

Izvorni znanstveni rad

DOI: <https://doi.org/10.17234/Croatica.67.4>

UDK: 821.163.42-1.09"1991/2023"

821.163.42-1:7.038.53

Primljen: 29. VIII. 2023.

Prihvaćen: 10. XI. 2023.



INTERMEDIJALNO PJSNIŠTVO HRVATSKOGA POSTMODERNITETA OD 1991. DO 2023.

Goran Rem

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet

grem@ffos.hr

Rad prikazuje fenomene prijelaza kao strategije pjesničke intermedijalnosti u kontekstu jake Povijesti kao i njenih „slabih” reperkusija. Jaka Povijest, svojim egzistencijskim predmetnim nametanjem, sklanja figurativnost i Igru kao dominantno polje Pisma, pomiče te dvije kategorije u odmaknutije tekstne pozicije, a Igra i njezina kinetična predstavica koreografije tekstualnih struktura nastoje i uspijevaju uspostaviti povratak polja dehijerarhizacije i vedrine. Rad pokazuje kako se iskustvima izložbe pojedinih poetskih tekstova u projektnim zahvatima, cijelosnih zbirki pa i opusa, ali i dragocjenim pretiscima avangardnih tekstova održava i kontinuirano intermedijalitet, izlažući se svojevrstnome stanju prijelaza, ali i bitno aktivne umjetničke medijalne pismenosti. Središnja je svakako zbirka Branka Čegeca *Ekrani praznine* iz 1992., zahvaćajući tragove vremena, kao i izložak Josipa Stošića *Čudo*; opusi pak Stojevića i Čegeca intenzivno vuku matrice intermedijaliteta kroz sve nove zbirke, a u rukopisima se autora koji su knjigovno nastupili u književnost nakon 1991. dade pratiti da je nekima intermedijalitet diskretno ritmiziran jedan od nosača opusa, nekima ekscesna jednoknjigovna kompaktna istraga radom jednoga rukopisa (Jurak, Radić, Brlošić, Ivankovac...), a nekima stalni strukturni dio eruditskoga non-enciklopedizma (Sorel, Kukavica). Kontekst nove tehničke dominante internetovske uljudbe daje malu motivsku dopunu novim oblicima intermedijalnosti, ali još jače osvjetljava nekonkurentnost globalno dominantne tehnoznanosti pred humanistikom najmanjega književnog tekstnog opsega – poetskoga teksta, makar bio i romaneskni, kao i njegove intermedijalne mašte.

Ključne riječi: poetski tekst, pjesništvo, postmodernitet, avangarda, intermedijalnost, intramedijalnost, transmedijalnost

POČETAK *EPITAFOM*

Intermedijalnost se u hrvatskome pjesništvu pojavila već u starijoj književnosti jer je nastupala uvijek kada su bila privlačna maštovita poetološka prekoračenja dominantnih konvencija, a u dvadesetom se stoljeću najavno pokrenula odmah kod Antuna Gustava Matoša njegovim sonetom *Epitaf bez trofeja*¹, a zatim je *Dažd*² Tina Ujevića svojom formalnom izduljenošću i etimološkom kinetikom također napravio posebnu pripremu za *nosačku* samosvijest i osjetljivost hrvatske lirike. Tu je, dakako, Antun Branko Šimić, čiji je izum okupljanja forme oko središnje osi u najmanju ruku intertekstno privlačan kasnijim formalnim istraživanjima, pa je već na taj način korpusno i sam dio uspostavljanja intermedijalne osjetljivosti poetskoga teksta. Nakon intermedijalnosti koja je, u blizini ili izravnom istraživanju dadaizma, u povijesnoj avangardi bila oprekom tradicijskome pismu, u onome potkorpusnom materijalu koji opisuje Branimir Donat kao dio ekspresionističkoga pjesništva, nastupa četrdesetih godina dvadesetoga stoljeća neoavangarda Bore Pavlovića i Radovana Ivšića, potom pedesetih Ivan Slamnig i Josip Stošić, a zatim šezdesetih materijalnošću rasprostorenja pjesama Zvonimira Mrkonjića te, već praktičnim konkretizmom, od kraja šezdesetih raste jak učinak desetak postmodernih autora. *Projekt Quorum* je osamdesetih polisintezno ekstenziviranje, a ulazak u devedesete i sljedeća desetljeća mijenjanje u susretu s Poviješću i prijelazom tjelesne i taktilne pa i olfaktivne *gutenbergove galaksije* u internetovski i digitalni prostor osjetilne praznine.

U tekstovima i cijelosnim zbirkama te izložbama koje su od 1991. pa do danas ispitivale intermedijalne tekstne konstelacije dade se uočiti tri glavna strategema: *intramedijalnost*, *intermedijalnost* u užem smislu i *transmedijalnost*. Intramedijalnost je stanje u kojem tekst izlaže i stimulira svoju svijest o kodnoj medijskosti vlastitog pojavljivanja, pa u igri svoje strukturabilnosti prekoračuje ili naročito izlaže neku od svojih struktura. Intermedijalnost u užem smislu je ono stanje poetskoga teksta u kojem je na bilo koji referencijalni način ekspliciran kontakt s kakvom strukturnom sastavnicom kojega drugoga medija, bilo baš druge umjetnosti ili znanstvenoga ili masmedij-

¹ Vlasta Markasović (2019) u knjizi *Sonetist Antun Gustav Matoš* taj sonet uvrštava na str. 46., a na str. 130. piše o Matoševoj skupini *intermedijalnih soneta*.

² U zbirci *Ojadeni zvono* iz 1933. Usp. Ujević 1986.

skoga strukturnog aspekta. Transmedijalnost je tekstualno stanje u kojem je motivski vidljivo referiranje izvanjske zbilje, ali je ta informacija provedena kroz predinterpretaciju kakvoga poglavito masmedijskoga zapisa.

KADA POVIJEST

U okolnostima kada je Povijest, u užem kao i širem globalnom kontekstu (rušenje Zida, Zaljevski rat i Domovinski rat), uvjetovala jake geste promjene kulturalnih, egzistencijskih pa i identitetnih konstelacija ne samo u književnosti „zapadnoga kruga”,³ umjetnost je potražila „prijelazna” rješenja za svoje nove strategije, dapače fokusiravši i samo stanje „prijelaza”. Tu je neupitno jedan od najizloženijih aspekata bila tematska promjena, bitno značajnije subjektivna, ali i intenzivno dvije druge: stilska i najpodrazumjevanija, no i najkodnija formalna jer se prethodno visoka intertekstualna osjetljivost sastavka u relativno mirnodopskom povijesnom kontekstu ovdje fokusnoga hrvatskoga pjesništva – već konceptno razvila viševrskom intenzivnom metajezičnošću (idioletički koncepti metapoetika i non-enciklopedizma Bore Pavlovića, „zvrkavost”⁴ Ivana Slamniga te manirizam Luke Paljetka,⁵ potom koncepti izvedbenog „teorijskog pjesništva” Josipa Stošića, reavangardnog Josipa Severa,⁶ multiironijskog Milorada Stojevića, programatskoga Branka Maleša,⁷ procesualnoga Branka Čegeca, neoegzistencijalizma i neoromantizma Zvonka Makovića, Branimira Bošnjaka i Zvonka Kovača), gdje se, dakako, preko osvješćenja kodne informacije najjače smještene u formu, uspostavila visoka refleksija vlastite medijskosti, a radikalizirana u sofisticiranu intermedijalnost (Ivan Rogić Nehajev, Borben Vladović, Branko Maleš, Milorad Stojević, Branka Slijepčević-Knežević, Anka Žagar, Branko Čegec, Zorica Radaković, Delimir Rešicki), susrela s „izvanjskom” destrukcijom rada „jake” povijesti te su se pojavila nužna okretanja prema transtekstualnosti, stoga velikim dijelom izvedena na taj način, no snažan dio autorskih opusa visokoga modernizma potražio je i moduse promjena koje bi bile, usprkos transtekstnoj novini, ipak

³ „[Š]to je sve nazvano zapadnim krugom, u opoziciji prema orijentalnoj, afričkoj ili indijanskoj literarnoj djelatnosti” (Slamnig 1999: 8).

⁴ Usp. Pavličić 1998: 5–20.

⁵ *Soneti i druge zatvorene forme* (Paljetak 1983).

⁶ *Diktator* (Sever 1969).

⁷ *Tekst* (Maleš 1978).

i kontinuitetne spram njihovih opusnih strategija. Nakon dosljedne opusne troknjigovne intra i intermeđijalnosti Branka Ćegeca,⁸ intenzivno motivskog i sintaktičkog kinetizma Malešove videospotne *Prakse laži*,⁹ nakon projektnog polimeđijalizma knjige *Svaki dan je sutra*¹⁰ Zorice Radaković i sintezno motivski implozivnih *Sretnih ulica*¹¹ Delimira Rešickog, istraživanja su međijalne osjetljivosti u lirskim tekstovima „naletjela” na Povijest i bitno promijenila, odnosno dopunila strategije, u najuvjerljivijim rješenjima nadigravši nužnost referencijalnosti. Sam je Rešicki u pjesmi *Ivan the Factory*, objavljenoj u *Književnoj reviji* 2/3 (1991), napravio subjektni i tematski zaokret iz „čiste” intermeđijalnosti u transmeđijalnost, dakle u pismo koje je očigledno motivski, doduše u nizu sljedećih zbirki dominantnom patosnom bojom, zahvatilo u iskustvo povijesnog svijeta, subjektno ga introvertiralo kao dokument jer ga je stilski izložilo nakon prolaska kroz drugi međij, konkretno – kroz rad snimka opisanih karakteristika. Trpna i negativitetna nostalgija, solipsistična melankolija, upravo i međijalnih referencija zatim je postala jaka dominantna stilistike toga autora.

Nastupile su, kroz povijesni filter 1991. i 1992., potom korpusne veće promjene što su tražile prijelaze kojima će autorski unutaropusno biti izvedeni obnovljeni poetološki zahvati i promijenjena opusna istraživanja. U tom je smislu *Quorum*, jedini projektni književni kontinuitet na prijelazu iz osamdesetih u devedesete (nastavljaju se i časopis i biblioteka), snažno indikativan, jer je tada aktivno i aktualno obuhvatio zasada posljednje takvo „kolektivno” časopisno mjesto u hrvatskoj ukupnoj i dogledno suvremenoj književnosti (ako privremenom suvremenošću još uvijek obuhvatimo luk od Drugoga svjetskog rata do danas, iako je od tada do danas zapravo izvedeno postavljanje triju skupinskih polja /krugovaši, razlogaši, kvorumaši/, ili triju širih prostora promjene /„mala moderna”, postmoderna, postmodernitet/). Dakle, dok su stariji autori suvremenosti bili u svojim kasnijim opusnim zahvatima postupno sve više individualizirani, ovi osamdesetih aktivirani kvorumovci odmah startaju velikom međusobnom Razlikom, scenom individualiziranih pjesničkih poetika ili, što je najvažnije – odmah istaknutom, ekspliciranom, recepcijski imenovanom i elaboriranom Razlikom – to je

⁸ *Eros-Europa Arafat* (Ćecec 1980), *Zapadno-istočni spol* (Ćecec 1983a), *Melankolični ljetopis* (Ćecec 1988).

⁹ *Praksa laži: (plagijati, kopije, video-recorderi: zlatna djeca ponavljanja)* (Maleš 1986).

¹⁰ Radaković 1984.

¹¹ Rešicki 1987.

započeto u osamdesetima kao nastupni sveukupni gest *Projektom Quorum* kao mjestom okupljanja takve svojevrsne – „ne-generacije”. Potom, na ulasku u devedesete, mobilizacijski novim uredničkim *stanjem stvari* toga časopisa i biblioteke „otvara” se osjetna promjena, značajno drukčije prvo desetljeće s kontekstom rata i polu-„poraća”, još ili uopće ne najavljujući posvemašnju dismodernizaciju kasnijih dvaju desetljeća. Riječ je o autorском urednikovanju koje potpisuje drugi *Quorumov* urednik – Miroslav Mićanović, uzevši već spomenute 1990. koncipirati periodik što ga je strategijom intenzivne polikomunikacije, medijalitetom i intermedijalitetom, jako rastvorenim uredništvom i brojnim suradnicima dotada punio Branko Čegec. Mićanović još jedno godišnje nastavlja spomenutu Čegecovu koncepciju, a zatim časopis 1991. ulazi u novo profiliranje u kojem se intermedijalnost postavlja u drukčiji položaj – u reducirano precizni prostor manjih gustih temata te jednom eksplicitno „medijskom” rubrikom, a ne više ranije širokim rastvorenjem prema „svim” umjetnostima s opet ekstenziranim širokim fokusnim temama. Naime, Branko je Čegec, sveukupnim *Projektom Quorum* osamdesetih – točnije, časopisom *Quorum*, koji je pokrenut 1985., uređuje prvo tri nulta broja te prve godine, a zatim drži ritam od šest brojeva godišnje (ponekad i prekoračujući taj broj, primjerice, kada časopis priredi cijelosa gostovanja u drugim časopisima, recimo, 1988. u novosadskim *Poljima* br. 348–349 itd.) – sve do kraja 1989., odnosno do 1990., aktivirao program ne samo visoko intenzivnoga tematskog kontakta književnosti s drugim umjetnostima i medijima, odnosno s medijskim aspektima „drugih” umjetnosti, nego je dapače žanrovski izoštreno podnaslovljeni „časopis za književnost” strateški oslobodio nužne višedesetljetne fraze o „društvenim pitanjima” pa iskomponirao u prostor u kojemu je često bila i jako velika razmjera zastupljenosti i eksplicitno palimpsestnih intermedijalnih poetskih i/ili prozних tekstova, a još više kritika, eseja i/ili studija o drugim medijima i drugim umjetnostima – spram opsega zastupljenosti same književnosti, „uže” umjetnosti riječi i njezine prvotne papirno-tiskane medijske dimenzije. Taj je urednički postupak notorni slovni književni tekst „podsjetio” da je medijalnost njegov generativni zalihosni rad. Naime, književnost naprosto, kao i druge umjetnosti, ima svojevrsnu zajedničku ritualnu pretpovjesnicu, a svaka se umjetnost, posebice književnost s obzirom na reflektivni već-značeći nosač, s vremena na vrijeme, prisjeća i osvježava na toj memorijskoj centripetalnoj (Zvonimir Mrkonjić) matrici.

Uvrštavajući drugu umjetnost u „časopis za književnost”, Čegec je strateški i označiteljski aktivno postavio „svijest o pismu” u procesualni

značenjski rad kojim je svojevrsni identitet jedne umjetnosti dobio potvrdu Razlike, odnosno notornu identitetnu zalihu na sceni umjetnosti, urednički je performirao Razluku.¹²

PROJEKT *QUORUM*

To je dio *Quorumove* strategije Čegecova uredničkog rada, za koji očigledno nije dostatno ili precizno reći da samo nešto implicira nego jasno eksplicira, a postoji i jedan „tiši”, drugi dio, znatno manjeg opsegovnog zahvata, ali koji, postupno, rubrikom „reaktualizacije”, u nove sveske časopisa dovodi starije neoavangardne autore, naime, s vremena na vrijeme u časopisu se pojavljuju ponovno otisnuti poetski tekstovi Radovana Ivšića, Bore Pavlovića, Josipa Stošića, Josipa Severa te Darka Kolibaša, pa je između ta dva polja Čegecove uredničke strategije bio sofisticirano izložen prostor za novu književnu proizvodnju, čiji su učinci, s jedne strane, sve očiglednije palimpsestne i interaktivne dinamike uspostavljene između velike količine informacija o drugim umjetnostima, a s druge strane, najprofinjenije diskretne reaktualizacijske zalihe najčešće poetske proizvodnje onih nekoliko autora koji su, u odnosu na povijesnu, bili svojevrsna produljena avangarda, neoavangarda, „ina avangarda” te su u bliskosti s povijesnom avangardom poznavali iskustva kontakta s drugim umjetnostima. Kada Mićanović u *Quorumu* 1992., uz radnu bilješku Ane Lederer i Branka Čegeca, u sličnu „reaktualizacijsku” poziciju postavi pjesme u prozi Ivana Raosa, postaje intenzivno signaliziran i ukupni jak prostor promjene, neotradicijska faza hrvatskoga postmodernog stanja, kontinuitet postmodernosti, prostor koji se sada može nazvati ne više postmoderna nego postmodernitet, jer je sama scena Pisma u trajanju s rekapitulacijskim prepročitavanjima koja „medijsko” prepoznaju kao precizan argument za aktualnost: „Aktualnost, pak, pjesničkog postupka i bliskost s cijelim nizom poetičkih obilježja generacije koja se javila tijekom 80-ih godina (primjerice: dokumentarno korištenje rukopisa, odnosno grafičkog znaka, asocijativno prizivanje imena iz „medijskog prostora” itd.)” (Lederer i Čegec 1992: 222).

¹² Terminološko – upotrebom ne posve kanonizirano, ali zapravo besprijekorno – rješenje u prvom hrvatskom prijevodu Jacquesa Derridaea, za odnos između njegova strateškog neologijskog postava *différance* i *difference*, objelodanjeno i aktivirano u zborniku *Slovo razlike, teorija pisanja* (v. Babić 1970), u tekstovima Darka Kolibaša, Branimira Bošnjaka, Josipa Brkića i drugih.

Intermedijalnost, koju urednički raspisuje Čegec, a on je i esejistički potpisuje vlastitim autorskim naslovom *Presvlačenje avangarde* 1983.,¹³ s jedne strane stiže iz iskustva tih neoavangardnih istraživanja Bore Pavlovića, Radovana Ivšića, Josipa Stošića, kasnije Josipa Severa i Darka Kolibaša, a s druge strane iz *WestEasta*, projekta koji je posebnim finalnim „antologijama”, temeljno projektnim potpisom Francija Zagoričnika, u petnaest godina s osam „saziva” okupio brojne autore avangardnih tendencija s područja najjužnije srednjoeuropske „osovine” od Maribora, Kranja i Ljubljane pa kroz Rijeku, Sisak i Zagreb do Novoga Sada i Beograda, koji su imali svoje opusne ili podopusne istraživačke geste *prekoračivanja* umjetnosti iz kojih su stizali – prvo u slobodno otvoren prostor medija izložbenog rada, ali zatim bitno u osnovne tekstualne stranice uveska Kataloga, odnosno medija konkretističke Knjige.

Intermedijalnost je u poeziju intenzivno ulazila svaki put unutar dvadesetoga stoljeća kada su bila potrebna rješenja za obnovu koda komunikacije, za obnovu same temeljne geste kreativnosti, konstruktivnosti i konkretnosti uz intenzivno apstraktne zalihe označenog naspram referencijalne destruktivnosti, za napose samo procesno imenovano *uskrснуće riječi*, odnosno onih nosača značenja koji su kompromitirani kakvom i prečestom jakom i dominantnom destrukcijom, onom koja jest i kada dominira Poviješću usprkos navodnom Logosu ispunjenu Smislom. Dakako, u doba prve ili povijesne avangarde intermedijalna je igra bila aktivirana kao suprotstavljanje nesposobnosti Čovjeka da Pismo koristi za kreativnost, a ne za ratne poruke, dok će kasnije intenzifikacije intermedijalnih igara semiotički svjesnom slaboćom supostavljati vedru ludističku tjelesnost teksta stalnoj gradacijskoj slici loše pozicije humaniteta u svijetu, u gnoseološkoj krizi i njezinoj intenzivnoj zatamnjenosti.

Tako se umjetnost riječi intermedijalno osjetljivo odlučuje za futurizam, čiji će časopis *Zvrk*¹⁴ biti nepokrenut u Zadru 1914. (Pavlović 2003: 135–183), tj. zabranjen odmah i prije izlaska, pa će pokušati, u ekonomskom užasu tadašnjega poraća, aktivirati dadaizam vinkovačke i „osječke matinee” iz 1922.¹⁵ Tamo će izduljeni ležeći pravokutnik obaju plakata pozivati

¹³ *Presvlačenje avangarde: 7 tekstova o književnosti avangarde i postavangardnih gibanja* (Čegec 1983b).

¹⁴ Začetnik je Josip Matošić, a javnost je s idejom futurističkog časopisa upoznao Boro Pavlović 1972. Usp. Pavlović 2003: 135–183.

¹⁵ Održana 20. kolovoza 1922., kako pozivnica za program bilježi – u osječkom *Royal-kinu* pod vodstvom Dragana Aleksića. Prema Aleksićevim riječima, izvedeno je „osam drama sa realtrikovima”.

na program čiji će sadržaj biti pisan dizajnom raznofontovske igre. Goran Lišnjić pravi 1994. pa zatim 2012. malu tekstno-grafičku instalaciju, intermedijalni zapis, koji postavljen u klasičnijoj pravokutnoj okomici stranice dvobojnošću replicira spomenutoj raznofontovskoj uporabi slova u ležećem pravokutnom plakatu od prije 72 odnosno 90 godina.

Što se tiče emisije intermedijaliteta iz korpusa „ine avangarde” (Flaker), ona također stiže u devedesete u najreprezentativnijem materijalu – naime, umjesto kompletnog reprinted zbirke *Novina* Bore Pavlovića, inače izvorno objelodanjene 1954.,¹⁶ a koji je trebao, taj reprint, biti predstavljen na osječkom Posteurokazu 1991., zbog sveukupnog prekida programa 27. lipnja te godine, nakon ratnog inicijala u prizoru sraza „dvaju Zastavnih vozila”, tenka i crvenog fiće „na raskrižju na Klajnovoj”, u *Književnoj reviji* broj 2/3, u okviru temata *Noise Slawonische Kunst no. 3*, objelodanjena je „iskadrirana” snimka samo jednog od poetskih tekstova iz te zbirke, njezin konceptualni uvodnik, naslovljen naprosto *Novina*. Ta je zbirka otisnuta u formatu klasičnih novina na osam stranica i u prebrzom listanju može se čitatelju pričiniti da se kreće nekim konvencionalnim novinama jer je sveukupni stranični sadržaj rubriciran prema uobičajenim kompozicijskim dijelovima dnevnih novina, pa se prije zaranjanja u čitanje naprosto lista niz „običnih” tematskih rubrika dnevnih tiskovina, naime, nakon uvodnika slijede „posljednje vijesti”, a zatim i ostale rubrike sve do „meteorološkog izvještaja” i na posljednjoj stranici – sporta. Novine su također ispunjene fotografijama koje svojim predmetima stimuliraju i ekspliciraju poetiku konstruktivizma. Ali dakako, gledano s toga istog aspekta – gledanja prije čitanja, kod lirike je intenzivno aktivan i emitiran jer ga „čuva” i kao jaku informaciju šalje sama stihovna forma, nosač stihova samih „priloga”, kao onaj kodni jaki signal koji i bez *close readinga* osvješčuje sveukupnu intermedijalnu igru za koju se usprkos skorašnjim i već avangardno temeljnim ne samo delogocentričkim nego upravo dehijerarhičkim strategijama intermedijalne lirike može reći da je ovdje, u slučaju zbirke pjesama *Novina* Bore Pavlovića, riječ o najznačajnijem intermedijalnom cjelosnom radu uopće u korpusu hrvatskoga pjesništva dvadesetoga i dvadesetprvoga stoljeća. U okolnostima neotiskivanja, odnosno nereprintiranja, zbirke u ljeto 1991., s obzirom na prekid svih javnih oblika priredbenosti kulturnih programa, autor je uredništvu Posteurokaza bio predložio i moguće kakvo

¹⁶ Pavlović 1954.

drukčije grafičko rješenje, ne specificirajući točno na što misli, što je ipak u *Reviji* bilo samo fokusno i fragmentno provedeno „prenošenjem” samo teksta „novinskoga” uvodnika, a što se tiče drukčijih opcija „špiгла” pa i takvom obliku primjerena načina bjelodanjenja, koje je autor najavio kao moguće, može se pretpostaviti da je autor u konzekventnosti provedbe objavljivanja pretiska same *Novine* predvidio otežanu dimenziju njemu u dogovorima značajne autorski „potpisane” sastavnice citatne distribucije, koja je naime „originalno” 1954. bila izvedena autorovim osobnim performansnim ranouj-tarnjim kolportiranjem od vrata do vrata i poštanskoga sandučića stotinjak hrvatskih pisaca, arhitekata i likovnih umjetnika.¹⁷ Napokon, nakon izlaska iz prve faze rata, osječki je ogranak Matice hrvatske ipak naknadno napravio spomenuti reprint 1994. godine, no ukupna je hrvatska časopisna recepcij-ska slabost ratno-poluporatnog konteksta slabo zapazila taj otpor slaboći, što je međutim bilo nevažno s aspekta konceptualnog čina reprinted, čija je naklada od stotinu primjeraka bila, u dogovoru s autorom, uručena osobno svim autorima svih umjetnosti koji su sudjelovali srpnja 1994. u trotjednom programu *Ledeni mjesec*.

NOVINA

Spomenuti pretisak zbirke *Novina* Bore Pavlovića, proveden uz program podjele cijelosne naklade autorima drugih umjetnosti srpnja 1994., čime se repliciralo ili izvelo obradu autorova medijskog performansa pri distribu-ciji prvoga izdanja, pokazuje da se, kroz obnovljeno aktiviran i osviješten tekstualitet programa kulture, vrlo sofisticirano nastavila scena pisma intermedijaliteta jer je iskorištena prigoda da se od modernizma estetske komunikacije ne odustane, nego se novom čitatelju uputi s povijesno mogu-ćim rekonceptualizacijama.

¹⁷ ... čemu je u jesen 1991. bilo teško blisko replicirati kao dio projekta ponovljenoga objav-ljivanja jer je gotovo tri mjeseca sam grad objelodanjivanja bio izložen upravo jutarnjim granatiranjima, pa su i njegove dnevne novine, iako nezaustavljive, zapravo bile izrazito kasnije u danu dostavljane, no jutro nije bilo realno moguće...

VELIKAN INOAVANGARDNE HRVATSKE KULTURE – STOŠIĆ

Velikan inoavangardne hrvatske kulture, neotradicijskog istraživanja, Josip Stošić, ima devedesetih prikupljenu već posebne povlastice unutaropusnih iskustava: već kao tinejdžeru mu je 1951. zbog Igre bila zabranjena zbirka pjesama *Đerdan*¹⁸ (pretisnuta 2001.¹⁹ s referencom na postav *Čudo*²⁰ iz 1996.), zatim je recepcijski uspješno promoviran njegov katalog vlastite konkretističke izložbe s performansnim auditivima naslovljen *Govor riječi, predmeta i prostora*²¹ iz 1972. u kategoriju medija zbirke pjesama, odnosno prostora objavljivanja poezije, jer će Zvonimir Mrkonjić u vrlo bliskovremeno objelodanjenu dvotomnicu *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*²² uvrstiti upravo te tekstove, neopterećen činjenicom vrste medijskosti njihova prvotnoga pojavljivanja: izložbom, auditivnim performansom i katalogom. Tu je pridodati kao sveukupnu unutaropusnu sastavnicu i njegov pronalazak jednog od najstarijih sakralnih objekata jadranskoga prostora uopće, što sve skupa pokazuje njegovu zalihu iskustava kao pripremu za postratni sintezni, već spomenuti rad *Čudo* iz 1996. Rad je oblikovan i funkcionira kao izložak na galerijskom zidu, sastoji se od četiri riječi strukturirane kao četiri ne posve gramatički formalne rečenice. Rad generativno i generabilno „vuče” etimološke Igre, aktivira Čitatelju obrazovnu doradu i zadaje Pismu Povijesti kreativnost kao ultimativni zadatak. Ukupni je zapis performativ koji Čovjek i Povijest imaju naučiti čitati. Trauma zabrane, kojom je ušao u književnost 45 godina ranije, sada je dobila prostor u kojemu može osloboditi Pismo. Zaranjanje u sakralne podloge, kojima se bavio kroz svoj terenski rad, sada su etimološkim i leksičkim zgusnućem kao i lapidarnošću metaforizirane i konkretizirane istovremeno. Medij riječi i galerijskog zida ponovno je pozvao na književno čitanje, ali i pisanje, odnosno upisivanje, potrebno gramatološkom jezičnom talentu, iako je katalog te izložbe teže dostupan od onoga iz 1971. Autorski je ugostio, pozvao i doveo do svojeg izložka upravo Boru Pavlovića, koji mu je tom prigodom donio na poklon svoju reprintnu zbirku *Novina*. Društvo im je pravio još jedan od krugovaša, Joja Ricov, svojevremeno i sam sklon manjim eksperimentima u grafici

¹⁸ Stošić 1951.

¹⁹ Stošić 2001.

²⁰ Stošić, Maračić i MacMaster 1996.

²¹ Stošić 1972.

²² *Razdioba* (Mrkonjić 1971a); *Tekstovi* (Mrkonjić 1971b).

lirskoga teksta, inače autor iz posljednjega Tinova poratnog društvenog kruga „mladih” (Boro Pavlović, Frano Alfrević, Anka Petričević, Vladimir Rem, Joja Ricov, Salih Alić i Dragutin Vunak).

Sam Stošićev rad *Čudo* je možda najsloženiji tekst transmedijalnog pjesništva jer je izgrađen od materijala koji zahvaća u izvanjsku povijest (ratna akcija Oluja), ali ga trima simbolizacijskim filterima dekontekstualizira u procesu u kojem je jedan od filtera i sakralizacijska starozavjetna emisija, ali i pučki usklik, drugi, naslovno metajezično dvostruki – žanrovska oznaka (čudo), treći strukturno metajezični deskriptem stanja semantičkih odnosa unutar teksta. Imenovanje fenomena iz Povijesti, ali sa sviješću da ima *suglasje* u temeljnom sakralizacijskome tekstu civillizacije,²³ prolazi kroz medijsko izlaganje na izložbenom zidu u medij estetskoga teksta. Taj skok značenja iz fizičke povijesti čini ga transizvornim, a daljnja dva prijenosa i usklađivanja u tekstnu sintaksu metajezično ga medijaliziraju. Imenica *suglasje* subsemantizira stanje subjekta, daje mu ekstraktnu ekranizaciju prizora koji je Ivan Rogić Nehajev u *Osnovama uranometrije*,²⁴ redcima pjesme u prozi ovako „dokumentirao”: „Koji su ostali na njoj one jeseni devedeset i prve govorili su: ja, a čulo se: mi.”²⁵

Zbirka Zvonimira Mrkonjića *Put u Dalj* iz 1992. diskretni je i Rogiću poetološki paralelni dekonstrukcijski transmedijalni²⁶ rad, stihovno-redčani zahvat na aktualnim masmedijskim frazama koje su umnoženom svakodnevnom upotrebom u ratnom kontekstu obesfigurativizirale niz inače relativno ne baš često izlaganih riječi i sintagmi te je konceptualno metahumanističko osvješćenje nužne privremenosti takva stanja kojemu je stoga upravo dekon-

²³ *Halelu* (imperativ 2. l. mn. *hll*, slaviti) + *Yah* (skraćeno za *Yhwh*), hebr. 'slavite Boga'. Iz psalama (Stari Zavjet /*Tanakh*) koji se pripisuju kralju Davidu, većinom u kontekstu ratne pobjede nad neprijateljima. *Čudo* – hebrejski *nes*, koristi se u Tori većinom u kontekstu Mojsija, npr. razdjeljivanje Crvenog mora, voda koja teče iz pećine. Oba termina također preuzima kršćanstvo u kontekstu Isusovih čuda, npr. izlječenja. Isusova čuda su više individualistička i humanistička, a židovska više pragmatična i funkcionalna.

²⁴ Rogić Nehajev 1994.

²⁵ Preuzeto iz *Sredozemlje, sedmi put – izabrane pjesme 1969–1994*, poetski tekst *Na trpinjskoj cesti* (Rogić Nehajev 1999: 369).

²⁶ U zbirci izabranih intermedijalnih pjesama *Medij mlijeko*, izabranih iz cijeloga pjesničkoga opusa od šezdesetih godina do 2014. (a fini stopljeni mikroizrasi intermedijalnosti nastavljaju se i u kasnijim zbirkama: *Reciklažno dvorište* iz 2018. i *Grafiti* iz 2023.), izbiratelj tekstova Sanjin Sorel opaža: „Mrkonjić rijetko do kraja napušta prostor jezika kako bi realizirao sliku. Naprotiv, većina njegovih radova jezičnog je karaktera te, od slučaja do slučaja, apostrofira čas vezu s vizualnim, čas s akustičkim, a čas s idejnim aspektom jezičnih jedinica” (v. pogovor „Konkretno i konceptualno u pjesništvu Zvonimira Mrkonjića” u: Mrkonjić 2014: 147).

strukcijski uspostaviti premošćenje te demetaforizacije, a dostojanstveno profinjeno sačuvati okolnosti za povratak u jezik, u – jeziku nužne – metafore, a sve kako bi materijalnost teksta oslobađala subjekt.

DEKONVENCIONALNO USPOSTAVLJANJE ODNOSA

Damir Radić, Dragan Jurak, Kornelija Pandžić Mlinarević, Tomislav Bajsić, Zvonko Sarić, Robert Perišić ulaze u intermedijalna istraživanja uvjerljivim pojedinačnim pjesmama ili ipak s više pjesama, no vrlo zasebnim intervencijama i Zorica Radaković, ne samo autorica ponajeksperimentalnije intermedijalne zbirke s početka 80-ih,²⁷ nego i autorica frazeološkog i profetskog naslova svojevrzne shizofrene sakralizacije s uličnog nemjesta, knjige iz 1990. – *Bit će rata*.²⁸ Ta je knjiga puna intermedijalnog masmedijskog mikroznačenjskog sintetiziranja stanja koje je Povijest nametnula i dovela do nepodnošljivog stanja subjekta, kada više osvješćenje inače vedre marginološke slabosti spram agresije ipak nije dostatno ni za notorni opstanak, pa dostojanstvo neaktivizma nema realnih opcija baš ni za notorni tjelesni opstanak. Trebat će izreći ili Suglasje ili Gađenje.

Taj i takav subjekt 1999. ulazi i prelazi u zbirku Zorice Radaković aprofetskog gađenja, naslovljenu, profanirajućim opažajem *Eto muha*,²⁹ i tamo nastoji hiperboliziranim umnoškom pitanja i pojačanim intenzitetom usklika naći bilo kakvu stabilnost u jezičnim opcijama koje su analitičnom umu na raspolaganju. Ta njezina knjiga dekonvencionalno uspostavlja odnos između uobičajene kompozicijske dinamike odnosa materijalnoga i konceptnoga pitanja – pa i idejnoga – Početka i Središta. Naime, naslov se ne nalazi na početku, nego je bliže poziciji koju bi se lakše nazvalo središtem. Takva konstelacija *odmeđuje*, kako je unutarstihovno stanje subjekta kao egzistencijalističku reperkusiju pedesetih imenovao Slavko Mihalić, oslobađa subjekt od stabilnosti, daje mu tu privremenu shizofrenost kao talent narušiti koncept medija stranice teksta oko fiksiranosti Središta odnosno onoga što nasilno koristi konvenciju da smjesti subjekt *gdje mu je mjesto*. Vršna pozicija naslova se „seli” u unutrašnjost teksta i pjesme doslovno imaju naslove u najmanju ruku ispod početnih stihova, a vrlo često baš u

²⁷ *Svaki dan je sutra* (Radaković 1984).

²⁸ Radaković 1990.

²⁹ Radaković 1999.

sredini. Pitanje zašto je to tako je dakako iz same kodifikacije upućeno – još jedno pitanje, uz one stotine koja su kroz tekstove zbirke umnoženo provedena. Zašto je naslov dekodifikacijski smješten „niže” od uobičajenog mjesta njegove nazočnosti pa i odsuća – to je sada provodno rascijepno pitanje, koje se bitno naslanja na svijest o općoj formi lirskoga teksta, o njezinome komunikacijskom mediju, u kojem naslov ima puno značenjskog posla, kodifikacijski značćeg, ali ovakav još nije iskušao i stoga je tako velikoslovan postao jako intenzivno obuhvatno pitanje, ponajprije motivski određeno neodgovorivošću, ali i idejom eksplicitnog gađenja zbog neeticiteta i prostakluka (tj. motivskog kompleksa turbofolka kao poratnog kulturalnog trojanskog konja), izbjegnua u jezičnu obnovu i nepotkupljive Slobode.

RJEČAŠI PEČUHA I BUDIMPEŠTE

Karakterističan izbor intermedijalnoga hrvatskoga pjesništva pojavljuje se 1997. u Budimpešti, uredničkim radom časopisa *Riječ*, časopisa za književnost i kulturu Hrvata u Mađarskoj, jer tada nakon niza desetljeća hrvatski jezični prostor u Mađarskoj dobiva potpunu autonomiju izbora i strategija kretanja Pisma. Dvojica „rječaša”, Stjepan Lukač i Stjepan Blažetin, obojica akademski filolozi na dvjema kroatističkim katedrama, u Budimpešti i Pečuhu, odlučuju zahtjevno modernistički graditi prostor referiranja kulturalne i estetske, pa i poetološke, upotrebe hrvatskoga jezika u manjinskoj bitno tradicionalističkoj slici, nastojeći jezičnim intenzitetom zamijeniti ili nadigrati sveukupni aktivnokomunikacijski i egzistencijski odstup hrvatskoga etniciteta iz vlastita jezika i identiteta, stoga nakon objavljivanja Blažetina prijevoda „mađarskog Šimića” Miklósa Radnótiya u biblioteci *Neotradicija* naslovom *Neskladnom vremenu usprkos*,³⁰ i sami aktiviraju neotradijski kod te već u svojem drugom broju izlaženja časopisa bjelodane sedam antologijskih vizualnih/intermedijalnih pjesama hrvatskoga pjesništva: *Kvadrati tuge* Ivana Slamniga, *Autoportrait* Vjekoslava Martina Bobana, *Paklena crtica* Milka Valenta, *Rič* Jurice Čenara, *Garda u avanu* (konceptualno „nepoznatog autora”), *Pedigree song* Ljubomira Stefanovića i *A/leš* Branka Čegeca. Dakako, uskoro, 2003., kada stiže na uvid prva samostalna zbirka pjesama Stjepana Blažetina, neslučajan je već i ludizam naslova *Porcija*

³⁰ Radnóti 1997.

besmisla, zb(i)rka,³¹ no tamo se nalazi i tekst *Santovački nokturmo*, pjesma koja jednostavnom anaforičnom repetitivnošću gradi i konkretističku grafičku emisiju, uspostavljaajući tim grafostilizmom i formalnim radom intenzivnu ritmičku intermedijalnu semantičku konkurenciju, ali i „tonsku” podršku tematskoj tekstualnoj strukturi.

TRANSTEKSTUALNOST I TRANSMEDIJALNOST

Cijela Čegecova zbirka *Ekrani praznine*³² iz 1992. konceptno je intenzivne izvedbe semantičkoga procesnog „prijelaza”. Svih sedam ciklusa ekspliciraju svojim dorubnim postzavršnim stihovima u *italicu* datacije od 1986. do 1992. i time doslovno potpisuju Vrijeme, dokumentiraju ga i, gotovo neprimjetno – subjektiraju jer ga pune semantičkom zalihom „nultog” poet-skog teksta. Kako to?

Knjiga počinje „nultim” tekstom naslovljenim *Mirisna antologija praznine*, koji je jedini u cijeloj zbirci, od naslova do dorubnog navođenja godine, u kurzivu, ali dakle ne i taj donji, donekle od slovnog dijela odmaknut, datacijski dostih. Taj je tekst inverzan, u tom odnosu kurziva i kurenta, spram svih ostalih. Svi ostali tekstovi, tj. svi ostali ciklusi, načinjeni su tako da su im naslov i glavno tijelo teksta u kurentu, a samo potpisni, dorubni redak označavanja godine, ili mjeseca i godine, ili dana, mjeseca i godine, kurzivni. Taj gotovo neprimjetni postupak različitog oblikovanja uvodnoga teksta spram svih ostalih u knjizi s jedne strane fino označava njegovu uvodnost, a s druge strane sugerira ulijevanje ne samo konvencionalno njegove zalihe značenja – u ostatak tekstova knjige – nego posebice baš samu vezu onoga ispisanog u naslovu i tijelu uvodnoga teksta – u datacijske podrubne dostihove svih ostalih ciklusa i tekstova knjige. Tako se kompozicijom knjige podrubni dostihovi semantiziraju jačim značenjskim emisijama od onih koje se prima pri samostalnim i legitimno odvojenim čitanjima „samih” pojedinih pjesama. Stoga je logično napravila antologija *Korpusa tekstualnih tijela* studije *Pogo i tekst*³³, kada je tekstove izdvojene iz Čegecove zbirke otiskala uz intervenciju mijenjanja dorubnih dostihova koji nose dataciju; na taj način uspostavila im je sustihovnost, odnosno stihovnu ravnopravnost

³¹ Blažetin 2003.

³² Čegec 1992.

³³ Rem 2011.

unutar pojedinog poetskoga teksta, a koja se dakako u izdvojenom čitanju pojedinoga teksta ne da posve zadržati ako se nema na uvid bliski sadržaj svekupne zbirke te spomenuti raspored. Još tri datacijske geste unutrašnjeg semantizacijskog strukturiranja postavljaju kompozicijsku razliku, naime, ciklusi *Vozač Thomasa Bernharda*, *Sedam prozora u dvorištu Gundulićeve 24* i *Okvir za fotografiju pustinje* nemaju dostihovne datacije jedinstveno provedene, nego su smještene samo ispod posljednjeg poetskoga teksta, čime se – osim što bi Josip Užarević možda komentirao kao autorovu grešku (poput viška u slučaju Vidrićeve intermedijalne pjesme *Plakat* ili AGM-ove greške u prvom stihu *Utjehe kose* gdje je „tužnu” istaknuta subjektivna disritmija³⁴) – dade primiti jače značenjsko zgušnjavanje samih ciklusa, svojevrsno kinetiziranje značenja u bližu povezanost unutar ciklusa te finitno „naslanjanje” na završnu ciklusnu dataciju. Ovo ne isključuje ni opciju čitanja tih tekstova bez svijesti o dataciji, no kako se vidi, unutar zbirke je tim rasporedom datacija kao dostihova punjenih uvodnim tekstom izvedena intenzivna referencijalna igra u transtekstualnom smislu, dakle obuhvaćanja značenjskih emisija Povijesti, no uz naslov same zbirke transtekstualnost postaje privremena transmedijalnost jer referentna datacija ima zadatak „ekranizirati” i pri tome, imenovanjem predmeta te ekranizacije-esejizacije, „prazninom” osvješćivati proces izmicanja sadržaja Povijesti i sadržaju Povijesti. Tako, ispražnjujući sadržaj Povijesti, tekstovi vraćaju svoju intermedijalnu eksplozivnu zaokupljenost, izlažu procesualnost samu, apstraktnu i obilježenu kretanjem svih tekstualnih struktura, igrom koja je osvješćujući i dostihovno označavajući kontekst zapravo konceptualno sačuvala autonomiju i demobilizaciju svojeg estetskoga prostora subjektivne melankolije.

Napokon, dade se vidjeti da je forma teksta tu odradila još jedan značenjski postupak jer su dostihovi dolje odmaknuti od „integralnog” dijela teksta, na onaj način na koji su i naslovi izdignuti, stoga se intenzivira njihova metajezičnost, premda u smjeru slabosti. Naime, dok naslovi „jakosno” dvostruko metajezično „rade” – i kao dio koda, i kao konkretno nadneseni „sadržaj” – dotle odmaknutost datacije na dnu teksta diskretno nudi svoj „slabi” asemantizacijski rad.

U svakom slučaju, sličan datacijski rad izvodi još i Čegecova zbirka *Tamno mjesto*³⁵ iz 2005., i tu više nije aktivan koncept poput onoga iz *Ekra-*

³⁴ Usp. Markasović 2019.

³⁵ Čegec 2005.

na praznine, jer potonja ispituje sličnim postupkom ojačavanje medijski nužno okružene, pa stoga i udaljavane, ali fenomenski *kadrirane*, sugestije privatnoga, no karakteristično je da još malo kasnije u tekstovima knjiga „rezidencijske” lirike nema tako zbirkovno kompozicijski konzekventno provedenih dostihovljenja, ali igre formom dinamiziraju intramedijalitet, vizualitet, prvotnu intermedijalnost.

Zvonko Maković 1978. zbirkom *Komete, komete*³⁶ i nehotice, ali neslučajno, a dakako da faktografski samo izgovaramo dosjetku – priprema koncept za ukupni *Projekt Quorum*, naime, što čini Maković? On u status lektire ne postavlja samo književnost nego prije svega njegovu pretpostavku – jezik, ali i druge umjetnosti i tako se tragovi drugih umjetnosti pojavljuju u kinetizmu ukupne knjige. Međutim, ta knjiga je u tekstualnoj strukturi forme gotovo konvencionalna, naime, nema intenziviranja kakva vizualnog rasapa, kakav su desetak godina ranije već provodili Sever, Kolibaš ili Stojević, a još ranije Pavlović, Slamnig ili Ivšić, nego se tekst kreće skoro nekom vrstom bezemocijske naracije koja taksatuiru samu jezičnost kao kretanje komunikacijskog materijala koji ne može sam po sebi ovjeriti subjektovo primanje svijeta, nego prije svega svoju generabilnost, odnosno značajke jezika kao medija. Stoga u toj slici stilsko stanje postiže baš analogiziranje kakva deskriptivskog oblikovanja slike u drugi medij, pa ta metajezična gesta zamjene kodne referencije u kojoj izmiče subjektna pouzdanost mjesta na kojem se subjekt uopće nalazi, jer se nalazi u jeziku koji odmiče i repetitivno „hladi” subjektno stanje, uznemirujući se ipak samom činjenicom neizrecivosti i nedostupnost subjektu.

Ovdje je predmetno važnije da izbor iz *Kometa, kometa*, autorski priređen za 2000. objelodanjenu knjigu prestrogo izabranih pjesma pod naslovom *Veliki predjeli, kratke sjene*,³⁷ potvrđuje stalni pokušaj kretanja subjekta prema medijskoj dimenziji instrumenta koji upotrebljava nastojeći činiti bilo koju komunikacijsku gestu. Naime, Maković je zamalo tom knjigom izbora zaokružio svoj opus, no tada je 2005. izašao s materijalom knjigovno nazvanim *Međuvrijeme*³⁸, a riječ je o radikalnim jezičnim intramedijalnim i intermedijalnim tekstovima časopisno objelodanjivanima tijekom sedamdesetih te finaliziranim trideset godina kasnije, koji izlažu sam proces jezičnog obuhvaćanja i/ili građenja svijeta, gdje je jedan od ključnih motiva kubistička

³⁶ Maković 1978.

³⁷ Maković 2000.

³⁸ *Međuvrijeme (1971–2003)* (Maković 2005).

motivska struktura „kutija”. U dvadesetak tekstova ova Makovićeve knjiga rastvara slijed jezične potrage, također intenzivno nastoji izbjeći ikakav subjektni autoritet i kompetenciju te ga procesno približiti do nadmoćne, ali i nepouzdana, proizvoljne jezičnosti.

Vrlo blizu Makovićevu ukupnom neoegzistencijalističkom nizu jezične disubjektiranosti je Romeo Mihaljević zbirkom *Noćni jezik*,³⁹ gdje međutim povremeno subjekt preuzima svoje melankolijsko nemjesto u svijetu načinjenu od gesta imenovanja, no tamo ga poglavito zaokupljaju medijske analogije postojanja mogućeg mjesta kao instance subjekta – a ne slike, zaokupljaju ga procesna intramedijska tekstna ostvarenja onoga mjesta koje je motivski preuzeto iz prostora drugih umjetnosti, iz simulakrumske nefizičke činjenice, posebne osobnosti mediosenzibilnosti.

DUGE SOLAŽE, SINTAKTIZAM I HIPERTEKST

Milko Valent knjigom *Jazz, afrička vuna*⁴⁰ iz 2001. uspostavlja, unutaropusno gledano, relativno kompaktniji intermedijalni zbirkovni materijal tekstova, koji se zapravo nastavljaju, poput svih njegovih knjiga poetskih tekstova, tematski zaokupljati aspektima fiziologizacije egzistencijske intime, erotskih manirističkih slika stilski smještenih između hiperbole i melankolije, a uvijek uz ludizam persifliranih, ali temeljnih filozofskih koordinata. Ono čime ova knjiga postavlja intermedijalno aktivniji provodni plan je već imenovano u naslovu: vrsta glazbe poznata pod imenom *jazz* svojim karakterističnim repetiranjem imenovanja u većem broju tekstova te knjige i njome i njenim bliskim značenjskim reperkusijama, bilo unutar pojedinoga teksta ili pak obuhvatnim naslovom ciklusa, semantizira slobodne formalne i stihovne strukture, stilistiku ili zapravo zagovor za koncepciju improvizacije na potezu od minijatura do dugih „solaža”, a posebice se uspostavljaju motivska ponavljanja subjektne pozicije plesača i plesanja, kretanja fenomena društvene margine i mjesta autora u toj decentriranosti te humorna inkompatibilnost čestog gustativno-taktilnog primanja ili građenja egzistencijskih paradoksalnih prizora.

Tihomir Dunđerović u zbirci *Psiho, ptice* već naslovno konceptuira sintaktizam intermedijalnog nastavljanja i preskoka, sugerirajući deskrip-

³⁹ Mihaljević 2002.

⁴⁰ Valent 2001.

cijskim postupcima poneki filmski skokoviti kadar, što je prije njega već jako radikalizirao Marinko Plazibat. Često u tekstnim ritmovima deskripcije, primjerice *Čisto, dobro osvjetljeno mjesto*, prikazivački i izražajno izlaže sam unutartekstualni intermedijalni proces kao dio svijeta lirske priče, teme:

(...)
priča o tome kako je od toga drveta
napravio svoju prvu skulpturu,
kako je skulptura izgledala
kao smušena i nedovršena rečenica,
kako je isklesao čitav jedan suvišan tekst, (...) ⁴¹

Ivan Kunštić tekstovima *Slike*,⁴² *Dijete, San* i *Tribute to Branko Maleš* izvodi, uz malu deskripcijsku pomoć postoniričkog stanja, sliku koja subjektivni identitet puni intermedijalnim prijelazom iz filma u likovnost.

SLIKE

Jednog jutra probudit ću se
popularan kao netko tko je
oduvijek htio glumiti
u ovom c/b filmu,
imitiranoj stvarnosti,
ograničen prozirimim linijama
i čvrstim zidovima na kojima već
godinama stoje obješeni tužni
geometrijski kvadrati.

Lirska minijatura, odnosno trostihovni poetski tekst Marijane Radmilović *In memoriam*,⁴³ u dva je navrata postavljan kao *motto* za dva izbora korpusa intermedijalnoga pjesništva. Tekst naslovno izvodi dvostruku žanrovsku igru, a animacijske konvencije medija crteža konkurentski uspostavljaju odnos između likovnosti i plesa. Izravno imenovanje jednog likovnog umjetnika, kao i simulacija naziva jednoga glazbenog rada, uspostavljaju u vrlo malom prostoru četveromedijalni svijet.

⁴¹ Dunderović 2005: 56; Dunderović 2021: 37.

⁴² *Kora* (Kunštić 2010: 48).

⁴³ Radmilović 1998. Usp. Rem 2002: 410 i Rem 2011: 31.

Marinko Plazibat tekstem *Pejaž. Sad imam veliko dvorište*⁴⁴ aktivira onu stošićevsku intermedijalnost kakvu je Stošić postavio i u iskustvu izložbe, ali i „verbovoko” performansa, dok Plazibat taj vizualni razmještaj koristi ipak za pojačavanje neobične sintakse, za pojačavanje kod njega i inače aktivne agramatičnosti, leksičke inkompatibilnosti i za dodavanje skokovitog kadra kao postupka kojim stiže i do arhitekturemskog motiva.

Marko Pogačar zbirkom *Pijavice nad Santa Cruzom* iz 2006. dinamičnim zatezanjem profanog prema suprotnom motivskom polu te oštro i intenzivno negativitetnog spram možda također opet reafirmiranog profanog, ali polimotivskog i polisenzacijski sofisticiranog – ulazi u nastavljanje već istraženog kod Maleša, Rešickog ili Prtenjače, samo s hipertekstualnim obratom.⁴⁵

MALEŠ, STOJEVIĆ, SOREL

Branko Maleš 1996. bjelodani zbirku »*biba posavec*«,⁴⁶ i to baš tako s navodnim znacima kao dijelom naslova knjige, čime se igra i citatnošću privatizma i obranom male pozicije, odnosno pozicije male priče i njenih reperkusema. Na rubu nonsensa, tekstovi te knjige su i formalno sve skloniji minijaturi, pa strategijsko njegovanje male i slabe pozicije uživa u skoro svim motivskim aspektima. Beznaslovni tekst *stanem na priču* od figurativnog semantiziranja kakve tvrdnje koja inzistira, demobilizira se u sliku nastajanja „žutog” medijskog trač-materijala, a zatim i kompromitiranja reakcije gradskog ontema na paradoksalni i nesmisleni te nereprezentativni aspekt serviranja ideologijskog nastupa – fragmenta priče. Slika nužne urbane otuđenosti kao nonsensne potrebe da se obredno okuplja u opisu *svi se klanjaju*, osvijetljena je oko senzacije medijskog fragmenta, a subjekt teksta antiautoritarno i antielitistično kolektivno stimulira najbližim ili najbliskijim mogućim komunikacijskim procesom, dakle onim kada simbolička, ali figurativno profana, tj. jednostavna informacija, doslovno ulazi u tijela: *jedemo salamu*. Nasuprot odnošenju odlomljenog fragmenta u medijsku diseminaciju, završno tekst slaže sliku intenzivne nostalgijske neposredovane privatnosti, one koja je skoro previdivo moguća baš u nastanku neelitistične skupine, u

⁴⁴ U: *Vatra. Igre na cesti* (Plazibat 2016: 61).

⁴⁵ V. Jukić 2007.

⁴⁶ Maleš 1996.

najjednostavnijoj situaciji afirmativnosti kakva kolektiva. Nasuprot početnoj slici u kojoj je priča i njen medijski spektakularni reprezentant fragmenta, na završetku teksta je vedri obredni čin u kojem subjektno neposredno *ja im pričam / kako je nekad bilo*, u kojem šalje čistu apstraktnu nostalgiju, fokusno neprecizirane, ali jezično krajnje simplificirane konstelacije, a koja se onda dakako primateljski ovjerava, oko toga *kako je I nekad bilo*.

Opusno gotovo bez iznimke, Milorad Stojević piše eruptivnu intramedijalnost, tako da su intertekstualni kinetizmi njegovih tekstova eruditski posebno aktivni, tako da svaki njegov pojedinačni, ali i ciklusno uvezani poetski tekst iz knjiga lirike od 1991. do danas, i otvara i dinamizira. Naime, materijal koji je u stalnom unatražnom pretraživanju zalihe negdje u modernističkom ili avangardističkom korpusu već izvedenih tekstualističkih istraživanja on preusmjerava u centripetalni, intramedijalnoj implicitnosti otvara prijelaz u intermedijalnost. Bilo da, u zbirci *Korzo*⁴⁷ iz 1999., prijelomom uskih pjesama koje su na lijevoj strani naslonjene na lijevi knjižni blok, a na sljedećoj, paralelnoj stranici – naslanjanjem pjesme, jednako relativno uske na desni knjižni blok, u međuprostoru sugerira i grafitira ekrane, i to ekrane praznine, bilo da u *Tempo delle signore*⁴⁸ 2010. slaže trodijelni ciklus u kojem svaki tekst svira jedan od instrumenata iz svete slobodarske *rockerske* trice, prvi kao waitsovko-armstrongovski vokal, drugi kao delogocentrični *noise* albinijevskog gitarizma, dok treći prozno pušta ramonesovsku ritam sekciju, bilo da u Appendix VII⁴⁹ zbirke tekstova *Serendipity* 2013. završno „pušta” simulaciju stravične pseudokomunikacijske agresije kao entropijsku propast ranog aktivizma umjetne inteligencije, profetirajući konkretnu smrt pisma i smrt knjige kroz generiranje nasilnih nagovaračkih disgramatičnih nonsens pisama, koja međutim mogu zasad imati i dimenziju provjere notorne kulturalne čitateljeve odnosno primateljeve pismenosti i kakve-takve spremnosti raskrinkati čin komunikacijske pljačke.

Neka vrsta Stojevićeva poetološkoga suglasja nalazi se u intermedijalnim istraživanjima nešto mlađeg autora Sanjina Sorela, posebice u zbirkama *Palimpsest* iz 1997. i *Hologrami žudnje, strojevi zavodjenja* iz 2001., ali i

⁴⁷ Stojević 1999.

⁴⁸ Stojević 2010.

⁴⁹ Stojević u svojem opusu zbirci poetskih tekstova s vremena na vrijeme aktivira specifičan „appendix”, gdje je prvi možda najpoznatiji jer je riječ o vizualnim tekstovima koji su niz foto pjesmama iz početka sedamdesetih, no taj žanr nije aktivan ni nazočan u svim njegovim zbirkama, ali je svaki put otvaranje prema drugim medijskim prostorima, svaki put je preko-račenje kompozicijski relativno uokvirene zbirkovne koncepcije.

2006. u zbirci *Bakunjin*. Riječ je o eruditskom non-enciklopedizmu, o malim ili *slabim* faktografizmima, koji su dalek i vrlo namjeran odjek borhesovskih narativnih tekstualizama, a kasnije nadostavljen u koncepte zbirki Sebastiana Antonija Kukavice. Sorelov poetski tekst *Palindrom* već naslovno uvišestručuje metajezičnu igru, onako kako to čini Dubravka Oraić Tolić svojom *Palindromskom apokalipsom* iz 1993.⁵⁰; naslovna referencijalna buka aktivira medij znanstvenih kodova, a zatim Oraić Tolić poemizira i polemizira transpovijesnu naraciju šireći je u opsežniji stihovani lik poeme i profetsku identifikaciju tekstualnog estetskog subjekta – kao i doslovnog pisca ili dapače jezičnog proizvođača Povijesti, a ne samo zapisivatelja Povijesti..., dok Sorel koncentrira topose baštine magijskog ludizma, nonsensno ih oslobađa zalihe povijesne pragmatike i ispostavlja slobodu samu, citirajući i likovnu gravuru koja prikazuje (slijeva na desno) monopoda ili sciapoda, ženku kiklopa, spojene blizance, blemiju i kinocefala autora Sebastiana Münstera (1488. – 1552.), naime – Sorel radikalizira u oslobođenje i same stranice ili formalnoga sadržaja poetskoga teksta s obzirom na to da je baš tamo – u strukturi *Forme – Pamet*, kodna svijest – oblikujući ga u subjektivnu prazninu, a tek podrupkom, dakle svojevrstnom, a jezično doslovnom, marginom, uspostavljajući programatski zahtjev za ludističkom slobodom, intermedijem bez logosnog imanentnoga centra. Tekst *Krugovi* iz zbirke *Hologrami* smješta u podrubak verbalni referat o suodnosima i kinetizmu slobodnoga kretanja samog.

AGRAMATIČNOST, SCENARIZAM TE ELIO

Nekoliko autorskih opusa poznaje intermedijalne detalje kao dio svojih gradnji najčešće svijeta, odnosno predmetno-tematske strukture, međutim, kod Anke Žagar u *Stvarnicama*⁵¹ iz 2009., iako je riječ o samo tri mjesta i teksta koja osjetnije zahvaćaju i intermedijalno iskustvo, ipak je to u opusu koji je već ispitivao konkretnu tekstnu osjetilnost, ples forme, kinetiku grafike teksta, pa je posebice smještanje velikoslovnog zapisa u međustrofni prostor, grafički slično i konkurentno naslovnom, posebna međuznačenjska pozicija, dok posljednji tekst ukupne zbirke imenuje „abecedu” kao svoju nužnu egzistencijsku gestu izražavanja, ujedno kao medij u kojem se agramatično

⁵⁰ Oraić Tolić 1993.

⁵¹ Žagar 2008; 2009.

stimulirano i sofisticirano gotovo neprimjetno ostvaruje kontakt izvora pretpostavke pisanja i njegove izvedbe, agramatičnosti usprkos, oporavku pisanja ususret.

Intenzivno je intermedijalno aktivan niz od sedam cijelosnih zbirki poetskih tekstova koji nastupa nakon dvije tisućite, a koje svaka svojom specifičnom uvjerljivošću otvaraju daljnje kontinuiranje lirskoga intermedijaliteta. Tu je, kao prvo, nenametljivo lucidni stil pseudoetimološkoga *slapstick* minijaturizma knjige *Vidjeti Madonu*⁵² iz 2002. Tihomira Matka Turčinovića, zatim jak istraživački rad intersemiotičke filmologije uz posvetu Slamnigovim *Kvadratima tuge* u zbirci *Mulholand*⁵³ iz 2004. Blaženke Brlošić, nadalje, humorno scenarijsko motivsko igranje znanstveno-fantastičnim serijalom *Zvezdane staze* u zbirci *Rezanje magle*⁵⁴ iz 2012. Davora Ivankovca, zbirka *Vi meni pjesmu, ja Vama...*⁵⁵ auditivnog i vizualnog deskriptivizma, ali i konkretizma Kristine Krušelj iz 2014., gusta esejna semioza u kontaktu s metajezičnošću pjesama u prozi i vizualnom infantilizacijom – npr. pjesmama-slikama koje ocrtavaju svojim stihovnim tijelom geografiku Jugoslavije, Kine i Etne – te poližanrovskim mediološkim materijalom ne samo u knjizi *Na samrti, čovjek slon preživjelima prepričava povijest zapadne civilizacije*⁵⁶ iz 2017. Sebastiana Antonija Kukavice, dvoautorska zbirka (s trećom gošćom) subjektne uskrate naslovljena *AV+I*⁵⁷ Ane Delimar i Viktorije Grgić iz 2019. (radnog naslova *Forma teksta*) te polimedijalno prozivanje obnovljene znakovne komunikacijske zalihe i koncepta zavičajnosti u opusu početno šimićevskog centriranja, zatim matoševskog blank-sonetiranja uz dinamično minitrokutno geometrično slaganje posve izumljenoga novoga pisma, ali posebice napokon u zbirci *Kalanto soneti*⁵⁸ iz 2020. Anđelka Mrkonjića.

Franjo Nagulov pokreće cijeli svoj već solidno razvijeni opus iz iskustva blogovskoga pisma već prvom knjigom *dečko. žena? dečko: naranča!*⁵⁹ iz 2006. i to stilistički posljeduje govornošću i lakoćom koju ispitivački izlaže u motivskom materijalu od solipstistično ironično ljubavnog do akti-

⁵² Turčinović 2002.

⁵³ Brlošić 2004.

⁵⁴ Ivankovac 2012.

⁵⁵ Krušelj 2014.

⁵⁶ Kukavica 2017.

⁵⁷ Delimar i Grgić 2019.

⁵⁸ Mrkonjić 2020.

⁵⁹ Nagulov 2006.

vističkog. Međutim, rukopis *Okupacija u 26 slika*⁶⁰ iz 2022. prva je njegova i eksplicitno višemedijalna tekstualna matica pjesama; budući da je forma eksplicitno dijaloški hiperaktivna, kreće se iz strukturiranoga intertekstualnoga izvora, kritički odbijajući infantilni proces igrifikacije, odnosno nestanka procesa čitanja, u kojemu se Nagulovljevi tekstovi postavljaju radikalnim raskrinkavanjem igrifikacijske neučinkovitosti i nepismenosti u školskom procesu pristupanja književnosti, a pseudoozbiljno kinetizirajući modelom oponašanja metodički obrađene lektire, finitno ipak se zabavno opuštajući od spomenute radikalne kritike – uz korištenje fotopoezije.

Elio Panella⁶¹, autor koji se pojavljuje tek iz ostavštine, sveskom *Književne revije* iz 2018. naslovljenim *Elio Panella* jer je, nažalost, svojim poetičkim i estetskim avangardizmom te projektnom idejom objavljivanja svih njegovih osam knjiga u jednom izdanju, naišao na prvo šutljivo, a zatim brbljavo pop-poraće pa je u kontekstu objavljenoga *Projekta Quorum* ostao bez mogućega i organski pripadnoga prostora pojavljivanja u omrežju postmoderniteta. Panella često, pa i specifično, u transmedijalnosti ratnog okružja⁶² izvodi stilističke igre slične ranijim istraživanjima Ljubomira Stefanovića, dekonstruirajući gramatičke norme dizanjem velikih slova usred riječi ili započinjanjem rečenica malim slovom, a ukazujući na medijske reperkuseme ratne svakodnevice, već odavna duboko pohranjene u jeziku, u generativnosti centripetalnih i centrifugalnih igara iz „teorijske” zalihe jezika. Također, ukazuje i na šifrantska zgusnuća u okružju kakve Jake Povijesti, kao potencijalno neodadaističko demobiliziranje i radikalno odbacivanje ikakvih jezičnih suglasja s destrukcijom.

Romani u stihovima itd.

Velibor je Čolić, naslovom *Madrid, Granada ili bilo koji drugi grad*,⁶³ svojevremeno, 1987., bio autor tek drugoga hrvatskog romana u stihovima i zatvorio je luk nabačaja toga avangardnoga žanra, poslana i otvorena još 1928.⁶⁴ Novi roman u stihovima *bjelodani 2021.* naslovom *Emigrantska*

⁶⁰ Nagulov 2022.

⁶¹ Elio Panella, Osijek, 29. lipnja 1963. - Mljet, 25. listopada 2004.

⁶² Zbirke npr. Panellina sunaraštajnika Tomislava Domovića *Živo blato*, potom mudra i sofisticirana knjiga Zvonimira Mrkonjića *Put u Dalj*, jezično sedimentna Ivana Rogića Nehajeva *Osnove uranometrije*, ludistična modernistička Dubravke Oraić Tolić *Palindromska Apokalipsa* i slično.

⁶³ Čolić 1987.

⁶⁴ Nakon manje-više nepoznatoga romana *Majka* Marije Tucaković Grgić iz 1928., u kojemu je ona na samom rubu izbljeđenja povijesne Avangarde ušla u žanr koji nitko nije prepoznao sve

*mantra*⁶⁵ i započinje prvih nekoliko nevelikih poglavlja vrlo fluktuabilnom zalihom, liričnim egzistencijalizmom odgađajući i diskretno gradirajući konkretan geografizam, koji se kumulativno sve više smješta u minimalni i frazno hiperdiskretni postupak repetitivno stilističnog približavanja nedavnoj tragičnoj povijesti rata koji je prije tridesetak godina bio proizvođač emigrantskih reperkusija, posebice posve privatnoga rješavanja načina sanacije i reuspostave identitetnih razmjera. Roman je građen od kratkih poglavlja, stihovanih šimićevskim okupljanjem oko središnje osi, a opsegom od tridesetak do sedamdesetak stihova. Početna poglavlja imaju samo nekoliko imenovanja geografemske identifikacije, koja je već smještena u specifično i posve neparadoksalno opće, u kojem subjekt sve koji su mu svojom negativitetnom sudbinom bliski zove *dragi moji Bosanci*... Tek u drugom-trećem imenuje se Dubrovnik, u oprekama i drugi nedaleki gradovi i talijanske pokrajine, a eksplicitna imenovanja autora iz drugih medija odnosno umjetnosti – od Milesa Davisa u trećem poglavlju, a zatim sve više i više (Wenders, Fassbinder, Chagall, Chet Baker, Strummer...) prema odmaku ostalih poglavlja – pojačavaju i postaju emigrantskom subjektu ono jedino pouzdano „mjesto” koje sanira njegov geokulturni izmještaj, nužan jer je zavičajni „kraj” „pun” smrti koja je ispraznila referentne oslonce identiteta, pa je metafizička sanacija izvedena repetitivnim stilizmom i repetitivnim uzimanjem adrese u medijima drugih umjetnosti, tako je postala subjektni precizna odluka potpomognuta intimom poticaja „jedne žene”.

Da nije „ušao” u književnost 1985. upravo igrom u medijskome polju, točnije u dekontekstuiranju fragmenata iz novina i periodika, koje je Krešimir Bagić izveo ciklusom *Između redaka*, u zborniku *Mladice*,⁶⁶ njegov bi se učinak u zbirki *Ponornice*⁶⁷ iz 2021. mogao imenovati iznenađenjem jer je ta njegova zbirka unutar dosadašnjeg opusa od osam naslova prva unutar

do 2014., kada je zapažen i njezin izrazito filmični način kadriranja, intermedijalizam jasne narativne geste.

⁶⁵ Čolić 2021.

⁶⁶ V. Rem [ur.] 1985: 8–12. A u tom zborniku, uz Bagića, svoje prve intermedijalne poetske tekstove bjelodane i Delimir Rešicki, Krešimir Mićanović, Milan Mačešić, Nena Smiljanić, Marinko Plazibat, a nažalost, nakon toga izdanja se gubi trag iznimno dinamičnom pismu Aleksandra Mitića. Mačešić će 1994. objaviti kao suglas slavonskom ratnom pismu zbirku *Vinkovci – Zagreb via Hrvatska* i trošit će transmedijalne dosjetke za referiranje apsurda razdaljenosti minikolektivnih recepcijskih obzora iste informacije uz zapravo vrlo malu udaljenost od izvora.

⁶⁷ Bagić 2021.

knjigovnih korica smjestila tekstove formalnog stihovnog ludizma, točnije brojnih zaigranih odmakaa od obične konvencionalne pjesme smještene uz notorni lijevi knjižni blok. Bađić tu slađe desetak izrazitih intermedijalnih „igračaka” – od slikovnih pjesma, do prekriženih stihova, izvedenih slovniđ okomica, jakih cjelostihovnih repeticija, ubačeniđ crteža, tablica, „kocke”, zvrkova i pjesčaniđ satova, geometrično razmješteniđ riječi ili stihova itd.

ESENCIJA INTERMEĐIJALITETA

*Esencija intermedijaliteta*⁶⁸ je izložba koju je Lirski kolektiv Hikos Mash-up 2021. i 2022. izgenerirao iz svojega studijskoga bibliografskog učinka, što je unutar 2013. godine iznosio desetak naslova,⁶⁹ od kojih je za izložbu intermedijaliteta važno imenovati zbirku poetskih tekstova *Ivane moj Rogiću Nehajev*⁷⁰ te esejnu knjigovnu studiju *O Tajgradu Antuna Babića*⁷¹. Naime, dvadeset i dvije članice (Izabela Bagarić, Sanja Heraković, Maja Markač, Vlatka Stojanović, Venesa Šimić, Ivana Buljubašić, Mateja Horvat, Mia Jurić, Ivana Mirošnićenko, Sonja Smojver, Marija Radman, Kristina Krušelj, Źaklina Viljevac, Tomislava Kesegić, Ana Brekalo, Antonia Rašić, Maja Kelava, Natalija Mujan, Santina Kresinger, Ranka Kojčinović, Doroteja Eškutić, Nikolina Rebrina) Lirskoga kolektiva su 2014. u zbirci poetskih tekstova uspostavile trotekstualne intramedijalne strukture, koje su na izložbi *Esencija intermedijaliteta* u okviru *PUnKta*, intermedijalnog festivala književnosti, u produkciji AUKOS-a i FFOS-a, oblikovale 2021. trodijalošku strukturu intermedijalnih pjesničkih tekstova jer su pridale ne samo ton stilistike 22 knjigovna i kanonska hrvatska intermedijalna pjesnika (Ivan Rogić Nehajev, Borben Vladović, Zvonko Maković, Milorad Stojević, Branko Maleš, Branko Čegec, Anka Źagar, Goran Rem, Delimir Rešicki, Zorica Radaković, Zvezdana Bubnjar, Marinko Plazibat, Romeo Mihaljević, Jadranka Vuković, Kornelija Mlinarević, Marijana Radmilović, Sanjin Sorel, Ivan Kunštić, Tatjana Gromača, Drago Glamuzina, Ivana Bodrožić, Ivan Golub) nego i same pojedinačne njihove tekstove te su složene 22 izložbene

⁶⁸ *Esencija intermedijaliteta – Hikos Mash-up konvergencija, politilog i teorijska misao.*

⁶⁹ Usp. Hikos Mash up 2013a, 2013b, 2013c, 2013d, 2014a, 2014b, 2014c, 2014d.

⁷⁰ Usp. Hikos Mash up 2014a.

⁷¹ Usp. Hikos Mash up 2013d.

ploče koje su svaka nosile po jedan trijalog (poetski tekst starijega autora,⁷² pjesma Izabele Bagarić /inače članice Hikos kolektiva/ te obrada Izabelina motivskog materijala stilistikom – radom pojedine *hikosice* – onoga Prvog autora). Tom trijalogu Lirski je kolektiv za izložbeni postav dodao i po fragment iz grafika kipara i grafičara Antuna Babića, o kojemu su inače napisale kolektivni rad-knjigu *O Tajgradu*, jer je njihovo esejno čitanje Babića osvijestilo i teorijski postavilo moguće procese odnosa između likovnosti i „sastavka” (Babićeva art-knjižica je bajka *Propast Tajgrada* iz 1981., dvomedijski složene naracije od njegove *slovne* bajke kao i njegova ilustracijsko-striповskoga niza grafika). Iz iskustva čitanja Babićeve bajke preuzele su samu stratešku misao intermedijalitetnog koncepta te iz toga na drugom postavu 2022. dogradile cijeli postav od 22 ploče – projekcijskom analognom instalacijom.

Poetski tekstovi Darije Žilić – najsofisticiranije na rubu proznosti, dakle visoko samosvjesne, kako je odavna zapazio Branimir Donat o pjesmama u prozi, pa ga u *Suvremenom hrvatskome pjesništvu* Zvonimir Mrkonjić referirao – manje-više paze da se baš riječi ne prelamaju, stoga da ritam bude uhvatljiviji makar u semantičkim akcentima detalja u prizorima, ali dakle kao svaka pjesma u prozi – kreću se zapravo ritmičnije od stihovanih (Donat-Mrkonjić), a u trima *Crveni cvijet na platnu*, *Brod luđaka* i *Plava dalija*,⁷³ preko kinogledateljskog, audio-vizualnog pa i olfaktivnog primateljskog stanja ujedno kritičnog subjekta, pretapaju statične snimke s onim pokretnima, statične likovnine s plesnim kretanjem i zrcaljenjem koje uvjerljivo semantizira refleksivnost, tj. njezinu odsutnost i reperkusije odbijajućih i negativnih postavljanja.

PRIJELAZ, TRANSMEDIJALNOST I INTENZITET

Intermedijalno je hrvatsko pjesništvo od 1991. odstupilo od dominantne pozicije nastupa velikih zbirki u najsnažniji tijek hrvatske književnosti, koju

⁷² Izabrani uvršteni autori iz suvremene hrvatske književnosti: Ivan Rogić Nehajev, Borben Vladović, Zvonko Maković, Milorad Stojević, Branko Maleš, Anka Žagar, Branko Čegec, Goran Rem, Delimir Rešicki, Zorica Radaković, Zvezdana Bubnjar, Marinko Plazibat, Drago Glamuzina, Kornelija Mlinarević, Marijana Radmilović, Jadranka Vuković, Romeo Mihaljević, Sanjin Sorel, Tatjana Gromača, Ivan Kunštić, Ivana Bodrožić, Ivan Golub.

⁷³ U zbirkama *Svanuće* (Žilić 2018: 83); *Pleši, Modesty, pleši* (Žilić 2010: 17); *Klavžar* (Žilić 2013: 63).

je (poziciju) provociralo osamdesetih u kontekstu *Projekta Quorum*, ali je aktiviranjem transmedijalnosti (Delimir Rešicki) ipak u početno manjim i diskretnijim nastupima inoviralo u sceni koja je za vrijeme prvih godina devedesetih utišala Igru kao glavni izvor tekstualne slobode s obzirom na to da je nužna privlačnost dokumenta postala jako vezana uz Povijest.

Ipak, nekoliko je autora iskoristilo priliku te je svoje materijale iz 80-ih doraspisalo u nove rukopise (Branko Čegec, Damir Radić), pohranjujući sam proces poetološkoga prijelaza kao estetsku informaciju, koja je opet zadržala pokretljivost promjene kao unutrašnji podatak o „učenju” novih komunikacija. I opterećenost medijske slike svijeta zahvaćena je, sintaktički i semantostilistički, posve novim i baš početkom devedesetih intenziviranim poetskim tekstom (Zvezdana Bubnjar), dok je isti proces subjektoga stanja⁷⁴ citirao Wendersovu angeologiju za očuvanje života svoje izražajne sposobnosti, a još i više igre jezičnosti kao mjesta oslobođenja od prejake Povijesti (Kornelija Mlinarević, kasnije Velibor Čolić).

Intermedijalno emitivno najintenzivniji potpisi na sceni pjesništva intermedijalnosti su devedesetih zbirka Branka Čegeca *Ekrani praznine*, reprint zbirke *Novina* Bore Pavlovića⁷⁵ te izložak *Čudo* Josipa Stošića.

Ulazak u dvijetisućite opet je označen jednim pretiskom – Stošićeve zbirke *Derdan*, zatim s nekoliko infrastrukturno stalno aktivno intermedijalnih intervencija kroz mediološki energično istraživačke zbirke Milorada Stojevića (*Korzo*, *Serendipity*, *Tempo delle signore*), napokon i sintezno renovacijskom zbirkom *Međuvrijeme* Zvonka Makovića, a zatim se tu, početkom dvijetisućitih, izdvaja kompaktni prvijenac Blaženke Brlošić naslovljen *Mulholland*. Novu vrstu zabavnog intermedijaliranja provodi Davor Ivankovac u naslovu *Rezanje magle*, a polemički kriptoaktivističan je naslov Franje Nagulova *Okupacija u 26 slika*. Po nekoliko intermedijalnih pjesama u svojim zbirkama razmještaju kao svojevrsnu temeljnu kompozicijsku kinetičnost svakog svojeg rukopisa: Anka Žagar, Mirko Ćurić, Evelina Rudan, Sanjin Sorel, Marijana Radmilović, Tihomir Dunđerović,

⁷⁴ Temeljna studija o konstituciji intermedijalnoga subjekta: *Medijska lica subjekta: stilistika medijskog subjekta u suvremenom hrvatskome pjesništvu* (Jukić 2014).

⁷⁵ Tu je također i zbirka Pavlovićevih pjesama *Nepoznate: rane pjesme (1940–1943)* (ur. Branimir Donat, v. Pavlović 1997), gdje Donat uvršćuje i tekst *Igrati se* iz 1940., kojim uspostavlja ludistični kronotopni okvir za nastup lirike mediološkog subjektoga afirmativnog stanja, maštovnog oporavka, kakav će na drugom kraju kronotopa uspostaviti Malešova zbirka *Trickster* iz 1997., što sve omogućuje subjektološku centralnu sintezu naslovom Sanje Jukić *Medijska lica subjekta*.

Jurica Vuco, Ivan Kunštić, Marinko Plazibat, Antonio Sebastian Kukavica, Kristina Krušelj, Ana Delimar i Viktorija Grgić. Kao sintetični organski materijal svih zbirki,⁷⁶ ravnopravan finom intimizmu i sofisticiranom erotizmu te nužnom apсурdizmu, intermedijalnost ispisuje lirika Elija Pannelle te Vande Mikšić, dok opusno stalno i temeljno kontaktiranje medija likovnosti i književnosti istražuju i izlažu knjige i mape Anđelka Mrkonjića i čine nešto posve drukčije od opisno i opusno blisko usporedivog, starijeg i likovnosti priklonjenijeg Vlade Marteka koji je kontaktnost priredio u izložbenim preliminarnim objelodanjivanjima objekata-knjiga, a kasnije „pristao” na konvencionalniji medij umnožene knjige poetskih tekstova.⁷⁷

Trideset i tri godine postmoderniteta hrvatskoga pjesništva postavilo je intenzitet intermedijaliteta lirike u temeljni plan zahtjevnosti i sofisticiranosti, omogućujući „složenu tipologiju konstitutivnost lirskoga subjekta u poratnome hrvatskom pjesništvu što ga Cvjetko Milanja naziva semiotičkim” (Jukić 2014), štiteći označiteljski proces prijelaza i obnove Igre te vedrine, kao prvo, od „slabe slabosti” neočekivanog visokoproduktivnog reteriranja u komunikativne frazeme osnovnoga lirizma, onoga koji je nesvjestan naslijeđa i strategije obnove, onoga koji je nesvjestan svojega davnog Jesenjina i strogog Cesarića napose, kao drugo, od brbljivosti dnevne tehnološkičnosti omogućene i producirane olako dostupnim komunikacijskim kanalima.

LITERATURA

Teorijska literatura

- Babić, Goran [ur.]. 1970. *Slovo razlike: teorija pisanja*. Zagreb: Centar za društvene djelatnosti omladine.
- Bekavac, Luka. 2015. *Prema singularnosti: Derrida i književni tekst*. Zagreb: Disput.
- Debray, Régis. 2000. *Uvod u mediologiju*. Beograd: Clio.
- Donat, Branimir. 2013. *Prakseologija hrvatske književnosti, knjiga 3. Modernizam i postmodernizam*. Zaprešić: Fraktura.
- Eliade, Mircea. 1986. *Sveto i profano*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Jukić, Sanja. 2007. Koliko teksta. *Zarez*, 31. 5. 2007. <http://www.zarez.hr/clanci/koliko-teksta> (pristup 30. 11. 2022).

⁷⁶ To se, rasvijetljeno cjelospusna intermedijalnost s „centrifugalnim” i „centripetalnim” opcijama spram metafore (Sorel), na svojevrsan nadučinkovit način ovjerava u izabranim intermedijalnim pjesmama knjige *Medij mlijeko* Zvonimira Mrkonjića iz 2014.

⁷⁷ Npr. Vlado Martek, *Imajte me* (1995) i *Volim čitati poeziju* (2001).

- Jukić, Sanja. 2014. *Medijska lica subjekta: stilistika medijskog subjekta u suvremenom hrvatskome pjesništvu*. Osijek: Pannonius.
- Kravar, Zoran. 1986. Lirska pjesma. *Uvod u književnost: teorija, metodologija*. Zagreb: Globus. 379–412.
- Lederer, Ana; Čegec, Branko. 1992. Bilješka. *Quorum* 1.
- Markasović, Vlasta. 2019. *Sonetist Antun Gustav Matoš*. Osijek: Društvo hrvatskih književnika, Ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski.
- Mrkonjić, Zvonimir. 1971a. *Suvremeno hrvatsko pjesništvo, sv. 1. Razdioba*. Zagreb: Kolo.
- Mrkonjić, Zvonimir. 1971b. *Suvremeno hrvatsko pjesništvo, sv. 2. Tekstovi*. Zagreb: Kolo.
- Pavlović, Boro. 2006. *Ljepota riječi: slika, zvuk, stih*. Zagreb: Disput.
- Pieniążek-Marković, Krystyna; Rem, Goran; Zieliński, Bogusław [ur.]. 2007. *Nasza środkowoeuropejska ars combinatoria*. Poznań: Wydawnictwo naukowe UAM.
- Slamnig, Ivan. 1999. *Svjetska književnost zapadnoga kruga: od srednjeg vijeka do današnjih dana*. Zagreb: Školska knjiga.
- Stipančić, Branka [ur.]. 1995. *Riječi i slike / Words & images*. Katalog izložbe „Riječi i slike” održane u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu 1. 12. 1994. – 5. 1. 1995. Zagreb: Soros centar za suvremenu umjetnost.
- Walter, Benjamin. 2006. Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije. *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture* 40, 78/79, 22–32.

Korpusna literatura

- Bagić, Krešimir. 2021. *Ponornice*. Zagreb: Meandar Media.
- Blažetin, Stjepan. 2003. *Porcija besmisla: zb(ir)ka*. Pečuh: Hrvatski znanstveni zavod.
- Brlošić, Blaženka. 2004. *Mulholland*. Zagreb: SKUD Ivan Goran Kovačić.
- Čegec, Branko. 1980. *Eros-Europa-Arafat*. Zagreb: Goranovo proljeće.
- Čegec, Branko. 1983a. *Zapadno-istočni spol*. Zagreb: August Cesarec.
- Čegec, Branko. 1983b. *Presvlačenje avangarde: 7 tekstova o književnosti avangarde i postavangardnih gibanja*. Zagreb: Pitanja.
- Čegec, Branko. 1988. *Melankolični ljetopis (1980–1985)*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.
- Čegec, Branko. 1992. *Ekrani praznine*. Zagreb: Naklada MD.
- Čegec, Branko. 2005. *Tamno mjesto*. Zagreb: Meandar.
- Čolić, Velibor. 1987. *Madrid, Granada ili bilo koji drugi grad*. Zagreb: RZ RK SSOH.
- Čolić, Velibor. 2021. *Emigrantska mantra*. Zagreb: Meandar Media.
- Delimar, Ana; Grgić, Viktorija. 2019. *AV+I*. Drenovci: Općinska narodna knjižnica.
- Dunderović, Tihomir. 2005. *Psiho, ptice*. Drenovci: Općinska narodna knjižnica.
- Dunderović, Tihomir. 2021. *Drvolaši*. Đakovo: Gradska knjižnica Đakovo.
- Esencija intermedijaliteta – Hikos Mash-up, konvergencija, polilog i teorijska misao*. 2021. Osijek: Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera [2022²].
- Hikos Mash up. 2013a. *Karnevalizacijski aspekti u Cirkusu Ive Balentovića i Karneva-*

- lu cvrčaka Mirka Jirsaka*, izlaganje. Gradska vijećnica Županja – Okrugli stol Ivo Balentović, 11. svibnja 2013. u sklopu 24. pjesničkih susreta u Drenovcima.
- Hikos Mash up. 2013b. *Drama, Cirkus*, performans. Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, 6. lipnja 2013.
- Hikos Mash up. 2013c. *Dravski atelier – Ivane moj Rogiću Nehajev. Tema*, 1–2, 87–96.
- Hikos Mash up. 2013d. *Nekopirani umnožak – 22 kritike o Taj-gradu Antuna Babića zapravo torta o knjizi, traktat o kiparskom pisanju grada Tihomira Matijevića*. Đakovo: Ogranak Matice hrvatske u Đakovu, DHK Ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski, 83–155.
- Hikos Mash up. 2014a. *Ivane moj Rogiću Nehajev*. Drenovci: Općinska narodna knjižnica Drenovci.
- Hikos Mash up. 2014b. *Književnokritičarski i znanstveni subjekt u kontekstu medijske kulture, književne i intermedijske kritike i funkcionalnostilističke analize znanstvenih tekstova*. *Književna revija*, 1–2, 5–231.
- Hikos Mash up. 2014c. *Književna kritika, hrvatske konstelacije teorije i prakse medijskog subjekta, metakritika*. Đakovo: Ogranak Matice hrvatske u Đakovu – DHK Ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski, 29–66.
- Hikos Mash up. 2014d. *Sve je to movie! Interstilističke analize pjesničkih i filmskih tekstova studijske skupine HIKOS MASHUP*. Osijek: Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku.
- Ivankovac, Davor. 2012. *Rezanje magle*. Drenovci: Općinska narodna knjižnica.
- Krušelj, Kristina. 2014. *Vi meni pjesmu, ja vama...* Drenovci: Općinska narodna knjižnica.
- Kukavica, Sebastian Antonio. 2017. *Na samrti, čovjek slon preživjelima prepričava povijest zapadne civilizacije*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Kunštić, Ivan. 2010. *Kora*. Knjižnica Pjesnički susreti. Drenovci: Općinska narodna knjižnica.
- Maković, Zvonko. 1978. *Komete, komete...* Zagreb: Mladost.
- Maković, Zvonko. 2000. *Veliki predjeli, kratke sjene: izabrane pjesme*. Zagreb: Meandar.
- Maković, Zvonko. 2005. *Međuvrijeme (1971–2003)*. Zagreb: Meandar.
- Maleš, Branko. 1978. *Tekst*. Zagreb: August Cesarec.
- Maleš, Branko. 1986. *Praksa laži: (plagijati, kopije, video-recorderi: zlatna djeca ponavljanja)*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.
- Maleš, Branko. 1996. *»biba posavec«*. Zagreb: Lunapark.
- Martek, Vlado. 1995. *Imajte me* [ur. Franci Zagoričnik]. Kranj; Zagreb: Ap-art.
- Martek, Vlado. 2001. *Volim čitati poeziju*. Zagreb: Naklada MD.
- Mihaljević, Romeo. 2002. *Noćni jezik*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Mrkonjić, Anđelko. 2020. *Kalanto soneti*. Osijek: Ogranak Matice hrvatske.
- Mrkonjić, Zvonimir. 2014. *Medij mlijeko* [prir. Sanjin Sorel]. Zagreb: Meandar.
- Nagulov, Franjo. 2006. *dečko. žena: dečko? naranča!* Drenovci: Općinska narodna knjižnica.
- Nagulov, Franjo. 2022. *Okupacija u 26 slika: (metodički obrađena lektira)*. Zagreb: Sandorf.

- Oraić Tolić, Dubravka. 1993. *Palindromska apokalipsa*. Zagreb: Durieux.
- Paljetak, Luka. 1983. *Soneti i druge zatvorene forme*. Osijek: Izdavački centar Radničkog sveučilišta Božidar Maslarić.
- Panella, Elio. 2018. (temat „Elio Panella“), *Književna revija* 4.
- Pavličić, Pavao. 1998. Zvrkasti doktor. *Ivan Slamnig, Relativno naopako*. Zagreb: Mozaik knjiga. 5–20.
- Pavlović, Boro. 1954. *Novina*. Zagreb: vlastita naklada.
- Pavlović, Boro. 1997. *Nepoznate: rane pjesme 1940–1943* [ur. Branimir Donat]. Zagreb: Dora Krupičeva.
- Pavlović, Boro. 2003. *Ugodna pripovijest*, Zagreb: Disput.
- Plazibat, Marinko. 2016. *Vatra. Igre na cesti*. Osijek: Društvo hrvatskih književnika, Ogranak slavonsko-branjsko-srijemski.
- Radaković, Zorica. 1984. *Svaki dan je sutra*. Zagreb: CDD SSOH.
- Radaković, Zorica. 1990. *Bit će rata*. Čakovec: Zrinski.
- Radaković, Zorica. 1999. *Eto muha (roj pjesama)*. Zagreb: Areagrafika.
- Radmilović, Marijana. 1998. *Portreti nepoznatih žena*. Drenovci: Hrašće.
- Radnóti, Miklós. 1997. *Neskladnom vremenu usprkos* [prev. Stjepan Blažetin, ml.]. Knjižnica Neotradicija, I, 3. Osijek: Ogranak Matice hrvatske.
- Rem, Goran [ur.]. 1985. *Mladice 6: zbornik književnih proizvoda mladih Slavonije i Baranje*. Osijek: SSOH Zajednica općina Osijek.
- Rem, Goran [ur.]. 2002. „Panorama granice: panorama hrvatskog intermedijalnog pjesništva 1942.-1991./2000.“ *Riječi: časopis za književnost, kulturu i znanost Matice hrvatske Sisak* 1–3.
- Rem, Goran. 2011. *Pogo i tekst*. Zagreb: Meandar Media.
- Rešicki, Delimir. 1987. *Sretne ulice*. Osijek: Izdavački centar Radničkog sveučilišta Božidar Maslarić.
- Rogić Nehajev, Ivan. 1994. *Osnove uranometrije*. Zagreb: Studio grafičkih ideja.
- Rogić, Nehajev, Ivan. 1999. *Sredozemlje, sedmi put - izabrane pjesme 1969.1994*. Zagreb: Lunapark.
- Sever, Josip. 1969. *Diktator...* Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu.
- Sorel, Sanjin. 1997. *Palimpsest*. Rijeka: Centar društvenih djelatnosti mladih Rijeka.
- Sorel, Sanjin. 2001. *Hologrami, žudnje, strojevi zavodjenja*. Sisak: Matica hrvatska.
- Sorel, Sanjin. *Bakunjin*. Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca; Durieux.
- Stojević, Milorad. 1999. *Korzo*. Crikvenica: Libellus.
- Stojević, Milorad. 2010. *Tempo delle signore*. Zagreb: Meandar Media.
- Stošić, Josip. 1951. *Đerdan*. Zagreb: vlastita naklada.
- Stošić, Josip. 1972. *Govor riječi, predmeta i prostora*. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti.
- Stošić, Josip. 2001. *Đerdan* [2. ispravljeno izdanje]. Zagreb: Disput.
- Stošić, Josip; Maračić, Antun; MacMaster, Graham. 1996. *Josip Stošić: Čudo...* Katalog izložbe održane u Galeriji Zvonimir u Zagrebu 22. 5. – 9. 6. 1996. Zagreb: Galerija Zvonimir.
- Tucaković Grgić, Marija. 1928. *Majka*. Zagreb: vlastita naklada.

- Turčinović, Tihomir Matko. 2002. *Vidjeti Madonnu*. Zagreb: SKUD Ivan Goran Kovačić.
- Ujević, Tin. 1986. *Ojađeno zvono; Žedan kamen na studencu*. Zagreb: August Cesarec.
- Valent, Milko. 2001. *Jazz, afrička vuna*. Zagreb: Naklada MD.
- Žagar, Anka. 2008. i 2009. *Stvarnice, nemirna površina*. Zagreb: Meandar Media.
- Žilić, Darija. 2010. *Pleši, Modesty, pleši*. Zagreb: Algoritam.
- Žilić, Darija. 2013. *Klavžar: zapis o nestajanju i obnavljanju*. Zagreb: Biakova.
- Žilić, Darija. 2018. *Svanuće*. Zagreb: Biakova.

SUMMARY

INTERMEDIATE POETRY OF CROATIAN POSTMODERNITY FROM 1991 TO 2023

The paper *Intermediate poetry of Croatian postmodernity from 1991 to 2023* shows the phenomena of transition as a strategy of poetic intermediality in the context of strong History as well as its "weak" repercussions. Strong History, with its existential subject imposition, removes figurativeness and the Game as the dominant field of the Letter, moves these two categories to more distant textual positions, while the Game and its kinetic representative of the choreography of textual structures strive and succeed in establishing the return of the field of dehierarchization and cheerfulness. The work shows how intermediality is maintained and continued through the experiences of exhibitions, individual poetic texts in project interventions, complete collections and even oeuvres, but also precious reprints of avant-garde texts, exposing a kind of state of transition, but also an essentially active artistic medial literacy. Branko Čegec's 1992 collection *Ekrani praznine*, capturing the traces of time, as well as Josip Stošić's exhibition *Čudo*, are certainly the centerpiece. Stojević's and Čegec's works intensively draw the matrix of intermediality through all new collections, and in the manuscripts of authors who appeared in literature after 1991, there are also showed that for some intermediality is a discreetly rhythmic one of the carriers of the opus, for some it is an excessive one-book compact investigation with the work of a single manuscript (Jurak, Radić, Brlošić, Ivankovac and Nagulov ...), and for some it is part of erudite non-encyclopædism (Sorel, Kukavica). The context of the new technical dominance of the Internet culture gives a small motivic supplement to new forms of intermediality, but even more strongly illuminates the non-competitiveness of technoscience before the humanities of the smallest literary textual scope - poetic text, even if it is a novel, and its intermedial imagination.

Ključne riječi: poetical text, poetry, postmodernity, avant-garde, intermediality, intra-mediality, transmediality



Autorska prava: © 2023 Autor(i). Ovaj rad dostupan je za upotrebu u otvorenom pristupu, pod licencom „Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna”. Vidi: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.hr>.

Copyright © 2023 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License. See: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.