumiješnije oblikovalo u tekstopisatelju Severu i Stojeviću, a nešto kasnije i Rogića, koji su se izlazeći iz samog središta hajdegerijanske filozofske misli, uputili ispitivanju mogućnosti osamostavljenje jezične proizvodnje.

I kod Branimira Bošnjaka pojavljuje se nešto slično. Naime, već njegova kritičarsko-esejistička vizura proizvela je ono teorijsko uporište koje će sutekstno ispisivati njegova poetska proizvodnja, no konzistentnije tek ona iz osamdesetih!

Naime, njegova rana autorska literarna produkcija nije se odmah, paralelno s esejističkom, uspijevala izgraditi u osvijetljenju ovako radikalnih postava. Ova se produkcija početno izgrađuje u obzoru egzistencijalističke intime<sup>3</sup> te se samo mjestimično poduhvaća složenijih jezičnih tvorbi u zbirici karakteristična naslova: *Trošenje maske*,<sup>4</sup> a kasnije ponešto i u zbirci *Gimnastičar u pidžami*.<sup>5</sup>

*2. Pjesma — (kratki) esej.* U izravnoj povezanosti s esejističkom Bošnjakovom mišlju nastaje jedan dio tekstova iz četvrte Bošnjakove knjige, poetskih tekstova, zbirke više nego indikativna naslova *Semantička gladovanja*.<sup>6</sup>

[3] U zbirci: *Sve što nam prilazi*, Zg, 1969.

[4] Branimir Bošnjak, *Trošenje maske*, Zg, 1974.

[5] Branimir Bošnjak, *Gimnastičar u pidžami*, Zg, 1978.

[6] Branimir Bošnjak, *Semantička gladovanja*, Mladost, Zg, 1983.

Upravo taj dio tekstova okupirao je našu iščitateljsko-istraživačku namjeru, jer je riječ o produkciji koja je izrazito teorijski osviješteno izgrađena. Ova je teorijska osviještenost dapače u nekim tekstovima prisutna u toj mjeri da bismo mogli pisati o nekovrsnim pjesmama — (kratkim) esejima. Vidjet ćemo kako ovi tekstovi upisuju zajednički trag s nekim Bošnjakovim esejima i kako se uobičaju u cijelovito projektirano pismo, u kojem je sva tekstualna strukturacija, bez obzira na prvo mimetično odčitavanje, ili upravo s njim, pojedinih njenih segmenata, zapravo elaboracija i optimjerivanje teorijski zasnovanog i esejistično izloženog mišljenja.

»Svijet nestaje nestankom jezika«.<sup>7</sup>

Vraćajući se kući hodam jedno vrijeme  
uporedo s *radnikom koji gura bicikl*. Nešto me  
je kopkalo da pronađem taj prokleti primjer koji  
mi ne da mira. I uskoro sam ga našao! *Umorni  
radnik s biciklom* iz De Sicinih filmova. Bio je to  
on, taj nekada legendarni primjer koji se i prečesto  
koristio. Postao je toliko neupotrebljiv da  
sam gotovo zaplakao ...

Siromaštvo, bijeda, očajanje, sve je to u jednom  
svijetu koji je minuo

Taj je svijet istrošio svoj znak.<sup>8</sup>

Prvi čitalački napor vrlo se lako i brzo snalazi u većem dijelu ovakvih Bošnjakovih tekstova. Time ne želimo sugerirati da je riječ o tekstovima neopterećene pisljivosti, nego namjeravamo zabilježiti da se u prvom, mimetičnom čitanju uočavaju brojni znaci što označuju (pre)poznatljivu predmetnost. Reminiscentnost koju dodiruju ovi znaci često je s ironijom u vezi kojom se označava absurdistička kakvoća razgledana svijeta. Već se u ironijskom, kao načinu nanošenja tragova, upadljivo osjeća svijest o trošnosti ne

[7] Branimir Bošnjak, *Zlatno književno runo*, Znaci, Zg, 1983, str. 92.

[8] Semantička gladovanja, str. 27.

samo svega toga označenog nego i samog čina označavanja.

Tako se sa suvremenim čitateljem korespondira na fonu bliskosti tematiziranog, gdje diskurs ovih tekstova pomno izbjegava pozitivna ekspresivna označavanja, a konativnu se označivost vrlo sugestivno upliće u narrativnom nanošenju referencije. Gotovo analitičnom ustajnošću bilježe se pozicije svakodnevnog okružja.

Deemocionaliziranost takvog posla u samom tekstu označuje se nizom motiva kojima je svima zajedničko upravo na laženje u svijesti o *istrošenosti takvog svijeta*, odnosno *istrošenosti jezika* (takvoga svijeta). Tako se ispisuje bliskost zbiljnoj životnoj praksi:

... Kući nosite ono  
što vam daju, voće hvataju tuđe ruke, zadnja je  
prodavčeva. Stoga vas moramo uputiti u tajnu  
izvora: *mjesto koje prepoznajete, koje nam je  
zajedničko*. Trg ili tržnica, nešto između kuće i  
posla. Putovanje i samoča!<sup>9</sup> (kurziv G. R.)

Dakle, vidimo mali osviješteni recidiv istrošenih motiva.

3. *Tematiziranje (u)pisalačkog užića*. Već prva pjesma zbirke, programatski gotovo navješta *problematiziranje i samog (u)pisalačkog užića*. Nalazimo se tako pred tematiziranim problemom čitanja — pisanja — zajedničkog (pisac — čitatelj) proizvođenja, tih tekstova. Ovdje se već upisuje i značajna nit gotovo eksplicitne metajezičnosti. Metajezičnost indicira i sama uvodna pozicija ove pjesme prema drugim tekstovima, a pročitajmo i jedan odjeljak ove pjesme:

Treba samo pružiti jezik  
koji tako divno ispunjava usta.<sup>10</sup>

Mimetična čitanja nerijetko, u Bošnjakovim pjes-

[9] *Isto*, str. 13

[10] *Isto*, str. 5.

mama, kako je već prethodno naznačeno, otvaraju razgledanje prostora banalno svakodnevnog, a hermeneuticijom čitanja vidimo da su ovi predmetnosni signifikati zapravo oprimjerivanje potrošenosti svijeta/jezika. Npr:

I to je dakle svijet koji postavlja zahtjev za postojanjem. Ima *sadržaj*. Kako, ako je njegov znak do kraja istrošen, ako nema gotovo nikakve nade za njegovo obnavljanje. Gust i neraspoznatljiv gnjije i raspada se i ne može se više iskazati.  
Nije mi primjer svijeta koji je na zalasku.<sup>11</sup>

Veliku bliskost samih referencija (o svakodnijevanju) simboličkomu načinu označavanja usložnjuje upravo tematizirana metajezičnost, koja u sklopu značenja jedne ovakve pjesme funkcioniра kao dominirajući faktor izgradnje i kao takva se nalazi u neposrednoj blizini eseističkog diskursa.

U slijedećem primjeru možemo gotovo eksplicitno pročitati poststrukturalističku lektiru:

...  
Nije li  
jezik samo metafora koju loše koristimo, nečega  
što nam je poklonjeno pa se istrošilo u brbljavosti?<sup>12</sup>

4. Žanrovsко iskustvo pjesme u prozi. Karakteristična je narativnost iskaza koja upućuje metajezičnom, žanrovskom iskustvu pjesme u prozi, što se vidi iz vezane strukture rečenice koja se ne zaustavlja čak niti zbog kakva ritmičkog ili metričkog udara, a ipak se kreće prostorima nekolicine stihova, sa stalnim korištenjem opkoračaja kojemu se ni ne suprotstavlja nekakav ritmičkometrički označen završetak stiha.

5. Upisana svijest. U svezi Bošnjakovih tekstova možemo, znači, pisati o izraženoj svijesti upisanoj na razini nekoliko tekstualnih struktura. Metajezičnost Boš-

njakovih tekstova nadrasta svoju formalnu i žanrovsku imanenciju i zauzima značajno mjesto na tematskoj ravni, u nizu motiva — poetičkih eksplikativa, koji zapravo i zapliču »gastronomski« problem »značenjskih gladovanja«, naslovom, i podnaslovnim ciklusom, istaknutih kao onaj faktor koji muči »probavu« Bošnjakova pisma:

Nema patnje, suosjećanje je tek ovlašno, čak i njegov diskurs je tek narativno informativan. Događa se u jednoj knjizi koja je odabrala loše primjere. Čitali smo i boljih, što je mala utjeha za one koji pišu i dalje.<sup>13</sup>

Ovaj kritičko-samooznačujući iskaz zapućuje se pravcu koji mu je utrt inercijom dotadašnjeg traga. Druga dimenzija pisma, prostorno propitujuća u predmetnosti, svjedoči o samorazjedajućoj kakvoći svijeta/jezika koji ne uspijeva više osigurati dovoljno *smisla* koji bi proizvodio potentne sustave značenja, sustave koji bi mogli o p e t konstituirati znak:

Pisati:  
na stolovima gdje se briše razliveno mlijeko  
(ranjavanje i nevinost) bilježiti konture  
razmrvljenog kruha izgubljeni zalogaj izjeda pismo  
papir pribor zagrizen zalogaj priključen  
mljackavom gutanju.<sup>14</sup>

Takvo pismo nije više sposobno proizvodno se autonomizirati: »O trošnosti jezika može se govoriti upravo tamo gdje on nije *samodjelatan*, *obnavljajući koriđen govora* (kurziv G. R.), tamo gdje se uzimajući površno i nasumice, još brže izgubilo, zaboravilo, ispreturalo ono tijelo jezika, koje, kao čunak na tkalačkom stalu, ispliće svijet ako ga pravi govor nagovara«.<sup>15</sup>

[11] *Isto*, str. 30.

[12] *Isto*, str. 12.

[13] *Isto*, str. 26.

[14] *Isto*, str. 89.

[15] B. Bošnjak, *Zlatno književno runo*, str. 93.

6. *Zaključno: trošnost svijeta/jezika.* Dakle, svijest o pismu nije samo *pred postavljena* nego je i *postavljena u!* Riječ je o svijesti koja vezuje jedno poetsko i filozofsko iskustvo sa sviješću o trošnosti toga iskustva:

Pripovijest je to o objašnjenjima Znaka. O identitetu. Potom o semantičkom purizmu, o plamtećem znaku koji nam naređuje da se bavimo bitnim Znaka i njegovim određenjem u budućem. Sve je ostalo nebitno i samo nas skreće s puta.<sup>16</sup>

Tematizirano je takvo viđenje svijeta prema kojemu je riječ potrošila mogućnost da čuva »bitak« (odavno) ali ne i mogućnost da o baš takvu *stanju* sama kazuje. Karakterističan je jedan iskaz:

Sve je prepisano iz bilo koje KNJIGE  
kako reći gađenje je samo filozofjsko stanje  
kao čir uzrokovano bolestima mozga?<sup>17</sup>

iskaz, koji pokazuje onaj isti deridijanski ili kasnobartovski koncept kakav smo iščitavali kod Makovića ili pak Maleša, po kojemu je pisanje utiranje jednog uviјek djelomično ponavljanog i uviјek nastavljenog (nastavljanog) traga, traga određenog, vratimo se eseistu Bošnjaku, svojim jezikom — svjetom: »Jezik zaista održava naš svijet i kad on nestane, kad se promijeni, istroši, nestat će našeg svijeta/jezika. Bit ćemo neka vrsta zaboravljenje, daleke domovine onima čiji će jezik hitati novim pitanjima, kontinent s gomilama istrošenih, a možda još i svježih, neumrlih riječi. Zavisi kako živimo naš jezik, kako smo sadašnjost vlastitog svijeta okrenuli stvaralačkom jezgru vlastita bića«.<sup>18</sup>

[16] B. Bošnjak, *Semantička gladovanja*, str. 31.

[17] Isto, str. 57.

[18] B. Bošnjak, *Zlatno književno runo*, str. 93.

## 2.8. »Korelacije«

Zvonka Kovača

1. *Svijest o poziciji sačinitelja teksta.* Tekstotvorna se subjektna motiviranost tematski iščitava u označavanju svijesti o sačinjanju tekstova; kao svijesti o (degradiranoj) poziciji sačinitelja:

*Primjer 1:* Ali kako reći prijateljima da još pišemo pjesme, i koješta. Kako priznati da je sav taj jad uglavnom užasan, i zašto nismo mogli kao ostali...<sup>1</sup>

*Primjer 2:* I biti... neobjašnjivo zaljubljen, makar svjestan.<sup>2</sup>

Ovaj tekstualni subjekt — samoinvenovani sačinitelj svjesno ostaje romantičan i pomalo »sentiš«, pa tako i svjesno, nužno prihvata i opasnost doticanja patitične stiliziranosti govora. Naime, ne može se reći da Zvonko Kovač prostore svojih tekstova otvara motivima koje još nigdje nismo čitali. Ne. Tvrđnja je upravo suprotna, a onda se moramo upitati: kakva je to poezija koja piše: »već pisano« čemu ona, i da li ona ima svoju vlastitu poetiku? Kako je uobičjuje?

1.1. *Svjesno samooznačavanje.* Svjesno samooznačavanje je postupak koji gradi ove tekstove i postavlja njihovu strukturu u sjecište gledišta ovih pitanja. Postavljanje u suodnos sa literaturom, literarnošću, pa i s vlastitom strukturabilnošću. Sa spoznajom, upravo značem o ispisanosti »toliko toga«. Iz Govorenosti — budimo bliže tekstu. Sa, dakle, sviješću o nužnoj već izliterariziranosti.

[1] Zvonko Kovač, *Korelacije*, IC Dometić, Rijeka, 1982, str. 25.

[2] Isto, str. 23.

Primjerice, Govor kao crno mljeko  
popunjuje papire  
Isisali su sve već: rugobu ludih patnji,  
plahi otklon sreće, šumove ljestvica...  
Pako još i sada razlivenu tintu sušimo za pretke  
(o potomcima znamo samo da će doći)  
Isto tako sami na dnu čiste fraze  
Obljubismo one ke življenje vase:  
Riječi, Riječi, Riječi<sup>3</sup>  
...

Dakle, Zvonko Kovač gradi središnji lirska subjekt svoje lirike kao promišljača samog čina pisanja. I to promišljača čija je svijest sinkronizirana u hodu dijekronije (literature), uvremenjena *svijest koja vizira prostor* bivanja opojedinačenom proizvodnom namjerom:

Na zaletištu Historije (staza je pripravljena,  
gledateljstvo spremno, arena je prepuna)  
Opružiti se silno neprijelazno, prkosno  
(s izbačenim grudima ponoćne cure  
i s iskustvom).

Biti individuà, individuà  
(gavroški kupiti, metke, poginuti).<sup>4</sup>

A društveno je okružje, »faktor kolektivne svijesti«,<sup>5</sup>  
ono nužno odhodiše i dohodiše, svjesno lutajućeg u  
upitnom ispisivanju/proizvođenju te pojedinačne zbilje:

Kome se prikloniti: svjetu nezasitnu i nedokučivu  
ili sebi, jedinome.

Sa sigurnom drskošću biraš sebe i grijesiš.  
Trezvenost izbora ne umanjuje promašaj:  
ljudi ti se obraćaju, pružaš im ruke.<sup>6</sup>

[3] *Isto*, str. 6.

[4] *Isto*, str. 8.

[5] Ivan Slamnig, *Disciplina mašte*, Mladost, Zg, 1965, piše o pjesmi kao faktoru kolektivne svijesti, kao relaciji koja nužno postoji u suodnosu: »osluškivača sinkronije« — pjesnika, tj. »ispisivača sinkronije«, sa svješću sinkronijskog kolektiva. (Pod navodnicima su parafraze, ne citati.)

[6] Zvonko Kovač, *Korelacije*, str. 38.

2. *Osamostaljena označiteljska praksa*. U takvoj samoznačujućoj praksi ovih tekstova, tematizirano je zapravo ono što se redovito zamislja odsutnom prisutnošću. Dokidanjem odsuća u tom procesu, sklapa se struktura koja deducira svijest o označiteljskoj praksi kao osamostaljenoj. Iz toga slijedi da metajezična funkcija dobiva najmanje dvije pozicije: onu koja imanentno svjedoči o formi (žanru) i onu koja se »uspela« na razinu teme.

3. *Stilistički i motivsko-tematski postupci usložnjanja*. a. *Specifično korištenje kolokvijalnosti*. Jedan od stilema koji nosi i sam svijest o razlikovnom karakteru poetskog teksta, a ima posebno »poetizirajuću« funkciju ovih tekstova jest specifično estetično korištenje kolokvijalnosti (često poštapaštva):

...

*Primjer 1:* Te potom frljucnuti zanavijek komadiće na  
EUROPU. *Ili tako nešto ...*<sup>7</sup> (kurziv G. R.).

*Primjer 2:* Ali kako reći prijateljima da još pišemo  
pjesme i *kokešta ...*<sup>8</sup> (kurziv G. R.).

Takva kolokvijalnost kanda uobičnjuje iskaze bez kojih bi ekspresivizacija (kao drugi razlikovni postupak), nekog izrijeka, izravno dovela do patetike:

Porukom otrcanih sarkofaga,  
mumija, i inih raka, smrtozovnih,  
(labudih lepeta na caklenu površju  
voda),  
primaljećima, *uostalom*.<sup>9</sup>

...

Ta neobavezna preoblikovnost koju npr. nudi ovo »uostalom« u svojoj »običnosti« sadrži potenciju »uspostavljanja kontakta« s čitateljevom pažnjom jer stimulira čitljivost, *opuštajući hermeneutično čitateljevo napregnuće* koje sakuplja središnji temat.

[7] *Isto*, str. 7.

[8] *Isto*, str. 25.

[9] *Isto*, str. 10.

b. *Osvještena naiva urbanosti.* Spomenuta patetičnost ipak se ponekad djelatno ozbiljuje. Npr. tekst Možda to nijesu.<sup>10</sup> U uspješnijim tvorbama, ne samostalna, pravocrtno patetična, »po sebi« označujuća, nego vezana uz zapravo deparatizirajuću nekovrsnu urbanjo-osvještenu naivu:

Volimo se, između čišćenja sifona od sudopera  
i jutarnjih šalica bijele kave. Volimo se.  
U maglovitim zagrebačkim podnevima...<sup>11</sup>

c. *Signali svijesti o procesualnosti, arhetipskom i trošnim paradigmama*

Pišemo sa sjetom starih pjesam ili snova.  
Izražavamo raspoloženja. Primjetna su blaga  
i raspršenost pažnje: asocijativna povodljivost.  
Bjelina papira i prepoznatljiv rukopis.  
Izmijenjena, precrtana slova. Strah.<sup>12</sup>

Stilistička usloženost ove lirike je uz ove postupke relativizirana još i ironičnošću, dosjetkom (to je, zapravo, s kolokvijalizacijom u vezi) te, na motivsko-tematkoj ravni, ciklizacijom motiva i nekih drugih pjesništava.

**PEDAGOŠKI FAKULTET  
KNJIŽNICA - OSJEK**

[10] Isto, str. 27.

[11] Isto, str. 45.

[12] Isto, str. 40.

### 3. Zaključno

U ovoj suprotnosti pozivajući se na poštovanje i slaganje pjesme, možemo reći da je u pjesništvu, učinkovito, primjenjivati pojedine i u kojem su kreirajući istraživač, pjesništvo koji prema ovom istraživaču polazi od sredine četvrtosobnih, na razdoblje su se učinile edicije, ali i drugih oblika međusobnosti pjesma.

Ova oblikovanja mogu biti u vlasništvu pojedinih složen estetsko-pozitivnih procesa da u razmjeru njegovih konstitucija, nastavljaju pjesmu, ali mogu biti i drugih, učinkovito opisani zapisivanjem koja su povezana s procesom istraživačne teorijske pjesme, učinkovito i učinkovito, u pjesmi u posljednosti međusobnosti pjesma.

Osnovno je potrebno istaći istraživač, a to je to učinkovito, međusobno, međusobno, teoretska teorija komunikacija, a u njemu se kodiranstveno nastoji, upravo pjesma (nisi), da istraživač i kretajući se.

Međutim, učinkovitost učinkovanosti estetsko-pozitivnih procesa međusobno u ovome pjesništvu, može se zahtijevati i učinkovanja instrumentarnog opisa, već prema konceptualnim i autorskim i dečićima predstavljanju, tako da je estetska skripta učinkovito koristila faktore i spominjani su razni teorijski književnosti pjesništva, pogotovo i literaturologijski, ali i drugi teorijskih oborata u kojima se učinkovito prethodno promišljaju i učinkovito krede, stupanj, sačinjanje i prethodna izvedba, učinkovanje, tražeći konceptualne i teoretičke slijedeće međusobnosti, produžujuće opisivanje.

A život svoga vremena je tako u tekstuštočici analizirana početna, precizna i učinkovita mrežna struktura, ali i obnova, jer je svaki, u nekomu učinkovitomu odnosu, obnoviti prostora nekoga drugoga, oponosnog, sačinjanja, gdje je prethodno li teoretičko, nezadovoljno

U doseganje ovog cilja, sponzura pomoći može tako i nekonkurenčna. Naprotiv, u sklopu istog cilja uspešnije je sponzor, ne komercialna, pretežito politička, uvođenju predstavlja, nego verziju koja je u dosegajućem razdoblju uravnotežena politika.

Vidimo se između čitanja slike od sudskega  
i hibridnog oblika bijele kave. Nešto se  
čini uznimljivim zagrebačkim podnevnim.

*S signifikacijom procesualnosti arhetipskog i  
metapsihologizma*

Pisano je vjetrom starih pjesništva zvono,  
izdavamo raspoređenja. Primitiva su slaga  
i raspširovanje palmera, disocijativna povod kroz  
čitajući opis i prepoznatljiv psihops.  
Izumjerjena, kreštanu slova. Strah.

Složenost istraživanja ove knjige je uveć postupka  
relativiziranja, jer i teorijske, dijeljenosti (to je, za  
stovo, s konkretnošću) uvećaj je, na nekoliko  
različitih razini, relativizirajući i dijeljenja teorijskih  
sustava.

PROSTORNI PAMET  
KLUČNUĆA OSNEK

## Zaključno o složenosti estetično-poetičkih procesa

1. U suvremenom hrvatskom pjesništvu, kako smo imenovali područje u kojem se kretalo ovo istraživanje, pjesništvu koje prema ovom istraživanju polazi od sredine četrdesetih, na različite su se načine očitovali brojni oblici metajezičnosti pisma.

Ova oblikovana raznolikost u tolikoj je mjeri složen estetičko-poetički proces da je istraživanje njenih konstituanti, sastavina (pisao bi prof. Škreb), nemoguće opisati aparaturom koja bi pravocrtnim pohodom istim ravnima tekstualne prakse u različitim pismima, uspjela u potpunosti usustaviti svoje iznalaske.

Osnovno je polazište ovoga istraživanja, kako je to već uvodno naznačeno, modificirana hermeneutika teorije komunikacije, i u njenim se koordinatama nastojalo, upravo *p o l a z n o(!)*, u istraživanju i kretati.

Međutim, već napomenuta složenost estetično-poetičnih procesa, izgrađena u ovom pjesništvu, nužno je zahtijevala i proširenja instrumentarija opisa, već prema konceptnim i autorskim specijalizacijama, tako da je istraživačka akcija nerijetko koristila iskušta i aparaturu ne samo teorije književnosti i estetike, nego i filozofije jezika, dakle šireg teorijskog obzora u kojem se upravo ova literarna produkcija *ji* (s v e s n o), kreće, dapače ga (ne) izravno i provocira, invocira itd., »tražeći« konstituiranje ovakve složene međuteorijske, producijske episteme.

2. Zbog svega ovoga vrlo je teško u tekstualnim analizama odrediti preciznu hijerarhiju uočenih strukturalnih odnosa, jer je uvihek, u nekomu »utvrđenom odnosu«, otvoren prostor i nekoga drugoga odnosa tj. suodnosa, gdje je praktično (i teoretično) neizvodivo de-

finitivno utvrditi prvočinost tj. drugotnost, podređenost i nadređenost, itd. jednog od tih odnosa.

A već je, ponovno se pozovimo na uvod, istaknuto da je relativizacija jezičnih označivosti u pravcu tekstualnih struktura zapravo načelo strukturacije tekstualna pjesništva, s tim da je u toj relativizaciji, »odnosnosti«, metajezična funkcija naročito plodonosno korištena.

Mora se naglasiti da strukturne pojave koje su ovim radom ispitivane, dakle, nisu pojave koje je moguće kruto usustavljeni, nepomično, jednostavno poslagati po nekomu točno određenom i jedino »pravilnom« redoslijedu i da te pojave i nisu pojave istog teorijskog »ishodišta«.

3. Promotrimo ipak, zaključno, na koje načine su osnovne tekstualne strukture funkcionalno pomicane u tekstualnom pjesništvu i promicane u oblicima metajezične označivosti. Imenovat ćemo najkarakterističnije i one koji su zajednički nekolicini autora. One »načine« metajezičnosti na koje smo češće nailazili ili koji se posebno isitču. Naime, detaljno navođenje svih načina pisanja metajezičnosti značilo bi iznova ispisati barem pola ovoga rada.

#### I. Na razini forme:

- a. tretiranje, preoznačavanje karakteristike neke kanonizirane forme (npr. soneta: Sever, Paljetak, Stojević...);
- b. pomaci u vizualnom orisu teksta (Pavlović, Mađer, Čegec...);
- c. radikalna redukcija/otvaranje vizualnog orisa (Stožić...).

#### II. Na razini stila:

- a. vulgarizmi (Čegec...);
- b. banalnosti (Bošnjak, Mađer...);
- c. kolokvijalizmi (Pavlović, Slamnig, Maleš, Slaviček, Kovač...);

- c. infantilizmi (Pavlović, Slamnig...);
- e. zvukovno začinjanje teksta (Pavlović, Sever, Stožić, Maleš, Čegec, Stojević...);
- f. ironijska i parodijska preoznaka teorijskih pisama (Slamnig, Maleš, Čegec...);
- g. ironijska i parodijska preoznaka diskursa političkog, filozofijskog, religijskog itd. (Čegec, Stojević...);
- h. ironijsko i parodijsko preoznačavanje stila tradicijskih književnih pisama (Slamnig, Čegec...);
- i. montaža (Stožić...);
- j. ciklizacija (Slamnig, Paljetak, Sever, Stojević...).

#### III. Na ravni teme:

- a. unutartekstualno komentiranje, samokomentiranje (npr. prethodnog ili sljedećeg iskaza: Maleš, Maković...);
- b. polemika-komentar (Slamnig, Maković...);
- c. pisanje većih iskaza teorijskog karaktera (Čegec...);
- d. autotematičnost (Čegec, Slaviček, Kovač, Bošnjak...);
- e. intertematičnost (Slamnig...).

Valja ponovo istaknuti da je suodnos i ovako razloženih postupaka ispisivanja metajezičnosti pisma, u stalnom pokretnom podupiranju i interferiranju, i da je često bilo u radu korišteno, kao određenje bliže djelatnom karakteru nekih pomaka, pisati o formalnostilskim, stilističko-tematskim i sl. postupcima.

Ovako, znači, izložen i razložen niz metajezičnih postupaka i pomaka tek je pokazatelj: iz koje se u trenutku uhvaćane, snimljene pozicije mogu promatrati pojedini postupci, pa je ovaj snimak nužno fragmentaran i nedovršen i zapravo samo jednim opisom istrgnuti dio složenog stalno pokretnog područja mijena (već s obzirom na polazište u viziranju stanja u suvremenoj poetskoj produkciji u Hrvatskoj).

Kao što suvremena produkcija svojim žurnim dalnjim ispisivanjem proširuje i nastavlja prethodno na-

nešeni trag, tako je i ovaj rad nastojanje zabilježiti složeni i poetički gest jednog segmenta suvremene poetske produkcije u Hrvatskoj.

## Literatura

1. AVSAROV, Ivo  
*Radikalizam*, Školska knjižnica za novčice i funkcije i književnu umjetnost, Zagreb, 4/40, 1988.
2. BART, Milos  
*Markizam i Marofizam*, Županija Novi Sad, Beograd, 1982.
3. BART, Boleslav  
*Kritički radovi*, Školsko izdavaštvo Hrvatske, Zagreb, 1982.
4. BART, Boleslav  
*Zadovoljstvo u tekstu*, Županija Brod-Posavina, 1988.
5. BART, Boleslav  
*Ocijeniti da živimo*, Županija Brod-Posavina, 1988.
6. BARTHOLOMEJ, Bojan  
*Drama*, Školsko izdavaštvo Brod-Posavina, 1988.
7. BEINGE, Max  
*Poetika smrte i vječnosti*, translačija Slavko Vučetić, Pitoma, Zagreb, 1984.
8. BEINGE, Max  
*Kontinuitet posuda*, Školsko izdavaštvo Brod-Posavina, 3-4. Izdanje, 1988.
9. BERNARD, André  
*Drami evropske antike*, Translacija Božidar Šimunović, Županija Brod-Posavina, 1988.
10. BOŠNJAČAK, Branimir  
"Kultura i muzika", *Školsko izdavaštvo Brod-Posavina*, 1988.
11. BOŠNJAČAK, Branimir  
*Zdravim ljudima*, Županija Brod-Posavina, Zagreb, 1988.
12. ČAĆELIĆ, M. J.  
*Božan Željko*, Županija Brod-Posavina, 1988.
13. ČESEČ, Krsta  
*Prevaljana vježba*, Pitoma, Zagreb, 1988.
14. ČERNEĆA, Jelena  
*Život životu*, Pitoma, Zagreb, 1988.

### a. Opća literatura

1. ALEKSANDAR, Irina Ruska književnost iza revolucije — futuristi i imažinisti, konstruktivisti, Vjenac 4/VI, 1928.
2. BAHTIN, Mihail *Marksizam i filozofija jezika*, Nolit, Beograd 1980.
3. BART, Rolan *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd 1979.
4. BART, Rolan *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš 1975.
5. BART, Rolan *Od djela do teksta*, Književna reč, Beograd 1976.
6. BARTHES, Roland *Lekcija*, »Republika« 1/1985.
7. BENSE, Max Estetika teksta + sintetički tekstovi, *Slovo razlike*, Pitana, Zagreb 1970.
8. BENSE, Max Konkretna poezija Bit international br. 5—6, Zagreb 1969.
9. BRETON, Andre Drugi manifest nadrealizma (1929 /30) *Zbornik Marksizam, nadrealizam* (preveo B. Jelić), Vidici, svezak 1/79.
10. BOŠNJAK, Branimir *Apokalipsa avangarde*, IC »Dometić«, Rijeka 1982.
11. BOŠNJAK, Branimir *Zlatno književno runo*, Znaci, Zagreb 1983.
12. CALVET, L. J. *Rolan Bart*, BIGZ, Beograd 1976.
13. ČEGEC, Branko Presvlačenje avangarde Pitana, Zagreb 1983.
14. DERRIDA, Jaques *Slovo razlike*, Pitana, Zagreb 1970.

15. DONAT, Branimir Ivan Slamnig između inovacije i kanonizacije, »Republika« 10/1982.
16. DONAT, Branimir Poezija i poetika Bore Pavlovića »Republika« 5/1984.
17. GOMRINGER, Eugen Od stiha ka konstelaciji »Dometić« 5/1978.
18. GRÜBEL, Rainer Ruski književni konstruktivizam *Pojmovnik ruske avangarde* Rotulus Universitas, Zagreb 1984.
19. JAKOBSON, Roman *Lingvistika i poetika* Nolit, Beograd 1966.
20. LOTMAN, Jurij Tekst u tekstu Književna reč 238/39/40, Beograd, 1984.
21. KATIČIĆ, Radoslav Književna umjetnina kao znak Umjetnost riječi 1—3, Zagreb
22. KRAVAR, Zoran Vrsta kao idiolekt »Dubrovnik« 2/1983.
23. KRAVAR, Zoran Lirska pjesma *Uvod u književnost* Rotulus Universitas, GZH, Zagreb 1982.
24. KRAVAR, Zoran *Barokni opis* Liber, Zagreb 1981.
25. MALEŠ, Branko U obzoru novoga hrvatskog pjesništva, Off br. 2., 1979.
26. MALEŠ, Branko Debakl jezika i nova egzistencijalna ugroženost pogовор Makovićevoj knjizi *Činjenice*, Logos, Split 1983.
27. MILANJA, Cvjetko *Alkemija teksta* Znaci, Zagreb 1977.
28. MRKONJIĆ, Zvonimir *Suvremeno hrvatsko pjesništvo* Kolo, Zagreb 1971.
29. OKOPIEN-SLAWINSKA Osobnosne relacije u književnoj komunikaciji Umjetnost riječi, Zagreb, 1974.
30. PELEŠ, Gajo *Iščitavanje značenja* IC »Dometić«, Rijeka 1982.
31. PETROVIĆ, Svetozar Stih *Uvod u književnost* Rotulus Universitas, GZH, 1983.

32. SILIĆ, Josip *Od rečenice do teksta* Liber, Zagreb 1984.
33. SCHMIDT, S. J. *Estetski procesi* Gradina, Niš 1975.
34. SLAMNIG, Ivan *Hrvatska versifikacija* Liber, Zagreb 1981.
35. SLAVINSKI, Janusz O opisu »Republika« 6/1984.
36. SLAMNIG, Ivan *Disciplina mašte* Mladost, Zagreb 1965.
37. SLOVO RAZLIKE Teorija pisanja (urednici Branimir Bošnjak i Darko Kolibaš) Pitana, Zagreb 1970.
38. STAMAĆ, Ante *Teorija metafore* Znaci, Zagreb 1978.
39. STOŠIĆ, Josip komentar uz katalog izložbe *Govor riječi, predmeta i prostora* Zagreb 1972.
40. ŠICEL, Miroslav *Hrvatska književnost* Školska knjiga, Zagreb 1982.
41. ŠKREB, Zdenko Mikrostrukture stila i književne forme *Uvod u književnost* Rotulus Universitas, GZH, Zagreb, 1983.
42. ŠKREB /STAMAĆ *Uvod u književnost* GZH, Zagreb 1983.
43. ŠKILJAN, Dubravko *Književnost i komunikacija* Književna smotra 51—52, Zagreb 1984.

**b. Predmetna literatura**

1. BOŠNJAK, Branimir  
*Sve što nam prilazi*, Zagreb 1969.  
*Trošenje maske*, Zagreb 1974.  
*Gimnastičar u pidžami*, Zagreb 1978.  
*Semantička gladovanja*, Zagreb 1983.
2. ČEGEC, Branko  
*Eros-Europa-Arafat*, Zagreb 1981.  
*Zapadno-istočni spol*, Zagreb 1983.
3. KOVAČ, Zvonko  
*Korelacije*, Rijeka 1982.
4. MAKOVIĆ, Zvonko  
*U žilama će ljepota teći*, Zagreb 1968.  
*Prostor voštanice*, Zagreb 1969.  
*Karta svijeta*, Zagreb 1971.  
*Komete, komete*, Zagreb 1978.  
*Cinjenice*, Split 1983.
5. MALEŠ, Branko  
*Tekst*, Zagreb 1978.  
*Srebrno krilo hrvatske poezije*  
(autorska stranica, »OKO« od 29.  
3. — 12. 4. 1984., str. 19)  
*Pojest će me neki omladinac*  
(autorska stranica, »Književna reč«  
od studenog 1984. str. 10)  
*Dao sam joj ruže i rekao »Vrati mi ih«*  
(autorska stranica, »OKO« od 14.  
3. — 28. 3. 1985. str. 19)
6. PALJETAK, Luko  
*Soneti i druge zatvorene forme*,  
Osijek 1983.
7. PAVLOVIĆ, Boro  
*Sitne pjesme*, Zagreb 1944.  
*Poezija*, Zagreb 1945.  
*Portreti*, Zagreb 1956.  
*Vreva*, Zagreb 1958.  
*Ljubavni kalamburi*, radio-emisija  
Subotom uveče na Radio Zagrebu  
1957/8—9, umnoženo u vlastitoj na-  
kladi, Zagreb 1958.  
*Izložba tekstova Enciklopedija poe-  
tika*, 1958.  
*U tragu za pjesmama*, UR, Zagreb  
1958.
8. SEVER, Josip  
*Diktator*, Zagreb 1969.  
*Anarhokor*, Zagreb 1978.

9. SLAMNIG, Ivan  
*Analecta*, Zagreb 1971.  
*Ivan Slamnig (pjesme u izboru Slo-  
bodana Novaka)*, Zagreb 1973.  
*Dronta*, Zagreb 1981.
10. STOJEVIĆ, Milorad  
*Iza ščita*, Zagreb 1971.  
*Licce*, Zagreb 1974.  
*Litvanski erotski srp*, Zagreb 1974.  
*Rime amoroze*, Rijeka 1984.  
*Viseći vrtovi*, Rijeka 1979.
11. STOŠIĆ, Josip  
*Đerdan*, Zagreb 1951.  
*Govor riječi, predmeta i prostora*,  
*Galerija grada Zagreba* 1972.

1. RADOVAN REM: "Kao učenik, učitelj i profesor", nevi DIVMAJBO  
ote (nastavnik u srednjem) gimnaziju novi  
četvrti danas (čekovati smrtnost  
1981) četvrti danas
1. Rem Goran: "Kao učenik, učitelj i profesor", zbirnim člancima  
M. M. Četvrti danas, Zagreb 1974.
2. RADOVAN REM: "Kao student, student i profesor", Zbornik 1979.  
1981. godine na zagrebačkom fakultetu, Zagreb  
četvrti studentički brošur
3. RADOVAN REM: "Zbirka poezije", 1982.
4. RADOVAN REM: "Zbirka poezije za djevojke", Zagreb  
1982.  
Prvi put izdano, Zagreb 1982.  
Kritika i recenzija, Zagreb 1982.  
Kritika i recenzija, Zagreb 1982.  
Croatian Poet 1982.
- 5.
6. RADOVAN REM: "Zbirka poezije", Zagreb 1982.  
Postava i recenzija, Zagreb 1982.  
Kritika i recenzija, Zagreb 1982.
7. RADOVAN REM: "Zbirka poezije", Zagreb 1982.  
Postava i recenzija, Zagreb 1982.  
Kritika i recenzija, Zagreb 1982.  
Kritika i recenzija, Zagreb 1982.  
Studentički zbornik na radu, Zagreb  
1982./3. učenstveno učestvovanje na  
zborniku Zagreb 1982.
8. RADOVAN REM: "Zbirka poezije", Zagreb 1982.  
Autogram, Zagreb 1982.

## Bilješka

GORAN REM je rođen 12. studenog 1958. u Slavonskom Brodu. Gimnaziju završio u Vinkovcima, a jugoslavistiku diplomirao u Osijeku. Magistirao na FF u Zagrebu s temom Aspekti meta-jezičnosti u suvremenom hrvatskom pjesništvu (komisija u sastavu prof. dr. Miroslav Šicel, kao mentor, te prof. dr. Josip Silić i prof. dr. Ante Stamać) 1987.

1980/1. pokrenuo i uređivao časopis za književnost studenata Pedagoškog fakulteta u Osijeku RIJEK.

1979. objelodanio zbirku pjesama Ženitva.

1981. za diplomski rad *O Tinu ili o Tinovu pjesništvu* dobiva Brankovu nagradu za studentski rad u području jugoslavistike.

1986. za knjige poetskih tekstova *Post ili past, Agregacija slova Jesenji metak te* za studiju o pjesništvu Radovana Pavlovskega *Sintaksu na molnje* dobiva nagradu SEDAM SEKRETARA SKOJ-a.

1987. u časopisu Quorum bjelodani vrlo opsežan esej o mladom hrvatskom pjesništvu *U tekstu, sretno stanje*.