

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://um.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: **2024-09-01**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

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



dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Biblioteka Znaci mala edicija knjiga 31

okD/k

8100

brisanih navodnika

Aspekti instalacijskih
u savremenom brzoj i preciznoj

oparade

Znaci

mala edicija

Uređuje

Slobodan Šnajder

Izdanja
Omladinskog kulturnog
centra
Zagreb

Zagreb, 1988.

Poetika brisanih navodnika

Aspekti metajezičnosti
u suvremenom hrvatskom pjesništvu

Goran Rem

0. UVOD	9
1. PRVI I DRUGI KONCEPT	
1.1. Metajezičnost pisma / Boro Pavlović	21
1.2. Literarni regeneratori / Ivan Slamnig	42
1.3. (Pre)opkorachenje zadane forme / Luko Paljetak	56
2. TREĆI KONCEPT I »IZVANKONCEPTNI«	
2.1. Pokretna metajezična označivost / Josip Stošić	65
2.2. Antisentimentalna prezentacija jezičnih struktura / Josip Sever	75
2.3. Intertekstualni interkodni indikator / Milorad Stojević	83
2.4. »Šivanje teksta »koncem« metajezičnika / Branko Maleš	92
2.5. Samosviješću prenadražena »tekstura« / Branko Čegec	111
2.6. Interapelacija poststrukturalizma / Zvonko Maković	118
2.7. Pjesma — (kratki) esej / Branimir Bošnjak	124
2.8. »Korelacije« / Zvonko Kovač	131
3. ZAKLJUČNO	135
4. Literatura	141
5. Bilješka	149



51792 ✓

P2.01

RG19

/p

0. Uvod

Uvod u knjigu... o značenju...

Uvod u knjigu... o značenju...

Uvod u knjigu... o značenju...

Uvod u knjigu... o značenju...

0. UVOD

1. PRVI I DRUGI KONCEPT

- 1.1. Metaforičnost pjesme / Boris Fajončić
1.2. Literarni regeneratori / Ivan Šturm
1.3. (Pre)poznatljive zadržane forme / Luka Rajčević

2. TREĆI KONCEPT I ŽIVANKONCEPTI

- 2.1. Pobjedna metaforična označavanja / Josip Stanić
2.2. Antiteza i metaforična preseljenja / Josip Stanić
2.3. Interakcijski intertekstualni diskurs / Milorad Stojanović
2.4. Živankoncepti i metaforična preseljenja / Branka Malec
2.5. Samosvijest i metaforična preseljenja / Branka Malec
2.6. Interakcijski postmodernizam / Ksenija Misković
2.7. Pjesma -- (t)užnja / Branka Malec
2.8. Karakteristike / Zvonko Kuvan

3. NAKLJUČNO

- 4. Literatura
5. Bilješke

31
32
33

34
35
36

37
38
39

40
41
42

43
44
45

46
47
48

49
50
51

0.0. Uvodna razmišljanja: Jedan je strukturni element suvremenoga, neoavangardnoga i pogotovu 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 priznavanja materijalnosti jezičnog (pa tako i poetskog) znaka¹ te autonomizirane potentnosti koja se otvara u trenutku kada se odlučuje »ispitivati poetsku inerviranost 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 ideoloških programiranosti«.²

*0.1. Pjesništvo »iskustva jezika«*³ U suvremenoj hrvatskoj književnosti, naročito pisanoj 70-ih godina, uočljivo je značajno preusmjerenje 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 nacрте prema ispitivanju mogućnosti jezične tvarnosti.⁴ 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] Usporedi s Jakobsonovim shvaćanjem materijalne dimenzije jezičnoga znaka.

Ivšić i njegova poema Narcis, »toliko upijena jezičnom gestualnošću«⁵ (1942); a nekako već u to vrijeme nastaju i tekstovi koji intencionalno rabe infantiliziranost te oslobađaju prostornu dimenziju pjesme, s težnjom »presubstancijacije vidnog u zvučno«⁶ u enciklopedično-konstruktivističkoj radionici Bore Pavlovića. Zatim slijede tekstovi Josipa Stošića, u kojima su dominirajući elementi sačinjanja sintaktičko otvaranje prostora i proizvodljiva kanonizacija zvukovnosti.⁷ Nešto kasnije, u 50-im godinama, započinje i »uknjiženi trag« pisma Ivana Slamniga, proizvođača širokih interesa, ali prvotno ponajviše usmjerenog ispitivanju versifikatorskih mogućnosti pjesničkoga govora,⁸ s retrogradnom ludističkom sviješću. 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 osviještenog pjesničkog pisma, dinamizacijom koja posljeduje dokidanjem pravocrtno referencijalnih označavanja tematske razine.⁹

0.2. »Slovo razlike« spram tradicionalnog. Spomenuti su pjesnici najuočljivija »slova razlike« spram tradicionalnog i tradicionalističkog pjesništva, naročito onoga »iskustva prostora«,¹⁰ dok je njihova vezanost uz pjesništvo »iskustva egzistencije«¹¹ gdje kada prisutna makar 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 pored-

[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 s i n t a k s e s a m e, dok bjelinama 'supsumira njezinu rečeničnu građu...«

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

[9] Usporedi u tekstu Zorana Kravara, 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 proizvedenog u tekstualnoj praksi Milorada Stojevića i Branka Maleša.

0.3. *Svijest o pismu (sinkroniziranje iščitavanja)*. Promatra li se nešto sinkroniziranije,¹² 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 artikuliranosti upravljene 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 eksplicirana poetika odnosno tematizirana metajezičnost,¹³ ili pak značajno pomaknuće prvotnih jezičnih označivosti tekstualnih struktura.

Ovaj se vid strukturnih usložnjavanja¹⁴ 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 ovdje u teorijsku raspravu o sinhroniji i dijahroniji, reći ćemo samo da korpus, posmatran sa operativnog stanovišta, mora što je moguće čvršće da zbije sinhronijske skupove; raznovrstan ali vremenski zbijen korpus...«

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

[14] Max Bense, Estetika teksta + sintetički tekstovi, *Slovo razlike*, Pitačija, 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 tekstotvoraca: mnogorjekog, konstruktivističnog i ponekad nadrealističnog Bore Pavlovića. Njegova potpuna tematska otvorenost za sve predmetno, česta infantilizacija govora, projektano naznačena svijest o trošnosti, ali i trošivosti govora, riječi, rječnika, te jednostavni ali funkcionalni grafizmi, imaju dodirne točke s kasnijim (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 dobro konceptno potpomognut od »nešto mlađeg« narativno kolokvijalistički »zaigranog« Milivoja Slavičeka.

b. *Drugi koncept.* Govoreći o drugome konceptu ovoga pjesništva, mora se istaknuti da je tu dominirajući tekstotvorni 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 pjesničkog 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 uobličuje u kompleksan koncept. Tako je na slijedu Slamnigove ludističnosti Dražen Mazur, te analitično uposebljeni Ljubomir Stefanović, a izvjesna je također i (samo) djelomična preklopivost nacрта onoga što u pjesništvu istražuje Milorad Stojević sa Slamnigovim ciklizacijama motiva iz starije hrvatske knji-

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

c. *Treći koncept.* Za taj koncept iznimno su značajni Stošičevi tekstotvorni postupci, te već spomenuto, pojavljivanje prve Severove zbirke pjesama (uz, možda ne dovoljno opisan i kritički zabilježen, tehnologijski 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 eksplicitne metajezičnosti tekstova (bliži su Maleš i Stojević,) različita u stupnju unutartekstnoga ekspliciranja 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 konceptata nalazi se nekoliko pjesnika čija pisma nije moguće »bez velikog ostatka« iščitati prema nekim od konceptata, ali se jedan dio njihovih nacрта 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 ekspliciranjima poetike, no ne i po bitnoj odlici ovoga koncepta — dinamiziranoj samoproizvodljivosti jezične gestualnosti (prema prvom konceptu — sviješću 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 označavanju »svijesti o pismu« (blisko Slavičeku) na stilskoj razini i površno osviještenom »sentišu«, ali je odsutan

i bitan element formalnih grafijskih uobličjenja (upravo jednostavnih gledamo li spram Pavlovića) te mnogoriječja, 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 [knjigom (zbirka »49«) ovdje se djelomično (označeno upisanom sviješću o trošnosti jednog dijela pjesničkog, ali i svakodneвно 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 nekima od tih koncepata. Ovdje se nastojalo ukazati samo na zajedničke točke unutar-konceptualnih tekstotvoraca, 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.)¹⁵ 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 Slamnig. A pošto mlađi nastavljači tih koncepata (Mazur, Rogić, Stefanović) nisu zasnovali svoju tekstualnu 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. [*] Kakvosno je vrlo artikuliran pjesnički maniristički (složena kritika tradicionalnog pojma »originalnosti«) standard koji uspostavlja dobrim dijelom i njihovo pismo. Nešto krhkije, pomaknutom apsurdističnom humornošću, Mazur. Pojačano projektinim, grafijski formalnim sugeriranjem pokretne i palimpsestičke promatrenosti teksta, Stefanović. Vrlo sofisticiranim provociranjem aspekata imenovanja, Rogić. Već to upućuje svojim

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

Mnogo ranije pojavljivanje takve vrste pisma u proizvodnji Pavlovića i Slamniga, kao i konceptualiziraniji 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 autotematičnom, 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 iščitavanje tekstova i »izvan konceptnog« 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, usmjeren prestrukturiranju denotativnosti prvotnog jezičnoga znaka.¹⁶

osvjeteleim instrukcijama da se o tekstualnom pjesništvu 70-ih godina i »novotekstualnom« (termin B. Čegeca) početka 80-ih godina, može sasvim razložno pisati kao o postmodernističkom pismu. Ovo je naznaka za neki drugi rad, odnosno za proširenje ovoga našeg istraživanja.

[16] Dubravko Škiljan, 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 lirskoj pjesmi.¹⁷

Hermeneutika koju predlaže Kravar tako je izdvojila četiri jezične funkcije u izgradnji lirске pjesme: prikazivački (referencijalnu, koja prvotno označuje predmet, tj. ravan teme), izražajnu (ekspresivnu, emotivnu, koja prvotno označuje pošiljaoca tj. ravan stila), metajezičnu (koja prvotno označava kod, tj. njegov pravocrtni indikator: ravan forme) i apelativnu (konativnu, koja se prvotno usmjerava primatelju, pa je najuočljivije apleativno označavanje tematske i stilske ravni).

Promatramo li, dakle, osnovne tekstualne strukture: formu, stil i temu u označilačkom suodnosu tih funkcija, uočiti ćemo da u Kravarevoj 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 prethodno obavijestiti o znakovnom sistemu ili nizu kojem pripada.»¹⁸

U ovom Kravarevu tekstu dalje se izlažu aspekti označivosti, funkcionalnosti pojedinih tekstualnih struktura, gdje se vrlo često ukazuje na »dopunske« i »konkurentne« signifikate u odnosu na prvotne označive us-

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

[18] *Isto*, str. 488.

mjerivosti, a također se ukazuje i na »demoniranje« pojedinih funkcija.

Držimo da se upravo u ovim pomacima i povezivanju prvotnih 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 nepovjerljiva prema komponenti 'predmet', pa se postupci demontiranja prikazivačke funkcije smiju ubrojiti među njezina najuočljivija svojstva.»¹⁹

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 »demonirati prikazivačku funkciju« te se složeno iskazivati: (1) kao konceptualizacijsko uporište, (2) mjesto upisa svijesti o procesualnost pisanja i (3) stalnim relativizacijskim pomacima / odmacima u ravni funkcionalnosti i drugih tekstualnih struktura: ne samo tematske nego i stilske — 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 fonu poststrukturalizma, čijim smo se sto-

[19] *Isto*, str. 498.

ga postavima, problematizacijama i terminološkim iznalscima (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 takvog tretiranja jezika.

Ta temeljna upitanost o karakteru jezičnog znaka, njegovoj binarnoj konzistentnosti, i imanentno 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 Slamnig, Luko Paljetak

1.1. Metajezikost pisma u pjesništvu Bore Pavlovića

1. *Metajezikost Pavlovićeva pisma.* U vrlo opsežnom eseju Branimira Donata *Poezija i poetika Bore Pavlovića*¹ 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 metajezikost, obraćati nekim zapažanjima ovoga eseja.

Prva naznaka vezana uz metajezikost 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*...«²

Premda je ta naznaka globalno postavljena, istaknuta je upravo u uvodnim zamascima 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 uobličena i naslovljena u svakoj pojedinoj pjesmi (kao što će se vidjeti u analizi ovih pjesama), metajezikost 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, eksplicitno naznačena ili intencionalno jednostavno upisljivo izgrađena, u obzoru šireg projektiranja.

Taj odnos nije ni neobičan u nacrtu koji uspostavlja »Odnos prema svemu kao sumi svačega...«, čime se »...svjesno (kurziv G. R.) provocira sinkretičko doživljavanje«,³ pa mu je nužan, tomu poetičkom nacrtu, semantički mehanizam koji će jedan dio svega⁴ promatrati i s prevrednujućim, preobražajnim intencijama.

2. *Enciklopedija poetika — konceptualnost.* Pisane o intencionalnom, kao svjesnom, namjernom, racionalnom autorskom činu, koji se kao takav, svjestan, dade i iščitati, mora poći od Pavlovićeve projekta Enciklopedija poetika, koji je najavljen izložbom tekstova još 1958,⁵ u čijem je katalogu pisalo da se »sastoji od trideset zbirki poezije Bore Pavlovića, sređenih prema uobičajenim enciklopedijskim disciplinama, ali u smislu helenske enklipse — 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 priložima naših poznatih umjetnika.«⁶

Ovaj Pavlovićev projekt, koji je jednim dijelom i ti-

[3] Isto, str. 27.

[4] Ante Stamač: *Teorija metafore*, Znaci, Zagreb, 1978, str. 159:

Ante Stamač prilično oštro komentira Pavlovićevo 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 antimistifikantnom 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,⁷ značajan je ne samo kao određeni — uostalom, u nas najopsežniji — pjesnički projekt, nego je osim toga zoran pokazatelj projektivnosti Pavlovićeve konstruktivizma,⁸ tj. osviještene poetičke projekcije, eksplicitno metajezične estetske konstrukcije, koja daje svojevrsnu uputu / dopunu⁹ za iščitavanje Pavlovićevih tekstova uopće. Parafrazirajmo iskaz iz prethodnog odjeljka: Pavlovićevu tekstuualnu proizvodnju valja promatrati kao poetički promišljen i programiran odnos prema svemu kao sumi svačega,¹⁰ čime se *svjesno* provocira sinkretičko doživljavanje, tj. novo, dvadesetostoljetno, konceptualno, *osviješteno 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 oslobađanja jezika poezije. Njegovom pojavom 'laki stih' je dobio pravo građanstva i u novijoj hrvatskoj poeziji.«¹¹

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 upisli-

[7] Branimir Donat u spomenutom eseju piše: »Idea 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 realizirana. [8] O svomu konstruktivizmu, tj. o pristajanju konstruktivizmu, Pavlović više puta govori i piše. Npr. u »Umjetnosti riječi« (iz 1958) u eseju-komentar 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: »Uzگرد spominjem da je začetak svjetski priznate 'Zagrebačke škole' crtanog filma anticipiran Zlatkom Sačecom 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 zaslužila 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:¹²

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 mjesta.
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 tonkim obilježjima približno odgovaralo »light — versu« jest poezija Nikolića, Domjanića i Vidrića, »Ujevićevi tonski stihovi«,¹³ 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.¹⁴ Ovo se »obraćanje« Vidriću, njegovim navedenim pjesmama, vidi u djelomičnom »skidanju« ritmo-metričkog obrasca Vidrićevih pjesama te motivskom pararecidiviranju

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 naslijeđeni, Ujevićevi tonski stihovi, sa zvonkom parnasovskom rimom: tu se spaja tradicionalni prozodijski postupak i moderna simultaniistička 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 simultanistička imaginacija«¹⁵ — 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 prvotno 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«,¹⁶ a zatim dinamizirano nastavlja poticati tijekom 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 prvotnog 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 Grübel: 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 fonskom 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 izabrala Jamu I. G. Kovačića. Izabrani obrazac (kurziv G. R.) jamčio je provjerenu vrijednost, poznate pjesničke oblike... odmah se pojavljuju i epigoni koji žele eksploatirati ne samo istu ili barem sličnu građu, nego — što je mnogo opasnije — identičnu pjesničku formu...«¹⁷

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 poemi, ovaj početkom pedesetih niodkoga prihvaćen autsajder ponovno zauzima vlastitu poziciju, što ne znači da odbacuje sve kanonizirane mogućnosti, nego ih naprotiv koristi koliko je god više moguće«.¹⁸

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

Ovaj postav o Pavlovićevu poemskom stvaralaštvu neposredno navodi na promatranje metajeziknih indikacija ovakva međumodelskog / unutarmodelskog i zadržanog suodnosa, jer »Pjesnik Mrava (1952), Slapova boja i linija polivinila (1952), Zemlje (1952), Traktora (1952), Plitvica (1954) i Velesajma (1955) u ovim će 'poemama' početi 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...«. ¹⁹

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 povesnijesnih avangardi«, što nas u poetičkom odcertavanju Pavlovićeve konstruktivizma, evoluiranog iz futurizma, ²⁰ »pjesnika koji nije prezreo mogućnosti što mu ih je ponudio nadrealizam i konstruktivizam«, ²¹ nesumnjivo navodi na zaključak da je velik broj odlika Pavlovićeve pjesništva vezano izravno uz avangardu, i to »postupcima« tako čestim u poetikama historijskih avangardi kojima ovo djelo nedvojbeno pripada«. ²²

U kontekstu takvog viđenja Pavlovićeve poetike, upravo spram žanrovskih traganja, nepažljivo je zaobići činjenicu da je poema jedan od najistaknutijih pjesničkih žanrova avangarde, ²³ 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 savremenost, kako tematički, tako i u njenim tehničkim zahtjevima«. ²⁴

Stoga Pavlović u svojim konstruktivističkim poema-

[19] Isto, str. 51—52.

[20] O ovoj povezanosti avangardističkih pravaca u Rusiji piše još 1928. u Vijencu (VI-4, na str. 145—158), Irina Aleksandar u eseju Rуска književnost iza revolucije — futuristi, imажinisti, 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 romantizam, koju je u Rusiji, kao narativnu strukturu, nastavio njegovati realizam (Njekrasov) i koja je odgovarala kako odražavanju lirске ekspresije tako i potrebi aktualne funkcionalizacije, a omogućavala je i integraciju izvanliterarnih jezičkih i stilskih elemenata. Bila je to, dakako, poema, po svom ponijeklu »mješovita« lirsko-epska i književna vrsta koja je, uostalom, u evropskoj književnosti poznavala i »politizirane oblike«.

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

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

Dakle, smatramo da činjenicu različitosti Pavlovićeve poeme 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 razločnosti ispisivanja poema autorovu odluku o međumodelskom/unutarmodelskom suprotstavljaju, 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 zbirka 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 kalamburi*, *Enciklopedija poetika*, zbirka *Portreti* itd.), ili koncepta iščitljivog u suodnosu sa širim projektivnim zahvatom pa bi stoga odčitavati Pavlovićevu poemu kao tvorevinu koja »polazi od pastiša« bilo nedovoljno utemeljeno jer niti jedna Pavlovićeva poema ne nudi niti najmanju eksplicitnu oznaku takva projektiranja.

5. *Repoezija*. Pjesma koju i Donat u svom tekstu navodi — pjesma Velesajam, u zbirci *Portreti*, ²⁶ »zapravo stihovanoj galeriji pjesnikovih autoportreta«, ²⁷ 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 podnovljiv 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, poemi (prva strofa pjesme);
- sažeto opisuje osnovnu motivsku građu poeme (druge i treća strofa), (pjesma »čita« pjesmu);
- izravno navodi lektiru čiji se odjeci mogu iščitati u poemi (četvrta strofa).

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

Pavlovićevo se bavljenje aspektima otiska tekstualnog orisa, kao zasebno *nadtekstno* »dopisivanje« značenja, valja shvatiti kao posljedicu eksplicitnog konstruktivističkog zasnivanja poetike.²⁸ 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 konstituenti;
- 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 ovakvu poetičkom nacrtu aspekti vizualnog, ikoničkog ili dijagramskog, dopunskog usložnjavanja značenjskog sklopa, organski su nastavak istraživanja »očujućih« 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 strukture, u kojoj se, ako govorimo o Pavlovićevoj sklonosti vizualnom pjesništvu, na taj način događa ovo: promatranje se strukturno pomiče 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»²⁹ (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«.³⁰ 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

o k o m i c e

o

plivaju

pitajući da li je voda već zacijelila...³¹

7. *Međupoetički prepjevi*. U ciklusu pjesama *Ljubavni kalamburi*³² Boro Pavlović promatra funkcioniranje 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, izložiti ćemo u iščitavanju pjesama Ljubav u realista.³³ Ljubav kod naturalista,³⁴ Ljubav je plamen ekspresije,³⁵ Simbolist,³⁶ Kod nadrealista.³⁷

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

[30] Boro Pavlović, U tragu za pjesmama, Umjetnost riječi, 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 prvim stihovima pjesme linearnim organiziranjem promatranih rečenica Pavlović opisuje, a upravo je integralni opis³⁸ jedan od najrazvijenijih realističkih postupaka. Najveći broj književnih djela realizma i započinje obično vrlo dugim opisom s tematskom jezgrom u službi priloške oznake mjesta.³⁹

Opisom se Pavlović naglašeno služi i dalje u ovoj pjesmi, jasno time pokazujući da je riječ o namjernom oponašanju realističkog diskursa, u kojemu nakon uodnog integralnog opisa tekst prelazi u prostor isprepletenog raspršenog opisa i naracije, tj, točnije, dolazi do isprepletanja linearnog i paralelnog organiziranja teksta.⁴⁰

Čitajmo 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 lupax«, 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 Slawinski, 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 — upotrebom 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 stihu 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 cjelokupna naturalistička, pretjerano mistificirajuća, zlo — tjelesna biološkičnost, kojoj se u zamjenu nudi jednostavan način rješavanja svih tih nagomilanih 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 poredbom 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 mikrostrukture, Pavlović upisao svoje reinterpretiranje simboličkoga pisma.

Ljubav! Ona šuhti 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«,⁴¹ doista se može imenovati i, u Pavlo-

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

vićevu obzoru čitanja simbolizma, kao pretjerana i čitljivost konotativnosti.

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 reinterpretacije jednoga načina pisanja po zadanom poetičkom nacrtu te imenovati komentárom, 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 očajujućim intervencijama tek na planu sintaktostilističkom i ritmo — metričkom, pa je stih »To su tek nebesni znaci« kao ponavljanje simboliističkog 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 komentárom (vidljivim, kako smo već napisali, u navedenom iščitavanju drugih Pavlovićevih tretiranja nekog motiva u odnosu na ovo), »ispijevava«:

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
koi 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 »vidrićevsko-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 eksplicitnim imenovanjem, npr. »kozmičko nadahnuće«, ali još i više stilističkim zahvatima: makrostrukturiranjem gomilanja i nabiranja 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
 razbukalog 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« ljubavnog odnosa — libido, kojim se toliko bavio Freud. (Za Freuda kaže npr. Breton da je njime »...bio sasvim obuzet... i bio blizak njegovim naučnim ispitivanjima...«).⁴²

[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 oslobađanja 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 grudí 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 naznakom za čitanje, odnosno ona nije radikalno nadrealna, ili, još bolje, ona je već »pavlovićevski« nadrealna jer sadrži razlikovni element igre »uneozbiljenja«.

Čitamo 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«,⁴³ i značenjska igra s nadrealizmu imanentnom pretpostavkom, 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«,⁴⁴ 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«),⁴⁵ 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 konstanti ove razine, a to potcrtava

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

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

— reinterpetacija 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 načinjena 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 metajezlično označeni već od prve zbirke Aleja poslije svečanosti (1956). Koristeći se parodijom, persiflažom, ironijom, kolokvijalizmima, citatima, reciklažom, parafrazom itd, Slamnig je u svojoj tekstualnoj proizvodnji, uglavnom na stilističkoj ravni, utkao komentara kao svojevrsnu konstantu.

Citirajući i parafrazirajući¹ tekstove iz ponajviše hrvatske starije književnosti, ali i književnosti drugih zemalja, Slamnig je uznačio i svoj reinterpetativni stav prema tim tekstovima, a ponegdje je tek djelomičnim oponašanjem nekoga kodificiranog diskursa ili ciklizacijom dijelova svojih vlastitih tekstova² uznačio svoju proizvodnu osviještenost.³

[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 doreče 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 Stobodana 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 movu metodologiju semantičkog tumačenja čovjekove povijesti. Jezik postaje samostalni realitet, on izlazi iz one operacionalne uloge koju mu je nudila poezija transcendentálnog, bez obzira na njene pretenzije 'ozračena' jezika.«

Ova osviještenost, u cjelovitosti svoje projektivnosti, postavljene u stalan suodnos sa sinkronijom i dijakronijom literature, funkcionira kao kompleksan, metajezlični literarni regenerator.

»... Slamniga inspirira istraživanje, imaginaciju mu oslobađa čitanje, a sam čin pisanja svojevrsna je *rekapitulacija iskustva uskladištenog u pisanju pret-hodnika*«. ⁴

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 metajezličnih indeksa ne dolazi.

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

Dakle, zvukovni značenjski sloj ne konkuriira prvotno tematskom referencijalnom, u pravom smislu te riječi; on ga zapravo ističe, osvježuje, obnavlja, »očuđuje«, »otežava postupak« (kad smo već kod formalista), procesualno »unutar jezično«⁵ potencira, ali strukturalno ne narušava svoju prvotnu funkciju, u kojoj npr. rima (makar i dodatno humorno osporena), gledana kao dio formalnog obrasca, metajezlično funkcionira samo linearno — 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 Stamač, *Teorija metafore*, Znaci, Zg, 1978, str. 160: »Ivan Slamnig je najveći meštar pjesništva koje se obazire i na denotativne i na unutarjezične aspekte pjesništva istodobno...«

vjerojatnošću, nego naprotiv, naglašenom nevjerojatnošću«.6

3. *Pogovor zbirci Analecta*. Osviještenost Slamnigove pjesničke akcije može se ustanoviti na više načina, od kojih nas ponajviše zanima analiziranje tekstualnih struktura, pa ćemo 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 kojemu 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«7 (kurziv G. R.).

Upravo ova opaska nametnula je pažljivije usporedno iščitavanje 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 *concerto*, 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«,8 čime je radikalizirao tonska, lakostihovna »igranja« što su se sporadično pojavljivala i u njegovim ranijim izradcima.9

[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 jednolikim 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«,10 jer upućuje na žanrovsko opredjeljenje koje nije moglo biti hrvatskom tradicijom naslijeđeno (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«.11

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

Nastojat ćemo ovo pokazati kroz iščitavanje tekstova zbirke *Dronta*.15

5. *Intertekstualnost — desakralizacija: iščitavanja*. Pjesmu *Svemir i mrav*16 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 avangarde*, 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 koncepata.

Mikrostrukturacija ove pjesme utemeljena je na duhovitoj personifikaciji, dijalogu Svemira i Mrava, u razgovoru u kojemu 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 žanrovska samoodređenja na ovaj način:

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

Ova podnaslovna ograda nije međutim bitna samo s aspekta žanrovske samoodređenja kao eksplicitno 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 postavama, 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:

(Ođe 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 prozvanih, 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,¹⁷ 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 eksplicitno, a tada i s pozitivnim predznakom. 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, Slamnig 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 hermeneutičko,¹⁸ koje se oslanja na funkcionalnost otvorene strukturacije teksta, te se od čitatelja traži kreativno tekstualno »upisivanje«, čime se ostvaruje njegovo (teksta) jedino moguće egzistiranje.

Tako je jedna »povijesna igra«, ona između pošiljalca 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).¹⁹

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 strukturom čitana pjesma provocira, 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 'zatrpava' 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 postavljajući svoj tekst u intertekstualni odnos prema nekim tipovima teorijskog promišljanja, s jedne strane, i u igru s prosječnočitateljskim mogućnostima, s druge strane, Slamnig 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 referencija) 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 ruka²⁰ Slamnig parodira strukturne odlike »zornice«. To se podnaslovom, kurzivnim tiskom i eksplicitno 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 Ptica.

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

[20] Ivan Slamnig, *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 Vilo svojom kolokvijalnošću funkcionira samo kao parodiranje kodificiranih prikazivačko-izražajnih rekvizita zornice.

5.3.1. Izravno se slično čini i u tekstu Ona se ispričava za nedolazak,²¹ u kojemu se izriječom, iz usta urbane »ispričavateljice« (»razmočit će mi se make-up«), uz vrlo depatetiziranu deekspresivizaciju: »Prehladit ću si mjehur«, 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 paradigmatički obrazac: lirski 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 deskriptivski dio u potpunosti ne funkcionira) suvremenosti, pa je u ovakvom kontekstualiziranju čitanja Slamnigovih 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 Cintiji²² također se značenjski sklop temelji na stilističkim pomacima koji nastaju upotrebom određenog jezičnopovijesnog pravopisnog kanona.

Ova se ciklizacija »gajevskog« pravopisnog obrasca

[21] Isto, str. 22.

[22] Isto, str. 17.

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

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

5.4. *Polemika, reciklaža, restilizacija.* Pjesma Sloga Gunduo o prošastju²³ višestruko porabi iskustvo književnosti, tj. tekstualne tvorevine drugih autora kao onaj korelat u kojem i sama pjesma funkcionira.

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

Sloga Gunduo o prošastju
er što e bilo uvijek stoji,
bijeje sjene istom vlašću
bulje u danas, što se boji
a dojučeg 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.²⁴

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. Stiljska 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 pi-sma 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 tekstotvorju, on je uz to izgrađen i formalno po istom, sestinskom obrascu: A, B, A, B, C, C.

Dakle, Slamnig ovim tekstom 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 Oz²⁵ gradi se na osnovnom suodnosu prema motivima romana za djecu Čarobnjak iz Oza. U intertekstualnom odnosu ovi motivi funkcioniraju s duhovitom preoznakom:

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 rimo-vanja: fijeno/pieno.

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

Naravno, ovako preobličeni 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 tekstualni informanti, jer su stvarani 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 sve²⁶ 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 svijeta ruglo

što leti slabo, a bježi lošo.
O baš je dobro što je ošo.

»Bila je to prava rugoba od ptice. Debelo, zdepasto tielo počivalo je na dvie 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 »Matice hrvatske«, 1899, str. 60), bilježi Slamnig ispod integralnog dijela svoje pjesme.

[26] Isto, str. 27.

Primjer 2: U tekstu *To selo* gdje se Ognja gnjavi²⁷ 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 ljulj, 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 njojzi da se nadje par?
 Graknu gavran: nikadar!

— Osim toga, četvrta je strofa započeta eksplicitnim 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*²⁸, gdje Slamnig imenuje dobro poznate junake:

... Old Shatterhand i Winnetou ...

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

Vraz je to rekao kraće
 a ja ću reći dulje ...²⁹.

— Slamnig 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 reprezentivnosti izrečenog na relaciji autor-lirski subjekt):

... Čitajući sinoć Šekspira
 doznadoh zašto nemam mira ...³⁰.

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 lako rodio Heine ..., temeljeno je na sprezi kolokvijalizama, 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.³¹

[27] *Isto*, str. 37.

[28] *Isto*, str. 40.

[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*¹ 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. Korištena je lirski forma koja je u svim povijesnim pojavama bila ispisivana kao naročito »zatvorena«. »Oblici stiha, dakle, čuvaju tradiciju i u isto vrijeme traže njeno kršenje. Svaka nova pjesma u nekom stalnom 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 ...«² 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 srodno 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] Luko Paljetak, *Soneti i druge zatvorene forme*, Biblioteka Revije, Osijek, 1983.

[2] Svetozar Petrović: a) Stih, *Uvod u književnost*, Rotulus Univerziteta 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 s p u t, a sintagma se, besjeda,³ 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, ...⁴

Govorimo, 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 »očučuje« i donekle kanoniziranim »prekoračivanjem« okvira ruba forme. Forma soneta »repatu« se produžuje u petnaesti, pa i šesnaesti stih (ali i cijelu katrenu). Npr.:

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

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

(...)

ja radim vrlo važan posao, ja ti kažem,
svaki komadić sjaja toga rasutog slažem svuda
po sebi, slažem pomno, za svaki slučaj —

ustrebat može Tvorcu.⁵

Osim toga, premetan je i uobičajeni raspored četvero-
stihova i tristiha. To je učinjeno u pjesmi Sonet o otkri-
vanju tajne, koji se uz to produžuje i u još jedan di-
stih:

Sad otkriva se tajna ljubavi — srce cvati
iz lonca usred sobe gotičke a mlad ubit
vitez u šumi rujana leži, i tko da shvati

da mu od kosti vjetar nebesku pravi lađu
koja mu gospu nosi na otok gdje će trubit
u veliku joj školjku bogovi (ako nađu

vremena zato), ona u krznu leži, u snu
prevrće se sva znojna i sluša miris krvi
iz srca što je bio onoga koji gnusnu
smrt našao je, koji u utrobu joj prvi

donio krin je, sad se u vazi u prh mrviti
i sve što hoće reći u mračnu slutnju zgusnu
kao u slova (šaku slova što iz te strvi
prosipaju se): glavu izgubio sam rusnu,

ali će, nesmetano, ljubiti se naši crvi —
već smo ih savršeno, zauvijek, uvježbali.⁶

Paljetkov sonet može biti produžen i u sedamdesetak
imena svetaca i svetica, što se »događa« u Sonetu o pu-
hačima stakla, koji drugu tercinu završava s »a tebe
i mene štiti«. Zatim slijedi popis tih »san-a i santa«,
jedno ispod drugog imena, od »Santa Maria del Giglo«
do »Spirito Santo«, a tada se ispisuje još i završni

[5] Isto, str. 20.

[6] Isto, str. 28.

distih. Kako vidimo, Paljetak zaista vrlo slobodno i do-
sjetljivo razgrađuje sonetnu »zatvorenost«.

4. »Nulti stihemi«. No, forma nije dodatno optereći-
vana samo produživanjem, nego je ponekad učinjeno i
suprotno. Okrnjuje se popunjenost četrnaestostihov-
nog ispisanog prostora soneta »nultim stihemima«, is-
pražnjenim tragovima završnog dijela prostora pjesme.
Stih se zamjenjuje konstruktivnom prazninom koju po-
punjava tek metajezični oris strukture teksta.

Primjer:

(...)

djevice, što te grle požudno prsti prosti,
što opiješ, a ne znaš samu iz sebe piti:

. ;⁷

(Usput 1: vjerojatno je tu prazninu načinio, »ispija-
njem«, prethodni stih, semantizirajući ga: mogućnost
nemogućeg). Ili drugi primjer:

(...)

i zaspis odmah, i ja spavam, i samo leti
leptirica po sobe od koje moljci, veliš
nestanu jednog dana, tko da se svega —

— — — — —

— — — — —

— — — — — sjeti!⁸

(Usput 2: semantiziran je, dakle, »zaborav«, »sve to«
zaboravljeno!)

5. Govorljivost. Sva ta Paljetkova strukturalna (mal)
tretiranja soneta proizlaze već iz navedenog, često unu-
trašnjeg zvukovnog otvaranja forme. Ono se kolokvi-
jalnom ili ironičnom govornjivošću, koja međutim, pre-
lazi, mjestimično, u brbljivost, oblikuje u iskazanim
zamasima što se vrlo lako, gotovo vezano, umnožavaju.

[7] Isto, str. 50.

[8] Isto, str. 71.

Ta govornost nerijetko posljeduje time da je cijela sonetna građevina sačinjena u jednoj rečenici.

Neuobičajena ozvučenost i (raz)građenost soneta dodatno »očučuje« čitateljevo upisalaštvo, što zatim usmjeruje pažnju baš na takve stihove, koji su onda djelotvorno najpogodniji za nanošenje »poantnog naboja«, tj. mjesta 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, zgusnutim, iskazom, a na mjestima b) ispisivanje se pisma, brbljavošću nezaustavljeno, nastavlja u brbljavost svakodnevnog.

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

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

Ta dva nacrtā prostorno su sasvim umješno preklapljeni 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 uvedenihi motiva.* Sama tema svake pojedine pjesme uglav-

nom se naviješta patetično intoniranim naslovima, što se ne osjeća, međutim, izravno patetičnim, nego, naprotiv, 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 usloženjavanja poetskog teksta. Tema se, znači, »gradi« razgrađivanjem jednoznačnosti (poviješću ispisivanja, prepoznatljivošću, trošnošću) *uvođenih* 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 dvostruke razgradnje:

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

8. *Zaključak: Ispisivanje sebe (teksta).* U smislu izravnog referencijalnog označavanja 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 konkretističnim možemo indikativno imenovati podnovljenom govornom lirizacijom. Ta govornost 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, metrimetričkih 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 heksametra, što čini Zoran Kravar.

2. Treći koncept i »izvankonceptni«

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

i
Zvonko Kovač

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*,¹ iskazuju se u odnosu triju evoluitivno povezanih postupaka:

a. montaža, odnosno inkorporiranje u tekstove pjesama materijala čija je strukturna 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 ravnopravnog 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 strukturno 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 elementa pomicanja prvotne jezične funkcionalnosti. Stilska razina, naime, počinje indicirati (neki) kod, pa prema tome preuzima i ističe metajezičnu označivost. Stošić u petodjelnoj pjesmi Bar² inkorporira u tekst:

a. »zmajevske« folklorizme:

Hopa cupa
Nas dva skupa.³

b. pučke pjesme:

A ciganke varošanke...
Još iz sela nema...
(...)
Namiguša oba oka
al će da se skljoka⁴

c. kolokvijalizme, vulgarizme:

Ti si cura
Baš gadura!⁵

Ponovimo i zaključimo: stilistički pomaci koji su dobiveni 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 prvotno pripada.

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

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 Mahije⁷ »... ponavlajući 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.«⁸

Žut

Put

Crn

Trn

Žut

Put

Crn

MAHIJE

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 prenapregnutog zvukovnog označitelja. Taj se postupak provodi u cijelom ciklusu *Tropa*,⁹ bilo djelomično 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 meta-jezično, 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 umetničkom procesu«,¹⁰ u kojemu »je delo estetsko ako ono iznuđuje polivalentne refleksije, a ove refleksije se u pronalaženju polivalentnosti svakog momenta dela priključuju samom delu...«.¹¹

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

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!¹²

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 knu tar it mi č no st, 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 povijesni luk dvaju stanja sinkretizacije umjetnosti: (1) prvotna pozicija umjetnosti u »primitivnih naroda« i (2) drugotna *intermedijska sinkretizacija* umjetnosti dvadesetog stoljeća, s bitno razlikovnom označenom sviješću kao vezivnim materijalom međumedijskih tragova.

Da je svjestan potrebe teorijskog domišljanja vrsti proizvodnje koju razvija, Stošić je pokazao autorskim komentarima u katalogu-knjizi *Govor riječi predmeta i prostora*, koji je objelodanjen u povodu njegove izložbe tekstova 1972. godine,¹³ 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 metajezički 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 neopodan 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] *Govor 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 multimedijalnih »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 neposrednijeg govora sastavljenog od riječi predmeta i prostora«. ¹⁴

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*,¹⁵ *Visoravan*¹⁶ 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 vizualiziranja djelomično znakovno-ikonična,¹⁷ no mnogo su važniji oni primjeri u kojima je vizualni otisak teksta oslobođen takva linearnog, po načelu istosti, potcrtavanja semantičkog »sadržaja«. U tim slučajevima tekstualni prostor funkcionira i referencijalno oslobođeno i, 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«,¹⁸ jer forma, tj. njeni pomaci, kao proizvedeno — proizvodni tekstualni pokreti, preuzimaju primat u recipijentskom obzoru bez obzira na mimetičko čitanje teksta.¹⁹

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 građe«,²⁰ svakako indikativne, druga su dva primjera čitljivija« i uočljivija u postupku supstituiranja rječničke građe »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: — — — — —

— — — — —²¹

[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 hermeneutičnim čitanjem.

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

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

Primjer 2 (središnji dio teksta):

Trnu
Svijetlost crnu
Trnu

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

Svijetlost crnu
Trnu.²²

U ta dva primjera izostavljanja leksičkog sadržaja teksta jasno je sugerirana potreba dosemantizacije ispražnjenog 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 sinsematičkih jezičnih elemenata — veznika — u prostoru — stranice papira.²³

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 prenaprnutog značenja toga najzatvorenijeg 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 GOJINA GOJANA, str. 80.

[23] Usporedi: Eugen Gonringer, *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 oslobađaju 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 najmjenice 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.«²⁴

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

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

čuje »verbalnom prepariranju prostora«, 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 interferirajuća 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 produciranje¹ koristi se metajezičnom pozicijom naslova,² za ekspliciranje jednog od bitnih programatskih elemenata.

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

U prvom primjeru ovo je estetičko određenje eksplicirano ironijskim međudjelovanjem dvaju dijelova sintagme. Samo ironijsko postignuto je prizivanjem dvostruke značenjske paradigme pojma *producirati*, koji u prvom odčitavanju kazuje: »...1. tvoriti, stvarati, proizvoditi, izrađivati; 2. donositi plod, biti koristan, roditi (plodovima), davati priplod, priplođivati...«⁴ 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 njegovoj pretpostavci »...čuvstvenog, dubokog duševnog proživljavanja...⁵ — jer je to sentimentalno proizvođenje, što implicira osviještenost, te nije u paradigmi »dubokog duševnog proživljavanja« koje mora biti »spontano« u svojoj »čuvstvenosti«.

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

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

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

»... određeni metajezični iskazi, usko povezani s djelom, čine ... komentar ... glavnomu tekstu. To su: naslov djela, naslovi poglavlja, 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...»⁶ što opet zadobiva pejorativne indikse 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«⁷ što sve skupa sintagmu »sentimentalno produciranje« pretvara u ironijsko parodijski naslovni komentar o sentimentalnosti u pjesništvu, te ujedno pomaknuto funkcionalizira nekoliko sema i sintagmi u tekstu imenovane pjesme.

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

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

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

a. U pjesmi Pobjednički pohod¹⁰ 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 pi-

[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 pisama¹¹ podnaslov je korišten kao komentatorsko mjesto, mjesto sažetka opisa što se u tijeku pjesme motivski uobličuje. 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 IX¹² 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 strofni 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, eksplicira 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 zbirci *Anarhokor*.

Već prvi odjeljak zbirke *Anarhokor* Kompozicija u parapsihološkim bojama¹³ (gdje se, dakle, upotrebljava i čvrst termin književne teorije, književnog metajezika, 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.¹⁴

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...¹⁵

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

...gogoljski goli drum...¹⁶

[13] Isto, str. 5.

[14] Isto, str. 9.

[15] Isto.

[16] Isto, str. 12.

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

Upotreba ovih metajezika ima dvije najuočljivije funkcije:

a. »očuđenje« stilske ravni iskaza narušavanjem tradicionalne rječničke poezijske zalihe, pojačavanje dakle 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 osviještenosti; međutim, ne nužno i svijest o procesualnosti koja se npr. u »poemičnoj« pjesmi Zaštitni opis kuge¹⁷ očituje na ovaj način:

Kako opisati kugu?
kako opisati kugu
u temeljima
jednog predikatnog neba:
radni bat
gdje rulja atributa
okreće zjenicu
kao mlinsko kolo... (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.¹⁸ Naravno, nije samo ovaj izdvojeni odjeljak teksta taj koji upućuje na očitovanje svijesti o procesualnosti. Ova je svijest raspoređena u poemi kao gradivni vezivni međumaterijal koji, podnaslovno tako imenovanu, poemu Magični obred, dovodi u stanje jedne osviještene 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 konkretne 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 ideologijskom predstavi, 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 ljulja
još jedan primjer
otvorene oštre 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 ispisan je kao 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... pjesništva: sanjariti nad fantastičnom tvarnošću jezika... zadavati mašti te tvarnosti nove imaginarne stvari radi kojih treba pisati. Severova humornost kao da ne izvire ni iz čega drugog do iz činjenice da se te imaginarne stvari javljaju kao maštovito kritičko naličje, ironičan komentar postojećem, i izazov nepostojećem«. ¹⁹ Dakle, potaknuta autonomizirana jezična proizvodljivost. Samoproizvodljivost. ²⁰

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

Ovdje također, kao i u slučaju Magičnog obreda, imamo problematizirano i tematizirano autorovo pisanje kao »viđenje«. Valja napisati da je ovdje grafijskom intervencijom zamijenjen leksički tekstualni sadržaj, pa je ta grafijska »intervencija« i pored svoje prvotne beznačnosti, ili upravo zbog nje, vrlo funkcionalno semantizirana, uz dopunsku primjedbu: »ne vidim ništa«.

Ovom se primjedbom »udoslovalo« značenje grafizma, to se značenje proizvelo po načelu ikoničke istosti, i to zahvaljujući metajezičnoj pretpostavci, kodificiranom obrascu leksičkog strofnog sadržaja. Odsutnost »propisanog« sadržaja sugerira i odsutnost pjesnikova viđenja, baš kao čina pisanja, jer se ono, viđenje, u poziciji uvijek uobličuje leksički.

Slično je učinjeno u pjesmi Balada o jezeru Uri, ²² gdje se 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 daljnjem 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 zidova²³ leksički sadržaj sintagme »s glavama prema dolje« potcrtan 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 suoznačavanju napisanoga.

6.1. *Zaključno.* Na mjestu ispražnjavanja leksičnosti prostora teksta upravo se provocira 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 štita*¹ već je pokazivala »neozbiljnost« kao Stojevićevu koncepciju ulaska u tekstualnu produkciju. Naime, već ta parodičnost² bila je nešto mnogo drugačije od vrlo ozbiljnih »razlogovaca«. Druga Stojevićeva zbirka *Licce*³ i treća *Litvanski erotski srp*⁴ 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 interese u skladu s poetikom već prisutnih novih »presvučenih« avangardista. Naime, istraživanje aspekata vizualnosti naročito je privlačilo sve njih, a Stojević je u *Litvanskom erotskom srp*u, 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 ustalom školski usvojene navike) te pravocrtnog čitanja, u gotovo doslovnom smislu (s vizualnošću u vezi). Kako?

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

[2] O metajezičnosti mikrostrukturacije parodijom kazuje i slijedeća njezina 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 oponašanje)« Zdenko Škreb, *Mikrostrukture stila i književne forme, Uvod u književnost*, Rotulus Universitas 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,⁵ crta se koristi kao gotovo ikonički znak⁶ 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.⁷ —————→

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 Čuč⁸ »omeđeni« se pravac koristi da bi se sugeriralo čitateljevo nastavljanje upišivanja 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 Čuč (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*:⁹

[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 slikovitih ('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 nekih 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« jezicima¹⁰ 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 skladišta poetske disperzije. Stojević je tu očigledno zainteresiran za ustanovljavanje arheologije govora i povijesno destruiranje ideologijskog koncepta vladajućeg govorasmišla...«

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 tekstu! — 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 užiće usmjeri jezično 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.¹¹

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 »iskrivljene 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,¹² Stojević

[11] Milorad Stojević, *Rime amorose*, 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 promatranja Stojevićeva tekstualna proizvođenja očituje se kao izrada specifično polimorfne tkanine.

Taj se aspekt tkanja dodatno usložnjava kada su naneseni 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 mjestično koristile, a još je više nagoviještale, onda je zbirka *Viseći vrtovi* iskoristila tu mogućnost izuzetno raznoliko i produktivno. Npr.:

»(komentar)

List ima toliko do znaka reduciran 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 umošnja 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 avangarda*.

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 dijakronijskog, i da su svi ispisi već »citati bez navodnika« (Barthes). Ovaj je teorijski postav upravo produktivno provociranje 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...«¹⁵

7. *Nepopunjeni metajezični obrazac*. Posebno mjesto u zbirci *Viseći vrtovi* zauzima ciklus soneta Ondina bez magistrala¹⁶ koji se sastoji od 14 soneta, dakle — sonetni vijenac bez magistrala, kao što to »i sam naslov i kaže«, bez završnog soneta. Međutim, nije Stojević iskoristio samo taj metajezični obrazac (14+1); a da bi ga iznevjerio (i to eksplicitno naslovno priznao), nego je osim toga: (a) sonet br. V¹⁷ načinio tako da je veći dio stihovnog prostora ostavio praznim, tj. točkama označio ravan stiha i tako »ispunio« obrazac aleksičnom (bez)značnošću, odnosno upravno metajezičnim značenjem oznakom ravni strukture, s tim da su, dovršimo opis ovoga soneta, svi završeci stihova »leksični«, a tragovi leksičkog materijala fragmentarno su naznačeni i u nekim drugim unutarstihovnim pozicijama; (b) posljednja dva soneta¹⁸ 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 čakavštinu. Njegovo postupanje s čakavštinom, međutim, bitno je drugačije od onoga koje se uobličuje u tradicionalnom čakavskom pjesništvu, isključivo okrenutom jednostavnoj slikovnosti u umjetničkoj (deminutivizacijskoj) rječničkoj opravi.

8. »Alternativna« čakavština i soneti. Stojevićevi stiliški 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 primjereno).

[15] *Isto*, str. 21.[16] *Isto*, str. 55–69.[17] *Isto*, str. 60

Izborom riječi, komentarima, razlaganjem rječnički ovjerena 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*¹⁹ 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...«²⁰

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

Tradicionalna se čakavska deminutivizacija ovdje bitno prevrednuje 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: Grbi²¹), mitsko i mitologijsko prema samom činu proizvodnje s persiflažnim međukomentarom, jezična pokretljivost prema značenju i procesu označavanja (npr: Kuševanje²²), persifliranje izravno tradicijskih vrijednosti (Rahat Lok(r)um,²³ 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 zadanosti neprestano izmiče oslobađajući čakavštinu od svih neproduktivnih tradicijskih zadaća. Trošnih paradigmi.

10. *Autonomiziranje proizvodljivosti.* Jedan od najraabljnijih 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 »pre-nadživanja« prvotne materijalnosti znaka radikalizira u završnom, naslovnom ciklusu zbirke *Rime amoroze*. Tu su riječi izgubile uobičajenu paradigmu morfoloških prefikslnih ili sufikslnih tvorbi, te su i u sintagmatskom nizu vezivanja oslonjene ne više na samo smisaono-idejnu ravan nego upravo više na morfološku i slogovnu podudarnost susjednih tvorbi. Već se tako zaobilazi 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...²⁴

11. *Svijest o pismu.* Očigledno je da su Stojevićeva ispitivanja osamostaljene jezičnosti dosegla vrlo visoku razinu projektivne osposobljenosti. Može se, od prve prema posljednjoj zbirci, pratiti tehnologijsko preusmjeravanje ispitivanja mogućnosti jezične tvornosti. U prvim 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.
Spušća v njega začrvljene kolobar, žerafku sanih
Kadi nje konal v novon postanki sin stvaron daje
imena. (..) ²⁵

[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*,¹ 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, semiologijsku, 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.²

U terminologijskom viđenju odabrane aparature, kojom će se, dakle, imenovati vlastiti »čin«, implicirano je i raskrižje 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*,³ Branko Maleš je koristio upravo lignvističku i semiologijsku aparaturu, jezik znanosti o jeziku i znacima, dakle — metajezik. U ovom slučaju eksplicitna se metajezičnost uobličuje 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 iskazima⁴ označenim u daljnjem prostoru teksta.

3. *Podvostručena metajezičnost naslovne sintagme.* U naslovu pjesme *Beskrizni Haron* ili naslov⁵ 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...«⁶ Čini se da tomu subjektu djela ne pripada, izravno, niti jedan iskaz »... osim određeni metajezični iskazi, usko povezani s djelom, čineći komentar njegovu glavnom tekstu. To su: *naslov djela, naslovi poglavlja, moto i autorske primjedbe*«. ⁷ 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 uobličene 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*,⁸ u kojemu funkciju disperzije nosećih označe-

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

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

[6] A. Okopien — Slawinska: Osobnosne 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 »trošna«.* U naslovu pjesme Kad sam tako intiman⁹ označeno je vrlo složeno utkivanje metajezičnog označavanja, uobličeno dvama iskustvima »trošnosti« paradigmi ekspresivnog izražavanja (te jednoga trošnoga književnoga metajezika). Kada ovdje porabimo termin *trošan*, tada mislimo na ono stanje izvjesnog iskaza u kojemu je njegova ekspresivnost odviše kodificirana, zbog česte uporabe u većem broju tekstova. Takav je iskaz zbog prečeste uporabe vrlo »prepoznatljiv« i čitljiv,¹⁰ te estetski defunkcionaliziran, ispražnjen. To čak dovodi do apsurdne 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.¹¹ Ključnu poziciju u ovim sintagmama očigledno ima leksem »tako«, čija je (patetična) ekspresivna označenost ovdje preoznačena leksemom »intiman« koji pripada paradigmi, 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 paradigme koju smo preložili, kao,

[9] Isto, str. 29.

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

[11] Stegfried J. Schmidt, *Estetski procesi*, Gradina, Niš, 1975, str. 165: »... preslojavanje, tematskog materijala kroz konkretnu umetnost čini ujedno jasnijim 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 funkcionira 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 »očučena« je i funkcionalizirana izborom leksema koji pripada (kako će prepoznati iole iskusniji čitač) poznatom metajezičku, 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 funkcionira patetično, kodificirano ekspresivno. Tako funkcionirajuća sintagma preoznačuje i semem koji je već prvotno označio njenu »u iskustvu prisutnu« paradigmu.

Konačno, promatra li se način poetskog funkcioniranja ove cijele naslovne sintagme, tada se ono, funkcioniranje, vidi kao suodnos dviju jezičnih funkcija, suodnos u kojemu 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. *Interpunkcijski znak kao naslov.* Čitatelj koji se nađe pred tekstom, pjesmom koja umjesto naslova ima zarez, svakako će se naći u nedoumici o značenju takva naslova, a zatim i odnosa takva naslova prema ostalomu tekstu. Naime, u uobičajenoj uporabi funkcija je zarez odvajanje rečeničnih dijelova, odnosno postavljanje rečeničnih segmenata u značenjski određene odnose

(npr. odvajanje zarezom suprotnih rečenica, odvajanje zarezom u nabranjanju više od dva elementa itd). Pošto ova Malešova pjesma, koja je naslovljena '—————',¹² 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 nabranjanja« 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 'pročitani', to su citati bez navodnika«.¹³

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

Naslovivši svoj tekst naslovom '—————', Maleš je zapravo konkretizirao 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 metajezika;

[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*, Pitanja, Zg, 1970, str. 97—106.

b. prvotna, mimetička beznačnost ovoga naslova uočljiva je upravo zbog neuobičajene pozicije koju zauzima »sadržaj« naslova (zarez). Naime, naslov je uvijek 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 kojemu je naslov uvijek leksičan). Dakle, ova se dekonstrukcija ne bi ni uočila da nije na mjestu nečega »čvrsto određenoga« pa je njeno funkcioniranje i oslonjeno na metajezičnu pretpostavku 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 ljuljanje
(..).¹⁵

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

Semantičnost i selektivno-kombinacijska¹⁶ povezanost prva dva stiha naoko su pravocrtne, referencijalno 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.¹⁷

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

2. primjer:

... da bi pjesma uopće bila (kurziv G. R.)
moram je postaviti nekako čudno
moram početi od bedrene kosti
(...)»²⁰

Vrlo jednostavan primjer tematiziranja metajezičnosti čitamo u prvom, kurziviranom stihu pjesme Šamaranje 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, pokazuju daljnji stihovi već na razini heuristično-mimetičkog (Riffaterre) čitanja: »... Kao ljuljanje/kao prostodušnost djeteta i njegove/mašne koja još malo/ i leti ...«

[20] B. Maleš, *Tekst*, AC, Zg, 1978, str. 5.

nuje Barthes tekstove koji su nastali iz »puke potrebe za pisanjem«.²¹ 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 referencijalnim 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 nagoviještene eksplicitne metajezičnosti, »... da bi pjesma uopće bila«, preoblikuje na semantostilističkoj razini mikrostrukturom paradoksa: »... moram početi od bedrene kosti ...« (kurziv G. R.).

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

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

- a. širokim zagradama koje uokviruju cio odjeljak; i
- b. tamnijom 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, tekstna izrada ima što se u 7. poglavlju i nastoji 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 poglavlju, u izlaganju čitanja, upotrebljavamo hibridnu zbog upadljivosti (»tvrdoće«?) i pod navodnim znacima, ako dozvoljavate — *pojašnjenicu* »između teksta«.

dira i relativizira funkcionalnost načina govora književne kritike. Tu vidimo, znači, upotrebu iskustva iska za književne kritike, dakle upravo metajezika književnog jezika. No uobičen 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 »između tekstu« 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), funkcioniranje 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 međudonosja onoga u odjeljcima i izvan njih, složenosti koju ovdje nastojimo eksplicirati).

Primjer:

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

**funkcionalizam naplavljenih 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 »između tekstu« se odjeljke odlaže svojevrsan ostatak tekstualnog materijala. To je onaj materijal koji zbog premale integrativnosti nije moguće izravno »ušiti« u tkanje, ali je nastavši uz postupak tkanja ostaloga 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 »između tekstu« 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 »crtica« (ne kao književnog žanra, nego fragmentarnih zapisa), nadslovljen je:

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

Pročitajmo teorijsku poziciju koja je pretpostavka ovakva nuđenja, naoko nedovršena »materijala«, nuđenja čitatelju njegovu vlastitom »šivanju« teksta.²⁵

[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 znači tkanje«,²⁶ 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«. ²⁷

Razložimo li ova razmišljanja na nešto manje metaforični, operativno semiologijski govor, vidimo da je tekst označitelj koji sadrži određen broj označenih ali čije dočitanje 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.²⁸

»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.«²⁹

Znači, čitatelj je određen svojim konkretnim egzistencijalnim okruženjem 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. 1—3, str. 130.

»... Književna pak vrijednost ne zavisi tako samo od svojstava jezičnog znaka, nego i od cjelokupnog životnog iskustva čitatelja ili slušatelja. To cjelokupno životno iskustvo uključuje, dakako, i sve susrete s književnošću, sve književne doživljaje koje je čitatelj ili slušatelj ikada imao...«

[29] Gajo Peleš, *Iščitanje značenja*, IC Dometi, Rijeka, 1982, str. 24.

[*] »Zadovoljstvo« ili »nasladu«? Ili, pak, »užice«? Razmisli! o tome zajedno, s Aćinom 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.)...«,³⁰ odnosno, kako smo već napisali, pojednostavljeno, određenost vlastitom osobnošću i egzistencijalnim okruženjem.

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

»Na pozornici teksta nema rampe. Iza teksta ne postoji neko aktivan (pisac), a ispred njega neko pasivan (čitalac)«,³¹ 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, pojednostavljeno tumačimo, kao čina iščitavanja, u kojemu, 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 konkretno³² izložio. I, ponovo pišemo, tu je sada problem kako konačno »sašiti« taj materijal.

Odgovor smo već dali — koncem metajezika.³³

9. *Fragmentirana eksplicitna metajezičnost* (kao bitan element uobličena 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 transcendentálnu refleksiju i sebe uobličava, pri čemu umetničko delo kao polazna i krajnja tačka takve refleksije samo tada nije proizvodljivo kada kroz polifunkcionalnost beskonačno pokreće optičku i diskurzivnu refleksivnost...«

[33] Vidi opasku 25.

sta,³⁴ Branko Maleš koristi elemente poetičkog nacrtu u eksplicitnom obliku. Te elemente Maleš rabi kao »konac« u »šivanju« oblika teksta.

Pjesma započinje eksponiranjem triju usporedbi, kojima je odsutan drugi član usporedbe.³⁵ Možemo reći da je otvaranje prostora teksta na tematskoj razini upravo uobičajeno 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 eksplicira 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 daljnjem tijeku teksta čitamo:

... ona stoji u sredini
ne isturjuje 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 otvorenosću usporedaba.

Ova eksplicitna 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 išpisujemo 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 stilem prvoga stiha nastavlja se izravno na djelomično eksplicitno metajezičan drugi stih:

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

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

U daljnjem 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 eksplicitnim metajezičnim iskazima, te komentirana unutar prostora ovoga teksta. Sviješću 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 zgusnut 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.³⁶ 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 tekstotvornim postupcima, pa se imanentna metajezičnost, poetika Branka Maleša (oslonjena upravo na poststrukturalističku misao), vizualno — grafijski »realizira«. Formalni elementi uobličena 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 »...obilježje ove poezije... naglašena prisutnost muzike, onomatopejsko brujanje prirode... pod vještom dirigentskom palicom pjesnikovom, koji... iz disharmoničnog svijeta oko sebe uzima, sklada tonove koje samo pjesnik čuje i uglažbljene iznosi...«.³⁷ Potpuno je nejasno kakvu to »muziku« čuje ovaj predgovornik, a još je manje jasno gdje on vidi i čuje »onomatopejsko brujanje prirode«. Kao prvo, u Malešovim tekstovima nema niti jedne mikrostrukture onomatopeje a još je izlišnije tada govoriti o nekakvu »brujanju prirode«. Koje prirode?

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

[37] *Isto*, ovitak knjige.

Ovaj nevješto sročeni tekst Malešova dobrohotna predgovornika vjerojatno 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 eksplicitno ukazuje na ove dvije stilske razine. Navedimo primjer:

...o, blistav li si silos
ko losos
kolos slova!³⁸

Zašto tvrdimo da je jedan tekstualni odjeljak u kojem je zvukovna samomeđuproizvodljivost³⁹ istaknuta, već eksplicira poetiku, a ne je samo (uostalom, kao i svaki drugi segment teksta, odnosno svaka druga tekstualna struktura) implicira?

Ekspliciranje se poetike oblikuje ne leksičkim, izriječnim putem na tematskoj razini. Ili, doista, ovo se ekspliciranje ipak izlaže na tematskoj razini. Otkuda sada ovo prividno protivurjeđe? Naime, pošto ovi tekstovi i tako relativiziraju referencijalnost tematske razine znaka pjesme, nudeći mu (a) konkurentske fragmente eksplicirane 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, samoizmeđu-proizvodljivost;
3. nakon uobličena 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 samoproizvodljivosti govora, utvrđujemo poetički identitet Malešovih tekstova.

12. *Narativnost i persiflažno fantastizirana diskurzivnost.* U novijim tekstovima Branka Maleša⁴⁰ odsutna je i eksplicitna metajezičnost, a i zvukovna prenadražnost, kao vrlo istaknuti proizvodni mehanizmi u prvoj zbirci. Ova su dva elementa, dakle, potisnuta 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 uobličuje 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 kojemu je dominantan izriječ upravljen iz pozicije senzacijski 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), *Oklo*, 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!«, *Oklo*, 1985, 14. III — 28. III, str. 19.

... zagrl me, imam preuzak krug misli, kaže, inženjer i drhti dalje
ona, u pola tri, namiješta kosu, sjećaš se, počinje, ne, rekao sam posramljen, jer svega sam se sjećao
ona se, zatim, još jednom, kao jednodnevno sunce u sutonskom moru, ogleđa u glatkom lubeničinom licu.⁴¹

Maleš, nadalje, koristi neke jezične mehanizme koji imaju i određeno, prepoznatljivo žanrovsko porijeklo u usmenoj »književnosti«. Npr. tekst »nebo je tv stan-ka«,⁴² 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 pojeftinjuju 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 obračanje tim imenima, kao iznošenje podataka o njima, itd:

... a i moja susjeda maričić 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 govori o homeiniju i drugim operama ...⁴³

[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 manje modernog, ali ne i manje sinkronog, kao što je npr. trač, a to nas ponovo vraća aspektima tehnologije izgrađivanja 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!⁴⁴

[44] Dao sam joj ruže ...

2.5. Samosviješću prenadražena »tekstura«

u pjesništvu Branka Čegeca

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

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

... je li to procesualnost pisanja?³

Takvo eksplicitno metajezično upisivanje svijesti o načinu tekstualne 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.

[*] Uspoređi kod Hockea.

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

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

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 jedna drugu:

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

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

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

da bi zatim sasvim komentatorski opisao tekstualnu 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/nedam dadem/eden den
- 3: (japa — tipi — tapa — tup!) mahmud rais sirov ez
- 4: šmrkalj aljkav/kavez zarez/lajgav zez ...⁵

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. *Osviješteno humorna poetizacija vulgarizma.* Osviješteno 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 »sladunjavo nježne« emocionalnosti. Ovdje se tim terminom označava temeljni aspekt tekstualne funkcionalnosti nekog elementa (način realizacije poetske funkcije jezika), ali se ne isključuje da se terminom, opet tradicionalnije, označi oblik intelektualistički urbanoosviještene emocionalnosti, koja, dakle, penetracijom vulgarizama provocira, reducira »katalog« banalosti (»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,⁶ dois-

[5] Isto, str. 35.

[6] Isto, str. 55.

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

Lutajući kroz političkomitologijske diskurse, koje tako nametljivo izgrađuje diktat medijskih »ideologija« (u, jasno, najiskrivljenijem obliku, ali u dobro shvaćenom te iskorištavanom, manipulativno zlorabljenom mekluanovskom viziranju svijeta), Čegec razgrađuje njihova ključna »gramatička« pravila, i na tako *inter*-tekstualno, *intratekstualno* neutraliziranu materijalu izgrađuje osviještenu »novu ezoteriju« svojih tekstova.

Npr. u tekstu X⁷ Čegec na slijedeći način izlaže, eksplicira poziciju svojega teksta spram ideoložnosti pisma:

... Zaustavljam tekst _____
ostavljam prostor otvorenim _____
cijela je pjesma skliznula ulijevo _____
tako se desnicom oslobađam desnice _____

moja ruka nije neonacist/moja pjesma nije politika.

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

To se čini uporabom i uobličanjem 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 usloznavanjima, koja su u ishodištu vrlo slična Malešovu tretiranju tekstualne proizvodnje, gdje se međutim i razlikuju: puno većim zasićenjem Čegecovih tekstova eksplicitnim metajezničnim, izravno metatekstualnim/intertekstualnim zahvatima.

Sličnost s Malešovim metajezničnim 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,⁸ kao primjer za uvodno imenovanje (i izvršavanje) čina zamaha u tekstualni prostor. Drugi je naslov Pjesma koju tek treba napraviti,⁹ kao primjer na poziv na čitateljevo provociranje, tj. provociranje pozicije čitatelja kojega se poziva na »šivanje teksta koncem metajezika« (vidi tekst o Malešu).

Ovaj je problem parodijski reproduciran jednim tekstom¹⁰ 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. »črčkaj čitatelju«

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

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

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

iskustva ove poezije posvema su porušila poetski **SU-STAV** koji je tradicija kodificirala,¹¹ (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.¹²

[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.¹³

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

e. Citiranje tekstova: — Ujevića: »Sam bez igdje iko-ga«,¹⁵

— Mađera »Oči plove ulicama u neredu prema rasporedu svojih tijela«¹⁶

— Sonja Manojlović: »Tako prolazi tijelo«.¹⁷

f. Oponašanje književnog jezika starije hrvatske književnosti:

ar se ures mnozijek sila hudobskijeh
 misalju suproc omraza tudeškoga prikasciušaše ...¹⁸

g. Metajezično praćeni dijelovi teksta. Put na Istok¹⁹ 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 « itd.
 KOMUNIKACIJE

[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: brojalice, pučkih pjesmica:

dildi-japek dildi mamek
 kupite mi mačka
 miši su se nakupili
 oko riti-začka,²⁰

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

[20] *Isto*, str. 21.

2.6. Interapelacija poststrukturalizma u pjesništvu Zvonka Makovića

1. *Analitičko tematiziranje jezika samog.* Zvonko Maković je autor koji je prvim trima knjigama¹ »uglavnom problematizirao idejnu podlogu u ono doba (1968, 1969, 1971 — nap. G. R) dominantnog poetskog znaka«,² dok se četvrtom i petom knjigom: *Komete, komete*³ i *Činjenice*,⁴ upućuje u »... teorijom konkretne umjetnosti potpomognuto analitičko tematiziranje jezika samog ...«. ⁵

2. *Interapelacije 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' ... tehnološki mimezis određena tipa znanja (... aporije konkretne umjetnosti u obzoru poststrukturalističke implikacije ...«. ⁶

Već smo pokazali na kakav je složen način sam Maleš izgradio interapelaciju poststrukturalističkom teorijskom promišljanja i stoga valja ustvrditi da se ta dva pjesnička koncepta (Malešov i Makovićev) upravo temeljno približuju po postupcima konkretizacije, 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 metajeziki postupak uobličjenja teksta, upisivanje i propitivanje svijesti o procesualnosti možda se najbolje iščitava u pjesmi *PORGY AND BESS BAND*.⁷

U ovom tekstu sam čin imenovanja, označavanja, problematiziran je sviješću o procesualnosti, o činu imenovanja kao takvom. I kao prvotno usmjerenog 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 promišljanju kakvoće i porijekla traga, te kasnobartovskim spoznajama. A Barthes piše: »... kao da sam pogođen progresivnom gluhoćom, čujem samo jedan, jedini zvuk, pomiješan zvuk jezika i diskursa ...«. ⁸

Makovićev tekst osviješteno provocira nemoć diskursa 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 pretpostaviti 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 ću,
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.⁹

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«,¹⁰ 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), poslagnani »elementi« (već po specifično određenim primatima, bilo diskursa bilo jezika, u njihovim specifičnim područjima »vladavine«, moći — piše Barthes), utirači jednog, stalno razlikovno rasprostranog traga (dodao bi Derrida).

»Poststrukturalističko pak insistiranje na razlici u mjesto 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 an 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 i n a č e 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] Činjenice, 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 ...¹¹

... 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 opstojе jedan pod drugim, kao u igri ruku.«¹²

... 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: g o v o r i t i (ne želim reći) i g o v o r i t i a n e g o v o r i t i. »govoriti« u sva tri slučaja je laž ... (istakao G. R).

Možemo zaključiti da je to Makovićevo pismo gusto uronjeno u propitivanja, samorazgledanja, kojima je svijest o procesualnosti, relativiziranjem imanentne metajezične obavijesti (obavijesnosti) u odnosu na isto tako relativiziranu, referencijalnu, dovedena u ravan eksplicitne, motivsko tematske tekstualne strukture, doista autoeksplikativnosti:

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

[11] Branko Maleš, pogovor knjizi Činjenice.

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

što mogu sada?
mogu pitati: što mogu sada?¹³

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 dignu ruku ...¹⁴

Primjer 2 (b, c):

vidio sam u urbinu kako jean ne
moreau nanosi šminku na očne kapke ...¹⁵

Primjer 3 (a, c):

umberto eco rođen je u alessandriji ...¹⁶

Primjer 4 (a, d):

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

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 ...¹⁸

[13] *Komete, komete*, str. 9.

[14] *Isto*, str. 20.

[15] *Isto*.

[16] *Isto*.

[17] *Isto*, str. 22.

[18] *Cinjenice*, 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 ...¹⁹

Primjer 7 (a, c, d):

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

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 postu-pit 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 poetski 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, pogotovu 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: prihvaćanje utjecaja bartovske i deridijanske misli. O tomu najbolje svjedoči krunski projekt časopisa Pitanja, projekt imenovan *Slovo razlike*,¹ a uobličen u konceptualno povezan zbir tekstova što su izabrani u vizuri naj snažnijih 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/ekonomiji² 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 tehnologija iskupljenja, a u knjizi *Pisanje i moć* (Mladost, Zg, 1977): Pisanje kao ekonomija 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 uvijek djelatna i prethodna dva koncepta, njihov je prvi oslonac, uz *Slovo razlike*, kao teorijskih promišljanja bilo nastojanje: odmaknuti se od koncepta »Krugova« i »Razloga«. Međutim, kada se od nečega odmice nužno je da se na to ipak djelomično nasloni. Ovakovo se oslanjanje — odmicanje najumješnije oblikovalo u tekstotvorju Severa i Stojevića, a nešto kasnije i Rogića, koji su se izlazeći iz samog središta hajdegerijanske filozofske misli, uputili ispitivanju mogućnosti osamostavljene 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 intimne³ te se samo mjestimično poduhvaća složenijih jezičnih tvorbi u zbirci karakteristična naslova: *Trošenje maske*,⁴ a kasnije ponešto i u zbirci *Gimnastičar u pidžami*.⁵

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*.⁶

[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 uobličuju u cjelovito projektirano pismo, u kojemu je sva tekstualna strukturacija, bez obzira na prvo mimetično odčitavanje, ili upravo s njim, pojedinih njenih segmenata, zapravo elaboracija i oprimjerivanje teorijski zasnovanog i esejistično izloženeog mišljenja.

»Svijet nestaje nestankom jezika«.7

Vraćajući se kući hodam jedno vrijeme uporedo s radnikom koji gura bicikl. Nešto me je koprakalo 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.⁸

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 apsurdistička 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 narativnom nanošenju referencije. Gotovo analitičnom trajnošću bilježe se pozicije svakodnevnog okružja.

Deemocionaliziranost takvog posla u samom tekstu označuje se nizom motiva kojima je svima zajedničko upravo nalaženje u svijesti o *istrošenosti takvog svijeta*, odnosno *istrošenosti jezika* (takvog 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 samoća!⁹ (kurziv G. R.)

Dakle, vidimo mali osviješteni recidiv istrošenih motiva.

3. *Tematiziranje (u)pisalačkog užića*. Već prva pjesma zbirke, programatski gotovo naviješta *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.¹⁰

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 hermeneutizacijom 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 nerazpoznatljiv gnjije i raspada se i ne može se više iskazati.

Nije mi primjer svijeta koji je na zalasku.¹¹

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

U slijedećem primjeru možemo gotovo eksplicitno pročitati poststrukturalističku lekturu:

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

4. *Žanrovsko 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 nadrašta svoju formalnu i žanrovsku imanenciju i zauzima značajno mjesto na tematskoj ravni, u nizu motiva — poetičkih eksplikativa, koji zapravo i zapliću »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.¹³

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 razmravljenog kruha izgubljeni zalogaj izjeda pismo papir pribor zagrizen zalogaj priključen mljackavom gutanju.¹⁴

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

[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.¹⁶

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 filozofijsko stanje kao čir uzrokovano bolestima mozga?¹⁷

iskaz, koji pokazuje onaj isti deridijanski ili kasnobartovski koncept kakav smo iščitavali kod Makovića ili pak Maleša, po kojemu je pisanje utiranje jednog uvijek djelomično ponavljanog i uvijek nastavljenog (nastavljanog) traga, traga određenog, vratimo se esejisti Bošnjaku, svojim jezikom — svijetom: »Jezik zaista održava naš svijet i kad on nestane, kad se promijeni, istroši, nestat će našeg svijeta/jezika. Bit ćemo neka vrsta zaboravljene, daleke domovine onima čiji će jezik hitati novim pitanjima, kontinent s gomilama istrošenih, a možda još i svježih, neumrljih riječi. Zависи kako živimo naš jezik, kako smo sadašnjost vlastitog svijeta okrenuli stvaralačkom jezgru vlastita bića.«¹⁸

[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...¹

Primjer 2: I biti... neobjašnjivo zaljubljen, makar svjestan.²

Ovaj tekstualni subjekt — samoimenovani sačinitelj svjesno ostaje romantičan i pomalo »sentiš«, pa tako i svjesno, nužno prihvaća i opasnost doticanja patetične stiliziranosti govora. Naime, ne može se reći da Zvonko Kovač prostore svojih tekstova otvara motivima koje još nigdje nismo čitali. Ne. Tvrdnja 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 uobličuje?

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 *znajemo o ispisanoj »toliko toga«.* Iz Govorenosti — budimo bliže tekstu. Sa, dakle, sviješću o nužnoj *već izliterariziranosti.*

[1] Zvonko Kovač, *Korelacije*, IC Dometi, Rijeka, 1982, str. 25.

[2] *Isto*, str. 23.

Primjerice, Govor kao crno mlijeko
popunjuje papire
Isisali su sve već: rugobu ludih patnji,
plahi otklon sreće, šumove ljepota ...
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 vape:
Riječi, Riječi, Riječi³

...
Dakle, Zvonko Kovač gradi središnji lirski subjekt
svoje lirike kao promišljača samog čina pisanja. I to
promišljača čija je svijest sinkronizirana u hodu dija-
kronije (literature), uvremenjena svijest koja vizira pro-
store 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).⁴
A društveno je okružje, »faktor kolektivne svijesti«,⁵
ono nužno odhodište i dohodište, svjesno lutajućeg u
upitnom ispisivanju/proizvođenju te pojedinačne zbi-
lje:

...
Kome se prikloniti: svijetu nezasitnu i nedokučivu
ili sebi, jedinomu.
Sa sigurnom drskošću biraš sebe i griješiš.
Trezvenost izbora ne umanjuje promašaj:
Ljudi ti se obraćaju, pružaš im ruke.⁶

[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: »oslušivača sinkronije« — pjesnika, tj. »ispisivača sinkronije«, sa svi- ješću sinkronijskog kolektiva. (Pod navodnicima su parafraze, ne citati.)[6] Zvonko Kovač, *Korelacije*, str. 38.

2. *Osamostaljena označiteljska praksa.* U takvoj sa-
mooznačujućoj praksi ovih tekstova, tematizirano je za-
pravo ono što se redovito zamišlja odsutnom prisut-
nošću. Dokidanjem odsuća u tom procesu, sklapa se
struktura koja deducira svijest o označiteljskoj praksi
kao osamostaljenoj. Iz toga slijedi da metajezična funk-
cija dobiva najmanje dvije pozicije: onu koja imanent-
no svjedoči o formi (žanru) i onu koja se »uspela« na
razinu teme.

3. *Stilistički i motivsko-tematski postupci usložnja-
vanja.* a. *Specifično korištenje kolokvijalnosti.* Jedan
od stilema koji nosi i sam svijest o razlikovnom karak-
teru poetskog teksta, a ima posebno »poetizirajuću«
funkciju ovih tekstova jest specifično estetično koriš-
tenje kolokvijalnosti (često poštapalaštva):

...

Primjer 1: Te potom frljucnuti zanavijek komadiće na
EUROPU. Ili tako nešto ...⁷ (kurziv G. R.).

Primjer 2: Ali kako reći prijateljima da još pišemo
pjesme i koješta ...⁸ (kurziv G. R.).

Takva kolokvijalnost kanda ubičnjuje iskaze bez ko-
jih bi ekspresivizacija (kao drugi razlikovni postupak),
nekoq izrijecka, izravno dovela do patetike:

Porukom otrcanih sarkofaga,
mumija, i inih raka, smrtozovnih,
(labuđih lepeta na caklenu površju
voda),
pramalječima, uostalom.⁹

...

Ta neobavezna preoblikovnost koju npr. nudi ovo
»uostalom« u svojoj »običnosti« sadrži potenciju »uspos-
tavljanja kontakta« s čitateljevom pažnjom jer stimu-
lira čitljivost, *opuštajući hermeneutično* čitateljevo na-
pregnuće koje sakuplja središnji temat.

[7] Isto, str. 7.

[8] Isto, str. 25.

[9] Isto, str. 10.

b. *Osviještena naiva urbanosti*. Spomenuta patetičnost ipak se ponekad djelatno ozbiljuje. Npr. tekst Možda to nijesu.¹⁰ U uspješnijim tvorbama, ne samostalna, pravocrtno patetična, »po sebi« označujuća, nego veza-na uz zapravo depatetizirajuću nekovrsnu urbano-osviještenu naivu:

Volimo se, između čišćenja sifona od sudopera
i jutarnjih šalica bijele kave. Volimo se.
U maglovitim zagrebačkim podnevima...¹¹

c. *Signali svijesti o procesualnosti, arhetipskom i trošnim paradigmatama*

Pišemo sa sjetom starih pjesam ili snova.
Izražavamo raspoloženja. Primjetna su blaga
nijansiranja
i raspršenost pažnje: asocijativna povodljivost.
Bjelina papira i prepoznatljiv rukopis.
Izmijenjena, precrtana slova. Strah.¹²

Stilistička usloženost ove lirike je uz ove postupke relativizirana još i ironičnošću, dosjetkom (to je, zapravo, s kolokvijalizacijom u vezi) te, na motivsko-tematskoj ravni, ciklizacijom motiva i nekih drugih pjesništava.

PEDAGOŠKI FAKULTET
KNJIŽNICA - OSIJEK

[10] Isto, str. 27.

[11] Isto, str. 45.

[12] Isto, str. 40.

3. Zaključno

**Zaključno
o
složenosti estetično-poetičkih
processa**

1. U suvremenom hrvatskom pjesništvu, kako smo imenovali područje u kojemu se kretalo ovo istraživanje, pjesništvu koje prema ovom istraživanju polazi od sredine četrdesetih, na različite su se načine očitali brojni oblici metajezikosti pisma.

Ova oblikovana raznolikost u tolikoj je mjeri složen estetično-poetički proces da je istraživanje njenih konstituenti, 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 polazno(!), u istraživanju i kretati.

Međutim, već napomenuta složenost estetično-poetičkih 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 jiskustva i aparaturu ne samo teorije književnosti i estetike, nego i filozofije jezika, dakle šireg teorijskog obzora u kojemu se upravo ova literarna produkcija (i s v j e s n o), kreće, dapače ga (ne) izravno i provocira, invocira itd., »tražeći« konstituiranje ovakve složene međuteorijske, produkcijske episteme.

2. Zbog svega ovoga vrlo je teško u tekstualnim analizama odrediti preciznu hijerarhiju uočenih strukturalnih odnosa, jer je uvijek, u nekome »utvrđenom odnosu«, otvoren prostor i nekoga drugoga odnosa tj. suodnosa, gdje je praktično (i teoretično) neizvodivo de-

finitivno utvrditi prvotnost 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 usustavljeno, nepomično, jednostavno poslagati po nekome 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 pomicanje u tekstualnom pjesništvu i promicanje 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 vizualnomu orisu teksta (Pavlović, Mađer, Čegec...);

c. radikalna redukcija/otvaranje vizualnog orisa (Stojić...).

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, Stojić, Maleš, Čegec, Stojević...);

f. ironijska i parodijska preoznaka teorijskih pisma (Slamnig, Maleš, Čegec...);

g. ironijska i parodijska preoznaka diskursa političkog, filozofijskog, religijskog itd. (Čegec, Stojević...);

h. ironijsko i parodijsko preoznačavanje stila tradicijskih književnih pisma (Slamnig, Čegec...);

i. montaža (Stojić...);

j. ciklizacija (Slamnig, Paljetak, Sever, Stojević...).

III. Na ravni teme:

a. unutar tekstualno komentiranje, samokomentiranje (npr. prethodnog ili slijedećeg iskaza: Maleš, Maković...);

b. polemika-komentar (Slamnig, Maković...);

c. pisanje većih iskaza teorijskog karaktera (Čegec...);

d. autotematičnost (Čegec, Slaviček, Kovač, Bošnjak...);

c. 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 daljnjim 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. ALXANDRA, Vera: Poetika i stilistika poezije — poezija i stilistika poezije — poezija i stilistika poezije — poezija i stilistika poezije. Zagreb, 1985.
2. BART, Rado: Matizam i simbolizam. Zagreb, 1952.
3. BART, Rado: Matizam i simbolizam. Zagreb, 1952.
4. BART, Rado: Zadovoljenje i želja. Zagreb, 1978.
5. BART, Rado: Očuvanje i stvaranje. Zagreb, 1982.
6. BART, Rado: Očuvanje i stvaranje. Zagreb, 1982.
7. BENSE, Max: Poetika i stilistika poezije. Zagreb, 1985.
8. BENSE, Max: Poetika i stilistika poezije. Zagreb, 1985.
9. BERTON, Anja: Događaji i događaji. Zagreb, 1985.
10. BOSNIAK, Zvezdana: Događaji i događaji. Zagreb, 1985.
11. BOSNIAK, Zvezdana: Događaji i događaji. Zagreb, 1985.
12. CALVEY, L. J.: Poetika i stilistika poezije. Zagreb, 1985.
13. CECIL, M.: Poetika i stilistika poezije. Zagreb, 1985.
14. DERUDA, J.: Poetika i stilistika poezije. Zagreb, 1985.

a. Opća literatura

1. ALEKSANDAR, Irina Ruska književnost iza revolucije — futuristi i imажinisti, konstruktivisti, Vijenac 4/VI, 1928.
2. BAHTIN, Mihael *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*, Pitanja, 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 »Dometi«, 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
Pitanja, Zagreb 1983.
14. DERRIDA, Jaques *Slovo razlike*, Pitanja, 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 »Dometi« 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 pogovor 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 »Dometi«, 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) Pitanja, Zagreb 1970.
38. STAMAC, 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/STAMAC *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.
Činjenice, 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, Mišorad *Iza štita*, 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.

Bilješka

GORAN REM je rođen 12. studenog 1958. u Slavonskom Brodu. Gimnaziju završio u Vinkovcima, a jugoslavistiku diplomirao u Osijeku. Magistrirao 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 Pavlovskog *Sintaksa na molnjite* dobiva nagradu SEDAM SEKRETARA SKOJ-a.

1987. u časopisu Quorum bjelodani vrlo opsežan esej o mladom hrvatskom pjesništvu *U tekstu, sretno stanje*.