

**Vlasta MARKASOVIĆ**

Ekonomska i trgovačka škola Ivana Domca Vinkovci  
Antuna Akšamovića 31, 32 100 Vinkovci  
vlasta.markasovic@gmail.com

UDK 821.163.42.09 Radauš, V.-1

**Izvorni znanstveni članak**

Primljeno: 13. travnja 2016.

Prihvaćeno: 16. rujna 2016.

## ODREDNICE POSTMODERNOG MIŠLJENJA U RADAUŠEVU PJESNIŠTVU

### Sažetak

Ivan Vanja Radauš (1906. – 1975.) hrvatski je kipar, slikar i književnik. Književna ostavština obuhvaća uz objavljene tri zbirke pjesama rukopisnu ostavštinu pohranjenu u DAVU-u, Arhivski sabirni centar u Vinkovcima. Pokušavajući pozicionirati njegovo književno stvaralaštvo unutar nacionalnoga korpusa, nameće se istraživanje odrednica postmodernog mišljenja. Istražuju se stavovi nepovjerenja u „velike naracije“, skepsa prema ideologijama, pojava decentriranoga i slabog subjekta, promatraju se igre s tekstem, tj. Radaušev ludizam te udio semiotičke matrice, posebice kroz figure ludizma.

**Ključne riječi:** postmoderno mišljenje, „velike naracije“, ideologija, subjekt, ludizam

### Uvod

Ovaj se rad, kao prilog nedostatnoj istraženosti književnoga pisma hrvatskoga likovnog umjetnika, kipara, grafičara, medaljera i slikara Ivana Vanje Radauša, nastavlja na doktorsku disertaciju autorice članka (Markasović 2013), gdje se opširno referira sva dosadašnja stručna i znanstvena recepcija Radauševa književnog opusa, od čega će se spomenuti onu najpoticajnije za našu temu. Najznačajniji je korak u istraživanju Radauševe pjesničke poetike učinila Hrvojka Mihanović Salopek koja je priredila izbor iz Radauševih jedanaest rukopisnih pjesničkih zbirki u knjizi *Buđenje snova*. Nadalje, Mihanović Salopek ukazala je na poetičke značajke Radauševe poezije koje otvaraju prostor i tezama ovoga rada. Riječ je o Radauševu traganju za nasljeđem, o ulasku u onirički diskurs, o intertekstualiziranju s antičkom mitologijom te o grafičkoj signalizaciji koja je manifestacija svojevrstne formalne anarhije (Mihanović Salopek 2000, 2001). Veliku je ulogu u aktualiziranju Radauševa književnog rada imao i Okrugli stol *Književno djelo Vanje Radauša*, prigodom „6. dana

Josipa i Ivana Kozarca“ 5. i 6. listopada 2000. u Vinkovcima, koji je bio prvi i zasad jedini posvećen književnome Radaušu. Radovi u *Zborniku* (2001) s toga skupa obradili su pitanja žanrova, opusne semantike, svjetonazorske matrice, poetičke karakteristike, književnopovijesne činjenice i recepciju. Na prijelaz iz modernosti u post stanje upozorio je i Goran Rem (1994, 2001) uočavajući bliskost kodu tragizma što se može tumačiti kroz fenomen panonizma, „krhotinastost“ Radauševih stihova, intermedijalnost i vizualni potencijal forme. Na temelju navedenih zapažanja i vlastitoga čitanja postavljaju se poetičko-stilske koordinate Radauševa pjesništva. Riječ je o različitim signalima koji Radauševu pjesništvo smještaju između slikovnoga i pojmovnog pjesništva, *a na tradiciji avangarde razvijaju postmoderne jezične igre u raznim oblicima stvaralačkog ludensa*. Dakle, jedna od uporišnih teza o protopostmodernističnosti Radauševa pjesništva jest ona o ludizmu, dakako, o ludizmu kao voljnome, svjesnom izboru (usp. Markasović 2011), kao postupku kojim se inauguriraju ostale stilske najave postmodernizma – intermedijalni kontakti likovnosti i književnosti, iskazivanje karnevalizacijskog i teatralizacijskog gnoseologiziranja svijeta (Markasović 2013: 163), onomatopejski jezični ludizam kojim se jezično svodi na tonsko, na glazbovnost umjesto verbalnosti (Markasović 2013: 171), grafizam koji je također sredstvo kontaktiranja sa slikom i zvukom. Markasović poantira kako je Radaušev zaokret prema postmodernom pjesništvu nedvojben te kako bi se zasigurno i profilirao kao postmodernistički autor da nije bilo tragične smrti (Markasović 2013: 7-8).

## 1. Nepovjerenje u „velike naracije“

Kao jedno od prihvaćenih obilježja postmodernog mišljenja istaknuto je nepovjerenje u „velike naracije“ J. F. Lyotarda (2005). Francuski filozof J. F. Lyotard razlučio je dvije vrste znanja. Prva vrsta znanja je tradicionalno znanje koje je narativno i autoritativno. Takvo znanje donosi „velike pripovijesti“ koje se prihvaćaju kao provjerene istine i kojima se potpomaže postojanje autoriteta. Takvo je znanje karakteristično za moderno društvo, utemeljeno na prosvjetiteljstvu, sve do Drugoga svjetskog rata. Drugi je tip znanja „znanstveno znanje“ koje iskazuje nepovjerenje u „velike pripovijesti/naracije“. Takvo je znanje karakteristično za postmodernizam u kojemu individualni koncepti zamjenjuju velike naracije.

Opći stav Radauševa pjesništva utemeljuje se na nepovjerenju u „velike pripovijesti“, što je dokazivo već u prvim njegovim zbirkama. Najizrazitiji primjer utjelovljenja ideje o metanaracijskom znanju je odnos prema povijesti, o kojemu je već bilo pisano. *Detronizacija povijesti kao „velike naracije“* u Radauševu se pjesništvu odvija na više planova.

Jedan je od njih *neprihvatanje njezina ustrojstva kao linearne kontingenције*. Povijest nije niz uzročno-posljedičnih događanja linearno protegnutih i obrazloženih u okviru slijeda kategorija prošlost – sadašnjost. Povijest je eksplikacija stanja egzistencije, često trpljenja egzistentnoga u vremenu i prostoru (bitka).

Metanaracijski pristup povijesti ostvaruje se i iz polazišne svijesti o relativizmu svijeta. Stoga, ni povijest ne može biti prihvaćena kao autoritativno znanje, kao naracija prosvjetiteljskog tipa. Radauš u svome pjesništvu razvija *skepsu prema općeprihvaćenim povijesnim naracijama* kao što su osmanlijska osvajanja slavonsko-bosanskih prostora i austrijska vladavina, starojugoslavenska vladavina, Drugi svjetski rat te razdoblje poraća.

Detronizacija faktografske autoritativnosti povijesti zbiva se i izdvajanjem i potenciranjem nekih elemenata povijesne pripovijesti koji bi se u njoj mogli smatrati uzgrednim. Radauš se često zadržava na mjestima „sporedne“ faktografije za veliku pripovijest, ali „glavne“ za metanaraciju, kao što je npr. ratno nasilje i njegove posljedice na kolektivu ili pojedincu. Takva „*sporedna*“ *mjesta postaju česta* i podliježu raznolikim autorskim kognicijama te tako zasjenjuju faktografska „glavna“. I na taj se način odražava nepovjerenje u „velike pripovijesti“ koje nude jednoobraznu faktografiju, takvu koja služi uspostavljanju autoriteta, a kako Radauš pokazuje, ne može nikako biti zadovoljavajuća jer ne služi subjektivim gnoseološkim i ontološkim zapitanostima.

Treći plan detronizacije „velikih pripovijesti“ u Radauševu pjesništvu odvija se *postupkom fragmentacije*. Povijest nije Totalitet jer svijet egzistencije nije Totalitet. Stoga Radauš izdvaja fragmente „velike naracije“. Neprestanim vraćanjem na iste fragmente (Osmanlije, Austro-Ugarska, starojugoslavenska vladavina, Drugi svjetski rat, poraće) minorizira i kontingenciju i objektivnost događajnog, naglašava podložnost povijesnog konceptu metanaracije. Već je obrazloženo da je Radauš u relativizaciji povijesti kao „velike naracije“ stvorio i vlastitu strategiju pa se relativizacija odvija na suigri kategorija povijesnog, transpovijesnog i nad-povijesnog.

Također, Radauševa se poezija može tumačiti i iz odrednica postmoderne kakve je postavio teoretičar F. Jameson (1984). On, naime, smatra da je za postmodernu tipičan gubitak osjećaja za povijest, kao i sposobnost oslanjanja na prošlost. Tradiciju zamjenjuje neprestana sadašnjost u kojoj se i realnost transformira u slike (*images*). Odnos prema povijesti, odnosno kategoriji prošlosti koju nadvladava sadašnjost implicira i odnos prema vremenu koje je fragmentirano. Radauševa se poezija svojim odnosom prema povijesti i vremenu uklapa u takve postmodernističke odrednice.

Povijest je mjerena postmodernim metrom i po tome što je u Radauševu pjesništvu ona nešto iskrivljeno, što se promatra s gorčinom, a ponekad i s postmodernim naznakama zaokreta prema ironijskom stavu.

## 2. Skepsa prema ideologijama

Uz nepovjerenje u „velike naracije“ kao što je povijest u službi autoritativnosti, za postmodernu mišljenje karakteristična je i skepsa osobito prema ideologijama, pa Ch. Butler smatra da „postmodernizam podrazumijeva visoko kritičku epistemologiju protivnu svakoj višoj filozofskoj ili političkoj doktrini, i oštro suprotstavljenu ‘dominantnim ideologijama’ koje pomažu da se održava *status quo*“ (Butler 2007: 31). Upravo takvom mišljenju priliježe pjesništvo Vanje Radauša koje je izrazito skeptično, osobito prema totalitarizmu, koji nije ideologija samo jednog vremena, već se oprimjeruje povijesnim prizorima različitih razdoblja. Otpor ideologijama u Radauševu pjesništvu svakako ima veze i sa situacijom u hrvatskoj kulturi i politici kasnih 60-ih i 70-ih godina 20. st. (Hrvatsko proljeće). Branimir Bošnjak promatra to razdoblje kao doba ‘osvajanja sloboda’ (Bošnjak 2003: 18), a i u Europi i svijetu zbivaju se istovrsni procesi, osobito prepoznatljivi u Praškom proljeću i šezdesetasmaškom pokretu.

U Radauševu pjesništvu skepsa prema ideologijama rezultira i fenomenom koji D. Oraić-Tolić naziva *nomadističkom subjektivnošću* (Oraić-Tolić 1996: 107). Takva subjektivnost proizlazi iz činjenice da je „postmoderna svijest raspršena, nomadistička svijest, koja je ostala bez orijentacije u vremenu, koja se kreće u obesmišljenom prostoru“ (Oraić-Tolić 1996: 105).

Totalitarističku ideologiju Radauš detektira u osmanskim ratnim pohodima na Bosnu i Slavoniju, mletačkim nasiljima, u vladavini Austro-Ugarske, u I. Jugoslaviji, u Drugom svjetskom ratu te u poslijeratnim vremenima II. Jugoslavije, ali te su epizode markeri općeg odnosa prema totalitarizmu kao sustavu koji uništava i sebi podložuje subjektivno. Totalitarizam je ideologija u službi „terora povijesti“ (Eliade) pa stoga nije vezan uz određeno vrijeme. Teži se pokazati da je totalitaristička ideologija repertuirajuća u vremenu.

Otpor totalitarizmu za Radauševa subjekta odvija se u prostornosti povijesne metanaracije izjednačene s književnim tekstom. Takav je pristup inauguriran već prvom zbirkom *Zaspala ravnica*, kojoj je temeljni postament slavonska zavičajnost, međutim, prva pjesma iskazuje skepsu u opravdanost austrijske dominacije u Slavoniji za Vojne granice. Pjesma *Granica* se s postmodernizmom dodiruje i postupkom citatnosti. Graničari su nazvani

„mesom austrijskim“, kao citat Krležinog „topovskog mesa“. Austrija zna „Kako se zapovida / Zapovidima“ pri čemu se referira na *Zapovidi babogredske kompanije*, skup pravila i zakona prema kojima su se morali vladati slavonski graničari. Nepovjerenje u državu i pravdu iskazuje se uvođenjem teme nasilja i ratišta (mantovsko, solferinsko). Uz približavanje postmodernom skepticizmu, kao izraz nepovjerenja u autoritete javlja se i ironijska distanca u obliku konstatacije o ubijanju u ime „civilizacije / Europe / Kultura / Pacifikacije“ (ZR I: 1). Više se ne dezavuiraju samo ideologija, državni poredak već i autoriteti same civilizacije i kulture te ideologija lažnog pacifizma.

Sudar s komunističkom ideologijom odvija se u pjesmi *Negdje u dnu mene*. Buntovništvo i nezadovoljstvo iskazano je pomoću emotivnog protesta lirskoga Ja, sučeljenog s posljedicama trpljenja zavičaja. Lirsko Ja demistificira zbilju kao mutnu i bolnu, kao poprište vlastite ranjivosti. Povlačeći se u nomadističku subjektivnost izražava skepsu u vrijeme obilježeno ideologijom punom paradoksa. Rodna Slavonija prikazuje se kao pokrajina upravljana: „Glupo / Birokratski / Sapeta u nešto / Što već davno nije / Ni ljudsko / Ni čovječno“.

Nepovjerenje u političko-socijalne autoritete poslije Drugoga svjetskog rata iskazano je i mišlju da je Slavonija ugnjetavana „od luđaka“ i „manijaka“ (ZR I: 46).

Zbirka *Josipovo polje* u odnosu na nepovjerenje u ideologije, doktrine i autoritete inicira protest novim motivima. Ponajprije, to je motiv rascijepljenosti hrvatskoga naroda koji živi s obje obale Save. Nesiguran položaj egzistentnog, njegov tragizam proizlazi iz sebičnih i nemilosrdnih doktrina. Političke elite uzrokovala su patnju naroda što je egzaktno naznačeno u pjesmi *Na vim obalama* (JP II: 13): „Klalo se bratski / Klalo za tuđe račune“. Autorove realije, poput Save, u ovoj se pjesmi pluraliziraju i generaliziraju pa se buntovno sugovornništvo odvija u plošnom prostoru sjevremenlja. Sve granice su proklete, a konkretizirana granica Sava je njihov simbol koji „pije krv“ i „šokačke kape“ i „turske čalme“.

Skepsa rađa nomadističku svijest, a ona nomadističkog subjekta. Upravo će takav subjekt prožimati Radauševu poeziju. Uvijek je u bijegu i potrazi, u lutanju, u putovanju i hodanju površinskošću. Nigdje ne nalazi smiraja u neprestanom protestu protiv tragizma egzistencije i u neprestanoj brizi pred ispražnjenom transcendencijom.

Nepovjerenja Radauševa subjekta aktualiziraju njegovu duboku razsredištenost, suočenost s egzistencijskim eksplikacijama ništavila i rasapa Totaliteta. Nepovjerenje u ideologije i doktrine, a u nekoliko pjesama čak izri-

jekom i u filozofske i/ili kulturološko-civilizacijske sustave ima svoju duboku vezu s negativnom metafizikom, gnoseologijom rasapa Totaliteta svijeta i relativizmom kao jednom od temeljnih misli postmodernizma.

### 3. Decentrirani subjekt / slabi subjekt

Decentrirani subjekt, te slabi subjekt, također su postulati postmodernizma koji u svom teorijskom diskursu inaugurira krilatice o „smrti subjekta“ (M. Foucault) i „smrti autora“ (R. Barthes). Postmodernistički teoretičar F. Jameson (1984) smatrao je da se u postmodernizmu događa smjena otuđenog subjekta s rasapom subjekta, tj. da heideggerovski termini tjeskobe, straha (*Angst*) i brige (*Sorge*) nisu primjenjivi na postmodernog subjekta. Takvo će razmišljanje dovesti postmodernističke teoretičare do zaključka da je za razumijevanje subjekta u postmodernizmu bitna prostornost, a ne vremenitost. Od Jamesonovog negiranja individualiteta subjekta koji je dio svijeta u kojemu se odvijaju spektakli i pseudodogađaji razmišljanje ih dovodi do spoznaje suvremenog svijeta kao „simulakruma“ (Baudrillard).

Decentrirani subjekt nema mogućnosti *perspektivizma* (Rorty) i iznalaženja uporišnog mjesta. *Stabilitas loci* u kartografiji fragmentiranog, disperziranog svijeta ne može postojati. Svijet je u postmoderni izgubio i *totalitet* (Jameson 1984) i *centralnu strukturu*, *Središte*. Stoga je decentrirani subjekt najčešće i slabi subjekt ili je čak govoriti o njegovu *rasapu* (Jameson 1984).

U Radauševoj poeziji prezentiran je *slabi subjekt*, koji proizlazi iz dvije premise. Prva je heideggerovska, tj. ona koja iznosi subjektovu brigu i tjeskobu te ga na taj način predstavlja slabim pred licem svijeta. Druga je bliža postmodernističkom decentriranom subjektu, subjektu koji se ne može usrediti jer više ne prihvaća svijet kao totalitet. Plod fragmentacije svijeta je i njegova fragmentacija koja vodi depersonaliziranosti, i to ne više samo kao otuđenju već i kao plivajućoj ravnodušnosti, nivelaciji tradicionalnih vrijednosnih postulata.

O slabom subjektu unutar ontološke matrice već je bilo riječi. Takav se subjekt javlja u svim zbirkama. Već u prvoj zbirci *Zaspala ravnica* subjektova deskripcija egzistencije odvija se putem otuđenja, brige, straha, tjeskobe, nezadovoljstva. U pjesmi *Disati* (ZR I: 16) aktualizirano je pitanje unutarnjeg nemira izazvano identitetnom nestabilnošću. *Nesigurni subjekt* razvija tezu da je najviši oblik egzistencijalnog straha proizašao u suočavanju s *vlastitim identitetom*.

Identitetna potraga ostavlja subjektu samo prijepore i suočavanja s vlastitim strahom i prazninom. Egzistencijalna otuđenost nadaje se čak kao jedino obilježje s kojim se živi i umire, kao u pjesmi *I negdje* (ZR II: 34). Propitivanje esencije na koncu egzistencije u slikovnom izričaju pjesme prikazane drevnom metaforom puta zaključuje se da esencije koja bi okupila fragmentiranu osobnost nema. Preostaju tek dugovi subjekta Drugome. Čitava egzistencija je dužnički odnos subjekta prema Drugome koji proizlazi iz subjektive identitetne nedefiniranosti, odnosno otuđenosti. Svaki subjekt egzistira potpuno sam, *ionescoovski* izoliran pa nema komunikacije s Drugim, također nema ni „pripadanja“.

Intelektualna pozicija koju izaziva razmrmljenost svijeta često se ispražnjuje u slabim emocijama. Umor, praznina i beznade nastaju u skladu s prvim spomenutim razlogom decentriranosti i slabosti subjekta. U pjesmi *Umori su kao sjene* (ZR II: 59) depersonalizirani lirski kazivač egzistencijalni umor i slabost čovjeka deskribira jungovskom sjenom koja se vuče uz subjekta, koja zlokobno sprečava dovršetak djela odnosno redeskribiranje egzistencije.

Slabi subjekt sklon je slabim emocijama i u *promišljanju okolnosnog*. Okolnosno je gotovo uvijek zahvaćeno hiperbolizacijama. Predimenzionirani prostori naturalnoga svijeta, koji postaje simboličnom pozornicom egzistencije sučeljeni su liliputaniziranom subjektu. Liliputanizacija prožima sve oblike subjektive vlastitosti, od identitetne svijesti do tjelesnosti.

Primjerice, pjesma *Čovjek hoda po grudama* (ZR I: 29) kazuje odnos tu-bitka i okolnosnog kao hijerarhijski. Lirski kazivač u 3. licu generalizira i apstrahira sve relacije stvarajući metaforičko poprište čovjek – zemlja. U binarnoj konstrukciji malo – veliko, dinamično – statično, gore – dolje subjekti se ujedinjuju u plural nesigurnosti, podređenosti, nadvladanosti. Identitet je apstrahirao od bilo kakve vlastitosti i čovjek je definiran kao „gruda koja se miče“. Razrješenje egzistencijalne slabosti i straha je u kompromisnom prihvaćanju uloge podređenog okolnosnog. Lirski kazivač s primjesom zavisti takvo kompromisno razrješenje vidi u poistovjećenosti seljaka sa zemljom. Seljaci nadvladavaju slabe emocije povezujući se spontano sa zemljom „od poroda do pokopa“.

Rasterećujući kompromis prihvaćanja dominacije naturalnog nad antropocentričnim, ujedno je i strategija nadvladavanja slabosti subjekta. Decentrirani subjekt razbijenog identiteta želi „zaboraviti“ svoj status u aproksimativnom centriranju pomoću prakse trajanja i/ili rada. Pjesma *Buntovni bunt* (ZR I: 49) apostrofira emotivna stanja subjekta i detektira nemir, bunt, vječni pokret, nomadizam. *Kompromisno centriranje* odvija se u prihvaćanju

egzistiranja bez esencijalne potrage: „Radi i živi / Onako kako voda / Teče / Trava raste / Kiša pada.“

Iako je pjesma svojevrsni hvalospjev jakoj, buntovnoj osobnosti, identitetna rascijepljenost ipak se pokazuje u želji za elementarnom naturalnom egzistencijom u kojoj bi se mogla naći vitalistička utjeha i zaborav straha.

Jako okolnosno i slabo antropocentrične egzistencije razotkrivaju se i na već navedenoj instanci lirskog subjekta, koji je kolebljiv i koji se najčešće pretapa iz lirskog Mi ili Ti u lirsko Ja na markiranom kraju pjesničkoga teksta. Takav je postupak primijenjen i u pjesmi *Umorno pada tijelo* (ZR I: 58) gdje priznanje slabosti i decentriranosti dolazi paralelno s pojavom lirskoga Ja. Motiv *pada i poraza vlastitosti identificira se u tjelesnosti*:

Sanjam u tami snove / O zemlji davnoj staroj / I kroz san promiču svi oni / Koji su bili / Trajali baš tu / Gdi mi počiva tilo / Umorno / Umorno satrto / Bolno.

Slabost subjekta u *Zaspaloj ravnici* prikaziv je i kao *pad u nebitak*. Uz već iskušanu strategiju podijeljenog lirskog kazivača, odnosno pretapanja lirskih lica, gnoseologizira se egzistencija kao kolektivistički, jednoobrazni status. Takva se strategija primjenjuje u pjesmi *Postaješ* (ZR I: 99), gdje je polazište imperativno opominjanje lirskoga Ti. Ponuđeni fatalizam nastaje na procjepu filozofskog promišljanja i beckettovskog zaključka o trajanju. Glavne su tematske preokupacije postojanje i trajanje:

Postaješ / Traješ i ostaješ / I na koncu ipak nestaješ / I prestaješ / Svejedno / Da li se smiješ ili plačeš.

U *egzistencijal-analitičari* ontologije kao rezultat pojavljuje se spoznaja pada, koja se proširuje u generalnu i promjenom lirskog kazivača u lirsko Mi:

Padamo na zemlju / Ukopavamo se u nju / Kao listovi / Žuti jesenji listovi drveta / Na poljima / Šumama / I našim vlastitim dvorištima / I voćnjacima / I tako to ide vjekovima.

Da bi se minorizirao egzistencijalni status subjekata prikazivački metaforički plan prostora egzistencije sužava se sa širine hiperboliziranoga prirodnoga svijeta, zemlje i šume, na intimističke prostore dvorišta i voćnjaka.

Kao rezultat slabog statusa i pada subjekata u nebitak pojavljuju se emocije:



Trajemo bolovima / Grčevima / Smijehom / Smjehovima / I  
glupim / Beznadnim plačevima / Nesuvislim / Suvišnim / I  
uvijek / Uvijek / Uzaludnim.

Niveliziranjem jakih i disparatnih emocija bola, grča, smijeha, plača kao i epitetnikom u kojoj se supostavljaju glupo, beznadno, nesuvislo, suvišno i uzaludno, pjesma se približava postmodernoj svijesti ravnodušja i relativiziranja. Otuđenost, briga i strah pretaču se u nivelizacijsko pustošenje, u subjektov rasap koji se odvija i na polju odustajanja u određivanju prema objektu-svijetu.

Potruga subjekta za Središtem pomoću kojega bi se mogao centrirati i redeskribirati u zbirci *Zaspala ravnica* rezultira u nekim slučajevima, kako je pokazano, kompromisnom pomirbom s nezahvalnim položajem podređenoga ciklici naturalnoga svijeta, kao u pjesmi *Ljudi nestaju* (ZRI: 104). Ravnodušnost i pomirenost s nestajanjem odmjerava se s dominacijom i pobjedništvom metafizičkoga, koje je isto tako ravnodušno spram egzistentnoga:

Ljudi nestaju / Životinje, bilje, sve gnjije / I trune / U zemlju se  
pretvara / Sve živo / Sve što je nekad / Nekad živo bilo / A oblaci  
prolaze / Zvijezda / Mjesec / I nitko se od njih / Ne gane niti  
brine niti vidi / I ništa ga ne boli / Niti se stidi / Nad zemljom  
vom našom / Tako čudno čudno sastavljenom / Da živo može  
rasti / Samo od mrtvog / Da bi se moglo živit / Treba umrt.

Međutim, potraga subjekta za Središtem, osim kompromisa i utonuća u ravnodušje u zbirci *Zaspala ravnica* donosi i *status decentriranoga subjekta*. Takav subjekt traži uporišno mjesto, mjesto moguće redeskripcije u prostoru zavičaja, koji je u Radauševu slučaju konglomerat prirodnih, povijesnih i nasljednih komponenti. Već je bilo govora o tim komponentama kao identitetnim za subjekta. Pored svih nastojanja, subjektovo mjesto u svijetu određuju tek spoznaje o razbijenosti cjelovitosti njegova uporišnog mjesta.

Identitetne komponente su iz raznih razloga fragmentirane. Kao fragmenti funkcioniraju zbog svog položaja obespravljenih u svijetu-objektu, ali i zbog svog rasapa u identitetnom konstituiranju subjekta u mogućeg jakog i usredištenog. U prvome slučaju do fragmentiranosti dolazi i zbog same prirode bitka, koja je u Radauševu pjesničkom korpusu shvaćena kao *nunc stans* tragedije, zla, nasilja, pada. Stoga je neizbježna fragmentirana slika svijeta, kao i fragmentacija svih sastavnica. U drugome slučaju do rasapa dolazi zbog

unutarnjeg, identitetnog rasapa samoga subjekta koji se i zbog prvog razloga, tj. negativne metafizike ne može usredištiti, ali i zbog vlastitih postupaka.

Decentrirani subjekt koji progovara glasom slabog subjekta u zbirci *Zaspala ravnica* čini to i zbog *iskorijenjenosti* iz zavičaja pomoću kojega se želio usredištiti. Motiv iskorijenjenosti je inače prilično često rabljen u pjesnika 20. st. ravničarskoga podrijetla, čak iz Radauševa užeg zavičaja. Pjesnici koji su zaokupljeni manje ili više tim motivom bili su Vladimir Kovačić i Dragutin Tadijanović.<sup>1</sup>

Velik broj pjesama *Zaspale ravnice* ispunjen je motivom iskorijenjenosti koji izaziva decentriranost i slabost subjekta. Subjekt je trajno udaljen od mogućeg uporišnog mjesta, bilo da je riječ o zavičajnom prostoru ili o duhovnom prostoru djetinjstva, kao u pjesmi *Nemam više kome doći* (ZR I: 47):

Šta ću ovdje / U tuđini / U pustoši / Starog djetinjstva / Okru-  
ženog danas / Samo / Grobovima / S grobljima / Dotrajalim /  
Uništenim / I prašnjavim / Drumovima.

Još je izrazitija slabost subjekta koji konfrontira grad, kao prostor svoga sadašnjeg obitavanja i selo, kao nekadašnji prostor egzistiranja koji mu se objavljuje kao hod kroz slavonsku prirodu, šume, klasove, putove, livade nad kojima će se osjetiti iskorijenjenim:

I napokon zaplakati / Nad nečim / Izgubljenim / Tako dragoc-  
jenim / Sretnim / Biti tuđin / Tuđ.

Gubitak sela kao utopijskog utočišnog mjesta decentrira subjekta u pjesmi *Šta treba* (ZR II: 54) koji se oglašava kroz lirsko Ja. Slab zbog iskorijenjenosti razvija skepsu o opravdanosti odlaska u grad, dok ga muči želja za zemljom i Slavonijom.

Skepticizam prema napuštanju potencijalnog mjesta centriranja, a to je u zbirci *Zaspala ravnica*, prelazi u lamentiranje nad egzistencijalnom promašenošću. Razmrvljena slika svijeta uzrokovana je subjektivim iskorjenjivanjem kao u pjesmi *Negdje u jednom gradu* (ZR III: 64). U stanju unutarnje razmrvljenosti „U osami / Osamljenoj / Otudenoj / Očajnoj“, samooptužuje se jer je ostavio Slavoniju. Čin napuštanja mjesta koje subjekt smatra individualnom utopijom Središta donosi mu samo „Poniženja / Pregaranja / I kajanja“, a fatalizam se razvija u percipiranju „gorke“ i „čemerne“ sudbine.

---

1 U tome je smislu indikativna pjesma D. Tadijanovića *Daleko su od mene oranice*.

Totalitet je uništen i nema više „Vraćanja na ognjišta / Ugažena / Srušena / Zauvik / Napuštena“.

Ontološka egzistencijalna analitika koja rađa slabog subjekta u *Zaspaljoj ravnici* najviše je izražena u pjesmama *Duboko negdje* i *Tko smo mi* (ZR II: 5–6). Slabi subjekt konstituira se na nerazlučivosti svjesnog i nesvjesnog, kao potpunog ovjerenja razsredištenosti i relativnosti svijeta. Pjesma *Duboko negdje* smješta decentriranost u polje slabe vidljivosti, nemogućnosti ikakvoga „objektivnoga“, odnosno racionalnoga zora egzistencije, identitetnosti, vlastitosti, položaja i uloge u svijetu:

Duboko negdje / U najdubljoj svijesti / Najnepoznatijoj / Ili ne svijesti / Sjede / Traju uspomene / Neke daleke / A ipak / Tako blizu / Opipljivosti / Vidljive / U prizmi naše prošlosti / Kratko / Ljudskog / Bitisanja / I postojanja.

Relativizacijom vremenskih kategorija, osobito prošlosti iz koje bi se moglo iznaći početnu identitetnu točku ili mjesto mogućeg centriranja, subjektova pozicija u svijetu slabi gurajući njegovo identitetno usredištenje na marginu na kojoj se trajanje odvija u tankom i neobjašnjivom pojasu između svjesnog i nesvjesnog. Također, subjektovu nesigurnost i nagnuće rasapu potencira i spoznaja vremenitosti ljudskog „kratkog bitisanja / I postojanja“. Zato se uvjerljivost zbilje rastače u procjepu između provjerljivog stvarnog i oniričkog pa „utvare“ i „prikaze“ postaju jednako uvjerljive:

I dolaze na javu / San / Prikaze / Utvare / Drage i nemile / Koje su se stvorile / Iz te dubine / Svijesti – nesvijesti / I bolno je / Spoznati / I prepoznati sebe / Od prije / Četiri pet decenija / Tako kratka / Tako duga / Sa svim mučenjima / Malim / Sitnim / Radostima / Trenutačnim / Prolaznim / Samo katkad ukradenim / Od vječnosti.

Nivelizacija svega što bi egzistentnom bilo esencijalno izražava se konačnim sučeljavanjem. Bipolarna karakterizacija egzistencije kao protege od „mučenja“ do „radosti“ nivelizacija je pred svemoćnim licem metafizičkoga. Stoga bi se takva vrst decentriranosti i slabosti mogla smatrati dijelom prvoga uzorka, odnosno heideggerovskog. Kulminacija upravo takvog uzorka egzistencijalne slabosti i brige nalazi se u pjesmi *Tko smo mi*:

Tko smo mi / I čega se bojimo / Čega se plašimo / Živimo / Svi živimo / U jednom ludom / Nepoznatom / Neizvjesnom /

Nevremenu / Razmaku / Od nule do nule / Što se inače / Zove život / Svagdanji život / Životni.

Egzistencijalni strah je jedini *modus vivendi*. Brojni problemi egzistencije nivelizirani su u apsolutnom obezvrjeđivanju i ništavnosti samog egzistiranja „od nule do nule“. Izjednačavanje točke početka i točke svršetka, nedostatak ikakvih vrijednosti, mogućnosti postojanja ikakve esencije predstavljaju Radauša kao pjesnika na tragu postmoderne površinskosti i nivelizacije svih vrijednosti. U Radauševu protopostmodernizmu ipak nema čistog opredjeljenja jer se utkani nihilizam te aficiranost strahom oslanjaju na ontološku matricu. Međutim, začeci egzistencijalne brige nalaze se u djetinjstvu i nadaju se kao jedina konstanta egzistencije, što će, s druge strane opet biti blisko postmodernom razsredištenju subjekta:

U djece / Male djece / Ulaze strahovi / Sa rođenjem / I traju /  
Kroz cili život traju / Do smrti / Nepoznate smrti / Koja muči  
ljude / Upravo strah / On muči ljude / Kroz cili život / Po danu  
budnom / I noćima / Snovima / Grozničavim / Sablasnim /  
Znojnim / Suludim / I sa tim strahom / Putujemo svim cestama  
/ Putovima / Do zadnje postaje / Gdje konačno / Ipak / Sve /  
Prestaje.

#### 4. Igranje s tekstom / Radaušev ludizam

Nastajući na paradigmama 20. stoljeća, avangardi i postmoderni (Oraić-Tolić 1996), Radauševu je pjesništvo jednim svojim dijelom pokazalo nagnuće prema ludističkim konceptima književne umjetnine. Njegov umjetnički korpus, ostvaren intermedijalno pokazuje ludizam unutar pojedinog medija – likovnosti ili književnosti te u njihovim intermedijalnim kontaktima. Umjetnost je detektirana kao jedini prostor Slobode pa se izmicanje vremenu u umjetnosti odvija upravo zgražanjem nad vremenitošću. U području gnoseologije i egzistencijalne analitike ludistički se princip gradnje umjetnine nadaje kao alatka relativiziranja pa i niveliziranja svijeta i njegova tragizma. Ludizam je metoda iskazivanja karnevalizacijskog i teatralizacijskog gnoseologiziranja svijeta u kojemu je egzistentno uglavnom subjekt nivelizacije. Stoga se i naslov zbirke *Kosilica vremena* inaugurira kao primarno onto-ludističko imenovanje teatralizacije temporalnosti, kao identitetnog svojstva egzistentnoga.

Svijet kao *theatrum mundi*, kao velika pozornica nameće primjenu ludističkih postupaka kao odraza i sraza realitetnih konkretalija, gnoseo-

ontologije i fikcijskoga novog svijeta. Ludizam je u Radauševoj književnoj umjetnini postavljen u okvire imanentnosti, gnoseologije i principa. Ludens postoji u temelju svijeta kao *Velike igre*. U tumačenjima fenomena ludizma i djelomično sinonimske mu igre postoji više tipologija.

U knjizi *Slast kratkih spojeva* Bernarda Katušić (2000) ističe fenomen ludizma govoreći ponajprije o „ludističkom ustroju književne činjenice“ kao jednom od elemenata i postmoderne umjetnine. Bernarda Katušić, promatrajući fenomen ludizma unutar književnoga diskursa iznalazi nekoliko premisa: 1. Igra i književna činjenica su slobodne djelatnosti; 2. Igru i književnu činjenicu osmišljava užitak; 3. Zamjena je temelj igre i pjesništva; 4. Igra i umjetnost su „napravljene“ stvarnosti; 5. I igru i tekst utvrđuje pravilo; 6. I igra i tekst su akcije nadmetanja (Katušić 2000: 218–250).<sup>2</sup>

Prema toj podjeli odrednice igre bile bi njezina odlika da je imanentna ljudskoj kulturi, da je „slobodna djelatnost“ (Callois 1982: 12), da izaziva užitak, da vodi u neočekivane obrate, da stvara fikcionalne svjetove i, naposljetku, da zahtijeva poštivanje određenih pravila. Fenomen ludizma B. Katušić svrstava među odlike postmodernizma uz mimezis i intertekstualnost, koji doprinosi osnovnoj intenciji metatekstualnosti.

U temelju igranja s tekstem stoji fenomen ludizma kao apstraktni teorijski problem. Potreba za ludizmom odražava se u njegovim mnogolikim manifestacijama. Ludistički modus življenja moguće je protumačiti kao svojevrsni odmak i bijeg od smrti, od heideggerovskog shvaćanja *Sein-zum-Tode* („bitakka-smrti“). Također, ludizam je plod gnoseologiziranja bitka kao sustava s pogreškom, koji u konačnici priziva apsurd. Unutar sustava karnevalizirane, kao i apsurdizirane zbilje čovjek je prepoznat kao *homo ludens*, kako je J. Huizinga (1992) i naslovio svoju studiju o fenomenu ludizma.

Postmoderni *homo ludens* uzima u obzir da „umjesto modernističke isključivosti („ili - ili“), afirmira se princip uključivosti („i - i“): sve je u igri, sve su građe, oblici i tradicije slobodno raspoloživi. Prošlost se prisvaja i postaje gradbeni materijal za nove umjetničke tvorbe“, a također „Govori se stoga o principu renovacije koji znači oblikovanje već oblikovanog, i to postupcima kombinacije, permutacije i kompilacije“ (Nemec 2000: 173).<sup>3</sup>

2 Izlažući povijest teorije igre, B. Katušić navodi teoretičare igre T. Akvinskog, F. Schillera, F. Nietzschea, J. Huizingu, Cailloisa, Isera, Hansena-Lövea, Barthesa, Derridu, Oraić-Tolić, Benčić, Lukšić (Katušić 2000: 222).

3 Uz navedene teoretičare ludističkog, igralačkog pristupa svijetu, koje navodi B. Katušić, dodati je i H. Bergsona, J. Piageta, H. G. Gadamera, E. Finka, W. Isera i sl., koji problem igre vezuju s pojmovima *komično, smiješno, sreća, sudbina* i sl.

„Da bi se pojam ludizma uopće razmatrao, potrebno je istaknuti semantičku razliku od pojma igra, koji je u hrvatskom jeziku semantički širi. Pojam ludizam semantički je uži od pojma igre i treba ga ograničiti na voljne, svjesne, izbore.“ (Markasović 2011: 217–240)

Također, u umjetnosti koja podliježe principu „očučavanja“ ludizam je manje ili više imanentan u smislu odmaka od zbiljskoga. Umjetnina, kao fiksijski produkt iskazuje ludistički akt stvaranja paralelne zbilje ili anti-zbilje, preplićućih svjetova odraza koji u postupcima zrcaljenja iskazuju igralački pristup jednoobraznoj slici zbilje. Stoga je „umjetnik uvijek u ulozi Carollove *Alice u zemlji čudesa* jer obitava u više stvarnosti, u više svjetova istodobno“ (Markasović 2011: 217).

Ipak, razvidna je konstatacija većeg ili manjeg ludističkog principa kao konstituirajućeg principa teksta u određenim književnim razdobljima. Na primjeru ludističkog principa igre riječima Karlo Budor tvrdi da „se veže uz određene povijesno-kulturne epohe karakteristične po dekadentnosti pojedinih društvenih klasa (...) a među takvim epohama osobito istaknuto mjesto pripada baroku“ (Budor 1988: 160). Pri tome Budor iznalazi četiri tipa retoričkih jedinica koje su u vezi s igrama riječi: 1. retoričke figure koje proizvode ili već same po sebi tvore igre riječima, tipa poliptoton; 2. retoričke figure odnosno trope koje sudjeluju u tvorbi igara riječima, tipa metafora; 3. pojave koje se poistovjećuju s igrama riječima, iako nisu prave retoričke figure, tipa alambura; 4. pojave koje se tek kao popratne ponekad javljaju u nekim igrama riječima, tipa solecizam (Budor 1988: 161–162).

Naglašeni ludistički princip primjetan je u avangardi, ali postmodernističkim ludističkim postupcima mogu se smatrati i „svi oblici inter, pod i kontekstualne citatnosti, šifriranja teksta, ambivalentnost lirskog subjekta ili lika i sl.“ (Markasović 2011: 220).

Primjena ludističkog principa iščitljiva je i kao mjesto razlike između nekih razdoblja, kao npr. moderne, avangarde i postmoderne kako to čini Dubravka Oraić-Tolić. Prema njezinu mišljenju postmoderna je „obrnuta, tamna strana moderne“. Od „igre riječima“ koja je bila karakteristična za tekstualne prakse početka 20. st., stiglo se „do igre sudbine“ na kraju stoljeća, a „postmoderna ontoludizam nije više estetska, nego etička kategorija“ (Oraić-Tolić 1996a: 103). Uz to, Oraić-Tolić smatra da je za postmodernu karakterističan „postludizam“, koji više ukazuje na funkciju igre no na ludističke postupke i principe unutar samoga teksta.

Calloisova teorija igre (1965) zanimljiva je u Radauševu slučaju i stoga što je u obimnoj umjetnikovoj privatnoj knjižnici zastupljena i njegova knjiga *Igre*

*i ljudi*, što je mogućim dokazom o interesu za pitanje ludizma. Prema Calloisu igra je: *slobodna, izdvojena, neizvjesna, neproduktivna, propisana i fiktivna*. Callois (1965) nudi i tipologiju igara dijeleći ih na: *agon* (natjecateljske igre), *aleu* (igre sudbine, sreće), *mimicry* (igre imitiranja, oponašanja, prerušavanja) i *ilinx* (igre zanosa).<sup>4</sup>

Na Calloisovu teoriju igre svoja je razmatranja ludističkih principa nastavio Age A. Hansen-Löve. Njegova teorija bazira se na mišljenju da u postmodernizmu vlada tip ludizma koji bi se mogao nazvati „mimikrijskim“. Takav tip ludizma je kolebljiv između uloge sudionika u igri i redatelja. Hansen-Löve smatra da „ne postoji područje ‘izvan’ svijeta igre, nad svim čovjekovim igrama vlada opća Velika igra i obje igralačke sfere razvijaju se bez osobnog autora“ (Hansen-Löve 1996). Njegova pretpostavka polazi od uvjerenja da je ludizam deskriptivna metoda onto-gnoseologije. Na takvo razmišljanje nastavlja se Iserova koncepcija „fenomena njihanja“ između zbilje i umjetnosti. Takav se fenomen, prema Iseru „u literaturi prije svega nalazi u igri između realnosti koja je polazište teksta i svijeta teksta stvorenog iz izabranih elemenata te polazišne realnosti“ (Engel 1996: 258). Prema karakteru ludizma u umjetničkom djelu treba razlikovati tri tipa: 1. Ludizam kao gnoseološka metoda; 2. Ludizam kao odraz imanentne potrebe za igrom; 3. Ludizam kao obrana od ludističkog karaktera samoga svijeta (Markasović 2011: 221).

Prvi ludistički princip nastavlja se na promišljanja o tom pitanju F. Nietzschea. Igralački princip bio bi dekođer samog univerzuma. Drugi ludistički princip naslanja se na shvaćanje F. Schillera prema kojemu je igra nagon. Treći princip ludizma primjenjuje se u postmodernim umjetninama. Ludistički se princip, na koncu, promalja u dva temeljna polja: semiotičkom i idejnom. Na semiotičkom polju ludizam se iskazuje kroz sve igre riječima, odnosno označiteljima, uključujući sve oblike njihove dekonstrukcije.

Idejno polje rađa ludensom u konceptu Svijeta kao Velike Igre. U tome polju igre barataju ironijskim, parodijskim, grotesknim, paradoksalnim, hiperbolizacijskim, eufemizacijskim, alegorijskim i sl. kodovima. Osim toga, ludens se ostvaruje i u koncepcijama udvostručenja, npr. svijeta u svijetu, sna u zbilji, zbilje u snu, zrcala (zagonetačka, enigmatska igra i dr.).

4 Callois veli da „što se tiče ludusa i paidije, oni nisu kategorije igara nego načini igranja“. Usp. Callois (1965: 85).

## 5. Semiotička matrica – figure ludizma Radauševa pjesništva

Radauševu pjesništvo s obzirom na primjenu ludističkog principa protegnuto je od ludizma kao *igre riječima* prema ludizmu kao *igri sudbine* (Oraić-Tolić 1996a), a u dodiru je i s *ontoludizmom*.

Pri ostvarenju ludizma, kao voljnog oblika „igre riječima“, Hansen-Löve (1996: 22) smatra da „treba razlikovati žanrove koji se zasnivaju na zvukovno-muzičkim elementima (poetskog) jezika, kao što su glosolalije i paronimičke figure (kalamburizam prema terminologiji simbolizma i futurizma-formalizma), od žanrova u kojima elemente igre ne predstavljaju zvukovi i prozodijske cjeline, nego slova-grafemi.“ *Igre riječima* nešto su drukčije razvrstane prema Budorovoj klasifikaciji pa bi poliptoton, metafora, kalambur i solecizam pripadali među primjere zasebnih vrsta igara riječima. Ludističke igre riječima koje se pojavljuju u Radauševu pjesništvu pripadaju uglavnom prvom tipu figura prema Hansen-Löveu, odnosno prvom, trećem i četvrtom tipu prema Budorovom modelu.

Prvi tip jezičnog ludizma u Radauševu pjesništvu temelji se na onomatopajskim usklikima i glosolalijama kojima se ponajviše ostvaruje ritmizacija te tekst dobiva naglašenu zvukovnu dimenziju. Takav je slučaj s pjesmom *Pila pišti* (ZR I: 15):

Pila pišti / Drvo šišti / Šumu sjeku / Čuješ jeku / Pili pili / Ši ši  
ši šu š / Šš tup tup / Pup pup / Tup.

Ši šo ši / Ši se / Si si si / Tup lup tup / Tupo tuče / Lupetom tupim  
/ Sjekinom strašnom / Krvari drvo / I radnika znojevi / I drveta  
sokovi / Peku / Peku / Bole / I režu bolovi i pile.

Semantički plan zamijenjen je semiotičkim, označitelj preuzima prioritet. U odnosu semantičko – semiotičko valja se složiti s C. Milanjom (1984: 37) da:

... semantičko pokriva sferu *označenoga*, sferu tematizacije bitka, njegovu *gnoseološkijsku deskripciju* / obradu, čega je reperkusija na površinskoj razini pjesničkog im diskursa bogat(ij)a metaforika. Semiotičko pak sa svoje strane implicira sferu označitelja, sferu razgradnje bitka (Šimić, Kozarčanin, koji to i prozom dokazuju *par excellence*), njegovu ontološku utemeljenost, bolje rečav u-procesivnost, etabliranje Subjekta kroz materijalističku praksu, što već otkriva i karakteristiku površinske



razine poetskog diskursa, njegov naime eminentno označiteljsko-semiotički rad kao evidenciju prakse materijalizacije, kao semiotičko omrežavanje.

Ludistička glasovna igra u navedenom primjeru nadvladava prostorno-scensku dimenziju pjesme, a istovremeno ju podražava u konotativnom polju. Zvuci rušenja stabala prizivaju u recipijentovu svijest slike rušenja stabala. Igrivost teksta počiva i na izrazitoj glasovnoj gibljivosti ostvarenoj rimama, glosolalijama, aliteracijama, onomatopejskim usklikima. Pjesma *Pila pišti* značajna je u Radauševu pjesničkom korpusu kao prva koja naginje prema jezičnoj dekonstrukciji, ali ne i kao jedini model ludističkog pjesništva. Od njezinog bliženja jezičnom pjesništvu razlikuje se ludistički princip vidljiv u pjesmi *I pjevale su ptice* (ZR I: 56), zasnovan također kao ludistička „igra riječima“, no na način koji se referira na moderni i avangardni ludizam. Prevladavajuća struktura je igra figurama *etimologycama*:

I pjevale su ptice / Šumske / Pjevom pjevnim u šumama sumornim / Zasanjanim i sumornim / Pjevajućim glasom / Cvrkutom cvrkutavim / Prekidan njihajima / Šumorima grana / Šumskih / Šumovitih / Šume guste.

Glazbenost i ritmizacija ponavljaju se tvoreći dvodijelnu misaonu strukturu i stihovima:

A ptice pjevaju / Pjevom cvrkutavim / Cvrkutom / Dok šume šume / Šumorima šumornim / Šumom bujica / Bujavih i poplavnih / U šumama našim šumovitim / Zanosima šumskim / Bujicama proteklim / Šumovima šumnim / Propjevanim.

Izmjenjivanjem leksema dviju tvorbenih porodica (od *šuma* i *pjev*) stvara se gibljiva, trepereća površina tijela pjesme. Radauševo referiranje na avangardne jezične igre dovelo je do polifoničnog karaktera njegove poezije u kojoj je, dakle, riječ o „polifoniji, tj. zvukovnim efektima koji nisu uključeni u metar“ (Slamnig 1981: 124). Tekst počiva na polifonijskoj igri glasova i ritmova kao kognicijskim postupcima u formulacijama egzistencijalnoga i esencijalnoga. Toposi te analitike u Radauševu su pjesništvu povijest, nasilje i zlo, nasljeđe, zavičajni prostor, *eros* i *thanatos*. Primjer takvoga ludizma je pjesma *Bijeje kosti klopoću* (KV 1971: 73). Na jezičnoj razini gibljive su figure onomatopeje, aliteracije i asonance. Odabrani zvukovni elementi su mukli glasovi *t* i *p* u kontrastu sa zubnousnenim *z* i zatvorenim vokalima *o* i *u*:

Bijele kosti klopoću / Mrtvi konji / Topoću / Topo to to topo /  
Top top topotom / Klop klop / Ziuuuuu klop zi / Uuu tu tu tu  
/ Zru zru top / Lop (...).

Osim igre glasovima i glasovnim figurama u Radauševu se pjesništvu ludistički princip ostvaruje i uporabom sintaktičkog kalka i međujezične citatnosti. Nastaju makaronske pjesme kao protopostmodernistički projekt, kao metodološka prethodnica poetskim postupcima postmodernista Ivana Slamniga. U zbirci *Slavonijo, zemljo plemenita* (SZP 1994: 113) takva je pjesma *Melde gehorsamst*:

Melde gehorsamst – Mara Rašličeva / Iako nevinčana / Rodila je  
sina. / Melde ghorsamst / Sa herr Leutnantom Dürrom, / Onim  
što je prid / Misec / Dva / Premješten u Gradišku regimentu.

Još izrazitiji primjer makaronske pjesme u kojoj je međujezična citatnost osnovni ludistički modus je *Wir Grenzer* (BS 2000: 63):

Wir Grenzer / Waren Sendboten der verstocktensten Reaction /  
Aber auch – speziel in Italien „des Kaisers Sturmvoegel“ /  
Wir eilten Immer in Höllenmarschen / In den ausichtslosesten  
Situation / Natürlich in bedinungsloser Treue / Zato smo i do-  
bili imena / Prezimena – na primjer / Pizdenovich Edler von  
Vogelstern / Wir croatische Kukuruzgrafen / Und Zwetschken  
Baronen / Bili smo „die entsetzlichsten un sittenlogisten Barba-  
ren / Iako smo lavoguzoj Austriji dali „den Löwen von Isonzo“  
/ Jawohl – Ihre Majestät / Vi ste zaboravili očito serežane / U  
crvenim ogrtačima / Koji su spašavali Vaš prijestol svojim tije-  
lima / Jawohl Ihre Majestät.

Isti princip građenja igrivosti pjesme na sintaktičkom kalku i makaronštini primjenjivao je i postmodernist Ivan Slamnig, prepoznavan kao *poeta doctus* koji „aktivira sve unutarnje razlike što ih i na sinkronijskoj i na dijakronijskoj osi nude jezik i književna tradicija“ (Pejaković 1991: 140). Makaronska pjesma *Mein Faterlant / Hausarbeit für Übergangsklasse*<sup>5</sup> karnevalizira jezičnu zbilju kao sredstvo ironizacije. Dekonstrukcija se odvija na planu književnoga njemačkog jezika:

Ich habe eine Heimat / Unt die muss sehr schön sein, Mein  
Fater der sagt immer: Da arbeitet gaar klein.

I Radauševu i Slamnigovu pjesmu odlikuje i „neozbiljni“ subjekt, s tom razlikom da je Slamnigova ironizacija i na putu nepouzdanosti, što se uklapa u Hansen-Löveove tvrdnje o postmodernom *postludizmu*. Takav ludizam izlazi iz stava da je sve igra, da nema granica između zbiljskoga i igralačkoga. U Slamniga, kao i u Radauša, ludistički su postupci odraz spoznavanja apsurdističkog i paradoksalnog lica svijeta. U takvom svijetu običan, anonimni subjekt je mali igrač koji stvara vlastita mala pravila da bi se koliko toliko obranio od nespoznatljivosti velikih pravila.

Ironizacijski stav također je u oba primjera poigravanje pravilima „Velike Igre“, koji malom igraču, subjektu dopušta njihovu nivelizaciju i tako poništavanje u miješanju npr. visokog i niskog, eruditskog i mediokritetnog, stranog i domaćeg, standardnojezičnog i žargonskog ili dijalektnog. Na taj način pravila malih igara malih igrača izgledaju ili jesu smiješna, ali su ipak obrasci postojanja.

Radauš će se preko ludizma približiti i semiotičkoj matrici hrvatskoga pjesništva ili jezičnome modelu. Označitelj prevladava označeno, a pjesma postaje poprište jezične igre. Dobar primjer je pjesma *Dong dong dong*:

Dong dong dong / Mrtvački tuče gong / Pjeva samrtni song /  
Ovdje kažu došo vrug po svoje / Gong dong možda moje ili tvoje  
/ Idu seke mrtve seke jedna dvije / Dvije tri četiri song se smije  
/ Hihihhi hihihhi zvono tuče dima don / Ode seka jedna dvije bon  
bong / Sve bez popa i bez svijeće / Sve bez cvijeća zato smeća  
/ Ča ča ča puno smeća / Ča ča ča prosula se rakija / Poplavila  
avlija ija ija avlija / Zemlja bubnja bum bom bom / Dong dong  
dong / To mrtvački tuče gong / Samrtni song sing song / Gong  
gong gong (Radauš 2000: 226).

Ludistički princip ostvaruje se ponajviše na zvukovnom planu, i to pomoću rimarija, ponavljanja i dekonstrukcije označitelja. Dekonstruirani označitelj gubi semantiku ponajprije apstrahirajući se do usklika, a zatim i do pojedinačnoga glasa/zvuka. Temeljna intencija pjesme postaje ritam, u početku jednoličan, a zatim ubrzavajući. Ritam je još uvijek konotacijski jer se u recipijentovoj svijesti vezuje uz nahrupljanje smrti. Zvukovna impostacija pjesme aludira na smrtnost muklim glasovima, koji *crescendiraju* do onomatopejskog zvuka gonga. Ipak, zaokret prema semiotičkoj matrici pokazuje upravo ludizam kao

igra riječima, prevaga označitelja nad označenim. Pjesmovni jezični materijal uglavnom se dekonstruira i reducira ili pretvara u jeku. Radauševe pjesme sa semiotičkim obilježjima uglavnom su i intermedijalne jer prostornost književnosti zamjenjuju vremenitošću glazbe. Jezično se svodi na tonsko, semantika ustuknuje pred ritmom i zvukom.

## Izvori

- Radauš, Vanja. 1971. *Kosilica vremena*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Radauš, Vanja. 1994. *Slavonijo, zemlja plemenita*. Vinkovci: Privlačica.
- Radauš, Vanja. 2000. *Buđenje snova*. Hrvojka Mihanović-Salopek (ur.), Zagreb: Ljevak.

## Rukopisni izvori

Fond Vanje Radauša. Državni arhiv u Vukovaru. Arhivski sabirni centar Vinkovci pod oznakom: HR – DAVU – VK – 98. Fond sadrži 6 kutija (autografi i strojni prijepis s kopijama).

*Josipovo polje, Zaspala ravnica, Kurjaci, Talози krvi, Nausikaja* (zbirke)  
*Vihori nad Virovima* (roman)

## Literatura

- Budor, Karlo. 1988. Igra riječima u svjetlu barokne španjolske preceptive. U: *Književni barok*. Živa Benčić i Dunja Fališevac (ur.). Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 157-161.
- Bošnjak, Branimir. 2003. Dekonstruktivska najava postmoderne i časopis Pitanja (1969. – 1974.). U: *Postmodernizam, iskustva jezika u hrvatskoj književnosti i umjetnosti*, Zbornik radova II. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem (Zagreb, 29. XI. – 30. XI. 2002.), Zagreb: Altagama, 17-25.
- Butler, Christopher. 2007. *Postmodernizam*. Sarajevo: Šahinpašić.
- Callois, Roger. 1965. *Igre i ljudi*. Beograd: Nolit.
- Čorkalo, Katica. 2003. *Radauševa književna posveta zavičaju i domovini*. U: *Slavonica 2. Rasprave, ogledi i članci*, Zagreb – Vinkovci: HAZU, Centar za znanstveni rad u Vinkovcima, 75-85.

- Engel, Christine. 1996. Igre pravila – igra s pravilima. U: *Ludizam: Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*. Živa Benčić i Aleksandar Flaker (ur.). Zagreb: ZZK Slon, 253–272.
- Hansen-Löve, Aage A. 1996. Umjetnost kao igra. Modeli ludizma između romantizma i postmodernizma. U: *Ludizam: Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*. Živa Benčić i Aleksandar Flaker (ur.). Zagreb: ZZK Slon, 19–33.
- Jameson, Frederic. 1984. Postmodernism or The Culture Logic of Late Capitalism. *New Left Review*, 146, 59–92.
- Katušić, Bernarda. 2000. *Slast kratkih spojeva*. Zagreb: Meandar.
- Liotard, Jean-François. 2005. *Postmoderno stanje*. Zagreb: Ibis grafika.
- Markasović, Vlasta. 2011. *Rukopis ravnice*. Osijek: DHK Ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski.
- Markasović, Vlasta. 2013. *Korpusno i poetičko pozicioniranje književnoga stvaralaštva Vanje Radauša*. Doktorski rad u rukopisu. Osijek: Filozofski fakultet.
- Mihanović-Salopek, Hrvojka. 2001. *Nepoznato rukopisno pjesništvo Vanje Radauša*. U: Zbornik 6. Dana Josipa i Ivana Kozarca, 5. – 6. listopada 2000. Martin Grgurovac (ur.) Vinkovci: SN Privlačica, 60–82.
- Milanja, Cvjetko. 1984. Semantičko-semiotičko. *Republika*, 1, 26–42.
- Nemec, Krešimir. 2000. *Mogućnost tumačenja*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Oraić-Tolić, Dubravka. 1996. *Paradigme 20. stoljeća. Avangarda i postmoderna*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Oraić-Tolić, Dubravka. 1996a. *Ontološki ludizam*. U: *Ludizam: Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*. Živa Benčić i Aleksandar Flaker (ur.). Zagreb: ZZK Slon, 97–104.
- Pejaković, Hrvoje. 1991. *Prostor čitanja*. Dubrovnik: OMH Dubrovnik.
- Rem, Goran. 1994. *Panopticum slavonicum*. U: Radauš, Vanja, *Slavonijo, zemljo plemenita*, Vinkovci, SN Privlačica, 133–139.
- Rem, Goran. 2001. Radauš i konteksti, za novu koncepciju. U: *Zbornik. Šesti dani Josipa i Ivana Kozarca*. Martin Grgurovac (ur.) Vinkovci: Privlačica, 90–97.
- Slamnig, Ivan 1981. *Hrvatska versifikacija*. Zagreb: SN Liber.

Slamnig, Ivan. 1981a. *Dronta*: pjesme. Zagreb: Znanje.

*Zbornik* 2001. Šesti dani Josipa i Ivana Kozarca. Martin Grgurovac (ur.) Vinkovci: Privlačica.

### **Kratice**

BS – Radauš, Vanja. 2000. *Buđenje snova*. Hrvojka Mihanović Salopek (ur.), Zagreb: Ljevak.

JP – Radauš, Vanja. *Josipovo polje*. rkp.

KV – Radauš, Vanja. 1971. *Kosilica vremena*. Zagreb: Matica hrvatska.

SZP – Radauš, Vanja. 1994. *Slavonijo, zemlja plemenita*. Vinkovci: Privlačica.

ZR – Radauš, Vanja. *Zaspala ravnica*. rkp.

## **DETERMINANTS OF POSTMODERN THOUGHT IN RADAUŠ'S POETRY**

### **Summary**

---

**Vlasta MARKASOVIĆ**

Economic and Trade School Ivan Domac Vinkovci

Antuna Akšamovića 31, 32 100 Vinkovci

vlasta.markasovic@gmail.com

Ivan Vanja Radauš (1906. - 1975.) was a Croatian sculptor, painter and writer. His literary work includes three books of poetry and manuscripts stored in the Archives Collecting Center in Vinkovci. Radauš's literary work is characterized by postmodern aspects, disbelief in "big narrations", scepticism towards ideologies, introduction of the decentralized and weak subject and luddism.

**Keywords:** postmodern aspects, "big narrations", ideology, subject, luddism