

Branimir Bošnjak

STRATEGIJE KNJIŽEVNIH POVIJESNIH AVANGARDI

Dr. Branimir Bošnjak, Zagreb, izvorni znanstveni članak, Ur.: 10. lipnja 1997.

UDK 886.2-1.09 : 929 SEVER, J.

*Prvi dio teksta sumarno apsolvira tematiziranje prostora tzv. **povijesnih avangardi**, njihova dehijerarhijskoga i destruktivskoga odnosa prema ukupnoj civilizaciji. Razgradnja semantičkoga znaka i stvarnosti i tzv. **konkurencija diskurza** povijesnih avangardi, otvara prostor ambivalentnoga tumačenja ukupne avangardne prakse. Stoga se i čitanje poetskoga teksta Josipa Severa zbiva u najmanje dva ključa: kao **stereotipizacija postupaka povijesne avangarde** i njihovo fragmentiranje unutar vlastita diskurza, te **postmoderni postupak komunikacije sa susjednim diskurzima kao tekstualnom, a ne organskom matricom smisla**. Kroz tako pročitane praksu tradicionalizacije **povijesnih avangardi** i aktualizacije u jednom diskurzu postavangardnoga **brisanja pjesničkoga subjekta**, Josip Sever vlastitom pjesničkom praksom bitan je prijelaz, ili prag od pjesništva egzistencije, prema pjesništvu jezika u hrvatskom poetskom iskustvu.*

Europske su avangarde na mnogostruk način obilježile preko stotinu godina postojanja naše kulture. Mogli bismo, doduše, reći kako su na poseban način avangarde kulturu obilježavale dovodeći je u pitanje ili "ugrožavajući" samu osnovu njezine opstojnosti, prokazujući na taj način djelatnu krizu njezinih praksi. No, i izvan ovako shvaćene bliskosti, tumačena u autonomiji jezične stvaralačke prakse, u samom raznovrsnom odmjeravanju s vlastitim i s ciljevima tzv. "stvarnosti", avangarda je, na različite načine (i teorijski i praktički) obilježila našu epohu. Glavne tokove umjetničkih avangardi možemo pratiti kao afazijsku destrukciju civilizacijske cjeline. No, ova se destrukcija zbiva, prije svega, kroz jezik, kao pokušaj otvaranja prostoru upisivog onoga zaumnog, a automatsko pisanje skromni je put, metodološka etapa u pokušaju "ljuštenja" ljuske civilizacije i prodiranja u "dubinu". Jesu li ciljevi avangarde

identični možda Claudeu Levi-Straussu i njegovu traženju "divlje misli" ili "prainstikta"¹?

Jednim dijelom jasne su pretenzije avangarde da se "transportira" u prostore "zaumnog jezika" ili imaginarnog, da duh postane znak, isto tako kao što su prepoznatljiva nastojanja da se u samom semantičkom središtu ostvare materijalizirani oblici nove duhovne stvarnosti. Ova, po nama središnja crta avangarde, razgrađuje ne samo odnos između semantičkoga znaka i stvarnosti, nego nastoji, na jednoj strani destruirati samu stvarnost privodeći je novom redu značenja, a na drugoj, konstruirati potpuno novu stvarnost u kojoj su i ono transcendentno i ono planirdbeno i konceptualno dva lica istoznačne težnje avangardnog istraživanja: kako stvoriti ne samo novu stvarnost/svijet, nego na koji način stvoriti i potpuno novog čovjeka².

1 Zanimljivo je zabilježiti kako Robespierre kao mlad čovjek piše Luju XVI. "neka ostvari pred nebom i zemljom onaj besmrtni savez koji će izmiriti ljudsku politiku s moralom". Legitimitet revolucija ostvaren je neuspješnošću tako "malenih zahtjeva". Moralizam je središnja oznaka prvih avangardi, koje udaraju na "nepravedne i nepopravljive" sustave društvenih, ali i kulturnih vrijednosti, a potom i na "vrijednost" uopće. No, i sama revolucija ubrzo odustaje od moralnih načela kako bi sačuvala samu sebe (vlast). Ervin Šinko s pravom pita "može li se revolucija sačuvati ako se odbaci njen cilj: moralna obnova"? Stoga su se avangarde vrlo brzo našle na "brisanom prostoru": motori njihova aktivizma više nisu bila moralna pitanja, s kojima su krenule u rušenje sustava kulturnih vrijednosti. Sada se, i to sve više, nadaju pitanja tehnike, avangarda obezoraljuje svoj protest čineći ga tehnološki iskoristljivim novom vremenu "bez morala". Jedino tako možemo objasniti sličnost različitih avangardnih projekata, koji pronalaze svoj prostor u inženjeringu "novog čovjeka". Svoje uporište ne nalaze u uspostavljanju etičkoga društva, nego u njegovoj utopijskoj realizaciji. Moral postaje luksuz budućnosti, a stvarnost je otvorena besprimjernoj barbarizaciji kroz alibi utopijskih ciljeva. Revolucija kao politički projekt mogla je teoretizirati o sebi kao bezmoralnoj praksi, znanstvenom projektu društvenog organiziranja, ali avangardama, kao umjetničkim pokretima, uvijek ostaje prezent realizacije. Tako su, u mnogim slučajevima vidljive posljedice društvene i kulturne destrukcije, ostale zabilježene kao prelićak kulturnih avangardi.

2 Avangarda, kako navodi Matei Calinescu u knjizi "Lica moderniteta" (Zagreb, 1988.) doslovno prevedena kao ratni poziv ("K oružju!") potječe iz vremena francuskoga srednjovjekovlja, ali već u renesansi zadobiva metaforička značenja. Od romantizma rabi se kao metafora nepomirljivog odnosa prema tradiciji i autoritetima. Dobiva ambivalentna značenja terminološki vrlo bliska mnoštvu društvenih termina, a prvi ga u umjetnosti koristi Gabriel-Desire Laverdant (oko 1848.) u tekstu "De la mision de l'art et du role des artistes". Bakunjin objavljuje časopis "L'avant-garde" (1878.), a za "La Revue independante" spominje se da je posljednji koji je "ujedinjavao političke pobunjenike i pobunjenike umjetnosti" (Renato Poggioli: "Teorija avangardne umjetnosti"). Calinescu je, s pravom, nešto drugačijeg mišljenja, upozoravajući na složenost odnosa dviju avangardi. Možda je jedna od zanimljivih odrednica "prisvajanje" ili "tutorstvo" nad revolucijom, kao sredstvom osvajanja vlasti ili prostorom "osvajanja sloboda". Poslije toga "avangarda" ostaje književni pojam, s kojim se ismjehuje Baudelaire (1862-1864) kao tipičnoj sklonosti Francuza za vojničke termine i metafore! Avangarda u književnom smislu utemeljuje se prema ostaloj umjetnosti, kako napominje i Poggioli, u razlici između "škole" i "pokreta". "Škola" njeguje kriterije tradicije i načelo autoriteta, ima svoje učitelje i metodologiju, dok avangarda kao pokret njeguje aktivizam, antagonizam, nihilizam i agonizam (sve termini R. Poggiolija). Zdenko Škreb ("Stil i stilski kompleksi", u: Flaker-Škreb: "Stilovi i razdoblja", Zagreb, 1964.) rezerviran je prema difuznosti termina, a A. Flaker zagovarač i utemeljitelj proučavanja avangarde u nas.

Termin "povijesne avangarde" i "postavangarda" koristimo kako bismo naglasili razliku između Flakerova stilskog određenja ruske avangarde i europskih originalnih tokova. P. Burger u knjizi "Teorija

Veliki dio avangardnih akcija troši se na "drugačijem iščitavanju stvarnosti", stoga i veliki dio stvaralaca destruiira samu ljusku stvarnosti, nastojeći razoriti kulturne institucije ili sam oblik civilizacijske organizacije. Sam cilj avangarde je nesumnjivo veći, on se proteže sve do demijurške razine Stvaranja, gdje će se sama matrica kulturno-civilizacijske organizacije dovesti u pitanje. Zahvaćanje u središte modelativnosti svijeta/jezika avangardu vodi do potrebe da se promijeni i sam čovjek. Čovjek postaje materijal vlastite promjene ili destrukcije, čovjek kao slika Božja mora biti otrgnut iz "uspavanih ciklusa" Božje tvorbe, otrgnut od prirode kao njegova zaštitnika i graničnika, dapače, kako se s čitavom kulturom i civilizacijskom matricom postupa kao s ekskrementima, isto je i s "čovjekom" kao uratkom jednoga dvojbenog i kaotičnog procesa, koji se želi "popraviti".

Zašto, dakle, ova tema koja na jednoj strani podrazumijeva svijest o kraju djelovanja neiscrpnog vrela simbiotičkog organizma kulturnih avangardi i ideologija dvadesetog stoljeća, a istovremeno uvid u mnoštvo umjetničkih artefakata i postupaka koji su već kodificirani i stilski pohranjeni u određena razdoblja? Već je Maurice Nadeau pišući "Histoire du surrealisme" 1944. godine upozorio na paradoksalnost problema pisanja i proučavanja avangardi. To ni u kom slučaju nije bila tek osobna dvojba čovjeka koji je i sam sudjelovao u nadrealističkom pokretu, a nastoji ga sada povijesno situirati. Avangarda kod svojih sudionika, malih bratstava po duhu ili umjetnički i ideološki povezanih društava rađa određeni osjećaj funkcioniranja u vječnosti. Ne samo stoga što je mjerna veličina avangarde utopija, ili njezin antipod anarhija, nego što se vjeruje kako je avangarda stanje duha koje ima svoje dalekosežne dohvate. Već u uvodu svoje "Povijesti nadrealizma" Nadeau kaže: "*Povijest nadrealizma! Znači, nadrealizam je mrtav! Mi ne mislimo tako. Nadrealističko stanje duha - ili bolje reći, nadrealističko ponašanje - vječno je.*" Nadrealizam uzimamo kao mjeru mnoštva avangardnih pokreta koji nastaju tijekom prve i druge decenije dvadesetog stoljeća, stoljeća ratova i revolucija koji su na specifičan način, gorivo gotovo svih avangardnih pokreta. Oni su danas manje ili više i književno stilski situirani, pa se književno prepoznaje "povijesna avangarda" kao nadređeni pojam za djela ekspresionističke, futurističke, dadaističke ili nadrealističke fakture. Povijest stoga, naizgled, ima malo toga s onima koji djeluju u vječnosti i kao kakvi demijurzi kroje krog "novog čovjeka" i njegova svijeta. Pa ipak, već šezdesetih godina, pišući o avangardi Hans Magnus Enzensberger napominje kako je već pomalo neugodno susretati mlade potomke tradicije koja već zahvaća u svoju stogodišnjicu, a neprestano živi zauvijek osvojeno "sada" kao kakav malodobni prijestupnik. Koliko je nelagoda od trajnosti "avangardne razgradnje" uvjetovana sviješću kako je kultura, i u vlastitu

vangarde" uspostavlja za ukupnu praksu avangardi pojam 'povijesnih avangardi' i kao glavnu njihovu karakteristiku kako nisu uspjele "ušiti 'instituciju umjetnosti'. Kako navodi D. Oraić: "Teza o postojanju avangardnog stila izvan avangardnog razdoblja može se braniti i potvrditi upravo na tom žanrovsko-medijalnom području." ("Teorija citatnosti", Zagreb, 1990.)

diskontinuitetu, cjelina kojoj se suvremeni čovjek utječe i u njoj projicira svoje fantazme kako bi ih spoznao i ovladao njima, a koliko je, ako to nije isto, spoznaja o zaleđenom ideološkom bipolarizmu svijeta poslije Drugog svjetskog rata, koji je i u kulturnom prostoru mnoge stvari učinio trajnijim no bi se to očekivalo. Da bi paradoksalnost sudbine avangarde bila potpuna, a na neki način transparentna za sudbinu podijeljena svijeta, treba znati kako je umjetnička avangarda tamo gdje je htjela stvaralački postupak uzdići do same tvorbene moći građenja novog svijeta i čovjeka, zauvijek proskribirana i zamijenjena ideološkom tautologijom socijalističkog realizma. Njezina ozbiljna recepcija, i kao umjetničkog postupka i kao načina oblikovanja svijeta, zbiva se u tehnologijski razvijenim zemljama, gdje se kulturna infrastruktura ponaša kao "prirodan nadomjestak" organske prirode kulturnog razvoja. Avangarda je izgubila sve odlučne bitke koje je vodila, tek na taj je način mogla postati dio kulturne povijesti. Dapače, u zemljama tzv. "socijalističke kulture" izgubila je povijesno sudioništvo u manipuliranju utopijom, dok se u tehnologijskim društvima našla u neprirodnom savezništvu s nečim što je, bez obzira na svoju "umjetnost", simuliralo i ostvarivalo svojevrsnu organsku cjelovitost kulture.

Avangarda, kao zajednički nazivnik mnoštva umjetničkih postupaka zadnjih stotinjak godina, postala je tako analitički poligon za sociologe kulture, filozofska istraživanja, kulturološku i umjetničku znanost, podijeljena u razdoblja i opremljena mnoštvom stručnih ekspertiza. Maurice Nadeau nije bio prvi koji se usudio avangardi, kao duboko apovijesnom pokretu, predložiti zrcalo vlastite povijesti. Bilo je tu očigledno i straha i želje da se ona, možda i s istim posljedicama, kao Meduza suoči sa svojim strašnim likom. U toj "sotonizaciji" avangarde treba razumjeti različite, često suprotstavljene i neprecizne, ali uvijek nedvojbene sudove. Tako je Georg Lukacs avangardu promatrao kao svojevrsnu dekadenciju građanske kulture, čak degeneraciju, a da nije bio idejnim začetnikom i saveznikom nacističke teze o "odvratnoj umjetnosti" (entartete kunst) koju treba uništiti. No, s druge strane, Lukacsova apologija građanske umjetnosti i proglašavanje avangarde degeneracijom građanske kulture, otvorile su put teleološkom socijalističkom realizmu i konačnom obračunu s avangardom. Kako nije, po tvorbenoj prirodi, mogla pristati na ulogu "sićušnog zupčanika"³ koji pokreće veliki mehanizam političke avangarde (partije), umjetnička je avangarda doživjela eliminaciju iz tog "stroja za vladanje utopijom". Upozoravam, u stvari, na činjenicu da se fenomenu avangarde moralo pristupiti ili unutar fragmentiranih pokreta, s nekom vrstom mikro-postestetike, ili s velikim zahvatima stilskih zajedništava, socioloških ili filozofijskih razudbi. Tako i Poggioli naglašava kako avangardu, koja nesumnjivo pripada povijesti umjetnosti, sagledava "više kao sociološku nego kao estetičku činjenicu"⁴. Razlog tog "povratka umjetničkog"

3 Calinescu, Matei : "Lica moderniteta", Zagreb, 1988.

Riječi su to Lenjinove, koje upozoravaju umjetničku avangardu na njezino mjesto u borbi za ideologijski diskurs.

4 Poggioli, Renato: "Teorija avangardne umjetnosti", Beograd, 1975.

njegovim društvenim temeljima Poggioli nalazi u potrebi da se avangarda ispita kao "jedinствена идеолошка činjenica"⁵. Kod različitih pristupa fenomenu avangarde često se prepoznaju pokušaji da se kroz njezine umjetničke prakse prepozna odnos prema fenomenu političkog, upravo stoga što su oni najčešće nerazmrsivo povezani. Takvu vezu bilo bi teško zanijekati i u drugim slučajevima, dapače, Arnold Hauser u knjizi "The Social History of Art"⁶ sustavno prati fenomene umjetnosti i književnosti kao šire uvjetovane društvene pojave. U slučaju avangardi dvadesetog stoljeća "ideologijsko" možda pojmovno najbliže ocrtava međusobne odnose i uvjetovanosti, zajedničke ciljeve i razlikovanja političkih i umjetničkih praksi. Ideologijsko pretpostavlja djelovanje ukupnih političkih i umjetničkih praksi tijekom prvih decenija dvadesetog stoljeća ne samo u okviru otkrivenih namjera, projekcija i žudnji, nego i kroz simbolnu praksu borbe za diskurs. Jedan od njezinih vidova svakako jest korištenje pozicije umjetnosti u društvu koja neprestano implicira i položaj stvaraoca, umjetnika i proizvođača umjetnosti. Ideologiziranje položaja umjetnosti i umjetnika jedna je od "politika" povijesnih avangardi, kojom neprestano uvježbavaju različite oblike "reinterpetacijskog središta", kao modela prisvajanja ne samo umjetničke, nego i ukupne zbiljnosti. Govoreći o dadaističkom pokretu, jednoj od povijesnih avangardi, Peter Sloterdijk s pravom ukazuje kako "Dada ne gleda na neki uređeni kozmos. Ono do čega mu je stalo jest prisutnost duha u kaosu"⁷. Po tome jedan veliki dio povijesnih avangardi djeluje po modelu "egzistencijalne avangarde"⁸. Zahtjev za istodobnošću s tendencijama vlastita vremena, potom "posjedovanje vremena u živcima, te mišljenje i življenje u njegovu ritmu"⁹, oblici su etičkih manipulacija koja neprestano naglašavaju ukidanje bilo kakvog oblika tzv. "autonomije umjetnosti", te useljavanje stvaraočeva duha u kaos zbiljnosti. Stvaralac nije demijurg, nego "vidoviti prvoborac", koji tako ima više nego dvostruku legitimaciju vlasništva nad reinterpetacijom zbiljnosti: jednu koja se nastavlja iz odbačene, a u stvari višestruko osnažene pozicije demijurga, te iz moralno učvršćene uloge sudionika i aktera destrukcije slike svijeta. Dapače, "tko nije bio sudionikom vremena, bio je siromašan", bilježi Regler¹⁰. Bez obzira koliko "bačenost u zbilju" dadaiste činila svojevrsnim prethodnicima Martina Heideggera i njegovoj "serioznoj izvedbi" koja je smaknula "proroka" Nad-dade Johannes Baadera, valja nam ovdje prepoznati svojevrsne strategije povijesnih avangardi oko autonomije i destrukcije umjetnosti. Povijesne avangarde odbacuju autonomiju umjetnosti i postavljaju svoj zahtjev nad ukupnost zbilje i njezinu ideologijsku reinterpetaciju, uspostavljajući to pravo, u

5 Isto.

6 Hauser, Arnold: "Socijalna istorija umetnosti i književnosti", Beograd, 1966.

7 Sloterdijk, Peter: "Kritika ciničkoga uma", Zagreb, 1992., str. 385.

8 Isto, str. 385. Termin P. Sloterdijka.

9 Isto, str. 385.

10 Isto, str. 385., citat.

prvo vrijeme, upravo iz sudioništva u "zbivanju zbilje" i etičnosti takve nove pozicije umjetnika: "Dadaist je čovjek koji ljubi život u svim njegovim nepreglednim likovima, koji zna i kaže: ne samo ovdje, nego i tu, tu je život. Istinski dadaist vlada(!) čitavim registrom(!) ljudskih očitovanja života, počam od groteskne samopersiflaže do najsvetije riječi službe Božje na kugli Zemlji što je postala zreloom, što pripada svim ljudima"¹¹. Izvornost svog prava potvrđivanja zbilje dadaisti tumače upravo sposobnošću da semantički "prisebno" vladaju kaosom zbilje. Ova "potvrдна negacija" uvjerljivije se provjerava odnosom Dade prema ukupnoj umjetnosti koja joj prethodi, tako da i u ekspresionizmu prepoznaju "gadljivo zamračivanje stvari", jednom riječju, produžetak njemačkog idealizma koji je roditelj sve one "*umjetničke blesavosti, koja bulji u svijet i umišlja da ga je time prevladala*"¹². Naveli smo primjer dadaističke prakse negiranja autonomije umjetnosti jer je ona amblematična za povijesne avangarde, a uz to je jasno utemeljena u potvrđivanju zbilje same. U odnosu zbilje i povijesnih avangardi ne dopušta se posredovanje dotadašnje umjetnosti, s različitim razlozima koji često postaju pravom apologijom "sirove stvarnosti" i, gotovo bismo rekli, jednako tako snažnom mržnjom na svu civilizacijski memoriranu kulturu. Koncept "diletantske proizvodnje umjetničkih djela" zaokružen je središnjom vrijednosnom odrednicom koju će koristiti gotovo sve povijesne avangarde umjesto vlastite estetike: "*radost proizvodnje važnija je od uspjele rezultata*"¹³. Možda je potrebno spomenuti kako se ovaj naputak Dade, koji je trebao braniti malobrojnost i posvećenost onoga što je "proizvela", okrenula, između ostalog, i u recept "radničke umjetnosti", koja je, trebala zamijeniti "degeneriranu" građansku umjetnost¹⁴. Kod naznaka karakteristika postavangarde bit će riječi o oblicima teorijskog polemiziranja s izravnošću povijesnih avangardi u odnosu prema zbilji i pokušaju da se njihova neprestana izloženost svijetu kao bitna strategija avangardi, semantički supstituiru u zanimljiv odnos projekt-sudbina. Time se povijesne avangarde od izravnog antagoniste za vlast nad ideologijskim diskursom u raspadnutom svijetu koji se sada "reprojektira" (ponovno stvar), poslije povijesnog poraza, teorijskom redukcijom privlače ponovno u novouspostavljeno polje "moderne umjetnosti", kojim će opet suvereno vladati duh jedne "moderne kritike umjetnosti", a ne "kritika moderne umjetnosti"¹⁵.

11 Baader, Johannes, "Proklamacija Nad-Dade", cit. prema Sloterdijk, Peter, "Kritika ciničkog uma", str. 386.

12 Hausman, Raul: "Rückkehr zur Gegensteindlichkeit in der Kunst", cit. prema Sloterdijk, str. 387.

13 Isto, str. 387.

14 Galas, Helga: "Marksistička teorija književnosti", Zagreb, 1977., str. 54-55.: "S takozvanom majeutičkom tezom...intelektualci su se sami isključili iz književne produkcije: prema toj tezi trebalo je samo radnike pisce smatrati kvalificiranima za stvaranje protugrađanske književnosti; intelektualcima se priznavala samo funkcija 'majeutičara', tj. njihova je dužnost bila da se pobrinu za prikladne mogućnosti publiciranja djela proleterskih pisaca, da ih nauče tehnici pisanja i da izrade teoriju."

15 Argan, Carlo, Giulio: "Studije o modernoj umetnosti", Beograd, 1983.

Još od procesa Gustaveu Flaubertu¹⁶ i njegovu romanu "Madame Bovary" tiskanom 1875. godine, umjetnost je u prilici dokazivati kako je samostalna u odabiru tema i karaktera, ali isto tako da ni u kom slučaju nije puko preslikavanje realnosti, pogotovo "vulgarne realnosti". Flaubert je oslobođen optužbe, no, pravni je dobitak pokrenuo mnoštvo ambivalentnih posljedaka koji su znakoviti i za poziciju umjetnosti u društvu, ali, isto tako i za odnos društvenih elita spram umjetnosti i zbilji. Umjetnost je jasno obranjena principom vlastite autonomije, kojom kao "sekundarna umjetnička zbilja" nastupa kao "posrednik" između dviju stvarnosti: estetski strukturirane (sekundarne) i "stvarne stvarnosti". Ovaj sukob "estetskih" elita i elita građanskog društva vodio se upravo oko prava na tumačenje zbilje, dakle, oko prava umjetnosti na samu zbilju. Kako je to pravo zanjekano (pojaviti će se, kao što smo vidjeli izravno nastupom povijesnih avangardi), umjetnost je prihvatila ne samo ulogu "sekundarne zbilje", nego se odrekla prava da bude izravnim tumačem ili "proizvođačem" istine. Posebnost umjetnosti uvijek pretpostavlja, u okviru građanske pravne regulative, neku vrstu društvenog dogovora o tome da se odrekla prava na raspolaganje "diskursom istine", dakle, prava na ideologijski diskurs. Pojačane zahtjeve za raspolaganje zbiljom kod povijesnih avangardi mogli bismo tumačiti dijelom i ovom sofisticiranom bitkom za "demokratizaciju diskursa" u građanskom društvu, gdje se umjetnost neprestano želi razvlastiti od njezine dotadašnje utvrđene uloge "izražajnog medija istine"¹⁷. Umjetnost je, u krajnjem slučaju, mogla poslužiti kao oblik "potrošnje", ali ne i "proizvođač" koji ostvaruje kakav, duhovni ili materijalni, profit ili pretičak. Naizgled bezazlena parba oko položaja umjetnosti u modernom društvu, otvorila je mnoštvo pitanja koja će vladati društvenom scenom slijedećih stotinjak godina, bitno mijenjajući njezine ne samo duhovne, nego i stvarne pejzaže. Nijekajući pravo umjetnosti da se reprezentira kao "medij istine" i njezinu ulogu "tumača zbilje" otvoren je proces disocijacije same stvarnosti. Možda bismo mogli reći kako postaje sve prepoznatljivija bitka za "vlast nad znakom" kao nositeljem značenja, a zbilja je njezin simbolni posrednik. Ovo "posvjetovljenje" zbilje i istine kao medijske paradigme umjetnosti otvorit će neslučene mogućnosti manipuliranja disociranom stvarnošću. U prostoru ideologijskog diskursa dolazi do izrazite resemantizacije tzv. organskih cjelina, stvaraju se novi oblici organiziranja svijeta/jezika. "Posvjetovljenje" zbilje, između ostalog, otvara prostore nove percepcije svijeta, rađa se ona izrazita novost koja je obilježila povijesne avangarde na likovnom polju: apstraktna umjetnost. Apstrakcija je, kao što kaže Argan, jedna od bitnih i najvažnijih inovacija umjetnosti našeg stoljeća.

¹⁶ Flaubert, Gustave: "Madame Bovary", 1875; "Bouvard et Pecuchet", 1881. Flaubert je optužen zbog nemoralna, ali je na kraju procesa ipak oslobođen krivnje.

¹⁷ Termin Petera Sloterdijka.

II.

"ANTISTRATEGIJE" POETSKE PRAKSE JOSIPA SEVERA

Vrijeme u kome se preispituje ukupno iskustvo moderne, a ono je dakako i vrijeme u kome se kroz "stanje postmoderne" na neki način upitno propituje i svojevrsni "kraj moderne", njezine umstvene projekcije, čini se zahvalnim prostorom istraživanja i dijela hrvatskoga književnog iskustva, koje sam locirao na opsegom neveliko pjesničko djelo Josipa Severa (1938-1989). Josip Sever objavio je dvije knjige pjesama ("Diktator", Razlog, 1969., i "Anarhokor", Naprijed, 1977., a drugo izdanje "Diktatora" u časopisu "Quorum", 1986, 4/5), prevodio je s ruskoga (Majakovskog, Babelja, Nabokova, Mandeljštama), i isto tako s kineskoga. Objavljivao je putopisnu prozu. Severova pjesnička djelatnost obuhvaća dakle sedamdesete i osamdesete godine, koje su, na jednoj strani dočekale europsku i svjetsku promociju postavangarde i njezinu ambivalentnu cikličnu obnovu, a na drugoj su strani svjedočile o represivnom zatiranju "prava na diskurs slobode" od Budimpešte 1956, Berlina, Praga, do Hrvatskog proljeća 1971. Ova dvojnost iskustava istog, Zapadnog koje sedamdesetih iz obilja potrošačkog društva prakticira postavangardno "dokidanje estetičkog u zbilji društva kao umjetničkog djela", i Istočnog, koje prisvojeni diskurs utopije "brani" gulazima i golom opresijom, ubilježilo se u Severov pjesnički tekst i u obliku značajnog dijaloga s tradicijama "povijesnih avangardi". Upravo ova "dijaloška impostacija pjesničkog teksta" Josipa Severa temelj je za njegovo prepoznavanje kao svojevrsni "prag paradigmi", koji se sada otvara prema postavangardi ili šire, prema postmoderni, a još uvijek svjesno dijalogizira s arheologijom povijesnih avangardi. Sličnu poziciju u hrvatskom pjesništvu, bez vrijednosnih usporedbi, koristi Ivan Slamnig za poziciju S. S. Kranjčevića, koji otvara novu epohu pjesnikovanja, ali istovremeno dijalogizira s onim prethodećim kao bitno određujućim.

U pjesničkom tekstu Josipa Severa prepoznajemo kontaminacije novim modelom postavangarde: to je jednim dijelom poetika "dijaloške citatnosti" i intertekstualnosti, a mogli bismo reći, zajedno s Dubravkom Oraić, da je "Diktatora" Sever napisao "u autorskom monologu s poetikom zauma i svjetskopovijesnom pozom Majakovskog", nastojeći učiniti prepoznatljivim model svoga postavangardnog izbora.

U Severov pjesnički tekst ostaje neupisana jedna od kanonskih regula povijesnih avangardi: tzv. "optimalna projekcija" ili njezina utopijska izvedba. Pojam "optimalna projekcija", kako objašnjava njegov tvorac A. Flaker, nastao je "u slijedu diskusije" na simpoziju 1967. godine o "tipovima utopije", a uporabio ga je Lotman kao "načelo koje karakterizira znanost i umjetnost u vrijeme dominacije avangarde" (A. Flaker: "Poetika osporavanja", Zagreb, 1982, str. 66.). U ovom terminu sadržana je namjera povijesnih avangardi da estetsku subverziju (prevrednovanje) proširi na društvene funkcije "moralnoga, etičkoga i društvenoga prevrednovanja cijelog sustava životnih odnosa" (Isto, str. 66.), te isto tako naglašeno konstruktivno, i načelo budućnosti koje

rabe povijesne avangarde. Flaker s pravom naglašava kako je avangarda u svojim reprezentativnim tekstovima suprotna utopiji i zapravo "odbacuje svako postvarenje ideala" (Isto, str. 67.), pa se upravo stoga može primjerenije reći kako ona ima svojevrsne strategije s "utopijskim diskursom", a za sebe pridržava planirdbenu vjerojatnost "optimalne projekcije". Jedan od Severu prepoznatih uzora, V. Majakovski, kod Flakera je i uzoran primjer primjene "optimalne projekcije" (mesijanističke u "Oblaku u hlačama", utopijske u "Lijevo maršu" ili "revolucije duha" inspirirane Berdjajevom, a posvećena internacionali!).

Jedan od bitnih prigovora pjesničkom tekstu Josipa Severa i generalno postavangardi jest gubljenje "utopijske strategije". Ta se karakteristika uzima kao argumentiranje "degeneracije" avangarde i njezin maniristički otklon. I zaista, bez obzira na korisnu polemičnost s Hockeovim pojmom manirizma i legitimnu obranu razdoblja između renesanse i baroka, na račun "univerzalnog stila" koji se prisvaja za avangardu, "čitanje" avangarde kao završenog i tridesetim godinama zapečaćenoga razdoblja, previđa one promjene u strategijama koje avangarde koriste u različitim razdobljima modernizacija.

Severov postavangardni koncept pisanja ne određuju samo razlike u intertekstualnosti, nego je sam model parodijskog citiranja nastao kao iskaz rascjepa ili disocijacije samog teksta avangardi. Severov je kon-tekst bipolarnost svijeta/jezika i njegovo strategijsko pražnjenje od participiranja umjetničkih diskursa, njihovo uružavanje na marginu ideoloških pripovijesti "društva" (Fay), a na drugoj strani pokušaj prakse "definitivnog kompletiranja ideološke naracije" kroz ovladavanje i prisvajanje ukupnoga "društvenoga govora".

Jednom riječju, sedamdesetih godina, za hrvatskog pjesnika avangarda nije samo "univerzalni stil", nego prije svega strategija moći nad jezikom. U zapadnoj postmodernističkoj praksi jezik će se prometnuti u "jedinu zbilju", dok će "jedina zbilja" totalitarizma zaposjesti sav jezik kao presudna "formulacija moći". Zbilju Severove postavangardne poezije nije moguće "spašavati" optimalnom projekcijom, koja bi bila krajnji oblik manirizma, nego povratkom u samu njezinu modelativnu korelaciju s jezikom zbilje. "Optimalna projekcija" povijesnih avangardi, njihov mesijanizam, ostvaruje se kao postavangardni bipolarni prezent Severove tekstualne proizvodnje. Stoga se taj modelativni predložak svijeta/jezika u Severa prepoznaje kao svojevrsna "karnevalizacija" kojom Severov pjesnički "nepostojani subjekt" (teatraliziran i "neroniziran") još jedino uspostavlja pravo na ono što je ostalo od "jezika" pjesme. To je njegov svijet, njegova zbilja, jer se ideološka naracija uspostavila kao istražitelj i monopolist ukupne zbilje jezika.

Severovo pjesništvo stoga je u hrvatskoj poeziji izvorni oblik demistificiranja i "razgradnje" povijesne avangarde ili oblika klasičnih modernizacija.

U hrvatskom poslijeratnom pjesništvu u različitim oblicima ostvaruje se ambivalentno savezništvo i protimba konceptu modernizacija. Jedno vrijeme dapače, ideolojskom se diskursu "prepušta" reprezentiranje označiteljske prakse moderne

jer on i tako, svim sredstvima, ostvaruje pravo na "ukupni jezik". Međutim, postoji i konkurencijska strategija književnosti, kada se ideologijskom diskursu osporava pravo na praksu modernizacija, upravo zbog njegove nedosljedne primjene konačnih ciljeva moderne. Stoga se ona ideologizira kao koncept "kritike svega postojećeg", ili radikalna ideologijska kritika uspostavljena od strane filozofije i umjetnosti, nepotpune ideologijske realizacije modernizacijskih ciljeva.

U hrvatskoj književnosti kritika moderne i prakse avangardi stoga ima već naznačeni senzibilitet za bipolarnost njezinih realizacija. No, ono što izravno utvrđuje postavangardnu matricu hrvatskoga pjesničkog iskustva jest koncept demistificiranja i razgradnje moderne kao njezine totalitarne realizacije. Često se takva totalitarna realizacija "prepoznaje" kao "praksa nekog Drugog" (kao praksa staljinizma npr.), iz koje se nadaje kritika nekog "općeg mjesta" kao mjesta vlastitosti. Sedamdestih godina te će se strategije kritike "tuđih totalitarizama" završiti zajedno s konceptom tzv. poezije egzistencije. Pjesnička praksa pokazat će ne samo svoju manirističku reproduktivnost (na što upozorava Zvonimir Mrkonjić), nego i nepripremljenost da stvori prostor novih književnih strategija u obnovljenoj totalitarnoj praksi političkog diskursa. Međutim, rigidnost nove ideologizacije diskursa zbiva se u promijenjenim uvjetima: masovni mediji, masovna kultura, izazovi hedonističkih rajeva, razvlastit će inteligenciju od opasne pozicije presudnih proizvođača društveno relevantnih diskursa. Diskurs umjetnosti postaje tek jedan od onih koji se u svijetu diskursa bore za svoju prepoznatljivost: u tom svijetu "oslobođenih diskursa", politička ideologijska proizvodnja nastoji zadržati ono mjesto svezajućeg arbitra koji navodno "odlučuje" o strateškim ciljevima društvenih modernizacija.

Jednom riječju, hrvatska će se poezija, suočena ne samo s kritikom moderne kao kritikom totalitarizma, nego i pitanjima vlastite dijakronije, naći suočena s "negativnom dramatikom opstanka" kao osnovom "pjesništva egzistencije" (Mrkonjić). Poezija egzistencije nije razgradila totalitarni diskurs, ona ga jednostavno "izbacila iz prostora svog djelovanja, kao besmislicu", kako navodi V. Gotovac. Tako se razlici između zahtjevnosti i "patetike nacrtu teorijskog čovjeka socijalizma" uspostavlja individualna i konstitutivna razlika, koju Mrkonjić vidi kao "mogućnost samopromatranja i samoiskazivanja u vlastitoj nedokazivosti i sablažnjivoj nepredvidivosti".

Napomenimo da kritika moderne i uspostavljanje postmodernističkog koncepta u hrvatskom pjesništvu, *grosso modo*, možemo prepoznati i kao njegovo reduciranje na pjesništvo iskustva jezika. Zahtjevnost koja je investirana u Severovoj pjesničkoj tekstualnosti i Mrkonjićevoj teorijskoj i pjesničkoj praksi, kao da još dobiva mnoštvo sličnih odgovora.

Jedan od važnih segmenata hrvatske pjesničke prakse postaje tematiziranje pjesničkog subjekta u povijesti. U hrvatskom pjesništvu obavljena je dijakronijska smjena u smislu "besjedovnog stiha", pa se pojavila i mogućnost propitivanja položaja nove subjektivirane individualnosti kao naratora povijesne priče. Povijest je u hrvatskoj

poeziji bila "izvor kozmičkog pesimizma (Kranjčević), domoljubne tragičnosti (Matoš) ili kozmičkog optimizma (Ujević)" (Z. Mrkonjić). Sada se ukazuje projektivna slika povijesti, ili prezentna, jer se dogodilo zgušnjavanje pojma vremena karakteristično za modernu. I kad se uspostavlja kritika moderne kroz kritiku njezina percipiranja povijesti, ona će se zbivati kao isturanje ciklički mitskog zbivanja istog (Horvatić) ili pokušaj pretvaranja sadašnjeg iskustva tlačenja i opresije u povijesno iskustvo pjesništva. Tako je u hrvatskoj poeziji odomaćen posljedak Hegelove detronizacije umjetnosti, kojom se sada u umjetničkoj praksi ne "razmjenjuju potrebne tradicije" nego "stvarnost kao povijest". To je svojevrsni odogovor na metodološku konceptualnost avangardi, koje planetariziraju/razmjenjuju samu inovativnost, umjetnički znak.

Kako je u "totalitarnoj modernizaciji" veliki dio avangardnog eliminiran, pa tako i koncept planetarizacije umjetničkog diskursa, a umjesto toga utemeljena propisana i kontrolirana umjetnost kao izraz "interne klasne povijesti" koja je jedina "planetarizirana", umjetnost pronalazi partikularizme povijesti kao odgovor na njezino ukidanje. Jednom riječju, u hrvatskoj će se poeziji ponovno utemeljiti povijest kao "sudbinski sadržaj" ponovno uspostavljene pjesničke individualnosti. Tako će se ostvariti svojevrsni paradoks, koji i jest oblik najbliži tekstualnoj gradbi "egzistencijalnog pjesništva", oblik "prizivanja povijesnog" kao toposa novouspostavljene tjeskobne egzistencije.

Sever će izložiti povijest onome jedinom što pjesnik još dijeli kao ostatak: jeziku pjesme.

Upravo izlaganje povijesti jeziku, jeziku koji je već obavio posao "razgradnje smisla ideologijskih i povijesnih naracija", uspostaviti će onu postavangardnu poziciju Severovog pjesništva, koja će omogućiti i prvu stvarnu recepciju avangarde u hrvatskom pjesništvu, bez njezina "temporalnog zakoćenja".

To se dijakronijsko realiziranje zadataka unutar hrvatske pjesničke prakse zbiva u "okruženju časopisa 'Razlog'", kao prostora obnovljena senzibiliteta za "egzistenciju u povijesnom", ali isto tako za i nadolazeća iskustva jezika.

Praksa časopisa "Razlog" već je duboko uvučena u polemiku o medijskoj reproduciranju novih konstrukata stvarnosti, kao diskusija o "položaju umjetnosti u društvu". Tu nastaju polemike o "getoizaciji kulture", ali i njezinoj ideologijskoj marginalizaciji. Masovna kultura i novi mediji razvlašćuju intelektualce od mogućnosti proizvodnje dominirajućeg diskursa, ali kao posljedak imaju i ono što se uspostavlja kao temelj nove slike svijeta: fragmentiranje kulture i stvaranje novog tipa "mozaičke kulture".

Časopis "Razlog" postaje tako prostor propitivanja nekoliko temeljnih pravaca pjesničke prakse sedamdesetih godina, zajedno s komplementarnim edicijama.

Prvi je propitivanje položaja intelektualca, ali praktički i "proizvođača pjesme" u okruženju novih ideologijskih i medijskih praksi. Stoga je to i propitivanje pozicije pjesništva u novom društvenom okruženju. Je li pjesnik (još uvijek) "poeta vates",

nositelj ontologijskog "Erlebnisa", njegovog "muzealnog i estetičkog" nadomjestka, ili je pak gnostički konstruktor u smislu Mallarmeove "jedne knjige svijeta".

Drugi je, izravno naslonjen na poziciju pjesnika, a uspostavlja pitanja o slici svijeta, sada već sasvim ozbiljno dovedenoj u pitanje samom subverzijom i pjesničke moderne.

Treće je odnos mimetičkog i konstruktivnog u poetskoj praksi, ali kroz to i pitanje koncepata umjetničkog stvaranja.

Četvrto su aporije o "stvarnosti i umjetnosti", kao dio zaostalih rasprava o "sorealističkom konceptu umjetnosti" i pokušaju uspostavljanja izravnog prava umjetnosti na "diskurs zbilje". Dio ovih rasprava bit će kontaminiran i utjecajem Marcusea i njegovim konceptom društva kao umjetničkog djela. Dio estetičke funkcije postavangarde, pa i Severova pjesničkog diskursa, anticipirat će razloge sloma ovog "diskurzno obvladavanja zbiljom". Bit će to kroz poziciju već uspostavljenog postavangardnog instituta jezika kao jedine zbilje. Ono umjetničko postaje jedinim kriterijem same umjetnosti, a estetičko, u svom konačnom raspadu funkcionira kao paradoksalni "kriterij zbilje". Time će estetičko nestati kao obzor umjetnosti i "preseliti se u samu stvarnost".

Ovim skraćenim inventarom tematizacija argumentiramo drugi sloj analize nastajućih poetskih praksi Josipa Severa i njegova pjesničkog okruženja. Bez obzira na evidentne razlike, one su inspirirane zajedničkim utemeljenjem u ambivalentnoj afirmaciji koncepta moderne i njezine praktične (u smislu prakse poezije) kritike. Stoga će čitavi diskurzni pjesnički slojevi biti u različitim razinama propitivanja i realiziranja strategija modernizacija ili njezinih kritičkih nastavljanja.

Zašto aporije moderne nisu samo tradicionalni sukob "svakog" klasicizma i svakog "modernizma". Zašto se u moderni jednostavno ne reproducira tako plodonosan sukob mimetičkog i fantazijskog, za koga Hocke utvrđuje kako obilježava povijest europske kulture skoro dva i pol tisućljeća? Zašto ne samo pravo na arbitriranje zbilje i njezina gnostičko-fantazijska suprotiva?

Moderna i postmoderna, kao i njihove umjetničke inačice avangarda i postavangarda svakako su određeno iskustvo svijeta i povijesti, koje se dijelom naslanja na forme bipolarnog dijaloga i umjetničkih praksi. Ali one su isto tako i interakcija znanosti i tehnike, te nemogućnost konstituiranja odnosa znanja i apsolutnog temelja. Individualne egzistencije, niti povijest, kako je to naznačio Nietzsche, nemaju unutarnju teleoložnost koja bi uspostavila energiju svrha. Tako se razvija štanje antagoniziranja egzistencije i društva, pa potom transplanatacija ili projekcija znanosti u egzistenciju. Nedostatak apsolutnog temelja izaziva krizu i nemogućnost objašnjenja bitka, što neprestano egzistenciju proizvodi kao bez-smisleno.

No, postmoderna će izvršiti kritiku umstvene konstitucije moderne: postaviti će pitanje istine (ili zbilje), konačnog izbavljenja ili spasa "ekonomijama iskupljenja", pitanje homocentrične teorije subjekta kao središta svijeta.

Magijski nadrealizam, kao ambivalentni reprezentant "umstvene upotrebe podsvjesnog" nastupa još i kao pokušaj održanja u modernizmu izgubljena jedinstva svijeta, dok se postavangarda bavi njegovim otvaranjem ka strukturaciji novog koje se uspostavlja kao tehnologijska planetarizacija.

Sumarno evidentirano zajedničko izvorište hrvatskog pjesničkog diskursa upućuje i na njegove razlike. Možda se ono dijelom pokazuje i kroz Heideggerovo promišljanje problema bitka i pjesništva, čiji se utjecaj iščitava i u novim promišljanjima umjetničkih praksi. Heidegger upućuje na bitak "koji se prenosi" upravo zbog ritma rađanja i smrti i smjene generacija. Tako se bitak, kako kaže Vattimo, u vezi sa smrtnošću pojavljuje kao transmisija lingvističke poruke s generacije na generaciju. Tako to nije metafizički bitak stabilnosti, snage, energije, nego slabi bitak, bitak u opadanju, bitak u iščezavanju. "Bitak se nikada ne može zamišljati kao prisutnost, misao koja ga ne zaboravlja je samo ona koja ga se sjeća, to jest, koja ga je oduvijek i zamišljala nestalim, odsutnim."

Stoga i suvremeni dekonstrukcionisti, kao Paul de Man, književnost vide kao praksu koja utvrđuje nemogućnost zaborava, pa prema tome i nemogućnost poništenja povijesti. Zbilja neposredovana poviješću postaje san (jedna od Hockeovih interpretacija Shakespearea i španjolskog manirizma), a paradigma povijesti ostaje kao zapreka ostvarenju želje i njezinih "radikalnih evidencija".

Međutim, strategije tehnologijskih moderni koje se realiziraju kroz tehnologijske ili ideologijske gulage upućene su upravo na razaranje objedinjavajuće slike svijeta i na njezinu zbilju. Ta je zbilja sada izložena kritici zbog svoje nesavršenosti, različitim oblicima subverzije koje su oblici njezina poboljšanja, a potom i ukidanja.

Avanagardna umjetnost stavlja zbilju u "zagradu", potom je "precrtava", a povijesne avangarde jednim svojim dijelom nastoje krenuti od umjetnosti tzv. "prazne ploče", brišući sve što do sada nastalo kao umjetnost, kao kultura, kao civilizacijski znak. Moderna u svom umjetničkom vrhuncu, razdoblju povijesnih avangardi, izravno realizira dvije glavne strategije:

A) rastvaranje matrice kulture kao muzeja, tradicije kao tezursa obnove, u sustav RUŠEVINA;

B) uspostavlja sustav "promjenjivih" i ubrzanih "estetika", koje neprestano fragmentiraju i poništavaju sliku svijeta i njezine estetičke tradicije. Tako "briše" povijest kao rekapitulaciju postupaka i naracijskih diskursa i uspostavlja pravo na vlastiti ambivalentni diskurs kao jedinu zbilju.

Zanimljivo je da svijet moderniteta uspostavlja svoju paradigmu i kroz kritiku otuđenja od prirode, uspostavljajući um kao središte nove čovjekove "prirodnosti". Stoga će postmoderna ili postavangarda, nastupajući kao obnova stanovitog "manirizma" naspram avangardi, nastupati izjednačavajući kritiku pojma uma i kritiku pojma umjetnosti. Povijesne avangarde našle su se "prisvojene" od strategija moderne, dapače, nastupaju kao njezina višeznačna avangarda.

Temu subverzije civilizacijske matrice i uspostavu kulture kao sustava ruševina, spomenuo sam stoga što se on na zanimljiv način pojavljuje i kod Severa, od resemantizacije "povijesti" (pjesma "pobjednički pohod"), razgradnje "povijesnog subjekta" (pjesma "bitka"), karnevalizacije ideologijskog diskursa ("Sablast Europe kruži komunizmom"), pa do "uprizorenja" zoopolisa kao parodije svojevrsnog "povratka prirodi" i njegove marinkovićevski inverzne kritike "životinjskosti čovjeka". Taj svijet ruševina jedina je zbilja Severova pjesničkog znakovlja, on je i povijesnu avangardu kao vlastitu tradiciju morao prihvatiti kao svojevrsnu ideologijski raskomadanu arheologiju.

Stoga su inspirativne usporedbe s planirdbenom realizacijom moderne u arhitekturi. Veliki sociološki i urbanistički zadatak "poboljšanja života", urodio je razaranjem grada kao svojevrsne ORGANIZIRANE KOMPLEKSNOSTI. Moderna naselja sličnija su pustinjama ili skupu RUŠEVINA, ona su svojevrsna "montaža ostataka". Montaža atrakcija tvorbeni je model avangarde koji uvelike radi s tako nastalim "ostacima", dok će Severov znakovni sustav prisvojiti "uprizorenje", "karnevalizaciju" i "teatralizaciju", kako bi "panoramski proizveo slike zbilje" koje su sada "ekranizirane", planetarizirane.

Stoga se u Severovoj pjesničkoj praksi prepoznaje ono što sam nazvao "stereotipizacijom avangarde", naime zaustavljanje njezine permanentne produkcije estetika i konceptualizacija, a samim tim i prestanak proizvodnja stalne avangardistički shvaćene STIMULACIJE, kao osnove tvorbenog postupka. Već "zaustavljanje avangardističkog perpetuum mobilea" kod Severa izaziva tzv. "maniristički pomak", koji će ga približiti postmodernoj kritici avangarde i njezine koncepcije umjetnosti. Severova znakovna proizvodnja, ne završava SIMULACIJOM, kao osnovnom postupovnom crtom postmoderne, nego transmutacijom od avangarde negiranog SMISLA u smisao označiteljske prakse jezika. Tako će uspostaviti zanimljiv most prema mogućem prostoru reprezentacije, ali sada ne prema "smislu zbilje", nego prema ostalim diskursima (ideologijskim, književnim, avangardnim).

Pokazao sam kako Severova pjesnička tekstura ima zajedničke izvore u svijetu bez središta, da je iz nekoliko simultanih razloga (povratak postmodernih koncepata, ponovno otkrivanje avangarde, vješto recitativno "izlaganje" hermetičkog modela) uvrštenje u razlogovsku izdavačku matricu otvorilo brz proces recepcije. Sever je tako dijakronijski obavio posao simultanog recipiranja avangarde, sada kao postavangarde, u hrvatskoj poeziji. Njegovo je djelo istovremeno razmeđe, prag između avangarde i postavangarde, moderne i postmoderne, zajedno s nizom praksi hrvatske književnosti.

Severov pjesnički tekst utvrdio je praksu "lutajućeg pjesničkog subjekta" i njegovo prikrivanje u diskursu.

Uspostavio je vrlo zanimljiv odnos između fonijske i grafijske strukture pjesme, kojom je znalački naglašavao razlom označiteljske prakse i njezino seljenje od "znaka", do "zvuka".

SUMMARY

Branimir Bošnjak

THE STRATEGIES OF LITERARY HISTORICAL AVANT-GARDES

The first part of the paper gives a summary of the thematisation of the space of the so-called 'historical avant-gardes', their dehierarchicál and destructive relationship towards the civilisation as a whole. The decomposition of the semantic sign and reality, and the so-called 'discourse competitiveness' of historical avant-gardes makes allowances for ambivalent interpretation of the whole of avant-garde praxis. Thus, Josip Sever's text can be read on two levels: as a stereotypisation of historical avant-garde procedures and their fragmentation within their own discourse on the one, and as post-modern communication with the neighbouring discourses seen as textual rather than organic sense matrix on the other. In such an interpretation of the traditionalisation of 'historical avant-gardes' and the actualisation within the discourse of post-avant-garde 'erasure' of the poetical subject, Josip Sever's poetical praxis represents an essential transition, or step, from the poetry of existence towards the poetry of language in Croatian poetical experience.