

IGRA, OBRED, SVEČANOST ILI IZVEDBA – U DRAMSKIM TEKSTOVIMA JOSIPA STOŠIĆA

Goran Rem

U ovome se radu prvenstveno želi interpretacijski otvoriti pristup dramskim tekstovima Josipa Stošića, osobito onim napisanim tijekom pedesetih godina prošloga stoljeća. Taj je autor, inače poznatiji kao pjesnik i likovni multimedijalist, tijekom pedesetih napisao nekoliko dramskih tekstova vrlo maloga opsega, od petnaestak redaka do četiri kartice, što je vrlo osobit projekt s aspekta reduciranja narativnih emisija. Kakva je pak konstitucija subjekta, u tako malom dramskom tekstu, kako se uopće konstituira i šalje signal identiteta u/iz prostor/a krajnje reducirane i zapravo tek indicirane ili odgođene radnje bit će završnim i najosjetljivijim interesom ovoga rada. Napose, raspraviti je mogućnost raspoznavanja stanja igre ili igrivosti u takvim tekstovima. Također će se ogledati kakve žanrovske implikacije stimulira fenomen igre. Nužno je postaviti i unutaropusne orijentire, vidjeti, naime, u kojoj je mjeri poetika spomenutih dramskih oblika povezana s autorskim istraživanjima u drugim književnim ili umjetničkim poljima predmetnoga autora. Čini se, naime, da je prva Stošićeva autorska knjiga pjesama, naslovljena *Đerdan* i otiskana 1951. bila svojevrstan kondenzator njegovih brojnih kasnijih projekcija.

0.

Josip Stošić (1935.), Boro Pavlović (1922.), Ivan Slamnig (1930.) i Radovan Ivšić (1921.) su književna imena koja treba izgovarati u blizini raspravljanja o počecima ili anticipacijama hrvatskoga postmodernog kompleksa. Napose i

dramskog stvaralaštva. Dok su Pavlović i Ivšić čak išli i u isti gimnazijski razred, te zajednički 1939. pravili prve zidne konstruktivističke novine *Mi*, a prve umnožene sveske stihova objelodanili početkom četrdesetih... dotle su mlađi, Slamnig, i još mlađi Stošić, prve knjige objavili u pedesetima i imali potpuno različitu sudbinu. Jedan buntovničko-bohemskeg puta prema postajanju akademikom, a drugi zaplijenjene prve knjige i izmaknuća u likovnost, povijest umjetnosti i multimedijaska autorska istraživanja.

Kada je riječ o različitosti sudbina, onda ni Pavlović niti Ivšić nisu bez velikih sudbinskih razlika - u vrstama negativnih iskustava. Zapljene, zabrane i institucijski izgoni su im često za vratom. Zajedno s povjesničarskim ili kritičarskim previdima.

0.1.

Uglavnom, sva četvorica su se u nekom i opet različitom ali *drugom planu* bavili i pisanjem dramskih tekstova. Dapače, Ivšićev prvi tekst, njegova zabranjena poema *Narcis* iz 1942. godine, zapravo je i prema riječima svjedoka *iz blizine*, upravo Bore Pavlovića¹, bila pripremana i žanrovski mišljena kao *zbovska recitacija*² za povijesno čuvenu, kolikogod na neki način i povijesno alternativnu, *Družinu mladih*.³ Sama izvedba nije nikada napravljena, a cenzura je zaplijenila 80 od stotinu primjeraka. Rasprava o tome tekstu, natopljenu višestrukim okretima odsuća, kao dramskom, tek ima biti ozbiljno promišljenom i napisanom.

Njegovo – uvjetno napisano – tradicionalnije, dramsko stvaralaštvo, zapravo *tradicionalniji* dio dramskog opusa, međutim, u hrvatskoj recepciji doživljava ovjeru *Kraljem Gordoganom*⁴, dapače je pečatom jednoj eksplicitnoj putovnici postmoderne i u hrvatskom kazalištu, na prijelazu sedamdesetih u osamdesete.

Branimir Donat, pak, simpozijski izvješćuje o Pavlovićevoj stihovno-dijaloškoj strukturi naslovljenoj *Pas Fidelio*, kao dvovarijantnom radu iz pedesetih, dok Ana Lederer na *Slamnig-Pavlovićevim danima 2003.*, kao i u nedavno objelodanjenoj knjizi *Ključ za kazalište*, upozorava i na druge nepoznate i rukopisno pohranjene Pavlovićeve drame, a signaliziran je i određen broj scenarijskih tekstova nad kojima još treba provjeriti žanrovske implikate⁵.

Uz, ili čak **iznad** Ivšića⁶ – bez obzira na kronologiju, osobito vremena knji-govnog objelodanjivanja tekstova – danas najzapaženiji, pod navodnicima ili bez njih, *dramski pisac* u toj postavi prepostmodernista, je čini se Ivan Slamnig, koji sasvim klasično bjelodani svoje dramske tekstove u knjizi⁷, devet godina nakon starijega kolege, međutim je donekle slaba, iako neopravdana, strana te priče

podatak da je tu riječ o tzv. radio-dramskim tekstovima, što opet prebacuje taj dio njegova stvaralaštva u niz kraćih recepcijskih prikaza, s tim da se u pravcu zahtjevnije projekcije čitanja toga dijela njegova opusa napokon recentno zaputila Sibila Petlevski u radu *Kazalište riječi Ivana Slamniga*⁸.

0.2.

Josip Stošić, vjerojatno, u multimedijско istraživanje riječi odlazi dijelom motiviran i činom agresije koji je pretrpjela njegova prva knjiga pjesama *Đerdan* iz 1951., jedna nedužna i profanizmima mediteranskog erosa motivski meka, ali stilski i formalno te subjektivno umnoženo, zaigrana knjiga, prepunjena, međutim, intuitivnom intermedijalnošću, koja će kasnije intertekstuirati niz autora dvadesetak i više godina nakon svega toga, postajući *kulturnom*. Dakle, Josip Stošić iz književnosti zapravo odlazi, jer je otjeran – zabranom te njegove prve knjige, koja je, paradoksalno i jedva objašnjivo, spriječena u distribuciji premda je bila radom šesnaest-sedamnaestgodišnjaka pa je, već pozitivističkom procjenom, subverzivnost kakva ideologijskoga plana tih tekstova, doista bilo jednostavno – teško očekivati. U, dakako, jedinom relevantnom – fakturi tekstualne emisije. Međutim, neke se geste iz smjera socrealističkih programatora nije moglo očekivati zdravorazumskim procjenama⁹, jer izgleda da je jednostavno bio nasrazmjeren učinak programa i izvedbi, naime više su programatori zahtijevali nego što im je produkcija afirmativno uzvraćala, te je bilo izvjesne frustracije zbog narudžbene neučinkovitosti. Posljedično, a *kao primjer* se najlakše moglo napadati nebranjene nastupe, što je usamljenički izlazak na knjigovnu scenu teenagera očigledno bio. Naime, ni Krleža još nije bio održao govor u Ljubljani a niti *Krugovi*, koji kreću slijedeće godine, još nisu ocrnali svoju skupinsku estetiku. U tome kontekstu, možda je razumljivije zašto se časopisno i antologijski iznimno značajni - ni Koščak, ni Brodnjak niti Vunak tada ne javljaju knjigama, iako s osloncem na Slavka Batušića, potencijalno, uz pomoć i Krunoslava Quiena, zapravo ispisuju most poetika na sredini stoljeća, most koji je umjesto *modernizma* mogao govoriti o tijeku ili dinamici *moderniteta*¹⁰.

0.3.

Uglavnom, Josipa Stošića otada zadugo nema u recepciji književne kritike, a zbog istraživanja multimedijalnih žanrova zapažen je u šire shvaćeno likovnoj kritici. Međutim, tek kraj šezdesetih, točnije – prvo Donat u *Bit Internationalu* a zatim monografija SHP 1971. Zvonimira Mrkonjića - vraća Stošića u književnost.

Potonji o Stošiću ne samo da piše, nego ga izborom pjesama uvrštava u drugi svezak monografije, panoramsko-antologijski dio naslovljen *Tekstovi*. Osobno sam iščitavajući ostavštinsku esejistiku Bore Pavlovića prije nekoliko godina, naišao, unutar neupotrebljivo krnjeg eseja, teško određive datacije, o Vesni Parun, i slijedeći redak: (...) *nisu oblaci mraci mogli svijetliti pred njezinim i inim Ujevićevim đerdanima* (...), a usmeno mi je sam autor napomenuo kako je jednom pomalo šifrirano pisao o toj zabrani koja je tadašnju javnost uplašila i nitko ju nije komentirao.

Kasnije će o Stošiću kao pjesniku na ulasku u osamdesete pisati i Branko Maleš, Branko Čegec, Branimir Bošnjak, dok će devedesetih igri njegovih a/ stihovnih vizualki pristupiti Marina Kovačević.

1.

Stošićeva autorizirano pisana bibliografija navodi uz druge vrste pisanja, pjesničkog i stručno-znanstvenog, i sljedeći podatak: *od dramskih i scenarijskih tekstova navesti je Kost i kamen (1964.), Nova lutka (1968.), Upitnik, obrazac za igrokaz (1975.), Portret svojim portretom (1970.), Akoprem Adam (1973.), Melodrama (1984.), Odgovor (1984.), Čudo (1996.)*¹¹.

Sam autor osobno, kao izvor podataka, nudi i ispis vrlo kratkih dramskih tekstova koji nose dataciju između 1956. i 1961. Riječ je o sljedećim tekstovima: *Poratno siročće* s datacijom 1956., *Oči* iz 1957., *Počela je padati kiša* iz 1958., *Kost i kamen*, siječnja 1959., *Natpis na miljokazu* iz 1961.

Kako se vidi, postoji razlika u dataciji naslova *Kost i kamen* između spomenute bibliografije i datuma naznačena ispod samoga dramskog teksta. Objašnjenje je vrlo lako, naime, riječ je datumima nastanka i izvođenja tekstova. Postoji, također, i podatak da su minutne drame, premda još pedesetih napisane, *Poratno siročće* i *Oči*, izvedene prvi put tek 1991.

Što se tiče upravo dimenzije scenske izvedbe, tu valja napomenuti da su sve izvedbe bile autorske, što u ovom slučaju znači da ih je baš sam autor izvodio. Zbog toga se svakako otvara mogući nastavak promišljanja o tim dramama kao scenarijima za performance.

Međutim, izvedbe su vremenski i prostorno neponovljive, a pribrojnoj recepciji ostaje tekst kojemu se valja pokušati približiti. Ta jednostavna činjenica je bitan smjerokaz iščitavanju koje će se s interpretacijskom namjerom ovdje ponuditi.

2.

Iako je uvodno Josip Stošić paradigmatički kontekstuiran uz nekoliko hrvatskih književnika, nije naodmet navesti da su pedesete godine, a to je vrijeme nastanka ovdje predmetnih drama, također godine jednog šireg poetološkog sinkroniteta događaja u filmu, glazbi i likovnoj umjetnosti. Nastupa *art concrete*, osim Ivšića i Milko Kelemen *čita* inozemlje, Marlon Brando glumi u ulogama koje će doživljavati koncepcijske replike i obradbe u nizu kasnijih glumačkih radova, nastupit će doba pretapanja bluesa i jazzu u rađanje rockandrolla, a Sartre, Beckett, Kerouac ostavljaju osobite problematizacije umnožene i napukle komunikacije, s plutajućim, lutajućim ili dekonstruiranim identitetom.

2.1.

Valja se još jednom vratiti i samoj zbirci pjesama *Đerdan* jer ona ne samo da je najbliži unutaropusni proizvod, u biobibliografiji Josipa Stošića, nego je i svojevrsnom pripravom za dramske tekstove. Dapače je određena kompozicijska slika zbirke zavodljiva prema pokušaju čitati je kao dramaturgijski niz signala. Dakako, kada se o *Đerdanu* misli kao dramskome radu, onda se prije svega ima na umu mogućnost čitati ju kao scenarij, za koreotatarski postav. Moguće je s priličnom lakoćom cikluse zbirke čitati kao činove, s tim da se dinamika takvog čitanja ubrzo i vrlo konkretno smješta u karakterističan ritam smjene narativnih s anarativnim slikama ili činovima, a skupni se činovi smjenjuju sa solo-monološkim odnosno komornim, napose i svečanim slikama-prizorima. Prema spomenutoj konstelaciji navode i sami naslovi pojedinih pjesama jer se, primjerice, pojavljuju pjesme *Ples*, *Plesanje* i *Slavlje*.

Pošto su u poetskim tekstovima, kao formalno manjim zapisima, puno naglašenije nego u tekstovima većega opsega, naslovi nositelji povećane kodne semantičke emisije, onda takve situacije nikako nije zanemariti. Ako, naime, naslov pjesme ujedno otvara značenjsku usmjerenost i prema žanrovima kakvi/koji pripadaju nekom drugom čvrsto kodificiranom umjetničkom ili kulturnom pismu onda se svakako metajezičnost tako uvišestručne emisije *igra* s primateljevim estetskim iskustvom i nudi konverzibilnost kodnih informacija.

2.2.

Pošto je Stošićev strategijski interes u zbirci *Đerdan redukcija banaliteta*¹², onda se u smislu traganja za unutaropusnim ključem, ta informacija upravo nameće kao aplikativno instruktivna za razumijevanje i dramskih tekstova koji su i

vremenski nastajali u bliskom prostoru. I, kada se već zabavljamo odnosnom vremena i prostora, onda je taj gest prijenosa vremenskih determinanti svakako jedna od bitnih Stošićevih igara. Naime, njegovi se pojedinačni pjesnički tekstovi iz *Đerdana* lako iščitavaju kao partiture, odnosno scenarij plesnog pokreta. Primjerice, forma, odnosno grafička slika teksta šalje partituiranu priču pokreta, ali konkretističku, procesualnu, koja formom *priča* ono što riječima-motivskim slikama označava – pri tome izbjegavajući simbolični govor, onaj jednostavno ikonički. Time potiče gestualnost, oslonjenu na ikonički zaborav, pokrenut u potrazi za svojom semantičkom denotacijom iz unutrašnjosti tekstualnog prostora.

Zbirka u svojim pojedinim dijelovima emitira i retrospekcijski prizor sentimentalne svečanosti (ciklus *Susret*), inmemorijsku svečanost (ciklus *Sjećanja*), obilježenu lakom patetičnom gotikom, potom i konkretističku epsku igru (u ciklusu *Prošlost*), a ciklus *Tropa* dvomedijska je koreoigra..., dok je ciklus *Dubrovnik* moguća didaskalija za scenografske monumentalno-svečane postave, kao i ukupnu scenografsku pozadinu svih prizora-slika ili činova. Jednostavno hermeneutičko rješenje je pjesme čitati slikama-prizorima a cikluse činovima. Svakako je značajno uočiti kako se s obzirom na tematsku emisiju pojedinoga čina mijenja i njegova žanrovska odrednica.

Sve ove interpretacijske natuknice pokazuju da je Stošić uistinu plodno aktivirao i reaktivirao šamanski ples, njegovu dimenziju pretpovijesti razno-umjetničkog stvaralaštva. Prema tome, njegovi tekstovi poznaju iskustvo semantičkog obuhvaćanja, protezanja, kao i sažimanja, a najdjelatnije se tu kreće mehanizam konverzije.

3.

Odmah je unaprijedno, na samom pragu čitanja Stošićevih tzv. *minutnih drama* pitati se o mogućnosti da dramski tekst čiji je opseg svega petnaest redaka, uopće bude emisijom estetske informacije dramskoga značaja. Kakvu će taj tekst estetsku informaciju poslati? Hoće li to biti samo simbolička igra koja očekuje simbolička dopisivanja? Hoće li samo netko neodređen prijeći preko pozornice, beznačajno odšutjeti i ne značeći ništa – napustiti pozornicu? Ili?

Još uvijek na pragu iščitavanja tih dramskih tekstova zapaziti je da Stošić nalazi i žanrovski naziv za svoje drame, te ih podnaslovno i određuje kao *minutne drame*. Ponoviti je da su svoj dosadašnji scenski postav te drame imale isključivo u autorovoj izvedbi. Međutim, sada je pokušati, dakako u prekratkoj skici, koja

nije takvom zbog žanrovskog repliciranja spomenutom predmetnom žanru, nego zbog okvirne spoznaje da se bez obzira na opseg, ovim tekstovima interpretacijski može prići vrlo opsežnom raščlambom. To se ovdje ne drži nužnim jer je ovaj rad uopće prvim opisom spomenutoga dijela autorova opusa, on je više signaliziranje postojanja ovakve alternativne dramske prakse pa je očekivati i iscrpnijih fokusiranja pojedinih tekstova. Napose, treba ih i izvesti izvan autorova sudjelovanja, izvesti ih iz dosadašnje sudbine scenarija za autorski/autorov performance.

3.1.

Minutna drama *Poratno siročće*, najstarija ili najranija je Stošićeva dramska igra uopće, te će se ovdje ogledno pristupiti upravo njezinu semantičkom konstelatu. Pisanje dramskoga teksta je datirano u 1956.

Iako kratka, ona je, upravo ne *gubeći vrijeme*, odnosno maksimalno upotrebljavajući sav svoj ekonomični prostor, semantički intenzivno ispunjena od, kako se to već frazno piše, *samoga naslova*. Naslovna semantička emisija definira, najavljuje i čini radnju prijelaznom. Definiran je naslovom temporalni aspekt tematske strukture jer je imenovano vrijeme zbivanja, određeno je kao *poratno*, te je odmah time semantiziran i identitet subjekta-objekta koji je glavnim likom definiranog vremena. Tragizam jednostavno poslan iz naslovne konstelacije, otvara i spomenutu dvojbu o aktivnosti glavnog lika i njegovoj očekivanoj poziciji za koju je problemsko pitanje o subjektnoj ili objektnoj konstituciji. Prema tome, tema i subjekt-objekt naslovom otvaraju semantičku emisiju unatrag, prema pretpovijesti osobnosne definicije, a dvije zatim slijedeće podnaslovne odrednice, jedna o žanru i druga o prostoru, definiraju i najavljuju prezentno i aktivno vrijeme, kao i subjektno-objektne konstitucije likova iz drugog plana. Naime, podnaslova naljepnica žanra je dakako *minutna drama*, a prva ta podnaslovna didaskalija glasi *soba udove vojnika* i definira ontologemski prostor. Takvo određivanje prostora u kojemu se očekuje radnja drame zapravo odrađuje semantičku sukladnost minimalističke žanrovske odrednice i komornosti prostora. Malo vremena će se dogoditi u sobi koja ne mora biti mala, ali je sigurno – svojom identitetnom semantikom – prostor u kojemu je stanje tijesno, ona je ispunjena tjeskobom, ispunjena likovima koji su određeni smrću, odsutnim vremenom, kao i tragovima, označiteljem onoga čega nema.

Nakon što je naslov već odradio semantički flash-back, kroz spomenuto označavanje odsuća, nameće se semantičkim činiteljem dakako i primateljevo

izvantekstualno iskustvo informacije o ratnom tragizmu. Pomalo neočekivano, ali upravo zahvaljujući visokokodificiranoj temi ratnoga tragičnog traga, u drami se nalazi čak četiri lika te zborni lik *Glasova*. Drama priča priču o situaciji u kojoj Majka napokon odlučuje *Djevojčici* ispričati istinu o tatinom odsuću:

(...) Djevojčica (stoji): *Mama, kada će se vratiti tata?
Kako je lijepa ova njegova slika.*
Majka: *Kćeri, već si velika, sada ti mogu reći.
Tata je otišao u rat koji je već svršio.*

(...)

Zatim slijede komentari Susjede te Glasova iz sjećanja pa Susjeda koji odreda frazno komentiraju kćerkinu poziciju očeva traga, sličnosti, njezine nazočnosti kao očeve projekcije. Njihova frazemska komunikacija uistinu je zamjenom afirmacije osjećajnosti pa je stoga zapravo destrukcija jer proizvođači i promičući lik kćerke u zrcalo odsuća - razbija se jedini realan sociologemski lik, jedini lik identitene ovjere glavne junakinje, jedina njena referentna odrednica – lik *Majke*. *Majka* ispada iz komunikacije i aktivira se definitivno, doslovno završno - stanje apsurdna. Dijete se, naime, dalo nagovoriti da je emocijskim medijem, međutim, time se prezent njezine referencije gubi.

(...)
Djevojčica: *Mama, osjećam tata me voli, tata me jako voli (...)*
Majka: *Ništa to nije kćeri. Umorna već je lutka - predugo stoji.*
(...)

Kako se vidi, a tu je riječ o samom kraju dramskoga teksta, majka je napustila nerealnu kćerkinu hiperbolu i spustila se u nadrealni svijet fraznoga, usputnog tješnja prezahtjevne djece. Svjetovi su se mimoišli, ali i prethodno raspali. Osobito u psihemskoj konstituciji.

3.2.

Navest ću i jedan dramski tekst u cijelosti:

(...)

OČI

minutna drama

Žena: *Ja sam rodila nebo.*

Čovjek: *Ali oči su djeteta postale crne.*

Žena: *Dijete je gledalo ljude.*
Mudrac: *U crnini se jasnije zrcali svijet.*
Žena: *Ja neću da dijete mi mrzi.*
Mudrac: *Ti nisi rodila slijepca.*
Žena: *O, gdje je moje nebo.*
Mudrac: *Pitaj čovjeka.*

(1957)

Tekst poglavito navodim zbog postavljanja beskonačne rondo strukture u egzistencijalnoj frazi odnosa između refleksije i simboličke refleksije, svjetla, kontrasta, naime, između majčine precizne intuitivne ekstaze i neprecizne svjetlosti razvijenog mišljenja.

4.

I u ostalim minutnim dramama Stošić otvara i postavlja perspektive fraznih komunikacijskih tema iz repertoara obiteljskih prizora, mimo njih klize označiteljske emisije, i označena se lako ispuštaju, gube iz prvotne veze s označiteljem, a također su postavljene osnovne ljudske preokupacije u sjecište vremenskih i prostornih kombinacija. Svaka opisana ili izgovorena rečenica aktivira poznata znanja ili simboličke geste, ali ih preokreće i zahtijeva rondo međusobnog interpretiranja. Identitetne definicije su jednostavne, nekonkretizirane, dakle opće i stoga istovremeno čestotnošću bliske kao i istovremeno - neodređene, otvorene. Najčešći likovi su majka, žena, čovjek, muškarac, dijete, te skupine zrcalnih likova koji određuju glavne likove: susjedi, poznanici i lualice.

Ukratko, manje značajni likovi tih Drugih, naime susjeda i lualica, gotovo su reljefniji od glavnih likova jer je njihova, tih drugih, ili konvencionalna (susjedi) ili nekonvencionalna (lualice) definicija – funkcionalna unutar situacijska dramska razlika spram glavnih likova kojima usmjeravamo svoju primateljsku makar i problemsku pozornost, a egzistencijalna odredivost glavnih likova, obiteljskih bića – samo je egzistencijalna fraza, uključujući tu u prvom redu - i komunikacijski mimoilazak.

LITERATURA

- Zvonimir Mrkonjić, *SHP*, Zagreb, 1971/2.
Ivan Slamnig: *Firentinski capriccio*, Rijeka, 1987.
Cvjetko Milanja : *Hrvatsko pjesništvo od 1950 do 2000.*, tom I, Zagreb, 2000.
Josip Stošić: *Đerdan* (pretisak iz 1951.), Zagreb, 2001.
O Slamnigu, Osijek, 2003.
Boro Pavlović: *Ugodna pripovijest*, Zagreb, 2003.
Ana Lederer: *Ključ za kazalište*, Osijek, 2004.

BILJEŠKE

¹ Boro Pavlović o tome piše u ostavštinskom eseju »Ekzodus Radovana Ivšića« (pisan 1957. ili 1964.), uvršten u knjigu *Poeta je genius loci*, Zagreb, 2005.

² Slično komentira i Zvonimir Mrkonjić u dvotomnoj monografiji *Suvremeno hrvatsko pjesništvo iz 1971/72.*

³ Vidjeti o tome u knjizi Pavlovićevih ostavštinskih studija *Ugodna pripovijest*, Zagreb, 2003.

⁴ Radovan Ivšić bjelodani 1978. u Zagrebu knjigu *Teatar*.

⁵ Ana Lederer: *Ključ za kazalište*, Osijek, 2004., na str. 177-188. uvrštava rad »Dramski tekstovi Bore Pavlovića«.

⁶ Neku vrstu ovjere opusa, priznanja od strane struke, Radovan Ivšić dobiva prije nekoliko godina na Krležinim danima u Osijeku, tako što je bio pozvan nastupiti kao poseban uvodni gost – dramski pisac, koji onda, predviđenim programskim prologom, autoeksplicira svoju dramaturšku i književničku povijest ili strategiju. U navedenom slučaju Ivšić izlaže s tezom u kojoj prije svega želi dokazati i prikazati, u izvedbi, u samom načinu nastupa, svoju avangardističku strategiju, dakle konzistentno nadrealističko postavljanje u suprot. Konkretno, Ivšić u Osijeku izlaže eksplicitan napad na ponajprije *djelovanje* Miroslava Krleže u recimo aktivnoj hrvatskoj kulturi njegova vremena, puno naglašenije nego na samo djelo.

⁷ Ivan Slamnig: *Firentinski capriccio*, Rijeka, 1987.

⁸ Sibila Petlevski o tome izlaže na skupu »Dani Ivana Slamniga« te je otiskan u Zborniku *O Slamnigu*, Osijek, 2003., str. 275-284.

⁹ Cvjetko Milanja primjerice u knjizi *Hrvatsko pjesništvo od 1950 do 2000.*, tom I, Zagreb, 2000. na str. 226. napominje kako je: *Stošić izazvao pravu sablazan socrealističkog uma.*

¹⁰ Usporediti u više tekstova Bore Pavlovića, u knjizi *Poeta je genius loci*, Zagreb, 2005.

¹¹ Usporediti u izdanju Josip Stošić: *Đerdan* (pretisak iz 1951.), Zagreb, 2001.

¹² Upozorava Zvonimir Mrkonjić, *SHP*, Zagreb, 1971/2