

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Lujó PAREŽANIN (Zagreb)

PJESNIŠTVO JOSIPA SEVERA I PROBLEMI PROUČAVANJA NEOAVANGARDNE KNJIŽEVNOSTI

Primljeno: 27. 5. 2015.

821.163.42-1.09Sever, J.

Proširujući proučavanje pjesništva Josipa Severa na njegove “prvomaj-ske” tekstove objavljivane sredinom 70-ih u časopisu *Oko*, rad razma-tra načine na koje se Severov tretman avangardne tradicije mijenja u različitim kontekstima te se odmiče od stereotipnih čitanja koja Severa nedvosmisleno povezuju s postmodernističkim antiutopizmom. Njegovo se pjesništvo tako razotkriva kao kompleksno određeno spram niza intertekstualnih koordinata, od sovjetske avangarde do lokalne književne tradicije koju na osobit način tumači i artikulira, na ambivalentan način baštineći konstruktivni projekt povijesnih avangardi. Također, razlika između tretmana avangardnoga interteksta u zbirkama s jedne i pjesmama iz *Oka* s druge strane pokazat će se korisnom za suptilnije tumačenje Bürgerovih osnovnih kategorija iz *Teorije avangarde*, osobito njegove distinkcije između neoavangarde i tzv. postavangardne faze umjetnosti.

Ključne riječi: Josip Sever, tradicija avangarde, neoavangarda, postavangarda, suvremeno pjesništvo, optimalna projekcija

155

1. UVOD

Dosadašnje su se interpretacije Severova opusa pretežito bavile njegovim zbirkama, *Diktatorom* i *Anarbobokorom*. Iako razumljivo, takvo je sužavanje u potpunosti odredilo tumačenje Severova odnosa spram njegova avangardnoga interteksta. Primjerice, Dubravka Oraić Tolić (1989) upravo put od jedne k drugoj zbirci navodi kao udaljenost čijim je prevaljivanjem Sever napravio konačni proboj u postavangardu, dok Bošnjak (1998) u svojoj disertaciji *Modeli moderniteta* ne zahvaća pretjerano u *Anarbobokor*, držeći se općih teza o Severovu opusu kao “pragu neoavangarde”, pretežito zasnovanih na analizama pjesama iz *Diktatora*.¹ Iako su navedene interpretacije vrijedne

¹ Dok Bošnjak učestalo rabi termin “neoavangarda”, Oraić Tolić govori o punoj realizaciji postmodernističke poetike. Smisao je pak sasvim isti.

i temeljne za svako tumačenje Severovih zbirki, ovdje ćemo se držati nešto drukčijih okvira: dok ćemo, unatoč prividnim razlikama, u prikazu *Anarhokora* ukazati na temeljni kontinuitet s *Diktatorom* u pogledu odnosa spram avangardne tradicije, realizaciju postavangardne poetike pronaći ćemo u Severovim izmještenim, u zbirke neokupljenim djelima. Time će se njegove zbirke pokazati kao samoosvješćivanje kontradiktornog položaja neoavangarde, a izbor iz pjesama objavljivanih u nekim značajno drukčijim kontekstima pokazat će da Sever tu neodrživost konačno objektivizira te da tu skupinu tekstova eksplicitno realizira kao samokritiku *avangarde*, upućujući na uvjetnu *dovršenost* avangarde kao povijesnoga događaja. Tek po tom razvojnom tijeku možemo shvatiti punu inovativnost Severove poetske geste.

S druge strane, ti će nam uvidi poslužiti da razriješimo temeljni terminološki nesporazum u *Teoriji avangarde* Petera Bürgera – onaj o odnosu između neoavangarde, povijesne avangarde i tzv. "postavangardne faze umjetnosti". Razlika između intertekstualne geste Severovih dviju zbirki i njene realizacije u njegovim drugim tekstovima pokazat će da je osnovni problem Bürgerove teorije nedostatak uvida da postoje različiti modaliteti *povijesnosti* nekoga kulturnog fenomena. Tako će nam Severovo pjesništvo omogućiti da pomak od neoavangarde k postavangardi shvatimo kao pomak od rezidualnoga k arhaičnom, historiziranom kulturnom statusu *historiografskih* povijesnih avangardi. Tek s tim korakom one uistinu postaju i *teorijski* povijesnima.

156

2. ANARHOKOR, KORAK DO POVIJESNE AVANGARDE

Ako je, kao što Bošnjak ističe u navedenoj disertaciji, *Diktator* bio konstitutivni korak Severova pjesničkoga projekta, zaokupljen vlastitim pozicioniranjem u autentično kreiranoj kulturnoj i književnoj dijakroniji, u *Anarhokoru* – jednom kada je ta autorska dijakronija kao recepcijski okvir uspostavljena pa je time oslobodila Severovo pismo "balasta" samotumačenja – nailazimo na punu realizaciju onih usmjerenja zacrtanih prvom zbirkom. Govoreći o promjeni stabilnosti njegova pjesničkog diskursa, Oraić Tolić sažima je sljedećim riječima, atipičnima za njeno inače precizno pismo:

U *Diktatoru*, na izmaku megakulture modernizma, Sever je još uvijek vjerovao da može diktirati novi, distopijski prioritet zvuka u susretu sa smislom. [...]

U *Anarhokoru*, u doba postmoderne i postmodernizma, Sever je izgubio tu

i svaku nađu, a njegovo se pjesništvo rastočilo u magičnu *anarbiju* strukture. (Oraić Tolić 1989: 15–16)

Iako čitav paragraf djeluje hiperboličnim, iz ostatka je članka sasvim jasno na što se autoričine teze odnose: na daljnje razlaganje formalne, stihovne i sintaktičke koherencije i na pribjegavanje “dekonstruktivnoj montaži” (*ibid.*) kao osnovnoj proceduri proizvodnje značenja. Ipak, valjalo bi podrobnije objasniti kontinuitete i diskontinuitete s prethodnom zbirkom.

Već na kompozicijskoj razini uočljiv je pomak o kojem Oraić Tolić govori: dok je naglašavanje razmjernje *Diktatorove* koherencije razvidno iz njegove cjelovitosti – pojedinačni tekstovi, koliko god raznovrsni, nisu segmentirani u podskupine – kompozicija *Anarhokora* eksplicitno je atomizirana u cikluse i pseudopoematske blokove, što je naglašeno paratekstualnom opremom, ponajprije postavljanjem naslova pojedinih segmenata na praznu stranicu prije početnoga teksta, redovito poeme. Naslov zbirke tako se očituje u njenoj kompoziciji: umjesto diktatorske svijesti, za koju nas organizacija prve zbirke navodi da je tumačimo kao objedinjujuću, kao jamac njezine koherencije, u *Anarhokoru* se ne uspostavlja nužno gledište kompozicijske cjeline.

Formalno se oslobađanje ogleda i na nižim tekstualnim instancama. Ponajprije je to očito iz stihološke perspektive: dok je stih *Diktatora* na nizu mjesta jasno prepoznatljiv kao akcenatski utemeljen, uz slobodno poštivanje unutarnjih i graničnih pravilnosti te brojne metametričke aluzije, dok je diskurzivna, sintaktička i semantička stabilnost gdje god čak i bliža njegovu razlogaškom kontekstu nego avangardnom intertekstu, a zvukovna su podudaranja pretežito u funkciji uspostavljanja neočekivanih semantičkih veza, u *Anarhokoru* su takve pravilnosti bitno reducirane ili bar rastegnute do krajnjih mogućnosti, a lokalna podudaranja i ponavljanja, od glasovnih do leksičkih i sintagmatskih, postaju izraženijim dionicima ritmotvornih postupaka – bar ondje gdje možemo govoriti o ritmičnosti redaka u smislu u kojem je ta kategorija stihološki upotrebljiva.

Narušavanje koherencije retka neodvojivo je i od razlaganja sintakse, a ono od razbijanja semantičkoga kontigviteta pjesama: “komunikativni” *Diktatorovi* tekstovi poput *pobjedničkog pohoda*, *prostranog sagorijevanja* ili *sentimentalnog produciranja* u *Anarhokoru* izostaju, a dominantnim postaje model najbliži pjesmama *pjev za feniksa* i *između majmunskih zidova*. Na razini tematske koherencije izostaju *Diktatorovi* provodni motivi, od kojih nam je osobito važan motiv “centralnog vida”, odnosno čitavo polje upućivanja na osjetilo vida, jer ističe jedan element *Diktatora* koji se ocrtava tek u kontrastu spram *Anarhokora*.

Koliko god da se u analizama prve Severove zbirke ističe likvidacija osjetila vida² – ako ne eksplicitno, onda bar kao implikacija uspostave diktata zvuka – zanemaruje se da je vizualnost i dalje važna komponenta u njoj. Najuočljivije je to u uvođenju tipografskih atrakcija i izvanjezičnih elemenata u tkivo tekstova, kao što je slučaj u pjesmama *zatišje 1*, *fragmenti iz poeme tajga* i spomenutoj *između majmunskih zidova*. Onkraj puke vizualnosti same motivske građe, oni sugeriraju i nužno oslanjanje na vizualnu recepciju dijela zbirke. *Anarhokor* je pak u potpunosti podređen onom obliku recepcije koji je Sever evidentno preferirao, a to je situacija javnoga izvođenja, recitacije. Jedan od dvaju primjera u kojima su tipografske intervencije istaknuti dio oblikovanja teksta – *Zaštitni opis kuge*, kojim zbirka završava – prije odaje dojam da je riječ o kakvoj partituri za izvođača nego o semantički motiviranom postupku, sugerirajući promjene u tempu (grafičkim “slovkanjem”, poput retka “normalno pitanje: *kakvo je ovo brašno?*”) i dinamici (ispisivanjem redaka velikim slovima), dok drugi, poema *Tajga*, podcrtava vlastitu fragmentarnost integracijom tipografskog signala koji jednako funkcionira i kao znak naglašene pauze pri recitaciji, s istim semantičkim učinkom. Komponenta je to bez koje je nemoguće adekvatno govoriti o Severovu pjesništvu, a zahtijeva ekskurs koji je onkraj naših trenutnih interesa. Ipak, dovoljno će biti naznačiti ovoliko: usmjerenost na recitatorsko izvođenje čitljiva je kao okultacija majakovskijevskog modela pjesnika-agitatora, ali i kao ironiziranje stadionskih izvedbi novih sovjetskih nasljednika toga modela: Jevtušenka, Ahmaduline, Voznesenskog i Roždestvenskog koji upravo 60-ih ostvaruju turneje po SSSR-u i Europi. Iz očista Severova čitanja avangarde, takve aproprijacije nužno sa sobom nose auru gubitka: one su najjasniji podsjetnik na utopijsku defunkcionalizaciju književnosti. U tom smislu, jedina recepcijska sudbina pjesništva koje avangardu zadržava u njenu posljednjem odblesku jest, kao što kaže Oraić Tolić (1989), rezervat. Pripitomljujuća će, međutim, fetišizacija avangardnih poetičkih kategorija u akademskome poststrukturalizmu omogućiti njenu asimilaciju u avangardni, tzv. antilogocentrični kanon, a time i njenu širu čitateljsku recepciju. Da su preduvjeti za to postojali već u drugoj polovici 70-ih, svjedoči i Nagrada Grada Zagreba dodijeljena Severu za drugu njegovu zbirku. Upućuje taj događaj i na to da je Severova inicijalna gesta “otkrivanja” avangarde bila utemeljena u svojem kontekstu – kulturnom i književnom, ali i političkom – te da je njena pojava uistinu djelovala strukturirajuće na književno polje.

² Primjerice u Bagićevo članku o sinesteziji u književnosti “Kakva je okusa – ljuta bol?”, objavljenu u *Vijencu* br. 424 (2010).

Na razini odnosa između *Diktatora* i *Anarhokora* zanimljivim tako postaje ispratiti način na koji ta gesta biva dočitavanom i razrađenom u potonjoj zbirci.

3. CITATNE STRATEGIJE

Ponajprije, sve su opće značajke koje smo do sada naveli pri općem opisivanju *Anarhokora* utemeljene u *Diktatorovim* poetičkim postavkama. U tom smislu, *Anarhokor* je najrazumljiviji kao eskalacija temeljnih strategija izloženih u prvoj zbirci: kompozicijska atomizacija, zajedno sa sve intenzivnijim razlaganjem stiha, sintakse i smisla, sasvim je u skladu s konstitutivnom promjenom odnosa snaga tekstualnih instanci u prvoj zbirci, koju možemo najlakše odrediti kao povlačenje subjekta iskaza pred subjektom iskazivanja. Dok je u *Diktatoru* to povlačenje još uvijek komunikativno realizirano kao opoziv subjekta na mimetičkoj razini, u *Anarhokoru* je ta demontaža već zaračunata kao osnovna pretpostavka Severova pisma, bez potrebe za eksplicitnom tematskom elaboracijom.

S druge strane, tematski sloj ipak zadržava neke bitne elemente *Diktatorova* repertoara, pa smo tako suočeni s nizom motivskih kontinuiteta, a osobito se tu ističe semantičko polje povijesti i nadovezivanje na od razlogaša baštinen kompleks ispražnjenoga prostora. Obratimo li se tekstu Krešimira Bağića “Tema praznine u hrvatskome pjesništvu druge polovice 20. stoljeća”, najiscrpnijem pregledu toga motivskog kompleksa u pjesništvu 60-ih, naići ćemo na značajne implicitne poveznice između *Anarhokora* i razlogaša: “Prazninu kojoj se pjesnik dragovoljno predaje oni označavaju pojmovima kao što su *otok*, *samoća*, *bjelina*, *sljepilo* itd.” (2004: 38). Upravo prvi član toga niza ima istaknutu važnost u Severovoj zbirci: čak tri teksta – *otok otac*, *otok* i *pješčani otok* – evidentno se zasnivaju na tom motivu, a posljednja su dva upravo oni poematski oblici o kojima je bilo riječi prije, kada smo govorili o formalnom iskoraku u *Anarhokoru*.

Pomak k tom žanrovskom okviru znakovit je jer fragmentarno priziva sav semantički balast koji je poema namrla svojim upošljavanjem u avangardi, paradigmatski u pjesništvu Majakovskog i Hljebnikova. Taj balast efektно sažima Oraić Tolić (1989) kada poemu naziva “velikim konstruktivnim žanrom avangarde” te proces povlačenja konstruktivnog modela avangarde povezuje sa žanrovskim pomakom k fragmentu, uočavajući Severovu svijest o žanrovskoj razini vlastitoga projekta već u spomenutim *fragmentima* iz

poeme tajga. Da poveznica nije samo na razini asocijacije, nego da je riječ o svjesnom autorskom uspostavljanju kontinuiteta, potvrđuje i uvrštavanje poeme *Tajga* u *Anarhokor*, čija je fragmentarnost dodatno naglašena segmentacijom teksta uz pomoć tipografskih intervencija, upućujući na *fragmente* kao na svoj "izgubljeni" tekst.

Vratimo li se, uz *Tajgu*, poemama zasnovanima na motivu otoka, one se već i žanrovski sasvim približavaju poematskim vizijama Hljebnikova i na njega snažno upućuju. Osobito se u kronotopu otoka realizira kompleksno čvorište znakovitih intertekstualnih aluzija: u njemu se objedinjuje onaj "otok Hljebnikov" iz "nadpripovijesti" *Vidrina djeca*, zatim motivski repertoar razlogaša, ali i paradigmatička metonimija utopije od Morea do Huxleya. Potonja je aluzija značajna i zbog kronološke bliskosti: znameniti je Huxleyev roman objavljen 1962, a njegov je opus značajno utjecao na utopijsku kontrakulturu 60-ih. Povezujući tako u svojim distopijskim poematskim fragmentima nadnacionalni kontrakulturni kontekst, nacionalnu književnu dijakroniju i amblematsku književnost avangardne projekcije, Sever ocrtava negativni luk gubitka utopijskoga supstrata.

160

Uvođenje poematskoga žanra omogućuje, međutim, Severu razradu još jedne važne strategije: preuzimajući jedan razmjerno opsežan oblik koji je u stanju trpjeti načelno nezaustavljivo umnažanje kontekstâ i lišavajući ga utopijske ili konstruktivne osnove kao regulativnoga modela, rastvara put prema poetskoj nivelaciji civilizacijskih znakova. Taj konačni korak, inverziju avangardne montaže, Oraić Tolić efektno opisuje kada ga uspoređuje s pomakom od filmske k spotovskoj montaži. Iako je ta analogija stanovit anakronizam – moguće ju je uspostaviti tek iz očišta 80-ih – ona uspostavlja zanimljiv intermedijalni okvir i podcrtava načine na koje je moguće ispratiti promjene u kulturnoj proizvodnji i recepciji značenja u pripadajućem komunikacijsko-tehnološkom okviru.

Načelnom nivelacijom civilizacijskih znakovâ u svojim poematskim vizijama Sever žanr poeme otvara romanesknoj mogućnosti ravnopravnoga uokvirivanja svih diskursa, na način na koji Bahtin teoretizira pojam heteroglosije. Taj teorijski predujet historizacije avangarde najdojmljivije je realiziran u *Kompoziciji u parapsihološkim bojama*, kojom *Anarhokor* programatski započinje:

Zelen kao talmud
kao Irska
kao tužur
kao Takla-Makan
kao Kublaj-kan

crn kao gavran
kao Malta
kao inkvizitor
modar kao laplandski tekst
kao daltonsko žito
crven kao Isfahan
specijalnog srama
ispred smrti

srebrn kao riba
kao aeroplan
Kočin
pedeset sedme u mome oku
u svojoj Indiji

Govoreći o Severovu opusu, Bošnjak kao dominantu ističe “stereotipizaciju avangardnih postupaka”, no čini se da je to procjena koja temeljno iskrivljuje samu bit Severovih strategija u njegovim zbirkama. Nedvojbeno je da se Sever koristi avangardnim postupcima destabilizirajući njihov utopijski supstrat. No pristajući na Bošnjakovo određenje, pristajemo na implikaciju da nema nikakve razlike između Severova samosvjesnog posezanja za avangardom kao dijelom vlastite dijakronije koju autorski reinterpretera i bilo koje repeticije avangardnih strategija: propustili bismo temeljnu različitost konstelacija koje raznovrsna retrogradna čitanja avangardi uspostavljaju. Daleko od njihove stereotipizacije, u Severa je riječ o prvom koraku *samo-kritike* avangarde u kojem se avangardni postupci izvrću protiv nje same kao onoga što Oraić Tolić naziva globalnim citatnim intertekstom.

Obratimo li se *Teoriji citatnosti*, studiji u kojoj Oraić Tolić obrazlaže teorijske uvide temeljne za shvaćanje avangardne intertekstualnosti, možemo se osloniti na uvid da avangardu obilježava osobit tip “iluminativne citatnosti” kojom sintetizira vlastitu književnu tradiciju kako bi se postavila onkraj nje. Tu tezu moguće je čitati kao iz očista citatnosti artikuliran analogon Bürgerovoj tezi o avangardi kao samokritici institucije umjetnosti. Njeno je obilježje da nivelira sve stilove koji joj prethode, da dehijerarhizira svoje referente – od tekstova i opusa do čitavih formacija – i gradi nova značenja, uspostavljajući vlastito gledište kao privilegirano. Severova joj je gesta istovjetna u prvom svojem koraku: očito je njen cilj dijelom nivelirajući, a horizont jednako globalan kao i onaj avangarde. No Sever u avangardnoj gesti prepoznaje mogućnost njena kraha i tu slijepu točku sustavno razotkriva: jednom kada se u umjetnosti otvorila mogućnost stilskoga egalitarizma u svrhu njena dokidanja, otvorila se i mogućnost asimilacije te iste privilegirane

pozicije u svrhu dokidanja stila. Sudbina avangarde pokazala je iluzornost prve težnje, a druga je, negativna mogućnost već odavna činjenica onoga što podrazumijevamo pod globalnim umjetničkim poljem – globalizirajućega kulturnoga tržišta. Severovo je pjesništvo iznimno jer višak označivosti koji proizvodi kontradikcija između rezidualnog života jugoslavenske neoavangarde i gubljenja utopijske legitimacije u društvenoj zbilji prepoznaje i umjetnički sustavno i autentično artikulira. U tom smislu, ono se temeljno razlikuje od prethodnih neoavangardnih poetika u SFRJ, od Exata do grupe OHO, ali i onih suvremenih, poput pitanjaša. Međutim, drugi je Severov korak ključan jer tek u njemu do kraja raspoznajemo poantu pomaka prema postavangardi, pritom rasvjetljujući slijepu točku u modelu koji nudi Oraić Tolić, a koja se opet tiče konzistentnosti s temeljnim Bürgerovim postavkama. Problem je u ideji *povijesnosti* avangarde.

U *Teoriji citatnosti* Oraić Tolić hipostazira ilustrativnu i iluminativnu citatnost, tj. njihovu iterabilnu smjenu, kao model razvoja književnosti i kulture. Iako pritom pažljivo elaborira specifičnosti realizacija tih načela u određenim civilizacijskim epohama, ključan propust radi kada je riječ o prijelazu iz razdoblja avangarde u razdoblje postavangarde, odnosno postmoderne. Kao što smo već u nekoliko navrata naveli, osnovna je Bürgerova teza ona o avangardi kao samokritici institucije umjetnosti. Ovdje nam je presudan onaj njen dio koji implicira prirodu teorijskoga loma između avangarde i dotadašnje povijesti euroameričke umjetnosti: za razliku od svih prethodnih smjena stilskih formacija koje predstavljaju *unutrašnju* kritiku, avangardna *samokritika* zauzima gledište cjeline sustava. Posljedica je takva loma mogućnost apsolutne dehijerarhizacije stilova; ne, dakle, polemičko dokidanje prestiža jednoga reprezentativnog stila, nego sistemska stilska nivelacija. Iako ona načelno potpada pod kategoriju iluminativne citatnosti, poopćavanjem njenih tekstualnih procedura ne razjašnjavamo dovoljno fundamentalnu (teorijsku) promjenu u instituciji umjetnosti koja se s pojavom avangarde "dešava". Prihvatimo li Bürgerove teze, postaje nemogućim nakon iskustva avangarde govoriti o bilo kakvu tipu razvoja književnosti: pogotovo se to odnosi na iterabilne modele zasnovane na *stilskoj* hijerarhizaciji i dehijerarhizaciji. Historizacijom avangardi nijedan stil ne može pretendirati na privilegiranu poziciju: povijest umjetnosti kao povijest njene tehničke emancipacije u tom je teorijskom trenutku dokinuta, a s njom i mimetička ideja odnosa umjetničke tehnike i zbilje koju je, smatrajući da je tek s pojavom njenih postupaka postalo moguće autentično izraziti modernitet početka dvadesetog stoljeća, baštinila i avangarda.

Kako nam taj trenutak razotkriva Severovo pjesništvo? Iako to eksplicitno ne navodi, dva sasvim usputna spominjanja njegovih zbirki, svake u različitoj studiji, upućuju na to da Oraić Tolić korak od *Diktatora* k *Anarbhokoru* tumači kao pomak od iluminativne k ilustrativnoj citatnosti. Tako u *Teoriji citatnosti* tvrdi da je prvu zbirku Sever napisao "u autorskom monologu s poetikom zauma i svjetskopovijesnom pozom Majakovskoga" (1990: 89), dok u *Paradigmama 20. stoljeća* svrstava *Anarbhokor* u postmodernistički "kataloški citatni model" (1996: 101). Ipak, naše je polazište da u načelnom tretmanu avangarde kao interteksta ne postoji značajna razlika između tih dviju zbirki, da se u *Anarbhokoru* ponajprije zaoštavaju iste one strategije izložene u *Diktatoru*. Da Oraić Tolić pomalo prekraja *Anarbhokor* kako bi se bolje uklopio u njene teze, pokazuje i činjenica da iz analize u potpunosti izbacuje središnji ciklus zbirke kojem očito pripada istaknuta važnost jer s njom dijeli – naslov. Znakovito podnaslovljen kao *Dnevnik Josipa Severa u noći s ponedjeljka na utorak*, uočljivo je drukčiji od ostatka zbirke, sastojeci se pretežito od kraćih pjesama među kojima nailazimo ne samo na vezani, akcenatski stih nego i na stalne oblike poput soneta.

U ciklusu *Anarbhokor* smo, dakle, na znatno drukčijem terenu od ostatka zbirke: semantički kontigvitet jest narušen, ali je oblikovna i značenjska raspršenost legitimirana postavljanjem u razmjerno konvencionalni okvir oniričkog, dok je cjelina okupljena pseudoavangardističkim upisivanjem pjesničke subjektivnosti u podnaslov. Uzmemo li napose ovaj posljednji signal u obzir, nameće se sumnja u tezu o podređivanju vlastitoga autorskog glasa nekom citatnom intertekstu koja je implicirana svrstavanjem *Anarbhokora* među tekstove zasnovane na ilustrativnoj citatnosti.

Sever, dakle, pribjegava nivelacijskoj citatnosti avangarde kao metodologiji koju će izvrnuti protiv nje same. Ta gesta otvara vrata historizaciji avangarde, a presudan je korak koji razotkriva njene posljedice Severova umjetnička spoznaja da nakon nje – logički, ne kronološki – više ne može uslijediti zauzimanje privilegirane autorske pozicije onkraj avangarde, ali ni epigonska apoteoza avangardnih tehnika kao "uzornih". Prvo jer je time teorijski dovršen proces stilske demokratizacije umjetnosti, drugo jer je kontradiktorno avangardnoj poetici. Sumnja u vlastito zauzimanje arhimedovske točke bit će izražena ambivalentnim znakom diktatora i pražnjenjem znakova subjektivnosti, a nepovjerenje spram neoavangarde sustavnom demontažom optimalne projekcije.

Vratimo li se, konačno, tipologiji citatnosti koju izlaže Oraić Tolić, čini se da ona ne može u sebe asimilirati historizaciju avangardi. Kategorija ilustrativne citatnosti u kontradikciji je s Bürgerovim opisom

postavangardnoga stanja iz jednostavnoga razloga što podrazumijeva hijerarhiju stilova:

Ako neki tekst citira tuđi tekst tako da imitira njegov smisao, ako su citati u sustavu vlastitoga teksta po svom položaju važniji od vlastitih dijelova, ako u sustavu kulture postoji stroga hijerarhija vrijednosti, pa se kulturna tradicija i tuđi tekstovi uopće shvaćaju kao RIZNICA vrijedna oponašanja, ako se citatni autor zajedno sa svojim tekstom orijentira na čitatelja i njegovo konvencionalno znanje i ako tekst u cjelini svih svojih relacija obavlja funkciju reprezentacije tuđega PT, tuđe kulture i tuđega čitateljskog iskustva, tada govorimo o *ilustrativnom tipu citatnosti*. (Oraić Tolić 1990: 45)

Iz pozicije teorijskoga obrazlaganja postavangardnoga “stanja” ne može biti govora o strogoj hijerarhiji vrijednosti u citatnome sustavu postmodernizma; upravo suprotno, prije će biti da je cijeli sustav, strukturiran sada kao globalno književno i kulturno tržište, ustrojen nehijerarhijski, bar iz očišta iz kojega promatra Oraić Tolić.³

Zelimo li opisati postavangardnu citatnost, morat ćemo uzeti ponešto od oba temeljna tipa koja Oraić Tolić hipostazira, a druga pak njihova svojstva odbaciti. Usporedimo li je s kategorijom iluminativne citatnosti, tada nam se ona s jedne strane nadaje kao također nivelirajuća, tradicijom neopterećena, ali s druge ona odustaje od privilegiranja vlastitoga očišta – štoviše, često na tom odustajanju i inzistira. Usporedimo li je pak s ilustrativnim tipom, tada ona prisvaja njegovu imitativnost i orijentaciju na konvencionalno, u ovom slučaju često i književnoteorijsko čitateljevo znanje, ali sasvim isključuje, kao što smo već ustvrdili, “uzornost” kao motiv svojega oponašanja, odnosno dokida stilsku hijerarhiju.

Očito je, dakle, da postavangardna citatnost zahtijeva zasebnu kategoriju kojom ćemo je označiti. Ipak, ne treba ići dalje od aparata koji nudi sama Oraić Tolić: čini se točnijim nazvati takvu citatnost arhivarskom ili muzejskom, kao što je ona određuje u posljednjem poglavlju *Teorije citatnosti*, uz jedinu razliku da je zadržava u okrilju ilustrativnoga tipa. Za naše potrebe citatnost je to koja ocrtava fundamentalno drukčiju konstelaciju s iskustvom avangardi: dok je njena asimilacija u neoavangardne eksperimente 50-ih i 60-ih avangardu tretirala kao rezidualni fenomen, arhivarska je citatnost

³ Iako bi netko mogao pomisliti da takvu tezu sljedeća činjenica osporava, izrazita žanrovska prevlast romana – ne samo kao tržišne vrijednosti nego i kao predmeta znanstvenoga proučavanja – logično je čitljiva kao mogući indeks njene utemeljenosti: riječ je o bahtinovski paradigmatском višeglasnom žanru.

historizira, čini arhaičnom, *povijesnom*. Tek u tom odnosu možemo govoriti o povijesnoj avangardi u smislu u kojem taj termin upotrebljava Bürger, radeći ključnu pogrešku jer ne raslojava modalitete povijesnosti. Čini se da to i sama Oraić Tolić prepoznaje kada u nekoliko godina kasnije objavljenoj studiji *Paradigme 20. stoljeća. Avangarda i postmoderna* odustaje od eksplicitnih poveznica sa svojim pojmovnim parom i postmodernu citatnost naziva – kataloškim modelom. Taj se termin ujedno i čini najprikladnijim te bi se njime valjalo nadalje i koristiti. On je eksplicitno realiziran u četirima Severovim pjesmama koje nisu uvrštene u zbirke, ali nam upravo taj izmješteni kontekst njihova objavljivanja daje za pravo da ih čitamo na taj način. Nakon Severove prijelomne geste nalazimo se, konačno, na terenu postavangarde.

4. SEVEROVE PRIGODNE STILIZACIJE ILI KAKO JE MAJAKOVSKI POSLAN NA ZASLUŽEN ODMOR

Kao što smo ustvrdili na početku, severološka istraživanja do sada nisu obraćala pozornost na pjesme koje je objavljivao u periodici, a koje broje gotovo čitavu zasebnu zbirku. Čak ni po njihovu uvrštavanju u izbor *Borealni konj*, u koju je svoj put našao isključivo izbor iz tekstova objavljenih u tjedniku/dvotjedniku *Oko*⁴, ne nalazimo u referentnim radovima ni riječi o njima; ni sama Oraić Tolić kao urednica *Borealnoga konja* ne pokušava u predgovoru razmotriti njihovu važnost za tumačenje Severova opusa. Iako takva orijentacija načelno ne čudi – zdravorazumski je tretirati zbirke kao “reprezentativnu” građu – počesto ona zna propustiti neke presudne momente u autorovu opusu. Pokazatelj je ona i jedne šire, problematične interpretativne orijentacije sa stanovišta opće metodologije proučavanja književnosti: orijentacije na tekst kao fiksiranu datost, lišenu svoje proizvodne pretpovijesti i konteksta – ukratko, etnografije svoje proizvodnje i distribucije.

Analiza je Severova opusa, inzistirajući na poststrukturalističkim i postmodernističkim teorijskim i kulturnim aksiomima, tako redovito zanemarivala njegovu kontekstualnu smještenost onkraj književnoga sistema kao pukog zbira tekstova smještenih u vrlo općenito shvaćen epohalni kulturni kontekst. Na stanovit način fetišizirajući njegove jezične postupke – zasigurno najuočljiviju značajku njegova pjesništva – kontekstualna je analiza njegovih

⁴ Prema bibliografiji Branimira Bošnjaka, riječ je o publikaciji u kojoj je Sever daleko najučestalije objavljivao.

tekstova delegirana na razinu najuopćenijih teza o kulturnom i civilizacijskom postmodernizmu, pa je potisnula ne samo njihovu načelnu mikrokontekstualnu čitljivost nego i usmjerenost Severovih tekstova na neposrednu povijesnu zbilju. Poučan je u tom pogledu literarizirani biografski fragment koji Ludwig Bauer prenosi u eseju napisanu za potrebe *Knjige o Sunčani i Severu* (2010). Prepričavajući njihov razgovor u Pragu, kamo ga je Sever došao posjetiti dok je *Anarhokor* još bio u pripremi, navodi on Severovo razočaranje tumačenjima njegova pjesništva. No krajnje je zanimljiv način na koji pjesnik obrazlaže to razočaranje: referirajući na jednu od najupečatljivijih slika iz *Kompozicije u parapsihološkim bojama* (u tom trenu očito još uvijek u pripremi), redak "crven kao Isfahan", povezuje ju sa socijalnim nemirima usmjerenima protiv šaha Reze Pahlavija koji su u Europi bili neodvojivi od kontrakulturnih prosvjeda krajem 60-ih. Riječ je o iznimno zanimljivom "uvidu" jer se odnosi na paradigmatički najnečitljiviju Severovu pjesmu, koja se do sada – a i mi smo se na takvo tumačenje iscrpno oslanjali – tumačila baš kao najupečatljiviji primjer njegova postupka razbijanja smisla, osobito onog povijesnog.⁵

166

Neobično je, stoga, što govor o aspektu Severove poezije nedvojbeno upućenom na povijesnu zbilju – govor o njegovu sustavnu razlaganju optimalne projekcije – ne inzistira snažnije i iscrpnije na njenim kontekstualnim odrednicama. U slučaju njegovih četiriju pjesama u kojima se eksplicitno upućuje na avangardu, koje su sasvim upućene na njenu ostavštinu na način koji u drugim pjesmama nismo imali priliku susresti, pokazat ćemo kako je upravo kontekst njihova objavljivanja presudan za njihovo tumačenje i kako podcrtava njihov ideološki sadržaj te omogućuje čitanje postavangardne konstelacije u birgerovskom smislu. Također, on će baciti i nešto drukčije svjetlo na krajnje zaključke koje Severovo pjesništvo implicira, koji nisu sasvim u skladu s postmodernističkim refrenima o apsolutnom i nedvosmišlenom dokidanju utopijske osnove umjetnosti.

4.1. PRVOMAJSKE POSLANICE

Od četiriju pjesama kojima ćemo ovdje pristupiti tri se nalaze u *Borealnom konju* kao dio izbora iz *Oka*. To su: *Plakat*, podnaslovljen u *stilu ondašnjih pla-*

⁵ Kobno se značenje Severove slike konačno i realiziralo u povijesnoj zbilji: 1977, iste godine kada je u Zagrebu objavljen *Anarhokor*, u Iranu izbijaju goleme demonstracije protiv Pahlavija koji će dvije godine kasnije biti i smijenjen u Iranskoj revoluciji, a prosvjedno će središte tih godina biti upravo – Isfahan.

kata, zatim *Poslanica proleterkim piscima* s podnaslovom *Vladimir Majakovski razgovara s Josipom Severom povodom 1. maja* te *Stilske vježbe V. Majakovskog i njegovog tima na temu 1-ga maja uz komentar Josipa Severa*. Budući da su izmještene iz izvornoga konteksta njihova objavljivanja, dijelom je prikrivena njihova osobitost u odnosu na ostale uvrštene pjesme. No njihova sličnost i izdvojenost nije promakla urednici: očito je to iz odluke da navedene tri pjesme postavi jednu do druge, uvrštavajući ih redosljedom kojim smo ih ovdje naveli. Njihova povezanost očita je već na paratekstualnoj razini: za razliku od ostalih Severovih pjesama ovdje je referenca na avangardu eksplicirana i potpuno realizirana, ne samo na razini sadržaja nego i kao jasna stilizacija avangardističkih naslova. Štoviše, aspekt je stilizacije denotiran i kao žanrovska odrednica. Upućuje to na temeljito drukčiji odnos spram avangardnoga interteksta od onoga u *Diktatoru* i *Anarhokoru*: za razliku od reinterpretacije stilizacija svoj predmet okamenjuje, uzima ga kao dovršenu datost – ukratko, *historizira ga*. U toj udaljenosti prepoznamo korak od samokritike avangarde do postavangarde.

Uistinu, uvid u građu pokazuje da su navedene pjesme i zamišljene kao srodne – sve su objavljene kao prigodni tekstovi za *Oko: Poslanica* u prvomajskom izdanju iz 1975. (br. 82), zajedno s četvrtim tekstom kojim ćemo se ovdje pozabaviti, za sada drugdje neuvrštenim poetskoproznim zapisom *LEF (ili nekoliko riječi u povodu 1. maja)*; *Stilske vježbe* također u prvomajskom izdanju četiri godine kasnije (1979, br. 186), a *Plakat* u studenom iste godine, povodom šezdeset i druge godišnjice Revolucije. Već u ovom trenutku naslućujemo ključno pitanje: kako je moguće neproblematično govoriti o Severovu nedvosmislenom antiutopizmu i apokaliptičnom postmodernizmu, a da ne adresiramo činjenicu kako svoje pjesme objavljuje u tiskovini koja, iako (ili upravo kao) nasljednica umjereno problematičnoga, proljećarskog *Telegrama*⁶, funkcionira kao režimske novine za kulturu – u smislu u kojem ta odrednica ne upućuje na kvalitetu sadržaja, nego na njihovo pozicioniranje u polju i njihov ideološki presjek⁷. Osobito je to neobično u slučaju Branimira Bošnjaka koji i sâm sudjeluje u njihovu radu, i to kao suradnik za književnost. Nagoviješteni nesklad samo se produbljuje uputimo li se u konkretnu analizu pjesama u njihovu izvornom kontekstu.

⁶ Fadil Hadžić bio je osnivač i prvi glavni urednik obaju časopisa. *Telegram* je definitivno ugašen 1973. nakon godina kompliciranoga opstanka od objavljivanja *Deklaracije*, a *Oko* je pokrenuto iste godine.

⁷ Uistinu, trebalo bi se riješiti nelagode navođenja epiteta "režimski", osobito kada je jugoslavenska kultura i umjetnost u pitanju.

Kao što smo već naveli, *Poslanica proleterskim piscima* i *LEF* objavljeni su 1975. u prvomajskome broju *Oka*. No to ni upola ne opisuje značenje te činjenice jer ne samo da su obje eksplicitno posvećene tom najvažnijem socijalističkom nadnevku nego im je pridana središnja važnost postavljanjem na – naslovnu stranicu! Urednička oprema pritom ne ostavlja prostora sumnji: vrh stranice krasi svečana čestitka “svim građanima SFRJ”, dok su Severovi tekstovi uokvireni avangardističkim pozivom citiranim iz uvoda-manifesta u originalni, drugi broj *LEF*-a iz svibnja 1923: “Dajte zemlji novu boju, nov oblik!” Povrh svega, budući da isti broj obuhvaća i Dan oslobođenja Zagreba, naslovnicu s njima dijeli članak *Tri slobodna Zagreba*, posvećen ne samo trenutku antifašističke pobjede nego i projektivnoj transformaciji i razvoju glavnoga grada u socijalizmu.

Suočeni smo, dakle, s kontekstom u fundamentalnoj kontradikciji s onim sadržajem i smislom koji se obično pridaje Severovu pjesništvu, a da pritom evidentno nije riječ o uredničkoj samovolji ili neznanju – jedan pogled na urednike i suradnike trebao bi biti dovoljan da takvu sumnju istoga trena odagna. Riječ je, dakle, o Severovu samosvjesnom smještanju u takav okvir.

168

Ipak, tekstovi prema tom okviru pokazuju i stanovit interpretativni otpor. Umjesto puke “uzorne” reprodukcije utopijske ikonografije i retorike Severova je intertekstualna gesta – muzealizirajuća. Naslovljena kao referenca na polemike Majakovskog s RAPP-ovim članovima, započinje prva pjesma znakovitim uvodnim recima, formuliranim kao eksplicitni autocitat, autorska fusnota:

Severov komentar:
(Majakovski je
sjahao s Pegaza
i odmara se
na Visini Povijesti)

Teško da ćemo naići na eksplicitniju objavu historizacije avangarde: sa svim nedvosmisleno, autorska je pozicija poistovjećena s pozicijom glosatora koji svoj predmet uspostavlja kao povijesni artefakt – odnosno kao dovršenu, okamenjenu sliku. Ilustrativna je gesta samo djelomično ostvarena: nedvojbena važnost koja se pridaje znaku Majakovskog ovdje je duhovito ironizirana slikom poete koji je stao da otpočine.

Ilustrativni model izvrnut je i u paratekstu koji je moguće čitati i kao gramatičku inverziju novinarskoga naslova: običaj je da na mjestu priložne oznake stoji uvaženi sugovornik, ne onaj koji razgovor vodi. U slučaju *Po-*

slanice hijerarhija je izvrnuta: ne razgovara "Sever" s "Majakovskim", nego obrnuto. Sâm model prigodnoga razgovora narušen je u fakturi teksta: iako u dijalogu, unatoč naslovu, "Sever" nastupa kao njegov podređeni član, kao onaj koji postavlja pitanja, gotovo čitavu pjesmu on vodi monolog. I dok su njegovi dijelovi jasno naznačeni, jedinu potencijalnu repliku tekstualnog Majakovskog – svega jedanaest kraćih redaka u tekstu koji obaseže njih stotinjak – ni po čemu nije moguće nedvosmisleno pripisati njegovu glasu jer, izuzev crtice, ne nailazimo na dovoljno pouzdanih signala koji upućuju na dijalog. Umjesto da pribjegavamo arbitrarnim rješenjima te dileme, valjalo bi jednostavno pristati na tu nedorečenost kao postupak koji je moguće rastumačiti u okviru cjeline teksta. Tako se kao ključ njena razumijevanja mogu shvatiti reci pred kraj pjesme:

A sad kad
nijemo oslušujete kroz me
ovaj sedamdesetpete
Prvi maja

Očito je, dakle, da je nerazlučivost glasova citatna strategija *Poslanice*. No dok površinska monologičnost, zajedno s referencijalnim planom, zavodljivo sugerira da makar u ovom slučaju pristanemo na onu tezu Oraić Tolić o Severovu "autorskom monologu" sa "svjetskopovijesnom pozom Majakovskoga", pristupimo li toj kategoriji metodološki rigorozno, obraćajući se njenu teorijskom izvorištu, uvidjet ćemo da je i u ovom slučaju njena uporaba kontradiktorna intertekstualnoj gesti kojom se ovdje bavimo.

Oraić Tolić zasigurno ne rabi odrednicu "monolog" olako: očito je da njome priziva metodološku osnovu svoje studije, Bahtinovu teoriju romaneskne dijalogičnosti koja se razrađuje u čuvenim *Problemima poetike Dostojevskog*. Sažimajući tipološki uvod u posljednje poglavlje Bahtinove studije, navodi ona tri tipa dvoglasne riječi: *jednosmjerni dvoglasni*, pod koji potpadaju stilizacija i pripovjedačev iskaz, *raznosmjerni dvoglasni*, poistovjećen s paradijom te *aktivni dvoglasni* tip koji je najlakše predočiti eksplicitnim dijalogom. Jasno je, dakle, da ta tipologija podrazumijeva da u slučaju stilizacije ne može biti govora o monologičnom diskursu. Kako onda preciznije rastumačiti Severovu gestu u okviru Bahtinova kategorijalnog aparata? Istrgnuta iz niza distinkcija izvedenih u izvornom tekstu, tipologija koju prenosi Oraić Tolić prikriva specifično značenje koje Bahtin pripisuje stilizaciji. U njegovoj pažljivoj razradi ne obuhvaća ona svako eksplicitno posezanje za tuđim stilom i njegovim implikacijama, nego samo ona koja

uspostavljaju dijaloški odnos. Iako priznaje da je u analitičkoj praksi ta razlika počesto teško određiva, Bahtin je strogo razgraničuje od njena monološkog pandana, *imitacije*.

Da je *Poslanicu* uistinu opravdano tumačiti kao stilizaciju, a ne kao imitaciju, postaje očitim ako dosadašnje teze usporedimo s Bahtinovom definicijom prve:

Stilizacija pretpostavlja stil, to jest pretpostavlja da je sveukupnost stilističkih postupaka koju ona reprodukuje imala nekada direktnu i neposrednu osmišljenost, da je izražavala konačnu smisaonu instancu. [...] Stilizacija nagoni tuđu predmetnu zamisao (umetničko-predmetnu) da služi njenim ciljevima, to jest njenim novim zamislima. Umetnik koji stilizuje koristi se tuđom rečju kao tuđom i time baca laku objektu senku na nju. [...] On radi kao tuđa tačka gledišta. Zato izvesna senka pada upravo na samu tu tačku gledišta, usled čega ona postaje uslovna. (Bahtin 1967: 261)

Smisao je stilizacije, dakle, u distanci koju uspostavlja spram preuzetoga diskursa. Ona podcrtava svoju gestu preuzimanja, objektivira je te, iako integrira cjelinu jednoga tuđeg gledišta, čini njegov smisao uvjetnim. Na određen način, moglo bi se reći da stilizacija inzistira na vlastitom ogoljivanju. Temeljne su njene strategije stoga uvijek vezane uz uokvirivanje tuđega glasa.

170

U slučaju *Poslanice* to je uspostavljanje distance sasvim jasno denotirano na samom početku koji smo citirali, ali je također dosljedno provedeno drugim eksplicitnim signalima u tekstu, pa se tako na jednom mjestu "Sever" šaljivo ispričava zbog vlastite aproprijacije: "Prostitute tovariš Majakovski, / što ću pozajmit / vašu strofu" (Sever 1989: 168). Navedeni su reci također važni jer onkraj površinske duhovitosti otvaraju intertekstualnu liniju koja potvrđuje da Severov projekt izgradnje vlastite dijakronije uključuje rekapitulaciju čitave pjesničke tradicije, a ne samo one uže avangardne: sasvim je ovdje jasna referenca na Kranjčevićevu pjesmu *Gospodskom Kastoru* – nimalo "nevinu" uzmemo li u obzir naknadnu aproprijaciju Kranjčevića kao preteče angažirane književnosti i poetskoga modernizma, u čemu je presudnu ulogu odigrao Krleža koji ga 1919. kanonizira u *Hrvatskoj književnoj laži*. Poveznica s Krležom – ovdje posredna, a u kasnijoj "prigodnoj" pjesmi, vidjet ćemo, i eksplicitna – važna je jer daje novu težinu Flakerovim (1988) uvidima o Severovu nadovezivanju na Krležinu "teatralizaciju povijesti" koju prepoznaje u pjesmi *bitka iz Diktatora*.⁸

⁸ Moglo bi se u *Diktatoru* pronaći još primjera za povezivanje s tim aspektom Krležine poetike. Najočitiija je u tom pogledu pjesma *pobjednički pohod*, u kojoj je navedena teatralizacija eksplicitno realizirana njenom dramskom formom.

Vratimo li se mjestu koje smo označili kao mogući glas “Majakovskog”, na njemu možemo uočiti suptilnu stilsku promjenu u vidu anakronih stilema u recima “*njinu* crnu, podlu narav / iskre istine / *jošte* nisu izbušile kao sito” (Sever 1989: 167, kurziv dodan) – njihova zastarjelost ovdje kao da podcrtava historičnost glasa koji ambivalentno predstavljaju. Posljednja dva strofoida, iako prividno epigonski uzdižu Majakovskog, inzistiraju na istom odnosu:

Al vi već *davno*
presjekoste sve, sve, sve
čvorove svijeta.

To može samo vladar svijeta
ili Poeta
za 5.

Osim eksplicitne i gramatičke historizacije ponavlja se u njima još jedna Severova strategija distanciranja od vlastitih intertekstualnih “svjetionika” – humor. Ona benevolentna ironija uvodne slike ovdje je ostvarena šaljivim posezanjem za svjesno banalnom frazom koja se svojim stihovnim razlamanjem pretvara i u zvukovnu igru: Majakovski kao “Poeta za 5” jasna je Severova figa u džepu kojem poručuje da ni tu strahovitu figuru ne shvaćamo bezostatno ozbiljno. U toj gesti nije teško prepoznati Bahtinovo poistovjećivanje stilizacije s dokidanjem “bezuvjednosti” originalnoga glasa: dosljedno svojem provodnom naglašavanju humora u književnosti, pod time on ponajprije podrazumijeva narušavanje njegove “ozbiljnosti”. Da je Severova namjera tomu neobično bliska, pokazuje i *LEF*, njegov tekst objavljen na istoj stranici kao i *Poslanica*, u kojem smisao svoje geste jasno razotkriva kao narušavanje ozbiljnosti povijesnoga smisla avangarde:

1. Elisej. Kručonyh. (koji nije priznavao paradigmu svog prezimena)
Kručonyh sa 70 i 8 godina, 1964. godine u Fhutemasu.
Kručonyh u prašini vremena. U pustinji.
On pije hladan čaj. On ogovara. On recitira. On prodaje svoje knjige poklonicima. On je vrag. On je zao. On mrzi Majakovskog. On ljubi Bloka. On voli Majakovskog. On recitira “Neznakomku” Aleksandra Bloka.
Tu, u Fhutemasu vidjeh posljednjeg futuristu.
Historija se ponekad krvavo zafrkava.
Deder, radije se mi zafrkavajmo s historijom.

Iako se taj ulomak gotovo prelako uklapa u one postmodernističke teze o Severovu nedvosmislenom antihistorizmu i antiutopizmu, ambivalencija koju bahtinovska stilizacija kao intertekstualna strategija podrazumijeva

daleko je od tako rigidnoga tumačenja. Da Sever svjesno zaračunava tu ambivalenciju i da nipošto kategorički ne odbacuje smisao avangarde koju sâm, čitajući je iz očišta vlastite suvremenosti, autentičnom autorskom gestom historizira, dokazuje i kontekst u kojem je odlučio objaviti svoje tekstove.

4.2. KRAJ AVANGARDNOG RAJA?

Da je riječ o provodnom Severovu odnosu spram avangarde kao tradicije, potvrđuje njegovo ponovno "prigodno" objavljivanje u *Oku* četiri godine nakon *Poslanice* i *LEF*-a – čak dvije godine nakon što je u *Anarhokoru* navodno definitivno proglasio osvit distopijske postmoderne. Njegov treći prvomajski tekst, pjesma *Stilske vježbe V. Majakovskog i njegovog tima na temu 1-ga maja uz komentar J. Severa* dvostruka je stilizacija: prvo, ponovljena je to gesta stilskoga dijaloga s avangardom iz *Poslanice*, ali je isto tako riječ i o poetskoj autostilizaciji teksta *LEF*. Tu njegovu dvostruku usmjerenost opet ćemo najbolje razumjeti promotrimo li *Stilske vježbe* u njihovu izvornom okviru.

172

Riječ je, dakle, o obljetničkoj stranici časopisa *Oko* koja donosi Severov izbor i prijevod uvodnih tekstova objavljenih u majskom broju čuvenoga časopisa *LEF* iz 1923. Osim uvodnika koji izražava poziv na revolucioniranje umjetničkih sredstava, uvršteno je sedam od osam pjesama naslovljenih *Prvi maj* koje sve potpisuju znameniti avangardisti – Pasternak, Kručonyh, Kamenski, Asejev, Majakovski, Neznamov i Tretjakov, dok je izostavljena pjesma Terentjeva, vjerojatno zbog nedostatnoga prostora. Naslov izvornoga uvodnika – pomalo nespretno preveden kao *Drugovi, oformljivači života* – ujedno je i naslov čitave stranice, što nam, u usporedbi s *Poslanicom* i *LEF*-om, na još izraženiji način onemogućuje da *Stilske vježbe* čitamo kao izoliranu pjesmu: umjesto kao tekst supostavljen drugim tekstovima na koje citatno upućuje, moguće je da ih čitamo kao dio jednoga nadređenog djela realiziranog u formi novinske stranice: konceptualne, citatne kontaminacije čitavoga broja *LEF*-a kao interteksta.

To nam je polazište važno jer rasvjetljuje višeslojnost Severove geste: takva kontaminacija omogućuje mu da se odmakne od površne, prigodne duhovitosti supostavljanja vlastitog teksta onima svojih uzora jer nalazi dublju motivaciju u samom sadržaju citatnoga interteksta. Naime, za naše je književno polje navedeni broj *LEF*-a itekako značajan jer sadrži članak Augusta Cesarca *LEF u Jugoslaviji*, čija je druga polovica posvećena jednoj od latentnih Severovih referenci na koju smo već upozorili – Miroslavu Krleži. Tako mu jedan "revolucionarni" povod omogućuje da eksplicitno rekonstruira glavne koordinate vlastite avangardne pretpovijesti u svrhu

upućivanja na vlastitu povijesnu zbilju. Da je takva gesta motivirana ugroženošću te zbilje koja je nerazlučiva od krize stila koji stilizira, pokazuje predzadnji, autoreferencijalni strofoid:

Nije ni meni J. SEVERU
Lako ove stihove prevesti,
More Revolucije
Često ima neveru
A neveru ne možeš tek tako
Preveslati

Konstatacija krize, rasterećena kalamburskim rimovanjem njene metonimije – “nevere” – s pjesnikovim prezimenom, kao i dvostrukim značenjem riječi “preveslati”, povod je humornom distanciranju autorskoga glasa od njegova “ruskog” interteksta, ali i posezanju za lokalnim osloncem.

Ali imamo mi hrid
Našega starca
A. CESARCA
Imamo KRLEŽU MIROSLAVA
Njemu: mirovaja SLAVA
Imamo naš prvi maj
I prvomajsku poruku u stvari
Kao korugvu.
I kad nam ne “ćuhta”:
“Gremo mi puntari!”

173

Kalamburska igra imenima pjesnikâ kao provodni postupak u čitavoj pjesmi, jasno vezana uz globalni Severov odnos prema avangardnoj tradiciji koju samovoljno kreira, realizirana je i ovdje, u ulomku po intonaciji sasvim nespojivom s negativnim horizontima njegovih zbirki, upućujući na potrebu za zaračunavanjem važnosti humora u donošenju konačnih sudova o njegovu tretmanu optimalne projekcije. Na razini Severova opusa taj se tretman iz ovoga očista tako nadaje ponajprije kao ambivalentan, obuhvaćajući tekstove od sumornog *prostranog sagorijevanja* do ovakvih zaigranih stilizacija. No obraćamo li se tekstovima koji su manje opterećeni upućivanjem na tjeskoban diskurs pjesništva egzistencije, a više na citatni dijalog s avangardom, Severov se odnos spram optimalne projekcije doima puno bližim ovakvom humornom optimizmu s figom u džepu.

Kraj pjesme osobito je interesantan jer ne samo da otvoreno zadržava optimalnu projekciju nego uvodi i novu intertekstualnu koordinatu u Severovu autorsku dijakroniju, i to izuzetno rijetkim primjerom eksplicitnoga citata.

Referenca je pripremljena prethodnim strofoidom, i to upravo onim leksemom koji smo istaknuli: "nevera", u smislu oluje, osim što je vezana uz plovidbu, dijalektalno je snažno vezana uz čakavštinu, a kao arhaičan oblik također pripada staroj čakavštini i označava nevjeru, što je značenje koje je sasvim razumljivo u okviru smisla strofoida u kojem se javlja. U potonjem obliku i značenju javlja se ona, dakako, u znamenitom izvorištu Severova metacitata – u jeziku Marka Marulića. Tom je kalamburskom igrom i lingvističkom aluzijom motivirano citatno posezanje za znamenitom posljednjom strofom Ujevićeva *Oproštaja*, koju zbog jednostavnosti prenosimo u suvremenoj transkripciji:

Zbogom, o Marule! Pojti ćemo, poni
 Žaju imimo velu sunčenoga neba
 Korugva nam ćuhta; gremo, mi puntari!

Tako se u okviru jedne naoko prigodne igrarije Severova autorska kontaminacija razotkriva kao metacitatno upletanje čitavoga jednog književnog sustava u stilizaciju povijesne avangarde. U tom smislu, potvrđuje se naša ranija teza o izvrtanju avangardne citatnosti protiv nje same. No čitajući Ujevića kako čita Marulića, Sever na samom kraju izvodi jedan suptilan obrat: za razliku od svih avangardista koje spominje, jedino Ujevića ne navodi poimence, ne "filtrira" ga kroz svoju zvukovnu igru, nego ga direktno citira. Na samom kraju, distanca stilizacije tako se gubi, a optimalna projekcija ipak se optimistično potvrđuje: ni kada "nam" (avangardistima) "korugva" (barjak) više ne "ćuhta" (ne vijori se) – ni kada je, dakle, kriza utopijske zbilje nedvojbeno činjenica – poziv revolucionarima ne prestaje vrijediti.

Da će se Severov odnos prema utopijskoj ostavštini avangarde s vremenom gdje god javljati i s još manje stilizirajuće distance, dokazuje pjesma koju će objaviti šest mjeseci kasnije, također u *Oku*, povodom godišnjice Oktobarske revolucije. Na još jednoj stranici njegovih prijevoda – ovoga puta isključivo Severova najdražeg sugovornika, Majakovskog – nalazi se, u jednom crvenom okviru prema sredini, njegova pjesma *Plakat*. Distanca je ovdje već gotovo sasvim dokinuta: u samom tekstu ne postoji nijedan signal koji bi upućivao na bilo koji od postupaka kojima je Sever običavao narušavati ozbiljnost – bahtinovski rečeno, kojima je običavao činiti uvjetnim smisao – avangardnoga stila. Jedini podsjetnik na nesavladivu distancu između njegova glasa i glasa koji stilizira jest podnaslov – *u stilu ondašnjih plakata*. Najjasniji je to dokaz Severove afirmacije vlastitih uzora.

Prividan paradoks između istovremene historizacije avangarde i ovakva očuvanja njezine utopijske osnove u skladu je i s Bürgerovim recentnijim zaključkom o neoavangardi: historizacija avangarde kao stila nije istovjetna

konačnom dokidanju svake mogućnosti nekog njena budućeg značenja. Komentirajući sasvim recentno problem koji neoavangarda postavlja pred teoretičare i povjesničare umjetnosti, Bürger će tako zaključiti:

Moramo prihvatiti da su avangardni tekstovi postali književnost, ali ne smijemo izgubiti iz vida njihovu izvornu namjeru da istaknu zahtjev za autentičnošću u prividno najneozbiljnijim predmetima. Nepozitivistički pristup proizvodima avangarde morao bi uzimati obje perspektive u obzir a da ih ne suprotstavlja. Težina udovoljavanja tom zahtjevu podcrtava koliko nam je dalek impuls avangarde da promijeni realne društvene odnose. To ne isključuje, nego, naprotiv, uključuje mogućnost da avangarde dobiju obnovljenu važnost u budućnosti koju još ne možemo zamisliti. (Bürger 2011: 713–714)

Namjesto bezbolne aplikacije avangardističkih književnoteorijskih kategorija – čija prevlast u diskursu suvremene znanosti o književnosti, uostalom, upravo potvrđuje Bürgerove teze o institucionalizaciji avangarde – iskustvo čitanja Severa potvrđuje da je pažljivo kontekstualno i književnopovijesno proučavanje odjekâ prvih avangardi od presudne važnosti ako želimo biti osjetljivi na buduće promjene njihova značenja.

LITERATURA

- Bagić, Krešimir. 2004. *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*. Zagreb: Disput.
- Bagić, Krešimir. 2010. Kakva je okusa – ljuta bol? U: *Vijenac* 424. Zagreb: Matica hrvatska.
- Bahtin, Mihail. 1967. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Nolit.
- Bauer, Ludwig i Lidija Dujčić. 2010. *Knjiga o Sunčani i Severu*. Sisak: Aura.
- Bošnjak, Branimir. 1998. *Modeli moderniteta: dekonstrukcija svijeta/jezika i postavangardni estetizam u poeziji Josipa Severa*. Zagreb: Zagrebgrafo.
- Bürger, Peter. 2007. *Teorija avangarde*. Zagreb: Antibarbarus.
- Bürger, Peter. 2011. “Avant-garde and Neo-avant-garde: an Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-garde*”. U: *New Literary History* 41. Baltimore: John Hopkins University Press: 695–715.
- Flaker, Aleksandar. 1988. “Hrvatske inačice ine avangarde”. U: *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*. Ur. Ante Stamać. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu: 251–259.
- OKO: [novine za aktualnosti iz umjetnosti i kulture]. 1975. God. 3, br. 82. Zagreb: Mladost, 1973–1991.
- OKO: [novine za aktualnosti iz umjetnosti i kulture]. 1979. God. 7, br. 186. Zagreb: Mladost, 1973–1991.
- Oraić Tolić, Dubravka. 1989. “Civilizacijski nomadizam Josipa Severa”. U: *Borealni konj*. Josip Sever. Zagreb: Mladost: 5–20.
- Oraić Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod hrvatske.

Oraić Tolić, Dubravka. 1997. *Paradigme 20. stoljeća: avangarda i postmoderna*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.
Sever, J. 1989. *Borealni konj*. Zagreb: Mladost.

Abstract

THE POETRY OF JOSIP SEVER AND THE PROBLEMS OF STUDYING NEO-AVANT-GARDE LITERATURE

Broadening the scope of research on the poetry of Josip Sever by analyzing his "Labour Day" poems published in the journal *Oko* during the mid-1970s, this article discusses the ways in which Sever's treatment of the avant-garde tradition changes in different contexts, and hence offers an alternative reading to the stereotypical interpretations of Sever as a postmodernist antiutopian writer. Sever's poetry is thus revealed to be positioned in manifold ways in relation to a variety of intertextual coordinates ranging from the Soviet avant-garde to the local literary tradition. His poetry interprets and articulates such protocols in a distinctive way, ambiguously upholding the avant-garde's constructive project. Furthermore, detecting the difference in the intertextual treatment of the avant-garde in Sever's two collections of poems, on the one hand, and in the *Oko* poems, on the other, is useful for a more refined understanding of the basic categories in Peter Bürger's *Theory of the Avant-garde*, especially the scholar's distinction between the neo-avant-garde and the so-called post-avant-garde stages in art.

176

Keywords: Josip Sever, avant-garde tradition, neo-avant-garde, post-avant-garde, contemporary poetry, optimal projection