

Inovativnost i nasljeđe pjesničke poetike i pjesničkog stvaralaštva Josipa Severa

Cvenček, Božidar

Doctoral thesis / Doktorski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:494323>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-09**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)

SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Božidar Cvenček

**INOVATIVNOST I NASLJEĐE PJESNIČKE
POETIKE JOSIPA SEVERA**

Doktorski rad

Zadar, 2023.

SVEUČILIŠTE U ZADRU
POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Božidar Cvenček

**INOVATIVNOST I NASLJEĐE PJESNIČKE
POETIKE JOSIPA SEVERA**

Doktorski rad

Mentor

Doc. dr. sc. Daniel Mikulaco

Komentor

Prof. dr. sc. Robert Bacalja

Zadar, 2023.

SVEUČILIŠTE U ZADRU

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

I. Autor i studij

Ime i prezime: Božidar Cvenček

Naziv studijskog programa: Humanističke znanosti

Mentor/Mentorica: Doc. dr. sc. Daniel Mikulaco

Komentor/Komentorica: Prof. dr. sc. Robert Bacalja

Datum obrane: 23. svibnja 2023.

Znanstveno područje i polje u kojem je postignut doktorat znanosti: Filologija – književnost
(suvremena hrvatska književnost : suvremeno hrvatsko pjesništvo)

II. Doktorski rad

Naslov: Inovativnost i nasljeđe pjesničke poetike i pjesničkog stvaralaštva Josipa Severa

UDK oznaka: 821.163.42.09Sever, J.

Broj stranica: 320

Broj slika/grafičkih prikaza/tablica: 8

Broj bilježaka: 29

Broj korištenih bibliografskih jedinica i izvora: 85

Broj priloga: 5

Jezik rada: hrvatski

III. Stručna povjerenstva

Stručno povjerenstvo za ocjenu doktorskog rada:

1. Dr. sc. red. prof. Sanjin Sorel, predsjednik
2. Doc. dr. sc. Mario Kolar, član
3. Prof. dr. sc. Kornelija Kuvač-Levačić, članica

Stručno povjerenstvo za obranu doktorskog rada:

1. Dr. sc. red. prof. Sanjin Sorel, predsjednik
2. Doc. dr. sc. Mario Kolar, član
3. Prof. dr. sc. Kornelija Kuvač-Levačić, članica

UNIVERSITY OF ZADAR

BASIC DOCUMENTATION CARD

I. Author and study

Name and surname: Božidar Cvenček

Name of the study programme: Humanistic sciences

Mentor: Doc. dr. sc. Daniel Mikulaco

Co-mentor: Prof. dr. sc. Robert Bacalja

Date of the defence: 23. May 2023.

Scientific area and field in which the PhD is obtained: Literature - Contemporary croatian poetry

II. Doctoral dissertation

Title: Innovation and the legacy of Josip Sever's poetic creation and poetic works

UDC mark: 821.163.42.09Sever, J.

Number of pages: 320

Number of pictures/graphical representations/tables: 8

Number of notes: 29

Number of used bibliographic units and sources: 85

Number of appendices: 5

Language of the doctoral dissertation: croatian

III. Expert committees

Expert committee for the evaluation of the doctoral dissertation:

1. Dr. sc. red. prof. Sanjin Sorel, chair
2. Doc. dr. sc. Mario Kolar, member
3. Prof. dr. sc. Kornelija Kuvač-Levačić, member

Expert committee for the defence of the doctoral dissertation:

1. Dr. sc. red. prof. Sanjin Sorel, chair
2. Doc. dr. sc. Mario Kolar, member
3. Prof. dr. sc. Kornelija Kuvač-Levačić, member



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Božidar Cvenček**, ovime izjavljujem da je moj **doktorski** rad pod naslovom **Inovativnost i nasljeđe pjesničke poetike Josipa Severa** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 23. svibnja 2023.

Zahvaljujem se mentoru Doc. dr. sc. Danielu Mikulacu na dugogodišnjem strpljenju, razumijevanju i pomoći.

Dragi mentore, hvala Vam od srca na vjeri koju ste imali u mene na preddiplomskom, diplomskom i postdiplomskom studiju. Hvala Vam što ste mi dali mogućnost da ostvarim vlastite ambicije. Hvala Vam što ste mi pomogli u svim nesigurnostima. Nadam se da ću i ja moći pomoći jednakom mjerom nekome u budućnosti kao što ste Vi pomogli meni.

Sadržaj

I. Uvod i metodologija izrade disertacije.....	9
II. Životopis Josipa Severa	15
II.I Severovo pismo iz Kine.....	21
III. O avangardi i njenom utjecaju na poetiku Josipa Severa	29
IV. O začecima Severove poetike.....	44
V. Inovativnost i originalnost	58
V. I. Pitanje inovativnosti književnog predloška Josipa Severa.....	58
V.II. Usporedba Severove poetike s poetikama suvremenika	74
VI. Nasljeđe poetike Josipa Severa u književnoj kritici.....	84
VI. I. Goran Rem o poetici Josipa Severa.....	79
VI. II. Branimir Bošnjak o poetici Josipa Severa.....	88
VI. III. Krešimir Bagić o poetici Josipa Severa.....	106
VI. IV. Dubravka Oraić-Tolić o poetici Josipa Severa.....	108
VI. V. Zaključak.....	111
VII. <i>Protomimesis</i>	118
VII. I. Problemi proučavanja lirike.....	131
VII. II. Proza, a ne poezija?	134
VII. III. Što je to <i>protomimesis</i> ?	140
VII. IV. Sadržaj, zvučnost i njihov odnos kroz <i>protomimesis</i>	153
VIII. Pjesnička zbirka <i>Diktator</i>	165
VIII. I. Primjeri <i>protomimesisa</i> u pjesničkoj zbirci <i>Diktator</i>	165
VIII. II. Motivske, tematske, jezično-stilske i idejne konstrukcije u <i>Diktatoru</i> s obzirom na koncept <i>protomimesisa</i>	191
VIII. III. Zaključak	195
IX. Pjesnička zbirka <i>Anarhokor</i>	198
IX. I. Komparativna analiza posljednjih pjesama u zbirkama <i>Diktator</i> i <i>Anarhokor</i>	199
IX. II. Primjeri <i>protomimesisa</i> u pjesničkoj zbirci <i>Anarhokor</i>	210
IX. II. I. Protomimetične ideje i analiza pjesničke cjeline <i>Anarhokor</i>	213
IX. II. II. Primjeri <i>protomimesisa</i> u pjesničkoj zbirci <i>Anarhokor</i>	230

IX. III. Motivske, tematske, jezično-stilske i idejne konstrukcije u <i>Anarhokoru</i> s obzirom na koncept <i>protomimesisa</i>	250
IX. IV. Zaključak.....	253
X. Pjesnička zbirka <i>Svježa dama Damask trese</i>	254
X. I. Popis tekstova i prijedlog načela analize.....	259
X. II. Analiza odabranog korpusa pjesničkih tekstova.....	260
X. III. Motivske, tematske, jezično-stilske i idejne konstrukcije u zbirci <i>Svježa dama Damask trese</i> s obzirom na koncept <i>protomimesisa</i>	297
X. IV. Zaključak	300
XI. Zaključak	303
XII. Literatura.....	312
XIII. Sažetak doktorske disertacije.....	317
XIV. Summary.....	318
XV. Prilozi.....	319
XVI. Životopis doktoranda.....	320

1. Uvod i metodologija izrade disertacije

Cilj je rada istražiti pjesničko stvaralaštvo, poetiku i nasljeđe Josipa Severa. Krenut će se s razmatranjem avangarde kao društvenog pokreta kako u europskom okruženju, tako i na svjetskoj razini. Nakon što se definira stilska dominanta avangarde te utjecaj iste na ljestvicu društvenih vrijednosti, uslijedit će povijesni pregled i značaj avangarde u književnosti. Proučavanje temeljnih postavki književne i društvene avangarde prijeko je potrebno za razumijevanje pjesničkog stvaralaštva Josipa Severa. Posebne okosnice istraživanja bit će usmjerene prema pitanju o Severovoj pjesničkoj inovativnosti i nasljeđu koje je ostavio u suvremenom hrvatskom pjesništvu te predstavljanju novoga interpretacijskog ključa koji će se, osim na Severovu poetiku, pretpostavljamo, moći primijeniti i na sličnu stilsku dominantu suvremenog hrvatskog pjesništva. Josip Sever rođen je u Blinjskom Kutu kod Siska 1939. godine, a preminuo je u Zagrebu 1989. godine. Studirao je sinologiju u Pekingju i slavistiku u Zagrebu. Prevodio je s ruskoga (Majakovskog, Babelja, Nabokova) i kineskoga, a objavio je dvije zbirke pjesama: *Diktator* (1969) i *Anarhokor* (1977), za koju je nagrađen Nagradom Grada Zagreba. Posebna će se pozornost posvetiti posthumno izdanoj zbirci *Posljednja dama Damask trese* koja sadrži još neistražene pjesničke tekstove i promišljanja našeg velikog pjesnika. O Josipu su Severu pisali mnogi književni teoretičari (ponajviše Krešimir Bagić, Branimir Bošnjak i Dubravka Oraić-Tolić), ali usprkos tomu još nedostaje iscrpno i kompletno pozicioniranje Josipa Severa u suvremenom hrvatskom pjesništvu. Smatramo da je sada pravo vrijeme za to uzimajući u obzir prirodni vremenski odmak koji je nužan za što objektivnije proučavanje pjesničkog, ali i književnog stvaralaštva. Naglašavamo da ovakva izvrsnost pjesničkog stvaralaštva, kao što je Severova, zaslužuje konačno pozicioniranje iz sada već povijesne perspektive suvremenog hrvatskog pjesništva.

O Josipu Severu i njegovom pjesničkom stvaralaštvu pisali su mnogi književni teoretičari, ali cjelovitog i konkretnog pozicioniranja ovoga pjesnika još nema u antologijama i monografijama vezanim uz suvremeno hrvatsko pjesništvo. Smatramo da je došlo vrijeme da se ovaj veliki pjesnik napokon pozicionira i da se istraži razina utjecaja kojeg je ostavio na pjesnike koji su ga naslijedili ili su mu bili suvremenici. Stoga, istraživanje će započeti razmatranjem avangardnih društvenih pokreta i posljedično avangardnih književnih pokreta. Snažno usvajanje avangardnih načela u drugoj polovici XX. stoljeća Peter Bürger smatra promašajem jer *institucionaliziranjem avangarde kao umjetnosti, neoavangarda nijeće vlastite*

izvorne tendencije (Bürger, 2007: 77) što je vrlo važno za Severovu poetiku uzmemo li u obzir da Sever stvara upravo u zadanom vremenskom okviru. Veliku važnost u stvaralaštvu Josipa Severa imali su ruski futuristi i njihova zaumna poezija, a naš je najveći proučavatelj ruske avangarde upravo Aleksandar Flaker čija su četiri djela izrazito važna za bolje razumijevanje Severove poetike: *Hrvatske inačice ine avangarde, Ruska avangarda I. i II. te Stilske formacije* kojima se dotiče i Josipa Severa. Budući da se stvaralaštvo Severa veže uz obnavljanje avangardnih tradicija, problemu će se prići razmatranjem istraživanja Petera Bürgera te Sanjina Sorela koja objašnjavaju povijesni razvoj avangarde, ali i utjecaj istog na književnost. Nakon pregleda znanstvenih spoznaja o društvenoj i književnoj avangardi, uslijedit će prvotna razmatranja književnih teoretičara i književnih kritičara o Severovu stvaralaštvu koja su se javila odmah po izlasku njegove prve zbirke *Diktator*. Tu možemo izdvojiti Krešimira Bagića, Branimira Bošnjaka, Cvjetka Milanju, Zvonimira Mrkonjića, Dubravku Oraić-Tolić, Pavla Pavličića (Pavličić, 2008) te ostale velikane naše književno-teorijske misli uz neke novije radove kao što je znanstveni članak Jure Parežanina (Parežanin, 2015: 155-176). Dakle, Dubravka Oraić-Tolić u eseju *Civilizacijski nomadizam Josipa Severa* smješta autora i njegovo stvaralaštvo u *obnovu avangardnih tradicija u hrvatskoj poeziji koja se odvijala na tri paralelne razine, dok je obnova avangardnih tradicija vezana uz ime Josipa Severa i predstavlja posebno poglavlje u poetičkom obratu 70-ih godina*. (Oraić-Tolić, 1989: 7)

Isto tako, već navedena autorica u eseju progovara upravo o važnosti istog za naše suvremeno pjesništvo pa možemo zaključiti kako je riječ o značajnom prinosu razvoju književno-teorijske misli o stvaralaštvu Josipa Severa gdje se vidi da *dvojnost europskih iskustava (...) dijelimo na zapadno - koje sedamdesetih iz obilja potrošačkog društva prakticira postavangardno dokidanje estetičkog u zbilji društva kao umjetničkog djela, i istočno - koje prisvojeni diskurz utopije brani gulazima i golom opresijom, a to se ubilježilo u Severov pjesnički tekst i u obliku značajnog dijaloga s tradicijama povijesnih avangardi*. (Oraić-Tolić, 1989: 7) Branimir Bošnjak piše o postavangardi u poetici Josipa Severa u svom djelu *Modeli moderniteta* gdje naglašava da je *Diktatora Sever napisao u autorskom monologu s poetikom zauma i svjetskopovijesnom pozom Majakovskog, nastojeći učiniti prepoznatljivim model svog postavangardnog izbora*. (Bošnjak, 1998: 192)

Autor naglašava da u *Severov pjesnički tekst ostaje neupisana jedna od kanonskih regula povijesnih avangardi: tzv. optimalna projekcija ili njezina utopijska izvedba.* (Bošnjak, 1998: 192)

Budući da je riječ o teorijskom konceptu koji je izrazito važan za Severovu poetiku smatramo kako ga je potrebno ukratko pojasniti budući da je *termin optimalna projekcija, kako objašnjava njegov tvorac A. Flaker, nastao je na simpoziju 1967. godine u slijedu diskusije o tipovima utopije, a uporabio ga je Lotman kao načelo koje karakterizira znanost i umjetnost u vrijeme dominacije avangarde.* (Bošnjak, 1998: 192), dok Bagić navodi da je *umjesto kreacije ideje, Sever ponudio drsku atrakciju teksta; umjesto semantičke signirao je fonijsku koherenciju pjesme. Odvrativši pogled od zbilje, njezine svrhovitosti, ideoloških i inih silnica koje upravljaju njome, on se usredotočio na gradnju „zvučnih slika“, „fonetskih pjega“ kao mogućih čvorišta inače nepredvidljive tekstualne prakse.* (Bagić, 1994:65)

Posljednji citat od izrazite je važnosti budući da ćemo u istraživanju predstaviti ponešto različite zaključke. Cvjetko Milanja u djelu *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000* piše o utjecaju na poetiku Josipa Severa naznačujući da je *treći izvor iskustvo ruske avangarde, futurizma podbočenog formalizmom. Sever još, naime, vjeruje neoavangardistički, barem djelomično, a i u tome je vjeran đak ruske avangarde, da je moguća poetizacija stvarnosti* (Milanja, 2012: 267-268) pri čemu možemo zaključiti kako postoji relativno neslaganje u našoj književnoj kritici o nekim osnovnim načelima Severove poetike. Bitno mjesto u pozicioniranju pjesnika ima Zvonimir Mrkonjić koji ga je posebno pozicionirao u antologiji *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*. Osim navedenih teoretičara, o Severu je pisano mnogo, ali uglavnom ne cjelovito i iscrpno. Opširnija su istraživanja provedena prije najmanje dvadeset godina izuzev recentnije studije Luje Parežanina i pojedinih kraćih znanstvenih članaka. Stoga, vrijeme je da novim pogledom i novim vremenskim odmakom promotrimo važnost pjesničkog stvaralaštva ovoga pjesnika.

Rad definiramo kroz teznu rečenicu: Pjesničko se stvaralaštvo i pjesnička poetika Josipa Severa ponaša kao jedinstven i izoliran sustav. Cilj je pozicioniranje ovoga pjesnika unutar suvremenoga hrvatskog pjesništva uz pravilno definiranje važnosti kulturne ostavštine i nasljeđa. Metodološki, iz triju glavnih istraživačkih pitanja proizlaze tri glavne hipoteze istraživanja. Hipoteze su podvrgnute trima tehnikama kairósa, stásisa i tópoia. Prva hipoteza istraživanja jest hipoteza o razini inovativnosti poetike Josipa Severa i razini utjecaja iste na

pjesnike suvremenike, a provjera je hipoteze moguća zbog vremenskog odmaka. Druga je hipoteza vezana uz problematiku proučavanja Severove poetike (i lirike općenito) i podrazumijeva identificiranje te predstavljanje novog interpretacijskog ključa koji će se osim na Severovu poetiku moći primijeniti (pretpostavljamo) i na pjesnike slične stilske dominante. U konačnici, treća hipoteza propituje razinu zanemarivanja pjesničkog opusa autora imajući u vidu kronološki odmak.

Predmet samog istraživanja jest pjesničko stvaralaštvo Josipa Severa pa će s tim u skladu biti i materijali, metodologija i plan istraživanja. To podrazumijeva da će izvor samog znanstvenog istraživanja biti dvije zbirke pjesama objavljenih za života Josipa Severa, a to su *Diktator* i *Anarhokor* te posthumno izdana zbirka *Svježa Dama Damask trese*. U svrhu što jasnijeg predstavljanja metodoloških odabira pri izradi istraživanja koristit ćemo knjigu *Akademsko pismo* Dubravke Oraić-Tolić. Naime, metodološki govoreći, smatramo da je potrebno podrobno, cjelovito i novo čitanje cijelog pjesničkog stvaralaštva Josipa Severa. To podrazumijeva analizu, sintezu te definiciju samoga stvaralaštva. Naravno, polaziti će se od pretpostavki proizašlih proučavanjem avangarde kao društvenog i književnog pokreta. Dakle, iz općeg proučavanja avangarde kao umjetničkog i društvenog pokreta uslijedit će analiza pjesničke građe. Smatramo da je to nužno zbog kronološkog odmaka koji će nam poslužiti kao referentna točka, a ujedno i polazni fokus istraživanja. Vremenski je odmak izrazito bitan u proučavanju književnosti jer omogućava objektivniji pogled na stvaralaštvo izbjegavajući moguće društvene ili ine konotacije pjesničkog stvaralaštva. Budući da je vremenski odmak od nastajanja prve zbirke (1969.) dulji od pedeset godina, a od druge (1977.) više od četrdeset godina (u obzir uzimamo i vrijeme nastajanja pjesničkih tekstova), jasno je da je potrebna ponovna, ali ovoga puta cjelovita analiza tekstova i samo pozicioniranje pjesnika u suvremenom hrvatskom pjesništvu imajući u vidu povijesnu avangardu iz koje je djelomično i crpio inspiraciju. Samo istraživanje pjesničkog stvaralaštva bit će strukturalističkog, ali i poststrukturalističkog tipa. U svjetlu novih teorija, koje su se pojavile krajem prošlog i početkom novog stoljeća, adaptirajući stare modele strukturalizma, odabrat ćemo najprimjerenije te ćemo ih koristiti za što cjelovitiju obradu samog umjetničkog ostvaraja. Dakle, osnova istraživanja bit će sami pjesnički tekstovi, koji će ispitati prvu hipotezu znanstvenog istraživanja, a to je inovativnost samog pjesničkog stvaralaštva. Proučavanje i istraživanje osnovnih pjesničkih tekstova bit će osnovna točka istraživanja. Nakon što se

okonča istraživanje na samim izvorima građe (zbirdkama) koristeći već ustanovljene, ali i recentnije inovacije u teoriji književnosti, istraživanje će se nastaviti suvremenim komparativističkim pristupom koji će uključivati suvremenike pjesnika. Takvim će se pristupom učiniti korak naprijed prema pravilnom pozicioniranju pjesnika u oblasti suvremenog pjesničkog stvaralaštva (kako u Hrvatskoj, tako i u svijetu), istovremeno testirajući hipotezu o izvornoj inovativnosti pjesnika. Ako se dokaže da je pjesničko stvaralaštvo uistinu inovativno, o čemu puno govori pretpostavka da Josip Sever i njegov umjetnički rad nemaju pjesničkih preteča, ali ni dosljednih nasljednika, uslijedit će potvrđivanje prvotne hipoteze istraživanja i pravilno pozicioniranje pjesnika u našoj književnosti. Priklanjamo se stavu Augusta Šenoae da je svaka nacionalna književnost važna, pa je stoga potrebno izdvojiti i dati kredibilitet pjesnicima koji zaista iskaču iz margina, ali i silnica stilske dominantne njihova vremena. U nastavku istraživanja slijedi predstavljanje novog interpretacijskog ključa (teorijskog koncepta) Severove poetike. Novi se teorijski koncept temelji na tradicionalnoj dihotomiji između Platonovog i Aristotelovog koncepta mimeze. Naime, novi se koncept metodološki zasniva na davanju naglaska Platonovoj koncepciji mimeze budući da smatramo kako se Severovo pjesničko stvaralaštvo bolje interpretira kroz takav koncept mimeze. Isto tako, smatramo kako se posljednje izvrsno nadovezuje na samu poetiku koja naglasak pridaje označitelju, a ne označenom. Ove odnose istražiti ćemo kroz prizmu strukturalističke i poststrukturalističke književne teorije imajući u vidu relevantne filozofske koncepte među kojima ćemo posebnu pozornost posvetiti postmodernizmu. Pretpostavljamo da će se navedeni teorijski koncept moći uspješno primijeniti i na ostale pjesnike iskustva jezika (prema Zvonimiru Mrkonjiću) i pjesnike semantičkog konkretizma što znači da će i doprinos istraživanja akademskoj zajednici biti veći. Metodologija istraživanja rada, osim izvorne građe, u obzir će uzeti sve radove književnih teoretičara, književnih kritičara i općenito književnih mislioca koji su dali doprinos u istraživanju pjesničkog stvaralaštva Josipa Severa. Smatramo da je bitno cjelovito istražiti svaki znanstveni rad koji se tiče Severovog stvaralaštva upravo zbog pronalaženja bilo kakvog teorijskog ili terminološkog neslaganja, ali i podudaranja. Spoznaje o specifičnim problemima u proučavanju pjesničkog stvaralaštva ostvarili smo izrađujući diplomski rad kojemu su tema bili stilemi u pjesničkom stvaralaštvu Josipa Severa i kojim se potvrdila hipoteza o istinskoj inovativnosti njegova stvaralaštva u stilističkom smislu. Opseg ovog istraživačkog rada je velik, no donosi i veće znanstvene doprinose. Nakon što se istraži i zaključi prva hipoteza, ona o istinskoj inovativnosti pjesničkog stvaralaštva i

jedinstvenog iskakanja iz silnica stilske dominante, predstaviti će se poetika u književnoj kritici i posljedično novi interpretacijski ključ poetike. Ovakav postupak omogućit će lakše istraživanje budućim istraživačima ovog perioda hrvatskog pjesništva, ali i još važnije, otvoriti će mjesto i dati poticaj uvrštavanju umjetničkog stvaralaštva Josipa Severa u sve buduće antologije hrvatskog pjesništva. Razlog ovomu vidimo u nekoliko recentnijih hrvatskih antologija suvremenog pjesništva u kojima se urednici nisu dotakli stvaralaštva Josipa Severa. U konačnici, ovim se istraživačkim radom želi osvijetliti biser suvremene hrvatske književnosti kojega su mnogi zaboravili, a upravo zbog postojanja vremenskog odmaka, smatramo kako je sada pravo vrijeme vratiti mu se te ga postaviti na mjesto koje mu i pripada.

Očekivani znanstveni doprinos istraživanja obuhvaća:

- 1.) Cjelovito pozicioniranje pjesničkog stvaralaštva i poetike Josipa Severa u oblasti suvremenog hrvatskog pjesništva.
- 2.) Predstavljanje novog interpretacijskog ključa (teorijskog koncepta) koji će se moći primijeniti na cjelokupnu poetiku Josipa Severa.
- 3.) Upozorit će se na lik i djelo Josipa Severa i na važnost proučavanja istoga u budućnosti, ali i na uvrštavanje pripadajućeg pjesničkog stvaralaštva u sve buduće antologije hrvatskog pjesništva.

Napomena autora: doktorska je disertacija metodološki i formalno izrađena prema priručniku *Akademsko pismo* autorice Dubravke Oraić-Tolić, Zagreb: Naklada Ljevak, 2011. te uputama s mrežne stranice *Ureda za poslijediplomske studije* (Unizd).

2. Životopis Josipa Severa

U ovom širem pregledu pjesnikova života iznijet će se općepoznate činjenice i neke spoznaje do kojih smo došli tijekom istraživanja, a mogle bi biti od koristi široj javnosti. Josip je Sever rođen u Blinjskom Kutu kraj Siska 8. srpnja 1938. godine, a preminuo je u Zagrebu 28. siječnja 1989. godine. Kao što se može i pretpostaviti, riječ je o nesvakidašnjem načinu života i izrazitom utjecaju umjetnosti na jedan život. Cilj je ovog poglavlja iznijeti najbitnije činjenice o pjesnikovu životu (barem one koje su dostupne istraživaču) ne ulazeći previše u domenu pozitivizma, a ogradit ćemo se i od određenih teza o nastanku pojedinačnih pjesama ili pjesničkih ciklusa. Opće je poznato kako je Josip Sever odrastao bez roditelja pri čemu je za njega skrbila baka. U vrlo ranoj dobi, majku su mu ubili i truplo bacili u Savu, rijeku koja protječe pored njegove kuće. Razlog umorstvu je bio taj što je mu je otac bio u partizanima pa su krvnici nakon ubojstva oca istim načinom zaključivanja ubili i njegovu majku. Sever je po riječima njegove bake kao i njega samoga često znao odlaziti u Savu ne bi li se približio majci. Njegov se interes za lijepu pisanu riječ osjetio već rano, u osnovnoj i srednjoj školi. Kao izvrсни gimnazijalac preveo je neke od pjesama Vladimira Majakovskog što mu je poslužilo dolaskom na studij u Zagreb. Na studiju slavistike zapažen je po izvrsnim prijevodima pa ga je profesor Aleksandar Flaker poticao na daljnji rad. Upravo je zalaganjem profesora Flakera Sever uspio dobiti dopusnicu da ode na studijsko putovanje u Moskvu nakon zatopljavanja odnosa SSSR-a i Jugoslavije unatoč tomu što Sever tada nije više studirao. O ovome se dijelu njegova života može pronaći mnogo, pogotovo iz riječi Ludwiga Luje Bauera, Sunčane Škrinjarić i Sanje Pilić. Upravo je odlazak u Moskvu imao izniman utjecaj na Severa kao pjesnika budući da je tamo stupio u izravan kontakt s pjesnicima rane ruske avangarde, a od izuzetne je važnosti bio i susret s jednim od triju velikih pjesnika ruske avangardne poezije, Aleksejom Kručonihom. Pjesme su tada nastajale u najrazličitijim trenucima kao što je putovanje u taksiju, dokoličarenje ili pak razmjenom stihova na ruskom s drugim pjesnicima. Upravo povratkom s tog putovanja Sever dobiva zalet u smislu potpore Ludwiga Bauera i oni kreću u prepisivanje pjesama na pisaćem stroju, vrlo malo intervenirajući u građu pjesama izuzev pokojeg opkoračenja, kao što navodi Ludwig Bauer povodom 30. obljetnice Severove smrti u gostioni *Pod starim krovovima* u Zagrebu sredinom veljače 2019. godine. Takve relativno nedirnute pjesme (koje su nastajale na blokićima i manjim bilježnicama marke *Lipa Mill* pa je bilo potrebno voditi računa o tome da se sve cjelovito iznesu, a posebna je pozornost usmjerena na sam način kazivanja stihova budući

da je Sever bio izvrstan krasnoslovitelj vlastitih umjetničkih ostvaraja) predane su Zvonimiru Mrkonjiću koji je odstranio nekoliko slabije uspješnih stihova i potom je svjetlo ugledala Severova prva zbirka *Diktator*, 1969. godine u nakladi Studentskog centra. Izlaskom *Diktatora* Severovo je stvaralaštvo odmah prepoznato što za posljedicu ima javljanje književne kritike koja identificira Severovu poetiku kao izuzetno blisku ruskom futurizmu (točnije, poeziji *zauma*¹) što dovodi do krive interpretacije poetike. Kasnija će književna kritika (kritički tekstovi npr. Dubravke Oraić-Tolić) ispravno ustvrditi kako je Severov postupak u određenom omjeru suprotan i kako se Severova inovativnost može primijetiti već u prvoj zbirci pjesama. Dakle, Sever je stupio na književnu scenu vrlo čvrsto i prepoznatljivo. O težini interpretiranja Severove poezije najbolje svjedoči Severov prijatelj i hrvatski književnik i prevoditelj, već spomenuti Ludwig Bauer pa prigodom 30. obljetnice Severove smrti zaključuje:

Stvar je u tome što Sever nije pripadao nekakvom krugu unutar kojeg se članovi međusobno podupiru. (...) Bio je član Društva književnika, ali se na njega uvijek gledalo kao na nekakvog otpadnika. Kao na nekoga tko je simpatičan, ali ga ne treba uzimati ozbiljno. A možda je važniji razlog u tome što je Sever bio pjesnički posve poseban. Generacijski, pripadao je razlogovcima, ali se od njih bitno razlikovao. (...) Kod Severa je, pak, ta igra riječi na zvukovnoj razini bila tek početak. On je iz toga stvarao značenja, duboka i dalekosežna. U tome je, mislim, ključ nerazumijevanja Severa kao pjesnika jer su mislili: aha, on slijedi ruske futuriste, sve je to igra riječima. Ali ne. Sever je bio veoma obrazovan i imao je izvanredno pamćenje. Gotovo sve što je pročitao ostalo je u njegovu intelektualnom vlasništvu. (...) Eto, zbog svega toga njegovu poeziju nije bilo lako razumjeti na prvu. Ali mi se također čini da se suvremenici u tome nisu niti previše trudili. Sjećam se nekoliko izlaganja o Severovoj poeziji koja su se usredotočila na to da je ona 'hermetična', pa je ne možemo dobro razumjeti, iako možemo osjetiti. Ne slažem se. Severova poezija uvijek je zahtijevala određen napor, ali tad su se otkrivala značenja. U tom su smislu karakteristične riječi književnoga kritičara Veselka Tenžere, koji je napisao: 'Severa svi vole i cijene, a nitko ga ne razumije.' To nije bilo točno. Nisam specijalist za poeziju, ali sam otpočeka razumio Severovu poeziju i u nekoliko

¹ "Poetika zauma odnosi se na sve one postupke, tekstove, autorske i grupne idiolekte u sustavu pjesničke avangarde gdje se dogodila apsolutizacija ogoljele zvukovne strukture označitelja. Rani Kručonihi i rani Hljebnikov bili su početak, njemački dadaisti (...), Kručonihi 20-ih godina i sovjetska grupa 41° bili su vrhunac, a francuski nadrealizam s načelom automatskog pisanja – kraj avangardne poetike zauma." (Oraić-Tolić, D., 1990: 77)

navrata sam pokušao, iako ne možda dovoljno agresivno, pokazati kako ima stihova koji jasno pokazuju njegov kritički odnos prema svom vremenu, prošlosti i povijesti.

(Lazarin, 2019)

Upravo će i ovo istraživanje pokušati ustvrditi kako Severova poetika nije u potpunosti identificirana i definirana budući da joj je često pridružena maksima *zvuk diktira smisao* što nije u potpunosti točno i što dovodi do krivih zaključaka. Slažemo se sa stajalištem Ludwiga Bauera kada zaključuje kako je Sever zaista predstavio kritički odnos u svom stvaralaštvu prema slici svijeta njegova vremena, a napose paradigmi književnosti s naglaskom na lirsko pjesništvo. Koračajući kroz život, Sever upoznaje mnoge bitne osobnosti hrvatske književnosti toga doba među kojima veliko mjesto pripada već navedenoj Sunčani Škrinjarić. U djelu *Knjiga o Sunčani i Severu*, u esejima posvećenim Severu Sunčana pokušava dočarati pjesnikov svakidašnji život pa zaključuje kako je rano jutro bilo Severovo pravo doba (Dujić, Bauer, 2010: 17). Tada je bio čist, još nenačet od poroka i alkohola. Suprotnost jutru predstavljala je noć što se dade iščitati iz jednog od Severovih pisama Sunčani:

... ali noć u plaču gdje se moja rasutost obraća nadmoćnoj formi samoga mene - zvonu kao kristalna istina - 22. srpnja 1970.

Dakle, u godinama između tiska dviju Severovih zbirki tiskanih za života, pjesnik je stvarao, prevodio, prepjevavao i općenito se kretao u književnim krugovima. Uslijedila su brojna putovanja po svijetu uključujući ponajviše istok, Rusiju i Kinu. U Zagrebu je Sever imao mnogo prijatelja o kojima se Ludwig Bauer izjasnio kako slijedi imajući u vidu Severovu narav pa zaključuje da bi se:

o Josipu Severu moglo puno toga pripovijedati. Dijelom zato što je slabo poznat u naše vrijeme, dijelom stoga što je bio zanimljiva osoba, ali prvenstveno zato što je bio iznimno dobar pjesnik. Zapravo, nedovoljno cijenimo ono što nam je ostavio. Bio je posljednji boem hrvatske književnosti. Istinski je boemski živio.

(Lazarin, 2019)

Ovaj citat uvelike odražava stajalište autora ovoga istraživanja u smislu da se Severa ne pamti dovoljno niti mu se pripisuju cjelovite zasluge za ono što je ostavio hrvatskom pjesništvu. Dakako, iz navedenih citata i onih koji se mogu pronaći, pri čemu su autori njegovi prijatelji, možemo iščitati fascinaciju njegovim životom i kritiku njegova načina života ne uzimajući previše u obzir Severov rad. O razini obrazovanosti i umijeća najbolje progovaraju dvije

anegdote iz pjesnikova života. Jedna se dotiče Severova prevoditeljskog rada, a druga njegovog umijeća komuniciranja na stranim jezicima. Prema riječima Severovih prijatelja i suradnika, napose Ludwiga Bauera, možemo samo pretpostaviti koliko je truda uloženo u prevoditeljski rad. Naime, Ludwig Bauer i Sever prihvatili su ponudu za prevođenje Zlatka Crnkovića, urednika biblioteke HIT u Znanju, koji je naručio od Severa prijevod romana *Poziv na smaknuće* Vladimira Nabokova s ruskog jezika. U tom mu je izazovu ponajviše pomagao Ludwig Bauer budući da je imao iskustva u prevoditeljskom poslu, a imao je i pisaći stroj. Upravo su u njegovom stanu u Trnskom ispisali prijevod koji je Sever izgubio na dan kada ga je otišao predati. Razočaran se vratio u stan, uzeo roman i riječ po riječ preveo nanovo. Tako je prijevod u samo pet dana spašen što svjedoči o razini umijeća i sposobnosti pjesnika u pitanju. Događaj je Bauer komentirao ovako na tridesetoj obljetnici pjesnikove smrti ispričavši kako je *Sever jedan dan otišao predati rukopis gotova prijevoda. Naravno, zapio se u kavani i negdje ostavio prijevod. Vratio se posve očajan, ali je uzeo knjigu i listajući počeo meni diktirati u pisaći stroj. Nije to bilo učenje novog teksta, ali je svejedno bilo fascinantno kako je napamet znao prijevod svake rečenice. I tako smo za pet dana spasili prijevod.* (Lazarin, 2019)

Druga se anegdota vezuje za Sunčanin i Severov posjet Rijeci. Nakon što su odlučili utažiti glad zamijetili su nekoliko Kineza u restoranu. Kako je u to vrijeme Sever prevodio kineske pjesnike, kineske stihove Mao Zedonga i kratke narodne priče za djecu, Sunčana ga je zamolila da se obrati Kinezima na njihovom jeziku. U početku oklijevajući, Sever se ustao i prozborio kineski. Sunčana Škrinjarić u već citiranoj *Knjizi o Sunčani i Severu* piše kako se Sever:

približio Kinezima i treperavim rukama dograbio najbližu praznu stolicu. Motrila sam prizor izdaleka. Kinezi su ga najprije promatrali oprezno, a onda se jedno od međusobno sličnih lica ozarilo radošću. (...) Očito, razumjeli su se. Vjerojatno i iznenadili otkud ovaj čudni čovjek u pohabanom odijelu govori njihov jezik toliko zakučast i stran ostalome svijetu. Sever kao da se i sam začudio kako ga razumiju... Ponosan i kočoperan vratio se našem stolu i zgrabio me za ruku.
- Dođi! Vidjet ćeš. Znam da si sumnjala.

(Dujić, Bauer, 2010: 62)

Dakle, kao što se daje iščitati iz priloženih anegdota, Severov je život bio život pjesnika, umjetnika i boema. Izuzev načina života, Sever je iskazivao izrazitu intelektualnu snagu i

književnu sposobnost. Sedamdesetih godina prošlog stoljeća Sever je započeo rad na prikupljanju i uređivanju pjesama za njegovu drugu zbirku poezije. U to je vrijeme pjesnik provodio svoje vrijeme u odnosu sa Sunčanom Škrinjarić za koju su svi poznanici i prijatelji govorili kako je imala izuzetno dobar utjecaj na Severa. O tom vremenu progovara Ludwig Bauer u eseju naslovljenom *Ako je ptica feniks* pa zaključuje:

Promijenio se - rekao mi je Stijepo Mijović Kočan. - Promijenio se na bolje. Smirio se. (...) Ne može stalno nositi okolo svoje pjesme kao Hljebnikov u jastučnici... Znaš, neobično je to kako on kod svih nas stvara osjećaj da smo mu nešto dužni. Dođe, prespava na kauču, najede se i ode, a ti imaš osjećaj da si mu trebao pružiti više. Možda njoj uspije.

(Dujić, Bauer, 2010: 93)

U to je vrijeme Ludwig Bauer živio u Pragu gdje je upoznao nekog bivšeg sveučilišnog profesora koji je promijenio posao pa je postao pružni radnik. U razgovoru je saznao od dotičnog kako je bivši profesor čuo od jednog ruskog pjesnika za Jugoslavena koji na ruskom piše poeziju kao Hljebnikov. Dakako, pjesnik je bio Gennadij Ajgi, kojeg je Sever upoznao kada je boravio u Moskvi, a Jugoslaven, naravno, Sever. Dakle, o Severu se dalo čuti i saznati na najrazličitijim mjestima. Upravo se promjena u Severovu ponašanju, ali i najava svojevrsne promjene poetike mogla nazrijeti pri njegovu dolasku u Prag:

U džepu kaputa imao je smotan neki dječji strip.

- Pišeš?

- Ne znam. Ponekad mi se čini da sam sve napisao što sam imao. Imao sam vizije, vizije prošlosti i budućnosti. O meni pišu gluposti. Ne shvaćaju u čemu sam dobar, ne shvaćaju moja proročanstva. Sada čekam da se obistine. Sjećaš se onoga: crven kao Isfahan?

- To nije iz Diktatora. To je ovo novo. Ono nešto s parapsihološkim bojama?

- Da. Čekam da se obistini crveni Isfahan. U Iranu će biti revolucija.

- Pjesnik kao prorok. Joža, prihvaćaš se neobične uloge. Zar i nije dovoljno biti pjesnik?

- Družim se s kraljicom.

(Dujić, Bauer, 2010: 93-94)

Upravo u ovim zapisima vidimo zaokret u idejnoj poetici te tendenciju prema dodatnom raspršivanju semantičkog smisla. Uskoro je (1977.) tiskana i druga Severova zbirka *Anarhokor*

za koju je nagrađen *Nagradom Grada Zagreba*. U drugoj je zbirci pjesnik unaprijedio vlastiti stil i razvidno je iz prošlog citata koliko je Severu bila važna vlastita vizija. Kao što će se kasnije vidjeti iz istraživanja, Severova je poetika (napose ponešto drukčiji stil druge zbirke) korak u neistražene prostore arbitrarnosti znaka i kao takva, možemo reći, donosi sasvim novu paradigmu pjesništva i osvjetljava novi pogled na odnos pjesništva, književnosti i društva. Naravno, sasvim je jasno kako ni jedna ni druga zbirka ne pretpostavlja subverziju stvarnosti što ima za posljedicu postmodernistički aspekt književnog ostvaraja. U vrijeme kada izlazi *Anarhokor* na tržište Sever je relativno poznat pisac koji vlastitim enciklopedijskim znanjem materije ujedno se ne bojeći književnog eksperimenta pozicionira vlastito mjesto u tadašnjoj suvremenoj hrvatskoj književnosti. Književna se kritika osvrnula na Severovu zbirku oprezno, ponekad ponavljajući interpretativne greške koje je ostvarila definirajući poetiku prve zbirke. Svejedno, razvidan je napredak poimanja Severovog stvaralaštva koji pjesnik ne komentira upravo kao što nije bio dio krugova tadašnje periodike već su mu pjesme izlazile povremeno u različitim časopisima. Već je sljedeće godine (1978.) vrlo bitan Severov izlet u novije medije pa tako redatelj Ahmet Adi Imamović snima kraći (15') film u kojem je Sever uz glumicu Vanju Matujec glavni protagonist. Riječ je o filmskom portretu ostarjela pjesnika koji metaforično ostavlja violinu i vlastite kosti u šumi. Kroz takav egzistencijalistički čin prati ga djevojčica, kasnije djevojka, kroz sjećanja. Njegujući specifičan vanjski izgled (upravo onaj kojeg posjeduje u navedenom filmu atmosfere) Sever kroči godinama i svijetom u potrazi za nečime što samo on zna. O njegovom izgledu u to vrijeme piše i Sunčana Škrinjarić pa zaključuje kako ga poslije nije pratila, a Sever je:

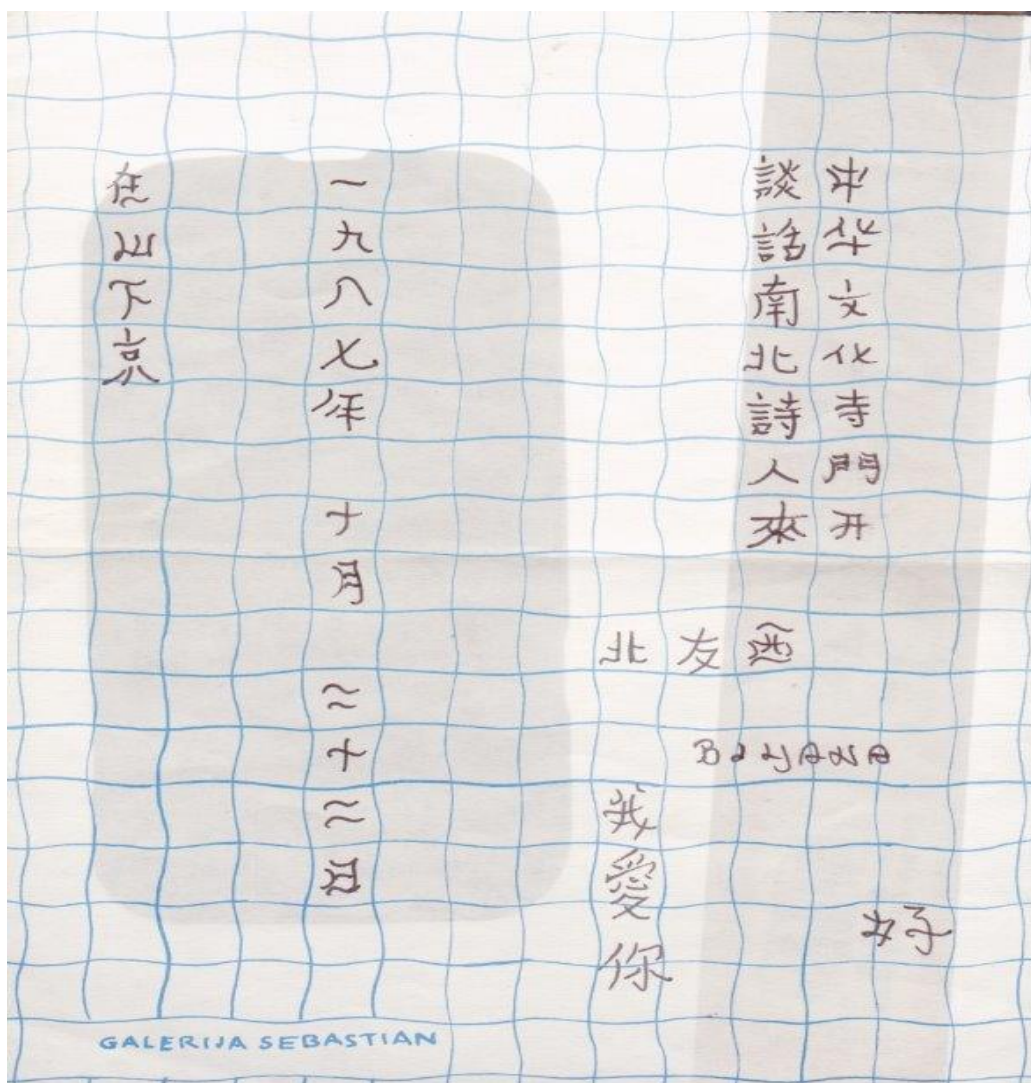
posijedio, pustio bradu, poprimio izgled jurodivog, božjeg čovjeka iz ruskih romana. Hodao je omotan šalom, bez francuske kapice. (...) Sjedao je na rub moje postelje i tješio me: - Ne plači! Nemoj biti tužna... Ali kako ne bih bila... Dvije, tri noći prije svoje smrti nazvao me negdje oko jedan sat izjutra (to je bilo njegovo vrijeme). Podigla sam slušalicu, ali šutjela sam, prestrašena, nesigurna i sama. Rekao mi je: - Šutiš... ali ja znam da si ti tamo. (...) Sve se svršilo brzo i grozno. Bio je siječanj 1989. Našli su ga polusmrznuta u nekoj veži. Već je u to vrijeme bio jednom nogom na drugom svijetu. Službeno je umro od upale pluća, a zapravo se u smrt uputio odavno. (...) Tog čudnog čovjeka mnogi su voljeli, ali nisu mu mogli pomoći. On je dragovoljno hodao po svijetu ranjav, bez kože, bez ikakve potrebe da se zaštiti. Nosio je i naš križ. Dugo je i trajao njegov život. Pola stoljeća za nekoga tko je stalno živio protiv sebe, dug je vijek.

(Dujić, Bauer, 2010: 21-22)

Smatramo da se iz citata daje razabrati Severov odnos sa Sunčanom i način na koji je isti završio, a moguće je i pretpostavljati uzrok. Svejedno, Sever je cijeloga života pisao, prevodio i živio književnost. Potvrdu posljednjoj rečenici možda možemo pronaći i u pismu koje je poslao iz Kine petnaest mjeseci prije smrti. Pismo nikada do sada nije prevedeno niti se našlo u bližoj pjesnikovoj ostavštini.

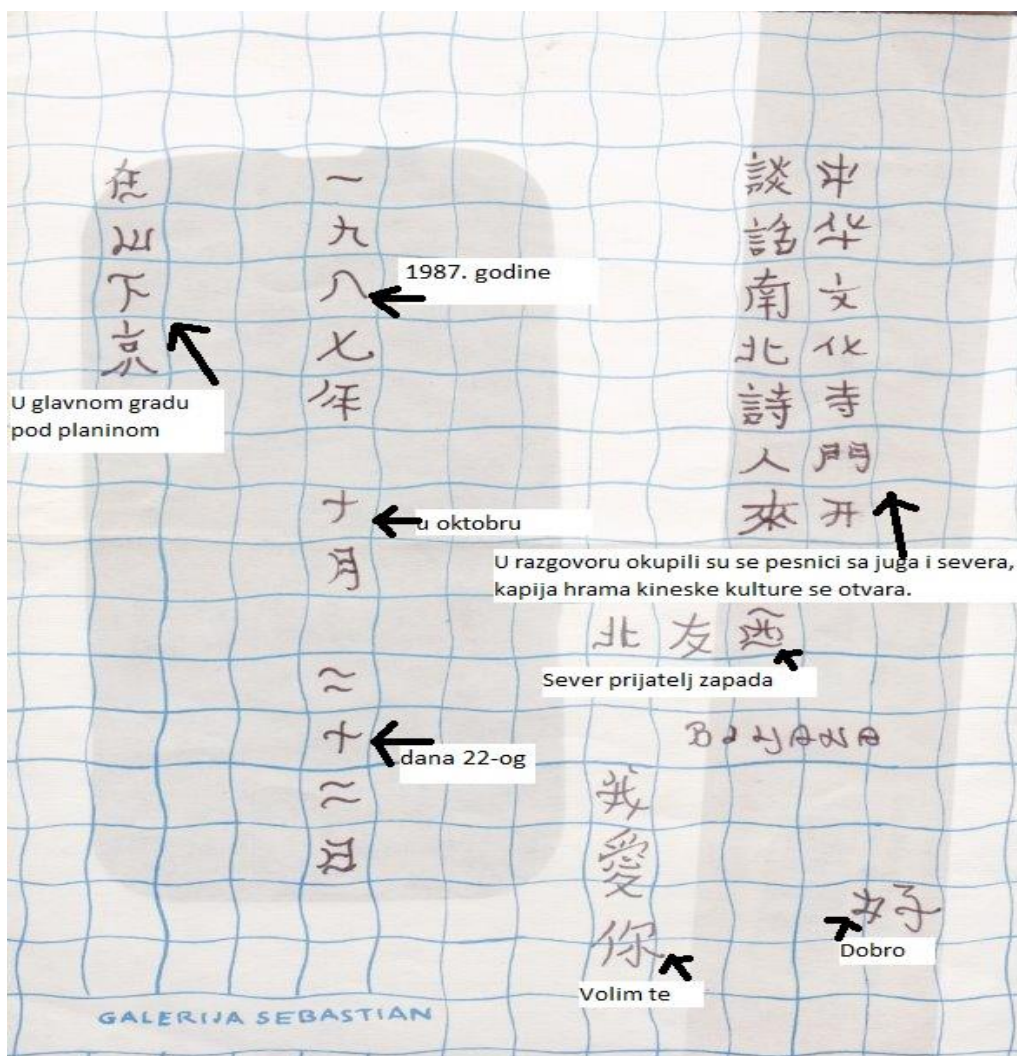
2. 1. Severovo pismo iz Kine

Kao što smo već naveli, Severu su za života tiskane dvije zbirke poezije od kojih ni jedna nije doživjela drugo izdanje, već se njegovo pjesničko stvaralaštvo uglavnom tiskalo kao sabrano (*Borealni konj*, *Ručnik zvijezda*). Budući da smo proveli određeni period tražeći originalni primjerak zbirke *Anarhokor*, upoznali smo se s teškoćama nabavke. Nakon što smo ostvarili kontakt s osobom koja je imala željenu zbirku uspjeli smo ostvariti naum. Riječ je o gospodinu Zoranu Senti koji je vlasnik DAF-a, obrta za izdavanje knjiga. Naravno, riječ je o Severovu prijatelju te je navedeni gospodin poslao skenirane inačice pisma 18. siječnja 2018. godine. Izvornik se pisma, naravno, nalazi u posjedu Zorana Sentića. Osim zbirke, a budući da je osoba poznavala Josipa Severa, ponuđeno nam je neprevedeno i neobjavljeno pismo Josipa Severa s njegova boravka u Kini. Osoba nas je obavijestila o tome kako pismo nikad nije prevela budući da je pismo pisano na kineskom jeziku, a osoba ne poznaje kineski jezik kao ni kinesko pismo. Isto tako, naznačeno je kako pismo pripada supruzi osobe koja nam je prodala navedenu zbirku. Posljednje se lijepo vidi po napisanom imenu *Biljana* na pismu. Osim pisma, osoba nam je ustupila skenirane posvete njegovoj obitelji kao i vlastoručni ispravak pjesme *Borealni konj* u navedenoj zbirci. Pismo smo zaprimili u skeniranom obliku kao što se može vidjeti na fotografiji 1.



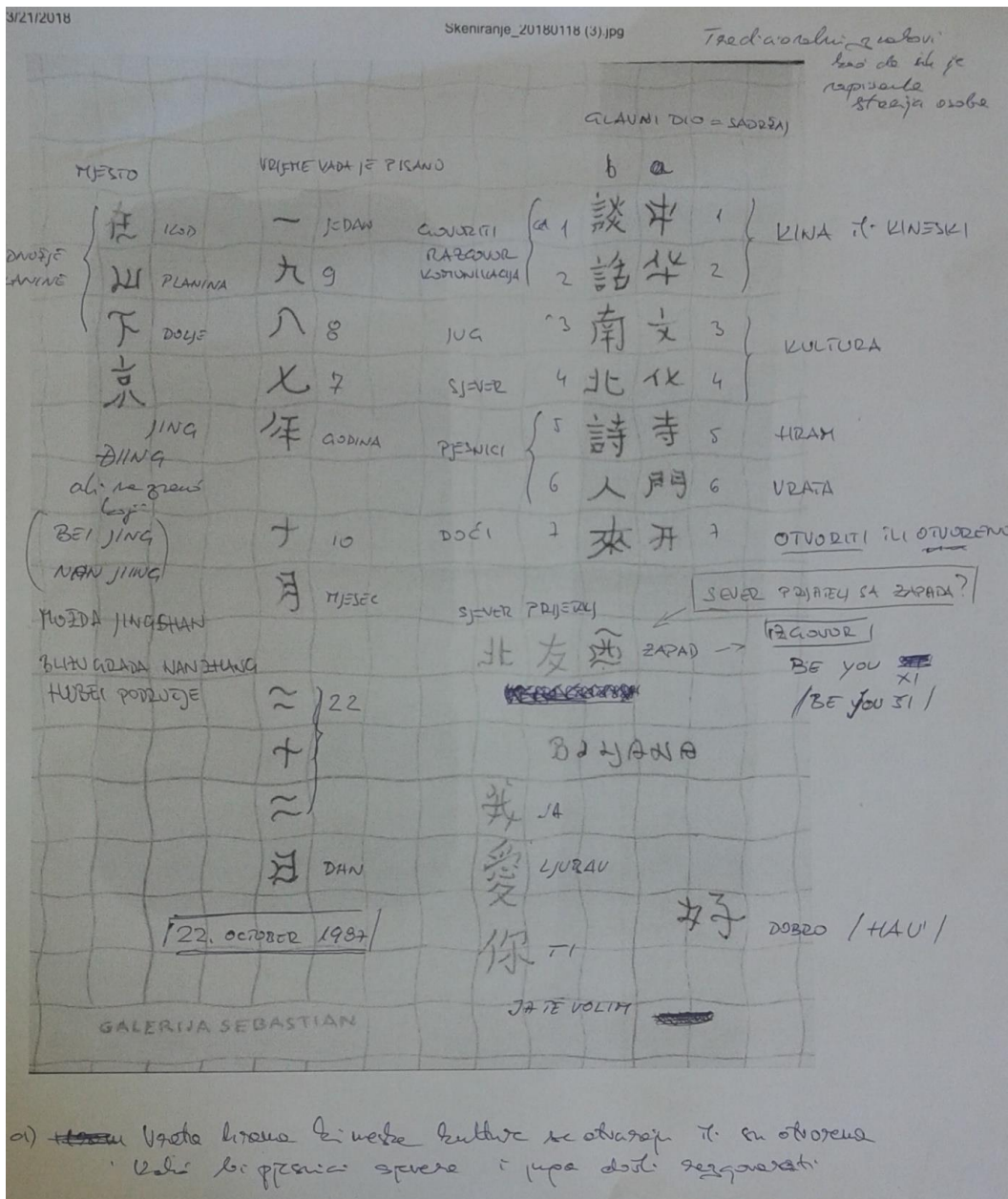
Fotografija 1. Neprevedeno i skenirano pismo

Iako je pismo još neprevedeno, odmah možemo doći do nekoliko zaključaka. Pismo je pisano na bloku označenom *Galerija Sebastian* što znači da je pisano na papiru kojeg je Sever ponio sa sobom u Kinu. Isto tako, možemo zamijetiti kako je Sever pravilno ucrtavao znakove kineskog pisma u praznine na papiru pa možemo pretpostaviti kako ga je izgled papira privukao. Treći zaključak možemo izvući iz činjenice kako je Sever koristio dva različita načina pisanja kineskog pisma, ali o ovome nešto kasnije. Prvotni prijevod dobili smo dva tjedna nakon primitka pisma, a prevela ga je tvrtka *Prevajalnica* iz Ljubljane. Prijevod je na srpskom jeziku te izgleda kao što je priloženo na fotografiji 2.



Fotografija 2. Prvi prijevod pisma

Nakon prvotnoga razmatranja prijevoda, pismo je prevela i druga osoba, lektorica Zhou Zhen kineskoga jezika sa Sveučilišta u Puli, upravo onako kako je označeno na fotografiji 3.



Fotografija 3. Detaljan prijevod pisma

Odmah možemo primijetiti kako su prijevodi poprilično slični, ali ipak postoje određene razlike. Prikažimo prijevod na latinici:

U podnožju planina grada Jingshana. (Hebei područje)

Dana 22. listopada 1987.

Vrata hrama kineske kulture se otvaraju (otvorena su).

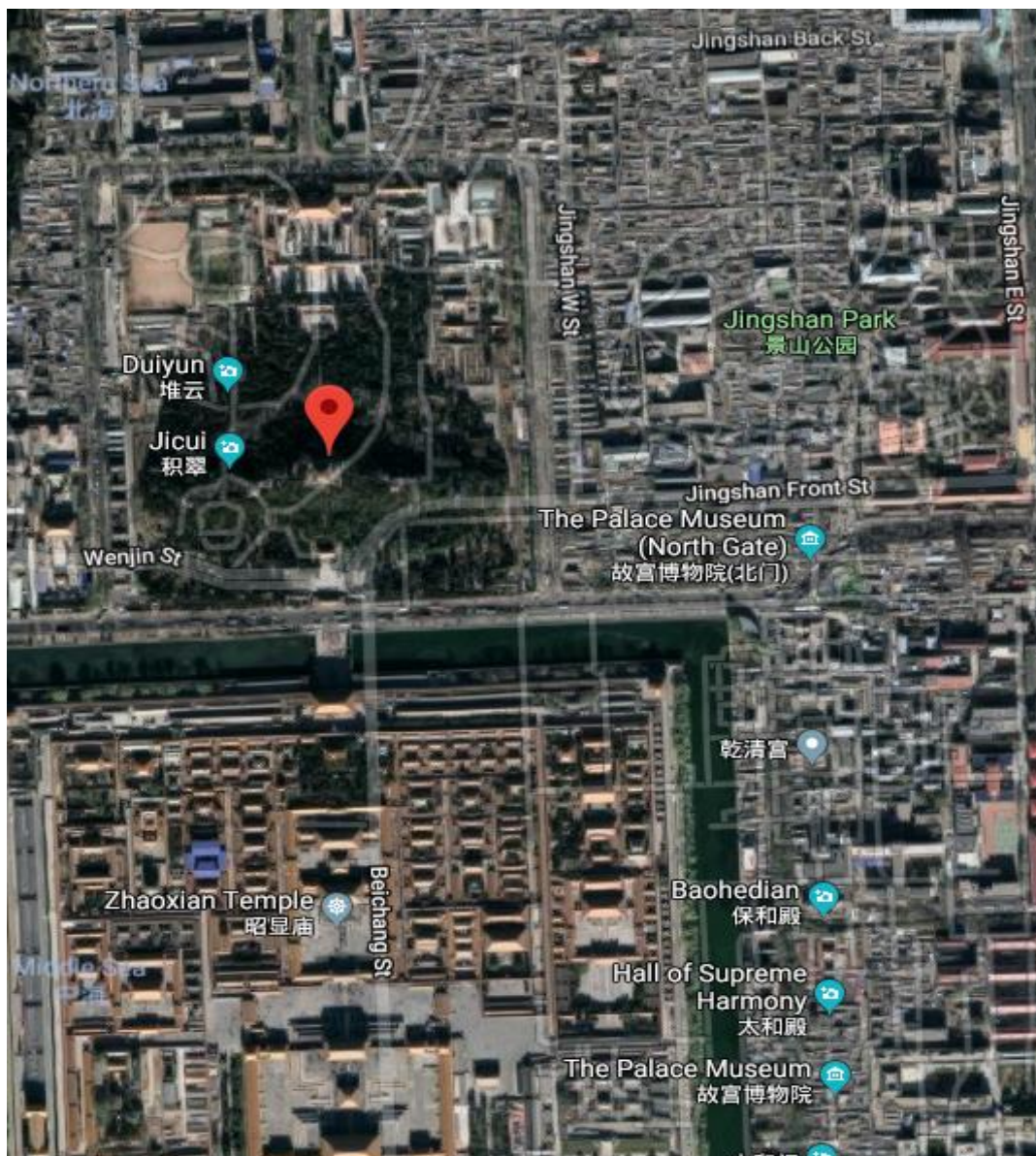
Kako bi pjesnici sjevera i juga došli razgovarati.

Sever je prijatelj sa zapada.

Ja te volim.

Dobro.

Prije no što krenemo na analizu samog pisma, smatramo da je važno pojasniti geografske lokalitete. Jingshan je mjesto prvotno poznato po parku, a vrlo je blizu Zabranjenom gradu u području Carskog grada Pekinga. Navedeno se može vidjeti na satelitskoj snimci 1:



Satelitska snimka 1. Zabranjeni grad u području Carskog grada Pekinga

Smatramo kako je bitno utvrditi točan lokalitet budući da autor spominje izrijeком hram kineske kulture. Mišljenja smo da autor smatra *Zabranjeni grad* hramom kineske kulture i navodi kako se vrata tog istog hrama/grada otvaraju. Prema nadnevku možemo odrediti kako je pismo napisano petnaest mjeseci prije smrti autora što mnogo govori o želji istog prema

putovanju na Istok. Upravo kada smo se dotakli strana svijeta, smatramo kako je svrsishodno odrediti strane svijeta koje u pismu imaju neobičnu važnost. Tri se strane svijeta izrijekom spominju (jug, sjever, zapad) dok se četvrta strana svijeta, istok, lako može iščitati iz same lokacije autora u danom trenutku. Proučavajući pismo, došli smo do zaključka kako je možda najvažniji dio izricanje ideje o otvaranju Kine zapadu, kao i o razgovoru pjesnika sjevera i juga. U ovoj se prilici autor navodi kako je Sever *prijatelj sa zapada*, a ne prijatelj Zapada što je velika razlika i stoga smatramo kako bi trebalo izbjegavati različita tumačenja. Iako točni motiv Severova odlaska možemo samo nagađati, jasno je kako ovaj kulturni pjesnik gaji neobičnu simpatiju prema Istoku. To možemo iščitati i iz pisma. Pretposljednji redak otvara pitanja pozitivističke prirode pa u njega nećemo previše ulaziti. Uz kratki pozdrav u smislu: *Ostani dobro!* Sever se odjavljuje i ostavlja nas u razmišljanju o napisanom.

Smatramo kako je bitno napomenuti kako postoje razlike u pisanju kineskog pisma. Naime, odabir pisanja kineskih znakova vodoravno ili okomito pitanje je odnosa prema tradiciji. Ako smo dobro razumjeli, riječ je o osobnom odabiru. Pritom, često starije osobe (tradicionalnijeg svjetonazora) odabiru okomito pisanje dok mlađe odabiru suvremenije vodoravno pisanje. Pismo nam je zanimljivo i iz razloga jer se pojavljuju dva stila pisanja za koja smatramo da su prilično neuobičajene. Lektorica Zhou Zhen kineskoga jezika sa Sveučilišta u Puli upozorava da je moguća pomoć pri pisanju pisma za što smatramo da nije očito budući da postoje dokazi o razini poznavanja kineskoga jezika i pisma kada je riječ o Josipu Severu. Kao što smo naznačili na samom početku, Sever je prevodio s kineskoga i njegova se zavidna razina poznavanja kineskog može primijetiti u esejima objavljenim u *Knjizi o Sunčani i Severu* gdje se izrijekom spominje komunikacija Severa s kineskim gostima u Rijeci. Stoga, mišljenja smo kako je riječ o svjesnoj odluci autora pisma. Razloga su dva. Prvi razlog vezuje se uz istovjetnost rukopisa u vodoravnim i okomitim recima, a drugi razlog vezuje se uz enciklopedijsko znanje autora. Osim navedenih razloga, dva su različita načina pisanja znaka i različitih odnosa prema tradiciji. Pokušajmo odrediti vrstu tekstnog predloška. Sasvim je jasno da se radi o formi pisma budući da su naznačeni nadnevak i lokacija, ali nedostaje ime primatelja te specifična poruka (osim pretposljednjeg retka) osobi. Kako je sasvim zasebno pitanje točnosti i odgovarajućeg prijevoda, ne smatramo svrsishodnim odrediti retke kao stihovne retke. U tom bismo slučaju morali odabrati versifikacijski sustav pri čemu bi izbilo mnoštvo problema budući da bismo tekst trebali čitati na kineskome. Upravo zbog navedenih razloga izbjegli smo bilo kakve silabičke ili versifikacijske analize tekstualnog predloška.

Svejedno, smatramo kako nije riječ o običnome pismu, a ni o formalno zaokruženoj pjesmi. Smatramo, sukladno znanju autora, da je Sever želio napisati pjesmu, to bi svakako i učinio na izravniji način. Samo razmišljanje o razlici proze i poezije dovodi nas do praktički nerazrješivih teorijskih problema i koncepata koji nisu tema ovoga rada pa ćemo se udaljiti od propitivanja istih. Stoga, smatramo kako je riječ o svojevrsnom hibridu pisma i pjesme, u kojem je forma odlika pisma, a sadržaj odlika lirske pjesme. Pod posljednjim mislimo na osjećaj liriziranosti u tekstu. Ne odbacujemo mogućnost kako je riječ o načinu pisanja autora pa se može učiniti sadržaj liriziranim iako mu cilj nije takav. U ovakvom proučavanju vrlo je teško odrediti ritam i metriku, kao što smo napomenuli zbog stranoga jezika koji ne poznajemo. Zvuk je jedna od okosnica Severova stvaralaštva pa bi zvučni ostvaraj i efekt istog trebalo potražiti u originalnom kineskom izgovoru. Ako označitelja i pripadajući zvuk izoliramo iz istraživanja ostaje nam promotriti označeno. Stoga, krenimo na semantički sadržaj. Osvrnut ćemo se na nekoliko ključnih pojmova koje pronalazimo u pismu. Prvi je svakako pojam glavnoga grada i važnost istog u odnosu prema sadržajnom ostatku pisma. Iako smo lokaciju identificirali, smatramo kako je bitno vratiti se na raspravu o važnosti lokacije. Poveznicu sa subverzijom društvenih vrijednosti pronalazimo u identificiranju *hrama kineske kulture* koji napokon otvara svoja vrata Zapadu. Smatramo kako je to izrijeком доказ popuštanja represije kineskog društva prema Zapadu. Kao što je opće poznato, nakon kulturne revolucije i dolaska na vlast komunističke partije, strogo je regulirana djelatnost pisanja, ali i kulture. Smatramo jasnim popuštanje cenzure i odmak od visoko reguliranih pravila kulturnog djelovanja u drugoj polovici osamdesetih godina prošlog stoljeća. Iako se Kina i danas smatra zemljom koja ima snažne zakone cenzure, ovaj tekstni predložak služi kao izravni dokaz vremena u cijeloj zemlji tih godina. Smatramo da se isto može iščitati iz lokacije, ali i iz direktnog referiranja autora na kinesku kulturu. Osim navedenog, vrlo je bitno identificiranje vrste posla koji je okupio pjesnike. Dakako, riječ je o razgovaranju što je ujedno i prvi korak prema toleranciji i otvaranju kulturnih granica. Smatramo simptomatičnim da se diskusija pjesnika odvila baš u izravnoj blizini *Zabranjenog carskog grada*. Sama činjenica Severa kao prijatelja sa zapada, a ne prijatelja Zapada uvelike govori o reputaciji autora pisma. Mišljenja smo kako nije bilo moguće odabrati boljeg autora tekstnog predloška kao predstavnika Zapada. Smatramo kako su boravci u Rusiji i Kini Severa postavili na vrlo visoko mjesto kulturnog ambasadora. Usudili bismo se reći: ambasadora avangardnih tendencija. Budući da je naša književno-teorijska misao oduvijek svrstavala Severa u građane svijeta, ne čudi Severovo zanimanje za kulture Istoka i ulogu

književnog medijatora među zemljama totalitarnih režima. Ukratko, ovaj je tekstni predložak dokaz postupnog otvaranja kineske kulture Zapadu i ujedno dokaz prihvatanja istočnjačke kulture na Zapadu.

3. O avangardi i njenom utjecaju na poetiku Josipa Severa

Avangarda kao početna stilska odrednica umjetnosti veže se uz kraj 19. stoljeća i prva desetljeća 20. stoljeća. Dakle, pojmom avangarde obuhvaćamo umjetničke i književne pokrete koji su u europskoj kulturi djelovali početkom i prvom polovicom dvadesetog stoljeća. O europskoj avangardi, Bošnjak se očituje na sljedeći način:

Europske su avangarde na mnogostruk način obilježile preko stotinu godina postojanja naše kulture. Mogli bismo, doduše, reći kako su na poseban način avangarde kulturu obilježavale dovodeći je u pitanje ili "ugrožavajući" samu osnovu njezine opstojnosti, prokazujući na taj način djelatnu krizu njezinih praksi. No, i izvan ovako shvaćene bliskosti, tumačena u autonomiji jezične stvaralačke prakse, u samom raznovrsnom odmjeravanju s vlastitim i s ciljevima tzv. stvarnosti avangarda je, na različite načine (i teorijski i praktički) obilježila našu epohu. Glavne tokove umjetničkih avangardi možemo pratiti kao afazijsku destrukciju civilizacijske cjeline.

(Bošnjak, 1997: 1)

O avangardi se pisalo mnogo pa i danas često možemo naići na razmatranja avangardne poetike i njenog nasljeđa. Zašto je baš avangarda kao pokret (kulturni i književni) važna za istraživanje poetike Josipa Severa? Iako je Sever rođen 1939. godine, avangardni je pristup književnosti očit napose kod njegova pjesničkoga stvaralaštva. Prije svega, treba izdvojiti ruski futurizam koji je utjecao na prvotni odabir stila pjesnika u pitanju, a naknadno će mu stvaralaštvo biti donekle obilježeno pretpostavkom da je riječ o pjesniku *obnovitelju avangardnih tendencija* (prema Dubravki Oraić-Tolić). Potvrdu napisanom možemo pronaći u natuknici Hrvatske enciklopedije gdje stoji da *u 1930-ima avangardni pokreti prestaju dominirati u Europi, a do oživljavanja načela tzv. povijesne avangarde dolazi ponovno u 1960-ima, kada i na procese u Europi znatno djeluju neugašena žarišta osebujnih avangardnih pokreta i osobnosti u Latinskoj Americi, posebno na području proze ili zidnoga slikarstva.* (Hrvatska enciklopedija, 2021) Ovdje se daje primijetiti kronološka podudarnost Severove poetike s tendencijom oživljavanja načela tzv. povijesne avangarde. Dovoljno je samo usporediti napisano s godinama tiskanja prve i druge pjesničke zbirke (1969. i 1977.) koje potvrđuju pretpostavljeno. Iako je sama poetika Josipa Severa drukčija od tipičnih poetika s tendencijama oživljavanja tzv. povijesne avangarde, možemo primijetiti kako je Sever kao pjesnik zaista imao izuzetan osjećaj za *zeitgeist*.

Da je avangarda kao pojam mnogo više od same stilske odrednice i kronološkog obilježja govori i tekst Branimira Bošnjaka:

Avangarda, (...) značenje potječe iz vremena francuskoga srednjovjekovlja, ali već u renesansi zadobiva metaforička značenja. Od romantizma rabi se kao metafora nepomirljivog odnosa prema tradiciji i autoritetima. Dobiva ambivalentna značenja terminološki vrlo bliska mnoštvu društvenih termina, a prvi ga u umjetnosti koristi Gabriel-Desire Laverdant (oko 1848.) u tekstu "De la mision de l'art et du role des artistes". Bakunjin objavljuje časopis "L'avant-garde" (1878.), a za "La Revue indepedante" spominje se da je posljednji koji je "ujedinjavao političke pobunjenike i pobunjenike umjetnosti" (Renato Poggioli: "Teorija avangardne umjetnosti"). (...) Avangarda u književnom smislu utemeljuje se prema ostaloj umjetnosti, kako napominje i Poggioli, u razlici između "škole" i "pokreta". "Skala" njeguje kriterije tradicije i načelo autoriteta, ima svoje učitelje i metodologiju, dok avangarda kao pokret njeguje aktivizam, antagonizam, nihilizam i agonizam (sve termini R. Poggiolija). Zdenko Škreb ("Stil i stilski kompleksi" u: Flaker-Skreb: "Stilovi i razdoblja", Zagreb, 1964.) rezerviran je prema difuznosti termina, a A. Flaker zagovarač i utemeljitelj proučavanja avangarde u nas.

(Bošnjak, 1997: 2)

Estetsko je prevrednovanje izrazito važno za Severovu poetiku, kako će se i vidjeti u daljnjem istraživanju. Naime, jedna od polaznih hipoteza disertacije propituje razinu preuzetog od povijesne avangarde u Severovoj poetici i razinu inovativnosti hibridnog stila kojim se Sever služi. Kada govorimo o hibridnom stilu mislimo na spoj avangardističkih tendencija i tendencija književnog postmodernizma (ako pretpostavimo da postoje relativno određene stilske silnice epohe) u autorovoj poetici, ali i na individualni stil u opreci sa stilskom dominantom vremena u kojem autor stvara.

Avangarda kao zajednički nazivnik raznih pokreta ima u svojoj srži osporavanje tradicije što je očigledno prema zatečenim ostacima poetike realizma i odnosom avangarde prema njima. Ističemo kako avangarda:

U osporavanju zatečenoga realističkog mimetizma i esteticizma moderne, polazi od stečevina suvremene tehničke urbane civilizacije (futurizam), ali i od pretprošlih, tzv. »zaboravljenih« stilova (gotičkog slikarstva, aperspektivnosti, ornamentike), (...) a u

naglašenom redukcionizmu dopire do likovne apstrakcije (Vasilij Kandinski, Kazimir Maljevič, Piet Mondrian) i paraleksičkih tvorbi (ruski »zaum«, dadaisti).

(Hrvatska enciklopedija, 2021)

U navedenom citatu nama je najvažniji spomen tzv. paraleksičkih tvorbi koje vezujemo uz ruski futurizam i pobliže, poeziju *zauma*. Poezija je *zauma* pokušaj ruskih futurista i ranih avangardista da označe neoznačivo. Ukratko, smatramo kako je riječ o pokušaju pridavanja naglaska označitelju i materijalnom ostvarenju (zvuku) usprkos povijesnoj tradiciji pridavanja naglaska označenome. Naravno, takav pristup svakako proizlazi iz dominantne tendencije avangarde da negira tradiciju, ali se ne može izostaviti da je ta već rečena tendencija upravo ono što ga i omogućuje. U konačnici, termin je povijesne avangarde oksimoronski po prirodi.

Sasvim je jasno da već navedenim stajalištima i činjeničnim stanjima nedostaje znanstvene koherentnosti. Čini se da što više vrijeme odmiče da se umjesto pravilnoga i sistematičnoga razmatranja avangarde, događa upravo suprotno. Svemu se pripisuje termin avangarde i kao takva, avangarda postaje prisutna svuda i svugdje. Stoga, krenimo od književnog označavanja avangarde i avangarde kao književnog pokreta. U prvom poglavlju studije *Hrvatsko avangardno pjesništvo* (2009) Sanjin Sorel izvrsno navodi da *termin avangarde obuhvaća mnogo više no što se to čini prvim razmatranjem termina* i navodi Aleksandra Flakera kao tvorca ovakvog mišljenja o avangardi. Dakle, prema Sorelu *avangarda (fr. avant'garde = prethodnica) književnopovijesni je i teorijski pojam koji označava niz književnih pravaca s početka XX. stoljeća*. (Sorel, 2009: 5-6) U nastavku, autor identificira osnovna obilježja avangarde:

Nije slučajnost što naziv avangarda u književnost ulazi iz vojne terminologije – njime se naime primjereno opisuje njezin karakter: borbenost, beskompromisnost, ideja da avangarda umire mlada, nonkonformizam. U širem smislu, njezina naglašena borbenost usmjerena je u znatnom dijelu prema tradiciji, njezinim idejnim i estetskim vrijednostima (transcendenciji i metafizici). Ulazeći u osporavateljski dijalog s prošlošću, avangarda se otvara budućnosti.

(Sorel, 2009: 6)

Nakon što smo izložili općenita obilježja avangardnog postupka, kao i same avangarde, smatramo kako je važno avangardu sagledati iz povijesne perspektive. Danas postoji pregršt stilova koje često ne možemo svrstati pod pojedini zajednički nazivnik pa možemo reći kako je

brzina (ili ubrzanje) komunikacije donekle odredilo stilističku difuznost. Upravo o tome i piše Sanjin Sorel gdje se i poziva na jednog od najvećih teoretičara avangarde Petera Bürgera.

Sorel izvrsno sumira i progovara o općenitim karakteristikama avangarde pa zaključuje kako:

jedan od najutjecajnijih teoretičara avangarde – Peter Bürger – u svojoj znamenitoj studiji „Teorija avangarde“ upozorava kako se tek s avangardom pojavila mogućnost da se opći pojmovi teorije književnosti i stilistike, kao što su različiti tipovi postupaka, prepoznaju na djelu.

(Sorel, 2009: 6)

Dakle, u navedenim izvorima jasno je da se avangarda kao pravac u umjetnosti javlja kao povijesni okvir. Ona ne samo da utječe na suvremeno stvaranje umjetničke produkcije već se i kao takva dvovidno odnosi prema povijesti. U jednom smislu osporava povijest i protivi se tradiciji, a u drugom afirmira povijest kao važnu kategoriju. Logička je to zavrzlama iz koje se daje zaključiti kako ne postoji budućnost bez povijesti ili pak povijest bez budućnosti. Uzimajući u obzir linearnu narav vremena u kojem živimo, jasno je da se avangarda ne može afirmirati bez da afirmira povijest kao ključnu kategoriju. Na taj je način avangarda povezivala prošlost, sadašnjost i budućnost, a na sličan će način i Josip Sever koristiti povijesnu kategoriju avangarde u smislu obnavljanja avangardnih tendencija. Hipotetiziramo da je ključ čitanja poetike Josipa Severa upravo u vremenskom, ali i teoretskom odmaku kojem pristupa Sever prema izvornoj avangardi.

Sasvim je jasno da je avangarda kao općeniti umjetnički pojam proturječna sama u sebi, pa na to upozorava i Sanjin Sorel u već citiranom djelu (Sorel, 2009: 6) i zaključuje koristeći se uvidom u teorijska razmatranja Mateia Calinescu kako se o avangardi:

može govoriti još u romantizmu, francuskome simbolizmu, o njoj se može govoriti kao o političkom terminu, potom i kao relativno problematičnom odnosu s modernom i postmodernom, pa i manirizmom svih vrsta. Dakle, kada je o umjetnosti riječ, takovrsne aporije općenito govoreći ovise o samoj njezinoj biti – avangarda označava prethodnicu, te bi u tom kontekstu trebala nastupati kao antipod svake književne epohe, stila, poetike.

(Calinescu, 1988: 100-118)

Naime, iako se većina književnih i kulturoloških teoretičara slaže s općenitim konstatacijama o avangardi kao kulturnom i književnom pokretu, bitno je ustvrditi kako se avangarda zapravo

ponaša kao povijest književnosti u cikličkom smislu. Sasvim je jasno kako se književne epohe sve do avangarde, a napose postmodernizam, zasnivaju na cikličkoj smjeni fokusa autora u općenitoj stilskoj dominantni vremena pojedinačnih epoha. Avangarda, iako u početku žestoki protivnik realističke mimeze i realističkog principa u umjetnosti nakon povijesnih promjena, pogotovo u prvoj polovici dvadesetog stoljeća, u sebi sadržava razne stilske silnice koje upućuju na realističke principe. Smatramo kako je najbolji dokaz izrečenoj tvrdnji postojanje optimalne projekcije budućnosti. Avangarda, upravo kao i realizam, vjeruje u poetizaciju stvarnosti. Takvu vjeru u promjenu svijeta ruši globalna dominacija postmodernizma u drugoj polovici dvadesetog stoljeća nakon čega se avangarda posljednjim dahom vraća na kulturnu scenu umjetnicima koji obnavljaju avangardističke tendencije. Jedan od tih umjetnika je svakako i Josip Sever, ali kao što ćemo kasnije i detaljnije obrazložiti, kod navedenog umjetnika nedostaje *optimalna projekcija budućnosti*. Ipak, povijesni je avangardni princip u osnovi Severove poetike i zasniva se na pokušaju promjene same paradigme mimeze. O tome će biti više riječi u poglavlju o protomimetičnosti.

Ovakvi opravdani razlozi početka i kraha avangarde ostavljaju malo prostora logičkoj improvizaciji. Dakle, avangarda je bila mrtva i prije no što se rodila, odnosno, smrt joj je bila određena rođenjem. A da bi preživjela to nasilno rođenje ona je prema Sanjinu Sorelu *morala raskinuti prije svega s ideologijom logosa, odnosno smisla, jednog poretka racionalističke svijesti. Umjetnost je samo parcijalni problem s kojim se željela obračunati – prava meta su kultura i društvo, bit samoga Zapada.* (Sorel, 2009: 6)

Kao što smo već naveli, osporavanje je u osnovi avangardnog pokreta. Povijesno, prema *Pojmovniku suvremene umjetnosti* autora Miška Šuvakovića, *avangarda je nadstilski pojam zato što nije definirana kao specifičan slučaj, pokret, škola ili moda nego kao skup različitih slučajeva, pokreta, škola ili moda koje imaju radikalne, kritičke, eksperimentalne, projektivne i intermedijske karakteristike. Kao zbirni pojam avangarda je povijesno određena jer je svojstvena nekonzistentnosti i proturječnostima industrijskog buržoaskog društva i njegove modernističke kulture.* (Šuvaković, 2005: 98)

Smatramo kako su citirani autori izdvojili osnovnu inicijativu avangardnog pokreta te nedosljednost. Upravo zbog mnoštva stilskih silnica koje ubrajamo u avangardu, kao i silnica koje proizlaze iz nje, jasno je kako avangarda kroz difuznost obilježja uzrokovanih promjenom

paradigme književnosti, znanosti i komunikacije zaokružuje nesigurnost vremenskog okvira u kojem nastaje i opstaje.

Avangarda, kao što je i potvrđeno, globalni je pokret pa autor Miško Šuvaković točno poentira (Šuvaković, 2005: 99) da se u vrijeme Prvog svjetskog rata i u 20-im godinama nacionalne avangarde povezuju i nastaje ideja internacionalnog jezika umjetnosti. Stoga, prema istom autoru (Šuvaković, 2005: 98) avangarda je kompleksan odnos međunarodnih jezika umjetnosti, a nacionalne avangarde se promatraju u odnosu prema međunarodnim kretanjima. Upravo je ovaj posljednji izvadak važan za proučavanje Severove poetike budući da govori o težnji avangarde prema globalnom i kao takav dobro opisuje stremljenja Josipa Severa prema nadnacionalnom, globalnom i nomadskom pogledu na ljestvicu društvenih vrijednosti. Mišljenja smo kako je upravo to najveće, uz paraleksičke tvorbe, obilježje avangarde koje Sever preuzima i na određen način vraća na književnu i kulturnu scenu. Slažemo se sa Šuvakovićevim određenjem kraja avangarde koje smiješta početkom 30-ih godina:

kada su u Sovjetskom Savezu, Njemačkoj i Italiji utvrdili vlast totalitarni boljševički, nacionalsocijalistički i fašistički režimi. U Sovjetskom Savezu avangardna je umjetnost politički likvidirana u ime socijalističkog realizma i ostvarenja komunističkog društva. U Njemačkoj je uništavana kao "izopačena i degenerirana umjetnost" u ime nacionalne i rasne kulture koja se vraćala idealima romantizma i klasicizma. U Italiji je futurizam prošao dug proces transformacije od avangardnog pokreta prije Prvog svjetskog rata do službene državne fašističke umjetnosti 20-ih i 30-ih godina.

(Šuvaković, 2005: 98)

Trebali bismo, svakako, izdvojiti i misli Marakovića koje je izvrsno predstavio Robert Bacalja, a definiraju upravo prelazak s jedne na drugu književnu paradigmu navodeći i izuzetke, ali i odlike avangardnog stila:

Maraković navodi i bit forme koja se javlja u ekspresionista, odnosno u naše avangarde, a to je Flaker istaknuo kao razbijanje "logične sintakse, 'stare' semantike, zatvorenih struktura utemeljenih na 'zdravom smislu'" (Flaker, 1976: 202t): "Iza svake misli vadi samo ono što je supstancijalno i postavlja riječ do riječi bez brige za veze i interpunkcije" (Maraković, 1971: 478t). Kritički se osvrće na tu ekspresionističku dekonstrukciju tradicionalne pjesničke forme, koja mu se čini nerazumljivom: "Dakako da ovakvo nevezano redanje riječi vodi do nesporazumljenja, do nerazumijevanja uopće

i čini se da ekspresionizam, kojemu je korijen u socijalnim pokretima sadašnjosti, postaje nerazumljiv, ekskluzivističan, nesocijalan" (Maraković, 1971: 478t). Takvu formu naziva utočištem za netaletrane koji se skrivaju iza takve forme. Ipak, izdvaja Šimića i Krležu u kojih "može ova forma da postigne veoma lijepih efekata (...)" (Maraković, 1971: 478t). Maraković dobro zapaža, i teorijski utemeljeno razglaba o miješanju žanrova, ono što Flaker ističe kao "uzajamno pretapanje i izmjena funkcija pojedinih književnih rodova i vrsta (poetizacija proze, prozaizmi u poeziji i dr.), dakle, upravo ono što Pogglioli zove 'confusione dei generi'" (Flaker, 1976: 203t), ili "osporavanje postojećih struktura, a prema tome i izražavanje odnosa prema njima" (Flaker, 1976: 202t).

(Bacalja, 2020: 177)

Ovakva stajališta, potvrđena iz povijesne perspektive ne ostavljaju dvojbe kada tumačimo razloge kraha avangarde. Stava smo kako je avangardna difuznost stilova i odnosa prema tradiciji stvorila prostor pojavljivanju jednoličnih, politički uvjetovanih umjetničkih stilova i pokreta. Veliki razvojni put avangarde morao se pojednostaviti i to se upravo dogodilo na opisan način. Potvrdu svemu napisanome vidimo i u Šuvanovićevu tumačenju teorija Petera Bürgera za kojeg piše da je *definirao avangardu kao specifičan umjetnički pokret u kulturi ranog XX. stoljeća, čija je funkcija kritika i provokacija institucija umjetnosti i kulture buržoaskog društva i negacija autonomije umjetnosti i kulture.* (Šuvaković, 2005: 100) U nastavku pojašnjava napisano citirajući Bürgera koji je:

u formalnom smislu avangardni umjetnički rad opisao i definirao terminima: (1) novo, koji ukazuje na ekscenost umjetničkog rada i traganje za umjetničkim rješenjima drukčijim od uobičajenih i u kulturi normiranih; (2) slučajnost, koji ukazuje da su avangardistički radovi nastali kao rezultat slučaja, ali i namjernim radom sa slučajnošću; (3) alegorija, koji ukazuje na višeznačnost, pomaknutost značenja i pretjerano naglašavanje metaforičkih odnosa u avangardističkim radovima; (4) montaža, kojim se označuje način stvaranja nekonzistentnog umjetničkog rada povezivanjem vizualnih i tekstualnih fragmenata.

(Šuvaković, 2005: 100)

Ove su navedene četiri kategorije sasvim jasne i uklapaju se u sve teorijske koncepte avangardnih pokreta. Naime, smatramo kako se svaki od navedenih termina može pojaviti i u

prošlim književnim epohama, ali se kao skupina stilskih silnica zajednički pojavljuju u navedenom kulturnom i vremenskom okviru što i označava paradigmu avangardističke misli. Stoga, prema Šuvanoviću *za Bürgera je avangarda povijesno završen projekt, specifičan za rano XX. stoljeće. Eksperimentalne, kritičke i intermedijalne umjetničke pokrete poslije Drugog svjetskog rata, na primjer neoavangardu, tumači kao institucionalizaciju izvornih avangardističkih namjera.* (Šuvaković, 2005: 101)

Kao što možemo primijetiti, avangarda se povijesno prilično dobro pozicionira i u skladu je s već prenesenim informacijama. Sam termin avangarde *Pojmovnik* određuje kao:

naziv za nadstilsku, radikalnu, ekscesnu, kritičku, eksperimentalnu, projektivnu, programsku i interdisciplinarnu praksu u umjetnosti. Beskompromisno i ekstremno gledište i djelovanje umjetnika u umjetnosti, kulturi i društvu naziva se radikalnim.

(Šuvaković, 2005: 89)

U tekstu Viktora Žmegača možemo pronaći natruhe osnovnog interpretacijskog ključa istraživanja, ponajviše u odnosu ekspresionizma i promjene književne paradigme i društvenih vrijednosti. Dakle, začetak je Severove poetike prelazak s mimetičkog jezika na antimimetički jezik. Napuštanje uvriježenih obrazaca lirike omogućava različito mimetičko poimanje književnosti, a upravo je to ključ Severovog stvaralaštva:

Vrlo intenzivna osjetilnost mnogih tekstova, napose vizualna, temelji se na principu potpune jezične autonomije: kreativnost koju omogućuje jezik oslobođen mimetičke funkcije ekspresionisti su razvili u široku rasponu. "Pjesništvo nema ništa zajedničko s opisivanjem (...)" (Ludwig Rubiner). Ta teorija svjesno produbljuje jaz između iskustvene i umjetničke stvarnosti, štoviše, ona estetske kriterije izvodi iz opreke između "ekspresije" i "deskripcije", ne obazirući se mnogo na činjenicu da umjetnost nikada nije bila niti je mogla biti puka deskripcija. Težeći prema krajnosti, neki su autori antimimetički jezik i tekst konstituirali kao asemantički zvukovnu tvorevinu. To je podrijetlo "apstraktne" ili, prema drugom nazivlju, "konkretne" poezije.

(Žmegač, 2003: 279)

Pronalazimo u Žmegača neka od načela ekspresionizma u opreci s naturalizmom (realizmom) koji izvrsno potkrijepljuju naše stavove o samom načinu funkcioniranja avangardnih stilskih

silnica u poetici Josipa Severa. Stoga, slobodno možemo reći, kako je temelj Severove poetike promjena u paradigmi književnosti u smislu promjene zbilje (kako književne, tako i društvene):

Prvi se osniva na shvaćanju da se umjetnost (dakako i književna) može i mora što više suprotstaviti mimetičkom načelu. Tradicionalno tumačenje mimeze temeljilo se (opravdano ili ne, to nas ovdje ne zanima) na pretpostavci da postoji određen odnos između subjekta i objekta, odnos po kojemu je zadaća svijesti primarno u tome da raščlanjuje, shvaća i reproducira predmetni svijet.

(Žmegač, 2002: 16)

Ovdje bismo se trebali dotaknuti i izrazito važnog avangardističkog koncepta, a to je svakako koncept ekscesa. Pogledajmo kako ga definira *Pojmovnik*:

Moralni eksces je svojstven ekspresionizmu, dadi i nadrealizmu, gdje je umjetnički rad ili ponašanje umjetnika razlog za kršenje moralnih nazora i tabua građanskog društva.

(Šuvaković, 2005: 99)

Ovdje prepoznajemo mnogo obilježja Severove poetike i njegova pjesničkog stvaralaštva. Ipak, treba razlučiti da konačni cilj avangarde i Severove poetike nije isti te da se kod Severa, kako smo već naglasili nekoliko puta, ne pojavljuje *optimalna projekcija*. Smatramo kako je dobra analogija sljedeća: ako je u avangardi eksces važan kao obilježje koje se treba zamijetiti izdaleka, kod Severa je isti skriven i zauzima mjesto finog pozadinskog motiva. Taj se eksces ne vezuje uz promjenu svijeta kroz kulturu ili književnost, već kao podsjetnik na važnost povijesnog ekscesa. Takav je postupak razumljiv s obzirom na vremenski odmak između povijesne stilske dominante avangarde i Severova pjesničkog stvaralaštva.

Izrazito nam je važan odnos eksperimenta u umjetnosti, eksperimentalnost statusa i potrebe umjetnosti za eksperimentom budući da takvim putem nastaju umjetnička djela koja za krajnji cilj imaju prevrednovanje stvarnosti. Mišljenja smo kako je Sever pjesnik enciklopedijskoga znanja kao i prevoditeljskog i teorijskog pa ne čudi zanimanje istog prema razmatranju promjena u stilu vremena u kojem stvara. U *Pojmovniku* autor navodi i važnost *optimalne projekcije* kojoj će u ovom istraživanju biti posvećeno mnogo prostora, a autor ju točno tumači identificirajući ju s avangardnim postupcima i njenim identifikatorom Aleksandrom Flakerom pa izdvaja da:

eksperimentalni status umjetnosti ukazuje da cilj djelovanja u umjetnosti nije zanatsko stvaranje ili proizvodnja umjetničkog djela nego istraživanje i promjena prirode umjetnosti. Eksperiment nastaje istraživanjem medija, materijala, metoda i ideologija umjetničkog rada. (...) Idejom projekta definira se ideološki, vrijednosni i značenjski smisao avangardističkog djelovanja. (...) Optimalnom projekcijom se naziva kretanje i biranje optimalne varijante umjetničkog rada u prevladavanju zbilje.

(Šuvaković, 2005: 92)

Kao što smo mogli pročitati, kretanje i biranje optimalne vrijednosti umjetničkog rada vezujemo uz povijesnu avangardu. Takvo je nastojanje, kako smo već i naglasili, potreba za promjenom ljestvice društvenih vrijednosti kroz umjetnost, a isto je napušteno u postmodernizmu. Upravo zbog rečenog sasvim je jasno kako avangarda u svojoj osnovi mora biti interdisciplinarna što Šuvaković tumači progovarajući o okvirima definiranih medija i disciplina pa je za navedenog autora *avangarda interdisciplinarna budući da avangardni umjetnički radovi ne nastaju u okviru definiranih i autonomnih medija i disciplina. Oni nastaju prekoračenjem, kritikom i destrukcijom granica medija, disciplina i žanrova umjetnosti. (...) Zamisao avangardnog umjetničkog rada proširuje se na raznorodne umjetničke metode, materijale, oblike ponašanja, međužanrovska određivanja i odnose umjetničkih disciplina.* (Šuvaković, 2005: 92)

Budući da je tema ovog samostalnog istraživanja i u konačnici doktorske disertacije inovativnost i nasljeđe Josipa Severa sasvim je jasno da primarno zanimanje i fokus ovog rada treba biti na ruskoj (ranjoj) avangardi i njenim stilskim odrednicama. Ruska je avangarda uvelike doprinijela formiranju vlastitog stila Josipa Severa i kao takva je radikalno promijenila poetski izričaj pjesnika u pitanju.

Prema djelu *Kameni Spavač Maka Dizdara i ruska književna avangarda*, autorica Adijata Ibrišimović-Šabić navodi odrednice ruske avangarde koje mogu poslužiti i nama. Naime, autorica ističe:

Ruska avangarda obuhvata niz književnih skupina koje su nastupale s različitim programima i manifestima: zahvata jednim dijelom simbolizam i akmeizam, zatim u cijelosti ruski futurizam, ruski formalizam (u književnoj kritici i znanosti o književnosti), dijelom ruski imažinizam; poslije Oktobarske revolucije formiraju se: Lef, Novi Lef, Serapionova braća, ruski konstruktivisti LCK (Književni centar konstruktivista), 41°,

Oberiu i mnoge druge skupine koje nisu imale značajnijeg utjecaja na opća umjetnička kretanja tog perioda.

Stoga, autorica zaključuje kako na temelju njihovih poetoloških programa i manifesta, ali i na osnovu mnogobrojnih pojedinačnih iskaza stvorena je "avangardno-konstruktivistička književna doktrina. (Ibrišimović-Šabić, 2010: 10)

U sljedećem odjeljku autorica zaključuje i daje pregled različitih pokušaja definicije avangarde pa:

već iz površnog pregleda različitih skupina, šarolikosti njihovih teorijskih iskaza i poetoloških programa, a osobito umjetničke prakse, kojoj se na prvi pogled jedva mogu naći opće ili zajedničke odrednice, proizilazi da je "avangarda (...) izuzetno dinamičan model, koji svoju heterogenost i entropičnost prevodi u estetski kvalitet, dinamično načelo koje ne organizira, već dezorganizira (i reorganizira), a počiva na primarnoj društvenoj funkciji estetskog prevrjednovanja.

(Moranjak-Bamburac, 2003: 116).

Izuzetnu razinu poznavanja avangarde i njenih procesa svakako je iskazao Aleksandar Flaker, jedan od najvećih teoretičara s naših prostora, s čijim se svim pretpostavkama slažemo što je i slučaj u autorice koja zaključuje da korištenjem:

"negativnih definicija" u manifestima i programima predstavnika ruske avangarde da u pokušaju pronalaženja stilskog jedinstva jednog povijesnog okvira, Aleksandar Flaker, prvenstveno označava njihove zajedničke niječne odrednice, među kojima ista izdvaja: "osporavanje postojećih struktura, a prema tome i izražavanje odnosa prema njima, isticanje "književnosti činjenica" (rus. literatura fakta), ukidanje granica.

(Ibrišimović-Šabić, 2010: 12)

U konačnici, autorica zaključuje da Flaker nije jedini koji je došao do takvih zaključaka pa navodi da:

ako je u osnovi tzv. središnjeg modela avangarde i bilo rušenje i osporavanje sistema što su avangardi prethodili sve do osporavanja uređenog jezičkog sistema (sa njegovom vlastitom hijerarhijom) u poetici zauma, tj. razvijanje velike citatne polemike, to svakako nije bilo "jedino radi samog rušilačkog čina i nipošto se to nije činilo naslijepo, slučajno i besmisleno, već se rušilo upravo ono najsystematičnije, rušili su se baš

najbitniji mehanizmi prethodne (klasične) proizvodnje tekstova”, s primarnim, mada ne i jedinim, ciljem ponovnog i novog viđenja, deautomatizacije govora očuđenja (prema terminologiji ruskih formalista), jednom riječju estetskog prevrednovanja.

(Ibrišimović-Šabić, 2010: 10)

Upravo iz ovoga povećeg citata možemo razabrati važnost optimalne projekcije kada govorimo o avangardi. Mnogi se književni teoretičari razilaze u mišljenjima i poimanjima avangarde, ali konkretne osnove postoje u identifikaciji i analizi iste. Ovdje se možemo nadovezati na problematiku ekscesa i na analogiju koju smo postavili. Ovaj je citat još jedan dokaz Severove spoznaje o nepromjenjivosti svijeta kroz književnost. Kao takva, poetika Josipa Severa, smatramo, nudi ideju, ali ne traži ispunjenje iste. Severovo je pjesničko stvaralaštvo unaprijed osuđeno na relativnu nerazumljivost, ali ne zato što je složeno (što i je), ne zato što je sadržajno nepovezano (samo na prvi pogled), nego zato što ga je autor takvim i zamislio ne nudeći gotove modele razumijevanja. Točnije, smatramo kako je Severov opus precizno smišljan, homogen i sasvim koherentan prouči li se kroz pravilan interpretacijski ključ ili koncept. O tom interpretacijskom ključu ili konceptu bit će naknadno riječi. Budući da smo predstavili osnovne odrednice avangarde i način na koji je ista utjecala na Josipa Severa promotrimo i zapise njegovog suvremenika i prijatelja Luje Ludwiga Bauera.

Josip je Sever odlaskom u Rusiju o kojem piše Lujo Ludwig Bauer u eseju *Ako je ptica feniks...* stekao novu perspektivu u poetskim istraživanjima, a tome svjedoči i tekst:

Jožu su njegovi, uži, ali vjerojatno zreliji interesi odveli u Muzej Majakovskog. Ondje je upoznao znamenitoga čuvaškog pjesnika Gennadija Ajgija (pravo mu je prezime u čuvaškom obliku Ajhi). ... Bilo je i teško pogoditi da se iza zapuštene vanjštine mladića starijeg nekih četiri godine od Severa, a izgledao je još zapuštenije i boemskije od Jože, krije pjesnik koji iščitava ranog Majakovskog, upravo one stihove za kojima je Sever čeznuo, koji iščitava već pokojnog Pasternaka. Ništa od toga nije bilo omiljeno vlasti koja je nastojala nadzirati sve pa i pjesnike i poeziju. Rani stihovi Majakovskog koji su odudarali od ideoloških normi pripadali su ruskom futurizmu...

(Dujčić-Bauer, 2010: 88)

Ovdje pronalazimo i saznajemo bitan poticaj za poetiku Josipa Severa. I ne samo to, saznajemo i na kojim je osnovama krenuo izgrađivati ono što ćemo kasnije nazivati ostavštinom Josipa Severa. Onom za što u hrvatskom pjesništvu ne nalazimo istovrijednog preteču ili nasljednika,

a Severu je Kručonyh bio poput božanskog objavljenja: čovjek koji je osobno znao Majakovskog i ostale! ... Susreti s Kručonyhom uvjerali su Severa da bi i on mogao pisati zaumnu poeziju. Njegov pokušaj činio mi se smislenijim od Kručonyhovljevih antologijskih pjesama. Za razliku od svoga uzora Sever nije bio snob. (Dujčić-Bauer, 2010: 88)

Slijedi posljednji citat iz istog eseja, koji je napisan poslije smrti Josipa Severa i dotiče se što osobnog viđenja Josipa Severa i njegova rada, što proučavanja njegova pjesništva pa autor izjavljuje da je:

pojava Diktatora predstavljala izniman književni događaj, a autorovu slavu ponešto je umanjivalo uvjerenje kako on imitira postupak ruskih futurista. Tek kasnije će Dubravka Oraić ukazati na to da je Severov postupak u neku ruku sasvim suprotan. Mislim da je pojam centralnog vida – po mome uvjerenju vrlo značajan za strukturu Severova pjesničkog svijeta – do danas ostao bez odgovarajuće analize, iako to nama koji smo bili bliski Joži i njegovu stvaranju i ne bi trebala biti velika zagonetka.

(Dujčić-Bauer, 2010: 91)

Dakle, sasvim je jasno iz navedenih djela da je ruska avangarda izrazito utjecala na poetsko stvaralaštvo Josipa Severa. No, ne treba nagliti kao što su to napravili književni kritičari toga doba. Naime, kako je to i Dubravka Oraić pravilno formulirala, na Severov pjesnički izričaj utjecala je ruska avangarda i ruski *kubofuturizam*², no to ne znači da Josip Sever preuzima i postupak koji koristi. Način na koji je Josip Sever stvarao vlastiti izričaj i na postupak kojim je iskovaio vlastiti poetski put trebalo bi detaljno analizirati i svakako mu ne treba lijepiti etikete ove ili one globalne poetike. Sasvim je jasno da je svim velikim pjesnicima barem jedna odrednica ista, a to je zapravo - inovativnost. U ovome dijelu neće se ulaziti u određivanje pojma inovativnosti, no tomu ćemo se posvetiti u nastavku ovog istraživanja. Ono što nam omogućuje racionalnije i znanstveno objektivnije gledište na Severovu poetiku jest upravo vremenski odmak koji je nastao od izdavanja prve zbirke poezije Josipa Severa. Odmak je to od pedeset godina u kojima se mnogo toga izmijenilo, ali mnogo toga i ostalo istim. Uzmemo li u obzir suvremene tendencije književne teorije i teorije književnosti možemo hipotetizirati da se formulacija stilskih odrednica avangarde pojasnila u povijesnom smislu, dok su individualiteti u pjesničkim dosezima postali na jedan način još enigmatičniji i složeniji. Vrlo

² Spoj kubističke i futurističke stilske dominante. Usko se veže uz ranu rusku avangardnu umjetnost nastalu prije I. svjetskog rata.

je teško odrediti razliku između odrednica avangarde, neoavangarde i postavangarde u većini djela i ovdje se daje zaključiti kako je situacija na književnom terenu difuzna. Svejedno, ruska avangarda, kubofuturizam i pjesnici poput Kručoniha, Hljebnikova i Majakovskog uvelike su utjecali na poetsko stvaranje mnogih pjesnika, a tako i Josipa Severa. Govoreći o tome da su navedeni pjesnici i stilski pravci uvelike utjecali na poetiku pjesnika o kojemu je riječ, zapravo naglašavamo da su to bili svojevrsni poticaji koji su pokrenuli stvaranje vlastitog stila pjesnika u pitanju. Ako mi danas gledamo s pedesetak godina odmakom od Severovog stvaranja, Josip je Sever gledao tako na stvaranje rane ruske avangarde. Političke prilike u Jugoslaviji u to vrijeme napokon su omogućile odlazak u Sovjetski savez, a s time i fizički dodir s kulturom koja je tamo nastajala i već je snažno gasnula kada je Josip Sever prvi puta stigao u Rusiju. Možemo hipotetizirati da je Josip Sever mogao s vremenskim odmakom promatrati ranu rusku avangardu i futurizam bez straha da bi mogao stvarati u *zeitgeistu* ruske avangarde. Josip Sever i njegova poetika poznaju pojam centralnog vida, a ne pojam optimalne projekcije. Sever shvaća vrijednosti, odnosno mane u poretku društvene ljestvice, ali ne pokušava direktno djelovati da bi društvo prevrednovao ili promijenio. Odmak je to koji mu dopušta vrijeme i koji potvrđuje tezu da je Josip Sever svjestan nemogućnosti promjene svijeta putem književnosti. On se u najbolju ruku može propitati, ali ne i promijeniti. Odrednica je to postmodernizma, ali i mnogih stilova koji su kasnije zavladaali na svjetskoj književnoj sceni. Dakle, vremenski je odmak poslužio Severu da spozna ranu rusku avangardu na objektivniji način i da stupi u kontakt s još tada živućim legendama istog pokreta donoseći u Jugoslaviju ono što će kritičari u početku nazivati odrazima ruske rane avangarde ili poezije *zauma*, što zapravo neće biti objektivni slučaj, već prvo viđenje poetskog izričaja pjesnika o kojem je riječ. Iako impresioniran ruskom poezijom *zauma* i kubofuturistima, Josip Sever neće dopustiti da mu iste stilske odrednice ispišu poetiku. Kao što smo naveli, proći će barem dva desetljeća ne bi li se kritičari usuglasili da je Josip Sever kao pjesnik nabasao na vlastiti originalni izričaj, a ne slijepu imitaciju ruske avangarde. Ukratko, može se reći kako je Josip Sever uzeo odrednice stilske dominante ruske rane avangarde i zapravo se poigrao s istima stvarajući vlastiti stil i obnavljajući avangardne tendencije. Tu se daje primijetiti još jedna stilska silnica postmodernizma u obliku igrarije, ali o svim ovim odrednicama bit će riječi u nastavku istraživanja. Dakle, ako je pjesnik o kojem pišemo imao vremenski odmak, imamo ga i mi pa nam isti omogućava objektivnije sagledavanje odrednica pjesničke poetike.

U svemu navedenom posebno je bitno pjesnikovo tumačenje svijeta oko njega samog, odnosno, Severov pronicljivi pogled u svijet i njegovu stvarnu sliku ponajbolje opisuje Franz Marc:

Tisućugodišnje iskustvo uči nas da su stvari to njemije što jasnije držimo ispred njih optičko zrcalo njihova pojavnog izgleda. Vanjština je uvijek plosnata, ta otklonite je, posve je otklonite iz svojeg duha - zamislite da više ne postojite ni vi ni vaša slika svijeta - tad svijet ostaje u svojem pravom obliku. Mi umjetnici taj oblik naslućujemo. Naš demon nam dopušta da vidimo između pukotina svijeta i vodi nas u san iza svoje šarene scene.

(De Micheli, 1990: 68)

Stoga, potrebne su odrednice ruske avangarde i konstruktivistička načela, a o njima pišu mnogi teoretičari književnosti među kojima nalazimo i autoricu sljedećeg citata. Jasan pregled postavlja već navedeno djelo *Kameni Spavač Maka Dizdara i ruska književna avangarda*, autorice Adijate Ibrišimović-Šabić iz kojeg nalazimo da:

već u prvim manifestima ruskog akmeizma (M. Kuzmin: O predivnoj jasnosti (rus. O prekrasnoj jasnosti), N. Gumiljov: Naslijeđe simbolizma i akmeizam (rus. Nasledie simvolizma i akmeizm) O. Mandeljstam: Jutro akmeizma (ms. Utro akmeizma) i dr.) i futurizma (kao najznačajniji: Šamar društvenom ukusu (rus. Poscocina obscestvennomu vkusu), u čijem sastavljanju su učestvovali: D. Burljuk, A. Kručonih, V. Majakovski, V. Hljebnikov, Riječ kao takva (rus. Slovo kak takovoe) - A. Kručonih, V. Hljebnikov, Ribnjak sudaca (rus. Sadok sudej) - D. Burljuk, E. Guro, N. Burljuk, V. Majakovski, E. Nizen, V. Hljebnikov, B. Livšić, A. Kručonih) izdvajaju se neka konstruktivna načela koja će postati temeljna za definiranje avangardnog teksta uopće.

(Ibrišimović-Šabić, 2010: 13)

Na ovaj način autorica progovara o četiri konstruktivistička načela koje će, kako je i autorica citata naglasila, postati temeljna za definiranje avangardnog teksta (Ibrišimović-Šabić, 2010: 13), a susljedno su izrazito bitna za naše istraživanje:

1. *Orijentacija na riječ. (...)*
2. *Orijentacija na tuđi jezik, tuđu poruku i orijentaciju na poruku kao takvu. (...)*
3. *Konstruktivno načelo i načelo montaže - načela koja su povezana, između ostalog, i s problemom žanrovske neodredljivosti.*

4. Načelo disonancije i konflikta u avangardnim strukturama.

U konačnici, jasno je da je ruska (rana) avangarda jedna od najvećih izdanaka svjetskog pokreta avangarde, bilo to u umjetničkom ili društvenom smislu. Avangarda je, kako smo to i naveli, u trajnom sukobu s poviješću, tradicijom, ali i samom sobom. To je paradoksalni odnos rasta, ali i kraha avangarde. Ruska avangarda, za nas važnija, jer se dotiče Severovog stvaralaštva, kao i cjelovita avangarda, gradi svoje temelje na povijesti koju pokušava negirati, ali samim tim činom ona je u neraskidivom odnosu s dominantom povijesti, kako u književnom, tako i u društvenom smislu. Ovakvo sagledavanje avangarde omogućuje nam stogodišnji odmak od njenih samih početaka, a pedesetogodišnji od Severovog stvaralaštva. Već smo uvidjeli da se termin *optimalne projekcije* ne može primijeniti na pjesničko stvaralaštvo Josipa Severa, ali se pojedina navedena načela mogu. Dakle, pokazali smo da se ruska avangarda vezuje prvenstveno uz rast i izgradnju individualnog pjesničkog stila u pitanju i kao takva služi kao izvrstan početni uvid u odrednice stila o kojemu će biti riječi u nastavku istraživanja.

4. O začecima Severove poetike

Kao što smo identificirali u prošlom poglavlju, na Severovu je poetiku izuzetno utjecala rana ruska avangarda. Točnije, ruski futurizam i pravac u stilskoj dominantni nazvan poezijom *zauma*. Poezija je *zauma* zanimljiv iskorak u borbi protiv tradicionalnih vrijednosti i stila u književnosti koji upućuje na važnost ostalih segmenata jezičnog iskustva pa se izrazit naglasak na materijalnoj manifestaciji fonema tumači kao svojevrsni zalazak u metafiziku umjetnosti. Svrsishodno se vratiti na misli Luje Ludwiga Bauera i njegova eseja *Ako je ptica feniks odista*

ista (2010.) u kojem se navodi (s čime se slažemo) kako je Severov postupak u neku ruku suprotan od ruskih futurista, no to se tek kasnijim proučavanjem zaključilo. Stoga, Severov odlazak u Rusiju i općenito Istok donosi spoznaje i širi pjesničke poglede koji se zauzvrat inkorporiraju u hrvatsku književnu tradiciju. Postupak je to koji je još zanimljiviji za razmatranje kada uzmemo u obzir kako je rana ruska avangarda upravo određena pridjevom *rana*, a Severova se prva zbirka *Diktator* tiska 1969. godine što mnogo govori o stilističkoj tendenciji pjesnika u pitanju. U uvodu smo naznačili kako postoji odmak od Severa kao pjesnika budući da ga se danas teško može zamijetiti (njegovo pjesničko stvaralaštvo) u antologijama hrvatskog suvremenog pjesništva. Svjesni smo problematike termina *suvremeno pjesništvo* i sasvim je jasno kako se broj pjesnika i pjesničkih predložaka povećava svakim danom, no to svejedno ne bi trebalo biti pokazatelj dokidanja pjesničkih veličina. Hrvatska je književna misao točno identificirala Severov postupak kao autohton i upravo zbog ovoga razloga čudi nemar prema pjesničkom stvaralaštvu pjesnika u pitanju. Pokušat ćemo potvrditi izrečenu tezu tekstovima hrvatske književno-teorijske misli.

Dakle, prema Bagiću, s dvije objavljene zbirke - *Diktator* (1969.) i *Anarhokor* (1977.) *Josip Sever si je priskrbio zasebno mjesto u hrvatskom pjesničkom Panteonu.*³ *Njegova poezija nije inačica nekog od postojećih poetičkih modela, već autohton - u sebi razumljiv i pojašnjiv - koncept, temeljnim iskustvom djelomice korespondentan tradiciji ruskoga avangardnog pjesništva. U odnosu na recentna događanja na hrvatskoj pjesničkoj sceni, Severova je prva zbirka imala prevratničku ulogu: postala je simbolom urote protiv zatečenog stanja i ishodišnim mjestom razlistavanja nove poetike. U trenutku kada je razlogaško inzistiranje na pojmovnosti, racionalnosti i čvrstoj semantičkoj svezi svih dijelova pjesničkog teksta doseglo vrhunac, zbirka *Diktator* s devizom „zvuk diktira smisao“ bitno je odredila poetička gibanja u hrvatskoj poeziji sljedećeg desetljeća.*

(Bagić, 1994: 65)

Nakon iznošenja točnog stanja u hrvatskoj književnosti u vremenu kada nastaje, Bagić navodi da je "umjesto kreacije ideje, Sever ponudio „drsku atrakciju teksta“; umjesto semantičke signirao je fonijsku koherenciju pjesme. Odvrativši pogled od zbilje, njezine svrhovitosti,

³ Izdanje *Borealni konj* (Mladost, Zagreb, 1989.), koje sadrži reprezentativan izbor iz Severove poezije. Uz pretisak dviju spomenutih zbirki, priređivačica izdanja i autorica uvodnog eseja Dubravka Oraić Tolić u nju je uvrstila i izbor iz poezije pohranjene u časopisima, tekstove pisane na ruskom jeziku te prozu *Bljeskanja* (nadahnuti Severov pogovor uz prijevod poezije Vladimira Majakovskoga *Trinaesti apostol*).

ideoloških i inih silnica koje upravljaju njome, on se usredotočio na gradnju „zvučnih slika“, „fonetskih pjega“ kao mogućih čvorišta inače nepredvidljive tekstualne prakse.

(Bagić, 1994: 65)

Upravo ova dva citata potvrđuju rečeno u uvodu ovog poglavlja i na neki način označavaju osnovnu hipotezu ovoga istraživanja, a to je teza o inovativnosti Severovog pjesničkog postupka pri čemu rečena inovativnost rezultira izoliranim poetičkim sustavom koji je niknuo na krahu povijesne avangarde, a rastao kroz individualne stilske silnice pjesnika.

O tome koliko je bio važan Severov odlazak u svijet i posjet Istoku navodi Branimir Bošnjak ujedno potvrđujući početnu tezu istraživanja:

Mogli bismo reći kako je Severov boravak u Moskvi bio svojevrsni hommage povijesnim avangardama (prijateljstvo s ruskim dadaistom Aleksejem Jelisevičem Kručonihom, koji umire 1968. godine), ali i znalačka priprema vlastita koncepta pisanja.

(Bošnjak, 1998: 21)

Bošnjak potvrđuje, kako smo i naveli u uvodu, koherenciju hrvatske teorijske misli o osnovi Severove poetike. Riječ je, dakle, o svojevrsnom amalgamu individualne interpretacije rane povijesne avangarde i vlastita dubinski razrađena stila koji je vremenom postajao sve složeniji i pri kojem se naglasak sve više pomicao na *fon* pri čemu pjesnik ipak zadržava relativnu semantičku povezanost pjesme što ćemo moći vidjeti u nastavku istraživanja kada će se dublje ući u samu interpretaciju stila i tehnike pjesničkog postupka prve pjesničke zbirke *Diktator*. Smatramo kako je u osnovi Severova stila inicijativa prema promjeni paradigme u pjesništvu s naglaskom na različit mimetički koncept. No, prije nego krenemo na otkrivanje novoga teorijskog koncepta i interpretacijskoga ključa poetike, važno je odrediti utjecaje na poetike Severa izuzev navedenih. Dakle, na Severa su utjecali njegovi dodiri sa stranim kulturama i takozvanim očuđenjima. Bošnjak piše da je:

Sever imao izravan put u arheologiju avangarde, dok su europski postavangardni pokreti nastajali na programatskom i teorijskom nasljeđu povijesnih avangardi, razrađujući nove oblike strategija i odnosa prema zbilji. Stoga je uočljiva razlika i autohtonost Severova pisanja već u vrijeme njegovih prvih pjesama, od uradaka u zapadnoeuropskom krugu, ali isto tako i od programskih pokreta i praksi američkog kruga modernizama.

(Bošnjak, 1998: 12)

Isti autor zaključuje citirani odlomak progovarajući o sjajnom osjećaju za *zeitgeist* Josipa Severa pri čemu izrijekom navodi postavangardu kao ključan faktor vremena u kojem stvara, književno-teorijski oslonac (enciklopedijsko znanje samog pjesnika), tradiciju zapadne književne misli te dinamiku u razmatranju samog pjesničkog čina pa tumači da *s izrazitim osjećajem za jezik i njegovu deformativnu inovativnost, Sever izravno anticipira nekoliko slojeva postavangardnog iskustva, ne toliko prilazeći njegovim deriviranim projektima, koliko nastojeći proniknuti u samu bit avanture avangardnog pisanja. (...) Josip Sever je što samo naizgled može izgledati paradoksalno, pjesnik okruženja i specifičnog osjećaja za tradiciju koja se uvijek opetovano javlja s onim pitanjima koja su ostala neriješena ne samo u prostoru književne memorije, nego su i bitno vezana uz osjećaj pripadnosti višeslojnoj i dinamičkoj kući bitka.* (Bošnjak, 1998: 21)

Što je za Severa avangarda i kako on poimlje sudbinu pitanje je na koje će pokušavati odgovoriti Bošnjak u svrhu razotkrivanja Severovog temporalnog značaja pri čemu navodi da je:

sudbina (...) oduvijek zanimala pjesnike, a tako se i Severov odnos prema avangardi velikim dijelom može protumačiti i štovanjem pojedinačnog, prepoznatljivog, sudbinskog, rukopisa koji, brišući vlastitu sudbinu, biva zauvijek prepoznat.

(Bošnjak, 1998: 23)

U ovom se slučaju značaj ubrzanja u komunikacijskim procesima na globalnoj razini očituje jasno i za posljedicu ima veliku brzinu razmjene informacije što služi nacionalnim književnostima, kao i društvu pri širenju interesnih spoznaja. Sever koristi svoj vlastiti osjećaj za tradiciju proširujući ga na sferu globalnog pri čemu zalazi i u postmodernizam. Upravo je kozmopolitski stav prema književnosti ono što razlikuje tadašnju aktualnu hrvatsku književnu scenu i donekle Severov stil. Naime, iako širokog teorijskog znanja, Sever konceptu tradicije prilazi ponešto drukčije što ukazuje na razinu razmatranja potrebnu za nastanak pjesničkog teksta. Ukratko, mogli bismo reći kako je Severu tradicija povijesna avangarda čime se približavamo svojevrsnom oksimoronu. Stoga, prema Bošnjaku *po tom višeznačnom osjećaju za tradiciju, koji je jednako uključivao osjećaj za pjesničku avanturu avangarde, ali isto tako i za lakomislene posljedice koje su avangardni antipodi ostavljali projektirajući umjetnost kao socrealističku zamjenu za zbilju, Sever na poseban način odgovara na pitanja koja postavlja aktualna hrvatska književna scena.* (Bošnjak, 1998: 24)

U posljednjem smo citatu mogli zamijetiti potrebu hrvatske književnosti da se suoči sa samom sobom, ali i s brzinom promjena u svijetu. Ovdje je dobar trenutak za ukazivanje na sadržaj nekoliko Severovih pjesama tiskanih u posthumno objavljenoj zbirci *Svježa dama Damask trese* u kojoj pjesnik izrijeком ulazi o određene političke probleme njegove svakodnevice interpretirajući ih parodično što zaista dokazuje postmodernistički predznak njegove poetike, a pogotovo one kasnije. Preciznije, mislimo na npr. *Baladu o hrvatskom ili srpskom jeziku*, *Sablasi Europe kruži komunizmom* ili pak *O ljudi, spasite rat*. Ipak, Severov je fokus uvijek usmjeren globalnom i univerzalnom o čemu će biti više riječi u nastavku istraživanja. Mišljenja smo da Sever zaista spada u one pjesnike koji imaju kvalitetu individualne inovativnosti, a to navodi i Bošnjak u nastavku pa zaključuje kako *nagli rezovi nisu karakteristika inovativne recepcije hrvatske književnosti, dapače, oni se, sve do koncepta semantičkog konkretizma sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća, realiziraju kao individualna inovativnost (T.Ujević će reći da je nadrealističke elemente imao u svojoj poeziji i prije nadrealista)*. (Bošnjak, 1998: 26)

Bošnjak je prilično uvjerljiv kada govori o estetičkoj i povijesnoj matrici koje Sever nije preuzeo:

Dakle, Josip Sever nije uzeo ni estetičku ni povijesnu matricu kao predložak za prosudbu pjesničke prakse. No, one su još od sredine stoljeća bile djelatne kao dijakronijsko upozorenje piscima jedne malene književnosti kako se lako mogu izgubiti u izazovima koji dolaze sa strane, ako postoje podjele na velike i male književnosti.

(Bošnjak, 1998: 27)

Upravo posljednji citat potvrđuje našu tezu kako Severov pjesnički postupak nije toliko vezan za matricu nacionalne književnosti koliko je za njegov individualni razvoj te kao takav donosi dašak novoga u tadašnju književnu scenu naše domovine. O ovome piše i Bošnjak navodeći Antuna Šoljana i Ivana Slamniga pa zaključuje da:

dijakronijska slika hrvatske poezije stvarala se tako dijelom autonomno, koristeći različite inovacije i stihotvorne standardizacije (...) a dijelom se strategijski dijakronija poklapa sa sinkronijskim namjerama ideologijskog obvladavanja opozicijskim dijelovima hrvatske pjesničke prakse. (...) Dok se Severovo pjesništvo, okrenuto modernitetu i postavangardnim inventurama postupaka, neprestano osvrće za jednom novom glazbenom artizacijom poezije, koja bi objedinila rasutu zbilju nove umjetnosti.

(Bošnjak, 1998: 27)

Sever je svakako pjesnik koji potvrđuje postojanje povijesnih avangardi što za posljedicu ima promjene u hrvatskoj književnosti. Upravo potvrđujući tehnike i stilske dominante povijesnih avangardi Sever unosi u hrvatsku književnost, oksimoronski (iako će književna teorija ustvrditi kako zapravo nije riječ o oksimoronu), potvrdu tradicije hrvatske avangarde. Takav je postupak dokaz inovativnosti Severove poetike koja je izuzetno blagotvorno djelovala na našu književnost. Potvrdu napisanom nalazimo i u Bošnjakovom zaključku koji nam kazuje (i potvrđuje hipotetizirano) da Severov *poetski diskurz više ne tematizira nacionalnu dijakroniju, dapače, njegov pjesnički diskurz prisvaja kao dijakronijski uradak relevantno i legitimno iskustvo jednog dijela povijesnih ruskih avangardi (Kručonih, Hlebnjikov, ruski formalizam), preseljavajući ga, ili možda bolje usađujući ga u dijakronijsko iskustvo hrvatske književnosti do tada prilično nezainteresirane za takve suvremene tokove barem u praktičnom smislu.* (Bošnjak, 1998: 124) Stoga, sumira da se pokazalo:

kako su različite silnice odigrale ulogu recepcijskog katalizatora tamo gdje se Severov pjesnički diskurz našao dijakronijski udomaćen u hrvatskoj poetskoj praksi. Njegovo je prihvaćanje imalo višestruku namjenu, a jedna od njih svakako je bila već spomenuta: Severov diskurz omogućio je legitimiranje, ako ne i recepcijsko djelovanje prethodne hrvatske avangarde.

(Bošnjak, 1998: 124)

Citirano zapravo označava prvi korak pri priznavanju i razumijevanju Severova nasljeđa i značenja istog u hrvatskoj književnosti. Dakle, Josip je Sever na određeni način retrogradno omogućio priznavanje hrvatske povijesne avangarde kao i postavangarde predstavivši pjesnički postupak inovativnim, a u isto vrijeme ne pokušavajući direktno utjecati na paradigmu društvenih vrijednosti već na paradigmu samog pjesništva uvodeći drugačiji koncept pisanja o kojem će biti riječi u drugom dijelu istraživanja. Možemo primijetiti svu snagu hrvatske književnoteorijske misli pri čemu vidimo zadivljujuće točne asumpcije autora u isto vrijeme potkrjepljujući rečeno primjerima komparativno razmatrajući različite stilske dominante.

Kao što smo na početku poglavlja napomenuli, Sever je prevodio Majakovskog. Iz iščitane literature da se zaključiti kako to nije činio jer je to smatrao potrebnim iz čisto književnih razloga nego jer je uviđao i svojevrstnu povezanost između poetika. I zaista, potvrde tomu možemo pronaći u mnogim izvorima. Počevši od same ideje prebacivanja važnosti označitelju

naspram važnosti označenoga, preko opčinjenosti avangardom, futurizmom, pjesništvom jezičnog iskustva i konačno anarhijom koju je avangardna književnost uzrokovala, ali i postavila istu kao temeljac pobune protiv tradicije kako u književnosti, tako i u društvenom okviru iako, kako smo zaključili, kod Severa ostaje neupisana *optimalna projekcija*. Pjesme su mu često tumačene na drukčije načine, ali ono što povezuje sve interpretacije jest određena zadržka uzrokovana složenošću Severove poetike. Slažemo se i s podjelom već navedene teoretičarke o obnovi avangarde i trima razinama na kojima se ona odvijala. Dakle, Dubravka Oraić u eseju *Civilizacijski Nomadizam Josipa Severa* dijeli obnovu avangarde na:

tri razine pa možemo ustanoviti da se obnova avangardnih tradicija u hrvatskoj poeziji odvijala na tri paralelne razine, a to je učinjeno "oživljavanjem interesa za avangardnu odstupnicu 50-ih godina, smjenom interdisciplinarne ovisnosti poezije i napokon, eksplicitnim oslanjanjem na određeni tip povijesne avangarde. U prvom smjeru dolazi najprije do rehabilitacije spomenutih pisaca, a potkraj desetljeća do estetske koegzistencije negeneracijskog tipa na podlozi nekih alternativnih imena i tema. Orijentacija na poetičku svijest strukturalizma, zabilježena u Mrkonjićevoj knjizi pod natuknicom "pjesništvo jezičnog iskustva", razvijala se prema inačicama današnjih konkretizama, dok je obnova avangardnih tradicija vezana uz ime Josipa Severa i predstavlja posebno poglavlje u poetičkom obratu 70-ih godina.

(Oraić-Tolić, 1989: 12)

Upravo nas zanima posljednja razina oživljavanja avangardnih tendencija jer se ona zapravo i vezala isključivo za ime i poetiku Josipa Severa. Ovdje je vrlo važno da je autorica posljednjeg citiranog djela odabrala riječ tradicija kada piše o obnovi avangarde. Oznaka je to i nasljeđa koje je Sever, kao što smo prije i vidjeli, donio iz putovanja u Rusiju i druženja koja je imao s nasljednicima ruskog futurizma i *zaumne* poezije. Navedeno na sličan način objašnjava i Bošnjak pa navodi kako *ova dvojnost europskih iskustava, zapadnog koje sedamdesetih izobilja potrošačkog društva prakticira postavangardno dokidanje estetičkog u zbilji društva kao umjetničkog djela, i istočnog koje prisvojeni diskurz utopije brani gulazima i golom opresijom, ubilježilo se u Severov pjesnički tekst i u obliku značajnog dijaloga s tradicijama povijesnih avangardi.* (Bošnjak, 1998: 127)

Književni teoretičar Branimir Bošnjak piše o postavangardi u poetici Josipa Severa, a ujedno i spominje Vladimira Majakovskog kao osobu koja bi mogla poslužiti kao vrsta pjesničkog idola

pa u djelu *Modeli moderniteta* zaključuje da se *stilske silnice Severove poetike mogu razumjeti jednim dijelom zbog poetike dijaloške citatnosti i intertekstualnosti, a mogli bismo reći*, zaključuje autor, *zajedno s Dubravkom Oraić-Tolić, da je Diktatora Sever napisao u autorskom monologu s poetikom zauma i svjetskopovijesnom pozom Majakovskog, nastojeći učiniti prepoznatljivim model svog postavangardnog izbora.* (Bošnjak, 1998: 142)

Ovdje se opet primjećuje da kada govorimo o avangardi, a i postmodernizmu, često se spominje ljestvica vrijednosti koju uzimamo valjajuću za umjetnost, ali i za društvo spremno za promjene (anarhiju). Treba napomenuti da ovdje koristimo termin anarhije onako kako ga definira M. Calinescu⁴.

Književni se teoretičari slažu u konstataciji da je jedan od prigovora pjesničkom stvaralaštvu Josipa Severa, ali i postavangardi općenito, gubljenje *utopijske strategije*. U ovom je slučaju termin *utopijske strategije* vrlo blizak poetizaciji stvarnosti kakvu nalazimo u terminu (koji smo

⁴ Pojmom anarhije u književnosti bavili su se brojni teoretičari književnosti. Zaključke koji su teoretičari i književni kritičari donosili umnogome su pridonijeli književnosti. Najočitije je to u samom pjesništvu. Pjesništvo je ponekad inspiriralo književne teoretičare i kritičare, a nekad je proces bio obrnut, odnosno recipročan. Samu definiciju anarhije u književnosti možemo početi razmatrati opaskom Mateia Calinescu koju nalazimo u antologijskom djelu *Lica moderniteta* (Calinescu, 1988: 140) u kojem autor smatra *da prema općem stanju nove avangarde, jedna od značajki našeg vremena bila bi ta da smo se počeli privikavati na promjene. Čak najekstremniji umjetnički eksperimenti čini se pobuđuju malo zanimanja ili uzbuđenja. Nepredvidivo je postalo predvidivo. Općenito, sve brži tempo promjene nastoji umanjiti vrijednosti svake pojedine promjene. Novo više nije novo. Ako je modernitet nadzirao oblikovanje "estetike iznenađenja", bit će da je ovo trenutak njegova potpuna neuspjeha.* Upravo trebamo krenuti s pojmom promjene. Budući da je parafrazirano djelo izdano 1988. godine, a pisano ranije od spomenute godine, možemo zaključiti kako su se tendencije sve bržeg načina života, ali i poimanja istog ne samo održale, već i radikalizirale. Za ovaj rad nam je posebno bitan aksiom "novo više nije novo". Tu krilaticu možemo dovesti u vezu s poznatom krilaticom postmodernizma "sve prolazi" ili "*anything goes*". Čini se upravo da je ovdje početak onoga što autor ovoga rada smatra začetkom poimanja anarhije u književnosti. Ovakvo razmišljanje možemo pronaći donekle i kod autora već parafraziranog djela u kojem nalazimo konstataciju *da se većina analitičara suvremene umjetnosti slaže da je naš svijet pluralističan i da je u njem sve u načelu dopustivo. Nadalje, stara avangarda, destruktivna kakva bijaše, ponekad se zavaravala vjerujući da zaista postoje novi putovi kojima bi valjalo poći, nova stvarnost koju bi valjalo otkriti i istražiti nove predjele. No danas, kada je "povijesna avangarda", zahvaljujući svom uspjehu postala "kronično stanje" umjetnosti, retorika destrukcije i retorika novosti izgubile su svaki trag herojske privlačnosti.* Isto tako, Calinescu upozorava da *bismo mogli reći da i položaj nove, postmodernističke avangarde reflektira sve izrazitiju "modularnu" strukturu našeg duhovnog svijeta u kojem kriza ideologije (manifestirajući se kroz neobičnu kanceroznu proliferaciju mikro-ideologija jer velike ideologije moderniteta gube svoju koherentnost) sve više otežava uspostavljanje odgovarajuće ljestvice vrijednosti.* (Calinescu, 1988: 142) Kada dovedemo krizu ideologije u vezu s književnosti, možemo doći do zaključka da ista ima svoje osnove u stvarnosti, dok se književnost izravno inspirira i crpi iz iste. Ako možemo definirati ideologiju kao skup vrijednosti, u tom je slučaju pjesništvo tzv. povijesne avangarde skup vrijednosti koje se zasnivaju na već spomenutoj retorici destrukcije i retorici novosti. Kao što smo već prije napomenuli, retorika novosti i retorika destrukcije gube na važnosti u postmodernoj književnosti. Jednostavno, ne postoji odgovarajuća ljestvica vrijednosti koja bi mogla opisati pjesništvo u smislu velikih priča. Filozofija postmodernizma progovara o kraju, ali i krahu velikih priča (poznata je krilatica Theodora W. Adorna: *poslije Auschwitza pisati poeziju je barbarstvo*) i o mikro-fragmentiranosti svijeta pa možemo zaključiti kako je i pjesništvo, nakon avangardnog bunta, izgubilo na vrijednosti. Ne jer je pjesništvo manje cijenjeno, nego stoga što je ljestvica vrijednosti snižena u globalu.

opisali) *optimalne projekcije*. B. Bošnjak zaključuje kako *Severov postavangardni koncept pisanja ne određuju samo razlike u intertekstualnosti, nego je sam model parodijskog citiranja nastao kao iskaz rascjepa ili disocijacije samog teksta avangardi*. (Bošnjak, 1998: 9)

Konsenzus naše književno-teorijske misli upućuje i na jasno razumijevanje procesa rane ruske avangarde i silnica koje su proizašle iz nje bilo u književnom, bilo u društvenom obliku. To znači da je i Severova poetika slijedila slične razvojne faze budući da je takav pristup pjesniku, pretpostavljamo, ponajviše odgovarao. Smatramo da je takav odabir dokaz promišljenosti pjesnika budući da smo već naveli kako je upravo odabir stila utjecao na razvojni put suvremene hrvatske književnosti. Ujednačenost teorijske misli pri interpretaciji razvojnih silnica Severova pjesništva vidimo i kod Dubravke Oraić-Tolić koja zaključuje kako Severovo pjesništvo nastaje:

na estetskoj supoziciji s udaljenim predloškom, u okviru vremenski poodmakle (50 i više godina!), geografski-kulturno vrlo pomaknute recepcije ruske avangarde, pa je promjena funkcija razumljiva i ujedno najzanimljivija činjenica i autorica zaključuje da tročlani indeks imena na koji se Sever najčešće poziva, Kručoni-Hljebnikov-Majakovski, ne predstavlja izbor bilo kojih pojedinačnih poetičkih uzoraka, nego zakonit niz triju osnovnih poetičkih modela u razvojnom procesu ruske avangarde: Kručoni - poetika zauma prve kubofuturističke faze, Hljebnikov - poetika konstrukcije s kulminacijom u žanru "nadripripovijesti" i Majakovski - poetika realizacije umjetnosti u životu, kroz koju se prelama tragična evolucija ruske avangarde. Podloga komparativne analize stoga neće biti ova ili ona izolirana poetika i Severov odnos prema njezinim pretpostavkama (tip: "Kina i Azija kod V. Hljebnikova i J. Severa), nego - razvojni sustav primarne avangarde.

(Oraić-Tolić, 1989: 202)

Upravo su posljednje rečenice prijašnje parafraze ono što smo i pokušali uspostaviti s tezom o težnji i ostvarenju inovativnosti ovog pisca. Kao prvi razlog posebnog tumačenja Severove poetike možemo upravo naći vremenski odmak od ruske avangarde koju je poštivao, ali ne i kopirao, i drugi razlog koji se odnosi na razvojni put prave, primarne avangarde. Josip se Sever odnosi prema ostalim povijesnim poetikama - ravnodušno. To je upravo ono što smo natuknuli kada smo pisali o neoavangardizmu ili postmodernizmu u pjesničkom stvaralaštvu Josipa Severa. Razlog tomu nalazimo u krahu povijesnih ideologija i kraju velikih priča na koje je filozofija postmodernizma upozoravala. Međutim, kao što smo prije istakli, Josip Sever prelazi

granice povijesne avangarde, neoavangarde ili postmodernizma i pjesništva jezičnog iskustva. Kada govorimo o poetici Josipa Severa koju možemo usporediti s poetikom Vladimira Majakovskog, važno je istaknuti da je tu riječ o prvoj fazi Severova pjesničkog stvaralaštva. Kao što svi pjesnici posjeduju vlastite faze, tako ih imaju i Majakovski i Sever. Severove ostale faze su logička nadgradnja koja prelazi granice povijesne avangarde. No nepobitno je to da je iskustvu anarhije u Severovom pjesništvu uvelike potpomoglo njegovo istraživanje ruske avangarde i to poetike Vladimira Majakovskog. Ukratko, obojica pjesnika o stoljeću misle isto. Shvaćaju da je stoljeće dekadentno i da će se dogoditi krah, u slučaju Majakovskog, i da se krah već dogodio, u slučaju Severa. Ovako Cvjetko Milanja u kapitalnom djelu *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.* piše o ruskom utjecaju na poetiku Josipa Severa pa zaključuje kako je *treći izvor iskustvo ruske avangarde, futurizma podbočenog formalizmom. Autor isto tako postavlja tezu da ako je u njega bilo viška zvuka, u njih će biti viška teksta. Sever još, naime, vjeruje neoavangardistički, barem djelomično, a i u tome je vjeran čak ruske avangarde, da je moguća poetizacija stvarnosti* (Milanja, 2012: 267). Ovim smo stajalištem potvrdili tezu da je Josip Sever čak ruske avangarde, ali i da ju je prekoračio i uzvisio svoju poetiku prelazeći u sfere vlastite originalnosti i inovativnosti.

Vratimo se još na nastajanje Severove poetike i poezije pri čemu će u analizi važnu riječ imati postavke iznesene u izvrsnom eseju *Civilizacijski nomadizam Josipa Severa* koji započinje riječima *Josip Sever kao vremenski nomad* Dubravke Oraić Tolić i jasno stavlja naglasak na *okolnosti nastajanja Severove poezije, ili bolje, što je potreslo hrvatsko pjesništvo 70-ih godina, a to su tri podjednako žestoka i dalekosežna događaja. Prvo, žanrovska je vlast preko noći prešla u ruke proze, drugo, završena je megakultura modernizma, a s njom i „moderna lirika“ (u smislu Huga Friedricha) kao dominantan oblik pjesničkog izražavanja i, treće, započelo je novo razdoblje postmoderne i postmodernizma, u kojem je promijenjen položaj lirike i umjetnosti uopće.*

(Oraić-Tolić, 1989: 1)

U nastavku eseja određena je i kratko predstavljena povijest za to vrijeme recentnije promjene gledišta na umjetnost kao i književnost općenito. Upravo je ovakvo razmišljanje naše teorijske misli uputilo na problematiku sve očigledniju toga vremena. Kontinuirani trend sve rjeđeg čitanja poezije, kao i stvaranja iste izvrsno objašnjava autorica eseja pa iznosi kako su *tih godina u hrvatskoj poeziji učinjeni oni klasični, ali vrijednosno obrnuti koraci: dva, pozitivna, natrag*

i jedan, negativni, naprijed. Koraci natrag značili su poželjnu obnovu „drugog – nedavna avangarda, korak naprijed – put prema sve dubljim pustinjama riječi, gdje su značenja nebitna, izraz sve bujniji, a recepcija nikakva.

(Oraić-Tolić, 1989: 5)

Stoga, nakon što smo iznijeti stajališta o promjeni paradigme u književnosti koja je ipak donekle drukčija no što je to na globalnoj sceni toga vremena, moramo zaključiti kako je Severova poetika uvelike utjecala na poetički obrat u hrvatskoj književnosti jer se *obnova avangardnih tradicija u hrvatskoj poeziji odvijala na tri paralelne razine (...). Orijentacija na poetičku svijest strukturalizma, zabilježena u Mrkonjićevoj knjizi pod natuknicom „pjesništvo jezičnog iskustva“, razvijala se prema inačicama današnjih konkretizama, dok je obnova avangardnih tradicija vezana uz ime Josipa Severa i predstavlja posebno poglavlje u poetičkom obratu 70-ih godina.*

(Oraić-Tolić, 1989: 6)

U navedenom smo tekstu mogli primijetiti nekoliko izvrsnih zaključaka Dubravke Oraić Tolić. Naša je teoretičarka točno iznijela tri različite paralelne razine obnove avangardističkih tendencija u hrvatskoj književnosti pri čemu je Josipa Severa, upravo kao i Zvonimir Mrkonjić svrstala u posebno poglavlje. Zašto smatramo da je to točno? Upravo iz razloga navedenih u ovom i prošlim poglavljima istraživanja. Ako se ime Josipa Severa veže uz posebnu kategoriju ili poglavlje svakako možemo zaključiti i kako naša književnoteorijska misao smatra kako je Severov poetički sustav izoliran i kako mu je pjesnički postupak inovativan. Vratimo se još jednom na povratak Severa iz Rusije i pripadajuća mišljenja, koja se u potpunosti poklapaju s našim, ali i s mišljenjima ostalih teoretičara i kritičara koji su pisali o Severu, ali i o razini utjecaja koje na istog ostavila rana ruska avangarda, Istok te putovanja općenito.

Autorica nastavlja promišljati i o nasljeđu avangarde kao i o dometima iste pri čemu je razvidno kako su tendencije prema obnovi avangarde zapravo samo sporadični bljeskovi sjaja povijesne avangarde budući da u iznesenim tendencijama nedostaje utopijskih strategija:

Avangarda je htjela promijeniti svijet, suvremena umjetnost zna da to prelazi granice njezina mogućeg iskustva. (...) Te pojave polaze od oslobođene semioze, ali joj pokušavaju odrediti nove funkcije, nova značenja – daleka i nespojiva s avangardom. Krugu ovih pojava pripada pjesništvo Josipa Severa

(Oraić-Tolić, 1989: 10).

Ono što je ovdje izvrsno izdvojila autorica teksta upravo je postupak *oslobođene semioze* što za nas znači da je pjesništvo Josipa Severa zapravo postmodernističko čemu u prilog ide i nepostojanje već navedene utopijske strategije. Josip je Sever svjestan u nemogućnost promjene ljestvice društvenih vrijednosti putem književnosti pa mu je postupak sasvim drugačiji od onih zamijećenih u povijesnoj avangardi. Ovdje je važno napomenuti kako je riječ o pjesničkom i poetskom postupku koji za cilj ima relativno spašavanje pjesničkog stvaralaštva o čemu će više riječi biti u nastavku istraživanja. Ukratko, smatramo kako je Sever svjestan nemogućnosti promjene svijeta kroz književnost pa stoga inzistira na promjeni paradigme pjesništva priklonivši se Platonovom konceptu mimeze naspram onog tradicionalnog, Aristotelovog. Takav odabir mimetskog koncepta može objasniti i brojne jezične postupke i odabir stila poetike Severa. Ukratko, Sever odabire savršeni svijet ideja koji želi predstaviti odmičući se od predstavljanja našega materijalnog svijeta. Takvom postupku veliki poticaj predstavlja upravo navedena *oslobođena semioza*. Stoga, ako govorimo o mimezi u Severovoj poetici, ona je svakako direktna ili prvotna.

Severova važnost nije samo u tome što je njegova poetika konkretno i prema našem mišljenju, blagotvorno, djelovala na paradigmu/paradigme hrvatske književnosti već je poetika važna i s aspekta predstavljanja mogućnosti hrvatskog jezičnog medija. Gledamo li s perspektive jezičnih postupaka, slažemo se da *Severovo pjesništvo pruža, kao i avangardna poetika zauma, beskrajne prizore oslobođene strukture označitelja. Obje Severove zbirke (Diktator 1969., i Anarhokor, 1977.) iz te se perspektive doimlju kao radikalna obnova zapretanih mogućnosti hrvatskog jezičnog medija.*

(Oraić-Tolić, 1989: 10)

Severu, dakle, nije cilj razaranje tradicionalne umjetnosti (njene vrijednosne ljestvice) već uspostavljanje i izgradbu jedinog utočišta pjesništva koje je, što će se kasnije i potvrditi, sam pjesnički tekst. Iz tog će metaforičkog zatvora njegova poezija nastupati slobodno, a stihovi će ukazivati na neobuzdanost pjesničkog (jezičnog) mišljenja. To se jasno dade vidjeti i u zaključku eseja:

Poput Kručoniha i Hljebnikova, Sever je pisao po načelima jezičnog, mitopoetskog ili dječjeg mišljenja, ali on to nije činio da bi razarao instituciju tradicionalne umjetnosti i kulture (Kručonihove zaumne provokacije tipa "dyr bul ščyl") niti da bi gradio novi univerzalni jezik (Hljebnikovljev projekt „zvjezdanog jezika“), nego da bi jezično

mišljenje izrazio u njegovoj arhajskoj čistoći i neograničenoj slobodi. Zaključno, ono što ove i bezbrojne druge Severove zvukovne atrakcije razlikuje od avangardne poetike zauma jest izostanak normolomnih i konstruktivnih funkcija karakterističnih za avangardu.

(Oraić-Tolić, 1989: 11)

Dakle, iz citiranih i parafraziranih izvora jasno je nekoliko zaključaka. Josip je Sever putovanjem u Rusiju i svijet općenito uspio dotaknuti stilske silnice koje su ga očaravale. Fenomen je to kojega je teško rekonstruirati i kojega je teško doživjeti. Biti u samom središtu pjesničke produkcije ruske avangarde zavidno je i danas. No opet se postavlja pitanje koliko je to bilo zaista središte ruske avangarde i futurizma, ili pak poezije *zauma*? Kao što smo već naveli, vremenska je razlika između stvaralaštva Josipa Severa i ruskih futurista otprilike pedesetak godina. Političke su prilike zaustavile književnu razmjenu mnogo zemalja podijelivši se na istočni i zapadni blok. SSSR je kao tvorevina bila poprilično zatvorena te su se dozvolili, tek u kasnim godinama, prelasci i posjete studenata tom velikom savezu zemalja. Kao što smo naveli u dvama poglavljima, taj je susret izvrsno opisao Lujo Ludwig Bauer esejom o Severovim počecima, ali i utjecajima na njegovu poeziju. Taj je put u Rusiju poslužio kao svojevrsni katalizator promjena u Severovu pjesničku izričaju. Na prvom mjestu, dolazi do promjene u motivaciji formiranja pjesničke misli. Naime, Sever shvaća važnost poezije *zauma* i snagu izričaja ruske rane avangarde. Na drugom mjestu Sever pronalazi i izravno sudjeluje u ostacima te iste rane avangarde. Na trećem mjestu, povratkom u Zagreb, počinje formiranje originalnog pjesničkog izričaja postupkom naoko sličnom, no u osnovi dijametralno suprotnom postupcima ruskih kubofuturista i avangardista. Naš je stav da je nemoguće negirati utjecaj koji je ruska rana avangarda ostavila na pjesnika u pitanju. No, strogo odjeljujemo utjecaj koji je ona ostavila na pjesnika i pjesnikov vlastiti inovativni izričaj. Hipotetiziramo da različitost shvaćanja pjesništva proizlazi iz osnovnih odrednica shvaćanja poezije kao umjetničkog čina. Pod time mislimo na činjenicu da je Josip Sever pjesnik *obnove avangardnih tradicija* (prema Dubravki Oraić-Tolić) i kao takav preuzima određene postupke karakteristične za ranu avangardu i avangardu općenito. O karakteristikama takve poezije bilo je govora, a i bit će govora i u nastavku. Naime, Josip je Sever učinio veliki iskorak u produkciji književne i pjesničke misli davši odlučujuću ulogu zvuku pjesme, ostavivši sadržaj kao posljedicu zvučnog čina. Ovdje hipotetiziramo da je zvuk ili shvaćanje istog, upravo (eksplozija zvuka) odlučujuće distinktivno obilježje suvremenika i Josipa Severa. Čini se da u najboljem scenariju ovakav

pristup poeziji otvara vrata spoznaji potpunog stranca poezijom za njega nepoznatog jezika. Zvuk je po prirodi univerzalan i kao takav trebao bi prenijeti stilsku raznolikost i sam sadržaj pjesničkog mimesisa na slušatelja, bio on govornik jezika na kojemu je pisana poezija o kojoj govorimo ili govornik nekog stranog, dalekog jezika. Upravo je ovo karakteristika i samog *nomadizma* (opet prema Dubravki Oraić-Tolić) u kojem pronalazimo pjesničko iskustvo Josipa Severa. Sever nije pjesnik mikrolokaliteta i lokalne zajednice. Pjesnik je to dalekih prostora, mističnih krajeva i pjesnik je to oznake širine ljudskog iskustva. Kao takav, pjesnik ostavlja iza sebe okove koje pronalazi u zajednici u kojoj živi i djeluje. U primarnoj razlici između Severa i ruskih futurista upravo se ogleda i pogled na svijet i dekodifikacija istog. Naime, Sever je svjestan nemogućnosti promjene svijeta kroz književnost, stoga je logičan i nedostatak *optimalne projekcije* u njegovom izričaju, pa se kao takva, njegova poezija dotiče prevrednovanja važnosti jedne ograničene zajednice. Njegova poezija prelazi granice zatvorenog, oskudnog i obuhvaća cjelokupnost ljudske misli, šarenilo lepeze umjetničkog izričaja pa stoga i tendencija davanja prioriteta zvuku (ponekad i formi) nad sadržajem.

5. Inovativnost i originalnost

Hrvatski leksikon za pojam originalnosti⁵ ima sljedeća značenja;

Originalnost (lat.), izvornost, nepatvorenost, osobitost, osebujnost, novina. (Hrvatski leksikon, 2020)

Stoga, smatramo da bi odgovarajuće bilo krenuti s pojmom vrijednosti umjetničkog djela i onim što on podrazumijeva. Vidmar Jovanović konstatira:

Većina suvremenih autora slaže se oko toga da proizvodi kreativnog djelovanja moraju imati određenu vrijednost. Puko stvaranje novih entiteta (novih romana, pjesama ili slika) neće se smatrati kreativnim djelovanjem ako stvoreni entiteti ne sadrže određenu vrijednost koju ostali proizvodi iz toga skupa nemaju. Kantovim rječnikom, radi se o tome da stvoreni proizvod mora biti egzemplaran (a ne tek originalna besmislica); da mora služiti drugima kao izvor nadahnuća i kao mjerilo s obzirom na koje procjenjuju svoje stvaralaštvo.

(Vidmar, 2021: 202)

Zanimljivo je i proučiti što o vrijednosti i originalnosti misle pravnici i ini stručnjaci za pravo. Tako mr. sc. Borislav Blažević s Visokog trgovačkog suda Republike Hrvatske u izlaganju pod nazivom *Originalnost intelektualne tvorevine i kreativnost kod autorskog djela* postavlja nekoliko temeljnih pravnih odrednica (Blažević, 2008) o originalnosti autorskog djela često citirajući Ivana Henneberga, autora *Autorskog prava*, drugog izmijenjenog i dopunjenog izdanja, Informator, Zagreb 2001., i djela Slobodana M. Markovića, *Pravo intelektualne svojine*, „Službeni glasnik“, Beograd 2000. godine postavljajući navedene autore (Marković, 2000: 21) kao najvažnije teoretičare autorskog prava. Dakle, prema 2. Zakonu o autorskom pravu i srodnim pravima⁶ u odredbama članaka 5.-8. Odredba stavka 1. u članku 5. – autorsko djelo definira se kao originalna intelektualna tvorevina iz književnoga, znanstvenog i umjetničkog područja koja ima individualni karakter, bez obzira na način i oblik izražavanja, vrstu, vrijednost i namjenu, ako zakonom nije drugačije određeno. (Henneberg, 2001: 12) Nadalje, autor izdvaja sljedeće kao bitno kada govorimo o originalnosti i stvaralačkom

⁵ Treba napomenuti kako je tijekom pisanja istraživanja na snagu stupio novi *Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima*. U novome se zakonu ne mijenja ništa bitno vezano uz izdvojene citate, no treba imati na umu kako je riječ o sveobuhvatnijem zakonu koji donosi bolju usklađenost sa zakonima Europske unije. Po novome se zakonu citirani dio nalazi u članku 16. trećega poglavlja. Novi se Zakon može pronaći na poveznici: https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2021_10_111_1941.html

karakteru pa smatra da je za stvaralački karakter intelektualne tvorevine potrebna određena novost:

Kod industrijskog se vlasništva ta novost utvrđuje pred Državnim zavodom za intelektualno vlasništvo, a kod autorskog djela dovoljna je subjektivna novost, koja se naziva izvornost (originalnost) djela, kao izraz osobnosti autora, kao izražajni oblik individualnog duha.

(Henneberg, 2001: 12)

Uvijek je zanimljivo kada pravnici kazuju o duhovnosti pa potonji teoretičar autorskog prava ovako definira duhovni sadržaj;

polazi se od toga da čovjek djeluje i stvara s ciljem i smislom, te autorsko djelo proizlazi iz ljudskog duha i obraća se ljudskom duhu, a duhovni sadržaj daje autorskom djelu smisao i značenje, u samom djelu, a ne u nekim pratećim saznanjima i uputstvima. U nastavku za originalnost kazuje da se originalnošću smatra individualnost, odnosno jedinstvenost djela, i to je suštinska karakteristika autorskog djela i najvažniji razlog za pravnu zaštitu. Nadalje, svaka osoba ima svoju individualnost, ali ne znači da je svaka ljudska tvorevina individualna. Ljudi najčešće rade rutinski, ponavljajući naučene šablone ponašanja i u tome potiskujući svoju individualnost.

(Henneberg, 2001: 12)

Dakle, tek kada autor svojoj tvorevini da svoj specifični duhovni pečat, odnosno u njoj izrazi onaj dio svoga duha koji je individualan, njegova tvorevina dobiva elemente originalnog djela. I konačno, *obično se smatra da je jedno djelo originalno, ako je različito od svih postojećih djela, ali originalnost i različitost ne moraju biti isti, jer teoretski ljudi mogu biti tvorci u skoro isto vrijeme identičnog djela.* (Henneberg, 2001: 12) Vrlo se brzo autor u neku ruku ispravlja pa kazuje kako ni jedno djelo ne može biti u potpunosti originalno:

Dakle, misli se da djelo ima određene elemente koji su originalni. Obim autorsko-pravne zaštite za određeno djelo određen je količinom, odnosno stupnjem originalnosti tog djela, a što je stupanj originalnost i određenog autorskog djela veći, to je autorsko pravna zaštita za to djelo veća i određenija. Dakle, postoji proporcionalnost i obimom autorsko pravne zaštite nisu obuhvaćeni neoriginalni elementi autorskog djela.

(Henneberg, 2001: 12)

I na kraju dijela o pravnom definiranju originalnosti, čini se važnim izdvojiti sljedeću odrednicu koja definira da za *autorsko djelo nije bitno je li završeno ili je u fragmentima, već je bitno je li to jedna duhovna cjelina izražena u određenoj formi, koja ima dovoljan stupanj originalnosti.* (Blažević, 2008) Sasvim je jasno da se nalazimo u nezavidnoj poziciji kada govorimo o pravnim odrednicama koja u sebi sadržavaju pojmove poput duhovnosti, duhovne cjeline ili čak i pojma kao što je originalnost. Zanimljivo bi bilo usporediti pravna stajališta s postmodernističkom teorijom intertekstualnosti. U tom bi slučaju u najmanju ruku došlo do raširene zbunjenosti.

Kada govorimo o inovativnosti u pjesništvu, ili pak o inovativnosti kao pjesničkoj metodi, zaista je teško odrediti, u našem dobu i vremenu, snažne odrednice. Kao što smo napomenuli na početku ovog poglavlja, originalnost se kao metoda pojavljuje u književnoj epohi romantizma. U vrijeme kada se događa industrijska revolucija, kada se mehanizacija industrijskog procesa povećava i zauzima interes javnosti, književnost pokušava uzvratiti udarac. Pjesnici romantizma smatraju kako je mehanizacija i industrijska revolucija zamijenila ljudsku ingenioznost pa tako stvaraju kult ličnosti, odnosno pojam originalnog umjetnika. Oni podrazumijevaju da je originalan umjetnik onaj umjetnik koji nekom, nazovimo, natprirodnom silom, kanalizira riječi u književno djelo. Ovo je prvenstveno važno za pjesničko stvaralaštvo. Coleridge takav postupak naziva *creatio*⁷ i on se uglavnom definira kao postupak stvaranja umjetničkog djela koje je različito od ostalih, koje nije imitacija i za koje umjetnik zapravo ni sam ne zna kako je stvoreno već je inspiracija i utjecaj neke više sile odredio kako će djelo izgledati na kraju. Osim *creatio* poznajemo i *inventio* (Coleridge, 1983: 308). *Inventio*⁸ je svojevrsni antipod *creatio*, ali u sebi sadržava kompromisne značajke. *Inventio* je postupak u kojem umjetnik posjeduje sposobnosti koje se mogu naučiti, ali posjeduje i umjetničku

⁷ Prenosimo citat iz djela u kojem pronalazimo termin: *The IMAGINATION .. I consider either as primary, or secondary. The primary IMAGINATION I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM.* (Coleridge, 1983: 304)

⁸ Donosimo izvorno Coleridgovo promišljanje o *inventio*: *A poem contains the same elements as a prose composition; the difference, therefore, must consist in a different combination of them, in consequence of a different object proposed. The mere addition of meter does not in itself entitle a work to the name of poem, for nothing can permanently please which does not contain in itself the reason why it is so and not otherwise. Our definition of a poem may be thus worded. "A poem is that species of composition which is opposed to works of science, by proposing for its immediate object pleasure, not truth; and from all other species (having this object in common with it) it is discriminated by proposing to itself such delight from the whole as is compatible with a distinct gratification from each component part." For, in a legitimate poem, the parts must mutually support and explain each other; all in their proportion harmonizing with, and supporting the purpose and known influences of, metrical arrangement.* (Coleridge, 1983: 287)

originalnost. Iako posljednji termin služi kao suprotnost čistoj i natprirodnoj originalnosti, u sebi sadržava stremljenje prema poznavanju književne ili bilo koje druge građe. Stoga, umjetnik koji poznaje djela antike, djela modernosti i suvremenosti, uz iscrpan će rad moći stvoriti djelo književne kvalitete. Dakle, nije važna čista kreativnost i originalnost već i trud i sposobnost zanata kojemu pisac stremi.

Ovdje nam je prijeko potrebno iznijeti neka od stajališta poznatih filozofa upravo o temi genijalnosti, originalnosti i inovativnosti. Kant određenje genij kao *urođenu duhovnu dispoziciju (ingenium) kroz koju priroda umjetnosti daje pravila*.

Genije u umjetničkom djelu donosi pravila (posuđena iz Prirode), a talenti potom, slijedeći zadana pravila, proizvode druga umjetnička djela. Kant isto tako određuje da se iz toga vidi da je genijalnost a). talent da se proizvede ono za što se ne može dati određeno pravilo. Stoga, originalnost mora biti prvo svojstvo genijalnosti; b). da produkti genijalnosti, budući da postoje i originalne besmislice, moraju ujedno biti uzori, to jest primjeri drugima, što znači da iako sami nisu proizišli iz imitiranja, ipak za to moraju služiti; c). da genij ne može opisati ili znanstveno navesti kako on proizvodi svoje djelo, nego tu priroda daje pravilo te d). da priroda s pomoću genija ne propisuje pravila znanosti, nego umjetnosti, a i to samo utoliko ukoliko ova potonja treba da bude lijepa umjetnost.

(Kant, 1957: 153)

Dakle, genij kao takav posjeduje dva lica, prvo svjesno kojim svoju djelatnost može objasniti i prikazati kao umijeće koje mogu preuzeti i drugi i ono drugo, nesvjesno, koje stoji pod utjecajem neke moći (genijalnosti, duha, muze) koja nesvjesno kroz njega djeluje i tjera ga da radi na upravo takav način. Za filozofe je sposobnost genija potekla iz božanskog što možemo zamijetiti po Schellingu koji zaključuje kako je nadljudska sposobnost *čovjek u bogu*:

Ovaj vječni pojam čovjeka u bogu kao neposrednom uzroku njegovih produkcija jest ono što ja nazivam genijem, gotovo geniusom, onim božanskim što je svojstveno čovjeku. To je takoreći jedan komad apsolutnosti boga. Stoga svaki umjetnik može producirati samo toliko koliko je povezan s vječnim pojmom njegova vlastita bića u bogu.

(Schelling, 1965: 63)

Za Hegela je genij uopćeno *majstor božji*. Hegel je na kraju života shvatio da genij postaje stvar prošlosti. Dakle, genij je vezan za određeni sadržaj koji čini cijelo okruženje njegove umjetničke djelatnosti. Već se u 19. stoljeću nazire da je to prošlo:

Vežanost za jedan posebni sadržaj, i za jedan samo za taj materijal primereni način prikazivanja, za današnjeg je umetnika nešto prošlo, a umetnost je time postala slobodan instrument koji umetnik prema merilu svoje subjektivne spretnosti može primenjivati jednako na svaki sadržaj kakve god vrste bio.

(Hegel, 1964: 232)

Naravno, možemo sigurno kazati kako je u suvremenoj umjetnosti takva genijalnost nestala. Napuštena su stara pravila ljepote, možemo reći i sama ljepota. Ovdje ćemo istaknuti Hegelovu opasku o samoj prirodi stvaranja umjetničkog djela, odnosno o odnosu umjetnika i djela u procesu stvaranja. Stoga, Hegel navodi kako nadahnuće geniju može biti sam predmet, pojava ili sl., te da je moguća i vanjska stimulacija u obliku boce šampanjca:

Ovde ćemo spomenuti samo ono što je u ovome shvatanju pogrešno, naime tvrđenje da je kod umetničkog stvaranja svaka svest o vlastitoj delatnosti ne samo suvišna, već da je takođe štetna. U svetlosti takvog učenja stvaranje talenata i genija izgleda kao neko stanje uopšte i, tačnije rečeno, kao stanje nadahnuća. Takvo stanje, kaže se, izaziva kod genija, delimice, neki predmet, delimice opet sam genije može da se prenese u njega svojom slobodnom voljom, pri čemu se najzad nije zaboravljala ni dobra usluga koju mu u tome može učiniti neka boca dobrog šampanjca.

(Hegel, 1986: 28)

Severov pjesnički postupak i odabir umjetničke vrste svakako odgovaraju osnovnim značajkama talenta ili genija koje pronalazimo u Hegela. Iako ne tražimo potkrjepu u pozitivističkom teorijskom sustavu, mislimo da je od važnosti predstaviti poklapanje osnovnih značajki u samom odnosu umjetnika i njegova djela. Prema navedenom, Severov književni opus (napose pisanje poezije, rani mladalački talent te prikazivanje čulnog elementa iz prirode) posjeduje odlike urođenog talenta:

Naposletku, kao prirodna obdarenost takav talenat se najavljuje najčešće već u ranoj mladosti, i ispoljava se u nemiru koji dotičnog nagoni da živo i hitro uobličava u jednom određenom čulnom materijalu, i da se toga načina izražavanja i saopštavanja laća kao jedinog, ili kao najglavnijeg načina koji mu najviše odgovara. I tako, rana spretnost u tehničkom izvođenju koja do izvesnog stepena nije naporna predstavlja takođe jedan od znakova urođenog talenta. (...) Na trećem mestu, najzad, u umetnosti je takođe sadržina uzeta u izvesnom stepenu iz čulnog elementa, iz prirode; ili, u svakom slučaju, kada je

sadržina takođe duhovne prirode, ona se ipak uzima samo tako da duhovno, kao što su ljudski odnosi, prikazuje u obliku spoljašnjih realnih pojava.

(Hegel, 1986: 42)

Prema Hegelu, s čime se i slažemo, umjetnost ne smije biti u funkciji nekog sustava u smislu da treba utjecati na društvo. Ovo se Hegelove promišljanje odlično nadovezuje uz Severov izostanak *optimalne projekcije budućnosti*. Mogli bismo čak zaključiti kako propagandistička umjetnost (npr. socrealizam ili pak avangardistički manifesti) i Severov odmak od nje predstavljaju povratak ranijem estetičkom stremljenju:

Suprotno tome treba tvrditi da umetnost ima dužnost da otkrije istinu u formi čulnog umetničkog uobličavanja, da u njoj prikaže onu izmirenu suprotnost, i da, prema tome, ima u sebi svoju krajnju svrhu, u samom tom prikazivanju i otkrivanju. Jer, ostali ciljevi, kao što su poučavanje, čišćenje, popravljavanje, zarađivanje novca, slaboljublje i častoljublje, ne tiču se umetničkog dela kao takvog i ne određuju njegov pojam.

(Hegel, 1986: 56)

O pitanju genija i samog procesa stvaranja umjetničkog djela pisali su mnogi, a nama je ovdje bitno iznijeti i neke od osnovnih Hegelovih postavki o geniju i načinu funkcioniranja genija u procesu nastanka umjetničkoga djela. Hegel argumentira kako je poimanje genija kao osobe koja živi van normi društva ili pak osobe koja nadahnuće prima izvana ništavno budući da je onda sam postupak ironičan. To nam je izrazito bitno budući da smo o korištenju postupka ironije u postmodernizmu već pisali (Sever je preuzeo neke od važnijih obrazaca postmodernizma, napose ironiju/ironično kao stilski postupak), a Hegel na ovaj način iskazuje nevjeru u romantičarsko shvaćanje umjetnosti i posljedicu istog - ironiju:

I sada ta virtuoznost jednog ironično-umetničkog života shvata se kao neka božanska genijalnost za koju sve i svašta predstavlja samo jedno nesusštinsko stvorenje, za koje se slobodni stvoritelj, svestan toga da je od svega slobodan i nezavisan, ne vezuje, pošto je u stanju da ga uništi isto tako kao i da ga stvori. Ko stoji na gledištu takve božanske genijalnosti taj onda sa otmene visine gleda na sve ostale ljude koji su utoliko oglašeni za ograničene i površne ukoliko za njih pravo, moralnost itd. predstavljaju još nešto stalno, obavezno i nešto suštinsko. I tako onaj individuum koji na taj način živi kao umetnik stupa stvarno u odnose prema drugim ljudima, živi zajedno sa prijateljima, sa draganama itd., ali kao geniju, njemu taj odnos prema njegovoj određenoj stvarnosti,

prema njegovim posebnim radnjama, kao prema onome što je po sebi i za sebe opšte, jeste u isto vreme nešto ništavno i on se prema njemu ponaša ironično.

(Hegel, 1986: 67)

Budući da pišemo o inovativnosti i originalnosti jednoga se termina teško se ne dotaći. Već smo pisali o *furor poeticusu* s naglaskom na muze. Hegel dvojnim prikazuje stanje nadahnuća. Ono što je logično jest sama korelacija s pojmom genija o kojem je već bilo riječi. Hegel apostrofira kako se vjerovalo da nadahnuće prozilazi iz čulnog nadraživanja. Međutim, samo stanje nadahnuća može biti krivo protumačeno, a Hegel daje primjer opijata. Držimo Hegelov rasud utemeljenim, no taj rasud ne dijeli šira publika Severovog djela koja je često znala predbacivati pozitivističke značajke pjesničkom postupku Josipa Severa:

Delatnost pak fantazije i tehničkog izvođenja, posmatrana za sebe kao stanje u umetniku, predstavlja ono što se obično naziva nadahnućem. a. U vezi sa nadahnućem postavlja se pre svega pitanje: kako ono postaje, i s obzirom na njegovo postajanje rasprostranjena su najraznovrsnija mišljenja. b. Ukoliko genije uopšte stoji u najtešnjoj vezi sa duhovnim i prirodnim životom verovalo se da se njegovo nadahnuće može proizvesti pre svega putem čulnog nadraživanja. Ali, jedino uzavrela krv nije za to dovoljna, iz šampanjca ne niče nikakva poezija;

(Hegel, 1986: 285)

Svakako se moramo dotaći i Hegelovog rasuđivanja originalnosti. Logično je originalnost odvojiti od slijepog pokoravanja stilskej dominantij. U logičkoj paraleli koju stvara Hegel jasan je odnos originalnosti i onoga što bismo mogli nazvati (prema Hegelu) pravom objektivnošću. Zapravo, riječ je skladnom ujedinjavanju subjektivnog i objektivnog, a sve u cilju stvaranja originalnog umjetničkog djela. Dakle, originalnost sama po sebi otkriva skrivenu unutrašnjost umjetnika dok istovremeno originalnost predstavlja samu prirodu predstavljenog:

Naposletku, originalnost se ne sastoji samo u pokoravanju zakonima stila, već u onom subjektivnom nadahnuću koje se, umesto da se potpuno oda samome maniru, dokopava jednog po sebi i za sebe umnoga gradiva, pa ga iznutra iz umetničke subjektivnosti uobličava po suštini i pojmu jednog određenog umetničkog roda kao i shodno opštem pojmu ideala. Zbog toga je originalnost identična sa pravom objektivnošću, i ono što je u predstavi subjektivno ona tako povezuje sa onim što je u njoj stvarno, da nijedna od tih dveju strana ne sadrži ništa što bi onoj drugoj strani bilo tuđe. Otuda u jednom pogledu originalnost sačinjava najvlastitiju unutrašnjost jednog umetnika, u drugom

pak pogledu ona predstavlja samo i jedino prirodu predmeta, tako da se ona njegova osobenost pokazuje samo kao osobenost same stvari i iz nje proizlazi isto tako kao što stvar proizlazi iz stvaralačke subjektivnosti.

(Hegel, 1986: 293)

Naveli smo kako pravo definira originalno umjetničko djelo kao djelo u kojem se vidi cjelina stvorena od posebnoga stvaralačkog duha. Dakle, jasno je kako originalno umjetničko djelo mora posjedovati vlastito jedinstvo duha. Ovdje se daje potvrditi i maksima o manirističkom odklonu u originalnih djela. Ako, pak, umjetničko djelo neprirodno ustraje na tome da bude originalno, lako se može doći do tzv. angažirane književnosti. Prema Hegelu, originalno umjetničko djelo mora biti vlastita tvorevina jednoga (dodali bismo, nadahnutog) duha:

Pravo umetničko delo mora da se oslobodi te naopake originalnosti, jer ono svoju pravu originalnost dokazuje samo time što se pokazuje kao jedna vlastita tvorevina jednoga duha koji ništa spolja ne prikuplja i ne krpari, već čini da se celina u strogoj povezanosti proizvodi sama sobom iz jednog liva i u jednome tonu, kao što se sama stvar uskladila u samoj sebi. Ako se, naprotiv, scene i motivi ne ujedinjaju na osnovu neke unutrašnje srodnosti već pod uticajem neke spoljašnje delatnosti, onda ne postoji unutrašnja nužnost njihove skladnosti i oni izgledaju povezani samo slučajno, blagodareći nekoj trećoj, tuđoj subjektivnosti.

(Hegel, 1986: 295)

Nastavno na naše pisanje o manirističkom odklonu u originalnih djela možemo svakako navesti Hegelovo promišljanje koje nam još jednom potvrđuje kako se originalna djela (Hegel navodi Shakespeara, Homera, Sofokla i Rafaela) uvijek odmiču od manira stila (stilske dominante) njihova vremena. Dakle, umjetnik u djelu mora predstaviti svoje pravo *Ja* na način da isto ne uništava integritet (cjelovitost) najvjernije subjektivnosti. Ukratko, prema Hegelu, djelo je originalno ako iskazuje nepokolebilju želju autora da iskaže vlastitu subjektivnost na poseban način dok je sama ideja djela određena formom i stvarnom objektivnošću, a u isto vrijeme stremi prema istini kao vrhovnoj vrijednosti apsolutnog duha:

Prava originalnost umetnika kao i umetničkog dela sastoji se samo u tome da budu nadahnuti umnošću sadržine koja je u samoj sebi istinita. Ako je umetnik uspeo da taj objektivni um potpuno učini svojim, a da ga ne skrnavi mešajući ga sa tuđim osobenostima uzetim iznutra i spolja, jedino tada on izražava u uobičenom predmetu takođe sama sebe u najvjernijoj subjektivnosti koja želi da bude samo prolazište za

umetničko delo, zatvoreno u samom sebi. (...) I tako, doista, originalnost umetnosti ništi svaku slučajnu osobenost, ali ona je proždire samo zato da bi umetnik bio u stanju da se potpuno povinuje zamahu i poletu svoga genijalnog nadahnuća, ispunjenog jedino strašću, i da bi, umesto proizvoljnosti i prazne samovolje, mogao da predstavi svoje pravo Ja u svojoj stvari, izvršenoj shodno istini. Nemati nikakvog manira, to je odvajkada predstavljalo jedini veliki manir, i jedino u tome smislu mogu se nazvati originalnim Homer, Sofokle, Rafael i Šekspir.

(Hegel, 1986: 297)

Ovdje dolazimo do značaja tradicije u umjetničkom stvaranju, kao i u samoj percepciji originalnosti. Jasno je da pisac koji poznaje širok luk književnih djela i koji je upućen u povijest književnosti i njenih postupaka, lakše odabire originalnu temu o kojoj piše ili pak originalniji postupak pisanja. Percepcija književnog djela, naravno, ovisi o čitatelju i publici. Čitatelj koji nije upoznat s književnom tradicijom lako će proglasiti jedno djelo sasvim originalnim, iako ono uopće nije budući da je posudilo sve premise djela iz prošlosti. Isto tako, književnik može napisati djelo za koje smatra da je sasvim originalno ne istraživši djela koja su već pisana na takav način ili djela koja su predstavila temu o kojoj piše. Živimo u svijetu u kojem je nemoguće pročitati sve što je bitno i zaista nije moguće ni najpovršnije ulaziti u svjetsku književnost tvrdeći da smo iščitali osnovna djela svjetske književnosti. To predstavlja problem jer se u različitim vremenskim okvirima pojavljuje različita tematika i ono o čemu se pisalo u srednjovjekovnom Japanu nije isto onome o čemu se pisalo u srednjovjekovnoj Europi. Iako smo mišljenja da je književnost ciklički proces, pisci su ipak ljudi pa je stoga logično zaključiti kako će se određene teme uvijek ponavljati. Po ovakvom viđenju, originalnost ne postoji ili su teme te koje se mijenjaju. Stilske odrednice su u prošlosti predstavljale kamen temeljac obližnjih književnosti. Takav se proces lijepo može primijetiti proučavajući književne epohe i fenomen istih. Danas je svijet, kako smo naglasili, izrazito ubrzan i nemoguće je pratiti svaku promjenu u stilskim dominantama vremena u kojemu književno djelo nastaje. Što je onda s originalnosti? Prema teoriji intertekstualnosti, nijedan tekst nije otok te se kao takav nadovezuje na sve ono što je pisano prije njega. Svaki je tekst produkt svega onoga što je autor tog teksta iskusio ili pročitao prije no što je stvarao tekst. Opet, prema ovakvoj teoriji, originalnost ne postoji. Postoji samo originalna intervencija u piščev rad na tekstu i kulturno okružje u kojem nastaje. To je pak potpuno suprotno originalnosti kakvu su poimali romantičari. Jedno je ipak jasno: književnost i kulturno podneblje su nerazdvojivi. Književnost se, dakle, veže uz prijašnje

iskustvo autora te kulturnu sredinu u kojoj nastaje. Biti originalan ne znači stvarati djelo koje je potpuno drukčije od ostalih, već stvarati književno djelo koje će na drukčiji način ili predstaviti, opisati ili ispriповijedati brojne teme kojima je zaokupljen ljudski rod. Posebno je zamršeno stanje kada proučavamo postmodernizam u književnosti i kada proučavamo parodiju ili igrariju u književnosti. Parodija kao takva za osnovu mora imati predložak i tu nastaje problem kada govorimo o originalnosti u književnosti.

Ovdje se izrazito bitno referirati na jedan od temeljnih eseja posljednjeg stoljeća o književnosti i autorstvu, a nravo, riječ je o *Smrti autora* Rolanda Barthesa. Bitno je identificirati što o procesu pisanja kazuje Barthes: *Writing is that neutral, composite, oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing.* (Barthes, 1977: 142) Dakle, proces je pisanja onaj neutralni, složeni, posredni prostor gdje naš subjekt nestaje, ono negativno polje gdje je sav identitet izgubljen, počevši od samog identiteta pisanja kao takvog. Upravo o svojevrsnoj promjeni paradigme Barthes naglašava: *The sense of this phenomenon, however, has varied; in ethnographic societies the responsibility for a narrative is never assumed by a person but by a mediator, shaman or relator whose 'performance' - the mastery of the narrative code may possibly be admired but never his 'genius'.* (Barthes, 1977: 142) Stoga, nijedan tekst nije izoliran već nastaje i obitava u sprezi sa svim ostalim tekstovima. Odstranjivanje autora i posljedici istog jasno je argumentirano u sljedećem citatu: *The removal of the Author is not merely an historical fact or an act of writing; it utterly transforms the modern text.* (Barthes, 1977: 145) Što nas dovodi do logičnog zaključka kako je: *Having buried the Author, the modern sriptor can thus no longer believe, as according to the pathetic view of his predecessors, that this hand is too slow for his thought or passion and that consequently, making a law of necessity, he must emphasize this delay and indefinitely 'polish' his form.* (Barthes, 1977: 146) Kada je autor objasnio prelazak od autora do modernog skriptora, ostaje jedini mogući zaključak: *we know that to give writing its future, it is necessary to overthrow the myth: the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author.* (Barthes, 1977: 148) Sve navedeno jasno korelira s prvotnom hipotezom istraživanja kako Severov poetički sustav djeluje izolirano. Isto tako, osnovne Barthove teorijske postavke dobro argumentiraju nemogućnost istinske, točne i precizne interpretacije bilo kojeg književnog predloška.

Dakle, što je original, predložak ili parodija predloška? U slučaju postmodernizma rekli bismo - oboje. Naime, stajališta smo da pisci intervencijom u originalni tekst dodaju značenja i kontekst dajući djelu nove povijesne i društvene odrednice pa stoga djelo osuvremenjuju te ono postaje na svoj način originalno. Budući da je poznata postmodernistička krilatica *sve prolazi*, jasno je koliko književna tradicija utječe na spornu epohu. U svijetu mikrofragmentiranosti, naša je ljudska mogućnost iščitati nanovo djela antike, proučiti djela moderne epohe, zapravo, naša je zadaća, govoreći o inovativnosti, predstaviti svijetu naše vlastito viđenje književnosti i utjecaja na društvo pa smatramo kako je to i odlika inovativnosti. Kroz ovaj kratki pregled inovativnosti kroz povijest i određivanja glavnih značajaka došli smo i do pjesnika u pitanju.

5. 1. Pitanje inovativnosti književnog predloška Josipa Severa

Kako možemo odrediti je li Josip Sever inovativan pjesnik? Služeći se pravnom definicijom originalnosti, on to uistinu i jest. Njegovo je djelo (dvije pjesničke zbirke tiskane za života i jedna posthumno) duhovno cjelovito i njegov se stil očituje kao zasebna pjesnička poetika. Kada se Josip Sever vraća iz Rusije opčinjen je svojevrsnom crnom rupom u vremenu. Budući da je vremenski odmak, izazvan željeznom zavjesom, ostavio pjesnika u neznanju kada je riječ o dometima ruske rane avangarde, tomu dolazi kraj. Pjesnik o kome je riječ upija na izvoru ruske rane avangarde pa čak i upoznaje neke od njenih začetnika. Stoga, kako smo naznačili, povratkom pjesnik stvara donekle pod utjecajem poezije *zauma*. Osim toga prevodi ruske avangardiste tražeći vlastitu originalnost. No, vrijeme prolazi i pjesnik uviđa da slijediti poeziju *zauma* nije ni lagano, a ni njemu svojstveno. Stoga, uviđajući da je pjesnik na svojevrsnoj razmeđi, stvara svoju prvu pjesničku zbirku imena *Diktator*. Zbirka je u književnim krugovima dobro primljena, no u početku se pjesniku predbacivalo da je suviše imitirao poeziju *zauma*. Tek se kasnije otkrilo i upozorilo da tomu nije slučaj. Što zapravo čini pjesnik u pitanju? Naime, pjesnik obnavlja, kako je to naznačila Dubravka Oraić Tolić, avangardističke tendencije. No, kod Severove pjesničke poetike svojstveno je to da zapravo pjesnik preuzima u manjem dijelu formalni izričaj, dok se na sadržajnom planu udaljuje od navedene tehnike i stila u pjesništvu. Prije svega, pjesnik ne vjeruje u promjenu svijeta putem književnosti, što se očituje i u pjesmama, pa ga stoga svrstavamo u postmodernističke pjesnike po tom pitanju. Sadržajni je plan njegovih pjesničkih ostvarenja sasvim drugačiji od onih ranih avangardističkih. Njegov je stih igrarija, *jezična magija*. Uzmimo za primjer manifestnu pjesmu iz zbirke *Diktator*:

muzika vida

*sjajni dragulji žive planete
muziče svjetlosni efekti.
ptice muzike
na mozak slete
i čitav duh u svjetlu trepti.
poptičen je jutarnji pločnik
cvrkut u svakom novom oku.
neki svevisoki moćnik
trpi jastreba o boku.
prate me stravične ptice harpije
mogu isključivat sve ove oči
te ptice što lete s ove hartije
u drugu, mističnu bjelinu.
kada je moćnik još visočiji
a očaj sljepački sve jači
i sve gušći lepeti krila.*

(Sever, 1969: 5)

Prva je to pjesma, od izlaska već kultne pjesničke zbirke. Pjesnik samim naslovom progovara o toj, za njega distinktivnoj, glazbi vida. O inovativnosti Severova pjesničkoga stvaralaštva Tvrtko Vuković u članku *Imperijalizam zvuka: bajalački logocentizam Severove lirike* progovara na sljedeći način:

Severov pjesnički opus do sada je u više navrata analiziran u okviru problema njegova uklapanja u kontinuitet modernizma i ispadanja iz njega. Pritom su kao ključni problemi iskakali kritika zapadne metafizike, prosvjetiteljskog uma i njegovih teleologijskih utopijskih projekata. Naime, prema recentnim kritičkim čitanjima, baš u vrijeme pojavljivanja, Sever radikalno oponira dotadašnjem razlogaškom projektu. Znak je to avangardne osviještenosti, gesta odbacivanja prošlosti zbog uspostavljanja drukčije slike svijeta.

(Vuković, 2014: 139-146)

Sasvim je jasno da je pjesnik postavio označitelja nad označeno. Pjesniku je važniji zvuk nego što li je sadržaj. Što naravno ne znači da je sadržaj nebitan, već samo to da je pjesnik dao

prvenstvo zvuku. Trajna dihotomija, arbitrarnost jezičnog znaka i vrsnost u korištenju istog odaju književnu i teorijsku potkovanost pjesnika u pitanju. Tako postavljen naglasak, govoreći o pjesničkom znaku, ali i znanju, nije čest. Upravo je ovo prvi dokaz inovativnosti pjesnika u pitanju. Takvim postupkom otkriva nam jedan drukčiji pjesnički svijet. Svijet sazdan od zvuka i jezične magije. Uistinu, pjesnik ne pokušava promijeniti svijet. On ga samo predstavlja onako kako to najbolje umije. A to je kroz zvuk pred sadržajem. Jezik pjesnika u pitanju proizvodi igrariju, stoga možemo reći da sam odabir tehnike naginje parodiji što je i prirodno uzimajući u obzir da su spomenute pjesme i pjesnička zbirka nastajale šezdesetih godina prošlog stoljeća. Primjere parodije u Severovu pjesničkome stvaralaštvu možemo pronaći u mnogo pjesama, kao i ironiju. Dovoljno je spomenuti samo pjesme *Sablast Europe kruži komunizmom* ili pak *Balada o hrvatskom ili srpskom jeziku*.

Stoga, stajališta smo da je Josip Sever pjesnik *inventia* po tumačenju romantičara. U pjesničkom mu se stvaralaštvu pronalazi iznimna učenost, što u versifikaciji, metrici ili stilu. Pjesnik je to koji gradi vlastiti stil uzimajući predloške iz rane avangarde (prvenstveno ruske) i adaptira ih u vlastiti stil. To je postupak koji se može primijetiti kroz povijest, no specifično je to da se pjesnik služi ovakvom tehnikom jer pripada postmodernizmu u smislu *zeitgeista*. Stoga, smatramo važnim ovdje istaknuti još jedan citat iz Vukovićeve teksta:

Međutim, tematiziranje nepredstavljivog, akulturalnog i pre-simboličkog Sever nije uveo s namjerom uzdrmanja i propitivanja ideje reprezentacije osovljene o metafiziku prisutnosti. Autor je u poetici zvučanja pronašao novo izvorište značenja književnosti i uporište za subjekt za-uma. Pjesnička praksa koju Sever dosljedno razvija u okviru zadane zvukovne gestualnosti, svoju poetološku koncepciju duguje stoga modernističkom teleologijskom projektu sa svim njegovim reperkusijama ekskluzivizma, imaginacije, subjektocentričnosti i umnosti.

(Vuković, 2014: 139-146)

Ovaj je citat izvrsna najava novoga teorijskog ključa, odnosno koncepta o kojem će biti riječi kasnije u istraživanju. Duh vremena u kojem pjesnik živi i kulturna tradicija kojoj pripada na pjesnika ostavljaju tragove, no on ipak pronalazi nove poetske putove kojima iskazuje vlastiti pjesnički izričaj. U pjesničkom mu se stvaralaštvu ne pronalazi *optimalna projekcija* stvarnosti ili budućnosti, koja je termin Aleksandra Flakera i kao takva označava tendenciju književnika za promjenom svijeta kroz književnost, odnosno subverzijom stvarnosti. Smatramo da je pjesnik svjestan nemogućnosti promjene ljestvice vrijednosti i stajališta smo da pjesnik vjeruje

u mikrofragmentiranost svijeta u kojem živimo. Potvrdu toj tvrdnji možemo pronaći u mnogobrojnim globalnim terminima što iz povijesti, što iz kulture i konačno, što iz mitologije koje često nalazimo u Severovim pjesmama. Pjesnik je to globalnog, a ne kulturno specifičnog, iako možemo pronaći specifičnosti našeg kulturnog i zemljopisnog područja u pjesmama. To je i prirodno budući da je pjesnik ovih prostora i da je svojstveno pjesnicima vratiti se ponekad, barem u mislima, rodnoj grudi.

U prilog navedenim hipotezama idu i mnogobrojna razmatranja književnih teoretičara koji su se na ovaj ili na onaj način bavili Severovim pjesničkim stvaralaštvom. U kapitalnoj antologiji suvremenog hrvatskog pjesništva Zvonimira Mrkonjića naziva *Suvremeno hrvatsko pjesništvo (Razdioba)* iz 1972. godine možemo pronaći da je autor navedene antologije Josipa Severa svrstao (Mrkonjić: 2009: 17) u preteču smjera u pjesništvu pod nazivom *Semantički konkretizam*⁹. Tumačimo navedeno kao svojevrsnu pohvalu Severu jer je svrstan pod preteču navedenog pjesničkog stila¹⁰, no ne postoje pravi nasljednici i preteče poetike Josipa Severa u našoj književnosti. Na ovoj hipotezi zasnivamo glavni argument o originalnosti pjesnika. Biti suvremen pjesnik (termin je izrazito nezgrapno i širok, no poslužiti će za ovu svrhu) i ne imati očitih preteča te očitih nasljednika velik je pothvat. Uzmimo za primjer još jednu pjesmu kao poticaj iznesenoj hipotezi:

sentimentalno produciranje

*kad pjesnik da se opet lopta
sa svojim licem — nema volje
pušta nova čuvstva
ko novac u opticaj
i plovi sam
ususret proljeću.*

⁹ Semantički je konkretizam stilski pravac koji smještamo u dominantu postmodernističke poezije. Termin je skovao Brnako Maleš, a odlikuje se tzv. *hipermetaforičnošću* (termin je to Marine Kovačević iz djela *Poetika mijena*) koja u većini lirskih ostvaraja dovodi do disperzije tradicionalnog semantičkog značenja predstavljene stvarnosti pa se čitatelja postavlja pred ulančane nizove slobodnih asocijacija i očuđujućih zvukovnih manifestacija koje za posljedicu imaju potenciranje komunikacijskog šuma na relaciji tekst-čitatelj. Ukratko, upravo zbog takvog stilskog postupka otežana je tradicionalna komunikacija između čitatelja i književnog predloška.

¹⁰ Prema Malešu (tvorcu termina) riječ je *bitnim poetičkim značajkama kao što su bitno privilegiranje označiteljske razine teksta i naglašavanje označiteljskih igara u postsosirovskoj konstelaciji, širenje semantičkih polja riječi i prevrat sadržaja svijesti, teorijska osviještenost o činu pisanja i revitalizacija jezične entropije i dimenzije jezične mitskosti*. (Maleš u: Vuković, 2004, 24)

*ali proljeću nigdje traga
samo more što grize i grmi
i grad sagrađen sa zlatom ljeta
sablasno odsijeva u munjama krvi.*

*pjesnik se predaje svome bolu
glad i bolest vode rasprostiru se naokolo
on godinama prognan iz života
prolazi kroz legende
i govor.*

(Sever, 1969: 13)

Pjesma je to koju pronalazimo u prvoj pjesničkoj zbirci. Na prvi pogled, jasno je grafičko oblikovanje pjesme. U osnovi sadržajnog dijela pjesme pronalazimo osnovno pitanje pjesničke produkcije. Pjesnik naslovom ukazuje na problem postulirajući o *sentimentalnom produciranju* pjesničkog teksta. Kada smo u početku ovoga poglavlja pisali o tendenciji romantičara da se protive novome, mehaničkom i imitirajućem, govorili smo o tumačenju *creatia* i više sile koja utječe na pjesnika pri stvaranju originalnog pjesničkog djela. Što uopće znači produciranje pjesničkog teksta? Prenesenim značenjem pjesnik započinje pjesmu na sadržajnom planu usporedbom loptanja pjesnika i pjesme. Naime, kada pjesnik nema inspiracije, odnosno volje, čuvstva skuplja i otpušta poput novca ne bi li sam stvorio nešto novo i originalno/inovativno. I tada ostaje sam. No iako je sam u svom stvaranju, pjesnik prolazi kroz legende i govor. Dakle, pjesnik ne negira tradiciju i sve ono što ga je navelo na put kojim upravo kroči, nego kroz svoju bol stvara novo, stvara lijek, kako za sebe, tako i za društvo u cijelosti. I u ovoj se pjesmi dade lijepo primijetiti da pjesnik ne pokušava prevrednovati stvarnost, pjesnik jednostavno tumači vlastitu pjesničku stvarnost i svijet kroz fokus i glas stvaratelja pjesama. Pjesma je u pitanju, naravno, bogata stilskim figurama i ritam joj je relativno pravilan. To sve ide u prilog tezi o učenosti autora. Budući da ćemo se detaljno pozabaviti interpretacijama pjesama i njihovoj inovativnosti u samoj disertaciji rada, smatramo da više nije potrebno navoditi primjere pjesama iz pjesničkog opusa Josipa Severa.

Dakle, iz ovog poglavlja proizašli su mnogi zaključci, pa ih krenimo sumirati redom. Pravo kao ljudska disciplina uzima u obzir originalnost kada se govori o pravima autorskih djela. Pravo

definira rad originalnim kada je drukčije od ostalih iz iste ili slične branše, uzimajući u obzir da rad ne mora biti u potpunosti gotov, već da je rad u duhu sličan svojim cjelinama ili fragmentima. Ukratko, teško je definirati što je originalno po pravnim definicijama (a i ostalim) budući da je ovdje ipak riječ o umjetničkom djelu (lat. *opera*) koji je otvoren interpretaciji široke publike. Kroz povijest se originalnosti u književnosti pristupalo na različite načine. Kroz antiku, srednji vijek ili pak humanizam i renesansu, djela su se reproducirala ne zato što tadašnji autori nisu imali novih tema, već zato što su se poštivali uzori koji su održavali ljestvicu kvalitete umjetničkog teksta. Pisati po predlošku nečijeg teksta nije značilo plagirati ili pak kopirati predložak, već jednostavno iskazati vlastite sposobnosti u prenošenju događaja, priče ili pak teme. Krajem klasicizma i prosvjetiteljstva, poimanje originalnog drastično se mijenja. U romantizmu pjesnici tumače pojam originalnosti kao svojevrsni vrh pjesničkog stvaralaštva te se uvodi takozvani kult genija, odnosno kult originalnog autora. Autora koji je u potpunosti drukčiji u izričaju od svih ostalih koji su bili prije njega, a sam je pisac vođen nekom nadnaravnom silom koja ga vodi pri konačnom ostvaraju. Takvo viđenje stvaranja nazvali su *creatio*, dok je *inventio* proces u kojem sudjeluje i autorova genijalnost i individualnost, ali i sposobnost pisanja koja se stječe - književnim zanatom. Stoga, razlučili smo da je Josip Sever originalan, kao i učen pjesnik što bi ga svrstavalo u pjesnike *inventia*. Zbog vremenskih okolnostima u kojima se pjesnik našao, pjesnik se poslužio ranom ruskom avangardom i avangardom općenito kao stilom izražavanja. Tu je odmah iskočio iz stilskih silnica vremena u kojem je djelovao (druga polovica XX. stoljeća) vrativši se pedesetak godina u prošlost pa je stoga i prozvan *obnoviteljem avangardističkih tendencija*. Slijedi pjesnikov odnos prema pjesničkom tekstu u kojem naglasak stavlja na označitelja, a ne na označeno. Isto tako, u pjesmama mu se pronalazi referiranje na mnogobrojne povijesne i društvene događaje i osobe, što govori o širokom luku poznavanja što svjetske, što domaće umjetnosti, povijesti i znanosti. Kroz dva smo primjera iskazali pjesnikovu tendenciju prema igrariji i parodiji, kao i pjesnikovu tendenciju prema stvaranju novih riječi, stilema, a i hapaksa pri tom dokazujući koliko je jezik i zvuk važan u pjesnikovu stvaralaštvu. Magija je jezika jedna od definirajućih karakteristika stvaralaštva Josipa Severa. Iako pjesnik stvara u vremenu epohe postmodernizma, čini se da je pjesnik pokupio sve najbolje od moderne, ali i postmoderne književnosti. Uz sve ostale dokaze njegovoj originalnosti, najvažniji je onaj da pjesnik nije imao preteča, kao ni nasljednika. Postojali su pokušaji, no ostali su samo na tomu - pokušajima. Formalno je pjesnik po našem književnom teoretičaru Zvonimiru Mrkonjiću svrstan među pjesnike iskustva jezika, što je i

njegova formulacija, ali i u pjesnika preteču *semantičkog konkretizma* iako je povezivanje termina sa Severovom poetikom prema našem mišljenju upitno, o čemu će biti još riječi u istraživanju. Smatramo da smo iznesenim u ovom poglavlju dovoljno potkrijepili hipotezu o umjetničkoj inovativnosti pjesnika u pitanju.

5. 2. Usporedba Severove poetike s poetikama suvremenika

Problematikom usporedbe Severove poetike sa suvremeničkom bavio se znatan dio naše književnoteorijske misli. Područje je vrlo specifično jer su se naši teoretičari mahom oslanjali na kompendije, antologije i monografije gdje su pozicionirali Josipa Severa kao preteču *poezije iskustva jezika*¹¹, ali ga nisu precizno smještali. Nekoliko je razloga tomu. Naime, Josip se Sever kao pjesnik *obnovitelj avangardnih tendencija*¹² pozicionirao između raznih stilskih dominanti pa je njegova uloga u povijesti hrvatske književnosti mahom bila granična. Ukratko, pjesnik se stilski razlikovao od književnika koji su se okupljali oko časopisa *Razlog*, a čini nam se da se i razlikovao od većine književnika koji su svoje mjesto tražili u časopisu *Pitanja*. Naime, iako potonji časopis nije imao čvrstu stilsku odrednicu tekstova koji su se mogli pronaći u njemu, kao takav bio je puno bliži Severovom inovativnom odnosu spram književnosti. Kada je krenuo izlaziti časopis *Off*, a kasnije i *Quorum*, Severova je poetika skrenula posve drugim smjerom. Posljednji razlog velikog razilaženja u tadašnjim stilskim dominantama jest upravo pjesnikovo usmjerenje na svijet, a ne na mikrolokaciju u kojoj obitava. Naime, poznata formulacija *civilizacijskog nomadizma Josipa Severa*¹³, potkrjepljuje njegov odnos prema svijetu i onome o čemu se piše u vrijeme nastajanja njegove poezije. No, krenimo redom.

Ovako o problematici periodike piše Mario Kolar u prikazu *Sinteza pjesništva postmoderne* pa u pozicioniranju rada Cvjetka Milanje i njegova truda u istraživanju hrvatskog pjesništva zapisuje o takozvanim suputnicima stilskih dominanti koje se nije moglo uvrstiti ni u jednu grupaciju periodičara:

Za razliku od prve polovice stoljeća kojem, dakle, nedostaje knjiga u kojoj će biti predstavljeni neki od najznačajnijih hrvatskih pjesnika, kao što su Dobriša Cesarić, Dragutin Tadijanović i Miroslav Krleža, najnovijim dvjema knjigama kompletirana je

¹¹ Termin je Zvonimira Mrkonjića, a nalazi se u kapitalnom istraživanju *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*.

¹² Formulacija je to Dubravke Oraić-Tolić.

¹³ Ovu formulaciju nalazimo u istoimenom eseju o Severu, kao i u predgovoru knjige *Borealni konj*, svojevrsnom kompendiju Severove poezije, a sam je esej napisala Dubravka Oraić-Tolić.

obrada pjesništva druge polovice stoljeća, i to kroz ukupno četiri sveska krovnog naslova Hrvatsko pjesništvo 1950. - 2000. Prva knjiga obrađivala je pjesništvo 1950-ih na čelu s krugovašima (2000), druga pjesništvo 1960-ih na čelu s razlogašima (2001), a treća pjesništvo 1970-ih na čelu s pitanjašima (2003), uvažavajući, dakako, osim ovih naraštajno-časopisnih grupacija koncentriranih oko časopisa "Krugovi" (1952. - 1958.), "Razlog" (1961. - 1968.) i "Pitanja" (1969. - 1972.), i druge manje poetičke grupacije, ali i brojne "suputnike", "usputnike" i "izmeđučnike", te pjesničke osobnosti koje je bilo teško uvrstiti u bilo kakve grupacije, kao što su npr. Danijel Dragojević, Arsen Dedić ili Josip Sever.

(Kolar, 2013: 273-278)

Dakle, u vremenu kada nastaje prvi dio Severova pjesničkoga stvaralaštva još je uvriježeno mišljenje da periodika toga vremena pridonosi glavnoj stilskoj dominantni toga vremena. Iako je posljednje istina, postoje pjesnici koje je nemoguće svrstati u periodizacijske ladice. Jedan od njih je i Josip Sever. Upravo je ovdje vidljiv prvi problem u proučavanju pjesnikova stvaralaštva. Teško je komparativno odrediti zajedničke stilske silnice njega i njegovih suvremenika. Kao što smo naveli u prošlim poglavljima, najveće dodirne točke, u prvoj fazi nastajanja pjesničkog stvaralaštva Josipa Severa upravo nalazimo u ruskoj ranoj avangardi, kubofuturizmu te poeziji *zauma*. Iako je pri izlasku prve pjesničke zbirke *Diktator* književna kritika netočno odredila da se radi o prevelikom utjecaju ruske avangarde i gotovo cjelovitom preuzimanju stila trokuta Kručoniha, Hljebnikova i Majakovskog isto je kasnije ispravljeno pri vremenskom odmaku jer kao što smo već naveli, Sever koristi ranu rusku avangardu kao iskru, ali pjesnička je vatra originalna Severova kreacija. O važnosti vremenskog odmaka u proučavanju Severova stvaralaštva, kao i književnosti uopće pisali smo u prijašnjim poglavljima. Nakon časopisa *Pitanja* slijedi časopis *Off*, ali u tri godine svoga izlaženja, ne uspijeva objediniti pisce jednakih stilskih silnica, što ukazuje na postmodernističko shvaćanje književnosti i kao takav predstavlja prirodni pomak u evoluciji svjetskog, kao i našeg pjesništva. O tome progovara i Kolarov tekst:

Radi se o grupaciji pjesnika okupljenih oko časopisa "Off" (1978. - 1981.) koji je želio stvoriti novu časopisno-naraštajnu grupaciju, odnosno popuniti rupu koja je nastala raspadom pitanjaša. Oslanjajući se na svojevrstne ekspozitorne tekstove samih aktera offovske grupacije, kao što su (bivši pitanjaš) Branko Maleš i Zvonko Kovač, ali i nekih kritičara, poput Velimira Viskovića, Milanja zaključuje kako su offovci na neki način

nastavili s projektom pitanjaša, dakle s projektom okretanja postmodernizmu, kroz relativiziranje vrijednosti, dekonstrukciju Smisla, fragmentariziranje, propitivanje prezentacije i sl. No, bili su izrazito nekonherentna grupacija, kako zbog toga što je izašlo svega nekoliko brojeva časopisa, uz koji treba spomenuti i Zbornik Off poezije (1979) koji je jednako značajan kao i časopis, tako i zbog toga što su ubrzo krenuli svatko svojim putem, štoviše, neki su, poput Branka Čegeca, postali i nositeljima nove generacije - kvorumaša.

(Kolar, 2013: 273-278)

Iz navedenog je razvidno da s časopisom *Off* i kasnije *Quorumom* ili *Qvorumom* važnost književnih publikacija gubi na značaju. Naime, kao što smo već naveli, kako i u svijetu, tako i u Hrvatskoj, osjeća se dolazak i važnost postmodernizma sa svim krilaticama koje donosi. Dovoljno je samo spomenuti onu: *sve prolazi!* Iako Josipa Severa određujemo kao pjesnika koji se ne svrstava i kao pjesnika koji gradi vlastiti stil na naglasku na globalno, jasno je da su onodobni pjesnici, kao i kasnije književni kritičari prepoznali važnost njegova stvaranja pa se nije mogao negirati njegov kulturni status u tadašnjim književnim krugovima. Tek s naknadnim proučavanjima uspjelo se doći do ispravnog zaključka da je Sever zapravo stvorio vlastiti pristup poeziji i književnom stvaralaštvu dajući prednost zvuku nad sadržajem. U kapitalnoj književnoj studiji, već spomenuti Zvonimir Mrkonjić ovako svrstava Josipa Severa:

U praznini nestaloj suzbijanjem Hrvatskog proljeća, gdje je poezija mogla biti jedinom zdravom reakcijom otpora, iskustvo jezika naći će potvrdu u poetici dosjetke i tvorbenog concetta Ivana Slamniga (1930–2001), dok će poezija Josipa Severa (1938–1989), osvjetliviši kraj stoljeća svojim crnohumornim političkim tezama, otvoriti poeziji 70-ih godina polja označiteljske prakse.

(Mrkonjić, 2010: 8)

Dakle, ne samo da je Josip Sever otvorio put crnohumornim političkim tezama (*Sablasi Europe kruži komunizmom!*) nego je i na jedinstven način uspio povezati avangardnu tradiciju, naravno bez *optimalne projekcije stvarnosti*¹⁴, s postmodernističkim izričajem i vlastitim viđenjem vrijednosti i važnosti poezije, a o navedenom terminu ukratko progovara Sanjin Sorel u sveučilišnom udžbeniku *Hrvatsko avangardno pjesništvo* na ovaj način:

¹⁴ Termin je to Aleksandra Flakera, a više se može naći u: Aleksandar Flaker: *Optimalna projekcija, u Pojmovnik ruske avangarde 1* (Zagreb: ZZZK, 1984), 107.

Optimalna projekcija je pojam, kako napominje Aleksandar Flaker, nastao u diskusijama između čeških i slovačkih rusista u Modroj kraj Bratislave 1967. godine. Tekstovi ruske avangarde koje karakterizira optimalna projekcija označavaju njihovu „orijentaciju na budućnost u ime koje je moguće prevrednovati prošlost i nijekati, a atribut 'optimalna' podrazumijeva mogućnost izbora među drugim mogućim projekcijama (...). U samom je pojmu navedeno temporalno usmjerenje prema budućnosti. (...) Optimalna projekcija, kako navodi A. Flaker, nije utopijska stoga što ne projicira ideale, nego je u njoj sadržana ideja kretanja prema nekoj od optimalnih varijanata.

(Sorel, 2009: 17)

Stoga, sasvim je jasno da je Josip Sever nabasao na novi pravac u stvaranju poezije i da je započeo sa stvaranjem vlastitih stilskih silnica i na neki način zadao stilsku dominantu koju su mnogi pokušali slijediti, ali neuspješno u mjeri u kojoj su željeli. To sve ide u prilog argumentu da je Severovo pjesničko stvaralaštvo zasebno i inovativno. Potvrdu ovom argumentu nalazimo u nastavku studije *Suvremeno hrvatsko pjesništvo* Zvonimira Mrkonjića:

Otkriće označiteljskog plana pjesničkog jezika, po Severovim sugestijama, upućuje na mogućnost njegova osamostaljenja od plana označenih. Riječ je dakle o njegovu prevratu, po kojemu bi zvuk diktirao smisao – bio je zaključak Branka Maleša u njegovoj promociji »semantičkog konkretizma«

(Mrkonjić, 2010: 9)

Isti autor pojašnjava termin semantičkog konkretizma na ovaj način:

Svrgavanje smisla s nekadašnje pozicije osnovnoga konstitutivnog elementa tradicionalne poetike na sadašnju »mnogomotivsku«, »fragmentarizacijsku« funkciju u tekstnoj strukturalnoj hijerarhiji, rezultat je, kao što znamo, prevrata u teorijskom konceptu znanstvene slike svijeta, tj. zbilje svijesti.

(Maleš, 1978: 2-3)

Stoga, možemo zaključiti da se prema Severovom stilu razvila i široko primijećena stilsko dominantna *semantičkog konkretizma*. Sada je sasvim jasno da je riječ o pjesniku koji ne samo da je nezasluženo (u zadnjim desetljećima) neprepoznat, nego i da je riječ o pjesniku koji je zadužio hrvatsku književnost, a pogotovo pjesništvo, za desetljeća koja su tek pred nama. U konačnici, možemo zaključiti da iako nije bio prepoznat i iako njegovo stvaralaštvo nije bilo tiskano (osim nekoliko izdvojenih pjesama) u periodici njegova vremena, imao je veliki utjecaj

na suvremenike, kao i na suvremenike koji su rješenje pozicioniranja pjesništva tražili u periodici.

Kao što smo već naveli, većina se književnika okupljala oko pripadajućih časopisa te se tako pokušavala stvoriti stilska dominantna književnosti toga vremena. Prema podacima koje smo pronašli u Nemecovom djelu *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine* i prema Prosperovom djelu *Povijest hrvatske književnosti* (svezak III i IV) razvidna je teoretska koherentnost pri odabiru reprezentativnih pisaca toga doba. Važan je i doprinos Bagića pa stoga prema Bagiću i njegovom *Uvodu u suvremenu hrvatsku književnost (1970. – 2010.)* početkom sedamdesetih godina u prozi se događa svojevrsna eksplozija stilova. Navedeni autori kazuju kako prozaisti teže nečemu novom, nečemu originalnom i u tom se sinkronijskom trenutku osjeća prestanak negiranja tradicije pa je stoga i razumljiva pojava generacije fantastičara koji se okreću književnoj fantastiji. Oni se prije svega koriste simbolikom, zanima ih mistično, okultno i bizarno. Predstavnici su generacije *fantastičara* Pavao Pavličić, Goran Tribuson i Dubravko Jelačić Bužimski.

Ako bismo trebali, a potrebno je u svrhe istraživanja, navesti pjesnike kronološki bliske Josipu Severu (prema navedenim antologijama i povijestima hrvatske književnosti), svakako bismo morali istaći mnoge pjesnike koji su prve knjige objavili potkraj 1960-ih i u 1970-ima pri čemu izdvajamo sljedeće pjesnike: E. Fišer (1943.), Ž. Knežević (1943.), M. Suško (1941.), G. Sušac (1941. – 2014.), J. Jelić (1942. – 2012.), D. Oraić-Tolić (1943.), I. Rogić Nehajev (1943.), A. Škunca (1944.), V. Reinhofer (1937. – 2003.), N. Martić (1938. – 2013.), A. Dedić (1938. - 2015.), I. Bauman (1944.), I. Kordić (1945.), J. Fiamengo (1946.), M. Popadić (1947. – 90.), E. Kišević (1947.), T. M. Bilosnić (1947.), Dž. Alić (1947.), S. Šešelj (1947.), S. Manojlović (1948.), M. Pešorda (1950.), Tomislav Matijević (1950.), Božica Jelušić (1951.), Ž. Ivanković (1954.), D. Katunarić (1954.), M. Stojić (1955.). Što se tiče pjesnika bliskih Severu, svakako trebamo izdvojiti Anku Žagar (1954.), Milorada Stojevića (1948.), Borbena Vladovića (1943.), Josipa Stošića (1935. - 2009.), Branka Maleša (1949.) i Marka Pogačara. Važno je distancirati se od relativne poetske sinonimije pristupa budući da držimo kako je Sever pjesnik bez jasnih preteča i nastavljača.

Kao što smo već naveli, pjesnici se okupljaju oko časopisa *Off*, ali nemaju mnogo zajedničkih stilskih silnica. Osim toga, časopis je, kao što smo naznačili bio kratka vijeka - tek je tri godine

izlazio. Javljaju se pjesnici skloni letrizmu dok se neki vraćaju vezanom stihu i tradicionalnim oblicima kao što je sonet. Primjećuje se težnja prema jednostavnosti, komunikativnosti i jasnoći izričaja. Naravno, postavljamo pitanje, gdje se u ovome skupu književnih praksi nalazi Josip Sever?

U obje pjesničke zbirke izdane za vremena Severova života, pa i u onoj izdanoj posthumno, sve karakteristike pjesništva koje smo naveli u prošlom odlomku u velikoj se mjeri ili ne poštuju ili nisu jasno izražene. Vezani je stih u osnovi zastupljen u Severovom stvaralaštvu, a tradicionalnih oblika ima tek nekoliko i to prvenstveno u posljednjoj, posthumno izdanoj pjesničkoj zbirci. Težnja prema jednostavnosti ne postoji ako uzmemo u obzir prioritet koji Sever pridaje zvuku nad sadržajem. Komunikativnost u Severovim pjesmama ima poseban značaj, a on se svodi na namjerno zaustavljanje komunikacijskog kanala uspostavljajući u osnovi komunikacijski šum kojim navodi čitatelja da fokus usmjeri na zvuk, a ne na smisao označenog. Iz svega navedenog, jasno je da izraz uopće nije jasan, ne zbog toga što pjesnik ne može proizvesti jasnoću u izričaju, već zbog toga što se njegovo pjesništvo oslanja na zasade avangarde i pjesma je medij kojom nam pjesnik predstavlja sliku svijeta i ljestvicu društvenih vrijednosti. U vremenu kada se većina književnika vraća vezanom stihu i standardiziranoj normi u pjesništvu, Sever čini upravo obratno. Jedan je od razloga i Severov posjet Rusiji i otkrivanje rane ruske avangarde, ali jasniji razlog takvim postupcima vidimo u vremenskom odmaku koji je Josipu Severu poslužio kao odskočna daska za izgrađivanje vlastita originalna stila.

O promjeni u pjesničkom izričaju, odnosno o odnosu prema vezanom i slobodnom stihu izvrsno progovara Marina Kovačević u članku *Na zasadama poetičke avangarde* (1994) pa zaključuje:

Slobodni stih i vezana forma predočuju nam se kao dominantni oblici pjesničke suvremenosti, izrasli iz formativnog impulsa avangardne poetike. Oспорavanje, kao bitna karakteristika avangarde, u suvremenosti se transformira u propitivanje samoopstojnosti oblika, što se očituje kroz konfrontaciju sa susjednim kodovima. (...) Slobodni stih - u rasponu od "prozaističnosti" do "vizualističnosti" i vezani stih - u rasponu od "redukcionističnosti" do "maksimalističnosti", kao i supostojeće vrste: pjesma u prozi i vizualna poezija - otkrivaju nam interkodsku interakciju što odgovara multimedijalnom duhu vremena u kojem živimo.

(Kovačević, 1994: 126)

Kao što se može zaključiti, nakon avangardističkih tendencija i cijelog kolopleta avangardnih pravaca, vrata su se interpretacije širom otvorila različitim viđenjima pjesničkog stvaralaštva. U pjesništvu su zastupljeni i vezani, kao i slobodni stih pa se oni nadalje dijele na vlastite podstilove. Zaključujemo da se rečenim potvrđuje i svojevrsni ulazak u epohu postmoderne koja prihvaća tradiciju, ali zadržava parodiju i igrariju kao jedne od glavnih stilskih silnica. Budući da je proučavanje književnosti uvijek lakše imajući vremenski odmak od nastanka djela, jasno je da je teško odrediti trenutačnu književnu produkciju i pripisati joj određene silnice. S ubrzanjem komunikacije ubrzala se i književna produkcija, ali i pripadajuća joj difuznost stilova i analize istih. U takvom logičkom razlaganju sasvim je jasno vidjeti razlog povratka ranoj avangardi koju je Sever toliko poštovao. Kada Sever stiže u Rusiju, odnosi su između SSSR-a i Jugoslavije zatoplili pa su se granice polako, ali sigurno, otvarale. Bila je to prilika kakva se ne propušta za književnike ovih prostora, ali i za sve književne entuzijaste, kako studente tako i buduće književnike. Upravo u takvom spletu okolnosti Josip Sever otkriva originalne tekstove ruskih futurista, kubofuturista, pjesnika zauma pa s jednom novom jasnoćom, ne zaglušenom političkim odnosima, otkriva književnost staru pedesetak godina. U tom trenutku kreće povratak avangardističkim tendencijama koje se jasno vide u početku poetike Josipa Severa.

U razgovoru za časopis *Vijenac* o važnosti poezije Josipa Severa, ali i o važnosti poezije semantičkog konkretizma progovara Ervin Jahić povodom izlaska pjesničke antologije *U nebo i u niks*:

Još je Mihalić u svojoj negativnoj analizi bića u svijetu zakrinkavao svoj jezik koji je pjevao o porazu pojedinca u totalitarističkim vremenima, zbijen između čekića i nakovnja ideologija. S druge strane, semant-konkretisti pobunjuju se protiv konvencionalnih planova pjesme, protiv njezine ustajale lirske nakane. Za njih je smisaoni plan posve disfunkcionalan, izrauban i sustao, i u potrazi su za restauriranjem jezika. (...) Nisu li dva ponajveća imena novije hrvatske poezije, Josip Sever i Ivan Slamnig, svaki na svoj način razrađivali i tu ideju poezije.(...) Nebo i u niks antagonizira dva temeljna pola novijega hrvatskoga pjesništva. Nebo kao duhovno-metafizički aspekt i niks kao trošan i zemaljski, depatetizirani gastarbajterski govor koji posredno govori i o ovoj zemlji, poručuje da smo više iseljeni nego useljeni.

(Jahić, 2019)

Dakle, s jedne strane imamo Ivana Slamniga, razigranog *poetu doctusa*, a s druge strane *civilizacijskog nomada* Josipa Severa. Ono što je zajedničko obojici velikih pjesnika jest upravo njihovo vlastito shvaćanje i razrađivanje/rasuđivanje poezije. Obojica su poeziju shvaćali osobno, i u njoj i kroz nju razvijali su originalni stil. Sasvim je jasno da je važnost jezika posebno izražena u ovih, na neki način, graničnih pjesnika. Jezik služi kao točka s koje se gleda unaprijed, ali i unatrag. Sasvim sigurno možemo reći da su pjesnici u pitanju znali i osjećali stilske odrednice doba u kojem su se nalazili, ali su isto tako i tražili vlastite putove koji su im omogućavali razvijanje vlastitog pjesničkog pristupa kako pjesmi, tako i književnosti.

U konačnici, možemo primijetiti da se, kako to izvrsno primjećuje Tvrtko Vuković u članku *Imperijalizam zvuka: bajalački logocentrizam Severove lirike*, sva novija istraživanja Severova stvaralaštva slažu u sljedećem:

Najnovija su istraživanja Severova opusa višekratno i sustavno ukazivala na posebnosti njegova pisma i na posljedice tih posebnosti u estetskom, poetičkom, kulturološkom i semantičkom smislu (usp. Bagić, 1994, Bošnjak, 1998, Flaker, 1988, Milanja, 1989, Oraić-Tolić, 1988). Prema tim čitanjima, unutar polja suvremenoga hrvatskog pjesništva, Severova lirika zauzima, i to ne samo zbog vremena svojega pojavljivanja, granični položaj. U domaćoj znanosti o književnosti Cvjetko Milanja (1991, 1997, 2000) ustrajno je isticao kako je vremenski raspon od 1968. do 1971. procijep u kojemu dolazi do očitijeg slabljenja modernističke i uspostavljanja postmodernističke paradigme. Baš u kontekstu analiza smjene književno-poetičkih sustava, ulogu Severova pjesništva u tim promjenama domaća kritika i književnopovijesna sistematika u nekoliko je navrata uzimala za predmet svojega interesa. Načelno su tu suprotstavljena tri različita stava: 1) Severovo pjesništvo presvlačeći avangardu najavljuje postmodernističku književnu djelatnost i sudjeluje u postmodernističkoj kulturi i književnosti; 2) Severovo pjesništvo ovjerava tzv. post-neo-avangardu kao zadnji izdanak modernizma u književnosti; 3) Severovo je pjesništvo autohtono i zato nesvodljivo na modelska, paradigmatiska ili poetička usustavljanja.

(Vuković, 2014: 145)

Naravno, stajališta smo da se je Severovo pjesništvo *autohtono i nesvodljivo na modelska, paradigmatiska ili poetička usustavljanja*. Dakako, to ne znači da se ne poštuje i važnost ostalih razmišljanja književnih kritičara navedenih u posljednjem citatu pod brojem 1) i 2). Kao što smo već naveli u tekstu, smatramo da je Josip Sever granični pjesnik, ali to ne znači da ga

ta graničnost ponajviše definira. Smatramo da Josipa Severa treba pozicionirati kao pjesnika koji je predosjetio dolazak postmodernizma, ne odbacujući avangardu u cijelosti, već napajajući se na njenim izvorima (rana ruska avangarda) izgrađuje vlastiti stil koji će utjecati na generacije pjesnika nakon njega.

Ovdje zasigurno možemo kazati kako se estetsko iskustvo susreće s estetskim predmetom (pjesmom), ali tumačenje je određeno publikom. Možemo zaključiti kako estetsku nastrojenost suvremenog čovjeka prati i (mikro)fragmentacija suvremenog života, života koji ne samo da se više ne skuplja oko važnog, već gubi svaku cjelovitost, jedinstvo i identitet. To je ujedno jedna od glavnih stilskih dominantni postmodernizma. Sve to za posljedicu ima i pomicanje granica umjetnosti, ponajprije takozvanim nomadizamom umjetnika iz roda u rod umjetnosti, spajanje vrsta ili prodiranje u umjetnost netradicionalnog sadržaja. O tom je nomadizmu u Severovoj poetici ponajviše pisala Dubravka Oraić Tolić.

U zaključku ovoga poglavlja možemo prepoznati nekoliko odrednica stilskih dominantni Severovih suvremenika. Dolazak postmoderne se osjeća i većina je pisaca svjesna da *novo više nije novo*, odnosno da igrarija i parodija imaju veliku ulogu u književnosti. Pisци postaju svjesni da se književnošću ne može promijeniti svijet i modernističke zablude ostavljaju povijesti. Može se reći da se prihvaća postmodernistička krilatica: *sve prolazi!* U pjesništvu je situacija ponešto drukčija, ali ne i sasvim različita. Tradicionalno okupljanje oko časopisa prestaje biti dominantna u književnoj pjesničkoj produkciji, već pjesnici traže nove načine iskazivanja vlastitog pjesničkog stvaralaštva. Nakon časopisa *Razlog*, dolazi časopis *Pitanja*, a nakon kratkog izlaženja časopisa *Off*, slijedi doba *Quoruma*. Pjesnik o kojemu je riječ s pravom je graničan i nesvrstan u poetike njegovih suvremenika. Josip je Sever gradio vlastiti stil na zasadama poezije zauma i rane ruske avangarde da bi iste transcendentirao korištenjem jezika kao spona koja mu je omogućila prevrednovanje pjesništva kao općeg pojma. Dajući važnost i naglasak zvuku nad sadržajem, pjesnik je to koji stvara kultno slijeđenje i nekoliko ga generacija pjesnika prati, no nitko ne uspijeva slijediti njegove pjesničke zamisli. Ostaje nam, dakle, pjesnik izrazite originalnosti, književnoteorijski priznatog stila, ali ipak na marginama razumljivosti. U vremenu kada se teži jednostavnosti i povratku nešto tradicionalnijim stilovima u pjesništvu, pa i vezanom stihu, pjesnik piše visoko apstrahirano pjesništvo s naglaskom na zvuk. U konačnici, može se reći kako Josip Sever nije kraj jedne epohe modernizma i moderniteta, nekakvog povratka avangardnim tradicijama, već amalgam modernizma i postmodernizma, spona (u ovom kontekstu bi odgovarao Calinescuov pojam

kasni modernizam) između dva svijeta, koja je oba razumio i upravo tako predstavlja modernističkog pjesnika, kao i postmodernističkog autora. Naravno, ako se uzme da autor u tradicionalnom smislu riječi još postoji u postmodernizmu. Kako god razumjeli ove zaključke, jasno je da je Josip Sever preuzeo najbolje iz jedne i druge književne epohe stvarajući originalnim glasom vlastiti pjesnički put.

6. Nasljeđe poetike Josipa Severa u književnoj kritici

U ovom ćemo poglavlju istraživanja pokušati identificirati, definirati te jasno razložiti teorijska i kritička promišljanja (Goran Rem, Branimir Bošnjak, Krešimir Bagić i Dubravka Oraić-Tolić) vezana uz Severov pjesnički diskurz uz okružujuće stilske silnice. Do sada smo imali priliku uočiti određene poetološke postupke kojima možemo Severovu pjesničku produkciju definirati i odrediti je u sprezi s dijakronijskim i sinkronijskim pristupom suvremenom hrvatskom pjesništvu. Nakon prvotnih teorijskih razmatranja i smještanja Severove poetike u hrvatskoj, ali i svjetskoj književnoj dominanti došli smo do jasne potvrde prve hipoteze o inovativnosti pjesničke poetike u pitanju. Uslijedit će prva cjelovita analiza Severove produkcije što će rezultirati, smatramo, potvrdom druge hipoteze koju vezujemo uz novi teorijski i interpretacijski koncept. Sada je bitno odrediti razinu Severova nasljeđa, dodatno potvrditi prvu hipotezu imajući u vidu sve relevantne i validne književne i kritičarske izvore. U konačnici poglavlja pokušat ćemo upozoriti na važnost ostavštine i pjesničkog postupka pjesnika.

6. 1. Goran Rem o poetici Josipa Severa

Goran Rem, jedan od naših najvažnijih živućih teoretičara književnosti o pitanju forme (koja je izuzetno važna za Severovu poetiku) navodi kako je izrazito važan interes poezije za različite medije. Već smo ustvrdili kako je Severov subjekt u osnovi nepostojeći u smislu jasne predodžbe pa će ga shodno tomu Bošnjak nazivati tzv. *lutajućim subjektom*. Stoga, čini se kako je vizualna forma primjerenija za Severovu poetiku što u samom pjesničkom tekstu nije slučaj izuzev dvije pjesme prve zbirke. Pitanje je auditivnosti od velikog značaja budući da se Severov pjesnički postupak (uglavnom) zasniva na zvučnom ostvaraju, a napose mislimo na svojevršne performanse izvođenja pjesama koje je Sever upriličavao budući da je bio izvrstan recitator i interpretator kako vlastitih, tako i tuđih stihova. Potvrdu ovome razmišljanju nalazimo u Removu tekstu:

Dakle, pitanje je forme otvoreno stalno, a usložnjavanje pitanja subjekta opažati je u pojačavanju interesa poezije za audio i audiovizualne medije (vremenske).

(Rem, 2003: 57)

Upravo je problem arbitrarnosti jezičnog znaka ključan za razumijevanje određenih pjesničkih postupaka u koji ubrajamo i Severove tzv. *jezične igrarije*. Upravo kroz zvukovnu interpretaciju/interpretaciju zvuka čitatelj shvaća relativni smisao rečenoga ubrajajući i

susljednja semantička polja označenog. Upravo zvukovna interpretacija omogućava recipiranje sadržaja, odnosno zvukovna interpretacija premašuje navedenu problematiku arbitrarnosti jezičnog znaka, a takav je postupak jasno razlučiv u Severa. Potkrjepljujemo citatom Branka Vuletića:

radi se, dakle, o zvukovnoj interpretaciji koja sama postaje smisao: nije riječ o arbitrarnom slijedu glasova, već o onoj drugoj dimenziji akustičke slike koja može premašiti arbitrarnost lingvističkog znaka - o zvukovnoj interpretaciji.

(Vuletić, 1970: 239t)

Kako je zvučnost izrazito važna pri interpretaciji pjesništva općenito, važnost se zvučnog ostvaraja samo povećava interpretirajući Severovu poetiku. Upravo nastojanje na govornom izvođenju pjesničkog znaka, koji uvelike ovisi o zvučnosti (ali i pismu), bitno je u poetici pjesnika budući da je pjesnik, kako smo već i naveli, bio izvrstan interpretator vlastitih stihova. O eufoniji mnogo je pisao Krešimir Bagić vezano za Severovu poetiku, a terminom je *eufonijskih gesta* umnogome obilježio povijest interpretacija Severova stvaralaštva. Sukladno napisanome, Goran Rem, u svom kapitalnom djelu *Koreografija teksta* inzistira na očuvanju pjesničkog znaka kroz pismo što je istinito i validno. Stoga, u Severovoj je poetici izrazito bitna zvučnost i pismo, što smo potvrdili i pojedinačnim analizama cjelokupnog opusa. Jedno je od posljednjih djela o Severovoj poetici (barem dijelu poetike) tiskano u Poljskoj (*Anna Ruttar: Poezja Josipa Severa w perspektywie muzyczności*) i riječ je o djelu koje istražuje muzikalnost Severove poezije. Kako pišemo o nasljeđu Severove poetike, čini se ironičnim da se o Severu znanstveno piše više u ostalim zemljama nego u našoj. Naša razmišljanja o odnosu zvučnosti i pisma potvrđuje i teorijski okvir koji je iznio Goran Rem:

Tako je teorijski dvostruko udaljena činjenica o zvučnosti, prvo kroz podsjećanje na to da je pjesnički znak nastao od jezičnog znaka, a ovaj se u govornoj artikulaciji itd... i drugo, kroz zamisao da pjesnički znak ima biti govorno izveden. Međutim (...) činjenica je da pjesnički znak čuva svoje postojanje zahvaljujući pismu.

(Rem, 2003: 60)

Pišući o Malešovoj poetici u svom kapitalnom djelu Goran Rem objašnjava i začetak korištenja termina *semantičkog konkretizma* za koji smo ustvrdili kako ne pripada Severovoj poetici iako je Mrkonjić naznačio kako je Severova poetika upravo preteča *semantičkog konkretizma* u nas. Ono što je jasno, a to smo i definirali, jest Severovo okretanje zvučnosti i pismu na podjednak

način pri čemu se ističu samo dvije pjesme prve zbirke koje posjeduju jasne konkretističke elemente. Goran je Rem i uvrstio samo te dvije pjesme u antologijski tom kapitalne *Koreografije teksta*. Svejedno, Severovo se ime često spominje u djelu implicirajući važnost poetike i za pjesnike konkretiste i one koji su nastupali i prije jasnog definiranja stilske dominante (npr. Boro Pavlović). Stoga, jasan je početak korištenja termina razvidan iz sljedećeg citata:

Inače, Maleš još 1978. preko Kopfermanna uvodi i elaboraciju "semantičkoga konkretizma" te upotrebljava njezine programske konzekvence ("termin je ... popularizirao Maleš" - upozorava Milanja, Doba razlika, 1991.).

(Rem, 2003: 72)

Ovdje trebamo podsjetiti na začetak termina *konkretne poezije* za koju Schmidt ispravno tvrdi kako je upravo Gomringer prvi upotrijebio pojam naslanjajući se na velikana Maksa Bila što je u skladu s našim poimanjem problematike pa sljedeći citat smatramo potvrdom validnosti promišljanja:

Gomringer, koji je 1953. svakako kao prvi (naslanjajući se na Maksa Bila) upotrijebio pojam 'konkretna poezija', ovaj tip pjesništva shvaća kao konkretnu vokabulu: 'nepodijeljena riječ' javlja se kao 'predmet za upotrebu'.

(Schmidt, 1975: 150t)

Severova ideja i često krivo protumačena maksima *zvuk diktira smisao* može se (ispravno) protumačiti i kroz tradicionalne retoričke (antičke) postupke. Naglasili smo već kako bi u idealnom recipijentskom svijetu nemogućnost predstavljanja svijeta ideja rezultirala univerzalnim shvaćanjem sadržajnih semantičkih polja u smislu ne samo zvukovne estetike već i onom puno bitnijem, a to je prijenos emocija putem zvučnosti neovisno o receptološkoj razini slušatelja. Ukratko, Severov bi pjesnički tekst trebao razumjeti slušatelj koji se ne koristi jezikom na kojem je pjesnički tekst pisan. Sam bi zvuk trebao predstaviti smisao. Takav pristup *jezičnoj magiji* s lakoćom možemo pronaći u nekim od istaknutijih Severovih pjesama kao što su *Pjev za Feniksa* ili *Pismo o lišću koje pada*. Uzmemo li u obzir i tematsko-motivske cjeline koje smo izdvojili pri analizi Severove poetike možemo zaključiti kako se mnogo navedenih cjelina oslanja na univerzalnu prošlost koja u Severovoj poetici zauzima izuzetno važno mjesto imamo li u vidu Severov postupak kojem je glavni predznak neideologizirani diskurz. Ipak, stajališta smo kako se osjeća jasna začaranost pukim zvukom u čitatelja ili slušatelja, a o tom

se efektu zvučnosti Hocke izjašnjava sljedećim zaključkom u kojem je razvidna logička susljednost našeg promišljanja i književne teorije:

Ezoterična mistika slova rane orijentalne antike prvenstveno je (baš kao i kineska) teognostička. (...) Slovima se moglo čarati i začaravati. Začarati pukim zvukom slova?

(Hocke, 1984: 41t)

Kada usporedimo drevne pretpostavke o učinku zvučnosti s novijim pjesničkim tehnikama jasno nam je kako se moramo poslužiti dvama imenima rane ruske avangarde o kojima je već bilo riječi, a to su svakako Kručonih i Hljebnikov. Njihova su nastojanja logička evolucija naslanjanja na učinak zvučnosti, a veza je sa Severovom poetikom očita. Poetiku *zaumne* poezije jasno smo razdijelili od Severovog poetskog čina, no valja naznačiti kako je ipak riječ o pjesnicima s kojima je Sever bio fasciniran što dokazuju i posjete Rusiji kada je to jugoslavenski režim dopuštao. Stoga, možemo zaključiti kako je Sever preuzeo evolucijski slijed poetika opčinjenih zvukom pri čemu ih je vlastitom inovativnošću individualizirao. Važnost pjesnika dadaizma i futurizma uočavamo upravo u Severovoj poetici pa možemo zaključiti kako je validan stav Rema:

Pjesnici dadaizma i futurizma uvode nove pjesničke tehnike koje naglašavaju ekspresivnost riječi, njihovo pretvaranje u objekt, uvode višebojnost, simultanost, konstrukciju knjige koja vodi objektivizaciji: Kručonih, Hljebnikov.

(Rem, 2003: 80)

Kada smo pisali o novom teorijskom konceptu sasvim nam je jasna bila važnost tzv. cikličke naravi književnosti te epoha koje joj pripadaju. Uzmemo li u obzir odlike stilskih silnica određene dominante postaje očito kako je sasvim moguće da se jedan autor dijelom opusa smješta u jednu dominantu, a drugim dijelom opusa u drugu. Posebnice je to važno u suvremenih autora gdje još ne možemo relativno točno odrediti trajanje književnih epoha. Isto vrijedi i za poetiku vizualne poezije kojoj Sever pripada s dvije pjesme iz pjesničkog prvijenca pa ga zato Goran Rem svrstava (u čemu se potpuno slažemo i držimo kako potvrđuje naša razmišljanja) u one autore koji su djelomično utjecali na glavnu dominantu suvremenika:

Vizualna je poezija, odnosno vizualistična osjetljivost, uvijek bila alternativno postavljena spram tih "dinamično izmjenjivanih poetika", odnosno mainstream poetika određenog polja. Važna je napomena da ta "alternativnost" dijela opusa nekoga autora

nije toga istog autora isključivala iz sudjelovanja - nekim drugim dijelom opusa - u oblikovanju samoga "mainstreama" (npr. Pavlović, Slamnig, Sever, Rogić...).

(Rem, 2003: 86)

O težnjama ranih ruskih avangardista, ideji poezije *zauma*, ali i o težnji prema univerzalnoj razumljivosti doživljaja koji se pojavljuju kao posljedica iščitavanja pjesničkog teksta pisali smo već, a Branko Vuletić smatra (točno) kako je tendencija i pokušaja stvaranja novog sustava znakova bilo mnogo u prošlosti, ali i u suvremenosti. Upravo će razaranje tradicionalnog verbalnog medija biti osnova takvim pravcima koje autor *Gramatike govora* precizno navodi. Sever, iako pripada tek manjim dijelom opusa navedenim pravcima, jasno iskazuje težnju u promjenu paradigme. Riječ je o promjenama paradigme verbalnog medija na više načina, a u Severa su najjasnije težnje pri promjeni pristupa mimezi (predstavljanju stvarnosti) i promjeni pristupa arbitrarnosti jezičnog znaka. Takav se pristup izvrsno može povezati sa Žmegačevim tvrdnjama koje smo iznijeli u četvrtom poglavlju. Ta je druga težnja jasna posljedica prve promjene paradigme pri čemu obilježjem zvučnosti pjesnik pokušava utjecati na recipirani plan sadržaja u čitatelja auditivnim putem. Dakle, Sever uglavnom ne pokušava stvoriti univerzalni jezik vizualnim pristupom, već akustičkim putem pri čemu imitacija imitiranih tradicionalnih formi ima za cilj djelomično razaranje sadržajnog dijela tradicionalnog verbalnog medija, a potvrdu pretpostavke iznosimo citatom:

...brojni su pokušaji stvaranja zaista novoga sustava znakova koji bi u svojoj intonaciji bio opće razumljiv, a to znači prirodan, svojstven svim ljudima. Zvali se ti pravci letrizam, konkretna poezija, vizualna poezija, spacijalizam, signalizam ili jednostavno grafičko oblikovanje (dizajn), zajednička im je osobina razaranje tradicionalnoga verbalnog medija poezije i stvaranja nadnacionalnoga sustava znakova - univerzalnog jezika.

(Vuletić, 1980: 142t)

Odnos suvremenika u dijakronijskom presjeku hrvatskog postpjesništva najbolje će izraziti Rem u njegovoj studiji u kojoj će ispisati da upravo prijelaz šezdesetih u sedamdesete označava teorijsko promišljanje o posljedicama modernizama i nadolazećim postmodernističkim poetikama. Severovu će prvu zbirku smjestiti na sam kraj modernizama pri čemu će teorijsko zgusnuće (kako ga naziva Rem) biti od velike važnosti jer će na neki način povezati Josipa Severa, Ivana Slamniga, Josipa Stošića, Zvonimira Mrkonjića te Borbena Vladovića. Dakle, prema dijakronijskom i sinkronijskom presjeku sasvim je jasno kako Sever inovativno nastupa

u smislu vlastite poetike (poetika funkcionira kao izoliran pjesnički sustav) i pjesničkog nastojanja, ali ga se u poetskom makrosvijetu može smjestiti na prag ovih dvaju književnih epoha koje prati poststrukturalističko promišljanje hrvatske kritičarske i teorijske misli. Ovakvo je hipotetiziranje potvrđeno Removim izlaganjem:

Godine o kojima je riječ godine su prijelaza šezdesetih u sedamdesete, dakle, godine u kojima je i globalno presavijanje modernitetne matrice umjetnosti Zapada ulazilo u svoje osviješteno post-stanje. (...) To će teorijsko zgusnuće biti u zajedničkom modernitetnom post-naporu sa Slamnigovom knjigom Analecta, Severovim Diktatorom, Stošićevom izložbom Govor riječi, predmeta i prostora, Mrkonjićevim zbirka Šćap mlohavih i Puncta, (a u najavi sedamdesetih i dolaska većega broja novih autora) te najradikalnijom cijelom zbirkom - Vladovićevim Balkonskim prostorom.

(Rem, 2003: 100)

Već smo pisali o važnosti Mrkonjićevog djela *Suvremeno hrvatsko pjesništvo* i o vrijednosti njegove razdiobe. Poznata je činjenica kako Mrkonjić u svom djelu Severa identificira kao pjesnika preteču *semantičkog konkretizma*, a ujedno ga svrstava u pjesnike *iskustva jezika*. Upravo tom sintagmom Mrkonjić želi naglasiti pjesništvo koje je svjesno svoga medija, odnosno svoga načina prenošenja sadržaja i zvučnosti. U tendenciji takvog je pjesništva u osnovi odnos prema samom pjesništvu pa se čini logičnim zaključak kako takvo pjesništvo predstavlja sebi svojevrsan kraj budući da uvelike ovisi o svom diskursu (za preživljavanje). Imamo li u vidu zaključak proizašao iz proučavanja poetike u cijelosti jasna je namjera pjesnika u očuvanje pjesništva zatvarajući pjesništvo u granice samog jezika ne bi li se samo očuvalo u svom najprirodnijem mediju. Stoga, Mrkonjić predviđa kako će biti potrebno takvu vrstu pjesništva donekle prenijeti u druge medije, što je razvidno i iz našeg istraživanja pa zaključak potvrđuje pretpostavku:

Pjesnici koji se ovdje spominju prema Mrkonjićevoj bi se monografiji Suvremeno hrvatsko pjesništvo nazivali pjesništvom "iskustva jezika". (...) Već 1971. godine Mrkonjić najavljuje moguću iscrpljenost takvoga interesa pjesništva "za sebe" te sugerira otvaranje drugim jezicima, drugim medijima.

(Rem, 2003: 111)

U okružujućim poetikama vrlo je bitna poetika Milorada Stojevića, koji uspijeva prometnuti ideje konkretizma na sebi svojstven način, a nama je zanimljiva pjesma *Morgenstern* iz zbirke

Licce tiskane u Zagrebu 1974. godine. Riječ je o pjesmi koja je posvećena navedenom *nonsens* pjesniku, ali usporedimo li ju s pjesmama iz Severovih zbiraka postoje određena poklapanja u stilu. Naime, Stojević ostvaruje pjesmu koja je po sadržajnom planu sasvim nerazumljiva, ali se stilski u određenim dijelovima podudara sa Severovom poetikom. Ponajprije su to određeni (povijesni i geografski) motivi, rasprostranjenost prostornih i vremenskih dimenzija te pokoja stilska figura koja podsjeća na Severov odabir. Naveli smo pjesmu kao primjer pravog *nonsens* pjesničkog teksta pri čemu jasno razlučujemo koliko je Severova poetika razvijena po sadržajnom planu. Stoga, čini se jasnim kako Severova poetika koristi sadržajni plan pjesme u smislu koji mu uglavnom tradicionalno i pripada, a sama je složenost recepcije Severove poezije (napose u semantičkom smislu) tek znak nedovoljnog razumijevanja Severovog pjesničkog postupka.

O kvaliteti samostalnih izvedaba vlastite poezije pisali smo već imenujući Severa vrhunskim interpretatorom vlastita pjesništva. Cijela se književna, teorijska i kritičarska misao slaže u tome da je Sever bio izvrstan interpretator vlastitih stihova (što je u pjesnika relativna rijetkost) pa se u posljednjem desetljeću njegova života pjesnik pozornosti prati.

Zatim se kroz osamdesete pozornosti prati autoteatralna izvođenja vlastitih pjesama u bohemskoj intonaciji Josipa Severa.

(Rem, 2003: 166)

Naravno, logična su pitanja i o tome može li pjesma zvučati na određeni način. Takvo je pitanje zvučnosti mnogo teoretičara proučavalo i mogu se u gotovo svakom pregledu teorije književnosti iščitati određene opaske popraćene omanjim hipotezama vezanim za zvučnost. Obično se način zvučnosti u takvim monografijama označava terminom *muzičnosti*, *glazbenosti*, *eufonije*, *akustike* i sl. U Severa je svakako bitno obilježje zvučnosti što smo naglasili mnogo puta, a u konačnici se čine opravdana relativno slična tumačenja fenomena glazbenosti. Treba naglasiti kako je u Severovoj poetici zaista moguće obilježje zvučnosti tretirati kao nerazdjeljivi dio pjesničkog diskurza pa dolazimo do zaključka kako Severove pjesme odista zvuče severovski. Do istog je zaključka došao i Rem:

S druge strane, najavljeno je već pitanje može li pjesma uopće nekako "zvučati"? Teorije književnosti, osobito stilističke studije, od najbližih Frangeša, Pranjića, Vuletića, Tomaševskoga, Kaysera, Lotmana, Ingardena i sl. redovito kušaju opisivati zvučanje, "eufoniju", "glazbenost" itd.

(Rem, 2003: 167)

Rem odlično zapaža utjecaj različitih pjesnika suvremenika na poetike različitih autora i stilskih strujanja. U mnoštvu različitih definicija novijih pjesničkih stilova i eksperimenata nama je važna tzv. *akustička konkretna poezija*. Ona je spona između Severa i suvremenika po tome što se Severa (izvorno prema Mrkonjiću) uzima za preteču semantičkog konkretizma, iako bi njegova poetika odgovarala u većem dijelu navedenoj *akustičkoj konkretnoj poeziji* iz nekoliko razloga. Pjesnički tekst u Severa imitira glazbene partiture, obilježje zvučnosti nadomješta vidne podražaje, a poseban plan sadržaja proizlazi iz artikulacije koja često u podlozi ima eufoniju ili slične stilske figure. Za definiranje takve vrste poezije Rem koristi Kopfermanna pa u njega pronalazimo:

Prema Kopfermannu "Akustična konkretna poezija - fonetska poezija (odnosi se na foneme ili slogove) - zvučni tekstovi kao partiture u glazbenom smislu; vizualni je trenutak nadomješten akustičnim; posebna semantika izgrađena artikulacijom; ozvučenje je naturalistično i onomatopejsko."

(Rem, 2003: 169)

Pregledamo li dijakronijsku sliku hrvatskog suvremenog pjesništva zaključujemo kako je konkretizam u hrvatsko pjesništvo uveo Boro Pavlović već krajem prve polovice dvadesetog stoljeća, a svi pjesnici koji su nastupili koristeći sličnu stilsku dominantu nadovezuju se na sebi svojstven način navedenom pjesniku. Prolaskom vremena sve je jasnija Severova pozicija u dominantu u koju poetikom ulazi nenadano, ali dubinski. Stoga Goran Rem navodi Severa kao referentnog pjesnika svih autora osamdesetih godina koji su barem malo zašli u predjele konkretističkog pjesništva. Vrlo je važna i činjenica da Rem odvaja Severovu poetiku od konkretističkih identificirajući Severa kao pjesnika izrazite senzibilnosti prema materijalnom što se poklapa s našim razmišljanjima i zaključcima. Upravo zbog Severovog inovativnog pjesničkog postupka i različitih pristupa pjesništvu koje pronalazimo u poetici jasno je kako Severovo nasljeđe pronalazimo ne samo u pjesnika koje smo imenovali, već i pjesnika koji danas stvaraju. Važnost Severove poetike u odnosu prema ostalim poetikama (kako u dijakronijskom tako i u sinkronijskom smislu) možemo pronaći u Removom zaključku koji u potpunosti odgovara teznoj rečenici istraživanja:

Ta će se konkretna vizualnost, dakle, imenovati početkom 70-ih intermedijalnošću, a iskustvo će osjećaja za materijalnost iznimno gusto tada ispisati Josip Sever - poetički referentna osoba svim autorima osamdesetih.

(Rem, 2003: 178)

U zaključku djela *Koreografija teksta* Rem pravilno identificira Severov pjesnički postupak i njegovu poetiku što je u akordu s premisama istraživanja iako Severova poezija tek manjim dijelom pripada intermedijalnoj poeziji u užem smislu riječi. Stoga Rem pozicionira Severa u tzv. *fonetički konkretizam* (izuzetno blizak/bliskoznačan navedenoj tzv. *akustičnoj konkretnoj poeziji*) uz pjesnike kao što su Josip Stošić, Branko Ćegec, Branka Slijepčević te Branko Maleš. Ovdje slobodno možemo dodati i pjesnikinju Anku Žagar u određenim fazama te širi krug tzv. nastavljača Severove poetike. Prema Removim razmišljanjima koja potkrijepljuju naša postaje jasno kako je u Severa moguća auditivna izvedba slike svijeta (jasna poveznica s teorijskim konceptom) dok kod Ćegeca i Maleša takva izvedba nije moguća. Tu dolazimo do razlike u predstavljanju zvučne slike svijeta koju Sever autohtono realizira unutar samog svijeta pjesme. Prema Removom zaključku s kojim se u cijelosti slažemo i koji služi kao potvrda istraživanju, Severu treba osigurati trajno mjesto u našoj povijesti književnosti zbog ranije navedenih mnogostrukih zaključaka:

Kroz a) "fonetični" konkretizam i iskustvo Josipa Stošića, Branka Ćegeca, Josipa Severa, Branke Slijepčević, Branka Maleša, kao i b) sinestezijsku sliku medijskom kulturom obnovljenog pjesničkog svijeta (Ćecec, Maleš, Rešicki...) poezija je iskušala dvije strane partiturne sudbine pjesničkoga teksta. Prva je konkretna, doslovna, nudi moguću auditivnu realizaciju/izvedbu, ali je ne mogavši osigurati - (fusnotno) opisuje (Maleš, Ćecec). Time ne osigurava realizaciju auditivne izvedbe, ali izvedbu auditivne slike uvjerljivo simulira unutar "svijeta pjesme".

(Rem, 2003: 180)

Cjelovitost podudaranja u razmišljanju pronalazimo i u samoj konačnici djela u kojem Rem postulira razinu važnosti određenih pjesničkih osobnosti i poetika pa pri tom pronalazimo Severa u društvu kulturnih pjesnika praga moderne na postmodernu. U tom društvu pjesnika Sever zauzima izuzetno važno mjesto. Ne samo zato što ga je Rem identificirao kao poetički referentu osobu svim pjesnicima osamdesetih godina, već i zato što je opravdao (legitimirao) strategije povijesnih avangardi uz prirodnu evoluciju individualne poetike u postavangardističkom smislu. Smatramo kako Remov zaključak uvelike ispravno ocrtava

Severovo mjesto, a i razinu poetičkog nasljeđa, što smo i postulirali prvom i drugom hipotezom, u suvremenoj hrvatskoj književnosti:

Naime, o Bori Pavloviću Zvonimir Mrkonjić kaže da je "najveći živi hrvatski pjesnik", o Josipu Stošiću, Josipu Severu, Zvonku Makoviću i Branku Malešu piše se kao o kulturnim autorima nastupanja postmoderne.

(Rem, 2003: 188)

Sasvim je jasno kako nastup Severa dolazi u izrazito zanimljivom trenutku. Već smo napomenuli kako Sever za osnovu uzima strategije povijesnih avangardi u sprezi s ranom ruskom avangardom (Kručonih, Hljebnikov, Majakovski) što je i potvrđeno prvim iščitavanjima književne kritike objavljenih nakon izlaska pjesničkog prvijenca. Književna će teorija tek kasnije ustvrditi kako je Severov postupak suprotan kada ga se promatra iz dijakronijske perspektive i kako Severova poetika predstavlja prag između povijesne avangarde i postavangarde, modernizma i postmodernizma. Nepobitna je vrijednost Severove poetike dijakronijski i sinkronijski prag u kojem djeluje. Upravo će takva Severova pozicija omogućiti poetike nastavljačice, ali će ih recipročno i iznevjeriti budući da je trenutak djelovanja izrazito specifičan. Smatramo kako Severova poetika ne ostvaruje jednakovrijedne nastavljače budući da joj je smisao svojevrsno zatvaranje u tekst što za posljedicu ima konzervatorski pristup pjesništvu i poeziji uopće. Ukratko, Severova je poetika precizno određena i zatvorena u vlastiti sustav koji zahtijeva izuzetnu individualnost stilskih silnica. Takvo se promišljanje ponajbolje može razumjeti s pozicije nepostojanja preteča i nastavljača.

6. 2. Branimir Bošnjak o poetici Josipa Severa

Već smo nekoliko puta naznačili kako je trojac (Kručonih, Hljebnikov, Majakovski) izuzetno bitan za određivanje početne iskre, samog začetka Severove pjesničke misli, dok je teoretičarski i kritičarski četverac (Rem, Bošnjak, Oraić-Tolić i Bagić) izrazito bitan pri pozicioniranju i interpretiranju Severove poetike. Ovdje ćemo detaljno iznijeti promišljanja Branimira Bošnjaka o Severovoj pjesničkoj poziciji pri čemu je njegov istraživački rad možda i ponajviše označio smjer kretanja teorijske i kritičarske misli o poetici pjesnika. Upravo kao Rem i Oraić-Tolić, Bošnjakovo istraživanje kreće s razmatranjem značenja avangarde i njenog utjecaja na percepciju umjetnosti. Sama je avangarda poprilično utjecala na percepciju umjetnosti i kao takva omogućila je ponešto drukčije razmatranje dihotomije umjetničkog predstavljanja stvarnosti. Sljedeći je citat bitan uzmemo li ga u razmatranje koje je povezano s novim

teorijskim konceptom. Bošnjak to jasno navodi imajući na umu svojevrsnu promjenu paradigme:

Umjetnost je jasno obranjena principom vlastite autonomije, kojom kao sekundarna umjetnička zbilja nastupa kao posrednik između dvije stvarnosti: estetski strukturirane (sekundarne) i stvarne stvarnosti.

(Bošnjak, 1998: 17)

Kako smo u istraživanju ustvrdili da je apstraktni ekspresionizam u slikarstvu komplementaran Severovoj poetici, čini se jasnim i prema našim spoznajama točnim Bošnjakovo mišljenje (parafrazirajući Argana) prema kojemu upravo apstrakcija čini bitnu odrednicu umjetnosti dvadesetog stoljeća:

Posvjetovljenje zbilje, između ostalog, otvara prostore nove percepcije svijeta, rađa se novost koja je obilježila povijesne avangarde na likovnom polju: apstraktna umjetnost.

(Bošnjak, 1998: 18)

Slična smo razmišljanja mogli pronaći i u Žmegačevim tekstovima o ekspresionizmu pa ni ne čudi logičan zaključak koji se izravno dotiče odnosa prema zbilji koju umjetnost tumači drukčije nego li je to bio slučaj prije apstrakcije. Upravo je raspadajuća slika svijeta krnji odraz razvojne slike svijeta koju obično pripisujemo Aristotelovom konceptu mimeze dok bi se raspadajuća slika svijeta, sukladno i novom interpretacijskom ključu mogla pripisati Platonovoj koncepciji mimeze:

Stoga se veliki dio moderne umjetnosti otvorio apstrakciji želeći spasiti raspadajuću sliku svijeta.

(Bošnjak, 1998: 30)

Prema Bošnjaku, na Severa su utjecali njegovi dodiri sa stranim kulturama i takozvanim očeđenjima. Bošnjak potkrjepljuje našu hipotezu i naglašava:

Sever je imao izravan put u arheologiju avangarde, dok su europski postavangardni pokreti nastajali na programatskom i teorijskom nasljeđu povijesnih avangardi, razrađujući nove oblike strategija i odnosa prema zbilji. Stoga je uočljiva razlika i autohtonost Severova pisanja već u vrijeme njegovih prvih pjesama, od uradaka u zapadnoeuropskom krugu, ali isto tako i od programskih pokreta i praksi američkog kruga modernizama.

(Bošnjak, 1998: 22)

U posljednjoj rečenici citata da se iščitati Severova tendencija prema inovativnosti kao i dihotomija spram ostalih stilskih dominantni. Razlog tomu jest Severov kontakt s izvorištem rane ruske avangarde i prijateljevanje s ruskim pjesnicima preko kojih je imao direktan uvid u njihovo stvaranje. Dokaz pronalazimo u Severovim iskustvima putovanja u Sovjetski savez mahom nakon otvorenja granica prema tom konglomeratu država. Izuzetno je važno naglasiti Bošnjakov stav prema kojem Sever razrađuje nove oblike strategija i preuzimanja različitog odnosa prema zbilji. Potonje je izrazito važno imamo li u vidu drugu hipotezu i novi teorijski i interpretacijski koncept koji ćemo koristiti pri interpretaciji pjesničkih tekstova. O tome da je Sever prag o kojem smo pisali potvrđuje citat iz Bošnjakove knjige:

Njegovo je prihvaćanje imalo višestruku namjenu, a jedna od njih svakako je bila već spomenuta: Severov diskurz omogućio je legitimiranje, ako ne i recepcijsko djelovanje prethodne hrvatske avangarde. Sever u svakom slučaju nije označenik koji bilježi promjenu paradigme, prije ga se može shvatiti u ambivalentnom smislu kao prag koji, samo naizgled paradoksalno, gleda unazad (Slamnigova prispodoba za Kranjčevića) i na neki nam način omogućava (književnoj povijesti, književnoj teoriji) ponovno iščitavanje vlastite (avangardne) tradicije, kao legitimne dijakronijske označnice koja prikuplja dokaze o dijakronicitetu već vladajuće (ovladavajuće) književne paradigme.

(Bošnjak, 1998: 125)

Stoga, sasvim je jasno kako Sever nije nastavljač, već izvorni pjesnik koji je sa specifičnim metodološkim poetskim modelom uspio spojiti kraj modernizma i početak postmodernizma, krah strategija povijesne avangarde i početak postavangarde. Kada tako opišemo Severovo naslijeđe sasvim je jasno kako upravo kroz tumačenje Severova pjesničkog diskurza možemo uočiti distinktivna obilježja obaju književnih sustava što ga čini izuzetno važnim pjesnikom ne samo za povijest hrvatske književnosti već i za razumijevanje okružujućih poetika:

Severa se može čitati kao odomaćenog stranog pisca, što još zanimljivijom čini usporedbu dijakronijskih elemenata koje donosi i koje razvija u hrvatskoj književnosti. Diskurz Severove poezije nije odigrao samo jednosmjernu ulogu legitimiranja hrvatske avangarde: on je isto tako prepoznat kao svojevrsna postavangardna inačica svjetskog sinkroniciteta, čak i tamo gdje je čitan u starom načinu povijesne avangarde.

(Bošnjak, 1998: 125)

Iščitamo li rane kritičarske tekstove možemo zaključiti kako je Sever odmah prepoznat kao svojevrsna anomalija. Upravo je Severov pristup pitanjima koje postavlja tadašnja hrvatska književnost, a napose lirika izuzetan i jedinstven jer nudi odgovore koji legitimiraju pravo tradicije povijesnih avangardi, ali i anticipiraju dalju razvojnu sliku pjesništva. Stoga, upravo po distinktivnim obilježjima Severove poetike možemo verificirati unikatnost rješenja koja je poetika postavila u razmeđi dvije veće cjeline književnosti. Naš stav o otvaranju hrvatske književnosti novim postupcima preko Severove poetike potvrđuje Bošnjakov zaključak:

Po tom višeznačnom osjećaju za tradiciju, koji je jednako uključivao osjećaj za pjesničku avanturu avangarde, ali isto tako i za lakomislene posljedice koje su avangardni antipodi ostavljali projektirajući umjetnost kao socrealističku zamjenu za zbilju, Sever na poseban način odgovara na pitanja koja postavlja aktualna hrvatska književna scena.

(Bošnjak, 1998: 124)

Upravo izdvojeno možemo potvrditi i citatom D. Oraić-Tolić koji je u skladu ne samo s promišljanjem već navedenih teoretičara već i našeg istraživanja: *Teza o postojanju avangardnog stila izvan avangardnog razdoblja može se braniti i potvrditi upravo na tom žanrovsko-medijalnom području.* (Oraić-Tolić, 1990: 97)

Jedna od najvažnijih odlika avangardnog/avangardističkog pisanja jest svakako tendencija prema inovativnom pristupu koji omogućuje drukčije predstavljanje ljestvice vrijednosti u sprezi sa zahtjevom djelovanja na cjelokupnom kulturnom prostoru. Upravo je ova odlika uvelike obilježila Severovu poetiku i potvrđenu prvu hipotezu istraživanja:

Jedna od odlika avangardnog pisanja jest njezina inovativnost, potreba da djeluje trenutačno i da na raspolaganju ima cijelo područje kulture kao svojevrsnu kožu/pergament u koju upisuje vlastitu razliku.

(Bošnjak, 1998: 35)

Dakle, Sever je stvarao na razmeđi između povijesnih i estetičkih matrica koje su mu formalno i praktično davale mogućnost distinkcije stilske dominante i pripadajućih joj silnica pri čemu je najveći pobjednik sama hrvatska književnost koja se odmaknula od ideoloških predznaka jasno se opredijelivši izazovima. Te matrice Sever ne preuzima što znači da je pretpostavka o Severu kao pjesniku bez preteča točna, a potvrdu pretpostavci pronalazimo u Bošnjakovu izlaganju:

Dakle, Josip Sever nije uzeo ni estetičku ni povijesnu matricu kao predložak za prosudbu pjesničke prakse.

(Bošnjak, 1998: 122)

Kada govorimo o drukčijoj koncepciji mimeze u Severovom pjesništvu jasno je da govorimo i o drukčijoj slici svijeta koja je odgovorna za pravilnu identifikaciju Severove pozicije kao i za pravilnu interpretaciju njegovog pjesničkog teksta. Kroz promjenu predstavljanja slike svijeta jasno je kako se na taj način mijenja i sama umjetnost što ide u prilog težnji u promjenu paradigme, a to potvrđuje i Bošnjakovo djelo:

Preradba slike svijeta koja je vodila njezinom obnavljanju i utemeljenju u novim jezičnim partikularizmima i novom iskustvu, uvijek je obavljala i dio poslova koji su sam položaj umjetnosti bitno mijenjali.

(Bošnjak, 1998: 51)

Prema navedenom citatu jasno je kako je uloga avangarde dvostruka. Ona kao književna dominantna nudi dvostruku mogućnost prevrednovanja stvarnosti pri kojoj stvarnost može biti podređena umjetnosti što primjećujemo i po postupku pjesnika o kojem pišemo istraživanje. Upravo spominjanje nesavršenog koncepta u Bošnjakovom djelu uvelike pojašnjava Severovu težnju prema promjeni koncepta ne samo mimeze, već i promjene paradigme pjesništva:

Tako je od umjetnosti koja je svojevrsna provjera stvarnosti kao viša istina, avangarda utvrdila dvojni put: a) umjetnost je vlastita stvarnost, te b) stvarnost je prostor umjetnosti, stoga se i sama mora mijenjati, kao svaki nesavršeni koncept.

(Bošnjak, 1998: 53)

Polemiziranje s mimetičkom koncepcijom svakako je i odlika avangardnog pristupa umjetnosti što smo i potvrdili u prijašnjim poglavljima. Takva polemizacija ima dva učinka. Prvi se vezuje uz proizvodnju same zbilje kao nove umjetnosti, a drugi se vezuje uz posljedice takvog predstavljanja zbilje. Dakle, proizvodnja zbilje označava i prevrednovanja mimetičkog koncepta što zauzvrat nosi mogućnost nove koncepcije predstavljanja stvarnosti. Kao takav, sam je koncept *protomimesisa*, kojem je posvećeno sljedeće poglavlje, svojevrsna prehijerarhizacija vrijednosti/obilježja Aristotelove koncepcije mimeze. Naravno, *protomimesis* se kao teorijski koncept izvrsno uklapa u takav misaoni koncept:

Avangarda nije samo neprestano polemizirala s mimetičkom koncepcijom umjetnosti i vršila prehijerarhizaciju vrijednosti, nego se izravno uključivala u proizvodnju zbilje kao oblika nove umjetnosti.

(Bošnjak, 1998: 68)

Kada govorimo o Severovu nasljeđu bitno je Severov pjesnički postupak i opus udaljiti od ostalih autora koji su se pokušavali okušati u sličnoj poetici. Iako smo već napisali i potvrdili kako je upravo Severova poetika dala mogućnost kasnijeg verificiranja i potvrđivanja silnica povijesnih avangardi, čini se potrebnim dovesti u korelaciju takvu posljedicu s okružujućim stilskim silnicama i dominantama. Sama činjenica kako je Sever samostalni interpretator vlastite tradicije postavlja ga u poziciju koja ga recipročno potvrđuje i validira što mnogo znači za hrvatsko pjesništvo. Naš stav potvrđuje Bošnjakovo razmišljanje i susljedan pravilan zaključak o važnosti Severa kao književne pojave (izrazito je bitna klasifikacija Severa kao postavangardnog pjesnika što smo već postulirali u istraživanju) i pripadajuće mu razine utjecaja koji je ostavio:

Stoga Sever i polazi iz pozicije semantičkog diktatora (prva knjiga pjesama Diktator) koji prebire tradiciju same avangarde kao one jedino relevantne književne tradicije. To je već pozicija koja ga legitimira, bez obzira na uspješne ili neuspješne pokušaje drugih autora u okvirima hrvatske književnosti. Severova arbitrarna gesta je prihvaćena od književne sredine i tako je hrvatska književnost konačno u jednom postavangardnom pjesniku dostigla recepciju vlastite zaboravljene, prešućene, reprezentativne avangarde.

(Bošnjak, 1998: 83)

Navedene su pretpostavke jasne uzmemo li u obzir Severovu tendenciju prema korištenju viših ontoloških postupaka koji se redovito manifestiraju kroz viša apstrahiranja u pjesničkom tekstu što za posljedicu ima uspostavljanje svijesti o vremenskoj nepravilnosti, odnosno o tome kako se više ne razmatra samo pitanje dimenzije vremena (povijesti) već pjesnički postupak i poetski sustav zalaze zapravo u diskurz stvarnosti. Takav uvid u stvarnost označava i već potvrđenu vjeru u promjenu paradigme. Značajan odmak od silnica povijesnih avangardi ne znači samo postupak prevrednovanja stilske dominante takvog tipa, već označava vjeru i potrebu za novom koncepcijom predstavljanja zbilje/stvarnosti. Takvom razmišljanju svjedočimo i u tekstu:

Kod Severa prepoznajemo recepciju povijesnih avangardi kao svojevrsnu arheologiju postupaka i ironiziranje njezinih ciljeva. Međutim, taj ironijski, nihilistički princip u stvari je radikalizacija avangardnog precrtavanja povijesti i uspostavljanje svijesti o bitnom diskontinuitetu, pravu na utopiju, na novo vrijeme radikalnog reza ne samo u diskurz povijesti, nego i u diskurz stvarnosti.

(Bošnjak, 1998: 85)

Izravna posljedica funkcioniranja takvoga pjesničkog sustava jest i ravnodušnost prema dimenzijama prošlosti, općenito ljestvice društvenih vrijednosti i odnosa svijeta i jezika. Bošnjak će upravo zbog toga razloga pisati o poetskom tekstu Josipa Severa smještajući ga u sintagmu *infantilnog individualizma*. Taj će se *infantilni individualizam*, prema Bošnjaku, manifestirati kroz *masku semantičkog ludizma* koji ne smijemo miješati s relativno neodređenim pojmom *semantičkog konkretizma* o kojem je već bilo riječi. U sljedećem ćemo poglavlju uvidjeti da se postupak dade jasno povezati s konceptom *protomimesisa* uzmemo li u obzir vjeru u mogućnost predstavljanja svijeta ideja (estetskih, odnosno, prema Kantu, umnih ideja). Potkrjepljujemo citatom:

Poetski će tekst Josipa Severa kroz masku semantičkog ludizma uspostaviti svojevrsni infantilizam individualnog, koji ravnodušno inventarizira ruševnu tekstualnost povijesti, vrijednosti, svijeta/jezika.

(Bošnjak, 1998: 95)

Posljedica povijesnih avangardi i naknadne postavangarde svakako je i opterećenost znakom što nas dovodi do različitih načina predstavljanja stvarnosti u kojima je predznak umjetnosti kao jedine stvarnosti. U toj se posljedici, naravno, ogleda i Severova poetika. Takav zaključak potvrđuje Bošnjak:

Svijet stvarnosti zatvorit će se u okvire znaka, a predmetom umjetničke samoprodukcije postaju različiti oblici osamostaljene zbilje umjetnosti kao jedine stvarnosti.

(Bošnjak, 1998: 102)

Kako smo opisali povratak od Aristotelove koncepcije mimeze (tzv. razvojna slika svijeta, materijalna) do Platonove sasvim se jasnim čini u sprezi s postupcima poetike u pitanju kako materijalna stvarnost više nema primarnu poziciju u razmatranju umjetnosti. Ono unutarne, a u našem slučaju protomimetično postaju proizvođači stvarnosti pri čemu više nije riječ o predstavljanju razvojne slike svijeta već je riječ o pokušaju predstavljanja onog unutarnjeg,

onog alogičnog, ukratko onoga što je u istraživanju predstavljano kao svijet ideja ili svijet umnih ideja prema Kantu i Hegelu. O toj promjeni paradigme Bošnjak piše na sljedeći način:

I sama je zbilja ideologijski sinkretum upisanog, a materijalna stvarnost više nema ono uzvišeno mjesto kojim se prijetilo u vremenima oskudice i straha pred vanjskim. Ono unutarne je glavni proizvođač iste stvarnosti.

(Bošnjak, 1998: 108)

Pišući o kompleksnom odnosu Severove poetike i zbiljskog svijeta koji ga je okruživao, jasno smo odredili kako postavangarda prihvata stvarnost kao kreaciju umjetnosti pri čemu je potonja nusprodukt umjetničkog djelovanja. Zbog izostanka povijesti materijalnog svijeta ostaje samo ostatak u koji Sever sprema svoj pjesnički izričaj. To je jedan od načina na koji pjesnik u pitanju može doći do rezultata trajnog spašavanja poezije. O tome će biti riječi u poglavljima vezanim uz interpretacije, a potvrdu naše premise vidimo i u Bošnjaka:

Svijet nema više svoju povijest, ali ima planetarni teatar, a taj je teatar možda onaj ostatak koji preostaje pjesnicima, ali ostatak koji je jedina i sva zbilja (Severove) poezije.

(Bošnjak, 1998: 110)

Prema svemu navedenom jasno je kako Severov pjesnički diskurz nema prethodnika već se ponaša suvereno pri čemu je sustav pjesničkih metoda i postupaka poetike u pitanju izoliran i inovativan. Upravo u primjenjivanju strategija povijesnih avangardi protiv nje same vidimo izvor inovativnih književnih i umjetničkih postupaka. Potvrdu prvoj hipotezi istraživanja možemo pronaći i u Bošnjakovom zaključku:

On nije nastavljatelj, nego suvremenik: okrenuo je tako vremensku inovativnost povijesnih avangardi protiv nje same.

(Bošnjak, 1998: 125)

Dodatno o Severovom pjesničkom postupku daje se iščitati kod Bošnjaka koji progovara o načinu na koji se uništavanje svijeta, odnosno jezika događa upravo u sadržajnoj sferi zbilje. Takav postupak možemo tumačiti i kroz Severovo inzistiranje na inovativnosti što za posljedicu mora imati i supstitucije u osnovnim postupcima, ali i semantičkim sadržajima istovremeno se recipročno odnoseći prema ideologijskom ključu. Upravo je odnos pjesničkog diskurza i subjekta koji je često izvan dimenzija pjesničkog predloška ono što omogućava inovativnost,

ali i razvojnu sliku same poetike. Postojanje takvih postupaka uvelike označava i važnost nasljeđa:

Sever neprestano upozorava kako se destrukcija svijeta/jezika događa u semantičkoj zbilji koja sada paradoksalno uspostavlja (pretražuje) diktaturu subjekta, ali kao svoju investnu ili pervertiranu osnovu: ona je ideologizirana do te mjere da joj se može oprijeti jedino dezideologijskim znakom, infantilizacijom subjekta, njegovom nestajanjem i zamjenjivanjem uloga i mjesta (pjesma Sablast Europe kruži komunizmom).

(Bošnjak, 1998: 128)

Način na koji Sever simulira povijest (za koju smo već ustvrdili kako izostaje iz umjetničkog stvaranja zbilje) identificiramo imajući u vidu njegovu pjesmotvornu supstancu što nas konzekventno dovodi do zaključka (koji je potvrđen i u drugih teoretičara) kako smisao ne postoji prije zvuka. Budući da je zvuk izrazito bitan za pravilno pozicioniranje i interpretaciju Severove poetike logična je preokupacija definiranjem postupka kojim se pjesnik udaljuje od uvriježenih smislova što u konačnici iskazuje vjeru u traženje novih sadržajnih smislova neopterećenih poviješću koja djeluje kao stroj koji proizvodi značenja ili snažno utječe na obilježavanje semantičkih polja u tekstualnom predlošku. Sadržaj oslobođen povijesti upravo je sadržaj koji može iskazati više red apstrahiranosti koji zamjećujemo korištenjem *protomimemisa* (što će biti prikazano u idućem poglavlju) kao koncepta pri čemu se protomimetične ideje ponašaju slobodno jer ne moraju poštivati ideologiziranost bilo kakve vrste. To je ono što ozakonjuje Severov postupak kao validan:

Osim tradicionalno avangardnih potreba za planetarizacijom pjesničkog diskurza, Sever se služi topologijom kako bi simulirao povijest. Njegova je pjesmotvorna supstanca zvuk, ali će rijeka zvučne bujice neprestano ispirati konvencionalni smisao, dapače, dokazivat će kako smisao i ne postoji prije zvuka (prije pjesničkog diskurza, prije uglazbljene fantazije), jer je to onda smisao prigrabljen od konvencionalizirajućih ideologema, od kojih je najopasnija i najproždrljivija upravo strašna povijest.

(Bošnjak, 1998: 130)

Dolazimo i do specifičnog problema koji pronalazimo pri iščitavanju pjesničkog opusa, a to je svakako razina razumljivosti. Razinu bi razumljivosti mogli definirati kao svojevrсни prijenos koda između semantičkog plana i odraza tog semantičkog plana u umu čitatelja. Jasno je da izravniji mimetički pristupi omogućuju jasnije predstavljanje stvarnosti što kod Severa nije

slučaj. Odraž o kojem smo pisali može predstavljati i vrijednost u smislu vrednovanja samoga djela. Kako smo već naglasili da je postavangarda u biti platonijanska i uzmemo li u obzir specifičnosti Severove poetike jasno je kako moramo proučavanju stila prići s opreznijim metodološkim aparatom i instrumentarijem. Interpretirajući zbirke u cijelosti već smo došli do zaključka kako je riječ o književno izrazito potentnom pjesniku pa u sprezi s inovativnom stilom možemo zaključiti kako će valjana recepcija (van kruga teorije i kritike) biti znatno umanjena. Težini čitanja pridonosi uvelike i novi koncept mimeze i pripadajući novi mimetički postupci pa onda ni ne čudi Bošnjakovo pojašnjavanje vrijednosti književnog predloška:

Bez obzira što su valjano postavljane osnovne odrednice Severova diskurza, one implicitno uspostavljaju neku vrstu hijerarhije postupaka koji pretpostavlja vrijednost. Ta se vrijednost prepoznaje po mimetičkoj iskoristivosti postupka, njegovoj prepoznatosti u zbilji, zbilji ideologiziranog diskurza ali isto tako i u zbilji koja naznačuje kako ga subverzira. Pri tom se, ne u svakom slučaju, pretpostavlja kako određene prednosti u toj subverzivnoj praksi pjesničkog diskurza imaju za zbilju izravniji mimetički postupci.

(Bošnjak, 1998: 132)

Budući da smo već definirali Severove pjesničke postupke čini se logičnim kako zaista postoji valjan razlog težnji u promjenu paradigme. Ta se promjena paradigme već dogodila pojavom masovne slikovne kulture pa se tako Severova poezija ponaša kao mješavina zvuka i smisla. Vrlo je bitno pojam zvuka interpretirati u zavisnosti s pojmom smisla jer smo već ukazali na njihov odnos koji je u osnovi recipročan, a ne isključiv kako je to i književna kritika zaključila izlaskom pjesničkog prvijenca. Upravo kroz promjenu paradigme Sever se na neki način obraća upravo onima koji su u vremenu postmodernizma i postavangarde prestali vjerovati u poeziju budući da su okruženi ideologiziranim diskurzom slike svijeta:

Sever reproducira pjesnički tekst kao tek nastajući hibrid zvuka i smisla: tako se nalazi pored onih koji su i sami pomišljali da im je pjesma nešto što im najmanje treba u svijetu ideologiziranog diskurza koji je već ovladavao promijenjenom paradigmom manipulirane slikovne masovne kulture.

(Bošnjak, 1998: 133)

Sada dolazimo do izuzetno važnog dijela Bošnjakovog djela *Modeli moderniteta* u kojem autor pravilno definira narav postavangarde što u širem smislu verificira i drugu tezu istraživanja o kojoj će kasnije biti više riječi uzmemo li u obzir ustrajanje na Platonovoj koncepciji mimeze:

Postavangarda je u biti platonijanska, iako se koristi različitim materijalima (tvarnošću), ona neprestano upozorava na ideju, pa će i taktilnost u pjesničkom diskurzu Josipa Severa biti zvukovna a ne karnalna, njegov će feniks biti semantičko obnavljanje svijeta kao uglazbljenog, razmravljenog koncepta, a ne obnavljajući organski prolazak kroz smrt i novi život. Postavangarda, kao i povijesne avangarde, dokida vjeru u obnavljajuću moć prirode, u ozirisovski mit prirodnih ciklusa.

(Bošnjak, 1998: 149)

Prema iznesenom jasno je kako postavangarda neprestano upozorava na ideju (takav smo pristup definirali kao protomimetičnu ideju) pa se čini logičnim ustrajanje na različitim poetološkim metodama i obrascima koje Severov pjesnički tekst čine različitim i primamljivim. Sam je Severov pristup (prema našem istraživanju) platonijanski pa se čini opravdan nedostatak vjere ne samo u *optimalnu projekciju budućnosti* već i nedostatak vjere u prirodnost ljudskog izričaja pri čemu do izražaja dolazi sve jasnija metareferencijalnost i autoreferencijalnost. Ovdje dolazimo do važnog pitanja odnosa prema zbilji i razvojnoj slici svijeta koja je pomaknuta i sada se ponaša kao svojevrsna nova paradigma u književnosti. O želji za novom paradigmom umjetnosti i pjesništva pisat ćemo u poglavlju kojim definiramo novi teorijski koncept *protomimesisa*, a svojevrsnu prvu naznaku takvog načina predstavljanja stvarnosti kao i definiranja Severovog poetskog izričaja pronalazimo u Bošnjakovom djelu:

Postavangarda ne priznaje tragediju jer u nje nema smrti: kod Severa će diskurz ostatka kao jedinog subjekta neprestano varirati kroz nagomilavanje teatraliziranih, izlomljenih slika. (...) Očudenje je za Severa stvaranje slike svijeta iznova: stoga je čitava njegova povijest neprestano zvukovno uspostavljanje svijeta kao diskurza koji je uspostavljaajući jedino u tek stvorenom diskurzu.

(Bošnjak, 1998: 150)

O novom načinu predstavljanja slike svijeta bilo je već riječi, a kroz citirane dijelove nastojimo dodatno dokazati postojanje sličnih razmišljanja i potvrdu interpretaciji. Dakle, Severov je pristup očudenju drukčiji od rane ruske avangarde (kubofuturizam, nadasve zaumna poezija) već je riječ o novom načinu predstavljanja slike svijeta u kojem se poetološki predložak

razmatra u nekoliko dimenzija pri čemu dimenzije vremena i prostora zauzimaju obimniji dio. Izvrsno je to predstavio Bošnjak tumačeći Barillija, a izravno progovarajući o gorućem problemu tumačenja slike svijeta:

Ovaj koncept razaranja slike svijeta/jezika ustanovile su povijesne avangarde, ali je tek postavangardi u novom tehnologijskom okružju omogućeno da sinkretizam postupaka otkrije kao vlastitu zbilju.

(Bošnjak, 1998: 151)

Upravo u ovoj razmеди povijesnih avangardi i postavangarde Severova poetika funkcionira s jasnim povijesnim odmakom što čini jasnijim Severov odabir postupaka. Ti se postupci mogu povezati i s raznim tehnologijskim naprecima što izazov umjetničkog suočavanja sa slikom svijeta čini još uzbudljivijim i primamljivijim. Upravo navedeni *misticizam konceptualnog* opravdava različite jezične igrarije i poetske akrobacije koje su česte u Severovoj poetici do te mjere da ih možemo nazvati distinktivnim obilježjima. Upravo različito tumačenje i predstavljanje mimetičkog iskustva donosi i jasan zaključak Severove namjere:

Sever je uočio diskurzivnim dotadašnje iskustvo zbilje i upravo stoga je zaključio jednu epohu mimetičkog pisanja u hrvatskoj književnosti. (...) Severov sikurz je univerzum bez ulaza i izlaza, parafrazirajući Barillija, iako u svojoj nutrini ima bezbrojne mogućnosti ekspanzije. Stoga Severa i brine jedino ta moć ekspanzivnosti i njegova obnavljanja: ona proizvodi diskurz pjesme iz same sebe, jer ništa novo ne može proizaći iz (nepostojećeg) vanjskog svijeta, svijet vanjskog je modelativno mrtav. Shematizam i stereotipizacija postupaka kao da kod Severa, uz njegove očite kompromise uspostavlja pjesnički diskurz kao stroj zatajenog užitka.

(Bošnjak, 1998: 152)

Izneseno uvelike ide u prilog drugoj hipotezi istraživanja i vjeri u mogućnost promjene ne samo vrste mimeze, već i paradigme pjesništva. Upravo zbog nove stvarnosti znaka čini se logičnim prepustiti primat platonijanskoj koncepciji mimeze što nas dovodi do jasnog zaključka o interpretativnim mogućnostima Severovog, kako ga naziva Bošnjak, sikurza. Upravo činjenica da ništa nova ne može proizaći iz vanjskog svijeta, već pjesma proizvodi diskurz iz sebe same mnogo govori o uzaludnom pokušaju predstavljanja razvojne slike svijeta i postavki o kojima ćemo pisati u poglavlju o novom teorijskom i interpretacijskom ključu. Nemogućnost predstavljanja razvojne slike svijeta može se protumačiti Bošnjakovom sintagmom *stroja*

zatajenog užitka koji je određen, ali čiji rezultat ovisi ponajprije o visokoj apstrahiranosti protomimetičkih ideja (estetičkih ili umnih) u odnosu s mnoštvom interpretativnih mogućnosti. Bošnjakov je nastavak utvrđivanja logičke povezanosti sasvim jasan pri čemu je poveznica sa znanstvenim sudom istraživanja očita:

Postavangarda subverzira Saussureovu binarnost označitelja i označenog, ona prisvaja pravo da se drže naličja, označitelja, kako bi što jasnije pokazali kako je umjetnost razgovor o samoj umjetnosti, zrcalni odraz vlastite geneze.

(Bošnjak, 1998: 153)

Ovakvim se razmišljanjem najbolje povezuje priroda postavangarde sa Severovim poetološkim postupcima pri čemu diskurz pjesničkog sustava olakšava ne samo usporedbu već i rezultira jasnom korelacijom poetskih i uvriježenih postavangardnih, već relativno definiranih, postupaka. Sintagma *amputacije stvarnosti* dodatno potvrđuje jasno određen pjesnički postupak i sustav koji za cilj ima promjenu paradigme, ali i razinu inovativnosti potrebne za njegovo validno i dosljedno provođenje putem tekstualnog predloška. Stoga, diskurz je sam po sebi stvaran na način da je zadovoljan u svojoj stvarnosti koja opravda futuilnu težnju za promjenom kako mimetičkog koncepta, tako i materijalnih (zvukovnih), ali i sadržajnih značenja. Bošnjak izvrsno pojašnjava postupak prelaska iz jednog mimetičkog koncepta u drugi koji za posljedicu ima novu diskurzu zbilju, a izravno se vezuje uz novi teorijski koncept:

Zbilja je, za razliku od povijesnih avangardi, za Severov pjesnički diskurz tek jedan od akcidentalnih problema: njezina samodestrukcija zaostali je zadatak diktatorske funkcije, ali koji se mora razrješavati barem u istoj razini kao problem oslabljelog subjekta, dva antagonistirajuća i potpomažuća člana u proizvodnji virtualne stvarnosti. Dok još Janko Polić Kamov pretpostavlja kako stvarnost valja razotkriti diskurzom instinkta i strasti, Sever je već u vlasti novog diskurza zbilje, koji ga neprestano upisuje i precrtava.

(Bošnjak, 1998: 156)

Neprestano upisivanje i pretvaranje diskurza zbilje omogućuje pjesniku relativno jasno pozicioniranje u dijakronijskom, ali i sinkronijskom smislu. Pokretač takvog novog sustava, ali i svojevrsni katalizator svakako je i pomak pozicije subjekta koji se sada ponaša, na neki način, individualnije i samostalnije u sprezi s tradicijskim principima i načinima koji ostaju tek kao distinktivno obilježje već imitiranih imitacija povijesnih tradicija pjesničkog izričaja. Jasno je,

dakle, odakle izvire težnja u promjenu i kako se ta promjena manifestira u tekstualnoj manifestaciji ideje. Posljednje jasno legitimizira našu pretpostavku o Severovoj poeziji kao filozofskom konceptu u stihovima.

Način na koji Sever pridaje smislenu obilježja različitim semantičkim poljima zaista je zanimljiv i možemo zaključiti kako je riječ o zaista inovativnom postupku. Pjesnik nudi različite leksičke jedinice koje se ponašaju zavisno uzmemo li u obzir mogućnost i mnoštvenost interpretacija sadržajnih podudaranja. Ta podudaranja mogu biti bliža ili dalja, ali ona svakako stvaraju relativno jasan značenjski sustav u kojem upravo ono što nije jasno referirano u materijalnoj zbilji postaje čitalački referent drugog tipa zbilje, zbilje svijeta ideja. To je način na koji pjesnik može uzaludno predstavljati zbilju svijeta ideja. U tom se slučaju i leksičke jedinice ponašaju kao imitacije imitacija. Instanca koja upravlja predstavljanjem takve zbilje zapravo je subjekt, koji Bošnjak točno identificira kao *diktatorski fantazijski subjekt*:

Sever neprestano razigrava (ili ga razigrava) mimetičko, pa se taj mimetizam okreće prema deautomatiziranim leksičkim jedinicama koje istovremeno gube zbilju, ali dobivaju referencijalne blizance u samom diskurzu (slazba-glazba) koji nije do kraja upisan. Pjesnički diskurz ostaje do kraja neupisan, tako diktatorski fantazijski subjekt neprestano upisuje neupisivanjem svog mimetičkog korespondenta - zbilju.

(Bošnjak, 1998: 155-156)

Jasno je kako ne postoji većih prepreka u Severovoj poetici govorimo li o uzajamnosti i recipročnosti pri pjesnikovom korištenju vezanog i slobodnog stiha. Vrste se stihova izvrsno nadopunjuju. Pjesnik podjednako dobro koristi vezani i slobodni stih što otvara veće mogućnosti stvaralaštvu kojem je inovativnost početni impuls. Upravo se komplementarnost stihova može translaterirati na komplementarnost odnosa tradicije i avangarde. Ukratko, kroz semantička se polja tradicije predstavlja svijet avangarde postupkom visokog apstrahiranja tema. Potvrda se hipotetiziranom može pronaći u Bošnjaka koji Severa smatra versifikatorskim znalacem ispravno tvrdeći da je Severov uspostavio *alogični postavangardni kod s nizom unutarnjih povezujućih i anagoniziranih leksičkih cjelina* pa stoga:

Nije, poput Slaminga ili Paljetka, semantički obogaćivao tradicijske pjesničke žanrove, nego je gotovo u cijelosti segmentirao svoj pjesnički tekst i učinio ga višeznačno upotrebljivim kao novokomunikacijski entitet. Moglo bi se pretpostaviti da je Sever i u slučaju svojih i ruskih i hrvatskih pjesama prihvatio prevladavajući standard (vezanog

i slobodnog stiha), gdje se ni jedan ni drugi nije prihvaćao kao anatagonistički, već uobičajen. Sever ne uspostavlja referencijalnost na formalnoj opoziciji ili kontaminaciji slobodnog stiha tradicijom vezanog.

(Bošnjak, 1998: 166-167)

Izuzetno važan Bošnjakov zaključak o osiguravanju autonomičnosti jedine zbilje, napose u postavangardističkom smislu, omogućuju mnoštvo jasnih potvrda prema novom teorijskom konceptu *protomimesisa*. Upravo zato što se Sever referira na susjedne diskurze čini ga inovativnim i važnim pjesnikom pri čemu njegova poetika, rekli bismo izuzetno, zalazi u okrilje postmodernizma. Sada postaje jasnim relativna razlika Severove pjesničke prakse od one konkretističke čiji mu se postupak etiketirao izlaskom prve pjesničke zbirke. Bošnjak ispravno tvrdi da se odbacuje ne bilježenje jezika, već bilježenje mišljenja ili iskustva. To je upravo ono što objašnjava prelazak s jednog mimetičkog koncepta na drugi i ujedno objašnjava potrebu prelaska na višu apstrahiranost pjesničkog znaka. U posljedici takvog postupka zamjećujemo težnju prema izostanku samog pjesničkog znaka u tradicionalnom smislu:

Brzo prelazimo na različitost pjesničkog diskurza kod Severa od pozicije koju za sebe priskrbljuje konkretistička (ideogramska) praksa. Već samim činom destrukcije jezičnog znaka i njegovim ideogramskim nadomještanjem odbacuje se, kako se pretpostavlja, ne bilježenje jezika, nego mišljenja ili iskustva.

(Bošnjak, 1998: 169)

Upravo iz navedenog daje se iskazati jasan zaključak o razlici između Severova pjesničkog koncepta i ostalih koncepata suvremenika. Razlika Severova pjesničkog postupka u sprezi s dihotomijom postupaka povijesnih avangardi i postavangarde krije se upravo u odnosu prema predstavljanju stvarnosti. O tome smo već pisali i zaključili kako Sever ne predstavlja svijet zbilje, već svijet ideja koji možemo shvatiti i kao svijet zbilje koji opstaje isključivo u pjesničkom predlošku. Taj je postupak ključan u pjesničkoj namjeri spašavanja poezije o kojoj smo ponajviše pisali interpretirajući pjesmu *Pjev za Feniksa*. Razlika je u tome, što potvrđuje i Bošnjak prema čijim se razmišljanjima vodimo, što povijesne avangarde uništavaju postupcima samu zbilju dok postavangarda, kao i Sever, tvori zbilju koristeći se susjednim/referencijalnim diskurzima kao vlastitom zbiljom, a u Severovom slučaju riječ je o pjesničkim tekstovima koji ne predstavljaju stvarnost, već okolne diskurze ili diskurze nastale u samom tekstu:

Međutim, bitna razlika između postupaka povijesnih avangardi i postavangardnog koncepta koji modelira Sever, jest upravo razlika u odnosu prema zbilji. Povijesne avangarde razbijaju montažnim postupcima samu stvarnost, nastojeći svakom izdvojenom dijelu osigurati značajnu autonomiju (autonomiju anti-zbilje), dok se postavangarda služi epičnošću i referencijalnošću nastalih diskurza kao svoje jedine zbilje. U mnoštvu svojih pjesničkih tekstova Sever ne referira stvarnost, nego susjedne diskurze.

(Bošnjak, 1998: 176)

O Severovom pjesničkom tekstu kao hibridu zvuka i smisla sada je uobičajeno govoriti, iako, kako smo i naveli, tomu nekad nije bio slučaj. Osim zvuka i smisla, izuzetno je važan i odnos foničkog i vizualnog. Upravo iz dihotomije označenog i označitelja u sprezi s foničkim i vizualnim nastaje mnoštvo interpretativnih mogućnosti Severovih pjesama pa tako Bošnjak zaključuje kako je Sever zapravo *supstituirao disonancu između zbilje i teksta* što mu pjesnički postupak čini zaista inovativnim. Stoga, Severov je tekst sam sebi stvarnost (što i mora biti budući da za cilj ima uzaludno predstavljanje svijeta ideja, a ne predstavljanje razvojne slike svijeta). Razlog uspješnoj supstituciji jest svakako i promjena ne samo mimetičkog sustava, već i (želja za promjenom) književne paradigme:

Svi ovi elementi pokazuju da je Severov pjesnički diskurz, naglašavajući ulogu označitelja i prenoseći odnos označitelja i označenog dijelom na foničku i vizualnu komponentu, gotovo potpuno supstituirao disonancu između zbilje i teksta (koja se indicira upravo iz stupnja njihove proturječnosti), te da se neprestano provjerava iz novouspostavljenog dvojstva samoga pjesničkog teksta (foničkog i vizualnog).

(Bošnjak, 1998: 178)

Mnogi od hrvatskih teoretičara književnosti, a napose književna kritika nakon izlaska pjesničkog prvijenca *Diktatora* označavali su Severovu poeziju kao vjernu sljedbenicu ruskog kubofuturizma. To se, naravno, kasnije pokazalo netočnim, a u određenom smislu i suprotnim određenjem (o tome je ponajviše pisala Dubravka Oraić-Tolić) što ide u prilog i našim istraživačkim tezama. Kasnija su istraživanja, kao što je i ovo, potvrdila odnos Severovog pjesničkog diskurza i zbilje na drukčiji način. Ukratko, teorijska je misao odredila Severove pjesničke postupke kao inovativne, njegov stil kao izoliran sustav, njegovu ličnost kao ličnost bez prethodnika i nastavljača u pravom smislu riječi. U kasnijim je istraživanjima Sever s rezervom prikazivan i kao pjesnik konkretizma/konkretizama što mislimo da ima ponajviše

veze s poznatom Mrkonjićevom razdiobom i etiketiranjem Severove poetike kao preteče *semantičkog konkretizma*. Sever, izuzev dvije pjesme koje pronalazimo u prvijencu, nije zalazio u konkretizam što možemo potvrditi i Bošnjakovim zaključkom:

Severov pjesnički diskurz zaista nema odgovornosti prema zbiljskom (Barthesov termin), a to je sasvim nešto drugo nego ustanovljavanje neodgovornosti (spisateljske) njegova pisanja kao namjerno odabranu poziciju. Ova pozicija Severova pjesničkog diskurza različita je od pozicije koju za sebe priskrbuje konkretistička (ideogramska) praksa.

(Bošnjak, 1998: 180)

Već smo nekoliko puta naveli Severovu temporalnu (u dijakronijskom i sinkronijskom smislu) važnost kao pjesnika koji je legitimizirao proučavanje povijesnih avangardi kao sasvim validnu opciju budući da je djelovao u području avangarde (postavangarde) s vremenskim odmakom. U konačnici Sever kao pjesnik uspostavlja odnos subjekta i zbilje na način da jedino ostaje ono što je ostalo od jezika pjesme budući da je ideološka naracija uspostavila vladanje nad cijelim nizom umjetničkih područja i kulture. Stoga, Severov je postupak urodio plodom na različitim silnicama stilova, stilskih dominantni i umjetnosti općenito. Približio (opravdao) je prošlost, uveo novi stil (paradigmu) u budućnost i inovativno predstavio pjesničku stvarnost suvremene hrvatske književnosti:

Optimalna projekcija povijesnih avangardi, njihov mesijanizam, ostvaruje se kao postavangardni bipolarni prezent Severove tekstualne proizvodnje. Stoga se taj modelativni predložak svijeta/jezika u Severa prepoznaje kao svojevrsna karnevalizacija kojom Severov pjesnički nepostajani subjekt (teatraliziran i neroniziran) još jedino uspostavlja pravo na ono što je ostalo od jezika pjesme. To je njegov svijet, njegova zbilja, jer se ideološka naracija uspostavila kao istražitelj i monopolist ukupne zbilje jezika. Stoga je u hrvatskoj poeziji Severovo pjesništvo izvorni oblik demistificiranja i razgradnje postupaka povijesne avangarde ili oblika njezinih klasičnih modernizacija.

(Bošnjak, 1998: 193)

U ovom nam je poglavlju bitno i razložiti utjecaj povijesti koja je uvelike omogućila naknadnu (mogli bismo reći i posthumnu) valorizaciju i validnost povijesnih avangardi. Te su valorizacije pomogle učvrstiti Severovu poziciju kao pjesnika suvremenika, ali i kao pjesnika praga

postavangarde i postmodernizma. U ovakvom obliku, jasna je Severova cjelovita pozicija i njegovo je mjesto u hrvatskoj književnosti jasno obrazloženo. Alat koji Sever koristi za učvršćivanje njegove pozicije jest svakako sam jezik. Časopis *Razlog* za posljedicu, kao i mnoge književne, kritičarske i filozofske struje imaju veću fragmentizaciju kulture s čime hrvatska književnost zaista i ulazi u područje postmodernizma. Iako Sever nije pripadao periodici, očita je važnost ne samo *Razloga*, već i ostalih časopisa kao što su *Quorum* ili *Off*. Sever svoj vlastiti stil gradi postepeno pa je stoga logično i da se njegov opus i pjesnički postupak ne može svrstati u stilske silnice i dominante književnosti objavljivane u periodici:

Sever će izložiti povijest onome jedinom što pjesnik još dijeli kao ostatak: jeziku pjesme. Upravo izlaganje povijesti jeziku, jeziku koji je već obavio posao razgradnje smisla ideoloških i povijesnih naracija, uspostaviti će onu postavangardnu poziciju Severovog pjesništva, koja će omogućiti i prvu stvarnu recepciju avangarde u hrvatskom pjesništvu, bez njezina temporalnog zakočenja.

(Bošnjak, 1998: 200)

U konačnici su Bošnjakova razmišljanja uvelike potkrjepljenja validnim razlozima i znanstvenim metodama pri čemu se ocrta i validnost našim pretpostavki. Ostaje još jasno ustvrditi praksu tzv. *lutajućeg subjekta* o kojem je već bilo riječi, a Bošnjak izvrsno sumira nasljeđe koje je Sever ostavio u našoj suvremenoj književnosti, koliko god taj pojam bio nespecificiran i vremenski (dijakronijski i sinkronijski) neodređen. Odnos između fonijske i grafijske strukture pjesme smo obrazložili uporabom stilema, ali i raznih pjesničkih postupaka koji im idu u prilog. Dakle, Severov je pjesnički postupak u cjelini korak prema novijoj paradigmi umjetnosti, kako književnosti, tako i pjesništva:

Tako je u hrvatskoj poeziji Sever dijakronijski obavio posao simultanog recipiranja avangarde, sada kao postavangarde. Njegovo je djelo istovremeno razmeđe, prag između avangarde i postavangarde, moderne i postmoderne, zajedno s nizom plurimodalnih praksi hrvatske književnosti šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća. Severov pjesnički tekst utvrdio je praksu lutajućeg pjesničkog subjekta i njegovo diskurzivno prikrivanje. Uspostavio je vrlo zanimljiv odnos između fonijske i grafijske strukture pjesme, kojom je znalački naglašavao razlom označiteljske prakse i njezino seljenje od znaka, do zvuka.

(Bošnjak, 1998: 202)

Bošnjak će u djelu *Apokalipsa avangarde* spretno zaključiti kako je Severov pokušaj u osnovi parodija oblika sadržaja što se izvrsno slaže s našim promišljanjima o Severovom postupku imitiranja imitiranih tradicionalnih oblika. Taj se oblik može povezati i sa sadržajem samog pjesničkog diskurza pri čemu Bošnjak drži kako je takav parodirani oblik sadržaja *nužno vezan uz iracionalnu osnovu*. Ta se *iracionalna osnova* može zamijetiti u uzaludnom pokušaju predstavljanja svijeta ideja:

Severov je pokušaj po svojoj formi parodija oblika sadržaja a kao takav on je nužno vezan uz iracionalnu osnovu, uz upis, komentar.

(Bošnjak, 1982: 131)

U trećem ćemo i četvrtom dijelu ovog poglavlja iznijeti pozicioniranje Severove poetike u tekstovima Krešimira Bagića i Dubravke Oraić-Tolić. Cilj nam je usporediti stavove i istraživanja navedenih književnih teoretičara ne bismo li ustvrdili koherentnost znanstvene misli. Ta će nam koherentnost (ako se potvrdi) omogućiti jasniji instrumentarij pri određivanju razine važnosti nasljeđa.

6. 3. Krešimir Bagić o poetici Josipa Severa

Krešimir će Bagić jasno razložiti zašto je jedan od važnijih pjesničkih postupaka u Severovoj poetici upravo pjesnička gesta. U njegovomu će djelu *Živi jezici* jasno uputiti na neke od pojedinačnih Severovih postupaka pri čemu pjesnička gesta (on ju naziva i *eufonijskom gestom*) ima centralnu važnost. Tri posljedična postupka koje Bagić navodi olakšavaju tranziciju između jednog koncepta mimeze u drugi (ili bolje rečeno - povratak prvotnom konceptu mimeze) i prelazak s važnosti sadržaja na važnost materijalne manifestacije (zvuka):

Pod pjesničkom gestom ovdje razumijevamo onaj neuhvatljivi jezik teksta koji se događa mimo, iznad ili ispod tzv. uobičajene porabe jezika. (...) Vraćajući se Severovoj praksi pisanja moguće je ustvrditi da se njegova pjesnička gesta realizira u razbijanju strukture označitelja radi zvukovnog ugođavanja teksta. Središnji postupci eufonijskog ozvučenja pjesme u Severa su: anagramiranja, poetske etimologije i imitativna suzvučja.

(Bagić, 1994: 71)

Od navedenih se postupaka ponajviše ističe poetska etimologija za koju smatramo kako izvrsno uspostavlja odnos između pjesničke zbilje i materijalne stvarnosti koja postupno prelazi

u svijet ideja i na taj način zatvara pjesnički predložak u samoga sebe, tj. tekst postaje samome sebi zbilja. Upravo je to dokaz novog teorijskog koncepta, a nekoliko se primjera može iščitati ovdje:

Kazati da je makadamska cesta od maka, da razlika te gleda kao različak, da se rapsod smišlja u samoj nadi što nadire u nadir ili da je vrijeme travanj/udvostručilo opasnu travu – to su njegove akcije dokidanja zadanih smislova zvukom. Nasuprot anagramskom razlaganju i preslagivanju glasovnoga materijala znaka, poetske etimologije fonijskom spektaklu jezika teksta pridružuju izraze napravljene od jezičnih jedinica koje se, uglavnom, lažno predstavljaju članicama istog semantičkog polja.

(Bagić, 1994: 74)

Bagić izvrsno navodi i direktne utjecaje Severovog pjesništva na suvremenike, ali i na pjesnike nastavljače. Važnost Severove poetike potvrđuje i činjenica kako je Severova poetika u osnovi kamen temeljac i značajan korak promjene paradigme hrvatskog suvremenog pjesništva što uvelike valorizira i opravdava Severovu težnju u promjenu paradigme:

Pjesnički je opus Josipa Severa bio jedan od konstitutivnih događaja za poetiku nove generacije hrvatskih pjesnika. Zbirka Diktator postala je kulturnom knjigom sedamdesetih godina. Ona je u mnogome potaknula nastanak i anticipirala iskustva tekstualnog pjesništva i njegovih autonomnih odvjeta – semantičkog konkretizma i poetske dosjetke. Zbirka Anarhokor samo je potvrdila Severovu poziciju kult-pisca. Obilježja njegova poetskog pisma (iskorištavanje tvarnosti jezika, konkretističko imenovanje, zatvaranje subjekta pjesme u prostor teksta, iniciranje čitanja kao pojedinačnog stvaralačkog čina ...) manje su ili više prepoznatljiva uporišta pisanja autora kao što su Branko Maleš, Zvonko Maković, Sead Begović, Branko Čegec, Ljubomir Stefanović, Anka Žagar, Dražen Mazur, Ranko Igrić itd.

(Bagić, 1994: 78)

Dakle, sada je sasvim jasno kako je Severov postupak istinski inovativan i kako postoje nastavljači, ali ne postoje preteče Severove (razložene i jasno definirane) pjesničke poetike. Pjesnici koji koriste slične ili istovjetne pjesničke postupke svoju inovativnost traže u jasnom okrilju postmoderne ili pak postavangarde često ne zaboravljajući nasljeđe koje im je predano.

6. 4. Dubravka Oraić-Tolić o poetici Josipa Severa

Dubravka Oraić-Tolić razlaže da se jezično mišljenje i izražavanje može najbolje razumjeti na temelju podloge vlastite suprotnosti: *logičkoga, konvencionalnog ili praktičnog mišljenja i izražavanja*. Tako logičko mišljenje počiva na načelu *uzročno-posljedičnih veza, vremensko-prostorne omeđenosti i određene ontološke modalnosti*:

Logičko je mišljenje gnoseološko, jezično je ontološko, prvo je "umno", drugo dubinski „za-umno“. Na prvomu mišljenju počiva proza, na drugome – poezija. Logičko je mišljenje osnovni izvor zapadne civilizacije, svih njezinih uspona i kriza.

(Oraić-Tolić, 1989: 32)

Upravo na ovoj dihotomiji koju izvrsno predstavlja Oraić-Tolić jasno je kako ne samo Severov pjesnički izričaj, već i Severov način razmišljanja u smislu predstavljanja stvarnosti potpada pod jezično izražavanje. Pišući o komunikaciji sasvim je jasno kako teškoće pri uspostavljanju komunikacijskoga kanala uvelike otežava način diskurza pa se čini samo logičnim ustvrditi razinu težine pravilnog iščitavanja pjesničkih tekstova, napose u Severovoj poetici. Možemo isto tako ustvrditi kako je Severovo mišljenje dubinsko, *za-umno*. Na pitanje o razlozima štovanja i ljubavi prema Severovoj poeziji, Dubravka Oraić-Tolić odgovara ovako:

Najbolje se može odgovoriti upravo iz perspektive arhajskoga, zaumnog jezičnog mišljenja. Kada čitamo Severove magične zvukovne obrede koji ne rezultiraju nikakvim logičnim niti prepoznatljivim smislovima, mi ih ne odbacujemo kao puku zvukovnu igru. Mi im se radujemo i mi im vjerujemo jer u njima slutimo dubinski rad arhajskoga jezičnog mišljenja kojemu je zvuk unaprijed dan kao smisao, tekst unaprijed kao svijet, kojemu poezija nije spoznaja, nego – zvukovna ontologija.

(Oraić-Tolić, 1989: 33)

Prema iznesenom, jasna je poredba Severovog koncepta pjesničkog izraza i koncepta primarne mimeze. Budući da Oraić-Tolić ne smatra logičnim smislovima rezultat sadržajnog plana u poetici, jasno je kako pravda smisao jezičnim mišljenjem i metodom koja mu pripada. Sintagma *zvukovne ontologije* uvelike olakšava jasnu spoznaju Severove poetike pri čemu možemo zamijetiti izravne poveznice s novim teorijskim konceptom razrađenim u istraživanju. Budući da se tekst ponaša kao svijet, sasvim je logično da se razvojna slika svijeta odnosi na svijet pjesme što čini Severov izbor prikladnim i validnim. Prema navedenom, ako poezija nije spoznaja, već je sama pjesma - zbilja, koncept će *protomimesisa* omogućiti jasnije razlikovno

razlučivanje odnosa razvojne slike svijeta i tekstualnog predloška. Isto tako, smatramo kako sintagma *arhajskog jezika* može označavati i konzekvencu protomimetičnog načela. Ovakvo nas razmišljanje dovodi i do validne mogućnosti prema kojoj je Severov pristup imitiranju imitiranih tradicionalnih oblika po oba načela (sadržaja i izraza) uspješan jer omogućava metafizičko rastojanje u kojem se sustav pjesničkog teksta ustanovljuje izmjeničnim popunjavanjem *rupa* u sadržaju i izrazu. Ipak, smatramo, što smo i potvrdili cjelovitom analizom Severove poetike kako u Severa postoje jasne tematske cjeline koje funkcioniraju komplementarno što je možda poveznica sa životom pjesnika:

Sever nije samo pisao, on je i živio po načelima predkulturnog, aperspektivnog jezičnog mišljenja. (...) Drugu dominantnu Severova poetičkoga sustava čini dekonstrukcija avangardnog utopijskog supstrata i opširna, načelno neograničena civilizacijska enciklopedija. (...) Ako je zaumna jezična magija u Severovoj poeziji bila posljedica njegova arhajskoga mišljenja za koje je potvrdu mogao naći u ruskih avangardista Hljebnikova i Kručoniha, civilizacijska enciklopedija rezultat je Severove originalne, povijesno neponovljive čežnje da iz perspektive arhajskoga jezičnog mišljenja shvati vlastitu, postavangardnu, postmodernu i postutopijsku civilizaciju.

(Oraić-Tolić, 1989: 33)

Iz citata se daje iščitati jasna pozicija Severa u korpusu suvremene hrvatske književnosti. Ono što još možemo iščitati nedvojbeno je važnost odabira Severovog pjesničkog načela pri čemu je pjesnički postupak okarakteriziran kao originalan za što smatramo kako smo i potvrdili validiranjem prve hipoteze istraživanja. Isto tako, možemo ustvrditi kako se većina kritičke misli slaže o Severovom postupku i činjenici da je navedeni ne samo inovativan i originalan, već predstavlja razmeđu većih stilskih dominantni što za posljedicu ima revalorizaciju stilskih silnica povijesnih avangardi i moderniteta općenito pa ćemo takvu poziciju oprimjeriti:

U času kada se oslobođene linije jezične magije i isto tako slobodne, odbojene linije ili točke semantičkih destilata slučajno nađu, (...) nastaje ono posebno magično jezično svjetlucanje – autorski domet Severove poetike.

(Oraić-Tolić, 1989: 33)

Dakle, semantički plan pjesama otvara se *posebnim magičnim jezičnim svjetlucanjem*, kako ga naziva Oraić-Tolić imajući u vidu važno stvaranje semantičkog sadržaja dekonstrukcijskim putem. Oslobođenost *linija jezične magije* ostvaruje se upravo unaprijed slobodno postavljenim

granicama prostornih i vremenskih dimenzija o kojima će biti riječi. Takav pristup omogućava izravno manifestiranje protomimetičnih ideja (u nastavku istraživanja) koje zauzvrat omogućavaju semantičke konstrukte koji se javljaju u svakom čitatelju individualno. Svejedno, ipak je važno reći kako stvaranje navedenih konstrukata nije sasvim individualno budući da su motivske i tematske cjeline povezane repetitivnostima koje služe kao nestabilne granice širom rasprostranjenih dimenzija Severovog pjesničkog diskurza. Zaključno, možemo zaista ustvrditi kako je riječ o promjeni paradigme kojoj poetika, kao što smo zaključili više puta, stremi:

Arhajska jezična magija, goleme količine semantičkih atoma imaginarne civilizacijske enciklopedije i njihovo nezaustavljivo nomadističko traženje u anarhiji spot-montaže obilježili su sve ostale elemente Severove poetike: žanr, promjenu estetskih funkcija, gašenje osnovne avangardne kategorije očuđenja i napokon recepcijski status te poezije u poravnatom pejzažu postmoderne kulture.

(Oraić-Tolić, 1989: 34)

Budući da je pjesnik jedan od rijetkih umjetnika koji su izvrsno hodali uskim putem između nekoliko globalnih stilskih dominanti sasvim je jasan i zaključak našeg istraživanja koji pretpostavlja visoku razinu nasljeđa Josipa Severa u našoj književnosti koje još nije ostvarilo svoj najveći potencijal budući da izostaje veća produkcija tekstova o Severovoj poetici. U skladu s tim prikazujemo zaključak:

Ako su stilovi 70-ih godina bili najveći rezervati, onda je Sever bio posljednji veliki Indijanac.

(Oraić-Tolić, 1989: 35)

Smatramo kako smo uspješno predstavili naše pretpostavke, ali i mišljenja književne teorije o nasljeđu Severa. Isto tako smatramo kako smo uspješno potvrdili treću hipotezu istraživanja. Upravo se iz akorda rezultata istraživanja i mišljenja književne kritike i teorije potvrđuje validnost ne samo teorije i kritike, već i istraživanja. Mišljenje navedenih teoretičara možemo potvrditi i u svojevrsnom zaključku Rema u djelu *Poetika brisanih navodnika* koji o Severovom pjesničkom postupku iznosi sljedeće:

Na mjestu ispražnjavanja leksičnosti prostora teksta upravo se provocira pismovna referentnost, tj. njena nužnost, i to transpozicijom tekstualne tematičnosti u ravan problematiziranja pismovnosti kao takve. Ovakvo temeljno strukturalno propitivanje

potentnosti aleksičkog pismovnog traga, jedno je od najuočljivijih izlaganja Severove autorske svijesti, svagda nadnesene nad samom procesualnošću pisanja, istraživanjem procesa dinamične preoblikovnosti pisma.

(Rem, 1988: 82)

Prema zaključenom jasno je kako se naša promišljanja i hipoteze o prostornim i vremenskim dimenzijama poklapaju s razmišljanjima književno-teorijske misli. Upravo prema odnosu prema pismu i jeziku Sever se odmiče od stilskih dominantni s vlastitim i inovativnim pristupom pri predstavljanju slike svijeta. Upravo u propitivanju samog procesa stvaranja i preoblike istog vidimo osnovanost protomimetične ideje stvaralaštva. Dakle, jasno je kako i u sadržajnom planu postoji sklad koji iščitavamo pri analizi Severova cjelokupnog opusa.

6. 5. Zaključak

Zaista, Severova je autorska svijest problemu pjesništva i umjetnosti općenito pristupala izrazito svjesno i nema govora o bilo kakvim slučajnim tekstualnim manifestacijama. Sever je uistinu pjesnik koji je zadužio našu književnost na mnogo načina, a najviše se ističe posljedično legitimiziranje strategija povijesnih avangardi s vremenskim odmakom kao i inovativan pjesnički postupak koji je utjecao na cijeli niz hrvatskih pjesnika kako Severovih suvremenika, tako i naših. Stoga, slobodno možemo reći kako je Severovo nasljeđe i pripadajuća poetika izrazito utjecala na suvremeno hrvatsko pjesništvo. Prema svemu navedenom, čudi izostanak interesa za Severovu poetiku koji se očituje u izrazito malom broju tematskih istraživačkih radova i slaboj zastupljenosti u antologijama. O različitim razinama važnosti pjesnika može se govoriti uzmemo li u obzir sumativni broj radova koji se pozivaju na pjesnika. Naime, mnoge monografije i znanstveni radovi koji se dotiču suvremenoga hrvatskoga pjesništva često navode ime Josipa Severa ne bi li pobliže odredili različitost stilskih silnica datog sinkroničnog trenutka u suvremenoj književnosti. Zato i ne čudi mišljenje teorijske i kritičarske misli koja Severa navodi kao referentnu pojavu u pjesništvu šezdesetih, sedamdesetih pa čak i osamdesetih godina. Stoga, postavljamo pitanje o izostanku suvremenije analize, pozicioniranja i čitanja poetike. Zašto se Severa navodi kao referentnu osobu kulturnog statusa, ako se njegova poetika ne proučava i zaboravlja? Izostavljanje poetike u suvremenijim antologijama (ali i znanstvenim radovima) možemo različito tumačiti. Prvi razlog koji bismo mogli identificirati bio bi vremenski odmak budući da je pjesnik stvarao prije više od pola stoljeća. Drugi bismo razlog mogli pronaći u velikom broju važnih književnika koji se pojavljuju u periodu stvaranja Severa

do danas pa je sasvim logično da za sve nema mjesta u antologijama. Konačno, treći bismo razlog mogli pronaći u receptivnoj težini poetike koja od čitatelja iziskuje poznavanje teorije i veću širinu književnog obrazovanja. Smatramo kako prvi razlog nije validan budući da se književna teorija i kritika uglavnom vezuju uz književnike koji su stvarali u dijakronijskom odmaku (prošlosti). To je prirodno budući da vremenski odmak omogućava pravilnije pozicioniranje književnika jer je sama stilska dominantna istraženija i definiranija. Za drugi bismo razlog svakako mogli reći kako je riječ o svojevrsnoj anomaliji budući da se Severovo ime, kako smo i napomenuli, redovito navodi u monografijama o povijesti književnosti, ali mu se poetika rijetko definira i smiješta u obrasce stilske dominante vremena u kojem je stvarao. To je sasvim razumljivo budući da je Sever pisac razmeđe, pisac koji djeluje na pragu moderne u postmodernu, pisac koji legitimizira strategije povijesnih avangardi, a u isto vrijeme postupno prelazi u postavangardu. Pisac je to koji se rijetko javlja u periodici, istovremeno imajući relativno skroman opus, pa ga nije zahvalno koristiti (njegovu poetiku) pri oprimjeravanju određenih stilskih silnica koje se javljaju u periodu o kojem se piše. Upravo bismo u trećem razlogu mogli pronaći i validnost pretpostavke budući da smatramo kako je upravo složenost Severove poetike "kamen spoticanja" pri uvrštavanju u opću kulturu. To znači da u povijesti književnosti, književnoj kritici, književnoj teoriji, ali i teoriji književnosti imamo poetiku koja je izrazito važna, koju se pokušavalo jasno definirati, koja je kićena raznim epitetima, ali u isto vrijeme nije uspjela ući u domenu općepoznate književne produkcije. Krivac za to je poetika sama. Već smo navodili kako je Severova nada u promjenu paradigme pjesništva proizvela željeno, tzv. spas poezije (barem Severove), odnosno zatvaranje poezije u sam jezik (diskurz), ali je istovremeno zatvorila i komunikacijski kanal između prosječnog čitatelja i poetike. Stoga je sasvim razvidno kako književno-teorijska misao pridaje poetici važnost koju bi i trebala imati, ali razina složenosti poetike onemogućava pristup široj populaciji. Posljedica je toga postupno zanemarivanje Severove poetike budući da je interes za čitanjem Severa sve manji. To se postupno zanemarivanje najbolje razlučuje po izostanku prepoznatljivosti poetike budući da je sve rjeđe tiskanje Severovih pjesničkih ostvarenja. Uzmemo li u obzir i tzv. krizu čitanja, sasvim je jasno kako u suvremenoj književnosti nema previše mjesta za pjesnika poput Severa. Severovo je nasljeđe golemo, tip je njegove poetike rijedak u nacionalnim književnostima, njegov je pjesnički postupak izvrstan eksperiment, ostvaraj remek-djelo, ali ta ista poetika (zbog razine složenosti i komunikacijskog šuma u suvremenosti) ne postoji u oku prosječnog promatrača. Možda joj je to i najveća čar.

7. Protomimesis

Cjelovito pozicioniranje Severove poetike ne bi bilo moguće bez novog teorijskog koncepta, odnosno novog interpretacijskog ključa, stvorenog isključivo za interpretaciju pojedinačne poetike. Cilj je koncepta olakšati interpretaciju specifične poetike, ali ipak smatramo kako bi *protomimesis* mogao biti koristan i pri interpretacijama relativno sličnih poetika budući da se zasniva na osnovnim pojmovima književne teorije te određuje osnovne sadržajne elemente u poetikama u kojima je sadržajni plan namjerno podložen širem rasponu interpretacijskih mogućnosti. Stoga, u ovom ćemo poglavlju pokušati definirati novi teorijski koncept, odnosno interpretacijski ključ Severove poetike. Budući da smo naglasili kako je ljepota po Hegelu metafizička, božanska ideja razumljiva je i kritika Platona:

Mi moramo samu logičku ideju lepog shvatiti dublje i konkretnije, jer besadržajnost koja prijanja uz Platonovu ideju više ne zadovoljava bogatije filozofijske potrebe našeg današnjeg duha. Svakako je dakle slučaj da i mi u filozofiji umetnosti moramo početi od ideje lepog, ali ne smije biti i slučaj da se pritom držimo samo apstraktnog načina Platonovih ideja koji je tek početno filozofiranje o lepom.

Hegel (1974: 19)

Budući da ćemo koncept *protomimesisa* ponajviše manifestirati terminima protomimetičnih ideja smatramo da je svrsishodno pojasniti što ideja u umjetnosti znači, a krenut ćemo s pojašnjenjem estetičke ideje koja ima ponajviše zajedničkoga s terminom protomimetične ideje. Kant za maštu (uobrazilju) ističe:

Uobrazilja (Einbildungskraft) je naime (kao produktivna spoznajna moć) veoma moćna u stvaranju jedne takoreći druge prirode od građe koju joj daje zbiljska priroda (...) Takve predodžbe uobrazilje mogu se nazvati idejama dijelom zato što bar teže za nečim što leži izvan iskustvenih granica, nastojeći da se tako približe nekom prikazu umskih pojmova (intelektualnih ideja), što im daje privid objektivnog realiteta.

Kant (1957: 153)

Sever potvrđuje Kantovu pretpostavku o uobrazilji, odnosno o imaginaciji, kako navodi sam pjesnik. Sever drži kako svaka pjesma mora biti komunikativna na način da ju može iščitati i početnik. Smatra da je osnova takve komunikativnosti upravo ritam što zapravo znači kako određene teze o Severu kao nekomunikativnom pjesniku sam demantira:

Pjesma mora imati privlačnost, izvjesnu dozu komunikativnosti prema najobičnijem čovjeku, prema laiku koji se ne razumije u poeziju. To se u prvom redu mora postići ritmom koji će ga prisiliti na nekoliko čitanja pjesme, pri čemu će otkriti mi njena ostala bogatstva. Nekomunikativne pjesme za mene su kamuflaža nemoći pjesnikove imaginacije. Pjesnik mora računati na široku publiku. Dakle, nikako komorna poezija, jer moramo nastojati da nas što više ljudi čita. Zato je važno da pjesnik sam recitira svoje stihove, a nikako glumac.

(Sever, 1970: 1262)

Estetska je ideja po Kantu:

Nekom danom pojmu pridružena predodžba mašte.

Kant (1957: 153)

Upravo ovdje možemo uočiti poveznicu između *protomimesisa* i protomimetičnih ideja o čemu će, naravno, biti više riječi u nastavku poglavlja. Što bi to bila umjetnička ljepota? Dakle, sama je umjetnička ljepota predstavljanje ljepote koja je uzvišenija od ljepote u prirodi. Ovdje navodimo sljedeći citat budući da je potrebno predstaviti kako funkcionira Severov pjesnički postupak i na koji način on stvara svoju vrijednost. Sam Hegel kazuje:

Jer, umetnička lepota predstavlja lepotu koja je u duhu rođena i u njemu preporođena, te ukoliko duh i njegove tvorevine stoje na višem stupnju od prirode i njenih pojava utoliko je i umetnički lepo uzvišenije od lepote u prirodi.

(Hegel, 1986: 4)

O samoj težini tumačenja i interpretacija (napose u znanstvenom smislu) upozorava Hegel. Sama lijepa umjetnost nije pristupačna znanosti (napose onim egzaktnim), ali ju se može razumjeti drukčijim načina što opravdava i Hegelov trodijelni hijerarhijski sustav (filozofija, religija te umjetnost):

Na drugom pak mestu još više značaja može da ima ovo: mada je lepa umetnost uopšte pristupačna filozofskim refleksijama, ipak ona nije neki predmet koji bi bio podesan za naučna posmatranja u pravom smislu. Jer, umetnička lepota prikazuje se čulu, osećanju, opažanju, uobrazilji, njena oblast nije misao, već nešto drugo, te je radi razumevanja njene delatnosti i njenih proizvoda potreban neki drugi organ, a ne naučno mišljenje.

(Hegel, 1986: 7)

Ovdje se daje povezati sam koncept *protomimesisa* s Platonovim filozofskim stremljenjima. Prema Hegelu, Platonove su ideje (nama izrazito bitne zbog protomimetičnih ideja koje se naslanjaju na njih), prvenstveno ideja lijepog, dobro polazište u filozofijskom razmatranju, ali, prema Hegelu, one same nisu dovoljne za cjelovito razumijevanje prirode umjetnosti. Stoga, Hegel zaključuje kako su apstraktne Platonove forme tek početak samog filozofiranja o umjetnosti:

Kao što je poznato, Platon je na dublji način počeo da zahteva od filozofije da predmete ne bi trebalo saznavati u njihovoj posebnosti, već u njihovoj opštosti, u njihovom rodu, u onome što oni jesu po sebi i za sebe, jer je tvrdio da istinito ne predstavljaju pojedinačne dobre radnje, istinita mnjenja, lepi ljudi ili umetnička dela, već samo dobro, lepo i istinito. Ako pak lepo treba u stvari da se sazna u njegovoj suštini i u njegovom pojmu, to može da se desi samo na osnovu mislenog pojma, pomoću koga u mislenu svest stupa logičko-metafizička priroda ideje uopšte, kao i posebne ideje lepoga. Ali to zasebno posmatranje lepog u njegovoj ideji može da se pretvori u apstraktnu metafiziku, i premda se pri tom uzima za osnov Platonova filozofija i prema njoj se upravlja, ipak se mora priznati da nam Platonova apstrakcija ne može biti dovoljna čak ni u pogledu ideje lepoga. Samu tu logičku ideju lepog mi moramo da shvatimo dublje i konkretnije.

Jer besadržajnost, koja je svojstvena Platonovoj ideji, ne zadovoljava više bogatije filozofske potrebe našeg savremenog duha. Prema tome, doista je tačno da mi takođe moramo da pođemo u filozofiji umjetnosti od ideje lepog, ali ne sme da se desi da se pri tom pridržavamo one apstraktne forme Platonovih ideja koja predstavlja tek početak filozofiranja o lepome.

(Hegel, 1986: 23)

Tri su najvažnije odrednice umjetničkog djela koje nam govore o samome djelu izrazito bitne za razumijevanje novog teorijskog koncepta, a napose treća odredba koja nam kazuje kako umjetničko djelo ima svoju svrhu u sebi, tj. samo je sebi svrha. O ovome je bilo više riječi u poglavlju o univerzalnosti i postmodernističkom umjetničkom sustavu (stilskoj dominantni). Potkrjepljujemo citatom Hegela:

Ono što nam o umjetničkom delu može pre svega biti poznato kao uobičajena predstava o njemu odnosi se na sledeće tri odredbe: 1) Umetničko delo nije neki proizvod prirode, već predstavlja plod ljudske delatnosti; 2) ono je u suštini proizvedeno radi čoveka, i to ono je radi njegovih čula uzeto iz onoga što je više ili manje čulno; 3) ono ima svoju svrhu u sebi.

(Hegel, 1986: 26)

Umjetnički je lijepo zapravo skladno što znači da se u njemu prožimaju općenito i posebno. Upravo odnos općega i posebnoga najbolje razlaže Kant, kojega slijedi i Hegel pa možemo zaključiti kako se iz pisanja ove dvojice velikih filozofa primjećuje misaoni akord:

I tako Kant shvata i umetnički lepo kao neku skladnost u kojoj je samo posebno saobrazno pojmu. Posebno kao takvo jeste, pre svega, slučajno kako jedno prema drugome tako i prema opštem; i upravo to slučajno, kao što su čulo, osećanje, duševnost, sklonost, ne samo što se u umetnički lepome pod opšte kategorije razuma supsumira i od strane pojma slobode u njegovoj apstraktnosti obuzdava, već je ono tako povezano sa opštim da se pokazuje adekvatno njemu po svojoj unutrašnjosti i po sebi i za sebe.

(Hegel, 1986: 61)

Što bi bio uopće sadržaj umjetnosti? Prema Hegelu, to je svakako ideja koja naknadno poprima slikoviti (čulni) oblik. Prema iznesenom, jasno je kako sama ideja mora biti podobna, tj. mora biti pogodna za umjetničko predstavljanje. Taj prvi uvjet možemo povezati s novim teorijskim konceptom budući da polazimo od same definicije ideje i njenog mjesta u umjetničkom djelu. Naravno, i sadržaj samog djela mora biti pogodan u uzajamnom odnosu s idejom. Hegel, ipak,

drži da nije dovoljna samo apstraktna sadržajnost, već je potreban konkretni ostvaraj. Ovdje se daje povući logička paralela s poetikom Severa budući da je ideja polazište svakog Severovog liričkog ostvaranja u sprezi s mimezismom. To znači da je u Severa ideja (sadržaj) ono što iz apstraktnog prelazi u materijalni čulni svijet (napose zvuk). Upravo se iz toga rađa jasan, čulni, trenutak u umjetničkom djelu:

Već je rečeno da sadržina umetnosti jeste ideja, a njena forma da je čulan slikoviti oblik. Umetnost ima zadatak da te obe strane izmiri, obrazujući iz njih jedan slobodan totalitet. Prvi uslov koji se pri tom zahteva da bi se to njihovo izmirenje ostvarilo sastoji se u tome da se sadržina koju treba umetnički predstaviti pokaže sposobnom za takvo umetničko predstavljanje. Jer inače dobijamo samo jedan rđavi spoj, pošto tu formu treba da primi u se jedna sadržina koja je po sebi neprilagodljiva slikovitosti i spoljašnjem pojavljivanju, ili pošto jedno gradivo, samo za se prozno, treba da nađe upravo sebi odgovarajući način pojavljivanja u formi koja je suprotna njegovoj prirodi. Drugi uslov koji potiče iz ovog prvog glasi: sadržina umetnosti ne sme sama sobom da predstavlja neki apstraktum, i to ne samo u smislu čulnoga kao konkretnoga nasuprot svega duhovnoga i zamišljenoga kao nečega što je u sebi prosto i apstraktno. Jer sve što je istinito kako u duhu tako i u prirodi jeste konkretno i, bez obzira na opštost, ipak je subjektivno i posebno. (...) Prema tome, kao što jedna sadržina, da bi uopšte bila istinita, mora da bude konkretna, tako i umetnost zahteva istu takvu konkretnost, jer ono što je samo u apstraktnom smislu opšte nije samo sobom namenjeno da se dalje razvije u posebne pojave i da se u njima ujedinjuje sa samim sobom. (...) Jer umetnost ne uzima tu formu niti zbog toga što se ona slučajno nalazi kao takva niti zato što nema neke druge forme, već zato što se u samoj konkretnoj sadržini nalazi momenat i spoljašnje i realne pojave, štaviše čak momenat čulne pojave.

(Hegel, 1986: 70)

Bitno nam je definirati odrednice estetike kao znanosti pa ćemo se poslužiti trodijelnom Hegelovom podjelom. Iz nje jasno možemo izvući zaključke koji nam govore o prirodi samog proučavanja umjetnosti. Dakle, od ideje do čulnog ostvaraja postoje tri nazovimo, etape, kroz koje mora proći svako umjetničko djelo. Upravo u prijelazima između etapa pronalazimo trenutak koji bi nam mogao poslužiti za bolje razumijevanje Severove poetike. Čini nam se kako Severov pjesnički postupak u manjoj mjeri inzistira na drugom dijelu dok se svesrdno posvećuje prvom i trećem dijelu. Poslužimo se Hegelovom podjelom:

Uzevši u obzir sve što je rečeno, naša nauka može da se podeli na tri glavna dela. Na prvom mestu dobijamo jedan opšti deo. Njegovu sadržinu i njegov predmet sačinjavaju opšta ideja umetnički lepog kao ideala, a tako isto bliži odnos toga ideala prema prirodi, s jedne strane, i prema subjektivnom umetničkom stvaranju, s druge strane. Na drugom mestu, iz pojma umetnički lepog razvija se jedan naročiti deo naše nauke, ukoliko se suštinske razlike koje taj pojam sadrži u sebi razgranjavaju u jedan niz stupnjeva naročitih formi uobličavanja. Na trećem mestu proizlazi njen poslednji deo, u kome ima da se posmatra upojedinjavanje umetnički lepog koje se sastoji u tome što umetnost prelazi na čulno realizovanje svojih formi i zaokrugljuje se u jedan sistem pojedinačnih umetnosti i njihovih rodova i vrsti.

(Hegel, 1986: 73)

Potvrdu nužnosti novoga teorijskog koncepta možemo pronaći i u Hegelovom razmatranju same ideje. Sam početak umjetničkog djela čini, kako smo i naglasili, ideja. On je u začetku tek „embrio“ samog umjetničkog djela. Ona funkcioniра izrazito apstraktno budući da obitava u vlastitoj neodređenosti i nejasnosti. Ona sama po sebi ne posjeduje individualnost što za posledicu ima izostanak ideala. Takvu prvotnu ideja Hegel naziva simboličkom formom umjetnosti. Upravo je tzv. simbolička forma umjetnosti nama najbitnija jer bismo i protomimetične ideje mogli nazvati vrstom simbolične forme umjetnosti budući da izostaje jasna forma već ideja obitava u prvotnom mimezisu, odnosno kako kazuje Hegel, apstraktnosti. Sljedeći bi logičan evolucijski slijed stvaranja umjetničkog djela trebao biti formiranje same ideje koja postepeno postaje sve čulnija. U tom procesu, teoretski, možemo omaknuti samu pretvorbu (drugi dio razvoja forme) ideje u čulnu realizaciju. Kada izostane ta evolucijska etapa u stvaranju umjetničkog djela, možemo govoriti o predavljanju ideje koja nije zadobila jasnu čulnu formu. Takve bismo ideje mogli nazvati protomimetičnim idejama budući da nedostaje središnji, razvojni put prema konkretnom umjetničkom ostvaraju početne ideje. Ukratko, predavlja se samo apstraktna inačica ideje. To je predavljanje, saznat ćemo kasnije u poglavlju, nemoguće (što je i logično). Zaključili smo, dakle, kako je predavljanje u realitetu takve ideje nemoguće, ali je moguće pokušati predstaviti takvu (apstraktnu) ideju. Taj se pokušaj naziva *protomimesis*. Smatramo kako je preskakanje druge etape forme (stvaranja umjetničkog djela) vidljivo u Severovom pjesničkom postupku. Ovako forme ideje objašnjava Hegel:

Na prvom mestu, naime, početak čini ideja, ukoliko se ona sama čini sadržinom umetničkih likova još u njenoj neodređenosti i nejasnosti, ili u njenoj rđavoj, neistinitoj određenosti. Kao neodređena ona još nema na samoj sebi onu individualnost koju zahteva ideal; njena apstraktnost i jednostranost čine da je lik po spoljašnosti nepotpun i slučajan. Zbog toga prva forma umetnosti jeste pre neko prosto traženje slikovitog predstavljanja nego moć pravog prikazivanja; ideja još nije u samoj sebi našla formu, i, prema tome, ostaje u stanju borenja za nju i stremljenja ka njoj. Tu formu možemo uglavnom nazvati simboličkom formom umetnosti. U toj formi umetnosti apstraktna ideja ima svoj oblik izvan sebe u prirodnom čulnom materijalu, od koga uobličavanje polazi i za koje je u svome pojavljivanju vezano.

(Hegel, 1986: 76)

Kada govorimo o odnosima umjetnosti i procesa stvaranja samog umjetničkog djela, dobro se osvrnuti za nas najvažniju formu umjetnosti, a to je svakako poezija. Važnost poezije očituje se upravo u tome da je podvrgnuta elementu zvuka. Zvuk je ono što čini razliku pa se možemo složiti s Hegelom koji tvrdi da poezija iz predstavljanja prelazi u prozu mišljenja budući da umjetnost nadilazi samu sebe u tom slučaju. Pisali smo već o tome kako Severovu poetiku možemo nazvati i filozofskim konceptom u stihova, što će se kasnije i potvrditi. Upravo prelazak iz poezije predstavljanja (mimezisa) u prozu mišljenja karakterističan je za poetiku o kojoj pišemo. Takav postupak rezultira materijalnim ishodom (zvuk u Severovim pjesmama) koji nije u skladu sa semantičkim sadržajem što čini jasan prelazak u prozu mišljenja. Hegel prikazuje poeziju i svrstava je na sljedeći način:

Naposletku, što se tiče trećeg, najduhovnijeg predstavljanja romantične forme umetnosti, njega moramo tražiti u poeziji. Karakteristična osobenost poezije nalazi se u snazi kojom ona podvrgava duhu i njegovim predstavama čulni elemenat, od koga su već muzika i slikarstvo počeli da oslobađaju umetnost. Jer ton, taj poslednji spoljašnji materijal poezije, nije u njoj više sam zvučni osećaj, već predstavlja jedan znak, koji je sam za se beznačajan, i to znak predstave koja je u sebi postala konkretna, a ne samo znak neodređenog osećanja i njegovih nijansi i gradacija. (...) Pa ipak, upravo na tome svome najvišem stupnju umetnost prevazilazi takođe samu sebe, pošto napušta elemenat izmirenog očiglednog čulnog predstavljanja duha, pa iz poezije predstavljanja prelazi u prozu mišljenja.

(Hegel, 1986: 88)

Ovdje imamo jedinstvenu prigodu navesti što o samoj poeziji misli autor o kojem pišemo. Treba istaći kako je Sever na prvo mjesto stavljao ritam te mu davao primat nad ostalim obilježjima poezije. O tome je često javno govorio te se zalagao za nepatvorenost u smislu odabira stilskog i pjesničkog predloška. Upravo je po Severu ritam to što najjasnije prikazuje vlastitu individualnost pjesnika. Na tribini *Kod Gorana u 22* prigodom predstavljanja zbirke *Diktator* Sever kazuje o poeziji:

Postoji više definicija poezije, kao ona Šimićeva, pa "put u nepoznato" Majakovskog itd. Za mene je u poeziji najvažniji ritam, taj strašni ritam koji je urođen svakom od nas, po kojem se razlikujemo. Ritam najjasnije odražava našu individualnost.

(Sever, 1970: 1261)

Znakovit je i Severov zaključak o ovoj temi:

Ima ljudi koji znaju sve o poeziji, ali je nikada nisu osjetili. Ljudi predaju poeziju a da za nju uopće nemaju osjećaja. Isti je slučaj sa snobom na koncertu ili izložbi.

(Sever, 1970: 1262)

U nekoliko smo navrata naveli kako je Sever bio vrstan interpretator vlastite poezije što se ne može reći za mnoge pjesnike. U prilog ovome možemo navesti Severov zaključak:

Pjesme se ne smiju čitati sjedeći, i zato ja uvijek recitiram stojeći.

(Sever, 1970: 1262)

Vratimo se na Hegeleovoidenej estetike. Ovdje nam je izrazito bitna Hegelova definicija apsolutne ideje. To je ona ideja kojoj je protomimetična ideja pokušaj predstavljanja. Dakle, prema našem tumačenju, pokušavajući predstaviti apsolutnu ideju dobivamo različite oblike protomimetičnih ideja. Ako je apsolutna ideja istina koja samoj sebi određuje što je istina, tako bismo mogli reći da je protomimetična ideja krnji odraz apsolutne ideje ne u konkretnom (čulnom) smislu, već je njena apstraktna inačica bez zadobivene čulne forme. Ovako Hegel definira apsolutnu ideju:

Ako hoćemo ukratko da kažemo šta je apsolutna ideja u njenoj istinskoj stvarnosti, onda moramo reći da je ona duh, i to ne duh u njegovoj konačnoj pometenosti i ograničenosti, već opšti, beskonačni i apsolutni duh koji sam sobom određuje šta u istini jeste istina.

(Hegel, 1986: 94)

Trodijelnu Hegelovu strukturu čine filozofija, religija te umjetnost. Hegel navodi tri različite forme ovakvog tumačenja. Treća je forma nama najvažnija, forma slobodnog mišljenja apsolutnog duha budući da se u Severovoj poetici, rekli bismo, snažno isprepliću druga i treća forma. U odnosu mimezisa i slobodnoga duha, Sever nastoji što neposrednije pristupiti upravo trećoj formi:

Na osnovu toga što se bavi istinom kao apsolutnim predmetom svesti, umetnost takođe pripada apsolutnoj sferi duha i zbog toga, prema svojoj sadržini, stoji na jednom istom tlu sa religijom u specijalnijem smislu reči i sa filozofijom.(...) Prva pak forma ovog shvatanja jeste jedno neposredno znanje koje je upravo zbog toga čulno, jedno znanje u formi i obliku samog čulnog i objektivnog u kome apsolutno dospeva do opažaja i osećaja. Druga forma, zatim, jeste svest predstavljanja, i naposletku treća forma jeste slobodno mišljenje apsolutnog duha.

(Hegel, 1986: 102)

Izuzetno nam je važno Hegelovo tumačenje ideje kao istine i sve istine pa je stoga samo logično predstaviti odnos pojma i ideje. Sam pojam ne napušta općenitost u *rasutoj objektivnosti* jer se otkriva (njegovo jedinstvo) upravo preko realnosti i u njoj. Predstavljanje totaliteta koji dolazi od pojma jest zapravo sama ideja. Pa prema Hegelu, možemo reći kako je ideja jedna cjelina koja u sebi sadržava svo jedinstvo subjektivnog i objektivnog. Ova nam je relacija bitna budući da diferenciramo u Severovoj poetici ideju od pojma kroz protomimetične ideje i sam novi teorijski koncept. Naravno, i u Severa ostaje ideja kao sva istina:

Sila pojma sastoji se u tome što on u rasutoj objektivnosti ne napušta niti gubi svoju opštost, već to svoje jedinstvo otkriva upravo preko realnosti i u njoj. Jer njegov vlastiti pojam jeste u ovome: da u svome drugom sačuva jedinstvo sa sobom. Samo tako on predstavlja stvarni pravi totalitet. Taj totalitet jeste ideja. Ona naime nije samo idealno jedinstvo i subjektivnost pojma, već na isti način predstavlja njegovu objektivnost, ali objektivnost koja ne stoji nasuprot pojmu kao nešto samo suprotno, već objektivnost u kojoj se pojam odnosi na sama sebe. Posmatrana i sa gledišta subjektivnog i sa gledišta objektivnog pojma, ideja je jedna celina, ali s obzirom na te totalitete ona u isto vreme predstavlja njihovu podudarnost koja se većito izvršuje i koja je izvršena, kao i njihovo isposredovano jedinstvo. Samo tako ideja je istina, sva istina.

(Hegel, 1986: 111)

Ovdje možemo izdvojiti Severov zaključak koji nam kazuje odakle dolazi misao same pjesme. Misao u ovom obliku možemo usporediti s umnim idejama, ili još bolje, u našem slučaju protomimetičnom idejom:

Misao pjesme mora organski proisteci iz pjesme same.

(Sever, 1970: 1262)

Budući da novi teorijski koncept zasnivamo upravo na Platonovoj koncepciji mimeze nasuprot predstavljanja kao razvojne slike svijeta moramo istaknuti kako je Platon držao da je ideja jedina istinitost budući da već vrijedi kao nešto istinito ako ju sagledamo u općenitosti i njenome pojmu. Hegel zato smatra da se ideja bez svoje stvarnosti ne bi trebala smatrati pravom idejom. To je logično i točno, a mi bismo mogli takve opće ideje, ideje na prvotnoj razini filozofijske hijerarhije, nazvati i protomimetičnim idejama. Upravo se zbog toga Severov pjesnički postupak razlikuje od drugih budući da za osnovu uzima ideje koje nemaju tendenciju realitetnog ostvarenja i približavanja stvarnosti. Dakle, Sever ostavlja ideje bez jasne realne subjektivnosti što za posljedicu ima mogućnost veće manipulacije sadržaja:

Platon je bio taj koji je, kao što je rečeno već u uvodu, istakao ideju kao jedinu istinitost i opštost, i to kao u sebi konkretnu opštost. Pa ipak sama Platonova ideja još nije nešto konkretno u pravom smislu, jer, shvaćena u svome pojmu i svojoj opštosti, ona već važi kao nešto istinito. Međutim, uzeta u toj opštosti, ona još nije ostvarena i još nije ono što u njenoj stvarnosti predstavlja istinito samo za se. Ona ostaje i dalje pri čistome posebi. Ali kao što pojam bez svoje objektivnosti nije pravi pojam, tako ni ideja bez svoje stvarnosti i izvan nje nije prava ideja. Zbog toga ideja mora da napreduje ka stvarnosti i zadobija je samo od realne subjektivnosti koja po sebi odgovara pojmu i od njenog idealnog samostalnog bića.

(Hegel, 1986: 143)

Zašto je umjetnički lijepo nužno? Na ovo pitanje Hegel daje odgovor u kojem tumači kako upravo ta nužnost umjetnički lijepog proizlazi iz nedostatka neposredne stvarnosti. Odgovor je usmjeren i prema procesu pretvorbe vanjskog u pojam i, konačno, istinu. Drugim riječima, nama ljudima je umjetnički lijepo izuzetno nužno jer na taj način otkrivamo istinu koja se na taj način oslobađa vremenske okoline, njenog lutanja po konačnostima:

Prema tome, nužnost umjetnički lepog proizlazi iz nedostataka neposredne stvarnosti, i njegov zadatak mora da se odredi tako što ćemo reći: njemu pripada dužnost da pojavu

života, a naročito pojavu duhovnog oživotvorenja prikaže u njenoj slobodi takođe spolja, i da ono što je spoljašnje saobrazi njegovom pojmu. Tek tada se istina oslobađa svoje vremenske okoline, svoga lutanja po mnogobrojnim konačnostima, i u isto vreme zadobija jednu spoljašnju pojavu iz koje se ne pomalja više oskudnost prirode i proze, već jedno određeno biće, dostojno istine, i koje sada sa svoje strane takođe postoji tu u slobodi i nezavisnosti, pošto svoju odredbu ima u samom sebi koju u nj nije unelo nešto drugo.

(Hegel, 1986: 152)

Smatramo kako Severov pjesnički postupak možemo opisati i kao nužan. Zašto? Jer je lirika jedina u stanju oduhoviti božansko. Upravo Hegel smatra kako je lirika jedina podatna ostvariti stanje uzdizanja prema bogu i slaviti njegovu moć. Argumentacija je jasna jer po Hegelu, umjetnost mora učiniti božansko središtem svojih prikazivanja. Upravo u tumačenju božanskog vidimo kako ono postoji u osnovi samo za mišljenje (zato je lirika najprirodniji odabir) što možemo povezati s novim teorijskim konceptom:

Kao što smo videli, umetnost mora pre svega da učini božansko središtem svojih prikazivanja. Međutim, uzeto za sebe kao jedinstvo i kao opštost, božansko postoji u suštini samo za mišljenje i — kao nešto po sebi bezoblično — njega fantazija ne može da izgrađuje i uobličava; kao što je, uostalom, Jevrejima i muhamedancima zabranjeno da u opštim crtama izrade sebi neku sliku o bogu radi bližeg opažanja koje se po svome čulnom elementu menja. Zbog toga tu nema mesta za likovnu umetnost, kojoj je apsolutno potrebna najkonkretnija živost oblika, te je jedino lirika u stanju da u svome uzdizanju ka bogu opeva i slavi njegovu moć i njegovu veličanstvenost.

(Hegel, 1986: 175)

Budući da se u istraživanju često referiramo na predstavljanje stvarnosti, odnosno sliku svijeta, smatramo važnim navesti samo Severovo viđenje. Isto tako, bitno je i pjesnikova diferencijacija pjesnika od tzv. ukalupljenih ljudi. Sever isto tako navodi da su u pjesničkom viđenju svijeta najvažniji metafora i slika pa zaključuje kako on kao pjesnik uspijeva osjećati i misliti npr. drvo:

Osim ritma za mene je u pjesničkom radu važno i tzv. viđenje svijeta. Pjesnik ga vidi drukčije od ljudi koji su se ukalupili mi koji tuđim očima gledaju svijet oko sebe. Naučeni su da prepoznaju predmete, da kažu: ovo je drvo, ovo je kuća, cvijet, stvar. Za pjesnika je svijet drukčiji, jer on ima prema njemu jedan drukčiji odnos, on se može

izjednačiti s drvetom, pokušati da gleda kao drvo, da osjeća i misli kao drvo. U tom viđenju svijeta glavni elementi su slika i metafore. Recimo, ja drvo osjećam i drvo mislim, ali sad je pitanje kako drvo osjeća i kako drvo misli nas – to su se mnogi stvarno i zapitali kad su sami sa sobom, ali nisu to i napisali.

(Sever, 1970: 1262)

Ovdje bismo mogli istaći Hegelovu definiciju prave neovisnosti. Ta se neovisnost ogleda upravo u jedinstvu individualnog i općeg. Smatramo da takvo jedinstvo možemo pronaći u Severovoj poetici budući da je u Severa nagomilano univerzalno i ujedno uzajamno određeno individualnim i posebnim s tim da subjekt ne nalazi pravi sadržaj svoje stvarnosti već protomimetični sadržaj koji omogućava dublje apstrahiranje:

Prava nezavisnost sastoji se jedino u jedinstvu i prožimanju individualnosti i opštosti, jer opštost dobija konkretni realitet isto tako tek na osnovu pojedinačnoga, kao što pojedinačan i poseban subjekat tek u opštem nalazi nepokolebljivu bazu i pravu sadržinu svoje stvarnosti.

(Hegel, 1986: 180)

Prema mnogim teoretičarima i istraživačima sasvim je jasno kako identitet sadržaja i forme u pjesmi ne može biti odvojen jedan od drugog. To znači da je poezija amalgam sadržaja i forme u smislu značenja i zvuka. Bradley navodi primjere:

Ovaj identitet sadržaja i forme, reći ćete, nije slučajan; on je esencijalan poeziji utoliko što to jest poezija, i esencijalan je umjetnosti utoliko što to jest umjetnost. Baš kao što u glazbi ne postoji s jedne strane zvuk, a s druge smisao, već postoji samo izražavajući zvuk i ako pitate koje je značenje toga zvuka moći ćete na to odgovoriti samo ukazivanjem na taj zvuk; baš kao što u slikarstvu ne postoji značenje plus boja, već značenje u boji, ili značajnoj boji, pa stoga nitko ne može zapravo izraziti značenje ni na koji drugi način nego bojom i to tom bojom; tako u pjesmi istinski sadržaj i istinska forma niti postoje odvojeno niti se mogu tako zamisliti.

(Bradley, 1965: 14)

Budući da je razina složenosti prijenosa utiska poetskog djela na bilo koju drugu formu izuzetno visoka (neki tvrde i nemoguća), jasna je uzročno posljedična veza između poetskog teksta i ideje koju pronalazimo u njemu. Bradley zaključuje kako identitet forme i sadržaja možemo pronaći isključivo u tekstovima koji odgovaraju svojoj vlastitoj ideji:

Kada poezija odgovara svojoj ideji i u potpunosti je, ili barem skoro u potpunosti, poetska, pronalazimo identitet forme i sadržaja; a stupanj te potpunosti može se procijeniti s obzirom na to koliko nam se čini besmislenim prenijeti utisak pjesme ili odlomka u bilo kojoj drugoj formi osim njezine vlastite.

(Bradley, 1965: 14)

Važno nam se dotaknuti i osnovne distinkcije između filozofije i pjesništva budući da se često referiramo na Severovu poetiku koju smo u nekoliko navrata prozvali filozofijskim konceptom u stihovima. Dakle, subjektivne su procjene često generatori značenja u pjesništvu dok se filozofija trudi što više udaljiti od takvih procjena. Upravo navedeno daje primat Platonovoj koncepciji umjetnosti pa Vidmar zaključuje:

Filozofija je objektivna znanost koja teži univerzalno valjanim istinama, propisuje normativna pravila djelovanja i nije podložna subjektivnim procjenama utemeljenima na osobnim iskustvima – upravo na onim mehanizmima koji su često kauzalni generatori pjesništva ili njegovo glavno obilježje. (...) Povrh toga, mnogi su analitičari skloniji filozofiju vezivati uz prirodne negoli uz humanističke znanosti, a u takvom okruženju Platonov prijekor pjesništva i pjesnika dobiva novu snagu.

(Vidmar, 2021: 61)

Književno je vrednovanje izuzetno bitno za naše istraživanje. Sam je proves književnog vrednovanja opisivan mnogo puta, a uglavnom se vezuje uz čitateljsko stvaranje mreže koncepata koja mu omogućava povezivanje različitih dijela u koherentnu cjelinu. Naravno, subjektivnost samog stvaranja koncepata je neupitna. O tome se Lamarque i Olsen očituju na sljedeći način:

Veza između tematskih koncepata i književnog djela uspostavljena je kroz postupak u kojem čitatelj stvara mrežu koncepata koja mu omogućuje i da imaginativno poveže različite elemente i aspekte koje prepoznaje u djelu i da ustanovi koji se tematski aspekti mogu i kako primijeniti. Upravo je taj konstruktivni trud književno vrednovanje.

(Lamarque i Olsen, 1994: 408).

Postupno dijakronično odvajanje filozofije i poezije potaknuto upravo Platonovom kritikom umjetnosti o kojoj je već bilo riječi označava i diferenciranost u očekivanim značenjima navedenih polja. Vidmar sumira:

Iako su se filozofija i poezija razvile iz iste jezgre (mitologije) i neovisno o tome što dijele isti medij (jezik), njihovo je postepeno odvajanje, potaknuto Platonovom kritikom, dovelo i do povećih razlika u tome što čini poezija a što filozofija i na koji način trebamo pristupiti svakoj od njih.

(Vidmar, 2021: 64)

U ovome smo općenitom dijelu pokušali prikazati neke od osnovnih filozofskih pojmova koje ćemo koristiti u daljnjoj obradbi istraživanja. Istražili smo ideje u polju filozofije koristeći se teoretskom osnovom koju su postavili Kant i Hegel, a izdvojili smo i neke od najvažnijih proučavatelja problematike i njihova razmatranja. Osnovne postavke estetike i hermeneutike morali smo prikazati budući da se novi teorijski koncept uvelike oslanja na dihotomiju mimeze te na pokušaj predstavljanja umnih ideja. Sam je pojam ideje najbitniji u našem istraživanju pa smo njemu posvetili i ponajviše pažnje. Susljedno, nakon općenitog, pokušat ćemo prikazati i specifične probleme s kojima se možemo susresti pri interpretaciji Severovih pjesničkih ostvarenja. Sada ćemo pokušati iznijeti neke od osnovnih i posebnih problema pri proučavanju pjesništva.

7. 1. Problemi proučavanja lirike

Znanost o književnosti nije egzaktna. Kroz promjenu paradigmi znanosti, ona to pokušava biti. Kada proučava bilo koju oblast književnosti, osoba često nailazi na pitanja i mišljenja s kojima se nužno ne slaže ili pak ne razumije danu uzročno-posljedičnu vezu. Smatramo da do istoga dolazi zbog različitih povijesnih koncepata, interpretacija ideja i mišljenja kroz različite sinkronije te *zeitgeiste*¹⁵. Razmišljajući o metodološkim konceptima rada, odnosno tražeći prvotnu točku problematike, izdvojili smo specifične probleme vezane za proučavanje suvremenog (sam je termin izrazito nezahvalan za proučavanje budući da je riječ o nedovršenom konceptu pretpostavljajući da je potreban relativni vremenski odmak pri istraživanju glavnih obilježja) pjesništva. Kroz povijest književnosti relativno je pravilno opisivan književni postupak i književna kreacija. Pritom mislimo na kreaciju (*creatio* po Petrićevom smislu budući da *Petrić rasuđuje o naravi, biću i uzrocima božanskog, prirodnog i ljudskog stvaranja, djelovanja. Pojam creatio naime dovoljno mu je širok za njegov projekt ljudskog djelovanja, za njegovu filozofiju čovjeka i života, projekt filozofije pjesništva - to je*

¹⁵ Izvorno se termin vezao za prirodne znanosti. Termin je poznat kroz rad filologa Johanna Gottfrieda Herdera (1744. - 1803.), a filozof Christian Adolph Klotz (1783. - 1771.) ga je koristio u svom radu *Genius seculi* (1760.).

povezujući član njegova poimanja bitka, života i univerzuma i njegovih modusa, shvaćanih u ontološkom aspektu) (Schiffler, 2001: 78) u smislu stvaranja, a ne romantičarskog shvaćanja (*creatio*) stvaranja umjetničkog djela. Upravo će Petrić biti jedan od najvećih zagovornika Platonove koncepcije stvaralaštva (napose pjesništva) budući da odbacuje premise Aristotela te drži kako se iza pojma inspiracije zapravo krije božansko nadahnuće u Platonovom smislu. Izuzetno je bitno i Petrićevo rasuđivanje umijeća i stvaranja. Njegovo rasuđivanje uvelike ide u prilog našoj hipotezi i novom teorijskom konceptu:

Sve se stvari rađaju od nekakvog umijeća. Polazeći od te teze razvija Petrić svoju teoriju prirodne filozofije, uvođenjem pojma prodora, emanacije. Razlikuje pritom stvaranje u očinskoj dubini, stvaranje virtualiter, od stvaranja izvan očinske dubine, extra profundum. Razlikujući formu i materiju kao bitne suodrednice vlastite dinamičke dimenzije svijeta, ne više dva načina bitka, kritizirajući time Aristotelove koncepcije realnog, kao ono što je u aktu zahvaljujući tvorcu, i potencijalno, ono što još nije došlo u čin (skriveno u zemlji, vosku, mramoru, kako to Petrić obrazlaže), filozofski ukidajući postavku aristotelizma, on smatra kako se ne čini ništa što se ne bi moglo učiniti, ništa što se ne bi moglo činiti ne čini se, te bi teološki, vrhovni tvorac mogao učiniti mnogo toga što ne čini i što nikada neće učiniti. Druga, materijalna dimenzija kojom se drammatizira svijet, izvan očinske dubine, koja postaje mjestom čovjekova djelovanja, disproportionalnog spram božanskog, tek približavanjem skrivenom središtu, biti stvari, djelovanjem kao sredstvom duhovne premoći čovjeka-stvaraoca, postat će ujedno i uporištem cjelokupne renesansne polemike i rasprave oka središnjih pojmova oponašanje - imitatio i stvaranje - creatio, oko pojma izvanjskog i unutarnjeg, idea i concetto, stvaranja prema modelu, exemplum, i prema konceptu, slobodnom, unutarnjem stvaralačkom predstavljanju (misaoni proces kao baza stvaranja, forma koju vidimo prije stvari, predmeta).

(Schiffler, 2001: 79)

Budući da živimo u dobu brze komunikacije te razgranate mikrofragmentarnosti¹⁶ svijeta, književna je teorija u posljednjih pola stoljeća proizvela mnogo modela interpretacije književnog svijeta, bilo o kojem književnom rodu se radilo. S mnoštvom novih teorija te promišljanja, sasvim je logično da se gubi *kontinuum* teorije o književnosti. Teško je izbjeći

¹⁶ Prema Sue Penni i Martin O'Brienu u članku pod nazivom *Postmodernism and Social policy: a small step forward?* objavljenom u časopisu *Journal of Social Policy*, Vol. 25, No. 1, (1996.) postmodernistička stajališta priznaju različitosti i fragmentarnosti koje (...) nude socijalnoj politici kulturnu politiku blagostanja.

misao kako teorija književnosti kreće jedan korak unaprijed, pa jedan korak unatrag i sasvim je jasno da je priroda samih književnih epoha u najmanju ruku - ciklična. U tom slučaju, jedna epoha relativno naglašava položaj čovjeka u realnom svijetu, dok se druga okreće uglavnom onom spiritualnom, mističnom i apstraktnom. Ponekad su postavke *novih* teorija vezane isključivo uz jednog autora, a popisati obilježja i definirati stilsku dominantu danog trenutka u povijesti je izrazito teško pa čak i nemoguće. Stoga, svaka teorija ima svoje poklonike i svakoj se teoriji često prilažu pojedini autori. Problem je ozbiljniji kada se na književnost, što je sasvim logično s današnje perspektive, gleda globalno. Budući da je izvorna tema i građa rada poetika Josipa Severa, odnosno pjesničko stvaralaštvo nastalo na području Hrvatske i nešto manje Rusije i Kine u drugoj polovici dvadesetog stoljeća, preciznije, šezdesetih, sedamdesetih i osamdesetih godina, jasno je da je teorija pregršt, a stilova neizrecivo više na globalnoj razini. Pregršt stilova fenomen je uzrokovan već rečenom brzinom komunikacije te različitim teorijama koje se sporadično pojavljuju kroz noviju povijest. Dakle, u radu ćemo se bazirati na povijesnim teorijama književnosti te na nekoliko suvremenijih, prominentnijih razmišljanja o književnosti, mahom vezanih za poetiku pjesničkog stvaranja. Smatramo da bi najprimjerenije bilo krenuti od velikog raskola u pisanju poezije, a to je, naravno, stvaranje slobodnoga stiha. Poznata je činjenica da su se u povijesti književnosti tradicionalniji pjesnici žestoko opirali uvođenju slobodnog stiha što možemo vidjeti i po natuknici Hrvatske enciklopedije (Hrvatska enciklopedija, 2021) koja upozorava da *pisci modernizma za teme odabiru nova iskustva života u modernim gradovima, iskazujući oduševljenje modernim dobom brzih promjena ili osudu novoga masovnog i otuđenoga društva. Slobodni stih i hermetična slikovnost postaju zaštitnim znakom modernističkoga pjesništva. U gesti otpora prema kapitalističkoj industriji književnosti razvija se koncepcija apsolutne autonomije pjesništva (larpurlartizam). Modernistička proza inovacijom forme (nepouzdana pripovjedač, fokalizirano pripovijedanje, slobodni neupravni govor, unutarnji monolog, tehnika struje svijesti) razbija kronologiju realističkoga prikaza i uvlači čitatelja u teško razumljiv tekst protkan mnogobrojnim intertekstualnim aluzijama, dok su pjesnici realizma pretpostavljali kako će isti postupak odvesti poeziju u propast. Ovdje možemo zaključiti i kako su slikari moderne konstantno naglašavali da napuštanjem realističkog i naturalističkog prikazivanja prirode i čovjeka ima za cilj otvaranja okruženja pojavi nečega višeg, (božanskog, transcendentalnog) onoga što je više od njih samih, ali je ujedno i njihovo polazište. Jasan je i smisao rečenice koji iskazuje P. Mondrian: *Ako se ne prikazuju stvari, ostaje prostor za ono božansko*. Za iste su forma, metrika te ritam nedjeljivi*

od sadržajnog dijela pjesme. Pri uvođenju slobodnoga stiha, ritam je zadržao prvotno značenje, no sada više nije očigledan kao u prošlosti. Metrika dolazi do izražaja pa se fenomenu slobodnoga stiha često pripisuje i spoznaja da je pjesmu s pravim slobodnim stihom teže napisati nego što je onu zadane forme, odnosno vezanog stiha. Naravno, pitanje je metričke prirode gdje ritam igra veliku ulogu. O važnosti ritma sam Sever progovara:

Dakle, primaran je ritam, viđenje svijeta, jezik, zvučnost imenovanih predmeta, međuriječi koje su jako važne u sagledavanju pjesme.

(Sever: 1970, 1262)

Antun je Branko Šimić uz Tadijanovića i Krkleca popularizirao slobodan stih, a počeo se prakticirati već u vrijeme moderne (Benešić, Jelovšek). Smatramo kako je pojava slobodnoga stiha prvi korak raspadanja, ali i izgradnje poetske koncepcije suvremenoga pjesništva. Uz problematiku pojave slobodnoga stiha, važno je istu korelirati s koncepcijom mimeze koja se često mijenjala i koju su mnogi teoretičari različito interpretirali kroz povijest. Zaključujemo da je problem pojave slobodnoga stiha i pitanje interpretacije pojma i fenomena mimeze izrazito bitno želimo li rasvijetliti Severov pjesnički postupak i otkriti relativno unificirani postupak koji možemo primijeniti na cijelu poetiku pjesnika u pitanju. Krenimo od razine razlike poezije i proze, odnosno razine različitosti u sustavu proze, poezije u prozi te poezije u slobodnome stihu.

7. 2. Proza, a ne poezija?

Najvažnije pitanje koje možemo postaviti jest upravo: koja je razlika i kako se razlikuje poezija u slobodnome stihu, poezija u prozi te proza? Na ovom ćemo pitanju pokušati diferencirati te uspostaviti odnose i pojave bitne za liriku i proces razgraničenja poezije i proze. U osnovi, pokušat će se argumentirano doći do zaključka kolika je razlika i ima li je uopće između tri navedene književne vrste/podvrste. Smatramo da je primjereno za raspravu i interpretaciju uzeti Severovu pjesmu *put prema kraju puta* iz zbirke *Diktator*:

put prema kraju puta

*i jer se radi tu o plovidbi,
kada smo prošli olujno gorje
i stigli u dolinu ruža*

*ocean mirisnoga mira
nama na obzoru je plovdiv
na obzoru je grad il brod
siv od pepela
već davno spaljen
grad koji neće moći dalje
onako raskliman i prastar
u toj ravnici zaustavljen.
spališe mrtvo tijelo grada
broda izjedenog od sumnje
grada kljastog i nepomičnog
grada što crknu kao pseto
na putu prema kraju puta
u jedno strašno, prašno ljeto.
a vi, vi ništa niste vidjeli
jer slab je domet vašeg oka
i nasumce dati pridjevi
maglovit, nepoznat i mokar
lepršali su oko vas
ko neke promašene ptice
na ime nepoznatog kraja.
a put je štur i dugotrajan.*

(Sever, 1969: 8)

Pjesma je prenesena u cijelosti, a krenut će se od naslova. Naime, sam nam naslov govori o svojevrsnom raspadu koncepcije društvenih vrijednosti, pa i koncepcije pjesništva uopće. Već smo naveli poznato razmišljanje pjesnika realizma kako je uvođenje slobodnoga stiha, odnosno kršenje tradicionalnih formi pjesama (bilo ritmičke ili metričke) put prema kraju poezije onakvom kakvom smo ju poznavali tisućljećima. S današnje vremenske distance možemo reći kako isti nisu i jesu u pravu. Naime, kako književnost kao ljudska disciplina te dio umjetnosti nastoji kontinuirano evoluirati ili samu sebe nadograditi, što je zasigurno uvjetovano ljudskom prirodom i željom za unaprjeđenjem, istoj je potrebna nadgradnja sustava (u ovom slučaju govorimo o sustavu književnosti) ili pojednostavljenje već iskušanog. Mišljenja smo kako

sustav, povijesno gledano, nikada ne trpi statičnost. Smatramo da smo svjedoci redovitog i stalnog nadograđivanja sustava književnosti (pogotovo se to vidi u postmodernizmu, iako je sam termin uglavnom slobodno interpretiran) koji se pritom dodatno zakomplicira svakom novom doradom ili postupkom. Sve se navedeno može protumačiti kroz prizmu fragmentarnosti svijeta nastaloj brzom komunikacijom te fenomenom globalizma. Stoga, sustav se književnosti (u našem slučaju - pjesništva) na početku modernizma ili modernizama trebao dodatno pojednostaviti ili zakomplicirati i kao takav postati još složeniji. Smatramo da su se dogodile obje mogućnosti. Sustav se pjesništva pojednostavio jer je nestalo potrebe za rimom (srokom), dok se sustav zakomplicirao potrebom za ritmom (lirskim) u kojem ne sudjeluje rima. U istom trenutku svjedoci smo stvaranja pregršt stilova, a ti isti stilovi posjeduju sve manje distinktivnih obilježja. Takvim su (važno je napomenuti da su ti postupci neizbježni zbog već navedene ljudske potrebe za nadogradnjom sustava ili pak za neminovnim pojednostavljenjem sustava) razvojem pjesnici pokušali nadograditi poetiku, ali i distancirati je od drugih pjesnika koji su stvarali uglavnom formalno pravilnije pjesme. Budući da su, povijesno gledano, književne epohe sve kraće gledajući iz današnje perspektive, zbog brzine komunikacije u globalnom smislu, tako su i stilovi sve brojniji i brojniji i njihova brojka ide do te razine da ih je nemoguće sve objektivno (ako objektivnost postoji ((izvan koncepta)), u što sumnjamo) istražiti te dolazimo do širokog i nestabilnog pojma suvremene književnosti pa tako i do suvremenog pjesništva. Dakle, možemo zaključiti kako su uvođenjem slobodnoga stiha pjesnici poeziji oduzeli srok, ali su joj ostavili ritam i predstavljanje ili oblikovanje (u Aristotelovskom smislu, a ne pripovijedanje) stvarnosti kao glavne značajke uz, naravno, stih. Kroz i tijekom nastanka svih ekspresionističkih stilova, avangarde u globalnom smislu, druge moderne (na našim prostorima) i svih umjetničkih pokreta i razdoblja ma kako ona kratka bila (uključujući i postmodernizam) do današnjega dana poetici lirike ostavljen je često samo stih te predstavljanje ili oblikovanje stvarnosti svijeta ili stvarnosti lirskog subjekta. U suvremenom je pjesništvu ritam često određen interpretatorom ili pak nije ni naznačen formalnim metričkim obilježjem. Kao takav, ritam se često i daje naslutiti kvantitativnim versifikacijskim sustavom, kojim se od antike pa sve do kraja devetnaestog stoljeća objašnjavalo ritmičko ustrojstvo pjesme. Pri istraživanju književnosti rijetko smo u poziciji gdje možemo saznati što je sam autor o svom stvaralaštvu mislio ili kako je točno proces stvaranja tekao. Vrlo je zanimljivo i Severovo osvrtnje na materinski jezik kojega, logično, povezuje s internim i intuitivnim ritmom koji posjedujemo. Vrlo su važne i Severove opaske o originalnosti te nepatvorenosti u

smislu odabira pjesničkog postupka i osjećaja za ritam. Sam Sever o ritmu, svakako jednom od najvažnijih obilježja pjesničkog stvaralaštva kazuje:

Društvo, društvena sredina, učenje, korigiraju taj ritam, cijelo naše ponašanje i on kržlja u nama, gubi se... Treba sačuvati svoj izvorni ritam, ritam krvi i srca, misli, osjećaja, govora, geste, koračanja, svega. Ako izdamo tuđem ritmu, to više neće biti naš ritam, već tuđi. Upravo kod pjesnika taj tuđi ritam odmah, u početku ukida originalnost. Kako hodamo po ulici, kako govorimo, kad se ne prisiljavamo na ponašanje po nekim normama koje su nam nametnuli, nego kad se ponašamo onako kakvi mi zapravo jesmo, onda je to ono istinsko, pravo. Zatim jezik, naš jezik kojim govorimo, materinji, hrvatski jezik, sve ono što nas okružuje ima svoj ritam, ritam krvi i volje, ritam sunca, ritam vjetra, sve stvari s kojima dolazimo u dodir, koje nas inspiriraju u nekom su ritmu stvorene i mi taj ritam osjećamo.

(Sever, 1970: 1261)

Smatramo kako za izradu ovoga rada nije potrebno kvantitativno analizirati pjesme, već će se promatranje zadržati na silabičkom versifikacijskom sustavu. Razlog tomu nalazimo u nerazriješenim problemima proučavanja stiha i versifikacijskih mu sustava budući da se silabički versifikacijski sustav često ne slaže sa silabičko-tonskim versifikacijskim sustavom. Čini se zapravo da egzaktnog versifikacijskog sustava, a i dogovora o mogućem, nema u novoštokavskim jezicima. Problem je svakako (za)naglasna dužina kao i refleks jata. Kao što smo naglasili, zadržat ćemo se na silabičkom versifikacijskom sustavu pri proučavanju pjesničke poetike Josipa Severa, budući da smatramo kako su naglasak i ton relativno neusustavljeni u versifikacijskim okvirima. Osim toga, mnogi su proučavatelji (Katančić, 1957: 6) našega stiha zaključili, s čime se u potpunosti slažemo, kako je naš stih uglavnom trohejske prirode. Čini se da su upravo dvije forme lirske pjesme najzastupljenije u suvremenom pjesništvu i to su pjesma slobodnoga stiha te pjesma u prozi. Ovakvo sagledavanje nas dovodi do neizbježnog zaključka kako se pjesničko stvaralaštvo više ne oslanja na ritam u formalnom smislu, koji je izgubio na pjesničkoj vrijednosti pojavom pjesme u prozi i pjesme slobodnoga stiha, a i sam se stih često lomi isključivo zbog uputa recitatoru ili čitatelju. Bitno je naglasiti da pojam ritma uzimamo isključivo kao pojam ritma u lirskoj pjesmi što, dakako, podrazumijeva da su značenja pojma ritma vrlo široka. Dakle, stih sve više gubi vlastita distinktivna obilježja približavajući se rečenici. Budući da se hrvatski jezik razlikuje od, recimo,

engleskog po prirodi jezika i melodioznosti istog, sasvim je jasno kako univerzalne glazbene teorije stiha nisu podobne, a po našem (kako i mnogih teoretičara) mišljenju ni moguće. Pjesničkom stvaralaštvu i poetici pjesništva ostaje samo različit način predstavljanja stvarnosti od kojeg drugog književnog roda. Imajući rečeno u vidu, izrazito je teško diferencirati poeziju u prozi od lirizirane proze. Ostaje naprosto *primarni* osjećaj čitatelja o poetičnom i prozaičnom i osobnom odabiru jednog od naziva. Stoga, u konačnici ovoga argumenta, smatramo kako je naslov pjesme *put prema kraju puta* dobar putokaz gdje poezija ide i kako takav smjer vidi autor iste. Naslov se može tumačiti kao i kraj avangardnih postupaka usko vezanih uz Severovu poetiku, ali i kao kraj poezije. Imajući u vidu šezdesete i sedamdesete godine prošloga stoljeća (kada Severovo pjesničko stvaralaštvo i nastaje) jasna je pojava konkretističke poezije. Čemu takvo izlaženje iz okvira pjesničkog stvaralaštva? Razlog upravo možemo pronaći u navedenom izboru između pojednostavljivanja ili dodatnog kompliciranja sustava (da bi sustav i potreba za inovacijom preživjeli) gdje uvođenjem konkretističkog pjesništva sustav postaje složeniji te otvara nove mogućnosti interpretacije te otvara mjesto dodatnoj inovaciji u pjesništvu općenito. Ovakav se postupak izvrsno primjećuje u Severovoj poetici budući da je Sever obnovitelj avangardističkih tendencija (kako kazuje naša književno-teorijska misao) i često koristi vizualne elemente (što grafičke oblike pjesme, što geometrijske likovne oblike) poradi boljeg prikazivanja pjesničke stvarnosti. Sam se naslov pjesme sastoji od sedmerca i odmah se prvi stih nadovezuje veznikom na naslov. Slijede stihovi, dva deseterca u kojim pjesnik pobliže predstavlja obilježja dolaska i problematiku puta. Nakon uvodna dva deseterca slijede tri deveterca, jedan osmerac završavajući s dva peterca. U prvom dijelu pjesme i stihovima koji ga sačinjavaju možemo primijetiti relativnu pravilnost u broju slogova. Slijede tri deveterca i kao cjelina završavaju s interpunkcijskim znakom točke. I nakon točke, nastavljaju se deveterci sve do kraja pjesme s iznimkom jednog deseterca. Dakle, pjesma se sastoji od devetnaest deveteraca, posloženih relativno pravilno, tri deseterca, dva peterca te jedan osmerac. Što nam broj slogova govori pjesničkom postupku? Budući da je broj deveteraca naspram ostalih stihova u velikoj većini možemo zaključiti kako taj broj zasigurno nije slučajan. Ako situaciju dodatno relativiziramo, pjesmu možemo promatrati kao skup deveteraca i dva peterca. Ovakav postupak govori o relativno pravilnom broju slogova, a time i stihova u inače formalno nepravilnoj pjesmi budući da je riječ o jednoj strofi u kojoj se stihovi lome po broju slogova. Iz navedenog je jasno da je pjesma stihična, bez rime ili sroka i da nije strofična. Jedine relativno pravilne rime jesu upravo parnjaci *spaljen-zaustavljen* koji kao takav ne predstavlja pravilnu (školsku) rimu i

pseto-ljeto. Iako ne postoji pravilna rima, postoje relativna podudaranja u glasovima koja ostvaruju blago podudaranje no to ne pripisujemo sroku već *eufonijskim gestama*. Možemo zaključiti kako je pjesnik poštovao broj slogova koji pridonosi ritmu pjesme i zasigurno bi pomogao u čitanju iste (poznata je činjenica da je Sever bio vrstan interpretator vlastitih pjesama, o čemu i govore mnogi zapisi njegovih prijatelja¹⁷, kao i publike s pjesničkih večeri) ostavljajući vanjsku formu pjesme neskladnom uvjetno govoreći. Što je dakle Sever u navedenoj pjesmi dopustio lirskoj tradiciji? Relativan ritam po broju slogova te predstavljanje ili oblikovanje stvarnosti u smislu *mimesisa*. Pokušajmo pjesmu prepjevati ne lomeći stihove. U tom slučaju pjesma bi formalno izgledala na sljedeći način:

put prema kraju puta

*i jer se radi tu o plovidbi, kada smo prošli olujno gorje i stigli u dolinu ruža ocean
mirisnoga mira nama na obzoru je plovdiv na obzoru je grad il brod siv od pepela već
davno spaljen grad koji neće moći dalje onako raskliman i prastar u toj ravnici
zaustavljen.*

*spališe mrtvo tijelo grada broda izjedenog od sumnje grada kljastog i nepomičnog
grada što crknu kao pseto na putu prema kraju puta u jedno strašno, prašno ljeto.*

*a vi, vi ništa niste vidjeli jer slab je domet vašeg oka i nasumce dati pridjevi maglovit,
nepoznat i mokar lepršali su oko vas ko neke promašene ptice na ime nepoznatog
kraja.*

a put je štur i dugotrajan.

U prepjevavanju (ako se ovaj postupak uopće može nazvati prepjevavanjem) ostavljeni su nepromijenjeni interpunkcijski znakovi te su ulomci odijeljeni zbog znaka točke. Promatrajući pjesmu na ovaj način vidimo da se sastoji od četiri dijela od kojih je prvi najdulji, a posljednji najkraći. Smatramo da, ako se postave znakovi zareza na očigledna mjesta, pjesma prestaje imati prizvuk pjesme i jedino što ju u tom slučaju povezuje s pjesničkim stvaralaštvom jest zapravo način predstavljanja stvarnosti. Važno je naglasiti da imamo u vidu *eufonijske geste* (o tome je opširno pisao Krešimir Bagić u djelu *Živi jezici*¹⁸) o kojima će biti riječi nešto kasnije.

¹⁷ Opširnije u djelu: Dujić, Lidija i Bauer, Ludwig, *Knjiga o Sunčani i Severu*. (Sisak: Aura, 2010).

¹⁸ Opširnije u djelu: Bagić, Krešimir *Živi jezici: poetska pisma Ivana Slamniga, Josipa Severa i Anke Žagar*. (Zagreb: Naklada MD, 1994).

Stoga se daje zaključiti kako je jedina konstanta u distinkciji poezije od proze način na koji poezija predstavlja ili oblikuje stvarnost književnoga djela, a to je ukratko *mimesis*. Pokušajmo razmisliti i razložiti argumente o postupku *mimesisa* i pjesme u pitanju.

7. 3. Što je to *protomimesis*?

U prošlim smo poglavljima pokušali razjasniti razloge metodološkog odabira versifikacijskog sustava te promjene u načinu percepcije pjesničke umjetnosti te razloga razvoja, a u daljnjem tekstu ćemo vidjeti i razlog kolapsa. Kao što smo već predstavili pjesmu pisanu u rečenicama, dakle prepjevavanje stihične pjesme u pjesmu u prozi, pokušajmo dodati i interpunkcijske znakove. U tom slučaju, pjesma bi formalno izgledala na ovakav način:

put prema kraju puta

i jer se radi tu o plovidbi, kada smo prošli olujno gorje i stigli u dolinu ruža, ocean mirisnoga mira, nama na obzoru je plovdiv, na obzoru je grad il brod siv od pepela već davno spaljen, grad koji neće moći dalje onako raskliman i prastar u toj ravnici zaustavljen.

spališe mrtvo tijelo grada, broda izjedenog od sumnje, grada kljastog i nepomičnog grada što crknu kao pseto na putu prema kraju puta u jedno strašno, prašno ljeto.

a vi, vi ništa niste vidjeli jer slab je domet vašeg oka i nasumce dati pridjevi maglovit, nepoznat i mokat lepršali su oko vas ko neke promašene ptice na ime nepoznatog kraja.

a put je štur i dugotrajan.

U novom su prepjevu (ponavljamo, ako se uopće ovo može nazvati prepjevom) pjesme dodani interpunkcijski znakovi zareza, a ortografska su načela ostala kao u prvotnoj inačici pjesme. Proučavajući ovakvu inačicu pjesme, sasvim je jasno da je sadržajno relativno značenjski ista, a jedino što se u formalnom smislu ističe i odudara od proznog načina pisanja jest povremeno stilski obilježen red riječi te pregršt stilskih figura ili kako kazuje Krešimir Bagić, *eufonijskih gesti* (Bagić, 1994: 24). Prije no što nastavimo, smatramo kako je potrebno razjasniti stilem *plovdiv*. Govorimo o stilemu koji je prilično jednostavan značenjem i svojstvom prenesenog značenja, ali ostaje zaista zanimljiv. Stilem označava veliki brod kojeg pjesnički subjekt vidi na moru i ne znajući kako da predstavi tu grdosiju od broda naziva ga *plovdivom*. Sam je stilem sastavljen od dvaju značenja te u ovom slučaju prvo je značenje plovidbe ili svojstva plutanja,

a drugo je značenje vezano za opis divovskog. Naravno, bitna je i usporedba s bugarskim gradom istoga imena. Ovdje primjećujemo još jednom težnju pjesnika prema sažimanju leksema u jedan stilem koji će pokrivati više značenja. Stavljajući u kontekst navedeni stilem s obližnjim stihovima možemo primijetiti izuzetnu fascinaciju pojavom na obzoru za koju se čak pjesnik pita je li to grad ili brod, toliko velik da ga očarava. Smatramo kako dodavanje šest interpunkcijskih znakova zareza u prepjevu pjesme nije izrazito promijenilo ni smisao ni izgled prepjeva. Njih smo dodali ne bismo li поближе istaknuli razinu razlike između poezije u prozi i lirizirane proze. Promatrajući pjesmu, zasigurno se ističe nedostatak glagola na kraju prvog dijela pjesme. Pretpostavljamo da nedostaje pomoćni glagol *biti*, kojeg je pjesnik izostavio, kako pretpostavljamo, budući da bi isti mogao biti zalihosni element, ali i narušava odnos rime ili sroka s već rečenim parnjakom *spaljen*.

Podrazumijevamo kako je zvuk integralni dio svakoga književnog djela, a u Severovoj se poetici to jasno vidi budući da je književno-teorijska misao već ustvrdila kako se u navedenoj poetici pjesnika naglasak oslanja na zvuk, a ne na sadržaj. Kada uvedemo ovu posljednju veliku promjenu u odnos poezije i proze i književnosti uopće ostajemo s pitanjem vrste i poimanja *mimesisa* uopće u suvremenoj poeziji. Najstarija podjela *mimesisa* jest upravo ona Platona i Aristotela. Podatke o tom odnosu nalazimo u pregršt građe, a natuknica u *Hrvatskoj online enciklopediji* donosi sljedeće i adekvatno sumira promjenu pojma *mimesisa* kroz povijest:

Koncepcija umjetnosti kao mimeze javila se u antičko doba u sklopu dokazivanja prednosti filozofije nad pjesništvom, koje se do pojave sofista držalo najznačajnijim oblikom pohrane tradicijskih vrijednosti. U tom ga je smislu prvi rabio Platon u Državi razmatrajući političku i pedagošku vrijednost umjetnosti. Po njem je sva umjetnost mimetična, dapače sjena »sjene«, i to zato što odražava prirodu, koja i sama tek odražava vječni poredak ideja. Odatle i dvostruka optužba na račun umjetnosti, s jedne strane kao krivotvorine prirode, a s druge kao nemoralne učiteljice života koja zavodi mlade na poistovjećivanje. Aristotel je u Poetici prevrjednovao i promijenio shvaćanje mimeze. Ona je po njegovu shvaćanju nagon za učenjem zajednički svim ljudima, a pjesništvo je samo jedna od njegovih manifestacija. Pjesnička mimeza nije puko oponašanje prirode, nego prikazivanje njezine skrivene razvojne mogućnosti. Dramsku mimezu Aristotel je odredio kao prikazivanje radnje (grč. μῦθος, mýthos), koja nije puki slijed događaja, nego strukturirana i dovršena cjelina koju je izumio pjesnik.

Mimeza se tako već približila značenju umjetničkog stvaranja (grč. μίμησις, mīmēsis). Pjesnik ipak ne stvara neku novu prirodu, već izvlači ono univerzalno iz postojeće prirode pa je radnja koju prikazuje ustrojena po zakonima vjerojatnosti i nužnosti. Zato je Aristotel i mogao zaključiti da je pjesništvo filozofskije i istinitije od povijesti jer ona prikazuje činjenice zadržavajući se na površini stvari. No u Aristotelovu pojmu mimeze dimenzija je stvaranja još tijesno povezana s dimenzijom otkrivanja (grč. εὔρεσις, heúresis), što će izazvati podvojenu recepciju njegove koncepcije i unijeti u nju dvosmislenost koje se nije oslobodila sve do danas.

(Hrvatska enciklopedija, 2021)

Oponašanje (grč. mimesis, lat. imitatio) počevši s Platonom ima jedno značenje koje se svodi na obično imitiranje, realističko prikazivanje neke pojedinačne stvari na slici ili skulpturi. U povijesti umjetnosti najbliži su tomu bili realisti i naturalisti u 19. i potom neorealisti i hiperrealisti u 20. stoljeću. Davno se uočilo kako riječ mimezis i njeno shvaćanje u Platona u *Državi* ne odgovara umjetničkoj djelatnosti, pa je to razlog zašto se u nas prevodi riječima prikazivanje ili predstavljanje. Umjetnik prikazuje sve ono opće, karakteristično i tipično, bitno i idejno. Dakle, posebnost je umjetnosti što to idejno može iznijeti na vidjelo, učiniti dostupnim posredstvom osjetila. Stari teologijski termin za stvaranje neke ideje i same stvari po toj ideji je stvaranje (lat. creatio). Zbog toga se već dugo govori o umjetnosti kao stvaralaštvu. Zaključno, razlika između starih i novih umjetnika upravo je u tomu što ovi više ne očekuju susret s nekim metafizičkim idejama, već ih u vlastitom umu i mašti odmah proizvode kao estetske ideje.

Sasvim je logičan zaključak kako je mimezis jedan od ključnih pojmova poezije. Vidmar razlikuje poimanje riječi kroz povijesti pa novodi kako se u suvremenom svijetu značenje pojma donekle promijenilo imajući u vidu tzv. mimetičku dimenziju. Ipak, upravo je književnost jedini najbolji alat za suočavanje sa svime što se nalazi na ljestvici društvenih vrijednosti:

Jedna od ključnih odrednica poezije, kao i drugih književno-umjetničkih djela, jest njezina takozvana mimetička dimenzija. U svojem izvornom značenju, pojam mimezisa podrazumijeva oponašanje, a odnosi se na nastojanje umjetnosti da vjerno precrtava stvarnost. No, u suvremeno se doba govori o mimetičkoj dimenziji koristi za onaj aspekt književnosti u kojemu se prepoznaje njezina okrenutost temama koje su od dubokog značaja za ljude, prvenstveno zbog toga što se tiču naših subjektivnih iskustava i načina na koji, kao ljudska bića, ta iskustva proživljavamo. (...) Upravo je književnost (uz

ostale umjetničke forme) najbolji alat za suočavanje sa svime što čini vrijednosno-iskustvenu dimenziju našeg života.

(Vidmar, 2021: 55)

Ostalo nam je još prikazati ono što Hegel povodom *apstraktne forme* kaže o prirodno lijepom. To vrijedi i za formalističko shvaćanje umjetničkog djela:

Forma prirodno lijepog kao apstraktna jest, s jedne strane, određena forma i, prema tome, omeđena; s druge strane ona sadrži izvjesno jedinstvo i apstraktan odnos prema sebi. Međutim, bliže promatrana, ona regulira vanjsku raznovrsnost prema toj svojoj određenosti i tome jedinstvu, ali koji ne postaju imanentna unutaršnjost i o-duševljujući lik, već onome što je vanjsko ostaje vanjska određenost. - Ta vrsta forme zove se pravilnost, simetrija, osim toga zakonitost i naposljetku harmonija.

(Hegel, 1957: 179)

Međutim, do pojave apstrakcije općenito i apstraktnih umjetničkih formi u umjetnosti, svako je umjetničko djelo kao figurativno imalo i sadržaj, nešto što je prikazivano. Budući da ono ne može biti isključeno iz djela, onda se jedinstvo djela trebalo tražiti ne samo u vanjskoj formi. Upravo će Hegel kazati:

Konkretno jedinstvo unutaršnjeg sastojalo bi se u tome što bi, s jedne strane, duševnost [sc. nekog lika] u sebi i za sebe bila bogata sadržajem, i što bi, s druge strane, tom svojom unutaršnjošću prožimalo vanjsku realnost, te bi dakle realni lik učinila otvorenom manifestacijom onog unutaršnjeg.

(Hegel, 1957: 179)

Dakle, umjetničko djelo ima jedinstvo kada je neka metafizička ideja (u našem bismo slučaju mogli reći i protomimetična ideja) preko estetske ideje i forme umjetničkog djela znalački izvedena.

Ako pokušamo pjesmu *put prema kraju puta* podvrgnuti teoriji *mimesisa* po Aristotelovskom shvaćanju iste, dolazimo do nekoliko zaključaka. Ako je zaista pjesništvo prikazivanje razvojne mogućnosti prirode svijeta, kako tome argumentu pridružiti pjesništvo Josipa Severa? Već smo naveli kako je po književno-teorijskoj misli pjesništvo Josipa Severa naglasak stavilo na zvuk, a ne na sadržaj. Sadržaj pjesama više proizlazi iz ostvaraja zvuka, nego što proizlazi iz formalnog sadržaja riječi u stihu. Kakvu prirodu ili razvojnu mogućnost iste prikazuje Severovo pjesništvo kada se ta priroda teško može zasnivati na bilo kakvim stvarnosnim okvirima? Aleksandar je Flaker konstatirao da se avangardna književnost ne oslanja na mimetičke principe

ili da nije određena mimezom pa je to već poznata misao. (Flaker, 1984: 20) Ne postoji razvojna mogućnost prirode kada je razvoju mimetičke misli ili razvoju mogućnosti došao kraj. Sve je već predstavljeno i obrađeno, jedino se sustav nadograđuje u obmani originalnosti. Što je to univerzalno koje pjesnik izvlači iz postojeće prirode? Ono univerzalno je već rečeno i kao takvo ne pripada poetici postmodernizma. Svijet ili priroda svijeta u današnjem globalnom društvu toliko je raslojena i kao što smo već naveli fragmentirana pa se ne može govoriti o nečemu univerzalnom, već o preradi univerzalnog ili o samom predstavljanju, a samim tim i postojanju, pojma iz prirode ako ga predstavljamo, ili još preciznije - ne predstavljamo, književnošću, jezičnim ili stilskim postupkom, kao što je slučaj s teorijom dekonstrukcije. Samo predstavljanje ili oblikovanje stvarnosti materijalnog svijeta nas ne može naučiti ničemu novome. U tome se krije Severov pjesnički postupak. Čini se da upravo ovakvim postupkom pjesnik negira univerzalnost kao koncept koji se često vezuje uz mimezu. Nemogućnost predstavljanja ili oblikovanja stvarnosti kao nečega novoga ili univerzalnog kroz pjesništvo nas dovodi do druge moguće koncepcije *mimesisa*. Platon nam kazuje kako je umjetnost (a samim time i pjesništvo) imitacija imitacije jer se ne može približiti izvornosti ili savršenosti ideje. Kao takva, umjetnost je samo treći stupanj predstavljanja stvarnosti i zbog toga nam je pragmatično neupotrebljiva.

Ovdje bismo trebali spomenuti i vrlo bitnu, tradicionalno oprežnu, koncepciju mimezi. Riječ je, dakako, o *dijegezi*, a ona se uglavnom definira:

dijegeza (grč. διήγησις: razlaganje, pripovijedanje), prema G. Genetteu, pripovijedanje posredovano pripovjedačima ili likovima. Strukturalističkoj upotrebi pojma implicitna je opreka s pojmom mimeze ili izravnog oponašanja.

(Hrvatska enciklopedija)

Treba imati na umu da se dijegeza uglavnom vezuje uz pripovijedanje što znači da u našem kontekstu gubi primat budući da je istraživanje uglavnom fokusirano na pjesničko predstavljanje stvarnosti. Sama je dijegeza Platonov termin koji je koristio da bi bolje razložio neizravno pripovijedanje događaja. U tom je slučaju mimeza kao termin korištena da bi bolje razložila i objasnila izravno pripovijedanje, odnosno, predstavljanje stvarnosti. Treba uzeti i u obzir kako je Platon koristio drukčije vrste umjetnosti (slikarstvo, kiparstvo) za polazišne primjere od Aristotela koji se u *Poetici* bazirao na književnosti. Upravo je tu opreku, kako

navodi i natuknica, ponovno počeo koristiti G. Genette ne bi li razlikivao kazivanje i pokazivanje.

Osim dijegeze, bitan je i termin *autoreferencijalnosti* koji se definira:

Autoreferencijalnost je dimenzija kojom iskaz ili tekst upozorava na situaciju, kontekst ili subjekt vlastita iskazivanja, na vlastitu kompoziciju, strukturu, kod, propozicijsku ili žanrovsku pripadnost.

(Biti, 2000: 27)

Pavao Pavličić termin objašnjava kao *postupak kojim se u književnome djelu tematizira literarnost toga istog djela* (Pavličić, 1993: 105), dok Dubravka Oraić Tolić shvaća *autoreferencijalnost* kao Jakobsonovu funkciju koju on naziva poetskom (Oraić - Tolić, 1990: 34–37).

Potonji nam je termin izrazito bitan budući da će interpretacije pjesama potvrditi kako je riječ o pjesničkim predlošcima koji često sadržavaju različite postupke i mehanizme *autoreferencijalnosti*. Termin će preuzeti interpretacijski primat kada budemo istraživali odnos Severove poetike i stilske dominante postmodernizma, a natruhe se već mogu pronaći u interpretaciji pjesme *put prema kraju puta*. U javnosti je ponekad sam pjesnik predstavljan kao pripadnik tzv. *nonsens* pjesništva budući da su mu pjesnička ostvarenja donekle fokusirana na zvučno ostvarenje uz postojanje izraženijeg komunikacijskog šuma. Međutim, upravo kao što smo i pretpostavili istražujući prvu hipotezu istraživanja, Sever je mukotrпно radio na svakoj od njegovih pjesama što potvrđuje i njegovo kazivanje:

Mi apsolutno moramo shvatiti da pjesniku nitko ne govori stihove u uho, da on do pjesama dolazi radom, da treba sakupljati građu, da je treba ispitivati i da u njegovu radu mora postojati neki red. U svakom slučaju, u pisanju mora doći do formiranja spontanog ritma pjesme, do ritma riječi, ritma rečenica. Tu također može doći do razbijanja starog i stvaranja novog ritma.

(Sever, 1970: 1262)

Ovdje je vrlo bitno spomenuti i termin *Furor poeticus* koji se u nas često prevodi kao pjesnički zanos. Naime, termin objašnjava divinantnu snagu (Platon progovara o Muzama) kojom pjesnik dolazi do inspiracije što za posljedicu ima inovativno i izvorno pjesničko (literarno) djelo. Termin je izrazito bitan kada razmatramo Platonovu koncepciju mimeze budući da je Platon, po Sokratovom učenju, vjerovao u božansko nadahnuće. Tu se okosnice ovog vjerovanja

preklapaju s teorijskim konceptom *protomimesisa* pa smatramo kako je pjesnički zanos u najizvornijem obliku utjecao na Severovo pjesničko stvaralaštvo. Smatramo kako je Sever kao pjesnik dovoljno *oslobodio* maštu (o oslabljenim dimenzijama pjesama bit će mnogo više napisano u nastavku istraživanja) ne bi li proniknuo u *sфере* nadahnuća. Potvrdu napisanome pronalazimo u Maroevićevom tekstu o Petrićevom mladenačkom radu *Govor o različitosti pjesničkih zanosa* (tada je Petrić imao tek dvadeset i četiri godine) pa u konačnici teksta Maroević zaključuje:

*Na krilima Platona, kako sam kaže, vinuo se i u nebeske sfere, te je za svoju tezu o prevlasti božanskoga nadahnuća u pjesništvu potražio uporišta u značenju i vrijednosti Muza, a svakoj je od njih našao korelative u odgovarajućim planetima. Astrološkim tumačenjem, ezoteričko-mističkim sustavom veza između utjecajnih zvijezda i njima sklonih poetskih duhova, objasnio je tipološke i žanrovske razlike pojedinih autora. Posredstvom demona nebeski se zanos, omamljenost, svojevrsni bijes ili pjesničko ludilo prenosi na ljude, a najveći, najuniverzalniji i najintegralniji su pjesnici na koje je utjecala Kaliopa, Muza nebeskog sklada i sfernih suglasja. Samo pjesnici potaknuti višnjim pobudama mogu svoju maštu osloboditi od robovanja tvarnosti i djelo im može poteći poput rijeke ili planuti poput vatre, dok je poezija koja nastaje pod utjecajem drugoga pjesništva - koje u tom slučaju djeluje kao magnet - hladnija i mehanička. U kasnijem, sinteznom djelu o pjesnistvu *Della poetica: La deca disputata* (1586), nastalom nakon više od tri desetljeća, Petrić je u uvodnom poglavlju razradio svoje shvaćanje pjesničkih zanosa vezujući ih također uz melankoličku narav, a koncilijantniji je prema znanju i vještini kao poetskim *movensima*.*

(Maroević, 2002: 13-14)

Budući da novi teorijski koncept zasnivamo na korištenju i prikazivanju (predstavljanju) protomimetičnih ideja sasvim je logično opisati način na koji one nastaju. Ovdje bismo mogli naglasiti kako je zapravo riječ o svojevrsnom koreliranju termina protomimetičnih ideja s estetičkim idejama. Same su estetičke ideje posljedica estetičkih atributa koje koristi umjetnik. Ti su estetički atributi u Severa detaljno opisani uglavnom u svakome poglavlju disertacije. Estetički atributi u Severa obuhvaćaju sve stilske odabire i mogu se značenjski prenijeti na cijeli Severov pjesnički postupak. Nemogućnost predstavljanja protomimetičnih ideja vezuje se uz dihotomiju logičkih i estetičkih pojmova. Dakle, estetički atributi iz kojih proizlaze estetičke ideje pa posljedično i protomimetične ideje nisu sadržani u određenom pojmu:

Najjednostavnije rečeno, estetički su atributi konkretni motivi koje umjetnik koristi u svojem djelu kako bi posredstvom njih prikazao određene estetičke ideje, kao kada Cesarić preko motiva slapa prikazuje ideju svijeta, ili kada Domjanić crvene ciklame postavlja kao prikaz ideje smrti. Za razliku od logičkih pojmova koji su analitički i proizlaze izravno iz određenog pojma i u tom su smislu strogo određeni, estetički atributi nisu na taj način sadržani u samom pojmu.

(Vidmar, 2021: 113)

Proces nastanka ideje i pridodani joj sadržaj nastaje artikulacijom atributa koji mogu biti estetičke ili čak i logičke prirode. Ovakav proces, naravno, slijedi i Sever što ćemo detaljnije opisati u stilskoj analizi poetike. Ono što je drukčije u Severovoj poetici jest poetska tendencija koja onemogućava istinsko predstavljanje ideje, ali je toga svjesna što nas dovodi do zaključka kako je konceptualizacija ideje u teoriji moguća, ali u pjesničkoj Severovoj praksi to nije slučaj jer su sami estetički atributi i posljedično estetičke ideje narušene širenjem dimenzija sadržaja i forme. O odnosu genijalnosti i uobrazilje (po Kantovu shvaćanju) Vidmar piše na sljedeći način:

Ako je genijalnost talent uobrazilje da pruži bogatu građu, tada se umjetničko stvaranje (umjetnika-genija) sastoji u tome da generira attribute koji na najbolji mogući način zahvaćaju relevantnu estetičku ideju odnosno omogućuju publici da posredstvom tih atributa konceptualizira dotičnu ideju i da joj određeni sadržaj.

(Vidmar, 2021: 113)

U razradi teorijskog koncepta pisali smo o nemogućnosti predstavljanja protomimetičnih ideja kao izravnog zrcaljenja svijeta ideja. To znači da se protomimetične ideje zadržavaju na razini estetičkih ideja što nas dovodi do zaključka kako protomimetične ideje potiču na refleksiju, ali su praktično neizrecive što za posljedicu ima veće apstrahiranje sadržaja. Zato je Sever svjestan nemogućnosti istinskog predstavljanja ideje. Sve napisano znači da Severova poetika obitava na granici logičke i estetičke ideje pri čemu jedinstveni estetički argumenti označavaju inovativan stil. Navedene je dihotomije Severov pjesnički postupak izrazito svjestan što možemo potvrditi i citatom Vidmar:

Ipak, krajnji rezultat takvog promišljanja nije konkretan propozicijski sadržaj: estetička ideja potiče na refleksiju, ali u konačnici ostaje neizreciva. Mnogi su filozofi ovu neizrecivost estetičkih ideja povezali s višestrukim značenjima koja su dostupna u

interpretativnim zahvaćanjima umjetničkih djela. Budući da su estetičke ideje tematski pojmovi o kojima je određeno djelo, svako djelo predstavlja jedan mogući način promišljanja o dotičnom pojmu.

(Vidmar, 2021: 117)

Izdvajamo i konsenzus teorijske misli o Kantovoj klasifikaciji pri čemu je poezija na prvom mjestu. Ovako sumira Vidmar:

Općenito možemo primijetiti da Kantova klasifikacija, a onda i hijerarhijski poredak umjetnosti, pokazuje kako najviše cijeni one umjetnosti koje su u najvećoj mjeri povezane s pojmovima, a najmanje one koje se primarno dotiču osjetila.

(Vidmar, 2021: 136)

Poezija, prema Kantu, preuzima primat nad ostalim vrstama i rodovima umjetnosti upravo zbog jedinstvenog odnosa razuma i čulnog koje pobuđuje u čitatelju. Vidmar navodi:

Nasuprot tome, poezija, čija ljepota velikim dijelom proizlazi iz njezina glazbenog aspekta, govori i razumu; upravo zbog toga ona i zauzima prvo mjesto u Kantovoj klasifikaciji.

(Vidmar, 2021: 138)

S današnje kronološke i sinkronijske udaljenosti od nastanka Severovih pjesničkih zbiraka jasnim nam se čini odabir umjetničkog roda. Poezija se zaista čini najpodatnijom za predočavanje intelektualnih ideja i pojmova razuma što Sever, naravno, prepoznaje te je stoga njegov odabir svrsishodan. U korijenu ovakvog promišljanja zapravo stoji odabir pjesnika koji mu omogućava djelovanje po vlastitom putu što znači da pjesnik nije ovisan o prethodno stečenom znanju. Potvrdu nalazimo u razmišljanju Vidmar:

To znači da pjesnik, više od ostalih umjetnika, djeluje po vlastitoj genijalnosti i najmanje je ovisan o učenju i nasljedovanju. To što je pjesništvo najmanje podložno pravilu, dakle mjeri ukusa, znači da je u najvećoj mjeri obdareno duhom, odnosno da je više od ostalih umjetnosti sposobno predočiti intelektualne ideje i pojmove razuma i učiniti to na učinkovitiji način nego ostale umjetnosti.

(Vidmar, 2021: 138)

Pojam imaginacije izuzetno je bitan u tumačenju umjetnosti pa tako i Severove poetike. Sama imaginacija nadilazi materijalnu stvarnost te omogućava (barem u teoriji) predstavljanje ideja uma. Upravo se u poeziji može pronaći mehanizam posredovanja između razuma i uma što znači da je sam talent imaginacije ono što dovodi empirijsko iskustvo do razine pri kojoj se

može dovesti u korelaciju s idejama uma. Stoga, vrlo je bitno uspostaviti zapravo sinonimični odnos protomimetičnih ideja s idejama uma koje je nemoguće iskazati budući da ostaju izvan dometa iskustva. Kada se te ideje uma pokušava predstaviti (svjesna nemogućnost) dobivamo ono što u istraživanju nazivamo protomimetičnim idejama. Dakle, pokušaji predstavljanja ideja uma, koliko god krnje djelovali, možemo nazvati protomimetičnim idejama. To je spona Platonovog koncepta mimeze i novog teorijskog ključa. U ovom slučaju, taj proces opisuje znanost o estetici. Potvrdu hipotetiziranom nalazimo u Vidmar:

Ovdje je opisano djelovanje imaginacije koja nadilazi promatranje empirijske prirode i uzdizanje do nadosjetilnoga, dakle do ideja uma. Drugim riječima, slobodno djelovanje imaginacije kakvo je operativno u stvaranju i čitanju poezije specifično je po tome što posreduje između razuma i uma – ne zaboravimo kako je cijela funkcija estetičkog iskustva upravo takvo posredovanje. Sjetimo se i da je talent imaginacije da na temelju dane prirode, dakle empirijskoga svijeta i čovjeku dostupna empirijska iskustva, stvori neku drugu prirodu tako da empirijsko iskustvo dovede u vezu s idejama uma, odnosno s idejama koje nikada ne mogu postati predmet percepcije, a onda ni znanja, odnosno s idejama koje po definiciji nužno ostaju izvan dometa iskustva, iako su utkane u sam um i um se po njima vlada kada rukovodi razumom.

(Vidmar, 2021: 139)

Vratimo se na promišljanja o nadgradnji ili pojednostavljivanju sustava. U vremenu kada Josip Sever stvara, pjesnički je sustav izrazito teško nadograditi koristeći tradicionalne oblike i postupke u pjesništvu. Mogućnosti su istog ograničene jer mu je i forma zalihosna i odredljiva. Josip Sever s jedne strane sustav nadograđuje pridajući naglasak zvuku, a s druge ga pojednostavljuje jer ne poštuje tradicionalne pjesničke obrasce i postupke budući da ih samo imitira. Stoga, njegovo je pjesništvo ostvarilo pomak općenito u književnosti, a pogotovo u pjesničkom stvaralaštvu. Pjesništvo ovog pjesnika, dakle, nije uputno proučavati u smislu tradicionalnih predodžbi o pjesništvu, već ga treba proučavati u smislu promjene paradigme samog pjesništva. Upravo zbog navedenih argumenata, čini se prigodnim Severov pjesnički postupak proučavati u sklopu koncepta imitacije imitiranog tradicionalnog oblika pjesništva s naglaskom na uzaludni pokušaj predstavljanja savršenosti ideje, a ne prirode materijalnog svijeta koja je već imitacija svijeta ideja. Odnosno, prvotnog Platonovog koncepta *mimesisa*. Ako uzmemo u obzir vrijeme nastanka Severovog pjesničkog stvaralaštva i današnje vremenske distance od istog, jasno je kako pjesnik nije vjerovao u promjenu stvarnosti (o nedostatku

optimalne projekcije (termin je to Aleksandra Flakera¹⁹) pisali su mnogi vezujući nedostatak istog uz poetiku Josipa Severa) ili bolje rečeno promjenu ljestvice društvenih vrijednosti kroz književnost. Stoga, mogli bismo zaključiti kako je Severov pjesnički postupak imitacija imitiranog (u Aristotelovom smislu) tradicionalnog kronološkog pristupa pjesništvu. Kako to možemo primijetiti? Već smo razložili argumente koji govore o nepostojanju tradicionalne razlike između poezije i proze u Severom pjesničkom postupku. Dakle, žanrovski je Severovo stvaralaštvo samo uvjetno pjesničko. Ono se zasniva na većem udjelu zvuka u smislu književnog djela, što se pripisuje poeziji, pa je takav postupak jedini koji pokazuje afinitet prema poetičnom naspram prozaičnog. Ukratko, ono što razlikuje Severovo stvaralaštvo od recimo bilo kojeg proznog stvaralaštva jest način na koji se koristi zvuk te dokidanje tradicionalnog (Aristotelovog) poimanja mimeze. Zvuk se uvijek priznavao kao izrazito bitan čimbenik književnih djela i uvijek se na njega gledalo kao na važniju osobinu lirskih uradaka naspram proznih. Ako Severovo stvaralaštvo ne predstavlja razvojnu mogućnost stvarnosti u Aristotelovom smislu, a samim tim ju ni ne oblikuje, nema (osim stihičnosti) istinskih poveznica s tradicionalnim oblicima pjesništva, i ako se Severov tekst od ostalih dijeli isključivo načinom uporabe zvuka, o kakvom je stvaralačkom postupku uopće riječ? Navedenim pitanjem želimo pojasniti argument kako se zapravo u stvaralaštvu navedenog pjesnika ne koristi predstavljanje materijalne stvarnosti, već predstavljanje i oblikovanje neke prvotne (idejne) stvarnosti lirskoga subjekta. Stoga, Severov je postupak puno bliži Platonovskoj koncepciji *mimesisa* od one Aristotelovske. Severova je mimetičnost unaprijed uzaludna i kao takva ne pokušava predstaviti vječni poredak ideja jer intuitivno zna da je takav postupak nemoguć. Ta mimetičnost pokušava neposredno predstaviti vječni poredak ideja što je u osnovi nemoguće, ali je pjesnik svjestan te nemogućnosti. Odlika protomimetičnosti jest upravo predstavljanje stvarnosti izvan okvira riječi i sadržaja iste. To se lijepo daje vidjeti kroz konkretističku poeziju i Severovo stvaralaštvo. Konkretistička poezija tom problemu prilazi kroz vizualni aspekt, dok Severova poetika istom prilazi kroz auditivni i nešto manje vizualni aspekt. Budući da smo ustvrdili kako Severova poetika ukazuje na oblikovanje već oblikovanog u pjesničkoj formi (izgledu) i semantičkom sadržaju, možemo zaključiti kako se ista zvukom (*eufonijskom gestom*) pokušava približiti svijetu ideje, prvotnom obliku ideje, svijetu savršene forme kroz napuštanje i u isto vrijeme imitaciju imitiranih tradicionalnih obrazaca ustanovljene umjetničke vrste. Od izuzetne je važnosti naglasiti kako ta poetika ne pretendira kako isto može

¹⁹ Opširnije u djelu: Flaker, Aleksandar. *Poetika osporavanja*. (Zagreb: Školska knjiga, 1984.)

učiniti, već samo ukazuje na tu nemogućnost. Sustav se mora nadograditi i u ovom slučaju, književna invencija kreće u navedenom smjeru. Što iz iste možemo naučiti i koji joj je smisao? Nedostatak sadržajnog smisla, ili relativna otvorenost značenja formalnog sadržaja dopuštaju izvedbi zvuka, koja je uvijek individualna, put prema ideji. Takva ideja, zbog nedostataka zajedničkih elemenata, nikad nije univerzalna. Svi nam navedeni argumenti potkrjepljuju tezu o Platonovskoj koncepciji mimeze u Severovom stvaralaštvu. Slažemo se, umjetnost nije pragmatična. Severova poetika za cilj, smatramo, nema poistovjećivanje, jer smo s današnje vremenske distance svjesni da je to nemoguće, ali ne negira krnjost u predstavljanju stvarnosti. Stoga možemo zaključiti kako umjetnost, u našem slučaju književnost, jest krivotvorina prirode. Ona dopušta individualno shvaćanje ne samo različitim poimanjem pročitano već i različitom izvedbom, ali ne pretpostavlja promjenu stvarnosti na bilo koji način. Tu vidimo razlog naglašavanja uloge zvuka. U Severovoj poetici djelići sadržajnog značenja su toliko raspršeni da ih vezivno tkivo (zvuk) uvijek na različit način povezuje i kako god se tekst izveo, značenje nikad nije cjelovito, očigledno ili pak približno. Značenje u takvoj poetici nije i ne želi biti skriveno, ono je naprosto - raspršeno. Svaki čitatelj na određen način shvaća Severov tekst, no nikad isti nije jasno shvaćen. Razlog tomu jest spoznaja o nemogućnosti konačnog značenja, pa i onog približnog. Književnim postupkom kojega smo naveli ne možemo dokučiti jedinstveno značenje upravo iz razloga jer je konačno značenje to da jedinstvenog značenja nema. Jer, kako smo naveli prema Platonu, jedinstvo i savršenstvo pripadaju svijetu ideja, a njemu se možemo približiti jedino razmišljanjem.

Što je dakle *protomimesis*²⁰? *Protomimesis* je uzaludan pokušaj predstavljanja vječnog poretka ideja (umnih) prvotnim utiscima značenja prirode svijeta bez pokušaja promjene istog kroz umjetnost. *Protomimesis* je prvi utisak, prvi dojam savršenog svijeta ideja koji mi, obični smrtnici, možemo samo naslućivati. Jasno je značenje u svijetu ideja i njemu se ne možemo približiti. Stoga, *protomimesis* pokušava predstaviti svijet ideja, a ne materijalni svijet u kojem živimo. Upravo protomimetičnost utječe na percepciju proučavane umjetnosti. Ako Severovo stvaralaštvo proučimo kroz prizmu *protomimesisa* dolazimo do zaključka kako je to isto stvaralaštvo mudroslovne prirode. Tu se može iskazati poveznica s prvotnim shvaćanjem mimeze i tvrdnjom da je pjesništvo filozofskije od povijesti koja je činjenična. U opreci sa

²⁰ Iako smo skovali ovaj termin ne bismo li pobliže objasnili cilj Severovog književnog postupka, isti ne treba brkati s *proto-mimesisom* u drugih autora kao što je termin Jordana Zlateva (2008). Po Zlatevu, termin *proto-mimesis* označava odnose u kognitivnoj lingvistici, odnosno u procesu usvajanja jezika. Ovdje je značenje termina sasvim drukčije. Navedeni se rad može pronaći na poveznici: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/18502623/>.

svijetom u kojem danas živimo, jasna je potreba za iskazivanjem nemogućnosti predstavljanja univerzalne stvarnosti jer ona naprosto ne postoji. Stoga, mišljenja smo da svatko ponaosob, individualno, određuje vlastitu materijalnu stvarnost. U slučaju poetike Josipa Severa, stvarnost je knji odraz savršenosti ideje i forme i kao takva je predstavljena (poetika) kao put prema kraju puta.

Razmislimo o jednom od mogućih zaključaka već napisanog. Ako je predstavljanje ili oblikovanje stvarnosti u Severovoj poetici zaista neodredljivo i ako predstavlja samo odsjaj savršenosti svijeta ideja, književni (pjesnički) je tekst u tom slučaju bliži filozofiji nego što je umjetnosti. I u ovom se zaključku može ostvariti poveznica između potrebe za invencijom u književnom sustavu i potrebom za pojednostavljenjem istog sustava. Ukratko, Severova poetika složenošću sadržajne izvedbe teksta upućuje na pojednostavljivanje umjetničkog principa približavajući isti filozofskom konceptu nemogućnosti ostvaraja savršenog svijeta ideja u imitaciji tradicionalno (prema Aristotelu) imitirane stvarnosti. Stoga, zaključujemo kako je Severov književni tekst imitacija tradicionalnog književnog teksta i kao takav samo odsjaj tradicije književnog sustava. Ukratko, Severova je poetika samo namjerni odsjaj filozofskog koncepta savršenosti ideje i kao takvu ju možemo svrstati u oblast filozofije. U još manje riječi mogli bismo reći da je Severova poetika filozofski koncept u stihovima. Zbog svega navedenog, zaključujemo kako je postupak protomimetičnosti u Severovoj poetici namjeran. Oblikovati se može samo imitacija imitacije koja pruža beskonačno mnogo značenja, ali ni jedno nije univerzalno ili očito.

Krenimo na posljedice *protomimesisa* kao umjetničkog postupka. Ako termin *protomimesisa* obuhvaća predstavljanje i oblikovanje odsjaja savršenosti svijeta ideja kroz postupak imitacije imitiranog i tu prestaje s djelovanjem, što isti kazuje o vrijednosti i nužnosti književnog teksta? Ako smo pretpostavili da se koncept Severove poetike oslanja na Platonovu koncepciju mimeze, onda ista pretpostavlja zalihosnost književnosti u stvarnom svijetu i kao takva opisuje početak njenoga kraja. Rečeno možemo potkrijepiti i sumirati pitanjem: koliko se danas poezija čita? Danas se često govori o tzv. krizi čitanja, no mišljenja smo kako u toj krizi čitanja najteže prolazi pjesništvo. Svjedoci smo sve rjeđeg čitanja poezije i lirike općenito. Razlog koji ide u prilog sve manjoj "konzumaciji" lirike nalazimo u današnjem izrazito pragmatičnom svijetu u kojem pjesništvo ne može ponuditi razvoj vrijednosti koje traži suvremeni (sve više materijalan) čovjek. Pjesništvo, kao dio umjetnosti, ne pridonosi ekonomskom razvitku svijeta i kao takvo

nema mjesto u sadašnjoj svakodnevnici. Poezija postupno nestaje s ljestvice društvenih vrednota. Upravo zbog navedenog dade se zaključiti kako je prvotna Platonova kritika umjetnosti i nepraktičnosti pjesništva relativno točna. Razlika Severove naspram ostalih poetika jest da Josip Sever shvaća da se poeziji kakvu ju poznajemo približava kraj. Današnji svijet naprosto nema više vremena za imitaciju imitiranog. Svaki se izrečeni argument može potkrijepiti činjenicom da se sustav mora dodatno zakomplicirati ili krajnje pojednostaviti. Čini se da današnja civilizacija luta upravo između pojednostavljanja sustava s jedne strane i nadgradnje sustava s druge. U velikoj nadgradnji sustava, složeniji je postao odnos ekonomije i osobe, a jednostavniji je postao odnos osobe i umjetnosti budući da umjetnost gubi na vrijednosti. U isto vrijeme, umjetnost slijedi vlastiti razvojni put koji dodatno udaljava prosječnu osobu od korištenja ili proučavanja iste. Razlog ovome nalazimo u brzini promjena u umjetnosti naspram promjena u svijetu. Ukratko, današnji čovjek nema vremena proučavati razvojni put određenog dijela umjetnosti da bi pravilno interpretirao suvremena djela tog istog dijela umjetnosti. U ekonomskom smislu, umjetnost je nepraktična i neprofitabilna što potvrđuje Platonovu koncepciju mimeze. Za umjetnost nema mjesta u Platonovoj *Državi*, kao ni u ovoj današnjoj, globalnoj. Subjektivno bismo mogli reći da je razlika Platonove *Države* i današnje globalne države u tome da su robovi postali radnici. Odnos prema umjetnosti ostaje isti.

Pokušajmo analizirati postupak protomimetičnosti u već navedenoj pjesmi. Kao što smo već argumentirali, naglasak je u poetici Josipa Severa na zvuku. Promotrimo odnos sadržajnog i auditivnog dijela pjesme kroz postupak *protomimesisa*.

7. 4. Sadržaj, zvučnost i njihov odnos kroz *protomimesis*

Da bismo pravilno interpretirali citiranu pjesmu koristeći postupak *protomimesisa* kao načina umjetničkog predstavljanja i oblikovanja, smatramo da pjesmu moramo razdvojiti u pripadajuća joj četiri dijela i pritom svaki dio zasebno analizirati ne bismo li u konačnici cjelovito interpretirali pjesmu. Zbog pojednostavljenja predstavljanja pjesme, koristit ćemo prepjev pjesme pa krenimo od prvog dijela:

put prema kraju puta

i jer se radi tu o plovidbi, kada smo prošli olujno gorje i stigli u dolinu ruža, ocean mirisnoga mira, nama na obzoru je plovdiv, na obzoru je grad il brod siv od pepela već

davno spaljen, grad koji neće moći dalje onako raskliman i prastar u toj ravnici zaustavljen.

Budući da smo se do sada u radu oslanjali na odnos poezije i materijalnog svijeta i razliku u samom žanrovskom sustavu lirike, promotrimo odnos ideje *puta* te ideje *grada* u citiranom prepjevu. U pjesmi je *put* predstavljen kao plovidba, što spoznajemo odmah nakon naslova u rečenici (stihu) koja počinje veznikom. Pjesnik koristi uzročni veznik kao sponu koja omogućava uspostavu odnosa uzročnosti puta, radnje i plovidbe. Od velike je važnosti naglasiti da je u pjesmi korišteno pripovijedanje u svrhu predstavljanja nemoguće prave stvarnosti. Korištenje pripovijedanja još je jedan argument o relativno maloj (nepostojećoj) razlici između poezije u prozi i liriziranoj prozi. Nakon navedene *plovidbe* i teškog prelaska *olujnog gorja* dolazimo do spoznaje koju predstavlja *dolina ruža* i *ocean mirisnog mira*. U mitologiji, ruža je povezana s grčkom boginjom ljubavi, Afroditom. Poznata je predaja da je prvi grm ruža izrastao iz Adonisove krvi (Afroditinog ljubavnika, boga vegetacije) koji se povezuje s besmrtnom ljubavlju, dubokim emocijama i povezanošću koja nikada ne prestaje. Imajmo u vidu hijerarhijsku strukturu ideja koja po Platonovoj koncepciji vječnog poretka ideja ima za najvišu vrijednost ideju *dobrote*. Poveznica između ljubavi i dobrote je očita. Nakon (nama nemogućeg) prelaska preko *olujnog gorja* (materijalnog svijeta, zapreke, na putu do svijeta ideja) pjesnik predstavlja mogućnost dolaska do svijeta ideja koji opisuje već navedenim jezičnim konstrukcijama. Tek tada, nama je (lirskom subjektu) na obzoru grad (statičnost) ili brod (dinamičnost) koji označava materijalni svijet odnosno imitaciju imitacije svijeta ideja. *Grad* ili *brod*, kako predstavlja pjesnik, davno je već spaljen, uništen i siv od pepela. Taj je isti grad ili brod još na putu. Putu koji za brod znači plovidbu, ali i nemogućnost prelaska *olujnog gorja* jer se radi o statičnoj prepreci našeg materijalnog svijeta. Put za *grad* (civilizaciju) znači nemogućnost prelaska jer je već u početku statičan. Ovaj se argument potvrđuje lirskom konstrukcijom u kojoj pjesnik predstavlja nemogućnost kretanja budući da je grad kao takav *raskliman* i *zaustavljen* u *ravnici*. Važan je stilski odabir leksema *ravnice*, a ne nečega okruglog, geometrijski različitog ili pak nečega dinamičnog. Zašto *grad* ne može dalje? Ako želimo dobiti odgovor na to pitanje, moramo sagledati pojam *grada* ili *broda* (kako navodi pjesnik) simbolički. Smatramo da *grad* simbolizira/predstavlja umjetnost, a u našem slučaju liriku, odnosno pjesništvo. Ovdje se daje povući poveznica između nadgradnje sustava i neizbježnog pojednostavljivanja (raspada) istog. Sadržajna nam razina pjesme potvrđuje tezu kako je riječ o Platonovoj koncepciji mimeze u kojoj je umjetnost (pjesništvo) samo odsjaj ideje savršenog

svijeta ideja i kao takav ne može nadograditi vlastiti sustav jer je ograničen tradicionalnim oblicima. U prilog tomu idu stilemi *davno, prastar, raskliman, zaustavljen* ili *spaljen*. Što je onda s motivom *puta*? U ovom slučaju riječ je o pojmu koji stilski obuhvaća veće semantičko polje od navedenih motiva i kao takav zapravo predstavlja pojam ideje *puta*. Taj se *put* ne nalazi u našem svijetu, već u svijetu ideja. Ako uzmemo u obzir nacrt teorije *protomimesisa* i ako pjesmu interpretiramo koristeći istu, jasno je da pjesma za osnovu koristi pokušaj predstavljanja ideje *puta*. Pjesnik pokušava predstaviti ideju *puta*, što zna da je nemoguće, no smisao tog predstavljanja ideje nije u nemogućnosti istog, već u mogućnosti predstavljanja već rečene nemogućnosti. Možemo pokušati spoznati ideju *puta*, ali put spoznaje ostaje tek u pokušaju. Stoga, potvrđujemo Platonovu koncepciju mimeze i u sprezi s *protomimesisom* zaključujemo kako je *put prema kraju puta* vezan za put umjetnosti. Ukratko, tradicionalni oblici umjetnosti (pjesništva) su već *sivi od pepela*, a i sam pokušaj prelaska u svijet vječnog poretka ideja je nemoguć, no ostaje - pokušati. Želeći spasiti poeziju, pjesnik pokušava nemoguće. Mijenja paradigmu pjesništva ne bi li omogućio posljednje utočište poeziji prije njezina kraja. Svjestan nemogućnosti izlaza, pjesnik presuđuje poeziji idejom *puta*. Stilski rečeno, spaljeni i prašnjavi *brod* ili *grad* ne pripada *oceanu mirisnog mira* i *dolini ruža*. On (pjesništvo) ide prema kraju svoga prirodna puta čemu smo danas svjedoci. *Gradu* ili *brodu* trebaju materijalni i mehanički popravci, a ne *ocean* ili *dolina*. Čini se očitim da kroz teorijski postupak *protomimesisa* možemo izdvojiti navedene motive i pokušati interpretirati i analizirati tekst koji je namjerno toliko sadržajno raspršen da se čini kako mu je jedini smisao da smisla nema jer, u konačnici, pjesništvo nema funkciju u Platonovoj *Državi*, kao i ovoj našoj, globalnoj, budući da je materijalno orijentirana. Krenimo na drugi dio pjesme kojeg prenosimo u cijelosti;

spališe mrtvo tijelo grada, broda izjedenog od sumnje, grada kljastog i nepomičnog grada što crknu kao pseto na putu prema kraju puta u jedno strašno, prašno ljeto.

Drugi se dio pjesme otvara presumpcijom zločina. Budući da je pjesma prepjevana kao pjesma u prozi, jasno je da je rečenica (drugi dio pjesme) s neizrečenim subjektom. Zagonetni *oni* spalili su *mrtvo tijelo grada*. Iako možemo samo nagađati tko su *oni* koji su spalili taj već mrtav *grad*, jasno je da je riječ o *onima* koji su skratili muke umjetnosti (pjesništvu). Prema *protomimesisu*, mogli bi pretpostaviti da se radi o *onima* koji su dokinuli tradicionalne oblike pjesništva i preuzeli Platonovu koncepciju mimeze. Isto tako, te se iste zagonetne uništavače *grada* može povezati i s avangardističkim umjetnicima koji su negiranjem tradicije sami sebi

predvidjeli kraj. Kao što smo već naveli, *grad* ili *brod* (naš materijalni svijet umjetnički predstavljen Aristotelovskom koncepcijom mimeze) ne može više nadograditi svoj sustav, pa se stoga kao takav, mora pojednostaviti. Drugim riječima, uzaludno je traženje invencije u tradicionalnim oblicima pjesništva ili umjetnosti općenito. Originalno, inovativno, sasvim sebi zasebno i u potpunosti izolirano, više ne postoji. Rečeno možemo povezati s postmodernističkom krilaticom *sve prolazi*. *Grad* je naprosto morao biti uništen da bi se ponovno moglo graditi na čvrstim temeljima. Stoga možemo zaključiti da je Severova poetika pokušaj traženja novoga puta za pjesništvo. Smatramo kako je taj put pronašla u Platonovoj, a ne Aristotelovoj koncepciji mimeze. Iako Severa možemo svrstati u postmodernističke pjesnike budući da nedostaje *optimalne projekcije* u njegovoj poetici i određenih ostalih stilskih silnica, dokazano je našom književno-teorijskom misli da je isti *obnovitelj avangardističkih tendencija*. Nakon predstavljanja svijeta kakav on zapravo i jest: *izjeden, kljast i nepomičan* (statičan!) dolazimo do konstatacije da je svijet kao takav uništen. Budući da je *crknuo kao pseto* smatramo kako mu je ujedno i oduzeta humanost. Taj je naš materijalni svijet tek bio na putu prema kraju puta. On, naravno, nije ni došao do kraja puta. Kraj je puta jedno *strašno, prašno ljeto*. Sročni motivi koje ovdje pronalazimo upućuju na opis današnjeg (za lirskog subjekta budućeg) svijeta. Već smo naveli argumente o važnosti poezije u današnjem svijetu pa se možemo složiti s pjesnikovim predstavljanjem. Budući da svijet ne možemo oblikovati predstavljanjem ideje, ostaje imitirati imitirane tradicionalne oblike predstavljanja materijalnog svijeta i tu se ocrtava Severov pjesnički postupak. Savršenu ideju (*puta*) ne može predstaviti, ali zato može predstaviti, imitirajući sve prijašnje pjesničke postupke, nemogućnost predstavljanja svijeta ideja. Krenimo na treći dio pjesme;

*a vi, vi ništa niste vidjeli jer slab je domet vašeg oka i nasumce dati pridjevi maglovit,
nepoznat i mokat lepršali su oko vas ko neke promašene ptice na ime nepoznatog kraja.*

Treći dio pjesme započinje izravnim osuđivanjem. To je u skladnoj suprotnosti s neizrečenim subjektom drugoga dijela. Lirski subjekt u ovom slučaju nije ni posrednik jer je pitanje odnosa onih koji su *grad* uništili i onih koji nisu ništa vidjeli. Ukratko, suprotstavljeni su *oni s vama*. Nemogućnost vida tipičan je tekstualni i motivski spoj Severove poetike. Isti nalazimo u nekoliko pjesama zbirke *Diktator, Anarhokor* i *Svježa dama Damask trese*. Koristeći *protomimesis* kao koncept, možemo interpretirati *slabost dometa oka* kao nemogućnost spoznaje svijeta ideja. Analiziramo li treći dio pjesme na ovaj način, jasno je zašto su dani

pridjevi *maglovit*, *nepoznat* i *mokar* i zašto su isti *lepršali*. Svijet je ideja nemoguće opisati jer je materijalni svijet imitacija savršenog poretka ideja. Samo ga se može pokušati predstaviti, ali je pokušaj uvijek uzaludan pa su i pridjevi *nasumični* i kao takvi *lepršaju* semantičkim poljima. Slijedi opet izravno *vas* što ukazuje na obraćanje i upozorenje. Zanimljiv je odnos između imenice *oka* te prijedloga *oko* budući da se nadovezuje na konstrukciju *promašene ptice* što možemo interpretirati kao lov na te iste ptice. Odnosno, slab je *domet oka*, *oka* koje bi moglo pogoditi ptice, no uvjet nije ispunjen pa su *ptice promašene*. Ovdje se opet vidi značajna poveznica s nemogućnosti reprezentacije svijeta ideja. U konačnici trećega dijela pronalazimo jezičnu konstrukciju *ime nepoznatog kraja*. Budući da smo slijedili Platonovu koncepciju mimeze pri analizi pjesme, slijedi da je *nepoznati kraj* upravo svijet vječnog poretka ideja. Do sada smo vidjeli da se lirski subjekt ni u jednom trenutku ne pokušava približiti nemogućem, no predstavlja ili oblikuje uzaludnost pokušaja. Slijedi završnica pjesme:

a put je štur i dugotrajan.

U posljednjem, ujedno i najkraćem dijelu dan je pregled ideje *puta*. U šest riječi, od kojih su četiri promjenjive i dvije nepromjenjive pjesnik predstavlja nemogućnost spoznaje ideje. Posljednja rečenica (stih) započinje suprotnim veznikom koji obično izražava suprotnost tvrdnje. To bi značilo da je do kraja pjesme ideja *puta* trebala biti predstavljena kao ostvariva što nije slučaj. Već smo izrekli zašto ista nije ostvariva, no razmislimo li o kontekstu cijele pjesme, jasno je da se radi o dodatku koji zasigurno pomaže individualnoj izvedbi teksta (recitaciji, interpretativnom čitanju) i služi kao upozorenje imajući u značenju i sadržaj obrata. Opet nailazimo na nedostatak pravoga (glagolskog) predikata što ukazuje na gubitak jasne radnje u rečenici. Umjesto toga, imamo minimalistički pristup predstavljanja radnje u rečenici nenaglašenim prezentom pomoćnoga glagola biti i pridjeva. Promatramo li kriptičnost sadržaja pjesme do posljednjeg dijela, čini se očitim razlog jasnosti posljednje rečenice (stiha). Konačnicu pjesme možemo iščitati na dva načina. Prvi kod čitanja jest upozorenje o težini puta. On je *štur i dugotrajan* i kao takav predstavlja prepreku u dinamičnosti opisa stvarnosti. Drugi kod čitanja jest predstavljanje nemogućnosti dolaska do kraja puta (vječnog poretka ideja i same ideje puta) što podrazumijeva i uzaludnost približavanja svijetu ideja. Pridjev *štur* ima nekoliko definicija (osim ako nije riječ o daždevnjaku, u što sumnjamo) pa se za riječ *štur* navodi: 1. *sasušen, sparušen, jalov, zakržljao, pust (o plodu žita itd.)* 2. *pren. oskudan, siromašan u idejama, doživljajima; suhoparan.* (Jezikoslovac, 2013) Smatramo kako u pjesmi pridjev ima

značenje suhoparnosti i oskudnosti odnosno značenje u prenesenom smislu. Ako pridjeve *štur* i *dugotrajan* shvatimo u prenesenom značenju, jasno je da pjesnik predstavlja nemogućnost nadogradnje sustava umjetnosti (*grada ili broda*) koja bi omogućila spoznaju svijeta ideja ili ideje *puta*. Zanimljiva je i poveznica prenesenog značenja siromašnosti ideja s nemogućnosti predstavljanja svijeta ideja. O konačnosti te tvrdnje i o uzaludnosti pokušaja kazuje i interpunkcijski znak točke na kraju pjesme.

Ovdje bismo se svakako trebali referirati na dva u ovom poglavlju otprije definirana termina: dijegezu i *autoreferencijalnost*. Upravo dijegeza, koja služi kao opreka mimezi, otkriva kako je pripovjedni aspekt pjesničkog tekstualnog predloška omogućio bolji uvid u nemogućnost predstavljanja stvarnosne slike svijeta. Iz tog je razloga razvidno kako je riječ o Severovom *autoreferencijalnom* pjesničkom tekstu o stanju umjetničke produkcije, poezije i samom pjesničkom zanatu. Upravo kroz mehanizme *autoreferencijalnosti* možemo iščitati pjesnički predložak koji progovara o samome sebi, o vlastitim nemogućnostima i ograničenjima. Dakle, dijegeza preuzima ulogu tradicionalno shvaćene mimeze, tj. neposredno djeluje na predstavljenu stvarnosnu sliku predloška mehanizmom *autoreferencijalnosti*.

Dakle, interpretirajući pjesmu postupkom *protomimesisa* uviđamo da je i sadržajni aspekt Severove poetike donekle konzistentan i koherentan što ne znači da nije otvoren širem rasponu interpretacija. Budući da smo analizirali sadržajni aspekt pjesme i pridružili mu jednu od mogućih interpretacija (što ne znači da je ista u konačnici točna), pređimo na interpretaciju zvuka kojeg proizvode jezične konstrukcije i jezični ili stilski odabiri u samoj pjesmi. Već smo naglasili da je Severova poetika (kako kazuje naša književno-teorijska misao) naglasak podredila zvuku, a ne sadržaju. Kroz cijelu se pjesmu provode *eufonijske geste* (kao što smo rekli, o njima je pisao Krešimir Bagić u djelu *Živi jezici*). Što to čini ugodnu zvučnost u pjesmi? Prije svega, smatramo da su za takav efekt posebno zaslužne aliteracija i asonanca. Primjera aliteracije i asonance ima mnogo u cijeloj Severovoj poetici. Smatramo kako posebnu zvučnu funkciju u pjesmi imaju suglasnici *r* i *p*. Suglasnik *r*, s odlikom vibranta, pojavljuje se 35 puta u cijeloj pjesmi. Smatramo da atraktivnost navedenog suglasnika možemo upravo pronaći u jedinstvenosti vibracije koju pri izgovoru ili ostvaraju tog suglasnika proizvodimo. Fenomen vibracije možemo promatrati u odnosu sa statikom i dinamikom motiva u pjesmi. Kao takva, vibracija može označavati i pokret i nemogućnost pokreta, a kada čitatelj čita pjesmu ili pak nazoči recitaciji ili interpretativnom čitanju, isti dobiva dojam vibrantnosti jezika. Ovdje

možemo i argumentirati kako pjesnik koristi prirodu jezika kojim piše na sebi svojstven način. Budući da se u svim jezicima ne izgovara vibrant *r* jednako, smatramo kako autor koristi tu prednost našeg jezika. Dvousnenik (bilabijal) *p* pojavljuje se 24 puta. Možemo se složiti da je funkcija glasa *p* u izazivanju svojevrsnog efekta praska. Smatramo kako isti pridonosi dinamici izvođenja pjesme te navodi čitatelja ili slušatelja na pozornost. Ova dva suglasnika u sprezi, slovničkoj susljednosti, dočaravaju prolazak toka ideje te efekta potrage, putovanja i plovidbe. Glasovi su u pjesmi raspoređeni sustavno u smislu da ima mnogo samoglasnika i mnogo palatala. Ukratko, zvukovna dinamika pjesme sastoji se u izmjeni velikog broja samoglasnika (uglavnom prednjih po mjestu tvorbe) te specifičnih konsonanata (palatala). U sprezi, ove dvije vrste glasova odaju dojam komunikacijskog šuma koji nadolazi u valovima i navodi na zaključke. Smatramo kako odnos ovih glasova stvara dojam valova što se može povezati s idejom *plovidbe* ili idejom *puta*. Upravo zbog dojma valovitosti (putovanja, plovidbe, odnosa statike i dinamike) i namjernog imitiranja tradicionalnih oblika smatramo da pjesnik piše u stihu što opravdava i relativno pravilan broj slogova u pojedinom retku pjesme. Stoga, možemo zaključiti kako pjesnik koristi (imitira) pojedine oblike tradicionalnog pjesništva ne bi li bolje upozorio na stanje u suvremenom pjesništvu. Dakle, korištenje određenih povijesnih pjesničkih konstrukcija, koncepata i oblika u Severovoj poetici služi izražavanju krnjosti i zastarjelosti pjesništva u kronološkom (dijakronijskom) smislu i ujedno upozorava na nemogućnost razvitka (lirskog) sustava. Pjesnik ukazuje na zastarjelost pjesničkog sustava u književnosti koristeći naoko slične zastarjele oblike (analizom smo vidjeli da oni nisu tradicionalni, već samo slične na iste prvim susretom) ne bi li što bolje prikazao potrebu za promjenom paradigme u pjesništvu. Ukratko, autor korištenjem naoko pogrešnog ukazuje na pogrešno. Zanimljivo je kako upravo naslov i pripadajući mu stih nemaju izražen glagol. Stoga, radnja je u stihu gramatički neizrečena dok čitatelj intuitivno spoznaje da je riječ o putovanju i shvaća proces puta. U pjesmi pronalazimo samo jednu stilsku figuru anafore koja je vezana za motiv *grada* i budući da je samo jedna ukazuje na važnost navedenog motiva. Možemo kazati kako je odnos *puta* i *grada* (*broda*) u pjesmi ključan za razumijevanje značenjskog kontrasta koji navedeni motivi sadržavaju. Isto tako, u pjesmi pronalazimo nekoliko manjih elipsi koje služe kao pomoć pri ostvarivanju ritmičnosti. Zanimljiva je i epanalepsa²¹ motiva *grada*, *broda*, *kraja* i *puta*. Ovdje možemo primijetiti značenjsku sličnost između pojmova. Prvi sadržajni parnjak je *grad*

²¹ Opisana kao figura dikcije kojom periodičnim ponavljanjem istih riječi ističemo ključne riječi, opsesivne misli ili fine značejske nijanse u *Rječniku stilskih figura* autora Krešimira Bagića, 101.

i *brod*, a drugi je parnjak *kraj* i *put*. Sve navedene stilske figure upućuju na točnost argumentacije sadržajnog dijela pjesme i kazuju o točnosti (prikladnosti) interpretacije. Isto tako, važno je primijetiti snagu ostvaraja zvuka stilskom figurom epanode²² već navedenih motiva koji se koriste epanalepsički. Stoga, sasvim je jasno da su motivi *grada*, *broda*, *puta* i *kraja* prisutni i u geminacijskom smislu. Dakle, sadržajne informacije motiva se razvijaju i proširuju ne bi li u konačnici oblikovale nemogućnost shvaćanja ideje. Budući da je etimološka figura poetske etimologije relativno česta u Severovoj poetici (o tome je opširno pisao Krešimir Bagić), možemo stilem *plovdiv* svrstati kao varijantu poetske etimologije pozivanjem na stvarni grad u Bugarskoj. Uz navedene, važno je izdvojiti još nekoliko stilskih figura koje pridonose općem dojmu pjesme, a za nas su važne jer pridonose zvučnoj izvedbi pjesme. Prva od njih je svakako figura dikcije koju nazivamo *glasovni simbolizam*²³. Iako Krešimir Bagić navodi da neki stilističari i retoričari navode i nazive *mimologizam*, *imitativna harmonija* ili pak *harmonizam*, smatramo kako je fenomen glasovnog simbolizma u iskazu odlično odredio isti pisac pa prenosimo definiciju:

U iskazu glasovni se simbolizam ostvaruje pomnim izborom i kombinacijama riječi koje podupiru glasovnu mimiku, rasporedom riječi u rečenici, rasporedom naglasaka i stanki, intonacijom, rečeničnim ritmom i sl.

(Bagić, 2015: 125)

U svrhu potkrjepljivanja tvrdnje, navodimo i kratku opasku autora navedenog *Rječnika* o glasovnom simbolizmu u pjesmi *Barbara* Ivana Slamniga:

Iako se može pojaviti u različitim diskurzivnim praksama, glasovni se simbolizam najčešće realizira u afektivnom govoru i posebice pjesništvu. Lirski diskurz ne samo da aktivira skrivene evokativne vrijednosti glasova, nego stvara i nove. (...) Iako se ne pojavljuje nijedna onomatopejska riječ, stihovi stvaraju dojam eufoničnosti (blagozvučnosti). Taj je dojam posljedica anafore koja obilježava prva četiri stiha, ponavljanja rečenične strukture, stihovnog obrasca, rime. Posebne pak zasluge za taj dojam treba pripisati aliteraciji suglasnika r (pojavljuje se 19 puta) i asonanci samoglasnika a (pojavljuje se 45 puta). Glasovnu mimiku u prva četiri stiha podcrtava

²² Epanoda je stilska figura opisana kao ponavljanje dviju ili više riječi ili sintagmi kojim se naznačena informacija razvija, proširuje ili utočnjuje. Definirana je ovako u *Rječniku stilskih figura* autora Krešimira Bagića, 103.

²³ Glasovni simbolizam kao figura dikcije opisana je kao prirodna povezanost izraza i smisla riječi. Ostvaruje se pojedinačnim figurama - onomatopejom, sinestezijom, asonancom i aliteracijom. Zasniva se na uvjerenju da glasovi imaju ili da im se u određenom kontekstu mogu pridati simboličke vrijednosti. Tako je figura opisana u *Rječniku stilskih figura* autora Krešimira Bagića, 124.

i aliteracija suglasnika b, a u druga četiri aliteracija suglasnika s. Na razini smisla Slamnig nam nudi lirsku priču o dinamičnom, okretnom, malom i govorniku vrlo dragom brodu; na razini izraza osam stihova akustički slijedi i udvostručuje naznačenu semantiku. Ako bi se pokušala interpretirati simbolika glasova u citiranim stihovima, moglo bi se pretpostaviti da r sugerira okretnost, b gracioznost i ritmičko kretanje, s uzbuđenost, a prostranstvo mora (ili potpunu zaokupljenost subjekta Barbarom). Pretpostavljena simbolika jest subjektivna, ali nije posve privatna. Netko bi drugi iste glasove u Slamnigovim stihovima mogao drukčije iščitati, ali izvjesno je da bi slijedio isti smjer (pozitivne) semantizacije.

(Bagić, 2015: 125)

Stoga, sasvim je jasno, budući da smo nabrojali najvažnije primjere aliteracije i asonance, kako je u pjesmi *put prema kraju puta* utjecaj glasovnog simbolizma snažan. Od samog naslova pa do konačnice pjesme, utjecaj suglasnika i vokala je izrazito važan i repeticija istih uvelike doprinosi sadržajnoj razini pjesme. Sljedeća stilska figura koju pronalazimo jest homeoteleuton²⁴. Iako je navedena stilska figura preteča rime, smatramo kako je semantičkim poljem nešto veća. U analiziranoj pjesmi stilsku figuru nalazimo u sljedećim riječima: *put - puta, mirisnoga mira, spaljen - dalje, spaljen - zaustavljen, broda - grada, izjednog- kljastog - nepomičnog, pseto - ljeto, strašno - prašno, vi - vidjeli, vidjeli - pridjevi, oko - ko, kraja - dugotrajan*. Kao što možemo primijetiti stilska je figura brojna i uvelike doprinosi zvučnom ostvaraju pjesme. U pjesmi je moguće subjektivno izdvojiti nekoliko primjera sinestezije, no smatramo kako je bolje opis sinestezije prepustiti dosad citiranom velikanu naše književno-teorijske misli. Ovako o odnosu sinestezije i opusa Josipa Severa piše Krešimir Bagić:

U opusu J. Severa sinestezija ima posebno mjesto. Ona je stilsko sredstvo pomoću kojega se izvodi promjena ustaljenog reda perceptivnih mehanizama, poetičko uporište njegova pjesništva. Osjetilo vida, koje je u zapadnoj kulturi presudno odredilo načine na koje čovjek doživljava i prima svijet, Sever je podredio osjetilu sluha; imperijalizmu oka suprotstavio je pjesmu kao totalni zvuk. Da je riječ o posve promišljenoj lirskoj strategiji, najbolje svjedoči prva pjesma njegove prve zbirke Diktator: (...) Pjesma se temelji na tri sinestezijska sklopa. To su naslovna sintagma muzika vida te stihovi

²⁴ Homeoteleuton je figura dikcije opisana kao glasovno podudaranje završnih slogova riječi na krajevima uzastopnih rečeničnih cjelina (kolona). Prema tome, autor navodi da bi ponavljanje uopće bilo zamijećeno, govorni fragment mora biti kratak, a udaljenost između povezanih sintaktičkih cjelina malena. Iako autor navodi da se u antici nije poznavala rima, homeoteleuton je preteča rime. Tako je figura opisana u *Rječniku stilskih figura* autora Krešimira Bagića na stranici 150.

muzičke svjetlosni efekti i cvrkut u svakom novom oku. U sva tri slučaja akustičke i optičke senzacije sugeriraju novu realnost. Važno je u Severovu slučaju uočiti da su označitelji za čujno na počecima tih izraza te da im tako opterećeno mjesto omogućuje lakše 'podčinjavanje' izraza za vidljivo. Monopol oka biva dokinut razaranjem slikovlja. Pjesnik postulira izručivanje smisla i tvorbenih načela pjesme njezinu zvučanju i fonijskim asocijacijama njezina subjekta. Sve što je J. Sever kasnije pisao na stanovit je način izvedivo iz Muzike vida. Sinestezijska sinteza čujnog i vidljivog u njegovu opusu, u kojoj se fragmenti vidljivog doimlju tek kao ilustracije čujnog, početna je operacija projekta zvuk diktira smisao.

(Bagić, 2015: 297-298)

Kao što možemo primijetiti, sinestezija kao stilska figura zabilježena je pravovremeno i cjelovito u poetici Josipa Severa. U konačnici dijela o ulozi zvuka i sadržaja u interpretiranoj pjesmi možemo donijeti nekoliko zaključaka. Imamo li u vidu okvirni nacrt teorije *protomimesisa* i ako interpretaciju pjesme podredimo istoj, prvi se zaključak veže uz koherentnost i homogenost metode ispitivanja i ispitane građe. Smatramo kako smo potvrdili i argumentima potkrijepili postojanje protomimetične strukture pjesničke ideje u analiziranom tekstu. Pokazalo se kako tekst ne stvara značenja usko vezana za razvojnu mogućnost svijeta (Aristotelove mimeze) već kako tekst predstavlja ili oblikuje uzaludni proces pokušaja spoznaje ideje u pitanju. Budući da se pjesnik obilato koristi projektom *zvuka koji diktira smisao*, što znači da je tekstualni sadržaj podređen zvučnom, smatramo kako je samo prigodno da taj isti zvuk označava proces i postupak kognicije naoko raspršenog sadržaja tekstnog predloška. Već smo ustvrdili kako pjesnik koristi imitaciju unaprijed imitiranih pjesničkih formi i obrazaca ne bi li ukazao na nemogućnost promjene sustava pjesništva, točnije nadgradnju istoga, pa mu ne preostaje ništa drugo osim pokušaja promjene samog koncepta mimeze (paradigme pjesništva) u izvedbi teksta. Mišljenja smo da smo dokazali kako je pjesnički postupak Josipa Severa, uz koji vezujemo njegovu cijelu poetiku, usko vezan uz pokušaj promjene paradigme sustava pjesništva. Stoga, pjesnički se postupak može ogledati na dvije velike razine. Na prvoj razini (plićoj) pjesnik prepušta naglasak zvuku, a na drugoj (dubljoj) prepušta mjesto Aristotelove koncepcije mimeze Platonovom svijetu ideja i pripadajućoj prvotnoj mimezi. Odnos ove dvije razine može se opisati reciprocitetom između Aristotelove koncepcije mimeze i tradicionalnih oblika pjesništva. Postavlja se pitanje čemu ovaj odmak i čemu stremljenje novoj paradigmi lirskog sustava? Prije svega, smatramo kako je izrazito teško predstaviti ili, još ambicioznije,

oblikovati razvojnu mogućnost svijeta isključivo zvukom koji prenosi sadržaj. Ako postavka govori o većem udjelu prenošenja sadržaja zvukom nego uobičajenim leksičkim putem, jasno je da taj sadržaj mora biti primjeren metodi prijenosa. Stoga, pjesnik kao temeljni sadržaj odabire ono neprenosivo, a to je svakako pojam pojedine ideje u cijelosti. Upravo u ovom razlogu i poveznici vidimo smisao odabira Platonovog vječnog poretka ideja u svijetu ideja kao vrela inspiracije i izvora sadržaja za koji pjesnik zna da je neprenosiv, ali je pokušaj istog moguć. Nemogućnost predstavljanja savršenog svijeta ideja povezujemo sa suvremenom misli o nemogućnosti promjene našeg materijalnog svijeta kroz književnost. Upravo ovdje vidimo razloge nepostojanja *optimalne projekcije budućnosti* u Severovoj poetici. Dakle, pjesnik ne oblikuje nove vrijednosti, on samo ukazuje pjesničkim tekstom na nemogućnost promjene društvene ljestvice vrijednosti uzaludno pokušavajući predstaviti koncept pojedine ideje u cijelosti. Naravno, pjesnik je svjestan uzaludnosti njegova postupka pa stoga i dopušta raspršenost tekstualnog sadržaja. Ukratko, za promjenu paradigme pjesništva, potreban je i novi način prijenosa sadržaja istog. Drugi se zaključak veže za stilske figure korištene u pjesmi. Naime, namjernim i pomnim odabirom pojedinih stilskih figura oblikuje zvučni aspekt pokušaja prijenosa ideje. Iako ne opisuje teorijski nacrt kojega smo u ovom radu predstavili, smatramo kako konstrukcija *arhajska magija jezika* (skovala ju je naša književno-teorijska misao (napose Dubravka Oraić-Tolić)) dobro potkrjepljuje rečeno. Ukratko, umjesto da pjesnik koristi već odavno imitirane pjesničke oblike, on imitacijom imitiranih pjesničkih oblika uspostavlja pjesničku strukturu koja u osnovi ima stilske figure koje izazivaju eufoniju. Upravo su stilske figure oruđe kojim pjesnik pridaje naglasak zvuku pa se nedostatak specifičnog i cjelovitog tekstualnog sadržaja ne manifestira kao svojevrsna pjesnička greška već ukazuje na postojanje dublje strukture tekstualnog sustava. Dosadašnja su se istraživanja Severove poetske misli i pjesničkog teksta mahom vezala za metode ostvaraja zvuka pa su stoga i interpretacije poetike išle takvim smjerom dok se raspršenost sadržaja prikazivala kao nužno zlo budući da se je i pjesnik pozivao na već rečenu maksimu - *zvuk diktira smisao*. Ovim smo teorijskim nacrtom *protomimesisa* željeli ukazati na to da ipak nije riječ o cjelovitom napuštanju značenja leksičkog sadržaja već da je leksičko značenje tog sadržaja namjerno otvoreno i uz primjerenu interpretaciju relativno koherentno. Stoga, smatramo kako se cjelovito značenje Severove poetike treba sagledati u oba ostvaraja teksta, onom zvučnom koji ipak ima prioritet, ali i onom leksičkom koji služi kao teorijska osnova kojom zvuk prenosi sadržaj. U sprezi zvuka i semantičkog značenja, načelo *protomimesisa* služi kao medijator. Nemogućnost predstavljanja

vječnog poretka ideja i pojedine cjelovite (umne, apstraktne) ideje govori o namjernom odabiru pjesničkog postupka. Posredno, uzaludnost oblikovanja savršene ideje u našem materijalnom svijetu progovara i o nemogućnosti promjene ljestvice društvenih vrijednosti kroz književnost i o (ne)mogućnosti promjene paradigme pjesničkog sustava. Stoga, smatramo kako je skladan postupak kojim pjesnik ukazuje na nemogućnost promjene materijalnog svijeta namjerno koristeći uzaludnost predstavljanja savršenog poretka svijeta ideja koje u Severovoj poetici često koreliraju s pojmom teme (estetičke ideje proizašle iz estetičkih atributa) o čemu će biti više napisano u nastavku istraživanja.

Na samom kraju poglavlja mogli bismo natuknuti i moguću klasifikaciju Severa kao postavangardnog pjesnika. Razlozi su sljedeći. Upravo Severova svijest o (prema našem interpretacijskom ključu) nemogućnostima pjesništva²⁵ (umjetnosti) i svijest o kraju povijesti (Fukuyama) idu u prilog takvoj mogućnosti klasifikacije. To znači da Sever gaji tipično postmodernističku svijest²⁶ o stanju ljestvice društvenih vrijednosti (njenoj fragmentarnosti), no ipak se postupcima (napose onim mehaničkim, zanatskim) oslanja na tradicije avangarde pa bismo Severa tom logikom mogli svrstati ne samo u pjesnike kraja modernizama i postmodernizma (amalgam stilskih dominantata) već u pjesnike postavangarde. O ovim će postupcima biti riječi u poglavljima interpretacija, a bilo je riječi i u poglavlju o nasljeđu Severove poetike.

²⁵ "Poznata Platonova teza da književnost laže predstavlja problem kompleksnog odnosa književnosti i zbilje - različitih mogućnosti i pristupa interpretaciji zbilje (historiografskog, književnog, filozofskog, religijskog, ...). Poznata je i Aristotelova protuteza na primjeru usporedbe povjesničara i pjesnika: "Povjesnik se naime i pjesnik ne razlikuju tim što govore u mjerilima ili bez mjerila - jer bi se mogla i Herodotova djela metnuti u mjere pa bi jednako bila povijest neka u mjerama ili bez mjera - nego je to razlika što jedan govori ono što se dogodilo, a drugi ono što se može dogoditi. Zato je pjesništvo mudrije i vrednije od povijesti, jer pjesništvo govori više općenito, a povijest pojedinačno. (Aristotel, *Nauk o pjesničkom umijeću* (Poetika), prev. M. Kuzmić, Zg., 1912, str. 23) Pitanje je, naravno, jesu li prava zbilja i istina uopće određive kategorije?" (Mikulaco: 2009, 33)

²⁶ "Za većinu postmodernih teoretičara *postmodernizam* je difuzno *stanje* reinterpretacije i redefiniranja istrošenih *modernih* i *avangardnih* paradigmi - nakon svršetka velikih *metapriča* (*metarecites*), velikih ideologija - filozofskih, religijskih, ideologijskih, ekonomskih, političkih... kao bitnih odrednica modernog doba; stanje *mrvljenja* svekolike kulture, a bez nekog predefiniranog ili vidljivog *novog*; svojevrsno *čistilište* u kojem je svijet osuđen na vlastitu sliku, vlastite krhotine. U postmoderni se više ne vjeruje *metapripovijestima*; umjesto jedinstvom i univerzalnošću, ona je označena *višestrukošću*, *neusmjerljivošću jezičnih igara* i mišljenjem usmjerenim protiv apsolutiziranja bilo kakve vrste (Lyotard) - dakle, reaktivizacija svega (*anything goes* - sve je moguće)." (Mikulaco: 2009, 85-86)

8. Pjesnička zbirka *Diktator*

U ovom ćemo poglavlju predstaviti zbirku *Diktator* kroz novi interpretacijski ključ Severove poetike imajući na umu suvremenije književne teorije i školski tip interpretacije.

8. 1. Primjeri *protomimesisa* u pjesničkoj zbirci *Diktator*

U ovome ćemo dijelu predstaviti protomimetični odnos pjesničkog teksta i svijeta ideja u pjesničkoj zbirci *Diktator*. Prije no što započnemo s pojedinačnim pridruživanjem odgovarajućih ideja s pjesmama, valja prikazati poredak i listu pjesama od kojih se sastoji pjesnička zbirka (Sever, 1969: 55). Slijedi popis pjesama:

muzika vida

pobjednički pohod

prostrano sagorijevanje

put prema kraju puta

bitka

indicije na inicijalima

pogreb

klišej kiše

sentimentalno produciranje

džingis-kan

zatišje 1

zatišje 2

pjev za feniksa

začudni međuvladar

konkvistador

prorok od veselja

poema o prostoru s naricanjem

živi i mrtvi sinovi

čemu sva ta protjecanja

argonauti

a onda

rasprodaja

dobra stara muzika
panegirik pornografa
između majmunskih zidova
lov na crvene lisice u glomaznoj bjelini
fragmenti iz poeme tajga
balada o jezeru uri
masa sama
hladni riblji oganj
europska smrt
ocean
pismo o lišću koje pada

Kao što se dade primijetiti, zbirka se sastoji od 33 pjesme. Slijedi kratka analiza svake pjesme u svrhu identificiranja ideje koju svaka predstavlja načelom protomimetičnosti. Smatramo kako nije potrebna detaljna analiza svake pjesme jer tada ne bismo imali vremena, a ni mjesta za svaku zasebnu i cjelovitu interpretaciju, pa ćemo se zadržati na osnovnim značajkama te identifikacijom predstavljene ideje.

O prvoj pjesmi zbirke pisano je mnogo i naša ju književno-teorijska misao smatra opravdano programatskom. Precizno je određeno i to da pjesma *muzika vida* potvrđuje i maksimu poetike Josipa Severa: *zvuk diktira smisao*. Budući da se u ovom dijelu nećemo baviti cjelovitom interpretacijom pjesama, pokušat ćemo povezati ideju pjesme koristeći načelo protomimetičnosti sa samom pjesmom. Trag predstavljanja ideje svakako možemo primijetiti već i u naslovu pjesme. Ideju pjesme možemo definirati kao ideju vida ili nedostatka vida. Naime, u pjesmi se pojavljuje motiv (ne)dovoljno razvijenog vida kao i u mnogim Severovim pjesmama. Stoga, pjesmu povezujemo s idejom pravoga vida. Idejom vida savršenog svijeta ideja i vječnog poretka istih. Osim kratkog predstavljanja protomimetične ideje u pjesmi smatramo bitnim izraziti i važnu stilsku odrednicu poetike, a to je svakako visoka stilemiziranost. U ovoj manifestnoj pjesmi, pronalazimo čak tri stilema, a prenosimo ih u cijelosti s okružujućim stihovnim recima:

sjajni dragulji žive planete
muziče svjetlosni efekti
ptice muzike

*na mozak slete
i čitav duh u svjetlu trepti
poptičen je jutranji pločnik
cvrkut u svakom novom oku.
neki svevisoki moćnik
trpi jastreba o boku.
kada je moćnik još visočiji
a očaj sljepački sve jači
i sve gušći lepeti krila.*

(Sever, 1969: 5)

Stilemi su redom: *muziče*, *poptičen* i *svevisoki*. Ova tri stilema nalazimo na različitim mjestima u kulturnoj pjesmi *Muzika vida*. Sever smješta ovu pjesmu kao prvu u svojoj zbirci zato što je pjesma sama po sebi donekle manifestna i omogućava uvid u ono što slijedi. Pjesma je pod visokim utjecajem ruskih post/avangardista o kojima je u prošlim poglavljima bilo riječi. Prvi stilem koji ćemo interpretirati jest *muziče* i to je prvi primjer onoga što ćemo poslije nazivati *zvučnom* slikom. Ovdje se radi o stilemu koji je jezično prilično jednostavan, ali i gramatički nesvakodnevno složen. Riječ je o funkciji koju taj stilem treba izazivati kod čitatelja i što treba prikazati. Osim melodičnog prizvuka, ovaj stilem u potpunosti inkorporira značenja Severovih nastojanja u njegovoj poetici. S jedne strane stilem je zvučan i omogućava shvaćanje označitelja kroz zvučnu interpretaciju, a s druge strane stilem se pridržava jezične ekonomije i govori mnogo ne zauzimajući mnogo prostora. Nakon *manifestnog* stilema, ako bismo ga tako mogli nazvati, dolazi drugi stilem koji je u jednaku ruku fascinantniji, a najviše odražava posljedični aspekt Severove poetike, a to je briga o jeziku te jezičnoj ekonomiji u samoj pjesmi. Sasvim je jasno da stilem *poptičen* u sebi sadržava dva značenja od kojih je prvo značenje pločnika, a drugo značenje označava ptice. Iz ovakvog formuliranja stilema nastaje novo zajedničko značenje koje pokriva oba značenja te znači pločnik koji je prekriven pticama. Ovakav način kreiranja stilema zaista je vrlo uspješan i omogućuje pjesniku da kaže što više u što manje riječi. Posljednji stilem koji nalazimo u ovoj pjesmi s posebnom stilskom markiranošću je *svevisoki*. Dakle, ovaj je stilem zanimljiv za interpretiranje jer je njegova funkcija ponešto drukčija od ostalih stilema. Radi se o funkciji superlativa i služi ponajprije za ostvarivanje dojma grandiozne zvučne slike. Pjesnik je na jednostavan način spojio leksem *sve* i pridjev *visoki* u svrhu formulacije stilema koji može izreći format veličine koji je pjesnik tražio. Sama je pjesma

pomno, Sever bi vjerojatno napisao *iscizelirano*, ustrojena i zaista zaslužuje status kultne pjesme novijeg hrvatskog pjesništva. Ovom manifestnom pjesmom Sever je hrvatsku književnost približio dobu inzistiranja na zvučnom aspektu riječi, a ne onom sadržajnom koje je do tada imalo prioritet u stvaranju pjesama.

U drugoj je pjesmi zbirke lirski subjekt u perpetualnom cikličkom odnosu između *početka* i *svršetka*. Stoga, smatramo kako pjesma predstavlja ideju nemogućnosti. U pjesmi se nekoliko puta navodi ciklička priroda borbe dok se motiv *vojske* često semantički povezuje s borbom ili bitkom i u konačnici sa smrću. Izrazito je zanimljiv dio pjesme koji se odnosi na *vječnost vrtnje oko smrti* i uzaludnosti borbe. U pjesmi imamo evociranje *onih* koji su *vazda daleko jer su toliko brži*. U konačnici pjesme, lirski subjekt predstavlja budućnost koja nije poželjna za *nju* jer će ju *on* konačno survati u propast. Smatramo kako se ova pjesma može izrazito dobro povezati s načelom protomimetičnosti budući da slijedi interpretacijski ključ pjesme *put prema kraju puta*.

Treća pjesma zbirke *prostrano sagorijevanje* skladnog je izgleda i strofa. Smatramo kako pjesma predstavlja odnos prošlosti i budućnosti u kojem je lirski subjekt medijator. Za pjesmu je važna motivska konstrukcija *umorne puste ravnice* koju opetovano možemo usporediti sa *šturim i dugotrajnim putom prema kraju puta*. U konačnici pjesme lirski se subjekt povlači u sebe sama ostavljajući značenje raspršenim kako je i uobičajeno za Severovu poetiku. Dakle, u pjesmi je predstavljena ideja dekadencije i postupnog propadanja. Istu ideju možemo jasno povezati s prijašnjim motivskim konstrukcijama nemogućnosti vida ili pak nemogućnosti uspostave pravoga odnosa ili predstavljanja svijeta ideja. Ukratko, lirski je subjekt u pjesmi predstavljen kao medijator statičnog odnosa prošlosti i budućnosti, tradicije i inovacije. Potrebna je nova paradigma pjesništva pa stoga lirski subjekt sagorijeva i u konačnici od *dima* (ostataka mimeze savršenog svijeta ideja) *poludi*.

Preskočit ćemo pjesmu *put prema kraju puta* budući da smo ju cjelovito interpretirali i analizirali u prijašnjim poglavljima. Izdvojit ćemo samo činjenicu da se motivski i protomimetički slaže s prve tri pjesme kao i s ostalim pjesmama u zbirci.

O petoj se pjesmi isto tako mnogo pisalo. Pjesma *bitka* skladnog je oblika i strofički je pravilna. Srok je relativno nesuljedan iako postoji snažna eufonija i slogovno podudaranje u pjesmi. Prva su tri katrena silabički nepravilna dok je posljednji katren silabički pravilan budući da se

sastoji od sedmeraca. Ideja pjesme je relativno očigledna budući da se radi o kontinuitetu bitke i neizbježnog poraza. Zanimljivo je i proučiti dva stilema koja nam mogu pomoći pri boljoj lokalizaciji pjesme unutar poetike pa ćemo istražiti stileme *mašiš* i *rami*.

i već si drugi
kad se mača mašiš
a kad u rami drame
bez glave gledamo sablju

Stilem *mašiš* omogućio je pjesniku ritmizirani završetak prve kitice i ritmizirani sintagmatski odnos prema leksemu prije stilema, a to je motiv *mača*. Stilem označava stilsku markiranost svojom neobičnom formulacijom u smislu tradicionalne poslovičnosti i daje pjesmi svojevrsnu podlogu u tradiciji. Zanimljivo je i to da u drugoj strofi imamo stilem *rami* koji označava ram slike, ali umjesto slike nalazimo na leksem *drami* koji zapravo označava akciju, dramu u pravom smislu riječi i samim tim bitku. Formulacija je ovih stilema poprilično jednostavna i označava autorovu tendenciju prema zanimljivijim izborima u stvaralaštvu i samom jeziku u kojem djeluje/stvara. Ovdje je riječ ipak o stilemima koji toliko dobro zvuče da ih pjesnik nije morao prilagođavati samom ugođaju pjesme ili pak ritmičnosti stihova. Naime, ako ovu pjesmu podvrgnemo načelu *protomimesisa* jasno je da bitka predstavlja uzaludni pokušaj približavanja svijeta ideja koji jedino može završiti neuspjehom. No, kao što smo i naznačili u prijašnjim poglavljima, smisao jest upravo taj da se iskaže nemogućnost predstavljanja vječnog poretka ideja. Stoga, ideja je pjesme *bitka* borba za bitak.

Šestoj se pjesmi može pridružiti snažna asonanca, kako u naslovu tako i u pjesmi. Prednji samoglasnik *i* otkriva sadržajno značenje pjesme metodom zvuka. Pjesma se sastoji od numerirana tri dijela. Prvi i najveći dio sastoji se od deset stihova, drugi od devet, a posljednji od katrena. Pjesma je amalgam eufonijskih gesti i stilema u koje ubrajamo i konstrukcije poput *vatiranog pariza*. Ovdje ćemo istražiti navedenu konstrukciju u stilemskom smislu:

što te množi i spali
i zapaljeni indi grob
i vatirani pariz

Stilem *vatirani* nalazimo u drugom dijelu pjesme pod imenom *indicije na inicijalima*. Stilem označava prvenstveno stanje pjesničkog subjekta prema metaforičkom ili pak metonimijskom

značenju Pariza kao grada umjetnosti. Znajući koliko je pjesnik cijenio orijentalnu književnost prilično se sigurno može pretpostaviti da je Pariz smatrao nekom vrstom zapadnjačke dekadencije te mu prilazi vrlo oprezno, kao kroz vatu. Promatrajući okolne stihove jasno nam je da se pjesnik obraća i drugim mjestima svijeta (oslabljenja prostorna dimenzija), ali kada je riječ o Parizu, on ga izolira i daje mu tu neobičnu stilsku markiranost vatiranosti. Vatiranost u ovom slučaju označava i svojevrsnu sterilnost i sigurnost i tu dolazi do kontrasta prema ostalim mjestima koje spominje u pjesmi. I dok prema Parizu ima prilično sterilan pristup, pjesnik veliča indijance i njihove grobove. U pjesmi je motivska opredijeljenost susljedna pa opet primjećujemo motiv *puta*, motiv *pogleda* i motiv *nomadizma*. Budući da je u pjesmi snažno izražena suprotnost drevnog i onog modernog, smatramo kako pjesma protomimetičnim načelom iznosi ideju ljubavi prema drevnome. Onome što je nezaprljano, onome što je iskonsko i onome što je trajno izgubljeno.

O pjesmi *pogreb* naša je književno-teorijska misao pisala sporadično i uglavnom se pisanje vezalo za zvukovne konstrukcije koje pronalazimo u pjesmi. Pjesma se sastoji od dva katrena, prvog srokovno nepravilnog, ali sa snažnim zvukovnim podudaranjima i drugog, srokovno pravilnog s isto tako osnaženim zvukovnim podudaranjima. Budući da je drugi katren srokovno pravilan možemo reći kako se i srokom označava indicija sadržaja. Stanje lirskog subjekta izraženo je kroz začudne asocijacije, čudne usporedbe i zanimljiva prenesena značenja. O pjesmi, kao i o svakoj iz navedene zbirke možemo napisati mnogo, ali se ovdje zadržavamo na ideji pjesme. Stoga, smatramo kako je ideja pjesme *pogreb* ili odlazak. Pjesma je motivski susljedna budući da lirski subjekt predstavlja ideju kemijskog elementa *kroma*²⁷. U posljednjem se stihu otkriva i narav pjesme budući da pjesnik pridružuje kemijski element krom s grčkim bogovima vremena Kronosom i Kairósom. Isto tako, u pjesmi se opet pojavljuju motivi *vida*, *pogleda* i *glasa*.

Kao što je i uobičajeno za Severovu poetiku, osma je pjesma snažno aliterirana. *Klišej kiše* pjesma je koja se često analizirala pa čak i uglazbila. Pjesma se sastoji od triju katrena koji su naoko skladni, bez pravilnog sroka. Dakako, postoje mnoga glasovna podudaranja. U pjesmi su snažno izražene auditivne pjesničke slike, kao i one vizualne. Od stvarnih geografskih lokacija lirski subjekt prelazi u područje ontološkog razmišljanja pa se daje primijetiti snažan primjer protomimetičnosti ovim pjesničkim postupkom. Naime, u trećem je katrenu lirski

²⁷ Naziv *krom* dolazi od grčke riječi χρωμα što znači *boja*, budući da krom tvori mnoge raznobojne spojeve.

pozicija sasvim na nekom drugom mjestu i umjesto glazbe ili pogleda tematizira se *šuplje vrijeme* i *praaazan prostor*. Upravo ćemo značenje navedenog stilema pokušati pobliže odrediti:

il šuplje vrijeme
kroz praaazan prostor
koje se laže
i poništava.

Konstrukcija i zamisao iza samog stilema prilično je jasna i eksplikativna, a to je ono što je pisac upravo i tražio od stilske markiranosti. Naime, pjesnik pokušava dati zvučnu sliku praznine pa zbog toga i inzistira na većem broju samoglasnika *a*. Na taj je način omogućeno čitanje pjesme ukazujući na veličinu praznine koju sam lirski subjekt pokušava dokučiti. Gledajući na okolne stihove i njihov kontekst sasvim je jasno na što se misli jer pisac spominje u sintagmi *šuplje vrijeme*, *laž te poništavanje*. Gledajući na pjesmu u cjelini jasno je kako pjesnik ima savršen naziv za tu pjesmu jer mnogo više pjesnički subjekt ima reći o klišeju povijesti i prostora (nanovo zamjećujemo slabljenje granica prostornih i vremenskih dimenzija) nego o vremenskoj pojavi. *Klišej kiše* svojevrsna je metafora repetitivne igre povijesti i čovječanstva, igre života i smrti, igre modernizma u opreci s tradicijom. To se *vrijeme* i *prostor laže* i *poništava* pa možemo zaključiti kako je protomimetična ideja pjesme odnos prostor-vremena vječnog poretka ideja te prostor-vremena materijalnog svijeta. Stoga, smatramo kako je ideja pjesme prostor-vrijeme.

U sljedećoj pjesmi imena *sentimentalno produciranje* lirski subjekt otvara pitanje inspiracije i pjesničkog postupka. Pjesma je relativno neskladna, sastoji se od tri strofe, srokovno nepravilne i stihovno-silabički nesuđedne. U pjesmi lirski subjekt preispituje odnos inspiracije i pjesničkog stvaranja. Pjesnički nam tekst služi kao izvrstan primjer motivske susljednosti koja dovodi do protomimetične ideje stvaranja i nasljeđa. I u ovom se pjesničkom tekstu daje potvrditi pozamašan odmak od *optimalne projekcije budućnosti* i približavanje krah u pjesničkog sustava. Pjesničko je stvaranje osuđeno da prolazi kroz *legende* i *govor*, ali ne doprinosi razvojnoj mogućnosti svijeta što izvrsno možemo povezati s Platonovom koncepcijom mimeze. Ukratko, tekstni predložak upućuje na odnos pjesničkog stvaralaštva i posljedica istog. Nažalost, pjesničko je stvaranje predstavljeno kao uzaludno i kao takvo sadrži u sebi uzaludnost pjesničkog postupka i utjecaja koji vrši na materijalni svijet.

Deseta pjesma zbirke nosi ime *džingis-kan* i ponešto se razlikuje od ostalih pjesama. Naime, pjesma nije strofična, nije srokovno pravilna, a ni stihovi nisu silabički susljedni. Takav će pjesnički pristup biti puno zastupljeniji u drugoj pjesničkoj zbirci o čemu će biti više riječi u nastavku istraživanja. Zanimljivo je da se upravo u pjesmi izravno spominje *tema* koju lirski subjekt razrađuje. U pjesmi je protomimetičnim postupkom predstavljena ideja procesa osvajanja. Motivski je pjesma ipak dosljedna i možemo primijetiti motiv vida u obliku *svjetlosti* ili glasa koji *grmi*. U konačnici, proces osvajanja podvrgnut je suočavanju s neizbježnim krajem, odnosno *smrcu*. Smatramo kako pjesma upućuje i na razvoj pjesničkog (književnog) sustava i na nemogućnost daljnje evolucije istog. Stoga, pjesnik se vraća u drevnost (česta motivska poveznica) i pridružuje pjesništvo drevnim vladarima. Ukratko, kroz predstavljanje drevnog vladara, pjesnik predstavlja pjesnički sustav kao drevan i samim tim zastario. O njemu se govori i o njemu se piše, ali samo u dijakronijskom aspektu.

U pjesmi *zatišje 1* prvi se puta pojavljuje grafički oblik što donekle označava i konkretistički pristup. Pjesma je numerirana riječima dok je naslov numeriran brojkom. Osim numeriranja, riječ je o pet katrena s izuzetkom prve strofe koja to zapravo i nije budući da je riječ o jednom stihu popraćenim grafičkim oblikom. U pjesmi se uglavnom pravilno izmjenjuju srokovni. Kao što se dade naslutiti i u ovoj je pjesmi motivska opredijeljenost jasna i susljedna. Zanimljivo je i za nas važno da su prva četiri dijela pjesme pisana izravno iz perspektive lirskog subjekta dok je peti dio zaseban i neodređen. Upravo stoga smatramo da je u posljednjem dijelu i ključ interpretacije pjesničkog teksta. Naime, u istom se potvrđuje vjera u nedostatak *optimalne projekcije budućnosti* pa kao takav predstavlja ideju uzaludnosti. Iako lirski subjekt gradacijski iskazuje potrebu za pravim *vidom*, *velikan dominira svijetom* pa mu ne dopušta izraz istog tog viđenja. Ukratko, smatramo kako pjesma predstavlja ili oblikuje ideju nemogućnosti promjene književnog sustava.

Na pjesmu *zatišje 1* nadovezuje se pjesma *zatišje 2* i u njoj se pobliže razjašnjava odnos nemogućnosti promjene paradigme književnog sustava i zalihosnosti tradicionalnih književnih oblika. I ova je pjesma podijeljena u pet dijelova, no oni nisu numerirani i nedostaju grafički oblici. Riječ je o pet pravih katrena s relativno pravilnim srokom. Do sada smo mogli zaključiti kako su pjesme stilski, motivski i tematski susljedne i jasno je kako jedna nadograđuje drugu što za posljedicu može imati i tumačenje književnog sustava o kojem smo već pisali. Fokus lirskog subjekta se i ovoga puta mijenja i sada progovara iz prvog lica množine. Ono što je

zanimljivo jest intertekstualna referenca na biblijske tekstove pa tako imamo u posljednjem katrenu invocaciju. Ako pjesmu analiziramo postupkom protomimetičnosti zaključujemo kako takav postupak sasvim odgovara interpretaciji budući da pjesma ujedno i upozorava na nemogućnost promjene danog stanja, kao i na uzaludnost pokušaja predstavljanja vječnog poretka ideja. Budući da je samo prirodno da se ove dvije pjesme analiziraju zajedno, čini se jasnim kako je riječ o pjesničkom tekstu koji pokušava predstaviti ideju nemogućnosti promjene kako književnog sustava, tako i ljestvice društvenih vrijednosti.

Na samom početku valja kazati kako ne postoji cjelovita interpretacija pjesme *Pjev za Feniksa*. Isto tako valja napomenuti kako su se dosadašnje interpretacije pjesme uglavnom vezivale za proučavanje određenih dijelova iste, i kako su se interpretacije zadržavale na istraživanju jezičnih eksperimenata koja ista pruža. Pjesma je u cjelini raspoređena u četiri nejednaka dijela i u samoj zbirci zauzima čak pet stranica, a ovdje je prenosimo u cijelosti:

Pjev za feniksa

iks und tot severus gott

(latinsko-gotički motto)

1

ako je strogi bog ili severus gott

za pticu feniks pticu što kaže niks frštee

za svoje uskrsnuće svoj pepeo i sjaj

iks und tot il smrt i nepoznato

ako je niks frštee za pticu klasičan

primjer ozbiljne greške čitanja zvonkih

štedrih vokala iz duše burnih spavača

ako je niks frštee za ovu slavnu pticu

*predobri krematorij u kom se plamteć
sreću obale od otkrića neponovljivih lica*

*ako je brod što prista uz pijesak
kula u zraku niks frštee na jedra
a šljunak koji sluša svoju komornu
glazbu u nutrini betona polazni niks frštee*

*ako je nic nevim dobra oratorska
farsa i trbuh budhe niks i glava spasitelja
za metak niks und niks
i lakmus za tu krv za krv da nije
voda a može biti i to za onog što je
propet i opet niks und niks*

*ako je krv i kad je krv za blijedu
rajsku djevu početak jedne igre kojoj se
ne vidi lice ali se vidi sjaj
berkley postaje oko za ovo stvarno
stoljeće oko do kojeg drhti drevna misao
helas
i grom je sada potpis strujom gnanih
vježbača na spravama toleda
vježba za mučeništvo
olimpijada volja
nesalomljivih volja*

*sa poljupcima drma kroz razgranata
jata nepovratna
misao se ne da o misao se ne da
s trnovim vijencem krista u mračna
spremišta »spasa«
tako je opet za pticu pejzaž čavala
i križa matematički pejzaž željezne
kvalitete
al željezo se lista kada naiđe vatra
kada naiđe vlaga
ono se lista i čita ono je čudna
knjiga kroz smrt i nepoznato*

*ako potpaljuje ptica modri sa atlasa
glas taj modri glas o vodi i moru njenih
tajni što stanuje i zrači u matici šaptača
kroz jedan iks und tot*

2

*kud vode ove ljestve ljestve od poganske
pjesme i noža što bjesni ko požar o koji mu je
bijes što ga proždire žudno
u koju krv se može imati začudnu raskoš
od povjerenja u šupljoj besanici kroz dios o
muerte*

*jedan papirnati leš kao orao crta svoje
smione ceste i tiho prelazi stiks ko vječni
dječji brod
jedan papirnati leš ispušta kroz nos
kozmos od vatre i sapuna i tako zbunjuje
sunce
i tako.zbunjuje suce na samim dverima
raja
o čisto nebo čista riječi čisti račune
duge ljubavi od svih pogleda arapskih brojeva
i rimskih slova kroz bezbroj kitajske mase
o bože naš i vaš koji jesi jezik*

3

*ako se ptica feniks nađe u novome čudu
od svog fotonskog tijela gdje prije
vatre je zraka pronašla svoje ime + jedan
besmrtni svod

ako se cirkusanti nađu u novoj areni
od uškopljenih pogleda
kakav će zvuk proglasit svoju refreniju tu zemlju od pusta naricanja
i čekrka i lomača
o feniske o jedina svjetlosti raznoga
slijepog puka*

*ako se ovu pticu strpljivo napamet
uči ali ne papigu to stvarnog
niks frštee nije moje da zborim
ako je feniks ptica već stvorena
za riječ dovoljno jaka za riječ
dovoljno vješta za riječ dovoljno
jasna za riječ nije moje da zborim*

*treba li slušat svoj unutarnji glas
što će ovit ponoviti gluho tesane škrinje
i negritanski totentanc*

*niks niks niks niks frštee kriknut
će ptica sa špree u škrtoj klimi kitajskog
zida*

*ptica u gladi šetača
naglo će nebo otvorit karte svoga
prasnuća ogrezlog u tišini kao oprez u
magli*

*i vidjet će se zvijezda i jedna
druga zvijezda jedna uz drugu zbite
zbite uz nos gledača ko oči rasputjina*

*pa će se čista riječ sve do bezglasja
brusit i tad će bog u riječi govorit kao
nikad*

*al zna li se što hoće bog i koji
mu je bog i bog te pitaj koji mu bit će
bog ako se pita i pita i ništa ne
razumije*

*ako se tvoja riječ čuje kao lievoi
links čuje ko dzo i left u ovom gromkom
hodu pravedne stvari jednakost
ti budi naša jakost
budi naš sveti žar
besmrtna ptico feniks
besmrtna ptico vječitog svitanja*

4.

*U dubini je glas od izlomljenih
crta vidno polje u kome umiru brbljavi
anđeli u kom se sluti obris dalekog
antisvijeta
u dubini je spektar spektar od
rasprsnuća vječitog centralnog vida
ili pogrešne misli
ako je ptica feniks odista ista
ptica ko što je bila i tako dalje*

Na početku nalazimo *motto* pjesme koji povezuje naoko zavađene termine. *Iks* predstavlja oznaku za grafem kao i brojčanu vrijednost, pri čemu je *iks* u prijevodu *sameh* feničkog (ova

se relacija ostvaruje i s mitologijom Feniksa) pisma i ovisno o pismima označava vrijednost 10, 60 ili 600 što možemo povezati s godina koje su potrebne za resurekciju ptice u pitanju. *Tot* je ime egipatskog boga glave ibisa ili majmuna, a može označavati i malo dijete i malu veličinu. Asocijacije na feničko pismo i egipatsku mitologiju su važne jer sama ptica Feniks ima korijene u mitologiji i onome što ona predstavlja. Ono što je kod *motta* najzanimljivije jest zapravo jezična igrarija leksemima *severus* što na latinskom znači strog ili pak ozbiljan i naravno leksema *gott* što na njemačkom jeziku označava Boga. Zajedno ovi leksemi predstavljaju svojevrsni oksimoronski paradoks koji u kombinaciji označava strogoga boga. Ne treba ni naglašavati poveznicu između leksema *severus* i imena pjesnika u pitanju. U prvom dijelu pjesme koji je određen brojkom i započinje svojevrsnom invokacijom *motta*, kao i ptice *Feniks* i njenoga uskrsnuća, a završava sa spominjanjem prvoga dijela *motta* kao i sintagme *modri glas*, možemo zaključiti nekoliko postupaka. Kao što je i slučaj kod većine Severovih pjesama, broj trostih, četverostih ili strofa određenog broja stihova nije presudan u odgonetavanju pjesničkog postupka. Iako prvi dio pjesme sadržava tri četverostih, osam trostih, i nekoliko dvostih, riječ je o nepravilnoj formi ispunjenoj silabički nepravilnim stihovima. Formalna izobličenost nije postupak kojim Sever koristi *mimesis*. Zapravo, postupak je na neki način upravo suprotan. Kao što smo naznačili predstavljajući ukratko pjesnikovu poetiku, riječ je o paradigmatskoj promjeni poimanja što je to uopće poezija. Iako se pjesnika smatra pretečom *semantičkog konkretizma* (B. Maleš) i uvrštava se u pjesnike poezije *iskustva jezika* (Z. Mrkonjić), pjesnik ne nudi vrstu semantičkog konkretizma na koji smo navikli kod kasnijih pjesnika. U vremenu kada pjesme nastaju, pjesnik enciklopedijskog znanja kojega bismo se usudili nazvati i *poeta doctusom*, kao i *poeta ludensom* donosi različit smisao uopće gledanja na poeziju. Daleko od pojma *optimalne projekcije* (A. Flaker) pjesnik donosi poeziju kojoj *zvuk diktira smisao*. Svjestan da poezija u vrijeme kada *razlogaši* inzistiraju na kultu forme i značenja ne može dalje predstavljati stvarnost takvom poetikom pjesnik stvara ono što poezija jedino i može, a to je tzv. *drska atrakcija teksta*. Ukratko, postupak je to kojim pjesnik predstavlja jedini spas poezije. Riječ je naravno o postupku kojim pjesnik pokušava doprijeti do istinske poezije, do poezije prirode, do poezije biti. To stvara na predlošku ruskog futurizma i prvenstveno poezije *zauma* ne iskoristivši ni *optimalnu projekciju budućnosti*, kao ni *jezik ptica*. Svjestan da poezija više ne može ponuditi smisao formom i značenjem, pjesnik predstavlja zvuk kao ujedno izlaz i kraj poezije. Nakon što damo prednost označitelju nad označenim ne preostaje ništa doli čiste prirode pjesme i pjesme prirode. Nije jasno je li

zatvaranjem u zvuk poezija zaista ostala očuvana ili je takav postupak pridonio njenom zanemarivanju posljednjih pet desetljeća, kako u svijetu tako i kod nas. Kada se u drugom stihu susrećemo sa sintagmom *niks frštee*, jasno je da je to gastarbajterski izraz kojim se daje do znanja da se uistinu, barem što se tiče označenog, ništa ne razumije. Možemo pretpostaviti da je navedena sintagma pokazatelj namjere pjesnika, kao što će se ponavljati ne samo ta sintagma, nego i ostale sličnog značenja kao što su *niks und niks* ili pak *nic nevim*. Sada je jasno da ptica *Feniks* može predstavljati poeziju. Kao što smo naznačili na početku, ptica je to koja uskrsava nakon određenog broja godina i kao takva može označavati vremenske razmake u kojima se civilizacija vraća ljepoti pjevane riječi, odnosno ljepoti poezije, a do tada za neupućene, poezija jest nerazumljiva. Ostaje samo zvuk kojeg prigodno diktira pjesnik. Pjesnika kojega možemo razumjeti i kao lik Feniksa. U drugom dijelu pjesme smatramo da je najvažniji za razumijevanje pjesme upravo zaključak u kojemu se navodi kako je *Bog naš i vaš koji jest jezik*. Važno je napomenuti kako pjesnik ne poštuje pravila ortografije što znači da je pjesma pisana onako kako ju je i pjesnik čitao. Naime, Josip je Sever bio poznat po umijeću čitanja vlastitih pjesama pa se često dade primijetiti kako su i pjesme pisane onako kako ih je i pjesnik zamislio kazivati. Dakle, u jeziku je ključ razumijevanja ne samo ove pjesme, već i cijele poetike pjesnika. U drugom dijelu pjesme, koji je isto tako brojevno označen, započinje se motivima ljestava poganske pjesme, noža i požara. O tehnici eufonije i oksimorona u Severovom pjesničkom stvaralaštvu pisao je Krešimir Bagić u djelu *Živi jezici* gdje istražuje odnos označenog i označitelja. Posebna se pozornost, kao što smo naveli, pridaje kraju drugoga dijela u kojem pjesnik završava invokacijom *Boga koji je naš i vaš jezik*. Sasvim je jasno koliku ulogu ima jezik u pjesničkoj poetici pjesnika. Cijeli posljednji dio pjesme prepun je aliteracija, asonanci te eufoničnosti. Treći dio pjesme otprilike je velik kao i prvi i u tom se dijelu motivi gastarbajterskog govora, stranih jezika, antike i kitajskih (kineskih) masa i zova ponavljaju. Najvažniji dio trećega dijela jest upravo trostih:

*pa će se čista riječ sve do bezglasja
brusit i tad će bog u riječi govorit kao
nikad*

U konačnici trećega dijela sve se više inzistira na pojmovima *riječi*, *besmrtnosti* i *Boga*. Ovakav se odnos dade lijepo predstaviti početkom Ivanovog evanđelja:

I u početku bijaše riječ

Iz navedenog može se zaključiti kako je pjesnik smisleno ušao u religijske motive povezujući iste s jezikom i u konačnici s ljestvicom društvenih vrijednosti. Intertekstualne će se reference (napose na Bibliju) pronaći i u drugoj pjesničkoj zbirci. *Pjev za feniksa* pjesma je koja sinkronično obrađuje problematiku ljudskog postojanja i ljudskog jezika kroz pjesmu praktično lišenu glavnog dijela označenog, odnosno naglašenog označitelja. Jedini postupak i način na koji se takva obimna građa može sintetizirati i predstaviti je kroz amalgam zvuka i asocijacija koji on proizvodi. Na samom kraju trećega dijela pjesme motiv *boga* i riječi se uzastopce ponavlja okružen različitim stilskih figurama. U konačnici pjesnik zaključuje kako se ništa ne razumije, iako se i pita i traži pravednost pravednih stvari i jednakost da bi odjeljak završio invokacijom besmrtnice ptice vječitog svitanja. U posljednjem i najkraćem dijelu, pjesnik predstavlja izrazito važan pojam za razumijevanje njegove poetike, a to jest svakako pojam *centralnog vida*. O tom su pojmu naši teoretičari i proučavatelji već obilato pisali, a u ovoj se pjesmi nadovezuje na *obris dalekog antisvijeta*. Tek se u četvrtom dijelu potvrđuje pjesnički postupak koji bi trebao označavati spas poezije. Pjesma je to o poeziji, predstavljena kao stvarnost, a ne aristotelovski *mimesis*. Tu pronalazimo jezičnu magiju koja nam otkriva svijet onakav kakav on zapravo i jest. I samo u tom svijetu poezija može i dalje poput Feniksa živjeti. Naš je svijet lažan, formalan i zatvoren u značenje. Naš je svijet *antisvijet*. Ako pjesmu interpretiramo na predloženi način, posljednja dva stiha:

*ako je ptica feniks odista ista
ptica ko što je bila i tako dalje*

označavaju nastojanje kako besmrtnice ptice Feniks, tako i poezije da se obnavlja i raste. Mitološka ptica Feniks, koja se nanovo rađa i ne umire, ona koja je besmrtna, besmrtna je samo u svijetu poezije, u svijetu zvuka i svijetu u kojem prebiva diktat zvuka nad sadržajem, diktat umjetnosti nad normom i diktat pjesme nad životom. U tom svijetu, pjesma, kao i ptica žive vlastitim životima. Stoga, pjesma predstavlja ideju poezije, odnosno stvaralaštva.

Četrnaesta pjesma zbirke nosi ime *začudni međuvladar* i detaljnije nam otkriva odnos tradicije i uzaludnosti promjene paradigme bilo kakvog sustava. Sam je početak pjesme označen trima brojkama u numeričkoj susljednosti. Nakon oznaka brojaka koje se mogu protumačiti i kao uputa takta, slijedi nemali broj strofa. Kroz pjesnički se tekst provlači šest katrena, dvije

kvintine i dvije sestine. Srok je nepravilan i postojana su samo svojevrsna jezična podudaranja kao i u ostalim pjesmama zbirke. Iščitavajući pjesmu vrlo je nezahtjevno pročitati ju protomimetičnim postupkom i tada otkrivamo svijet lirskog subjekta kojem je onemogućen pristup vječitom poretku ideja. Motivski je pjesma označena u skladu s ostalim i čini se da se isti provlače kroz cijelu zbirku. Smatramo kako *začudni međuvladar* predstavlja prepreku otkrivanja vječitog poretka ideja i kako je isti predstavljen kao prepreka oblikovanju svijeta ideja. Stoga, zaključujemo kako pjesma u pitanju predstavlja ideju vladara (diktatora).

Naslanjajući se na pjesmu *začudni međuvladar* pjesma *konkvistador*, podrazumijevajući slična semantička polja, otkriva izravni pristup poetskom lutanju prema promjeni paradigme književnog sustava. Lirski je subjekt u pjesmi izravan do te mjere da nam se čini kako je zapravo riječ o pripovjedaču u prvom licu. Iako je pjesma formalno podijeljena u tri strofe, grafičkim oblicima (bjelinama) pjesnik nam daje od znanja da je zapravo ista podijeljena u četiri dijela. Zanimljivo je da se upravo u pjesmi spominje motivska konstrukcija *mozak astarte* za koju smatramo da označava istoimenu božicu koja se ponekad poistovjećuje s božicom Ištar, a čije su karakteristike dijelom preuzele božice Afrodita i Venera. To je samo još jedan dokaz intertekstualnosti i naslanjanja na mitologiju te istovremeno označava inicijativu prema povratku drevnosti. Isto tako, važno je obratiti pozornosti na motivsku konstrukciju *lišća mangave* koja se može različito protumačiti, ali držimo kako je riječ o leksemu romskoga jezika pripadajućeg značenja ljubavi. U pjesmi se nadalje lirski subjekt doslovno i preneseno razgolićuje ostavljajući u konačnici jedino strah. Stoga, smatramo kako pjesma predstavlja ideju straha.

Šesnaesta pjesma zbirke imena *prorok od veselja* složenom strukturom predstavlja lirskog subjekta kao pjesničkog *proroka*. Pjesma je podijeljena u šest dijelova mahom sastavljenih od četiri relativno pravilne kvintine i jedne relativno nepravilne kvintine budući da je riječ o kvintini koja za posljednji stih ima, pretpostavljamo, oznaku za rimski broj pet. Osim kvintina, pjesma sadrži i septimu za koju smatramo kako predstavlja interpretacijski ključ za sadržajnu razinu teksta. Ako uzmemo u obzir vrijeme kada su pjesme nastajale i kako smatramo da je po izričaju Josip Sever u osnovi postmodernistički pjesnik, jasan je gubitak vjere u promjenu društvene ljestvice vrijednosti. Iako je *prorok* predstavljen u obliku *starca* koji s *užasom snima ovu naciju poput boga*, smatramo kako isti predstavlja kraj razvoja paradigmi književnog sustava. Stoga, *korak po korak*, književni sustav neizbježno dolazi do svoga kraja znajući da je

prava promjena paradigme mimeze uzaludna. U konačnici zaključujemo kako pjesma pokušava predstaviti kraj prave inovacije bilo kakvog sustava. Posljednje je jasno kada uzmemo u obzir motive *kontinenta, starca, predaka, noći što se spušta, epohe* i sl.

Jedna od najjasnijih, ako se tako možemo izraziti, pjesama u okviru postupka protomimetičnosti jest svakako *poema o prostoru s naricanjem*. Od samog naslova pjesnički nam je tekst predstavljen kao tradicionalni oblik koji to zapravo i nije. Ova se strofična pjesma sastoji od sedam strofa od kojih su dvije kvintine, jedna septima, a ostatak su sestine. Već na samom početku pjesme nalazimo tipične Severove motive *oka, pogleda* te *vida*. Zanimljiv se lirski obrat događa već u drugoj strofi gdje nalazimo motivsku konstrukciju *ruku cinquecenta* za koju smatramo kako ukazuje na zalihosnost tradicionalnijih oblika lirike. Cijela je pjesma prožeta vrstom lirske karnevaleskosti i kao takva izvrsno spaja motive tijela i osjeta. U pjesmi se dade primijetiti i zazivanje i invokacija težine gledanja. Upravo kroz ovakve tematske i motivske konstrukcije možemo prikazati semantičku i sadržajnu koherentnost Severove poetike. Kako pjesnički tekst prilazi svome završetku tako se i gradacija motivskih konstrukcija propadanja pojačava. U konačnici, smatramo kako zazivanje *konja, sjevera* te *mongola* označava želju za povratkom lirskog subjekta u književni sustav još nezasićen dijakronijom pjesništva. Isto tako, ponavlja se motiv *puta* (samo tri puta u posljednjoj strofi) koji služi dodatnome propitkivanju ispravnosti ljudskog postupanja te i sama pjesma dovodi u pitanje održivost društvene ljestvice vrijednosti. Stoga, smatramo kako pjesma načelom protomimetičnosti predstavlja ideju suvremene dekadencije.

Osamnaesta pjesma zbirke *živi i mrtvi sinovi* svakako progovara o vremenu i načinu na koji se vrijeme shvaća. U ovom slučaju, vrijeme se shvaća generacijski. U beskrajnoj izmjeni sinova i potomaka vrijeme prolazi i ostavlja *piramidu* (motiv koji nas upućuje na oznaku tradicije i drevnosti) napućenu *sinovima* (isto tako, motiv *sinova* može ukazivati na vrijeme) koji će (kada vrijeme dođe) otpočeti *bitku* s drugim *sinovima*. Zanimljiva je motivska konstrukcija *oca-starca* koji *grakće*. U konačnici ove pjesme sazdane od pet numeriranih strofa od kojih su tri katrena, a dvije sestine, lirski subjekt predstavlja uzaludnost borbe *sinova*. Ako ovako iščitamo pjesmu, koristeći načelo protomimetičnosti, možemo zaključiti kako pjesma pokušava predstaviti ideju uzaludnosti bitke protiv vremena, odnosno neizbježne prolaznosti. Stoga, pjesma pokušava predstaviti ideju izmjene generacija, odnosno izmjene *gordih i starih očeva s mladim i naivnim sinovima* koji *su poslani da umru*.

Pjesma *čemu sva ta protjecanja* sasvim jasno pokušava predstaviti ideju prolaznosti vremena. Zaključak je jasan uzmemo li u obzir sam naslov te grafički oblik pjesme koji je, mogli bismo reći, stepeničast. Pjesma se formalno sastoji od jedne kvintine, jednog katrena, jedne oktave te monostiha. Upravo smatramo kako trebamo obratiti pozornost na monostih jer se u njemu izriče pitanje koje nam postavlja lirski subjekt. U pjesmi se smjenjuju pitanja prolaznosti vremena s pitanjima pravog odabira u danom trenutku. Ukratko, u pjesmi se sukobljavaju grčki bogovi vremena Kairós te Kronos. Nanovo, kao što možemo vidjeti, lirski se subjekt vraća u drevnost i zazivlje antiku. U konačnici, pjesnički se tekst raspada i pripadajući mu sustav fragmentizira u indicije pravih znakova. U posljednjoj strofi pojavljuje se mnogo stilema vezanih za Severovu poetiku. Bitno je naglasiti i da se u posljednjoj strofi izrijekom navodi motivska konstrukcija *moderna muzika* koja je u opreci s drevnosti *ledenjaka* i *milenija* iz prve strofe i u tom nam slučaju služi kao još jedan dokaz sadržajne koherentnosti te prednosti dane Platonovoj koncepciji mimeze.

Dvadeseta pjesma zbirke zove se *argonauti* i već sa samim naslovom evocira antiku i drevnost. Do sada se u analiziranim pjesmama pokazuje zavidna sadržajna i semantička koherentnost. Ni ova pjesma nije izuzetak. Pjesma se sastoji od deset strofa koje variraju od monostiha pa do none izuzev distiha i katrena. Opet je naglašena uloga monostiha kojim lirski subjekt ukazuje, kao i u mnogim pjesmama na razinu truda uloženu u stvaranje. U pjesmi se predstavlja odnos *hrabrosti* i *igre* kroz odnos *naute* i *kapetana*. Smatramo kako su navedeni motivi u opreci s Aristotelovom koncepcijom mimeze. Navedeno možemo primijetiti koristeći protomimetičnost kao interpretacijski ključ u posljednjoj strofi. U njoj se opet reflektira očaranost dinamikom, u ovom slučaju plovidbom i hodanjem. *Hrabrost* se poistovjećuje s *igrom* što rezultira *kapetanovim* neshvaćanjem uzaludnosti njegova pokušaja rasuđivanja. Stoga, smatramo kako pjesma pokušava predstaviti ideju igre.

U pjesmi *a onda*, lirski je subjekt određen i očaran *prostorom*. Pjesma je relativno skladne forme, strofična i sazdana od dva katrena, jedne kvintine i jedne sestine. Kao što je i slučaj u ostalim pjesmama Severove poetike, smatramo kako je bitno obratiti pozornost na razliku u broju stihova. Stoga, interpretacijski ćemo postupak usmjeriti na kvintinu i sestinu. Upravo se u ove navedene dvije strofe u kojima se u opreci promatraju fenomen *samoće* te *prostora*. Prostor se uspoređuje sa ženskim, s postojanošću. Stoga, smatramo kako ova pjesma, postupkom protomimetičnosti pokušava predstaviti ideju prostora i ideju stanja bez istog. O

važnosti prostornih i vremenskih dimenzija u Severovoj poetici bit će više riječi u interpretacijama pjesama druge pjesničke zbirke. Upravo je zanimljiv motiv *kuće* u koji lirski subjekt zazivlje *prostor da se vrati*. I ovdje se daje potvrditi relativna sadržajna, motivska i tematska koherentnost budući da se koriste slični motivi, a u konačnici izriče se isto - nemogućnost povratka na stare, tradicionalne oblike, bilo to u književnom ili društvenom sustavu.

Rasprodaja je dvadeset i druga pjesma po redu u zbirci i odmah možemo u istoj primijetiti skladni oblik pet katrena s nepravilnim, no svejedno postojanim određenim slogovnim poklapanjima začetnih riječi u stihovima. Riječ je o sadržajno složenoj pjesmi s tipičnim Severovim evokacijama antike i bogova. Naime, u pjesmi se izrijekom spominje Oziris, egipatski bog plodnosti i vegetacije. Ovdje možemo zaključiti kako je pjesma interno sadržajno skladna budući da lirski subjekt upućuje na pojmove *zelenila*, *cvijeta*, i *boje* gdje prednost ima *zelena*. Pozornost, smatramo, treba obratiti na posljednju strofu u kojoj lirski subjekt susljedno ukazuje na promjenu u epohi. Ovdje se vidi izrazito jasna poveznica s postupkom protomimezisa i ujedno pokušajem promjene ne samo književnog sustava već i koncepcije mimeze. Stoga, smatramo kako pjesma pokušava predstaviti ideju *rasprodaje* društvenih vrijednosti što za posljedicu ima kraj *epohe* i njen konačni *prijelom*. Ideju *rasprodaje* semantički možemo povezati i s idejom materijalizma i pokušaja vječnog očuvanja mladosti.

Na *rasprodaju* se naslanja *dobra stara muzika*. Pjesma je to od devet strofa, od kojih prepoznamo tri katrena, četiri kvintine, jedne sestine te jedne oktave. U pjesmi ne postoji srok, nego povremena glasovna podudaranja u dočetnim riječima stihova. U prve nam tri strofe lirski subjekt predstavlja odnos prošlosti (drevnosti) i sadašnjosti (modernosti). Opet zamjećujemo poznate Severove motive i stoga zaključujemo kako je do sada, svaka pjesma sadržajno koherentna te motivski i tematski susljedna. U pjesmi je lirski subjekt medijatora između materijalnog, prošlosti i sadašnjosti, čovjeka i prirode pa možemo zaključiti kako se radi o pokušaju predstavljanja ideje glazbe kroz vrijeme. Isto tako, možemo primijetiti kako se u posljednjih nekoliko pjesama motiv *vremena* sve više i više pojavljuje dok je motiv *vida* u pozadini. Ovdje je još važno primijetiti ponovno inzistiranje lirskog subjekta nad motivom *starca*.

Dvadeset i četvrta pjesma zbirke zove se *panegirik pornografa* te u sebi sadrži tipična Severova poetska rješenja kao što su to sinestezija te eufonijska gesta. Riječ je o nepravilnom sonetu koji

posjeduje srok u prve dvije strofe, no naknadno gubi pravilni srok te ritam ostvaruje povremenim slogovnim podudaranjima. U prvom stihu prve strofe opet pronalazimo motiv *vida* koji nije bio izražen u nekoliko posljednjih pjesama. Ovo je još jedan dokaz koherentnosti motiva te tematskih polja. Pjesma tematski ipak izlazi iz okvira Severove poetike aludirajući na spolnost. Lirski subjekt izravno zaziva *ženu podatnog tijela* te onomatopejskim izrazom *pra pra* označava njihov odnos. Smatramo kako je važno naglasiti epitet *vječito* koji se ponavlja dva puta u posljednjem stihu što mu dodatno daje na važnosti pozicijom u pjesmi. Stoga, načelom protomimetičnosti, smatramo kako pjesma pokušava predstaviti spolnost u vremenskoj dijakroniji te sinkroniji.

Pjesma *između majmunskih zidova* koristi snažne onomatopejske elemente. Pjesma se sastoji od pet strofa te četiri monostiha. Kod strofa nalazimo izuzetak u posljednjoj strofi koja je relativno i grafički oblikovana te iziskuje poseban način i redosljed čitanja. Smatramo kako takav postupak dobro potkrjepljuje potragu za invencijom u književnom sustavu i kao takav ukazuje na potrebitost promjene paradigme u znanosti o književnosti. Pjesma postavlja lirskog subjekta u poziciju zarobljenog prostora, što i je jedna od okosnica Severova stvaralaštva, s tim da smatramo kako je u ovoj pjesmi riječ o prenesenom značenju koji nam ukazuje na potragu za riječi. Smatramo kako pjesma pokušava predstaviti ideju snage *riječi* pa zbog toga pjesnik predstavlja zarobljeništvo između zidova što, smatramo, označava zarobljenost čovjekova u jeziku. Isto tako, budući da je lirski subjekt zarobljen u jeziku, dodatno ukazuje na nemogućnost predstavljanja vječitog poretka ideja te na davanju prednosti Platonovoj koncepciji mimeze.

Pjesma opširnog naslova *lov na crvene lisice u glomaznoj bjelini* odmah ukazuje na odnos boja asocirajući na političke konotacije (odlika postmodernističkog pristupa) i tadašnju situaciju u bivšoj državi. Pjesma se sastoji od šest opširnih strofa koje se razlikuju veličinom pa tako primjećujemo dva katrena, dvije sestine, jednu kvintinu te jednu oktavu. Osim društvenih konotacija, pjesma je tipična po daljnjoj motivskoj i tematskoj susljednosti i razradi istih motiva pa tako u trećoj strofi lirski subjekt nanovo dotiče fenomen *pogleda* ili *vida*. Ovoga puta, pogled je opstruiran i *uškopljen i ništa se nije vidjelo* istim. Ova se motivska konstrukcija snažno naslanja na prijašnje pjesme i nemogućnost pogleda nadovezuje se na nemogućnost spoznaje kao što je to slučaj i u pjesmi *pjev za feniksa*. U konačnici lirski subjekt inzistira na *slušanju* dok *lisice mijenjaju kožu i snalaze se po znacima*. Na samom kraju pjesme lirski subjekt odaje

potragu za ključem, a ako pjesmu interpretiramo protomimetičnim teorijskim ključem jasno je da se lirski subjekt referira na novu paradigmu književnog sustava ili na pokušaj predstavljanja vječnog poretka ideja. Stoga, smatramo kako ova pjesma pokušava predstaviti ideju *potrage*, odnosno *lova*.

Dvadeset i sedma pjesma zbirke *Diktator* naziva se *fragmenti iz poeme tajga* s tipičnim Severovim podnaslovom u kojem se zazivlje priroda. Ova je pjesma specifična jer se motivi izrijekom ponavljaju u sljedećoj pjesmi imena *balada o jezeru uri*. Pjesma se sastoji od pet strofa od kojih je jedna relativno nepravilna u smislu da posjeduje grafemsko-grafičku konstrukciju. U drugoj je strofi pjesme suprotstavljena (kako je to i čest slučaj kod Severove poetike) priroda i civilizacija. Takvo se suprotstavljanje prenosi i na treću strofu u kojoj lirski subjekt izražava ushit budući da je *sablast drevna* i *strašna*. Motivska konstrukcija *drevne sablasti* prenosi se kroz cijelu pjesmu i nama se, čitateljima, čini kao antipod tehnologiji suvremenog svijeta. Isto tako, kroz cijelu se pjesmu lirski subjekt poigrava motivima *ruhra*, *urija* te *ure* što ukazuje na tematsku određenost vremenom. Sam je postupak poetske etimologije tipičan za Severovu poetiku, a motivska je oprijedjeljenost koherentna i svrsishodna kroz cijelu zbirku. U konačnici se pjesme predstavlja kraj *grada*, kraj civilizacije i bezvremenost prirode. Ako pjesmu iščitamo protomimetičnim postupkom jasno je da pjesma pokušava predstaviti ideju ostatka ili posljedice vremena ljudi što je vidljivo i razvidno i iz samog naslova pjesme (*fragmenti*). Važno je istaknuti i motiv *Ruhra* koji je predstavljen kao grad usko vezan s jezerom *Uri* te tajgom. Riječ je o geografskim lokacijama u Švicarskoj (njihovom najvećem jezeru Lucernu te dijelu tog jezera pod nazivom Uri) te Ruhru (njemački: Ruhrgebiet) koji je velika konurbacija na sjeverozapadu Njemačke, na ušću rijeka Rajne i Ruhr u kojoj živi preko pet milijuna ljudi.

Kao što smo već napomenuli, na *fragmente iz poeme tajga* naslanja se i nadovezuje *balada o jezeru uri*. Pišući o pokušaju predstavljanja ideje u prethodnoj pjesmi, razjasnili smo da je riječ o stvarnim geografskim lokacijama u Europi. Smatramo kako je važno početi i od samih naslova gdje se spominju dva lirska roda, poema te balada. Mišljenja smo kako oba termina služe kao preneseno značenje tradicionalnog književnog sustava. Takav je postupak očit uzmemo li u obzir da pjesme ne spadaju ni u poeme, a ni u balade. Kao što smo naveli, predstavljajući protomimetični postupak, riječ je o imitiranju već imitiranih tradicionalnih lirskih oblika književnosti. U prvoj pjesmi postoji grafemsko-grafički oblik i jezična igrarija

vezana za motiv *Ruhra*, dok u ovoj pjesmi postoji nekoliko grafičkih i grafemskih konstrukcija. Da je riječ o komplementarnim pjesmama svakako potvrđuju, osim motivske i tematske sosljednosti, i podnaslovi pjesama koji se naslanjaju jedan na drugi. Nakon fiktivnog susreta tajge i jezera (koje je hladno, ali i kojemu je hladno što svjedoči o personifikaciji) opet lirski subjekt inzistira na motivu *vida* i nemogućnosti istog. Tijekom vremena *jezero gubi vid* i tako prelazi u zaborav. Važno je naglasiti kako grafički oblici strelica označavaju protok vremena što se opet lijepo naslanja na prijašnje motivske konstrukcije koje smo pronašli u pjesmama pa zajedno svjedoče o semantičkoj koherentnosti pjesničke zbirke. U posljednjoj strofi (različito grafemsko-grafički oblikovanoj) ponavljaju se leksemi preposljednje strofe izazvani motivskom konstrukcijom *vertikalnog pokoljenja vode*. Stoga, ako pjesmu podvrgnemo protomimetičnom postupku jasno je da ista pokušava predstaviti ideju *vode* i svega onoga što ista ima i prenesenom značenju (dinamičnost i prikrivenu statičnost koju uglavnom uspoređujemo s konceptom vremena). Dakle, pjesma pokušava predstaviti ideju protoka vremena koje je reflektirano (u prenesenom i doslovnom smislu) u *vodi*. U konačnici, ostaje priroda.

Dvadeset i deveta pjesma naziva se *masa sama* i naslov služi kao anagram oba leksema. Kod naslova je još važno primijetiti kako su leksemi u oksimoronskom odnosu. Kao što je slučaj i s obje prijašnje pjesme, pjesnik je pjesmi pridružio i podnatpis. U podnatpisu se istražuje odnos i prelijevanje mora i rijeke, žute i bijele boje te prošlosti te budućnosti. Sve navedeno možemo uklopiti u tipične motivske i tematske konstrukcije Severova pjesništva. Pjesma se sastoji od sedam katrena, nepravilnog sroka s izrazito naglašenim glasovnim i konsonantskim podudaranjima. U prvom se dijelu pjesme tematizira i pokušava se predstaviti ideja beskonačnog toka vode koja u ovom slučaju predstavlja vrijeme i tako se savršeno nadovezuje na posljednje dvije pjesme. Ovakve konstrukcije i intermotivnost predstavljaju koherentnost u semantičkom smislu i takve se spoznaje protive određenim dosadašnjim promišljanjima o Severovom pjesničkom stvaralaštvu koje je ponekad označavano kao u potpunosti besmisleno na sadržajnom razini budući da se najviše pažnje pridavalo izrazu. Nakon što lirski subjekt sinestetično poveže *boje te vode* kroz različite epohe i *vremena* on izravno progovara čitateljima. Budući da sam sebe lirski subjekt predstavlja motivom *bistrine* koji ujedno predstavlja motiv boje i motiv vode, ukazuje na samoga sebe kao na ključ. To možemo vidjeti u preposljednjem stihu posljednje strofe i imajući na umu do sada rečeno, jasno je da pjesma

protomimetičnim postupkom pokušava predstaviti ideju *bistrine*. *Bistrina* u ovom smislu, kao što smo rekli, označava novi pristup sustavu književnosti i Platonovom konceptu mimeze.

Hladni riblji oganj pjesma je koja je skladna i sastoji se od tri katrena. Pravilan srok ne postoji, kao ni relativno pravilna slogovna podudaranja. Pjesnički je tekst izrazito atmosferičan i na prvi se pogled čini nešto razumljiviji od ostalih Severovih pjesama. Djelo je bogato stilskim figurama te stilskim sredstvima. U prvoj se strofi zamjenjuje motiv vatre motivom (paradoksalno) *hladnog ognja* u komplementaciji s *ribljim*. Jasna je sveprisutnost istog te se motiv *ognja* širi poput prave vatre. Za takav oganj (pretpostavljamo ideje) ne postoje granice ni *barjaci*, a svi se ljudi skupljaju u vlastite *misli* ne dopuštajući nove vidike i obzore. Ovdje možemo primijetiti ponovnu fascinaciju odnosom prirode i tehnologije te drevnosti i modernosti. U konačnici lirski subjekt pokušava predstaviti ideju straha od misli, straha od promjene. Smatramo kako taj pokušaj predstavljanja ideje iskazuje pjesničku potrebu za promjenom paradigme književnosti te invencijom u samom sustavu. U suprotnom, potrebno je izgraditi sustav na novim temeljima daleko od *sjena demona* koje ugrožavaju *vid*.

Jedina pjesma zbirke koja u podnaslovu ima oznaku (*crtež*) tematizira, barem naslovom, *Europsku smrt*. Ovdje možemo uspostaviti i referencu prema znamenitom i kulturnom slovenskom avangardnom pjesniku Srečku Kosovelu (1904.-1926.) i njegovoj jednako znamenitoj pjesmi *Ekstaza smrti* (1925.). Pjesnički je tekst razmjerno velik i sastoji se od devet strofa od kojih su četiri katrena, tri kvintine, jedna sestina te posljednje strofe koju sam lirski subjekt naziva *posprdnom poemom o vremenu*. Kroz pjesmu se provlači relativno pravilan srok i kao takav snažno doprinosi ritmu pjesme. U prve tri strofe predstavljena je ideja *europske smrti*, ili još bolje rečeno, europske dekadencije. To je još jedna u nizu tematsko-motivskih konstrukcija Severova pjesničkog stvaralaštva koje uvijek pridaje prednost drevnom i čistom naspram prljavog i modernog. Takva *europska smrt* (dekadencija) ne dopušta lirskom subjektu izraz *stegnuvši ga u njegovoj riječi* i on ga traži u novim načinima izričaja. Ovdje primjećujemo veliki dokaz *protomimesisa* kao pjesničkog postupka. U konačnici pjesme ocrta se *europska smrt* s kojom se lirski subjekt miri znajući kako je zapravo vrijeme pokazatelj svega pa stoga pjesnik završava tekst *posprdnom poemom o vremenu*. Kako se približavamo kraju zbirke, sasvim je jasno kako je motiv *vremena* sve zastupljeniji. Na samom se kraju pjesme, baš kao što otkucava sat ili srce, predstavlja ideja prolaska vremena. Čini se jasnim kako lirski subjekt ne pokušava promijeniti ljestvicu društvenih vrijednosti budući da zna da je takvo nešto

nemoguće, no samo ukazuje na dekadenciju i potrebu promjene paradigme, kako u društvu, tako i u sustavu književnosti. Stoga, smatramo kako ova pjesma, načelom protomimetičnosti, pokušava predstaviti ideju dekadencije u odnosu prema fenomenu protjecanja vremena.

Pretposljednja pjesma zbirke kratkog naslova *ocean* brojevno je podijeljena u dva dijela od kojih se prvi sastoji od šest stihova dok se drugi sastoji od dva. U samoj pjesmi ne postoji srok kao ni relativno pravilna slogovna podudaranja izuzev inačica leksema *otac*. Pjesnički tekst započinje vizualnom slikom i numeriranjem početka. Izmjenjuju se boje te životinje s pojmovima iz prirode koje lirski subjekt u konačnici prvog dijela dovodi u vezu s ocem. Ocem koji je *oštar i jako mrtav*. Posljednje se izvrsno nadovezuje na motivske konstrukcije *oca*, *starca* i *strogoga boga* iz već interpretiranih pjesama što još samo jednom ukazuje na tematsko-motivsku koherentnost. U drugom se dijelu, namjerno kratkom poradi ostavljanja boljeg dojma, pridružuje i ime *oca: ocean*. Jasno je da su oba leksema (*otac* i *ocean*) u morfološkim oblicima slični pa stoga ujedinjuju i semantičko-sadržajnu sličnost *majke prirode* i *oca oceana*. Motivske konstrukcije vezane uz čistoću i povratak prirodi jako su izražene u Severovoj poetici pa stoga ne čudi što je pjesnik upravo odabrao ovo ime kao ime *oca*. Stoga, smatramo kako pjesma protomimetičkim pjesničkim postupkom pokušava predstaviti ideju *oca*.

Posljednja pjesma zbirke *Diktator* naslovljena *pismo o lišću koje pada* izrazito je složena i važna za razumijevanje cjelokupne Severove poetike. Budući da ovdje nemamo dovoljno mjesta za cjelovitu interpretacije pjesme u pitanju, izložiti ćemo samo osobitosti iste koje nam služe za bolje razumijevanje protomimetičnog pjesničkog postupka. Pjesma se sastoji od 7 strofa od kojih prepoznamo jednu sestinu (govorimo o sestini okvirno budući da na samom početku lirski subjekt koristi formalnu osobitost pisma (*dragi moj*)), četiri kvintine (od toga dvije s leksemima riječi stranih jezika kao uvodima), jedan katren te posljednje velike strofe na koju se nadovezuje post scriptum. Ritam se u pjesmi ostvaruje nepravilnim slogovnim podudaranjima te jezičnom eufonijom. Na samom početku pjesme lirski subjekt zazivlje *centralni vid* za koji smo rekli da je izuzetno važan za Severovu poetiku, kao i za načelo protomimetičnosti budući da je riječ o pokušajima predstavljanja ideje za koje treba imati *pravi vid*. U drugoj se strofi nanovo tematizira odnos *boga* i *djeteta*, točnije *sina*, kao što je to slučaj i u mnogim ostalim pjesmama ove zbirke. Druga nam je strofa zanimljiva jer se spominje motiv *konstrukcije* za koji smatramo da upućuje na konstruiranje nove paradigme u pjesništvu i da označava pokušaj promjene književnog sustava. U trećoj strofi lirski subjekt nam nanovo daje

na znanje koliko je njegov *pogled* bistar. U nastavku svjedočimo cijelom pregledu tematskih, motivskih i idejnih konstrukcija kojima smo već svjedočili, a to se uglavnom odnosi na pojmove *drevnosti*, *prolaska vremena* te *oka*. Nakon pregleda već navedenih konstrukcija, lirski se subjekt opet dotiče drevnosti i religioznih predaja koristeći širok raspon religijskih osoba te pojmova. U drugom se dijelu pjesme lirski subjekt pita: *kakvo je ovo tlo?* i upravo ovakvim postupkom smatramo kako isti potvrđuje ulazak u prostore ideja koje ovise o prostor-vremenskom odnosu drevnosti i suvremenosti (u kojem je prednost uvijek na strani drevnosti) i odnosu lirskog subjekta i mase povijesti (gdje lirski subjekt ima prednost). Zanimljiv je isto tako pjesnički stilski postupak spajanja riječi bez bjelina koji svjedoči o (kako mi smatramo) o uputama za interpretativno čitanje pjesme. U konačnici pjesme postoji i post scriptum. Smatramo da ima ulogu pjesničkog predstavljanja i da nam u ovom, posljednjem dijelu progovara izravno pjesnik, a ne lirski subjekt. Zaključujemo to po sljedećoj pjesničkoj konstrukciji:

molitva od revolverskih metaka diže se u visinu oštro, bog je mrtav, i poslan je poštom u svoju zemlju da se pokopa između svetaka. kakav pakung! kakvog li pakla! ima li uopće opasnijeg posla od ovog posla?! istina, još mi se greška nije omakla, al ni opasnost nije prošla kao što prolazi lišće koje pada.

Stoga, smatramo kako je riječ o koherentnim motivskim konstrukcijama koje ukazuju na razinu osviještenosti pjesnika prema pjesničkim postupcima koje koristi pa zbog toga može izjaviti: *istina, još mi se greška nije omakla*, no oprezno nadodajući kako *ni opasnost nije prošla kao što prolazi lišće koje pada*. Cijeli post scriptum, kako zaključujemo, progovara o odnosu lirskog subjekta i svijeta, pjesnika i pjesničkog postupka/pisanja, prošlosti i budućnosti te odnosa tradicionalnog i modernog, ili bolje rečeno, imitiranog i uvjetno novog. Zbog svega iznesenog, smatramo kako se u pjesmi pjesničkim načelom *protomimesisa* pokušava predstaviti ideja samog pjesničkog postupka i njegova promjena kroz vrijeme. Ista je određena subjektom i vremenom, prostorom i metafizikom. Ukratko, posljednja pjesma zbirke *Diktator* služi kao uvod u ono što bi trebala biti nova paradigma književnog sustava ili preciznije, invencija u pjesništvu.

8. 2. Motivske, tematske, jezično-stilske i idejne konstrukcije u *Diktatoru* s obzirom na koncept *protomimesisa*.

Nakon što smo ukratko predstavili pokušaj oblikovanja pojedinačne ideje svake zasebne pjesme u zbirci *Diktator*, krenimo na analizu interpretiranog, odnosno, na zaključke interpretacija. Slijedi pregled ideja svih pjesama pjesničke zbirke kako je i predočeno tablicom.

Redni broj pjesme	Ime pjesme	Strofičnost	Sročnost	Tematika	Protomimetična ideja
1.	<i>muzika vida</i>	Ne	Da	Vid	Vid
2.	<i>pobjednički pohod</i>	Da	Ne	Put	Nemogućnost
3.	<i>prostrano sagorijevanje</i>	Da	Da	Vrijeme	Dekadencija
4.	<i>put prema kraju puta</i>	Ne	Ne	Put	Put
5.	<i>bitka</i>	Da	Da	Bitka	Bitka
6.	<i>indicije na inicijalima</i>	Da	Ne	Vrijeme	Drevnost
7.	<i>pogreb</i>	Da	Da	Vrijeme	Odlazak
8.	<i>klišej kiše</i>	Da	Ne	Vrijeme	Prolaznost
9.	<i>sentimentalno produciranje</i>	Da	Ne	Stvaralaštvo	Stvaralaštvo
10.	<i>džingis-kan</i>	Ne	Ne	Drevnost	Osvajanje
11.	<i>zatišje 1</i>	Da	Da	Vid	Uzaludnost
12.	<i>zatišje 2</i>	Da	Da	Vid	Uzaludnost
13.	<i>pjev za feniksa</i>	Da	Ne	Poezija	Stvaralaštvo

14.	<i>začudni međuvladar</i>	Da	Ne	Vladar	Vladanje
15.	<i>konkvistador</i>	Da	Ne	Drevnost	Strah
16.	<i>prorok od veselja</i>	Da	Ne	Vrijeme	Stvaralaštvo
17.	<i>poema o prostoru s naricanjem</i>	Da	Ne	Put	Dekadencija
18.	<i>živi i mrtvi sinovi</i>	Da	Ne	Uzaludnost	Generacija
19.	<i>čemu sva ta protjecanja</i>	Da	Ne	Vrijeme	Prolaznost
20.	<i>argonauti</i>	Da	Ne	Vrijeme	Igra
21.	<i>a onda</i>	Da	Ne	Vrijeme	Nemogućnost
22.	<i>rasprodaja</i>	Da	Ne	Vrijeme	Vrijednost
23.	<i>dobra stara muzika</i>	Da	Ne	Vrijeme	Glazba
24.	<i>panegirik pornografa</i>	Da	Da	Vrijeme	Spolnost
25.	<i>između majmunskih zidova</i>	Da	Ne	Zarobljenost	Riječ
26.	<i>lov na crvene lisice u glomaznoj bjelini</i>	Da	Da	Lov	Potraga

27.	<i>fragmenti iz poeme tajga</i>	Da	Ne	Vrijeme	Prolaznost
28.	<i>balada o jezeru uri</i>	Da	Ne	Voda	Prolaznost
29.	<i>masa sama</i>	Da	Da	Voda	Bistrina
30.	<i>hladni riblji oganj</i>	Da	Ne	Vid	Stvaralaštvo
31.	<i>europska smrt</i>	Da	Ne	Vrijeme	Dekadencija
32.	<i>ocean</i>	Ne	Ne	Voda	Otac
33.	<i>pismo o lišću koje pada</i>	Da	Ne	Vrijeme	Stvaralaštvo

Tablicu smo rasporedili u šest stupaca koji označavaju redni broj pjesme, ime pjesme, strofičnost, sročnost, tematiku te protomimetičnu ideju. Predstavljajući ovako pjesničku zbirku, jasno se mogu vidjeti glavne motivske, tematske i protomimetične odrednice iste. Smatramo kako u zbirci *Diktator* postoji desetak tematskih područja. Ako želimo još poopćiti tematiku zbirke, lako ćemo pronaći pet glavnih tematskih cjelina. Tematike su to *vida*, *puta*, *vremena*, *vode* te *stvaralaštva*. Shodno tematici, protomimetične se ideje uglavnom vezuju za pet velikih idejnih skupina koje možemo izdvojiti, a to su protomimetična ideja *vida*, *puta*, *vremena*, *nemogućnosti* te *stvaralaštva*. Iako se tematika u mnogo slučajeva podudara s pokušajima predavljanja protomimetičnih ideja, jasno je da okvirnim pregledom cijele zbirke dolazimo do zaključka kako ista iznosi sedam velikih odnosa koji se manifestiraju odnosom lirskog subjekta i pjesnika, lirskog subjekta i mnoštva, drevnosti i modernosti, tradicije i inovacije te mogućnosti i nemogućnosti. Susljedno tome, predstavljeni su odnosi u pjesničkoj zbirci *Diktator*: lirski subjekt - pjesnik, lirski subjekt - masa, prošlost - budućnost, statika - dinamika, drevnost - modernost, imitacija - inovacija te nemogućnost - mogućnost. Ono što je koherentno, susljedno i stalno u pjesničkoj zbirci su motivi (kako smo i iznijeli u interpretaciji pjesama) te jezično-stilske konstrukcije i postupci (glavne smo iznijeli u opširnoj analizi pjesme *put prema*

kraju puta). Kroz stalnost motivskih i jezično-stilskih postupaka i konstrukcija pjesnik na različite načine iznosi relativno određenu tematiku, određene odnose te usko specificirane protomimetične ideje kroz cijelu zbirku.

8. 3. Zaključak

Pisanjem ovog poglavlja došli smo do mnogo zaključaka. Ovdje ćemo pokušati predstaviti glavninu istih i posljedice koji oni imaju na proučavanje i analiziranje Severove poetike. Krenimo od promjene koncepta mimeze. Na samom smo početku naglasili kako je relativno teško razgraničiti poeziju u prozi od proze. To smo dokazali na primjeru pjesme *put prema kraju puta* koju smo podrobno analizirali te zaključili kako je vrlo mala razlika (ako je uopće ima) između poezije u prozi te proze budući da se često i u poeziji u prozi pojavljuje naracija. U procesu otkrivanja interpretacijskog ključa navedene pjesme shvatili smo da ono što razlikuje Severovu poetiku od recimo, poetike nekog drugog Severovog suvremenika, jest poimanje stvarnosti i uloge književnosti u njoj. Stoga, zaključili smo kako, barem što se Severove poetike tiče, Platonova koncepcija mimeze puno bolje odgovara istoj no što to čini Aristotelova (tradicionalna). Razloga je nekoliko. Prvi razlog nalazimo u tome što je sadržajna (značenjska, semantička) razina tekstnog predloška raspršenija (disperziranija) i otvorenija od pjesama koje imaju uvrženiji i tradicionalniji pristup mimezi. Takvo nas razmišljanje navodi na zaključak kako pjesnik pridaje mnogo više naglaska izrazu (zvučnoj izvedbi) no što je to slučaj kod ostalih pjesnika i to uvelike utječe na diferenciranost Severove poetike. Taj je zaključak izrazito važan jer donosi dvostruke implikacije. Prva je implikacija ta da je naša književno-teorijska misao uglavnom odgovarajuće protumačila Severovu poetiku, iako je sadržajna razina mnogo koherentnija, jasnija i stilski bogatija od onoga kako je bila tumačena nakon samog tiskanja zbirke što smo kasnije i dokazali u dijelu pojedinačne analize pjesama i pripadajućih protomimetičnih ideja. Druga se implikacija odnosi na glavnu hipotezu istraživanja koja tumači razinu inovacije u suvremenom hrvatskom pjesništvu pa možemo potvrditi kako je Severov pjesnički sustav u glavnini izoliran. Iz navedenog slijedi zaključak kako je glavni razlog visokoj razini inovacije Severove poetike upravo promjena koncepta mimeze, odnosno prelaska s Aristotelove na Platonovu koncepciju mimeze. Razlog prelaska s jedne koncepcije na drugu vidimo upravo u nastojanju pjesnika prema promjeni paradigme književnog, a samim tim i pjesničkog sustava. Dokaze ovome nalazimo u motivskim, tematskim, jezično-stilskim i idejnim konstrukcijama u cijeloj poetici. Ukratko, pjesnik (što potvrđuje postmodernističku

opredijeljenost i vrsno tumačenje duha vremena u kojem stvara) pokušava promijeniti paradigmu pjesničkog sustava ne bi li ukazao na nemogućnost predstavljanja vječnog poretka ideja što ukazuje na uzaludnost promjene ljestvice društvenih vrijednosti. Dokaz ovome pronalazimo u nedostatku *optimalne projekcije budućnosti*. Naravno, istoimeni nedostatak govori i o razini inovacije u Severovoj poetici. Drugi veliki razlog prelaska s jedne koncepcije mimeze na drugu jest posljedica inertnosti književnog sustava. Dakle, nešto manje u vrijeme kada je pjesnik stvarao i mnogo više danas, postavljamo pitanje: koliko se poezija čita? Odgovor je jasan, a smatramo kako je taj odgovor i samom pjesniku podario inspiraciju i inicijativu pri pokušaju (iako i sam pjesnik zna da će se navedeni pjesnički postupak zadržati na pokušaju) oblikovanja novog književnog sustava predstavljajući vječni poredak ideja, a ne realiteta u kojem te ideje osiromašeno prebivaju. Uzročno-posljedičnom vezom uočavamo kako je riječ o istinitoj tvrdnji budući da književnost (napose pjesništvo) baš i ne pridonosi slobodnom tržištu rada i kao takva nije bitna za funkcioniranje sve globalnije zajednice i civilizacije. Kao što smo naznačili, promjena je očita i po tome što se pjesnik referira na tradicionalne oblike imitacijom imitiranog ne bi li ukazao na nemogućnost promjene književne paradigme. Proučavajući i interpretirajući pjesničku zbirku u cijelosti došli smo do zaključaka koji upućuju na pogrešnu procjenu relativno starije književno-teorijske misli kako je riječ o manje više raspršenom (disperziranom) značenju pjesama bez tvrde okosnice. Iako je pjesnik pridao više naglaska izrazu, smatramo kako smo potvrdili kako je cijela zbirka pisana s jedinstvenim interpretacijskim ključem koji se sastoji od nekoliko tematskih cjelina iz kojih proizlaze određeni pokušaji predstavljanja protomimetičnih ideja u sprezi sa stalnim motivskim, tematskim, jezično-stilskim konstrukcijama koje cijeloj poetici daju konstantnost, koherentnost i sadržajnu srž za koju se prije većinski smatralo kako ne postoji ili se nalazi u tragovima. Stoga, sasvim je jasno kako Severova poetika pripada semantičkom konkretizmu (termin je to Branka Maleša no sam je termin relativno neusustavljen o čemu će biti više riječi u nastavku istraživanja), ali ona nije isključivo preteča istoimenog pjesničkog stila, već je to u idealnoj potpunosti, odnosno, jedina je prava poetika semantičkog konkretizma budući da u sebi sadržava i semantičku razinu, kao i razinu izraza što znači da se obje nadopunjuju stvarajući inovaciju u pjesničkom sustavu. Dakle, svjesnim uzaludnim pokušajima predstavljanja ideja pjesnik stvara novu paradigmu pjesništva prelazeći na raniju koncepciju mimeze znajući kako je promjena ljestvice društvenih vrijednosti kroz književnost nemoguća. Smatramo kako smo poglavljem odgovorili na mnoga istraživačka pitanja vezana pogotovo uz prvotno istraživačko

pitanje te pripadajuću mu osnovnu hipotezu istraživanja. Isto tako, smatramo kako smo se radom udaljili od nepotrebnih terminoloških dilema ili sinonimiziranja koje vezujemo uz postmodernizam te avangardu i koji su korišteni uglavnom kako bi podrobnije opisali Severov pjesnički postupak. Zaključujemo kako smo stvaranjem novoga termina *protomimesisa* pravilno i iscrpno ukazali na Severov pjesnički postupak i kako navedeni termin može poslužiti akademskoj zajednici u budućim istraživanjima sličnih poetika ili pojedinih poetika Severovih suvremenika. Isto tako, smatramo kako smo ukazali na teškoću pri odabiru versifikacijskih sustava pri interpretaciji pjesništva budući da postoji nesklad u novoštokavskim jezicima pa ostajemo pri mišljenju kako je ipak silabički versifikacijski sustav optimalan za proučavanje šireg raspona pjesničkih tekstova. Držimo kako je silabički versifikacijski sustav primjenjiviji za proučavanje šireg raspona pjesničkih tekstova upravo zbog toga što silabičko-tonski sustav ostavlja suviše prostora tonskim manipulacijama izazvanim promjenama u novoštokavskom naglasnom sustavu. Na samom je kraju bitno naglasiti kako su mišljenja i stavovi u ovom radu izneseni s ciljem osvjetljavanja relativno zaboravljene poetike Josipa Severa i kao takvi ne moraju biti egzaktni budući da smo i na samom početku naglasili da znanost o književnosti nije egzaktna, ali to svakako i pokušava biti.

9. Pjesnička zbirka *Anarhokor*

U ovom će se poglavlju pokušati identificirati relativna promjena Severove poetike s tiskanjem druge zbirke te će se pokušati definirati glavne stilske odrednice koje prevladavaju u navedenom književnom djelu. Dakako, zbirka će se interpretirati kroz definirani teorijski koncept *protomimesisa*. Slijedeći primjer prošloga poglavlja prvo ćemo iznijeti osnovne informacije o pjesničkoj zbirci kao i osnovne razlike naspram prve zbirke. Zbirka *Anarhokor* (Sever: 1977: 93) nastaje kasnije nego što izlazi u biblioteci *Jugoslavenski pisci 1977. godine*. Izdavač je *Naprijed*, a za izdavača slovi Antun Žmak. Naklada je nepoznata. Urednik je zbirke Jozo Laušić, likovni je urednik (oprema knjige) Ratko Janjić Bobo, a osim izuzetno kratkog životopisa pjesnika zbirka sadrži samo pjesme, odnosno ne postoji ni predgovor ni pogovor. O razlozima nepostojanja navedenih možemo samo nagađati. Zbirka je samo jednom tiskana što znači da ne postoji nekoliko izdanja. Prošla je zbirka brojila 33 pjesme, a ova tek 16 što ne znači da je zbirka kraća, već da su pjesme veće obimom. Slijedi popis pjesama:

Kompozicija u parapsihološkim bojama

(Talmud, Dostojevski, Indija)

Znakovi rata

Anarhokor

Tajga

Kondor

Konj

Mehanizam starih riječi

Faraon

ja plešem, ja tešem...

Hodnik

svuci svoj pristojni izraz

Otok otac

Otok (vitezovi i vrane)

Pješčani otok

Nazad se vraća rat u diplomaciju

Zaštitni opis kuge

Proučavajući popis pjesama odmah možemo primijetiti određena podudaranja s motivima i tematskim cjelinama, kao i protomimetičnim idejama u prošloj zbirci. Nabrojat ćemo samo neke: *Tajga, Kondor, Faraon, Otok otac, Otok, Pješčani otok*. Prije nego što krenemo na zasebno interpretaciju i analizu pojedine pjesme smatramo kako je bitno iznijeti neke od zaključaka do kojih smo došli detaljno iščitavajući zbirku. Prvi se od njih veže za posljednju pjesmu prve i druge zbirke pjesama. Iščitavajući zbirke došli smo do saznanja kako se ključ iščitavanja zbirki krije upravo u dvije posljednje pjesme zbiraka. Stoga, neka nam za uvod posluži komparativna analiza posljednjih pjesama zbiraka. Ovakav se postupak čini logičan budući da je posljednja pjesma koju smo analizirali upravo *Pismo o lišću koje pada*, a sada ćemo ju komparativno analizirati s pjesmom *Zaštitni opis kuge* za što smatramo kako će nas izvrsno uvesti u detaljniji opis stilskih silnica i ponešto različite poetike u odabranim zbirkama.

9. 1. Komparativna analiza posljednjih pjesama u zbirkama *Diktator* i *Anarhokor*

Kao što smo napomenuli u uvodu, smatramo da se ključ iščitavanja pjesničkih zbiraka nalazi upravo u posljednjim pjesmama. Prije no što krenemo s analizom *Zaštitnog opisa kuge*, valja se vratiti na *Pismo o lišću koje pada*. U poglavlju u kojem smo izdvojili protomimetične ideje u prvoj zbirci naveli smo kako je pjesma od izrazite važnosti za razumijevanje Severove poetike. Ta je tvrdnja detaljno prikazana na primjerima pri čemu smo se koristili teorijskim konceptom *protomimesisa*. Već smo naveli mnoštvo osnovnih informacija o pjesmi, kao što su motivske cjeline, struktura same pjesme, važnost same pjesme i važnost post scriptuma. Dakle, stajališta smo kako posljednja pjesma u prvoj zbirci služi kao svojevrsni rezime zbirke pri čemu se u post scriptumu javlja pjesnik, a ne lirski subjekt što bi bilo recipročno odnosu pripovjedača i pisca/autora.

Stoga, ako iščitamo posljednje retke pjesme jasno je kako nam pjesnik relativno izravno daje do znanja kako je riječ o vrlo promišljenom poslu i postupku i kako sadržajni dio pjesama u zbirci nije odbačen onoliko koliko je teorijska misao na početku mislila. Potvrdu napisanome možemo pronaći u repetitiji mnogih motiva koji se javljaju u ostalim pjesmama zbirke kao i naglasku na postupnoj gradaciji sadržajnog i jezičnog izraza što napose primjećujemo po gubljenju bjelina između leksema i stihova što nas u konačnici dovodi do vrhunca i efikasnog kraja. Kako je riječ o relativno pravilnom ustrojstvu pjesme (u sadržajnom smislu riječi) svjedoči i post scriptum koji se nadovezuje na završetak.

Ovakvim promišljanjem dolazimo do bitnog zaključka kako je struktura pjesme, a i većine ostalih pjesama pravilna na sadržajnoj razini budući da, uglavnom, svaka pjesma posjeduje početak, središnji dio i kraj. Ovu je konstataciju lako provjeriti pogledamo li bilo koju od pjesama što nas dovodi do vrlo zanimljivog pitanja. Ako je naglasak na zvuku, a označeno potisnuto, čemu struktura? Odgovor na ovo pitanje možemo pronaći protomimetičkom interpretacijom. Naime, već smo napomenuli kako Sever imitira tradicionalne oblike pjesništva, a sada možemo zaključiti kako je osnova strukture postojana. Razlog iznesenom možemo pronaći upravo u promjeni paradigme pjesništva i promjeni mimetičkog postupka.

Stoga, kako bi pjesnik uzaludno pokušao predstaviti svijet ideja potrebna je samo osnovna struktura koja podrazumijeva početak, središnji dio i kraj, a odbacuje strukturne elemente vezane za tradicionalne oblike pjesničkih formi. Navedena je osnovna struktura upravo ono što označava zadani prostor i vrijeme u poetici pjesnika. U tom prostor-vremenu, pjesnik protomimetičnim načelom predstavljanja svijeta ideja djeluje pokušavajući predstaviti protomimetičnu ideju. Ovdje moramo istaknuti i važnost Bahtinova termina *kronotop* budući da pišemo o prostorno-vremenskim relacijama. Bahtin *kronotop*²⁸ (vrijemeprostor) definira kao: *Suštinsku uzajamnu vezu vremenskih i prostornih odnosa, umjetnički osvojenih u književnosti*. Termin je preuzeo iz matematike, a dokazan je Einsteinovom Teorijom relativnosti. U književnost ga Bahtin prenosi ne u doslovnom smislu, već kao nepotpunu metaforu pa je stoga u kronotopu *značajno izražavanje neraskidivosti prostora i vremena* (Bahtin, 1989:193). Karakteristično je za kronotop vizualni aspekt, tj. čitatelj može dovesti u vezu određeni događaj s vremenom i prostorom u kojem se zbio, a taj se umni proces postiže *zahvaljujući koncentraciji vremena u prostoru* (Bahtin, 1989:380). Iz navedenog je jasan zaključak kako je kronotop zgušnjeno vrijeme u prostoru koje rezultira događajem i omogućava čitatelju vizualizaciju i interpretaciju djela. Ono što je u kronotopu kontinuirano i rezidentno kulturna su obilježja iz koje je poteklo djelo: *I oblici zapleta i prostorni modeli koji su povezani u kronotopu proizlaze iz prepoznatljivog kulturnog repertoara. Ono što kronotopska analiza djela može postići jest da ih ujedini u lik, pokretnu prostornu naznaku ili trag* (Biti, 1992:399). Prema Bahtinu, kronotop je stvaralački proces, nikada završen i uvijek otvoren, dakle, tekst književnoga djela stvara svijet u kojemu se *nalaze pisac i čitatelj, moguće i vjekovima udaljeni*“, iako „između realnog svijeta koji prikazuje i svijeta prikazanog u djelu (onoga koji

²⁸ Kronotop: grč. khrónos – vrijeme + tópos – mjesto (Solar, 2011:265)

nastaje interpretacijom) *prolazi oštra granica* te je *nedopustivo ipak shvaćanje te granice kao apsolutne i neprelazne; djelo i svijet prikazan u njemu ulaze u realni svijet i obogaćuju ga, realni svijet ulazi u djelo i svijet prikazan u njemu, kako u procesu njegova stvaranja, tako i u procesu njegova budućeg života, u stalnom je obnavljanju* (Bahtin, 1989:384). Nakon što smo definirali prostor-vrijeme u Severovoj pjesmi potrebno se posvetiti raščlanjivanju istog.

Poticaj onome o čemu pišemo vidimo u samom naslovu pjesme kao i posljednjem retku koji izrijekom označava tijek vremena, odnosno jezičnoj konstrukciji *kao što prolazi lišće koje pada*. Kada uzmemo u obzir odnose statike i dinamike o kojima smo pisali, odnose drevnosti i modernosti, davnine i suvremenosti, mikrolokacije i globalnog, prebivanja i nomadizma i cijelog kolospleta drevnih i modernih mitoloških i tehnoloških motiva jasno nam je kako vrijeme u pjesmama ima jednaku važnost kao i prostor.

Prostor-vrijeme možemo promatrati u nekoliko dimenzija književnog predloška. Dakle, postoje dvije dimenzije vremena i prostora. Prva se dimenzija vremena veže za stvarno kronološko vrijeme nastanka pjesme i vrijeme koje se nalazi u pjesmi, odnosno, vrijeme koje iskazuje lirski subjekt. Takvo je vrijeme kod Severa slabo definirano u samom književnom tekstu i često retrospektivno prikazano. U osnovi vrijedi okosnica: drevno-suvremeno pa se vrijeme kreće od drevnog do suvremenog ili obrnuto često zastajući u dobro tempiranom pjesničkom trenutku. Prelazak je to iz dijakronijskog u sinkronijsko i obrnuto, odnosno, prelazak je to iz Kronosovog načina vremena u Kairósov i obrnuto. Stoga, vrijeme je postojano u književnim predlošcima, ali nije sputano granicama određenog trenutka ili razdoblja. Vrijeme je prisutno u cjelini. Prostor jednako tako prepoznajemo u dvije dimenzije. Prva se prostorna dimenzija vezuje uz samu veličinu pjesme i mjesto koje zauzima u zbirci, a druga se dimenzija vezuje uz prostor koji predstavlja u pjesmi. Ta je druga dimenzija prostora u reciprocitetu s drugom dimenzijom vremena budući da lirski subjekt predstavlja praktički beskonačan prostor na Zemlji i Svemiru. Lirski se subjekt rijetko zadržava na jednom mjestu, a kada se i zadrži, to je stoga što uspostavlja odnose s drugim udaljenim mjestima. Tako pojam Severovog *civilizacijskog nomadizma* (kako je to ustvrdila Dubravka Oraić-Tolić) poprima puno značenje u našoj analizi.

Stoga, možemo zaključiti kako je prostor-vrijeme u Severovoj poetici određeno najosnovnijom strukturom, odnosno samo početkom i krajem beskrajnog prostora. Zaista, u poetici je vrlo teško pronaći usmjerenje na jedan trenutak u vremenu ili na jedno mjesto u prostoru već je

vrijeme, kao i prostor, predstavljeno u cjelini pri čemu važnu ulogu ima upravo predstavljanje vremena i prostora u cjelini semantičkih polja tih pojmova. Najkraće rečeno, prostor i vrijeme sa svim pripadajućim dimenzijama postoje u Severovoj poetici i izuzetno su važni upravo zbog toga što su najlabavije određeni. Takav postupak omogućava pjesniku slobodu uzaludnog pokušaja predstavljanja svijeta ideja. Hipotetski govoreći, da ne postoje osnovne strukture u dimenzijama prostora i vremena u pjesmama (da ne postoje naznake početka, kraja ili beskonačnog prostora) slobodno bismo mogli govoriti o vrsti diskurzivnog teksta. Ovakvim rezoniranjem dolazimo i do posljednje pjesme u drugoj zbirci kojoj je struktura prostor-vremena, kako ćemo i saznati, dodatno oslabljena. Upravo iz ovog razloga naša književno-teorijska misao drži kako je druga Severova zbirka dodatno raspršila sadržajnu razinu. Dakle, ključ je u promatranju prostor-vremenskog odnosa u pjesmama gdje se daje primijetiti kako je riječ o dodatnom slabljenju strukture što možemo nazvati prirodnom evolucijom Severove poetike (što je i književno-teorijska misao potvrdila) pri čemu Sever stvara izolirani pjesnički sustav što ga posljedično čini inovativnim pjesnikom. Ovo je još jedna od potvrda prvotnoj hipotezi istraživanja.

Sada možemo krenuti s analizom posljednje pjesme druge zbirke nazvanom *Zaštitni opis kuge*. Na samom je početku bitno je napomenuti kako pjesma ima i podnaslov koji slovi *Magični obred*. Sam podnaslov upućuje na mnogo toga o čemu smo pisali, a napose o posljednjem, odnosno, o vremenu i prostoru u pjesmi. Kada pjesmu usporedimo s *Pismom o lišću koje pada* odmah ćemo zamijetiti kako je pjesma mnogo dulja, kako se određeni motivi ponavljaju te kako, a to je najvažnije, pjesma ne posjeduje relativnu strukturiranost koju posjeduje posljednja pjesma prve zbirke. Upravo je to ono što smo zaključili u posljednjem poglavlju. Dok smo za prvu pjesmu mogli govoriti kako ima, relativno govoreći, strofičnu strukturu izuzev konačnice, u ovoj se pjesmi struktura dodatno oslabila pa su veze među strofama (bolje rečeno, stihovnim recima) još slabije. Mišljenja smo kako bjeline između nakupina stihovnih redaka isključivo služe za govorne stanke pri izvođenju pjesme krasnoslovljem. Pjesma započinje, rekli bismo, manifestnim pitanjem *kako opisati kugu?* Već je na samom početku pjesme jasno naznačeno kako je pjesma i *opis kuge* označena *predikatnim nebom* i *ruljom atributa*. Tipičan je to Severov postupak koji posljedično dodatno razbija sadržajnu osnovu pjesme pitanjima: *kakvo je ovo brašno?*, *kakav je ovaj kruh?* i *kakvi su ovo vitraži?*. Mišljenja smo da slobodno možemo zaključiti kako se navedena pitanja odnose na građu same pjesme pri čemu lirski subjekt predstavlja proces stvaranja pjesme i kao takav, proces stvaranja pjesme, možemo interpretirati

kroz postupak *protomimesisa*. U nastavku, lirski subjekt izravno progovara o važnosti motiva *krv*. Naime, sam se motiv ponavlja višestruko samo na prvoj stranici pjesme što svjedoči o relativnoj motivskoj pa posljedično i tematskoj koherentnosti što smo mogli zamijetiti iščitavajući prvu zbirku. Osim motiva koji smo naveli, važan je i motiv statike koji upućuje na motivske i tematske antipode o kojim je već bilo riječi u prijašnjim poglavljima. Lirski subjekt nastavlja s motivom riječi koje se slažu i rimuju pa ih uspoređuje s vatrom (u pitanju je izrijekom šest vrsta vatre) koja (kako zaključuje lirski subjekt) ima za zadatak *opisati riječi u našoj ushitnoj želji za riječima*. Posljednji se stihovni redak daje izvrsno interpretati protomimetičnim postupkom. Dakle, već se na samom početku pjesme može iščitati kako u pjesmi nije riječ o određenoj razvojnoj slici svijeta koju nam lirski subjekt pokušava predstaviti, već je riječ o visokoapstrahiranom pjesništvu s naglaskom na onotološko pri čemu se čini jedino logičnim uzaludno pokušati predstaviti ideju nastanka riječi, a riječ u ovom slučaju možemo shvatiti i kao pjesnički predložak.

Prvi tematski dio pjesme lirski subjekt zaključuje *s malim sramnim srcem koje luta između neba i peta*. Upravo je ovaj stihovni redak izvrstan dokaz razgradnji druge prostorne dimenzije. Uzaludnost takvog pokušaja predstavljanja riječi nalazimo u samoj konačnici prve tematske cjeline gdje lirski subjekt velikim tiskanim slovima navodi posljedicu uzaludnog pokušaja: *TAD GA ZAKUJU MASKE KAO PROPALU SLIKU*. Zanimljivo je kako lirski subjekt odabire *sliku* kao preneseno značenje vezano uz nemogućnost predstavljanja ideje. Jasno je kako motiv *slike* izvrsno možemo povezati s pričom o tri kreveta koja nam izravno govori o prirodi mimezisa.

Nakon konačnice prvoga dijela slijedi zadebljani međunaslov *sad malo s 2* pa lirski subjekt nastavlja s prostor-vremenskim usporedbama s tekstom. U sljedećoj se tematskoj cjelini, tipično severovski, navode motivi *mora, teksta, vokala, glazbe i drevnih naroda*. Uz vrlo važno spominjanje samoglasnika u obliku (*trčanje vokala*) izuzetno je važan naglašeni stihovni redak *je li to vaš poziv iz pomaknutog vremena*. Sasvim je jasno kako možemo povezati posljednji navedeni stihovni redak s drugom vremenskom dimenzijom o kojoj je bilo riječi u prošlom odlomku. Tri stihovna retka tipičnih Severovih konstrukcija lirski subjekt, velikim tiskanim slovima, zaključuje *s tropskim prostorom i povijesnim rukama*. Sve ide u prilog oslabljenom prostor-vremenskom sustavu u književnom predlošku. U nastavku se drugog tematskog dijela tematiziraju *Grci* što svakako možemo interpretirati kroz tematske antipode drevnosti i

modernosti gdje lirski subjekt nanovo ponavlja motive *brašna* i *plamena*. Kao što smo već napomenuli, sve ide u prilog motivsko-tematskoj koherenciji u pjesničkom tekstu. Kada se lirski subjekt nanovo vraća na motiv *plamena*, on je sada u relaciji s motivom *kostiju* i *Stiksa*. Zanimljivo je i da se lirski subjekt izravno dotiče motiva *zelenog plamena* koji je *potpuno neplaniran za ovaj rod i za ovu vrstu*. Posljednje se može iščitati na razne načine, a naše je mišljenje kako nas lirski subjekt upućuje na rod i vrstu ljudi kao i na rod i vrstu umjetnosti što je u ovom slučaju pjesma. Prije same konačnice druge tematske cjeline lirski nas subjekt nanovo podsjeća na važnost motiva *vatre* nakon čega se motiv *heretika* ponavlja pet puta učestalo na planu prve dimenzije prostora pjesme. Dva se puta ponavlja stihovni redak *zaključno: praznog heretika* što nam može progovarati ne samo o prostorno-vremenskim dimenzijama već i o važnosti motiva *prazan* i *heretik*. Posljednji motiv možemo interpretirati protomimetičnim postupkom kao uzaludni pokušaj promjene paradigme pjesništva. Slijedi najava treće tematsko-motivske cjeline u zgradama:

*(opet se vraćam k
sebi
broj 3
ili nešto treće)*

Prema brojkama koje koristi lirski subjekt jasno je kako je riječ o koherentnom slijedu tematsko-motivskih cjelina. U trećem se tematsko-motivskom dijelu dogodila promjena koja je za nas vrlo bitna. Kako je lirski subjekt i najavio, *opet se vraća k sebi* što izvrsno potvrđuje promjenu lica u pjesničkom tekstu. Naime, događa se promjena iz trećega lica u prvo i započinje s glagolom *buknem* što je izuzetno bitno uzmemo li u obzir sve prijašnje zaključke. Potvrdu koherentnosti možemo pronaći odmah u jezičnoj konstrukciji *jednog organiziranog prostora* što odlično ide u prilog rečenom o prostor-vremenskim dimenzijama. Dodatna potvrda odmah slijedi u naglašavanju dvostrukim bjelinama u stihovima motiv *oceana* (ponavlja se dva puta) i konstrukciju *hermetike od vokala*. Smatramo kako su stihovni reci koji slijede potvrda i neizravna veza s teorijskim konceptom *protomimesisa* i potrebom za promjenom paradigme pjesništva:

*prvenstvo između mene i mene
jer ja sam uvijek drugi i to me muči*

*JA HOĆU IPAK BITI MALO PRVI
JA HOĆU BITI PRVI U SAMOM SEBI ZNAN
A NASLADA JE U TOME DA SAM DRUGI
da sam drugi tuđi samom sebi
i to me pali kao pravi vrag*

Osim neizravne poveznice koju smo naveli jasno je da je riječ o indikaciji želje za pjesničkom inovativnošću koja u sebi podrazumijeva sve dimenzije prostora i vremena o kojima smo pisali. Navedene stihovne retke možemo povezati i s konstatacijama koje navodi pjesnik u post scriptumu posljednje pjesme prve zbirke. Ono što se isto tako daje zamijetiti jest potreba lirskog subjekta da nam predstavi nemogućnost prvoga mjesta što možemo interpretirati kroz nemogućnost predstavljanja (namjerni uzaludni pokušaj) prvotnog mimezisa, odnosno svijeta ideja, što ukazuje, kako smo već i naglasili, na pokušaj promjene paradigme pjesništva. U nastavku treće sadržajne i pjesničke cjeline motivsko-tematsku koherentnost primjećujemo kod motiva *glas* koji se pet puta ponavlja i često je istaknut pri čemu semantička polja tog motiva šire pitanja lirskog subjekta vezana uz motiv *grob*. Smatramo kako možemo pronaći predstavljanje odnosa u vrstama pjesništva i odnose među suvremenicima u stihovnim recima koji započinju sa stihom *plemenit orao uzvija se u svojoj stvarnoj visini*, nastavlja sa stihom *orao koji stvara novu državu svojih hrabrih početaka volje* i u konačnici ispituje sve te *jastrebe i ostalu ptičju grabežljivu rulju* što se s njima događa i zaključuje kako se *linja goluždrava bagra*. O tome progovara li pak u navedenih stihovima pjesnik, a ne lirski subjekt, možemo samo nagađati. Ipak, ono što je jasno kada iščitamo navedene stihove jest odnos lirskog subjekta prema svijetu oko njega i njegovoj volji prema novoj državi (paradigmi). U nastavku pjesme po prvi se puta izrijekom spominje motiv *kuge* nakon što se ponovno ponavljaju motivi *prostora* i *vatre*. Lirski subjekt smatra bitnim naglasiti to prvo spominjanje motiva iz imena pjesme pa to čini na sljedeći način:

*KUGO I DALJE
SLUŠA SE O TEBI VIJEST
U BOŽJEM ZNAKU*

Naravno, u nastavku lirski subjekt uspoređuje motiv *kuge* s *našom vrstom* što se može povezati sa stihovnim retkom u kojem se lirski subjekt pita o *rodu* i *vrsti* o čemu je prije bilo riječi. U

pjesmi slijedi, po nama, jedan od najvažnijih dijelova za razumijevanje cjelokupne Severove poetike i dokaz protomimetičnog načela, a očituje se u sljedećim stihovima:

*ponavljam istinske retke:
n e k i s e odaju klasičnom pismu
n e k i lijevaju iskrene suze
n e k i kibernetički lažu
i dalje gledaju snovi u svojoj boji
e g z e r c i r o f i c i r a
vide kako kopitom udara konj
kako oficir s oficirskom sabljom
mjeri razvoj svoje snage i vještine na konju
i p o n o v i s e i s t i r i t a m
konj grize zgujeno drveće
s a b l j a s e zasjekla u drvo
s m i j e j o j s e prastari hrast
s a b l j a s e iz drveta trza
s m i j e j o j s e mudri hrast
luda sabljo od lude ruke
LUDI KONJU KAKO STE U SVOM LUDILU?*

Na samom početku stihovnih redaka lirski subjekt izrijeком u prvom licu najavljuje nakanu. Slijedi pregled različitih pjesničkih postupaka onih na koje je lirski subjekt upozorio dvostrukim bjelinama među grafemima. Nama je najvažniji drugi stihovni redak u kojem možemo zamijetiti ograđivanje lirskog subjekta od klasičnog pisanja. Smatramo da je to jedna od potvrda pokušaja promjene paradigme pjesništva, ali i inzistiranja na inovativnosti u smislu poetičkog razvoja specifične poetike. Egzercir, kao što znamo, označava redovitu vojničku vježbu spremnosti. No, postavljamo pitanje o identitetu oficira. Ovdje je motiv *oficira* suprotstavljen s motivima iz prirode, odnosno, *konja*, *hrasta* i ljudskog proizvoda - *sablje*. Slijedi izmjena naznačena *ponavljanjem istog ritma* što je za ovu interpretaciju bitno. U drugoj prostornoj dimenziji sada imamo *oficira*, *hrast*, *sablju* i *konja*. Repeticija početnog leksema i povratnih zamjenica svakako jest dio *eufonijskih gesta* koje možemo lako iščitati, no na sadržajnoj razini zamjećujemo izuzetnu koherentnost među motivsko-tematskim odnosima.

Upravo nas rečeno upućuje na zaključak kako je riječ o promišljanju lirskoga subjekta o nemogućnosti predstavljanja svijeta ideja. Takav je pokušaj uzaludan što možemo iščitati iz stihovnog retka u kojem se izrijekom motiv *ludila* veže za *konja*. Važno je naznačiti i drugu razinu iščitavanja prema kojoj možemo zaključiti kako je, osim nemogućnosti ostvaraja, *hrast* pobijedio čovječiji proizvod. U navedenim je stihovnim recima naznačeno kako su tri instance motiva lude. To su dakako *oficir*, *sablja* i *konj*, a uzmemo li motiv *konja* koji je podložan čovjeku lako se daje razaznati kako upravo *hrast* jedini nije identificiran kao *lud* što čini jasnim stajalište lirskoga subjekta i u, konačnici, poetiku pjesnika. Još jednom nalazimo potvrdu poetološkim antipodima prirode i tehnologije što poetiku (u tematsko-motivskom smislu) Josipa Severa čini usustavljenom. U slijedu pjesme primjećujemo mnoštvo *eufonijskih gesta* koje idu u potvrdu rečenom pa tako nakon ponovnog akcentuiranja motiva *vrča*, *božjeg hrama* i, najvažnijeg, *boga* dolazimo do nama važnog motiva *lišća* čiju smo važnost otkrili iščitavajući posljednju pjesmu prve zbirke. Navedeni je motiv u izravnoj korelaciji sa stihovnim retkom *na moje izmišljeno oko* što za Severovu poetiku, kako smo već naglasili, ima izuzetno značenje uzmemo li u obzir pojam *centralnog vida*. Još jednu važnu naznaku koherentnosti poetika prve i druge zbirke (a tako i Severove poetike u cijelosti) vidimo u izravnom odnosu motiva *kitajaca* i *kuge*. Prvi od navedenih je motiva je izrazito čest u prvoj zbirci (kao i drugoj) dok je drugi motiv vezan za posljednju pjesmu druge zbirke i najuspješniji je, kako smatramo, u odnosu s motivom *takta*. U konačnici treće motivsko-tematske cjeline važno je naglasiti izrijek lirskoga subjekta prema kojemu:

kitajci prorokuju
opći lisnati svijet
ona ih slisti

Osim stilskih figura i eufijskih gesta jasno je kako *ona* predstavlja *kugu* što se daje iščitati iz prijašnjih redaka i na takav način završava motivsko-tematska cjelina. Motivska konstrukcija *lisnatog svijeta* u sebi sadržava sadržajne aluzije na motiv *lišća* o kojemu je već bilo mnogo riječi pa smatramo navedeno još jednom potvrdom koherentnosti.

Umjesto kraja, što je u suprotnosti s post scriptumom u prvoj zbirci, lirski subjekt nudi svojevrsni početak. Naime, ne samo da početak koji lirski subjekt predstavlja s jezičnom konstrukcijom *početak židovskog plača* i ostavlja četiri prazna retka nakon iste ima velikih dodirnih točaka s vremensko-prostornim dimenzijama koje smo naveli na početku interpretacije

već je i u samoj suprotnosti s konačnicom pjesme. Budući da lirski subjekt piše nanovo u prvom licu smatramo kako je riječ o svojevrsnom post scriptumu, a ovdje ga prenosimo u cijelosti:

mlačni vi židovi

OBRATITE SE SUNCU

TU SE I MENI I VAMA SMIŠLJA PREDAK

a ja sam isto

što znači potpuni zorni red

u koncima vrhunca

bijele se vlati

jedne božanske euforije

gorje državu hvata ispod ruke

o drži se

jer put je neizvjestan

sve je postalo tamno

a onda plamno obzorje

vrši svoj krvnički zadatak

nad našim vjesnicima prave zemlje

plašim se svoga zrnja

Ovako završava posljednja pjesma *Anarhokora*. Jasno je kako nam lirski subjekt zadaje mnogo informacija pa ćemo krenuti redom. Upravo smo u posljednjoj pjesmi prve zbirke mogli imati priliku iščitati motive koji se izravno vezuju uz prvi navedeni stih u obliku *vječnoga žida*. Taj se motiv može izvrsno korelirati s naznakom početka četvrte tematske cjeline, ujedno i konačnice pjesme, a sadržajno se značenje početka te cjeline vrsno prenosi na prvi stihovni redak. Stoga, mogli bismo reći, kako je upozorenje dvostruko. Potvrdu napisanome možemo pronaći odmah u dva susljedna stihovna retka koji su pisani velikim tiskanim slovima od kojih je prvi pisan u imperativu. Osim upozorenja, nalazimo i izravno suočavanje čitatelja i lirskog subjekta u odnosu s *pretkom*. Posljednji motiv svakako možemo svrstati u tematski antipod drevnosti i modernosti koji je, kako smo već naglasili, u Severovoj poetici izuzetno čest. U nastavku dva stihovna retka progovaraju o identifikaciji lirskog subjekta pri čemu dva stihovna retka služe kao uvod stihovnim recima dvostruko odijeljenih bjelina. Jasno je kako motiv

vrhunca može označavati konačnicu pjesme pri čemu lirski subjekt nanovo koristi motive *božjeg* ovoga puta u sprezi s *državom*, *gorjem* i u konačnici s motivom *puta*. Kada smo iscrpno interpretirali pjesmu *put prema kraju puta* zamijetili smo važnost motiva *puta* pri čemu smo posebnu pažnju usmjerili na posljednji stih navedene pjesme *a put je štur i dugotrajan*. Čini se sasvim jasnim veza između ova dva stihovna retka. Ono što nam se isto tako čini jasnim jest namjera lirskog subjekta koja se očituje stalnim susljednostima u motivskim, tematskim i u konačnici, jezičnim konstrukcijama u obje zbirke. Primjera navedenom ima u izobilju što nam govori o sustavnosti pjesničkog postupka. Konačna kvintina u pjesmi donosi izuzetno zanimljive *eufonijske geste* i stilske figure, no, rekli bismo kako je i sadržajni plan jasno zastupljen. Prilog rečenom napose daje posljednji stihovni redak koji protomimetičnim postupkom možemo definirati kao predstavljanje pokušaja promjene paradigme pjesništva imajući u vidu promjenu poimanja mimeze. Isto tako, posljednji stihovni redak izvrsno možemo povezati s nasljeđem Severove poetike o kojem je već (prema metodologiji izrade rada) bilo riječi.

Uspoređujući ove dvije pjesme smatramo kako smo ishodovali nekoliko važnih zaključaka. Najvažniji se zaključak odnosi svakako na potvrdu hipoteze o posljednjim pjesmama zbiraka kao pjesmama koje pružaju svojevrsni ključ iščitavanja zbirki, a posljedično i poetike. Drugi se zaključak veže, što je i potvrđeno na brojnim primjerima, za stalnu sustavnost i koherentnost motivskih, tematskih, jezičnih i stilskih konstrukcija u Severovoj poetici u cjelini. Ovaj nam je zaključak izuzetno važan budući da potvrđuje našu hipotezu o planskom i namjernom stvaranju sadržajnog plana pjesama, a posljedično i pjesničkih zbiraka. Stoga, ako postoji sustavnost i prepoznatljivost na sadržajnom planu pjesama sasvim je jasno kako postoji i sustavnost u predstavljanju ideja pjesama koje smo, prema našem mišljenju, uspješno povezali s teorijskim konceptom *protomimesisa* i protomimetičnim idejama koje mu pripadaju. Tumačeći četiri dimenzije prostora i vremena u pjesmi došli do zaključka kako je autorov pristup istim susljedan i kako struktura postoji, ali je oslabljena u velikoj mjeri. To ide u prilog hipotezi kako upravo takva struktura omogućava širinu sadržajnog plana i slobodu pjesničkog izraza. Uzevši sve u obzir, čini nam se kako posljednja pjesma druge zbirke za protomimetičnu ideju ima upravo - prolaznost. Takva je ideja u skladu s protomimetičnim idejama koje smo pronašli u prvoj zbirci i napose posljednjoj pjesmi iste. Proučavajući posljednju pjesmu druge zbirke mogli smo ustvrditi i to da je imitacija imitiranih tradicionalnih oblika pjesništva dodatno oslabljena i kako je to jedan od glavnih razloga zaključka naše književno-teorijske misli o dodatnom raspršivanju

plana značenja u odnosu na prvu i drugu zbirku. Dakle, slobodno možemo ustvrditi, kako je razlika između poetike prve i druge zbirke upravo u tome što je struktura pjesama dodatno oslabljena (jedan od glavnih pokazatelja je i veličina pjesama, odnosno različito korištenje prve dimenzije prostora), ali pjesme zadržavaju sadržajnu susljednost pri čemu se poetika pjesnika nadograđuje i kao takva označava prirodan proces evolucije pjesničkog stila. Sve navedeno ide u prilog prvotnoj hipotezi istraživanja o inovativnosti Severovog pjesničkog postupka.

9. 2. Primjeri *protomimesisa* u pjesničkoj zbirci *Anarhokor*

U ovome ćemo poglavlju ukratko analizirati i interpretirati sve pjesme iz zbirke u odnosu s teorijskim konceptom *protomimesisa*. Svaka će od pjesma biti popraćena osnovnim informacijama i interpretacijom pojedinačnih osobitosti. Krenimo s prvom pjesmom zbirke.

Prva se pjesma zbirke zove *Kompozicija u parapsihološkim bojama* pri čemu ima podnaslov (*Talmud, Dostojevski, Indija*). Kao i mnoge pjesme ove zbirke, pjesma je (po prvoj prostornoj dimenziji) obimna. Smatramo kako prvu pjesmu zbirke nema smisla razlagati na osnovne strukturne dijelove (kitice) budući da je struktura (tradicionalna) oslabljena (o čemu je prije bilo govora) pa shodnim smatramo analizirati pjesmu u cjelini s osvrtom na tematsko-motivske cjeline. Upravo je ovakav pjesnički postupak, rekli bismo, začudan, zbog sljedeće konstatacije. U pjesmi strukturu najviše održavaju motivske i tematske cjeline s pripadajućim stilskim figurama, a ne struktura koja proizlazi iz prve prostorne dimenzije (tradicionalnog oblika pjesništva). Veliki potvrdu napisanome možemo pronaći i u samom naslovu pjesme koji pjesmu izravno imenuje *kompozicijom*, a ne nekim od tradicionalnih oblika. Jasno, riječ *kompozicija* posjeduje veliko semantičko polje pa smatramo kako je logičan i izvrstan odabir identifikacije. Svakako, pojam *kompozicija* označava strukturu, ali u punom manjoj mjeri nego pojam poeme, pjesme, soneta ili pak balade. Potvrdu navedenome možemo pronaći u natuknici Hrvatske enciklopedije:

U znanosti o književnosti, pojam koji književni tekst opisuje kao cjelinu sastavljenu od dijelova. Početkom XX. st. njemačka morfolojska poetika preuzela ga je iz retorike kako bi označila načelo umjetničkog rasporeda građe (Bernard Seuffert, Otmar Schissel) ili načelo značenjske objedinjenosti djela (Wilhelm Dibelius). Istodobno je u ruskom formalizmu označavao opću organizaciju poetskoga djela oko teme (B. V. Tomaševski), gledišta (S. Bernštejn) ili »zadatka« (V. M. Žirmunski). Tartuska

semiotička škola 1960-ih i 1970-ih određivala je kompoziciju preko gledišta književnog teksta kojim on upravlja svojim čitanjem, odn. tvorbom svojega značenja (J. M. Lotman, B. A. Uspenski). Budući da se temelji na suprotstavljanju forme i sadržaja, pojam kompozicija podjednako zadire u opći, žanrovski i pojedinačni, književni aspekt djela.

(Hrvatska enciklopedija, 2021)

Pjesma započinje repeticijom riječi *kao*, a zanimljivo je da ju pjesnik koristi i kao veznik, ali i kao prilog. Dakle, riječ je od repeticiji usporedaba koje omogućuju veliku rasprostranjenost druge dimenzije prostora i posljedično, veliku slobodu pjesničkog izričaja u sprezi s motivima. Paralelu možemo povući i s prvom pjesmom (manifestnom) prve pjesničke zbirke budući da smo stajališta kako je i ova pjesma manifestna imajući u vidu još rasprostranjenije obje dimenzije. Kao što i podnaslov neizravno ističe, riječ je o motivima i, vrlo važno, kronotopima, koje možemo pronaći diljem svijeta. Ti se motivi izravno vezuju uz geografske lokacije i kao takvi označavaju prostornu rasprostranjenost pri čemu su im pridružene različite boje. Ilustracije radi, navest ćemo samo neke od geografskih lokacija ili motiva koji se vezuju uz pojedinu geografsku lokaciju: *talmud, Irska, tužur, Takla-makan, Kublaj-kan, Malta, inkvizitor, laplandski, daltonsko, Isfahan, Kočin, Indiji, kabalističke, Seine, hrastovih šuma, tvornica, Likurg, perzijska, sante Špicberga, franjsko-josipska zemlja, skitski Wrong, šiprag, brdu, gradu, Rim, danski, mongolski, europsku, Mogul, britanski, ejzenštajnskom kvadratu, grad, Volge, Elbe, Krim, Peterburg, vulkanskih, hispanski, iberski, meksikanska, slavenskih, Gras Sargon, norvegijski, Tiglat Palasar, Tigris*. Dakle, pregršt geografskih lokacija ide u prilog rečenom o prostornoj dimenziji pjesme dok za vremenske dimenzije u pjesmama imamo relativno određeniju predodžbu. Naime, mnogi se od geografskih motiva ili kronotopa pojavljuju višestruko u složenim repeticijama jednog ili više stihovnih redaka dok se vremenska dimenzija veže uz repeticije skupina stihovnih redaka, a tu grupaciju prenosimo u cijelosti:

*tek taj štektaj lisica
u jedno ljeto
koje ne proalzi
već traje, traje to proketo ljeto
stoljeće i stoljeće
cijelu vječnost kraj mene i kraj tebe*

Dakle, iz navedenih stihovnih redaka možemo zaključiti kako lirski subjekt izrijekom označava drugu vremensku dimenziju kao cjelovitu i vječnu. To za nas znači potvrdu oslabljenim prostornim i vremenskim dimenzijama. Navedeni se stihovni reci ponavljaju (pojedinačno ili u skupini) u cijeloj pjesmi nekoliko puta. Ipak, stajališta smo kako je lirski subjekt akcentuirao prostorne dimenzije što možemo zaključiti prema udjelu prostornih motiva naspram vremenskih. Stoga, stajališta smo kako je riječ o predstavljanju ideje prostora u protomimetičnom smislu. Još jednu dimenziju oslabljene strukture u pjesmu svakako donose i različite boje koje u svojstvu usporedbe djeluju kao pjesničke slike. U konačnici, pjesnik stvara amalgam umjetne cjeline prostora i vremena s naglaskom na vizualno i zvučno (što je i tipično za Severovu poetiku). Ovu bismo, uvjetno rečeno, pjesmu (kompoziciju) mogli sigurno i bez bilo kakve dvojbe usporediti s apstraktnim slikarstvom. Ovdje se pojavljuje veza s avangardističkim postupkom u cjelini i tendencijom promjene paradigme umjetnosti. Zaista, čini nam se jasna i sjajna usporedba tendencije i postupka apstraktnog slikarstva (specifičnije apstraktnog ekspresionizma) i pjesničkog postupka i tendencije uzaludnog predstavljanja svijeta ideja Josipa Severa.

Druga se pjesma u zbirci naziva znakovito *Znakovi rata*. Pjesma je obimom kratka i nije strofična. Pjesma se sastoji od 17 stihovnih redaka i potvrđuje određene zaključke koje smo do sada iznijeli. Naime, u prvom stihovnom retku pronalazimo izuzetno raširen motiv *ludila i krvi* o kojemu smo već pisali, a lirski subjekt u susljednim stihovima drugu prostornu dimenziju širi što potvrđuju motivi *Finske, Afrike i Kefrena*. Druga prostorna dimenzija obuhvaća prostor globalnog i cijeli je središnji dio pjesme posvećen upravo tom postupku. Stilske figure anafore i *eufonijske geste* pojavljuju se obilno što je i tipično za Severovu poetiku. Ključ iščitavanja pjesme možemo identificirati upravo u posljednjem stihu *na drskoj atrakciji teksta*. Naime, već smo naveli kako je naša književno-teorijska misao opisala tzv. *drsku atrakciju teksta* Severove poetike. Stoga, mišljenja smo kako je naslov pjesme, sintagma *znakovi rata*, u izravnom odnosu s posljednjih stihovnim retkom, ali i da u sebi podrazumijeva pojam *bitke* koji je izuzetno bitan u poetici Josipa Severa. Dakle, *znakovi se rata* očituju u *čistim visinama na drskoj atrakciji teksta*. Posljednje možemo protumačiti i kao protomimetični postupak predstavljanja ideje nadolazećeg *rata*, odnosno, *bitke* u procesu stvaranja pjesme (stvaralaštvu). U tom je slučaju *znak rata* globalan, a *bitka* je rasprostranjena i događa se, suprotno drugoj dimenziji prostora, na prvoj prostornoj dimenziji, odnosno, književnom predlošku.

9. 2. 1. Protomimetične ideje i analiza pjesničke cjeline *Anarhokora*

Slijedi *Anarhokor*, uvjetno rečeno, pjesnička cjelina koji zauzima najveći prostor u zbirci i rasprostranjuje se na 22 stranice. Književni je predložak podijeljen u 19 cjelina označenih rimskim brojkama, a izuzetak čine prvi i posljednji dio. Upravo su prvi i posljednji dio nazvani *ponedjeljak* i *utorak* što je u skladu s podnaslovom pjesničkog teksta koji glasi: *Dnevnik Josipa Severa u noći s ponedjeljka na utorak*. Prije no što krenemo na interpretaciju pojedinih dijelova pjesničke kompozicije, smatramo kako je vrijedno usporediti koncepciju pjesničkog teksta i *Knjigu postanka*. Naime na samom početku *Knjige postanka* nailazimo (<https://biblija.ks.hr/knjiga.aspx?g=1>, pristupljeno: 17. travnja 2020.) na sljedeći tekst:

1. STVARANJE SVIJETA

Prvi izvještaj o stvaranju

U početku stvori Bog nebo i zemlju. 2

Zemlja bijaše pusta i prazna; tama se prostirala nad bezdanom i duh Božji lebdio je nad vodama. 3

I reče Bog: »Neka bude svjetlost!« I bi svjetlost. 4

I vidje Bog da je svjetlost dobra; i rastavi Bog svjetlost od tame. 5

Svjetlost prozva Bog dan, a tamu prozva noć. Tako bude večer, pa jutro – dan prvi. 6

I reče Bog: »Neka bude svod posred voda da dijeli vode od voda!« I bi tako. 7

Bog načini svod i vode pod svodom odijeli od voda nad svodom. 8

A svod prozva Bog nebo. Tako bude večer, pa jutro – dan drugi. 9

Razlog navođenju početka *Knjige postanka* postaje jasan kada uzmemo u obzir prvu cjelinu pjesničkoga teksta, ali i podnaslov istog. Ako uzmemo u obzir kako je podnaslovom izrijekom naznačena (ne)književna vrsta i kako se autor navodi izrijekom, a ne lirski subjekt, jasno je kako je usporedba opravdana. Promotrimo slijed od šestog do devetoga retka. U tim se recima opisuje prvi dan i prijelaz na drugi dan. U tome je razdoblju, prema *Knjizi postanka*, Bog stvorio *nebo* i odijelio *vode od voda*. Prvi stihovni redak prve cjeline pjesničkoga teksta Josipa Severa (mogli bismo u ovom slučaju reći - dnevnika) jest: *Nebo ima svoje poglede na svijet*. Smatramo kako je usporedba opravdana i svrsishodna uzmemo li u obzir tumačenje svijeta ideja kod Platona i pripadajuće razine svjetova (bolje rečeno, sfera). Isto tako, smatramo kako je zanimljivo promatrati *Anarhokor* u vremenskom ograničenju istaknutom u četiri retka *Knjige*

postanka. Nakon istaknutog prvog stihovnog retka slijede tri retka koja čine prvu strukturnu cjelinu:

*Šteta što je vrijeme travanj
U dvostručilo opasnu travu
Da ga prekrije kostima*

Razinu intertekstualnosti možemo provjeriti usporedbom *Puste zemlje* T. S. Eliota koja za početak ima sljedeće stihovne retke:

*April je najsvirepiji mesec, što gaji
Jorgovan iz mrtvog tla, meša
Uspomenu i žudnju, podstiče
Tromo korenje prolećnom kišom.*

Opće je poznata činjenica kako je navedeni tekst manifestan u smislu intertekstualnosti, a uzmemo li u obzir brojna motivska podudaranja *Anarhokora* s Elliotovim djelom, ali i Biblijom, jasno nam je kako je riječ o izuzetno složenom postmodernističkom tekstu. U susljednim se strofama lirski subjekt dotiče motiva *kiše* i *pogleda* što možemo povezati s navedenim djelom. Usporedbu s *Knjigom postanka* i *Pustom zemljom* možemo zamijetiti i u trećom strofi u kojoj se izriječkom navodi *blago otaca* i *površina sinova*. Ipak, u posljednjoj je strofi *ponedjeljka* skriven ključ interpretacije prvoga dijela:

*I pošto ovaj dan s ovakvim nebom
Traži samo majstorski opis
Namah se ukaže
Cijela biblioteka zvijezda.*

Prvim iščitavanjem posljednje strofe prvoga dijela jasna je usporedba i povezanost s *Knjigom postanka*. Pretpostavljamo da pjesnik koristi veznik *pošto* kao uzročni veznik što čini zanimljivim odnos motiva *dana* i *neba* s jezičnom konstrukcijom *majstorskog opisa*. Navedena je usporedba još jasnija budući da lirski subjekt izriječkom izriče posljedicu *majstorskog opisa* koja je *cijela biblioteka zvijezda*. Za kraj interpretacije prvoga dijela pjesničke cjeline zanimljivo je istaknuti kako se *Anarhokor* sastoji od 19 zasebnih dijelova odijeljenih brojevima i stranicama što ukazuje na veću razinu strukture budući da možemo svaki dio čitati i zasebno.

Upravo je zbog tog razloga zanimljivo usporediti broj pjesama prve i druge zbirke. U prvoj zbirci nailazimo na 33 pjesme, a u drugoj na 16 pjesama od kojih se jedna dijeli na 19 zasebnih cjelina što u konačnici broji 34 pjesme. Stoga, mogli bismo reći, da je broj pjesama približno jednak u zbirkama.

Rimskom brojkom II. nazvan je drugi dio *Anarhokora* i sastoji se od pet katrena i jedne sestine. U ovom se dijelu lirski subjekt obraća čitatelju u prvom licu za razliku od *ponedjeljka* i tako stvara relativnu jasnost gubeći na dihotomiji odnosa pjesnika i lirskog subjekta. Cijeli je pjesnički fragment poprilično značenjski razlomljen i doima se kao svojevrsna struja svijesti u pjesničkom kontekstu što nam govori o tematici dijela koja je upravo odnos riječi, misli, uma i pjesnika. To potvrđuju i motivi *uma, pjevača, stiha, riječi, mozga, kružne misli* i u konačnici *nade*. Posebnu pozornost, napose u protomimetičnom smislu, moramo posvetiti jedinom pitanju u drugom dijelu i posljednjem stihu. Naime, jedino pitanje *Stižu li riječi do svoga mozga?* i posljednji stihovni redak *Ja ću naći svoju nadu!!* posjeduju interpunkcijske znakove. Ni jedan stihovni redak ne posjeduje zarez, točku ili bilo kakav drugi interpunkcijski znak osim navedenih stihovnih redaka. Ova je interpunkcijska znamenitost posebno bitna uzmemo li u obzir kako se dupli uskličnik ne pojavljuje u cijeloj drugoj, kao ni prvoj zbirci. Stoga, naglasak je na posljednjem stihu i pripadajućem pitanju. Odgovor na pitanje je poprilično jasan budući da pjesnik izravno progovara navodeći osobnu zamjenicu i povratno-posvojnu. Ako uzmemo definiciju protomimetičnog postupka kao uzaludni pokušaj predstavljanja svijeta ideja i paradigme pjesništva možemo zaključiti kako u konačnici ostaje samo *nada* u uspjeh pokušaja koji je unaprijed osuđen na propast. Upravo nam se zbog navedenog čini kako je protomimetična ideja dijela pjesničke cjeline stvaralaštvo.

Treći je dio pjesničke cjeline *Anarhokora* obimom kraći te se sastoji od svega jednog katrena i jedne sestine. Pjesnik nastavlja biti izravan u svom obraćanju čitatelju i događa se svojevrsna anomalija u pjesničkom postupku. Ovoga je puta druga prostorna dimenzija puno preciznije identificirana i kao takva lirskog subjekta smješta u *kutiju od vatre* što za posljedicu ima uže djelovanje obaju vremenskih i prostornih dimenzija. Ako uzmemo u obzir razmatranja o oslabljenosti strukture čini se samo logičnim da pjesnički predlošci definiranih prvih i drugih dimenzija prostora i vremena za posljedicu imaju tradicionalniji i kraći pjesnički oblik. Smatramo kako promjena u veličini prostornog obima pjesama izražava svojevrsni mikrosvijet (dio cjeline) u odnosu prema makrosvijetu (cjelina *Anarhokora*) i kako na takav način

uspostavlja odnos između dijelova pjesničkog teksta. Potvrdu tradicionalnijoj pjesničkoj formi možemo vidjeti i u tradicionalnijim usporedbama i binarnim opozicijama kao što je *vatra - led, noć - dan, zle - vesele*. Svejedno, poveznicu s intertekstualnom osnovom možemo naći u pjesničkom zazivanju dana i noći (*Knjiga postanka*) što ujedno služi i kao poveznica s cjelinom *Anarhokora* kao pjesmom i pripadajućim podnaslovom iste. Dakle, tematsko-motivska okosnica je i dalje sasvim koherentna. Upravo u konačnici pjesme lirski subjekt naglašava motiv *pogled* i motiv *oči*. Ovdje primjećujemo poveznicu s već navedenom *muzikom vida* u prvoj zbirci i za Severovu poetiku vrlo važnim pojmom *centralnog vida*. Stoga, čini se jasnim kako treći dio pjesničke cjeline *Anarhokora* izražava protomimetičnu ideju vida.

U četvrtom dijelu nalazimo četiri katrena i na taj način struktura dijelova postaje postupno čvršća. Potvrdu napisanome možemo pronaći i u sve brojnijim srokovnim podudaranjima i sve ujednačenijim brojem slogova u stihovnim recima. Tematska i motivska okosnica pjesničke jedinice jesu dvije *majke*. Druga prostorna dimenzija obuhvaća cijeli *grad*, a lirski subjekt tvrdi kako posjeduje dvije majke. Motiv je majke kod Severa zanimljiv iz pozitivističkog gledišta, ali u njega nećemo previše ulaziti budući da pozitivistički pristup nije u metodologiji istraživanja. Odnos i koherentnost s prijašnjim pjesničkim dijelovima upravo nalazimo u ponavljanjima motiva i binarnih opozicija *toplo-hladno*, što se u ovom dijelu manifestira kao *mrzla-užarena*. Posljednji je katren tipično severovski oblikovan s pregršt *eufonijskih gesti* kao i stilema. Nanovo se ponavljaju motivi *kostiju* i *pepela*, a uzmemo li u obzir i tematske suprotnice čovjeka i tehnologije (*majka-grad*), drevnosti i modernosti (*kosti-grad*) i rođenja i smrti (*mama - pepeo*) jasno je kako je protomimetična ideja pjesničkog dijela prolaznost. Sve su do sada protomimetične ideje iznesene u ovom dijelu istraživanja kompatibilne s idejama u prvoj pjesničkoj zbirci.

Peti se dio pjesničke cjeline izravno nadovezuje na četvrti što dodatno progovara o susljednosti, sustavnosti i organiziranosti na sadržajnom planu. Znakovit je i podnaslov petoga dijela koji je: (*ponovni red*). Iako je peti dio strukturalno oslabljeniji od četvrtog dijela tematska je cjelina sačuvana što možemo vidjeti po prvom stihovnom retku koji glasi: *U tome gradu imam dvije matere*. Važna je promjena i pjesnički odabir leksema. Budući da u četvrtom dijelu cjelinu čine prva dva stihovna retka: *U ovom gradu imam dvije mame* namjera je pjesnika jasna budući da naglašava leksom *tome* i mijenja motiv *mame* u *materu*. Pjesnički je dio obimom veći od četvrtog dijela i ne postoji jače imitiranje tradicionalnih pjesničkih formi s unaprijed određenom

strukturu. To je u potpunoj suprotnosti s podnaslovom pjesničke jedinice ako smatramo *ponovni red* i tradicionalnu pjesničku strukturu sličnoznačnicama. Iz navedenog možemo zaključiti kako je Severov *ponovni red* raspršivanje strukture pjesničkog predloška. Upravo peti dio pjesničke cjeline *Anarhokora* označava svojevrsni povratak tipiziranoj Severovoj poetici što za posljedicu ima postupno raspršivanje sadržajnog plana. Potvrdu istoj protomimetičnoj ideji prolaznosti možemo pronaći u posljednjem stihu koji glasi: *A ja sam uplašen i šupalj*. Opet je izuzetno bitno naglasiti kako lirski subjekt koristi osobnu zamjenu što nam govori o izravnosti obraćanja. Jasna je poredba posljednje strofe četvrtog i petog dijela budući da obje tematiziraju prolaznost i šupljinu.

Tematsku i motivsku susljednost zamjećujemo i u šestom dijelu koji se sastoji od dva katrena i jedne kvintine. Stihovi su reci opširni pri čemu jedno drugi katren ima sličan obim slogova u pojedinom retku. Nanovo se pojavljuju motivi: *vihora, vjetra, vlasi, trave, vlati, zvuci, dažd, pustinjsko, voda, mrak, duša, žuto, čelo i um*. Zanimljiva je, rekli bismo, tipično severovski, igrarija s riječima gdje imamo sljedeću transformaciju: *makadamska - maka - Kam - kami*. Ovakvu jezičnu igrariju često možemo zamijetiti u poetici što upućuje još jednom na važnost zvuka i stilskih figura vezanih uz plan izraza. Prvi stihovni redak posljednje strofe za centralni motiv ima *vodu* koju možemo iščitati kroz intertekstualnu poveznicu s *Knjigom postanka* budući da je motiv izravno povezan s motivom *mraka* koji se ponavlja dva puta. Strofa rezultira stihovnim retkom koji označava i protomimetičnu ideju stvaralaštva budući da isti glasi: *Ovo kameno postolje uma*. Druge dimenzije vremena i prostora u pjesmi su nanovo uopćene u smislu da pjesničko vrijeme nije određeno jednim trenutkom, kao ni jednim mjestom, što ide u poticaj rečenom o strukturi, odnosno, slabljenju iste.

Sedma pjesnička cjelina sastoji se od četiri katrena što na prvom iščitavanju može označavati tradicionalniji pjesnički oblik. Izuzetak u strofama čini posljednja budući da ima relativno pravilna srokovna podudaranja pa upravo iz tog razloga smatramo kako je ona upravo ključ iščitavanja pjesničkog dijela. Trebamo i naglasiti kako postoje jasna motivska podudaranja i veze s ostalim pjesmama i to ne samo u *Anarhokoru* kao pjesničkoj cjelini, već i u cijeloj zbirci kao i poetici općenito. Uzmimo za primjer relativno česte intervencije pjesnika u strane jezike pa tako u ovoj pjesmi imamo sintagmu *Das ist etwas* koju možemo prevesti na različite načine, ali uglavnom označava nešto ili malo nečega. Nanovo se pojavljuju motivi *vidova, očiju i kristala*. Nekoliko smo puta naznačili važnost motiva *vida* i *oka* vezanih za Severovu poetiku

u cjelini, no treba naglasiti i kako se motiv *kristala* pojavljuje u mnogo pjesama (čak bismo se usudili reći kako se pojavljuje u natpolovičnoj većini pjesama) i tekstova kao što su pisma ili izjave pjesnika. Motiv *kristala* kod Severa označava često kristalnu jasnost i odnos vida i sluha uzmemo li u obzir jezičnu formulaciju *atonalni kristal*. Navedena se jezična formulacija daje mnogo puta iščitati i pojavljuje se od početka pa do kraja Severova stvaralaštva. Smatramo kako motiv *kristala* možemo interpretirati i kao putokaz prema svijetu ideja budući da služi kao medijator između materijalne stvarnosti i pogleda u svijet ideja. Ukratko, motiv *kristala* označava novu percepciju svijeta i kroz njega je pogled zamućen, ali istinit u novoj paradigmi pjesništva. U prilog navedenom ide i motiv *atonalnosti* što za posljednicu ima svijet promatran bez ljudskog vida i sluha (neakustični svijet). Stoga, smatramo kako je protomimetična ideja sedmoga dijela nemogućnost. Ta se ideja nemogućnosti očituje kroz nemogućnost predstavljanja svijeta ideja što potvrđuju i dva posljednja stihovna retka:

Stabalca najupornijih kristala

Valjaju nešto ko idioti

Smatramo kao su upravo ova dva stiha potvrda pjesničkom uzaludnom pokušaju predstavljanja vječitog poretka (svijeta) ideja.

Osmi se pjesnički dio otvara čitatelju izuzetno raširenom drugom dimenzijom prostora. Pjesmu obilježavaju izuzetno razrađena slogovna podudaranja relativno netipična za Severovu poetiku. Motivi koje možemo izdvojiti u pjesmi i dalje označavaju povezanost s prošlim pjesmama i poetikom u cijelosti, a ovdje ćemo navesti samo neke: *Arabije!*, *pijesak*, *slama*, *goruće*, *Vodo*, *oči*, *vlas*, *ljude*, *kiša*, *sud*, *rod* i *zastave*. Važno je naglasiti kako se u praktički svakoj pjesmi u obje zbirke nalazi motiv *očiju* u različitim izvedbama. Poveznicu s citiranom Knjigom postanka možemo pronaći u posljednjoj strofi koji, po našem mišljenju, otkriva i uvjetno značenje pjesme na sadržajnom planu, a glasi:

Plastovi vrh širnih voda

Kolci istih plastova

Za dvorane novog roda

Bit će puno zastava

U ovom je slučaju *rod* oznaka za ljudstvo koje će tek nastati, a motiv *voda* izravna je poveznica s citiranim tekstom. Stoga, smatramo kako je protomimetična ideja u pjesmi ideja prolaznosti.

U devetoj se pjesmi pjesničkog ciklusa *Anarhokora* navodi podnaslov (*sonet*) što ima mnogostruka značenja. Pjesma započinje s relativno pravilnom sonetnom strukturom, ali se ona razbija do te mjere da se pjesma ne može tumačiti u tradicionalnoj formi soneta. O ovome je dijelu ciklusa najjasnije pisao Goran Rem u djelu *Poetika brisanih navodnika* pa dio analize prenosimo u cijelosti:

»Zadana« forma - paraformativna izvedba. U tekstu IX 12 ciklusa Dnevnik Josipa Severa ... , nadtekstna oznaka: »(sonet)«, upućuje nas dobro poznatoj kodificiranoj četrnaestostihovnoj strukturi. Ali, poznati formalni obrazac ovdje se i pored imenovanja ne poštuje. Pratimo li pjesmu od početka, nailazimo na ovaj strofni raspored: 4, 4, 4, 2, 2, 13.

Kao što vidimo, prve četiri strofe prate formu soneta; međutim, nakon ponovnog distiha slijedi trinaest stihova, čime se mimoilazi i »dupli sonet« kakav je pisao npr. Ujević, Severov duhovni učitelj, a ne otvara ni mogućnost, s obzirom na jednostrofnu izvedbu trinaest stihova, govorenja o drugom repatom sonetu. Ako bismo pratili i rimu te pjesme, vidjeli bismo kako se ona sve više preobličuje te i gubi: AAAA, BBBB, BCCB, DFDF, GH, II, JKLLMNNJNONPRS.

Taj i takav odnos Severove pjesme spram soneta znači vrlo kodificirane strukture, kao oblik njegove razgradnje, nosi određene metajezične indekse: zadana forma - paraformativna izvedba. Da ona nije slučajna i »spontana«, nego svjesno i procesualno praćena, programirana, eksplicira prvi stih pjesme:

Ovaj sonet i dalji i dulji . . .

(Rem, 1988: 77-78)

Dakle, prve su tri strofe katreni s izuzetno jakim podudaranjima slogova i kao takvi predstavljaju pravilan srok, no nakon katrena u pjesmi se javljaju dva distiha i niz stihovnih redaka (čak trinaest uzastopnih) za koje ne možemo ustvrditi strofičnost i susljednost. Čini se logičnim podnaslov pjesme promatrati kao odnos prema tradicionalnim oblicima pjesništva, odnosno imitacijom imitiranih tradicionalnih oblika pjesništva. To ide u prilog hipotetiziranoj autorovoj namjeri promjene paradigme pjesništva. Brojna su motivska podudaranja kako s ostalim pjesmama tako i s motivima u obje zbirke. Tipični antipod drevnosti i modernosti nalazimo upravo u distisima:

Što Had u tromoj sjeni

I romor kiša i grad

I grad i GRAD to ide

Tu se korijeni vide

Ovdje možemo zamijetiti binarnu opoziciju *Hada* i *grada* u kojoj postoje i zvukovna podudaranja. Naravno, u distisima se pojavljuju i učestali motivi *sjene*, *kiše*, *grada*, *Hada* i *korijena*. Upravo u nastavku distiha nalazimo dodirnu točku s *Knjigom postanka* u motivima *nebeskog zvuka* i Platonovom pećinom budući da se motiv *pećine* spominje u sprezi s motivima *guštera* i *staricama vidika*. Konačnica pjesme, kao što je i uobičajeno za Severovu poetiku, skriva značenja na sadržajnom planu retoričkim pitanjem:

Da li će se u riječima

Srušiti ovaj sud

Lirski nas subjekt opet upućuje na odnos jezika i čovjeka, na odnos *riječi* i *suda*, na odnos jezika i uma. Pitanje je, kao što smo naveli, retoričko budući da ne postoji interpunkcijski znak kao ni oznaka očuvanja *suda*. Smatramo kako motiv *suda* označava nemogućnost predstavljanja svijeta ideja i zato se ne može očuvati u riječima. Ovakvo iščitavanje pjesme opravdava hipotezu o namjernom uzaludnom pjesničkom pokušaju predstavljanja svijeta ideja. Stoga, čini nam se logičnim da pjesma predstavlja protomimetičnu ideju nemogućnosti.

Upravo na posljednjem proučavanom motivu započinje deseti dio pjesničke cjeline. Riječ je od dijelu sastavljenom od dva katrena i jedne sestine, a motivska je susljednost opet prisutna. Cijela je deseta pjesma svojevrsni pokušaj prelaska misaonog u vizualno. Kao što smo naveli, posljednji se stih prošle pjesničke jedinice nastavlja na ovaj:

Dusi jednog vedrog suda

Smatramo kako u ovom slučaju motiv *dusi* predstavlja motiv *riječi* što je i razvidno iščitavajući pjesmu koja prethodi. U nastavku prve strofe lirski subjekt izražava žaljenje za riječima što se jasno daje iščitati iz stihovnog retka:

Jao si ga vama dusi

U nastavku pjesme (sljedećem katrenu) zamjećujemo tipične motivske i jezične konstrukcije Severove poetike pa tako imamo standardizirani motiv oka i plača:

To je okno za to oko

Tu je oko vrlo plačno

Već smo naveli kako motivi *oka*, *pogleda*, *okna* i *vida* imaju izrazitu važnost u Severovom pjesničkom postupku što upriličuju i stihovni reci u ovoj pjesmi. U posljednjoj se strofi pjesnik prvim stihovnim retkom i susljednim stihovima izravno poziva na *otvaranje slavni vrata misaone jeke*. Takav pjesnički postupak omogućava svojevrsni pjesnički zaključak vezan za predstavljanje druge prostorne dimenzije:

Gdje će oganj gaziti ceste

S vrlo odraslim maglama

Lirski subjekt naglašava važnost druge prostorne dimenzije pa je sasvim moguće iščitati relativno odredljivu drugu vremensku dimenziju (*odrasle*). Upravo iščitavajući posljednja dva stiha desetog dijela pjesničkog ciklusa možemo zaključiti kako se predstavlja protomimetična ideja prolaznosti što je i u skladu s pjesničkom cjelinom i idejama koje ista pokušava predstaviti.

Jedanaesti dio pjesničke cjeline donosi naznaku dodatnog razlomljavanja strukture u pjesmama što ćemo još i bolje moći primijetiti u sljedećim pjesmama. Struktura u pjesničkoj cjelini *Anarhokora* gradacijski oslabljuje granice pjesničkog teksta. U ovoj pjesmi ne postoji podudaranje slogova na kraju stihovnih redaka niti postoji unificirana strofična struktura. Zaista, pjesma samo imitira tradicionalnu formu pjesničkoga teksta. Svejedno, pjesma je motivski i tematski susljedna i koherentna. Kako smo već naglasili, u prošloj se pjesmi predstavlja postupan prelazak iz misaonog u vizualno što je slučaj i ovdje, a poticaj tome nalazimo upravo u prvom stihovnom retku:

Odroniše se usta od riječi

Kao što smo već naveli, motivi su stalni i ponavljaju se periodično što zadržava koheziju na sadržajnom planu književnog predloška. Samo u prvoj strofi imamo mnogostruku repeticiju sljedećih motiva: *Riječ!*, *historija*, *vlačni*, *plač*, *vid*. Zazivanje povijesti i njenog odnosa prema riječi svakako možemo tumačiti i u smislu druge vremenske dimenzije gdje je praktički motiv

riječi poistovjećen s pojmom vremena. Upravo motiv *vida* prema lirskom subjektu *zatvara naše vatre u muklu luku* što možemo protumačiti kao nemogućnost predstavljanja svijeta ideja uzmemo li u obzir Severov pojam *centralnog vida*. Takvo zatvaranje lirski subjekt izrijekom navodi kao nevaljalo jezičnom konstrukcijom *Nije to dobro!* što za posljedicu ima pitanje koje se vezuje uz potrebu za *gestama*. *Geste* u ovom slučaju možemo mnogostruko tumačiti, a stajališta smo kako je riječ o amalgamu jezičnih i misaonih gesti. U susljednim stihovnim recima nalazimo motiv *orla* koji smo već detaljnije istakli u analizi posljednjih dvaju pjesama, a o njemu će biti više riječi i u nastavku. Skladan prelazak iz domene misaonog u vizualno primjećujemo u posljednjoj strofi i konačnici pjesme:

Skida prašinu

Sa moždanih linija

Sve trčeć siječanjski bijelo

U našim milim plimama

U navedenim stihovnim recima jasno je aludiranje na misli i prazninu koja im pripada i koja može biti ispunjena. Stoga, čini se jasnim kako pjesma predstavlja protomimetičnu ideju stvaralaštva.

U interpretaciji pjesme *put prema kraju puta* dotaknuli smo se dinamike i statike u Severovoj poetici, a upravo u dvanaestom dijelu pjesničke cjeline *Anarhokora* lirski subjekt izrijekom navodi odnos prema promjenama. Pjesma je obimne prve prostorne dimenzije i u jasnoj suprotnosti s drugom prostornom dimenzijom. Prostor je relativno jasno određen što Severov pjesnički postupak čini netipičnim za poetiku u cijelosti. Smatramo kako za to postoji dobar razlog. Na samom početku pjesme prostor je u pjesmi izuzetno dinamičan i određen različitim motivima kao što su: *slonovi, visibabe, grad, brda, snijeg, tabori, zečevi, stabla i lomača*. Sve motive u pjesmi možemo svrstati u zoološke budući da se ne javljaju antropološki motivi već se samo zoološki motivi antropomorfiziraju. Tako imamo *ljupke starice visibabe, dobro spakovane slonove, zečeve koji razbijaju staklena stabla i zečeve koji gledaju grubo*. Naravno, kao što je slučaj i u većini pjesama, motiv je *vida* izuzetno bitan i višestruko se pojavljuje. Promjenu u pjesmi označava jasan izrijek lirskog subjekta koji određuje prostorne dimenzije i statiku/dinamiku fokusa i motiva. Navedeno najbolje ilustriraju stihovni reci koji za fokus imaju motiv *psa* (što je u skladu sa zoološkim motivima) i odnos toga motiva u prostornoj raspodjeli:

Kako se diže i spušta (gore dolje)

Statički pas (desno lijevo)

Ovo je statični pas

Koji se ljulja desno

Koji se ljulja lijevo

Dakle, osim tipičnih *eufonijskih gesti* i tipiziranih stilskih figura u kojima prednjači anafora važan je prostor koji je određen pokretima *psa*. Budući da se motiv *psa* i njegova kretanja identificira s nekoliko puta navedenim motivom *kazališta lutaka* pri čemu je motiv *psa* izravno kompariran s motivom *lutka* dolazimo do zaključka kako je riječ o lirskom tematiziranju Severovih tipičnih antipoda prirode i tehnologije, čovjeka i umjetnosti i binarnih opozicija koje im pripadaju. Stoga, druga je prostorna dimenzija u središnjem dijelu pjesme minimalizirana i služi kao svojevrsni primjer raspona prostorne mogućnosti antropomorfiziranog motiva. Tipično, ključ iščitavanja pjesme nalazimo u posljednjoj strofi:

Ljubav pasa slijedi nauku

Tutnjave nervoznih koščatih prstiju

U svojoj vrsti i u svojoj dobi

I u puknutosti plamena

Dakle, posljednja nam kitica progovara o animalnom ponašanju, odnosno predstavlja nemogućnost racionalne promjene ponašanja tako usko vezane uz nas, ljude. Stoga, čini se jasnim kako lirski subjekt kroz motive životinja i njihova ponašanja predstavlja ljudsku mogućnost. Nemogućnost promjene ponašanja možemo povezati s protomimetičnom idejom uzaludnosti.

Posljednji se stihovni redak dvanaeste pjesme pjesničkog ciklusa *Anarhokora* nadovezuje na prvi stihovni redak susljedne pjesme. Iako trinaesta pjesma nema naslov u pravom smislu riječi, prvi je stihovni redak odvojen bjelinama i sastoji se od samo jedne sintagme: *pleme plamena*. Već smo naglasili kako je takvih jezičnih konstrukcija pregršt u Severovoj poetici i činjenicom da su se tim jezičnim konstrukcijama i pjesničkim postupcima koji im prethode ponajviše bavili

kritičari i naša književno-teorijska misao. Osim netipičnog prvoga stihovnog retka pjesma je relativno jednostavno i jasno određena dvama katrenima. U pjesmi se nanovo pojavljuju zoološki motivi: *hijena, papke, krijes*. Navedeni se motivi pojavljuju u prvom katrenu, a u drugom se zoološki motivi mijenjaju u antropološke antropomorfiziranjem. Nanovo se lirski subjekt obraća i predstavlja *historije bijega, Galske doce, rimsku baštu i bicikle brazeta*. Ovdje vidimo još jednom lirsko predstavljanje odnosa tehnologije i prirode, čovjeka i životinje te vremena i prostora. U pjesmi se poštuju odrednice Severove poetike u prostornim i vremenskim dimenzijama. Nakon trinaeste pjesme česti će biti motivi životinja i bit će definirani sve jasnije o čemu će biti riječi kasnije. Zaključujemo kako je u trinaestoj pjesmi riječ o predstavljanju protomimetične ideje prolaznosti budući da prevladavaju navedeni motivi usko vezani uz vremenske dimenzije.

Kao što smo u prošloj pjesmi imali sintagmu kao prvi stihovni redak, u četrnaestoj pjesmi imamo tri grafema: *u k w*. Značenje ovih grafema ostaje nejasno te ga možemo samo nagađati. Najbliže značenje pronalazimo u tehničkom smislu gdje grafemi znače tehnologiju FM radija. Budući da u pjesmi u nekoliko navrata lirski subjekt izriječom predstavlja zvuk, što motivskim ili leksičkim odabirom, što u prenesenom značenju, moguće je kako je riječ o točnoj interpretaciji grafema, ali u takav ishod ne možemo biti sigurni. U cijeloj je pjesmi, kao što smo već naznačili u interpretaciji prošle pjesme, izuzetno snažna antropomorfizacija zooloških motiva. Motiv *štakora* koji personificirano poprima ljudske osobine i upušta se u dijalog s *drugom vrstom zvijeri* možemo tumačiti kao dijalog čovjeka i životinje u smislu tipiziranih Severovih antipoda. Razgovor je to koji se prostire na dvije strofe u vrlo ograničenoj drugoj prostornoj dimenziji. Lirski subjekt akcentuira motiv *štakora* naspram *druge zvijeri* što nam govori o namjeri sadržajnog plana. Pjesma je tipično ispunjena *eufonijskim gestama* i glasovnim podudaranjima koja se ne događaju na kraju ili granicama stihovnih redaka, već u povremenim podudaranjima na različitim mjestima. Primjer možemo pronaći u distihu:

A klavir se slavi u lavi Etne

I opet slavi u žarku zvuku

U dijalogu motivskih okosnica pjesme pronalazimo usporedbu *vode* i *krvi* što možemo povezati s intertekstualnim predlošcima. Prema *zvijeri druge vrste, voda postoji da ugasi žal od krvi* na što štakor zaključuje da je *krv strašno gladna*. Slične jezične konstrukcije možemo pronaći u

posljednjoj pjesmi zbirke, a repeticije dijelova ili strofa te posljednje pjesme moći ćemo pronaći u pjesmama koje slijede što nam govori o susljednosti i sistematičnosti pjesničkog postupka. Iščitavajući ovu pjesmu jasno je kako lirski subjekt ne idealizira stanje i odnos među tematskim konstrukcijama niti daje izriječkom točne odgovore na metafizička pitanja. Upravo je to Severov svojevrsni odmak od uvriježene paradigme pjesništva u kojoj pjesnik predstavljanjem stvarnosti pokušava dati odgovore na teška pitanja. Kod Severa je pjesnički postupak donekle suprotan i za posljedicu ima nova pitanja, a ne odgovore. To je u skladu s protomimetičnim načelom u pjesmama i upravo zbog posljednjeg čini nam se kako pjesma predstavlja protomimetičnu ideju prolaznosti.

Šesnaesti pjesnički dio sastoji se od tri strofe od kojih su posljednje dvije katreni, a prva je otava. Dakako, ispunjena je jezičnim igrarijama i zvučnim atrakcijama, a započinje repeticijom motiva *psa* pri čemu lirski subjekt izriječkom navodi upravo *onog* psa, odnosno statičnog psa. Zaista, u svakoj se pjesmi pjesničke cjeline *Anarhokora* pojavljuju motivi zajednički cjelini te uopće nije upitna namjera autora o sustavnosti i homogenosti na sadržajnom planu. Struktura je pjesme, tipično severovski, oslabljena i prostorno su vremenske dimenzije (napose druge) olabavljene. Nama su izuzetno bitne jezične konstrukcije koje se javljaju na kraju prve i početku druge strofe, a prenosimo ih u cijelosti:

U mome opisu svega

U završenu plaču

To je opis opasnog kopna

I nekih nekadašnjih briga

Ovdje primjećujemo izravno obraćanje lirskog subjekta koje bismo mogli protumačiti kao autorovo s naglaskom na totalnost. Upravo iz prvog stihovnoga retka možemo iščitati potvrdu hipotezi o slabljenju prostornih dimenzija. Isto vrijedi i za vremenske dimenzije uzmemo li nastavak stihovnih redaka u semantičkom smislu. Isto tako, jasna je poveznica s nemogućnosti predstavljanja svijeta ideja koje lirski subjekt predstavlja prostornom sintagmom *opasnog kopna*, a vremenski reciprocitet *opasnog kopna* izriče konstrukcijom *nekadašnjih briga*. Sve se navedeno odlično nadovezuje na intertekstualne predloške uzmemo li u obzir posljednja dva stihovna retka:

Između neba i zemlje ko zastavu

S cermonijalnim mačem.

Jasna je poveznica između motiva *neba* i *zemlje* i intencija lirskog subjekta kao medijatora u službi tih dvaju motiva. Potvrdu homogenoj sadržajnog strukturi nalazimo i u motivima *kitaja*, *Liburnije*, *brigantina* i *srca*. Zbog svega navedenog, smatramo kako pjesma izriče protomimetičnu ideju prolaznosti u prostornom i vremenskom smislu.

Naznaku dodatnom slabljenju strukture pjesničkih jedinica nalazimo u šesnaestoj pjesmi cjeline *Anarhokora*. Pjesma u vrsti podnaslova ima sintagmu *Povratak pisama* što izravno možemo povezati s posljednjom pjesmom prve zbirke. Ono što je još i važnije jest podnaslov podnaslova izražen u zagradama: (*tu se cmizdri i gasi*). Sama pjesma nije strofična, ne postoji jasan srok (izuzev određenih slogovnih podudaranja tipičnih za Severovu poetiku) i prostorne su i vremenske dimenzije praktički neodredljive. Ovo ide u prilog pjesničkoj tendenciji raspršivanja dimenzija istovremeno čuvajući motivski homogenost, kako u zbirci, tako i u poetici. Potvrdu navedenom možemo pronaći u motivskim antipodima i uglavnom binarnim opozicijama kao što su:

očevi - djeca

akumulator - pamet

pamet - vjekovi

struja - rod

ugljen - starca

stabljika - red

milimetarski – milenij

Iz navedenih opozicija možemo zaključiti kako se motivske i tematske suprotnosti ponavljaju i kako se sadržajni planovi pjesama i dalje grade na odnosu drevnosti - modernosti, čovjeka - životinje i prirode - tehnologije. Dakle, mišljenja smo kako pjesma predstavlja prolaznost vremena i utjecaj te iste prolaznosti na prostorne dimenzije. Upravo iz podnaslova podnaslova, motivskih opozicija te praktički svakog stihovnog retka možemo iščitati namjeru lirskog subjekta u predstavljanju protomimetičnih ideja usko vezanih za glavnu ideju stvarnog i pjesničkog vremena.

U sedamnaestoj pjesmi prostorni je obim širok, kako prve dimenzije tako i druge. U pjesmi se pojavljuju strofe različitih veličina koje variraju od jednostiha pa sve do deseterostiha. Srokovna su podudaranja relativno česta i u tom smislu pjesma donekle iskače iz tipičnih silnica Severove poetike. Kao što je slučaj i u svim ostalim pjesmama, motivska je koherentnost postojana i upravo se repetitivni motivi najčešće koriste: *hrast, zid, grad, snijeg, vijek, minute, nebo, vino, munja, orao, pogled, kosti, srce, sloboda, država* i mnogi drugi. Pjesma zaista predstavlja svojevrsni amalgam motivskih, tematskih, strukturnih elemenata koje pronalazimo u cjelokupnoj poetici. Glavna je u pjesmi tematska odrednica *nove države plemenitog orla*. Tom istom *orlu srce zebe* jer mu je namjera *širiti slobodu nagoniskim potezima*. Upravo ovdje, relativno diskretno, pronalazimo namjeru lirskog subjekta o promjeni paradigme pjesništva što izvrsno potvrđuje posljednja strofa:

Orao stvara novu državu hrabrih početaka volje

Al tada odjednom upita sve te svoje suputnike

Sve te jastrebe

Sve te kopce i drugu ptičju grabežljivu rulju

Što se s vama događa?

Vi se linjate!

Vi goluždrava bagro!

Ako se vratimo na početak poglavlja i komparativnu analizu posljednjih pjesma zbiraka jasno nam je kako se ova strofa ponavlja u cjelini, bez bilo kakvog izuzetka ili promjene, u posljednjoj pjesmi zbirke. U usporednoj smo analizi ustvrdili kako je to pokušaj uspostavljanja odnosa sa *suputnicama* i uzaludni pokušaj promjene paradigme (*nova država hrabrih početaka*) pjesništva. Budući da je Sever pjesnik širokog pjesničkog, književnog i enciklopedijskog znanja ne bismo trebali tumačiti repetitiju cijele strofe kao nenamjernu ili nesvršishodnu. Ovakav postupak označava snažnu i dokazanu namjeru pjesnika pri uspostavljanju jasnog i određenog pjesničkog stava. Stoga, zaključujemo kako pjesma predstavlja protomimetičnu ideju stvaralaštva u kontinuumu prostor-vremena obaju dimenzija u kojima djeluje kako pjesnik, tako i lirski subjekt. Isto tako, mnogi se motivi i stilske figure nadovezuju na intertekstualne predloške o kojima je bilo riječi. Kao što smo naveli, Severova poetika izbjegava tradicionalno pokušavanje odgonetavanja ili pojašnjavanja odgovora na vječna i metafizička pitanja, već

dodatno opterećuje pjesnički sustav novim pitanjima koja proširuju djelovanje (mogućnost) lirskog subjekta i na taj način pokušavaju uspostaviti odnos materijalnog svijeta i svijeta ideja. Naravno, nemoguć je pristup svijetu ideja, ali to ne znači da se ne može dodatno ispitati.

Posljednja pjesma naslovljena rimskim brojem osamnaesta je pjesma u pjesničkoj cjelini u kojoj je prva prostorna dimenzija relativno pravilna budući da se sastoji od četiri katrena i jedne otave. Takav pjesnički postupak ide u prilog imitaciji tradicionalno imitiranih pjesničkih formi budući da postoje relativna slogovna podudaranja što nas dovodi do privida strukturne jedinstvenosti pjesničkih predložaka. Svejedno, sadržajni plan i susljednost istog slijede stilske silnice poetike. Razlog navedenom nalazimo u mnogim motivima: *oko, vlas, vrt, kosti, svijeta, kostur, ruku, nebo, neba, predak, smrt, potomak, povijest, kosa, kiša, oblak, smrad, pasji, duša, kuge, vrsta* i ostali već navedeni u prošlim poglavljima i interpretacijama. Ova pjesma predstavlja svojevrsni klimaks pjesničke cjeline budući da osim relativnog iskakanja iz poetičkih silnica za cilj ima uspostavu jasnog odnosa između tematskih i motivskih cjelina cijele zbirke. Potvrdu napisanome možemo pronaći u sljedećim stihovnim recima koji tvore posljednja dva katrena u pjesmi:

*I tako dok kiša pljušti
Ljuske tvrdih oblaka
Cjedeći pakleni smrad
Na radove o sreći*

*Život se odvija pasji
I u tom i jest duša kuge
U našoj vrsti sjevlasno kobna
Sve dok bludno ne zaspi*

Sasvim su jasna preklapanja na sadržajnom planu uzmemo li u obzir sljedeće stihovne retke iz posljednje pjesme u zbirci:

*dok kiša ljušti ljuske tvrdih oblaka
cijedeći pakleni smrad
u tome i jest
duša kuge*

u našoj vrsti svevlasno kobna

Dakle, ne samo da se ponavljaju određene jezične konstrukcije i motivi, već se poneki stihovni reci preklapaju u cijeloj zbirci kako smo već naznačili u interpretaciji prošle pjesme. Sada je sasvim jasno kako nije riječ o slučajnom postupku ili o ponovnom korištenju stihova već je riječ o proračunatom pjesničkom postupku koji za posljedicu ima koheziju na sadržajnom planu koja se u isto vrijeme reflektira na cjelinu pjesničke poetike. Naravno, jasne su i implikacije repeticija svojevrstnih motiva *neba, svijeta, potomaka i predaka* u intertekstualnom smislu. Stoga, mogli bismo reći, kako se sadržajni plan druge zbirke na jedan način sužava što je u određenoj kontradiktornosti s tendencijom književne teorije pri iščitavanju poetike u pitanju, a napose je vezana za promjenu stilskih odrednica u drugoj zbirci. Usporedimo li navedene zaključke s intertekstualnim predlošcima možemo donijeti i zaključke o značenju *kuge* i onoga što ona znači na sadržajnom planu. Smatramo kako navedeni motiv uspostavlja odnose između ljudi i prirode, između boga i čovjeka, između materijalnog svijeta i svijeta ideja te između uma i tijela. Takve je odnose moguće uspostaviti jedino kroz slabljenje prostornih i vremenskih dimenzija uz istovremeno očuvanje motivskih i tematskih konstrukcija. Figurativno govoreći, da bismo od stabala (motivi i tropi) vidjeli šumu (značenje), potrebno je gledati šumu (značenje) s visine (struktura). Stoga, čini nam se kako pjesma predstavlja vrhunac pjesničke cjeline *Anarhokora* pokušavajući predstaviti protomimetičnu ideju prolaznosti što je i u skladu s podnaslovom cjeline.

Potvrdu postojanju svojevrstnog kraja (zaključka) pjesničke cjeline potvrđuje posljednja pjesma u nizu nazvana *utorak*. Ukupno gledajući, pjesnička se cjelina sastoji od pjesničkih zapisa u trajanju s *ponedjeljka* na *utorak* što je i jasno označeno jedinim naslovima pjesama u cjelini te podnaslovom koji izražava namjeru imitacije pjesničkih formi (dnevnik). Posljednja se pjesma sastoji od dva katrena i jedne none. Pjesma je tipično severovski strukturirana u smislu nepostojanja slogovnih podudaranja na kraju stihovnih redaka te izobilja stilskih figura i *eufonijskih gesti*. Naravno, repeticija je motiva standardna te možemo zamijetiti većinu trajnih motiva zbirke. U pjesmi su nam važne tri cjeline od kojih je prva u početnoj strofi i sastoji se od dva stihovna retka:

Podignite jedan viši pogled

I slava će vas stoljeća dopasti

Smatramo kako je ovim stihovnim recima izrečena vjera autora u promjenu paradigme književnosti koristeći uzaludni pokušaj predstavljanja svijeta ideja. Naravno, ova se presumpcija ogleda kroz važan motiv *pogleda (centralni vid)* te odnosa navedenog prema drugoj vremenskoj dimenziji izrečenoj kroz motiv *stoljeća*. Druga je važna cjelina pjesme cijeli drugi katren:

*U kruzima tajni dobri bogovi
Nikad ne napuštaju plodne staze
A i sama njihova odjeća
Odmah navješćuje slavlje*

Smatramo kako ova cjelina izriče nemogućnost predstavljanja svijeta ideja koji nije namijenjen nama (*našoj vrsti*). Navedeno ide u prilog hipotezi o namjeri Severove poetike u smislu neodgovaranja na metafizička pitanja, već na postavljanje novih upita ili promišljanja o nedokučivom. Treća je važna cjelina sama konačnica pjesničkog teksta koji intertekstualno progovara o kraju:

*A jedna kućica od kolača šali se
Onda je priča nešto ozbiljnija
I sve se dakako završava grozno
Ali pravedno
Stoga i dobro.*

Jasna je aluzija autora u prvom stihovnom retku što odaje namjeru lirskog subjekta pri povezivanju odnosa teksta i pjesnika, čitatelja i značenja. Sama konačnica pjesme i posljednja dva retka ukazuju na posljedicu predstavljanja svijeta ideja pa bismo mogli zaključiti kako je riječ o protomimetičnim idejama stvaralaštva, nemogućnosti i prolaznosti. Isto tako, smatramo kako posljednji stihovni reci ukazuju na potvrdu lirskog subjekta u nemogućnost predstavljanja istinskog svijeta ideja. Zaista, namjera (koja god da jest) pjesnika završava *grozno, ali pravedno pa stoga i dobro*.

9. 2. 2. Primjeri protomimesisa u pjesničkoj zbirci *Anarhokor*

Prva pjesma nakon pjesničke cjeline *Anarhokora* naslovljena je *Tajga* i da bismo ju bolje razumjeli i interpretirali potrebno se vratiti na prvu pjesničku zbirku. Naime, u prvoj se

pjesničkoj zbirci nalazi pjesma *Fragmenti iz poeme Tajga* što nam govori o unutarnjoj povezanosti poetike Josipa Severa i o namjernom pjesničkom postupku u smislu sustavnosti poetike i stilskih odrednica. Ta se pjesma iz prve zbirke nadovezuje motivskim i tematskim konstrukcijama na susljednu joj pjesmu *Balada o jezeru Uri*. Kronološki gledano, odnosno prvom vremenskom dimenzijom, pjesnik je u prvu zbirku svrstao fragmente iz pjesme druge zbirke. Ovim postupkom jasna je ne samo sustavnost i homogenost poetike, već i autointertekstualnost pjesničkih predložaka. Tipično za poetiku o kojoj je riječ, posljednja dva stiha progovaraju o protomimetičnim idejama pjesme i poetskim odrednicama:

*prave je riječi
ne mogu vidjeti*

Dakle, pjesnički tekst *Tajga* donekle slijedi poemsku strukturu, ali tek imitacijski, odnosno imitiranjem imitiranih pjesničkih formi. Dijelovi su pjesme odijeljeni trima, dvama ili jednom zvjezdicom izuzev dijela pjesma naslovljenom s rimskom brojkom *XX*. Taj se izuzetak daje najlakše iščitati uzmemo li u obzir prošlu pjesničku cjelinu kojoj posljednji dio završava s devetnaestom pjesmom pa dio u *Tajgi* može označavati posljednji i izgubljeni dio:

*U padavicu
svi su upali
i sabljama su
pijesak okupali*

Jasna je aluzija na živi pijesak, ali i sadržajni plan kraja pjesničke cjeline *Anarhokora*. Sada je jasnija konačnica koja je *grozna i stroga*, ali i *pravedna*. Naravno, jasne su i implikacije tipičnih Severovih motiva kao što su *pijesak* i *sablja*. Ovakav postupak umetanja "izgubljenog" dijela pjesničke cjeline u susljednu pjesmu govori o promišljenosti pjesničkog stvaranja te jezičnoj i pjesničkoj igrariji usko vezanoj uz postmodernizam u književnosti što za posljedicu ima jasno definiranu poetiku pjesnika u pitanju. Kao što smo naveli, ostali su dijelovi odijeljeni različitim brojem zvjezdica koje se postupno smanjuju količinom. U početku pjesme, koja je obimom opširna, imamo dva odjeljka s tri zvjezdice, nakon toga slijedi šest odjeljaka označenih s dvije zvjezdice, jedan odjeljak s jednom zvjezdicom, jedan nanovo s dvije zvjezdice, slijede dva s jednom zvjezdicom i u konačnici imamo posljednja dva odjeljka označenih s dvije zvjezdice. Pjesma je bogata stilskim figurama, *eufonijskim gestama*, jezičnim igrarijama, ali napose

mnoštvom normativnih motiva vezanih uz Severovu poetiku. Struktura je pjesme izuzetno slobodna što znači da su obje druge dimenzije (prostora i vremenska) oslabljene do krajnjih granica. O protomimetičnoj ideji prolaznosti (koja je jasna i određena i u dvjema susljednim pjesmama prve zbirke o kojima je bilo riječi) progovara posljednji odjeljak pjesme:

*Temelj mozgova je tako glasan
da ga granice sluha zaobilaze
korakom grmi kroz te prikaze straha
tajga
jer tako se hoće.*

Ove stihovne retke određuje nemogućnost predstavljanja svijeta ideja i ljudska nemogućnost u prodiranje onkraj transcendentalnog. Prolaznost je rezervirana za prirodu (dijakroniju), a čovjekovo je mjesto u sinkroniji što za posljednicu ima nemogućnost sagledavanja vremena i prostora u cjelini. Motiv je *straha* izuzetno bitan i služi kao okosnica pjesama u prvoj zbirci, a ovdje intertekstualno nameće pitanje o primjerenosti shvaćanja odgovora na metafizička pitanja. Stoga, pjesma pokušava predstaviti protomimetične ideje prolaznosti vremena i prostora.

Sljedeća je pjesma nazvana *Kondor* i sastoji se od jednog katrena, jedne kvinte, jedne seste, jedne otave i jednog izdvojenog stiha. Samo je ime pjesme jasna poveznica s vrlo važnim motivom *orla* koji pronalazimo u mnoštvu pjesama i stihovnih redaka od kojih se neki ponavljaju u cijeloj zbirci što smo i naveli u prijašnjim interpretacijama. Odnos motiva *kondora* i motiva *istine* odražava namjeru pjesničkog postupka. To se daje vidjeti prema sljedećim stihovnim recima:

*i svi ti klauni
niukoliko nisu
savonarolski rekli
istinu kao nagli zrak u pluća*

Motiv se *istine* prenosi u sljedeću strofu pa uspostavlja odnos između neba i zemlje, oka i sluha, niskog i visokog te prirode i čovjeka. Istina je označena visinom, dok je laž označena nizinom:

a kondor caruje i diše

diše duboko i štedro

drži sve na oku

U konačnici lirski subjekt uspoređuje *kondora* i njegovu visinu s našim (ljudskim) mislima pa pjesma posljedično završava u nemogućnosti predstavljanja istinskog svijeta budući da isti okrivljuje misli za tu nemogućnost:

tovari svoje pokrete

pod naslov naših misli

nek se na tu kuću

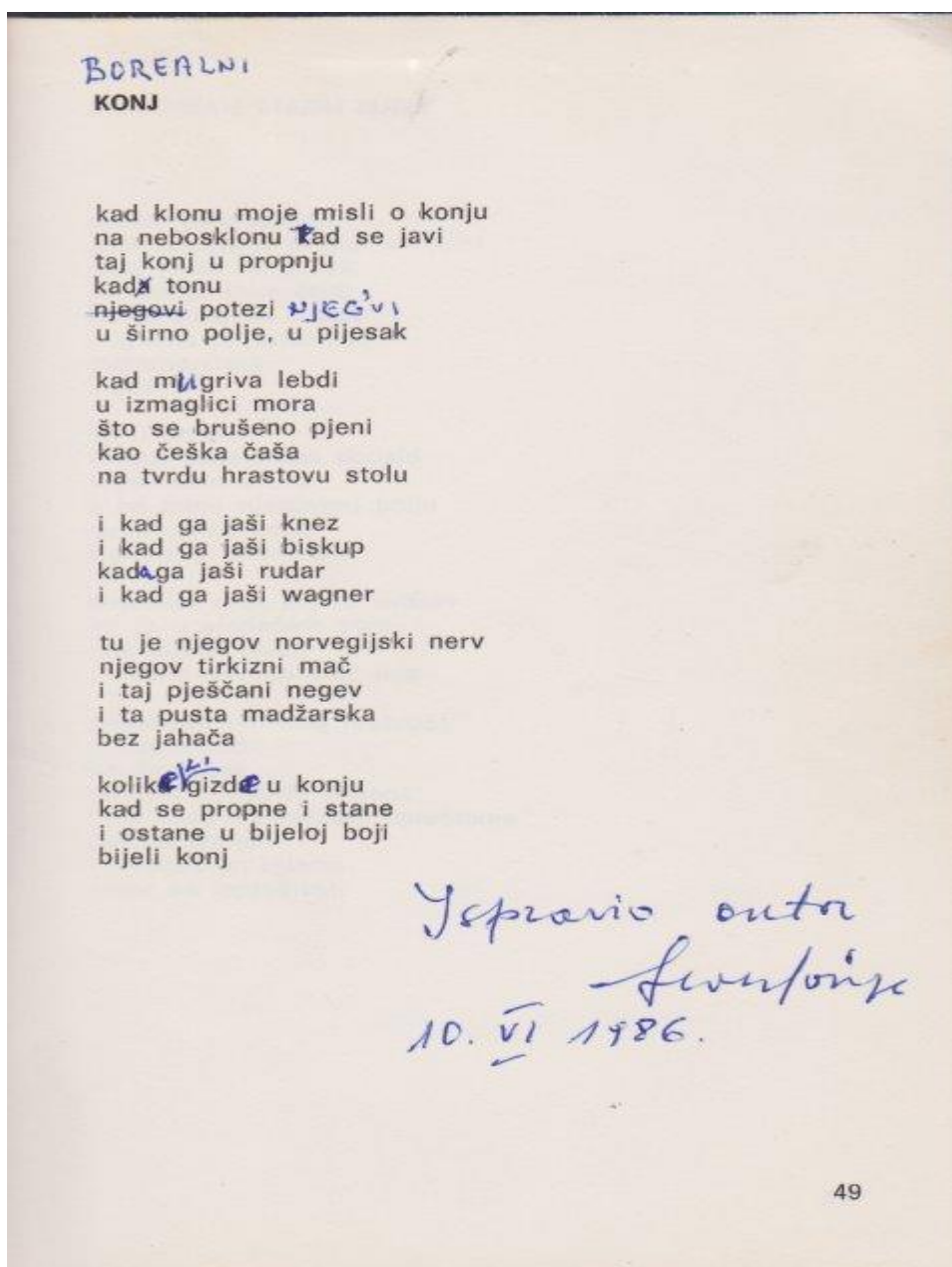
tu adresu

složi sva divlja krivnja

Iz napisanog je jasno kako pjesma može predstavljati protomimetičnu ideju nemogućnosti budući da motiv *kondora* (odnosno, misli) predstavlja ljudsku nemogućnost spoznaje svijeta ideja. Ukratko, lirski subjekt u pjesničkom postupku predstavljanja nemogućnosti ljudskog razumijevanja (visine) i posljedične krivnje koja se odnosi na ljudske misli pokušava predstaviti ograničenja ljudske spoznaje.

Nastavak imenovanja pjesama zoološkim terminima, kao i sve učestaliji životinjski motivi pridonose dodatnome raskolu u poetičkim antipodima čovjeka i životinje te prirode i tehnologije. Potvrdu ovoj omanjoj hipotezi nalazimo i u imenu pjesme *Konj* koja je susljedna pjesmi *Kondor*. Prije no što krenemo na samu analizu pjesme, potrebno je napomenuti kako je pjesma mijenjana. Budući da je druga pjesnička zbirka izdana samo jednom u manjoj nakladi autor je često intervenirao u sam pjesnički tekst budući da je, očigledno, bilo i tiskarskih pogrešaka. Osim tiskarskih pogrešaka, autor je nadopunjavao i sadržajni plan pa se taj proces može vidjeti uzmemo li i usporedimo pjesničke zbirke s kasnijim sabranim pjesmama kao što je zbirka *Borealni konj* ili pak *Ručnik Zvijezda*. Upravo zbirka sabranih pjesama Josipa Severa *Borealni konj* nosi ime pjesme koju interpretiramo. Dakle, pjesnik je intervenirao i u sam naslov. Ovdje donosimo originalne intervencije u tekst pjesme u samoj zbirci. Ova fotografija intervencija nikada do sada nije objavljena i postoji nešto sitnih neslaganja s kasnijim inačicama pjesme na koje autor nije utjecao budući da su sabrana djela tiskana posthumno. Važno je i napomenuti kako je pjesnik zapisao i nadnevak intervencija, a i vlastoručno potpisao. Datum je

intervencija 10. lipanj 1986. godine što znači da je u tekst intervenirao sedamnaest mjeseci prije prerane smrti. Autorove izmjene pjesničkog teksta prenosimo u cijelosti fotografijom 4.:



Fotografija 4. Autorova vlastoručna korekcija pjesničkog teksta

Dakle, mi ćemo interpretaciju pjesme provesti prema autorovim izmjenama. Naravno, pjesma je tipično severovski određena slabim granicama vremena i prostora što za posljedicu ima veću razinu slobode pjesničkog izričaja. U pjesmi zamjećujemo tipična podudaranja slogova, *eufonijske geste*, pregršt stilskih figura i relativno pravilnu imitaciju tradicionalnih pjesničkih formi. Stoga, možemo reći kako se pjesma sastoji od dva katrena, dvije kvinte i jedne sestine.

Okosnica pjesme je u dinamici motiva *bijele* boje i motiva *konja*. To se lijepo nadovezuje uz prošla teoretiziranja o motivskim i tematskim konstrukcijama u Severa. Usporedbu ove pjesme možemo ostvariti i s apstraktnim ekspresionizmom u slikarstvu što dodatno ide u prilog prijašnjim komparacijama. Govoreći u cjelini, možemo zaključiti kako pjesma predstavlja protomimetičnu ideju vida budući da je strukturirana od isključivo vidnih pjesničkih slika koje prelaze iz misaonog polja u vidno polje. To se najbolje daje primijetiti po usporedbi početka i kraja pjesme gdje se iščitava postupni prelazak misli u vizualizaciju istih. U konačnici pjesme, ostaju samo obrisi u praznini (bijeloj boji). Te obrise tumačimo obrisima svijeta ideja.

Sljedeća je pjesma u zbirci nazvana *Mehanizam starih riječi* i predstavlja odnos zvuka i slike. U prošloj smo pjesmi mogli zamijetiti isključivu orijentiranost vizualnom dok se u ovoj pjesmi naglasak prepušta zvuku. Zvuk u pjesmi možemo tumačiti na dva različita načina. Na pojam zvuka u smislu produkta izgovorenih riječi (što je i u skladu s naslovom pjesme) i maksimumom zvuka koji diktira smisao. O potonjem je bilo mnogo riječi u prijašnjim poglavljima. Pjesma je strofična i sastoji se od kitica različitih veličina. Relativnu pravilnost vanjske strukture pronalazimo u ponavljanju otava na početku i kraju pjesme. Ipak, smatramo kako se ključ iščitavanja pjesme nalazi u sestini:

da li griješim
škrgut načela nas dodaje
slijedećem zvuku
a na tome njegovom polju
ostali zvuci kolju
izgubljena svjetla

Prije svega, treba uzeti u obzir motive *načela*, *zvuka*, *polja* i *svjetla*. Koherentnost motiva otkriva sustavnu povezanost što se može zamijetiti i po naslovu pjesme. Na početku same strofe pronalazimo retoričko pitanje lirskoga subjekta na koje odgovor možemo pronaći u konačnici same kitice. Smatramo kako jezična konstrukcija *izgubljena svjetla* označavaju svijet ideja i pokušaj vizualnog predstavljanja istog što smo mogli iščitati u prethodnoj pjesmi. Strofu se daje iščitati i kao predstavljanje promjene paradigme pjesništva uzmemo li u obzir odnose motiva koje smo naveli. Namjera je lirskog subjekta jasna uzmemo li u obzir posljednju kiticu gdje se izriječom navodi način funkcioniranja *mehanizma starih riječi*, odnosno zvučnog podražaja:

*odmotava se naša hrabrost
u nepoznato
na dno peta
ali ima i hrabrih koljena
kroz naša klovnovska opraštanja
posrće smijeh
u proljetnim iglama
treba se isprošivati*

Dakle, strofa predstavlja proces stvaranja nove paradigme pjesništva, a kao što smo naveli, to se očituje ponajbolje u posljednja dva stihovna retka. Stilem *isprošivati* otkriva vezu s motivom *igala* i u svom semantičkom polju otkriva sustavan proces promjene i stvaranja. Naravno, jasne su i intertekstualne poveznice u pjesmi napose vezane za motiv *proljeća*. Isto tako, smatramo kako konstrukcija *hrabrih koljena* može označavati namjeru autora koji još zadržava *hrabrost* i vjeru u promjenu paradigme bez *optimalne projekcije*. Stoga, smatramo kako pjesma predstavlja protomimetičnu ideju zvuka i načina stvaralaštva koje mu pripada što je u svojevrsnoj opoziciji s protomimetičnom idejom vizualnog.

Sljedeća je pjesma u zbirci nazvana *Faraon* i označava svojevrsni povratak tematici drevnoga što je kod Severa tipičan postupak. Pjesma je relativno obimna prvom prostornom dimenzijom kao i drugom. U pjesmi se izmjenjuju arapski motivi koji variraju od motiva *tla* pa sve do motiva *boga*. Stoga, slobodno možemo reći, prostor je u pjesmi omeđen najslabijim granicama što ide u prilog prijašnjim teoretiziranjima. Osnovna je okosnica pjesme pojava *Faraona* koji ne zadržava ljudska obilježja već predstavlja amalgam prirodnih obilježja (geografskih i zooloških) i božanskih. Paralelu možemo povući i s nazivom prve pjesničke zbirke u smislu apsolutnosti. Zanimljivo je upravo to da pjesnik u određenim dijelovima pjesme ne čini razliku među lirskim subjektom i autorom već intervenira stihovnim recima kao što je stihovni redak *zvijer me požara šamara*. Promjena iz trećeg u prvo lice česta je u poetici, a javlja se u pojedinačnim stihovima pri čemu presedan ipak ima sveznajuće treće lice. Motivi su prigodni i lijepo se nadovezuju jedan uz drugi stvarajući homogenost pjesničke strukture: *aluvij, konji, znoj, konji, zmija, jurišnik, štit, sunce, rebra, nigeri, car, skakavci, oči, zvijer, požar, boje, ruka, grb, boja, sreća, gradovi, turci, grad, zar, arabija, mrak, sunce, bazga, gospa, alah, nula, allah, nulla, nil, jug, strah, konjica, blato, žabe, krokodili, faraon, usta, papirusi, drakari, križ,*

ždralovi, jug, smijeh. Pri izdvajanju motiva namjerno smo ispisali i sve motive koji se ponavljaju ili je riječ o bliskoznačnicama. Takav je postupak u Severa čest i stvara dodatan koloritet u pjesničkim tekstovima. Važno je napomenuti kako je i dalje riječ o tipičnim motivima koji se pojavljuju i u ostalim pjesmama prve i druge zbirke. Poveznicu između ove i ostalih pjesama lako možemo pronaći i izvan sadržajnog i zvučnog plana. Primjer ovoj manjoj hipotezi možemo pronaći u konačnici pjesme i posljednja tri stihovna retka:

*ja želim da te začudim
već balzamiran
u ledenome smijehu*

Jasno je da u konačnici prethodne pjesme motiv *smijeha* ima važnu poziciju kako na zvučnoj tako i na sadržajnoj razini. Ključ interpretacije pjesme, izuzev protomimetičnih struktura i ideja, nalazimo u već spomenutim izravnim obraćanjima pjesnika čitatelju. Sasvim je jasan izraz u prvom navedenom stihovnom retku i namjera koju isti sadrži. U konačnici se pjesme pojavljuju motivi koji su u kontrastu većini motiva pjesme. Isto se može primijeniti i na kontrast između jedina dva stihovna retka gdje se događa izravno obraćanje, a popraćeno je suprotnicama: *požar-led*. Sličan je postupak i u ostalim pjesmama, a često se očituje kroz binarne opozicije o kojima je već bilo riječi kao što su: *vatra-led, nebo-zemlja, čovjek-bog, otac-dijete, konj-ptica* i sl. Naravno, jasni su i važni odnosi među poetičkim antipodima koje smo već mnogo puta istakli: *drevnost-modernost, prostor-vrijeme, početak-kraj, čovjek-životinja* i sl. Iz svega rečenog daje se zaključiti kako je riječ o pokušaju predstavljanja protomimetične ideje stvaralaštva (bez dihotomije između sadržaja i izraza) budući da je autorova namjera jasno izrečena, a motiv se *faraona* poklapa s motivom *diktatora* iz prve pjesničke zbirke.

Jedna je od najizravnijih pjesama u zbirci svakako *Ja plešem, ja tešem...* i sasvim jasno progovara o sustavnosti namjere autora u promjenu paradigme kako stvaralaštva, tako i pjesništva. Potvrdu rečenome možemo pronaći već u prvoj strofi koja progovara o radu autora i njegovoj namjeri da izmijeni trenutnu situaciju:

*ja plešem, ja tešem
ja sam ozbiljno upro
veslam i veslam
po prorokovu brdu*

Odmah možemo zamijetiti izravno obraćanje u prvom licu kao i konačnicu strofe koja označava poveznicu među odnosima tako tipičnim za Severovu poetiku. Upravo zbog intertekstualnih odrednica izuzetno su bitni religijski motivi koji obiluju u obje zbirke. Drugi stihovni redak potvrđuje namjeru pjesnika prema sustavnosti te ozbiljnosti pjesničkog postupka. Potvrdu koheziji motivskih i tematskih odrednica sadržajnog plana pronalazimo i u drugoj strofi:

gori razum
gori Maslinska gora
gori rog
sa guturalnim zvukovima

Sasvim su jasne konsonantske repeticije te tipične severovske *eufonijske geste*. Bitno je naznačiti i kako se u posljednjem stihovnom retku pjesnik izravno obraća čitatelju pojašnjavajući odabir zvukova. Naravno, o važnosti zvuka kod Severa pisano je mnogo u ovom istraživanju, ali nam puno govori i to kada autor izriječkom potvrđuje hipotezu. Sama brojka konsonanta *g* u strofi trebala bi potvrditi sustavnost stvaralaštva. O problematici stvaralaštva izravno i izvrsno progovara sljedeća kitica:

grob se zgrbio
njemu je tupo u tom svijetu
on se našuljao
teško je nositi
takvo nebo

Svjesni smo kako smo mnogo puta iznijeli tvrdnje o važnosti repeticije određenih motiva, ali u ovoj se strofi jasno daje vidjeti intertekstualna odrednica uzmemo li u obzir tipične motive *groba*, *svijeta* i *neba*. Naravno, kitica u sebi podrazumijeva implicitno i izravno poveći broj tipičnih antipoda u cjelokupnoj poetici. Druga je prostorna dimenzija izuzetno široka što možemo iščitati iz pretposljednje strofe:

odluči se već jednom
kupi bogove za nebo
i sjećanja trpaj
u korpu za maske

Smatramo kako se u ovoj pretposljednjoj kitici daje iščitati ne samo namjera autora u promjenu paradigme književnosti već i iskazivanje uzaludnih pokušaja predstavljanja svijeta ideja. Smatramo kako motiv *korpe* predstavlja naš, materijalni svijet, onaj svijet koji je imitacija svijeta ideja, a pri čemu su uzaludni pokušaji predstavljanja svijeta ideja označeni motivom *maski*. Naravno, motiv *maske* možemo razumjeti i kao svojevrsnu imitaciju lica, odnosno, *naše vrste*, kako izrijeком navodi Severov u nekoliko pjesama. Upravo nemogućnost predstavljanja svijeta onakvim kakav jest nalazimo u *korpi s maskama* budući da su pokušaji predstavljanja samo *sjećanja*, a ne stvarni ostvaraji. Već smo prije zaključili kako se o svijetu ideja može samo razmišljati, ali ga se ne može spoznati. Što se treba dogoditi kada pronađemo uzaludne pokušaje predstavljanja istinskog svijeta ideja najbolje pojašnjava posljednja strofa pjesme:

*a kada tamo
pronađeš svoje lice
daj mu šamar
da šuti*

Dakle, sasvim je jasno kako pjesnik uspoređuje motiv *maske* s motivom *lica* što se izvrsno nadovezuje uz zaključke iznesene pri analizi pretposljednje strofe. Prema posljednjoj se strofi daje i iščitati tendencija autora pri razlikovanju sebe i *svog lica* što ide u prilog dihotomiji svjetova i potvrđuje postmodernističku tezu o smrti autora (Roland Barthes). U konačnici imamo imperativna dva stihovna retka koji sasvim jasno daju do znanja čitatelju zapovijed lirskog subjekta. Smatramo da se ta zapovijed najbolje daje iščitati kroz teorijski koncept *protomimesisa* budući da je riječ o jasnom izražavanju lirskog subjekta o uzaludnosti predstavljanja svijeta ideja. Stoga, čini se svrsishodno pjesmu definirati protomimetičnom idejom stvaralaštva budući da pokušava predstaviti proces i posljednicu stvaranja.

Sljedeća je pjesma podijeljena u dva dijela ili bolje rečeno, dva *hodnika*. Sama pjesma nosi isti naziv u jednini, a motivska je koherencija i homogenost očuvana u smislu cjelovite poetike. U pjesmi je jasna tendencija usporedbe motiva *hodnika* i *jezika*. To se najbolje daje primijetiti u posljednjoj strofi prvoga dijela:

*ovda - onda hoće te riječ
ali ti jezik visi
debeo*

kao Martin Luther

Upravo iz citiranih stihovnih redaka možemo zamijetiti medijatorski odnos između lirskog subjekta i pjesničkog teksta. Stoga, smatramo kako možemo usporediti motiv *hodnika* s procesom stvaranja. Prema pjesmi, dva su načina stvaranja pjesničkoga teksta. Prvi je *opasan, drhturi* i *mlati se*, dok se u drugom nalazi *razum*. To možemo iščitati iz prvih stihovnih redaka prvoga dijela i prvih stihovnih redaka drugoga dijela. Ovo je još jedna potvrda namjere promjene paradigme pjesništva. Potvrdu oslabljenim granicama prostora i vremena napose u pripadajućim im drugim dimenzijama možemo pronaći u samoj konačnici pjesme:

*a napolju grmi vrt
ali ne neki obični vrt
već vrt
s Voltaire-om.*

Prije svega, akustičke su odrednice u Severovoj poetici očuvane, a i stilske su odrednice čvrste kada proučavamo pjesmu kroz sadržajni plan. Važna je i trostruka repeticija motiva *vrta* što u konačnici tvori intertekstualnu konstrukciju i strukturu budući da je jasno na koga se lirski subjekt poziva. Zanimljiva je i usporedba Martina Luthera s Voltaireom i pripadajućim im hodnicima. Opet nam se čini kako je u osnovi dihotomija između motivskih odrednica Severove poetike: priroda-tehnologija, čovjek-bog, zemlja-nebo, i sl., a ovdje možemo iščitati i dihotomiju religije i književnosti. Prednost lirski subjekt daje književnosti pa nam se čini kako je protomimetična ideja izražena u pjesmi upravo ideja stvaralaštva što nas dovodi do zaključka kako je u drugoj zbirci sadržajni plan koherentan i kako se sužava broj predstavljenih protomimetičnih ideja dok je struktura prostora i vremena dodatno oslabljena u usporedbi s prvom pjesničkom zbirkom.

Svojevrsnu anomaliju u poetici Josipa Severa na prvo čitanje možemo pronaći u sljedećoj pjesmi nazvanoj *Svuci svoj pristojni izraz...* Naravno, krenut ćemo od samog naslova koji u sebi skriva vjerojatno i interpretacijski ključ pjesme, a to je svakako pojam *izraza*. Potrebu odstranjivanja *izraza* pronalazimo u prvoj strofi budući da je riječ o potrebitosti koja za posljednicu ima razvoj. Potvrdu navedenom vidimo u prvoj strofi:

*Svuci svoj pristojni izraz
da se rascvjeta*

moja soba

Kao što je slučaj u svim Severovim pjesmama, a i pjesništvu uglavnom, moguć je izrazito velik broj interpretacija i iščitavanja pjesama. Sama je pjesma relativno jasno strukturirana u prvoj prostornoj dimenziji pa tako možemo izdvojiti tri tercine i jedan katren. Glasovna su podudaranja brojna, no ne prati ih jasna određenost u smislu sroka ili istaknutijih stilskih figura. Budući da se u pjesmi katren pojavljuje samo jedanput jasna je važnost koju pjesnik prepušta upravo drugoj strofi. Naime, u katrenu se pojavljuju motivi i epiteti koji povezuju poetiku u cjelinu: *tišina, ruke, glava, vina, bijeli, glas*. U nastavku pjesme primjećujemo izuzetno bitan motiv *krvi* koji repeticijski drži osnovu sadržajnog plana u mnogim pjesmama. Na početku smo interpretacije ove pjesme naveli kako je riječ o svojevrsnoj anomaliji, a to se najbolje daje primijetiti u konačnici pjesme budući da je posljednja strofa poprilično jasno definirana prostorno i vremenski što u Severa nije slučaj:

vjetar u prozoru strši

crn i strašan

kao spaljeni vještac

Pjesma je koherentna i homogena na sadržajnom planu pa možemo zaključiti kako su usklađeni motivi i epiteti, boje i stilske figure. Za nas je posebno bitan posljednji stihovni redak katrena koji označava kako *tutnji bijeli glas* što nas dovodi do usporedbe s ključnom riječi naslova pjesme i epitetom *bijeloga* i *bjeline* koji u Severovoj poetici označava prostor istinske razvojne mogućnosti mimeze. Naravno, *bijeli glas* koji smo naveli tek može *tutnjati* nakon što se *svukao izraz*. Ova uzročno-posljedična veza izuzetno je bitna uzmemo li u obzir konačnicu pjesme i implikaciju posljedice takvog postupka. Jasna je usporedba i kontrast među bojama, epitetima i motivima (*bijeli glas - crni vjetar*) i naravno kontrast između zatvorenosti prostora (*soba*) i otvorenosti prostora (*izvan sobe*). Stoga, smatramo kako pjesma predstavlja protomimetičnu ideju stvaralaštva (ovoga je puta naglasak zaista na izrazu/glasu/zvuku) što je i u skladu s ostalim interpretacijama pjesama u zbirci. Zaključak je isti i kao u interpretaciji prethodne pjesme vezan za smanjivanje broja predstavljenih protomimetičnih ideja naspram prve pjesničke zbirke.

Motivske i protomimetične su poveznice u obje pjesničke zbirke brojne, a jasan primjer nalazimo u naslovu sljedeće pjesme imena *Otok otac*. Naravno, riječ je o tipičnim glasovnim

podudaranjima koje nalazimo u Severovoj poetici pa je samo logično iščitati prvu strofu pjesme u interpoetičkom i intertekstualnom smislu. Uzmimo za primjer prvi stih pjesme: *Nad morem je otok kao orao*. Ovaj je stih, sasvim jasno, namjerno prvi budući da je riječ o motivima koji se ponavljaju i još važnije, motivu *orla* kojega pronalazimo u jezičnim konstrukcijama (bilo stihovnim bilo strofičnim) u cijeloj poetici, a napose u odnosu s protomimetičnom idejom stvaralaštva. Već smo naveli repeticije *nove države* koju stvara *orao* i koju možemo pronaći na nekoliko mjesta u djelu. Sama je pjesma nesročna, strofična i strukturirana jednim katrenom, dvjema kvintama i jednom sestinom. Nanovo su izraženi zoološki motivi koji su u svojevrsnoj opoziciji s motivima flore. Sam je motiv *otoka* visoko personaliziran što se daje primijetiti ne samo iz naslova već su mu i u pjesmi pridodane ljudske osobine i kretnje. Samu se pjesmu lako može usporediti i sa sljedećom pjesmom koju ćemo interpretirati i koja je susljedna. U samoj konačnici pjesme imamo nekoliko motiva kojima bismo trebali udijeliti pažnju. Riječ je o motivima: *lisac, blago, galeb, ruža, trn*. Smatramo sasvim jasnim sadržajni plan u kojem *otok* kao *orao* nadvisuje more. Tako iznad *mora* lebdi *otok* na kojemu se nalaze razni motivi iz prirode. Smatramo kako u ovom slučaju, a i u poetici u cijelosti, *more* označava razvojnu sliku svijeta prema Aristotelu, a *otok* medijatora između *neba* (svijeta ideja) i *mora* (materijalnog svijeta). Na tom je *otoku* struktura vremena i prostora neuređena pa dopušta različite čudnovate odnose među motivima, epitetima i pjesničkim slikama. Moguću protomimetičnu ideju pjesme nalazimo, naravno, u konačnici (posljednjoj strofi) pjesme:

*tu je lisac koji prodaje
svoje dugo skupljeno blago
blago kretnji
tu je galeb koji jurne kao koplje
i ruža ga drhtava protire
svojim rujnim trnom*

Upravo iščitavajući posljednju strofu možemo odrediti protomimetičnu ideju kao ideju nemogućnosti budući da je predstavljena nemogućnost akvizicije *blaga*. Upravo zbog navedenog čini se logičnim *otok* prostorno identificirati medijatorom između dva svijeta. Statika i dinamika su posebno izražene u ovoj pjesmi budući da su obje kvintine posvećene kretanju navedenog *otoka*, a u posljednjoj se strofi *blago* identificira kretnjama. Sve nas to

dovodi do figurativnog zaključka kako se nemoguće kretati prema svijetu ideja već je moguća samo subjektivna spoznaja.

Sljedeća pjesma još jednom potvrđuje homogenost i koherentnost sadržajnog plana samim naslovom pjesme *Otok*, a i podnaslovom *Vitezovi i vrane*. Pjesma je prostorno relativno obimna te služi kao svojevrsni nastavak prethodne pjesme. Na prvi je pogled sasvim jasno kako je riječ o pjesmi tipično severovske strukture gdje su sasvim jasno oslabljene granice strukture vremena i prostora u pjesničkom tekstu. Isto tako, u ovoj se pjesmi nalazi izravno obraćanje pjesnika pjesmi (oznaka namjernosti pjesničkog postupka) o čemu je bilo i bit će više riječi nešto kasnije. Sama je pjesma strofična bez jasnih dočetnih slogovnih podudaranja. Ono što je svakako prisutno jesu tipične *eufonijske geste* te česte repeticije motiva, epiteta, glasova i jezičnih konstrukcija. U pjesmi je izražena dihotomija među prije navedenim severovskim antipodima: čovjek - priroda, drevnost - modernost i jezik - misao. U pjesmi postoje relativne tematske odrednice uglavnom vezane uz kronotop *otoka*, osobe *lorda* te implicitnih autorskih poruka koje su označene zgradama. Važni su i izrijekom označeni pojmovi iz jezika kao što su *gramatika*, *subjekt*, *jezik* i *naglasak*. Posljednje možemo primijetiti i drugim pjesmama zbirke. Sada ćemo pažnju usmjeriti na izravne autorove poruke pa strofu u zgradama prenosimo u cijelosti:

*(pjesmo otvori svoja usta
zatvori svoje oko
otvori svoje oko
zatvori svoju slobodu
otvori svoj jezik
zatvori svoje ropstvo
zaključaj ga zaključaj pjesmo
oko ti je strašan naglasak
kao pakao)*

Sasvim je jasno kako je u ovom slučaju pjesma personificirana s antropološkim obilježjima ljudskih organa, napose jezika, usta i oka. Navedeni su organi od izuzetne važnosti budući da predstavljaju tri osnovna oruđa Severove poetike: jezik, glas i pojam *centralnog vida*. Smatramo kako je sasvim jasna namjera promjene paradigme pjesništva uzmemo li u obzir jasne poruke o *zatvaranju slobode* i *zatvaranju ropstva*. Tome u prilog ide i kontrastiranje *oka*

(vida) i *slobode te jezika i ropstva*. Ključ iščitavanja pjesme nalazimo upravo u konačnici strofe gdje pjesnik upozorava da je *oko strašan naglasak* pa ga uspoređuje s *paklom*. Posljednje se izvrsno daje usporediti i s post scriptumom posljednje pjesme prve zbirke gdje se motiv *pakla* spominje u istom kontekstu. Smatramo kako je strofom izneseno autorovo mišljenje o poeziji općenito što za posljednicu ima intenciju otvaranja *usta* pjesme što znači potragu za novim način izraza. U nastavku se pjesme izrijekom navodi *glagolski predikat koji prevrće zemlju*. Smatramo da je stihovni redak jasan ako uzmemo u obzir Severov odnos prema jeziku. Tradicionalni pjesnički postupci i forme predstavljani su kao *stare formule duhova* pa ni ne čude *pravci* koji su se *slegli na otpatke subjekta*. Smatramo kako je posljednje potvrda metaknjiževnom postupku u kojem se pjeva o pjesmi. Pojava osobe *lorda* ima jasno značenje u kontekstu pjesme. Ta osoba u sebi sadržava semantičko polje imena prve pjesničke zbirke i cijeli je ostatak pjesme posvećen dolasku i iščekivanju *lorda*. Smatramo kako ta osoba predstavlja pjesnika u potrazi za novim način izraza. Jasnoću namjere lirskog subjekta izriče implicitni autor stihovnim recima:

mi smo budni

gradeći svoj ritam

Navedeni stihovni reci potvrđuju metaknjiževnu odrednicu kako pjesme u pitanju, tako i cjelokupne poetike. U konačnici pjesme, *lord* stiže pa se uz pozdrav *trza* i *prevrće*. Takav postupak lirskog subjekta možemo interpretirati kroz protomimetičnu ideju stvaralaštva budući da je riječ predstavljanju procesa nastajanja pjesme. U ovom se slučaju motiv *otoka* može dovesti u jasan odnos s pojmom pjesme. Svakako treba imati u vidu da se svaka pjesma, bilo kojeg autora, može iščitati na mnogo načina, a kod Severa je ipak situacija ponešto drukčija. Naime, kod Severa značenje ne nastaje iz tematike, a ni iz potrage za jasnim značenjem, već se značenje pjesama nalazi u univerzalnom stvaranju praktički beskonačnog broja značenja. Dakle, ukratko rečeno, značenje je pjesme (a i cijele poetike) to da je značenje individualno iz univerzalno raspršenog značenja. Mogli bismo reći kako je potraga za točnim značenjem u Severovoj poetici nemoguća kao što je nemoguća spoznaja svijeta ideja. To ne znači kako poetika nije određena silnicama i kako stil nije jasan, već samo znači da je značenje individualizirano u puno većoj mjeri nego u ostalih Severovih suvremenika i pjesnika uopće. Do sada smo mogli vidjeti kako se u cjelokupnoj poetici dadu jasno izdvojiti raznorazne konstrukcije i postupci koji svojom repetitijom ukazuju na jasnu pjesničku intenciju. U

slikarstvu je, recimo, vrlo slična pojava apstraktnog ekspresionizma o kojem je već bilo riječi. Stoga, pojam teme u tradicionalno strukturiranoj pjesmi odgovara pojmu protomimetične ideje u Severa. Još kraće rečeno, pojam je protomimetične ideje jednak višem redu apstrakcije pojma teme. Iz navedenog proizlazi jasan zaključak kako je Severov pjesnički postupak u osnovi razvijanje tradicionalne pjesničke strukture i pjesničkog stvaralaštva na novu, još apstrahiraniju, razinu. Potvrdu navedenome vidimo i u posljednjem stihovnom retku pjesme: *Ilse Koch je šokirana*. Kao što znamo, Ilse Koch, jedna je od najgorih i najzloćudnijih osoba u drugom svjetskom ratu. Dotočna je 1947. godine optužena, uz još trideset sudionika, za groteskna zlostavljanja zatvorenika koncentracijskih logora i mnogo drugih zločina. Konačnica same pjesme ostavlja na razmišljanje čitatelju razlog izriječom navedenog imena. Smatramo kako ime osobe u pitanju ne služi za jasno definiranje značenja pjesme u tradicionalnom smislu već da u sebi sadržava značenja koja lirski subjekt želi predstaviti. Smatramo kako navedeno možemo potvrditi i po jasnom paradoksu posljednjeg stihovnog retka. Treba navesti i činjenicu kako je u Severovim pjesmama paradoks čest, a sa sobom donosi obrat u značenju. Isti je slučaj s posljednjim stihovnim retkom ove pjesme. Za sam kraj interpretacije ove pjesme, treba upozoriti na podnaslov pjesme i njegov komparativni odnos s objema osobama predstavljanim u zbirci.

Sljedeća je pjesma u zbirci izravno povezana s obje prethodne pjesme. To možemo vidjeti po naslovu pjesme koji glasi *Pješčani otok* pa je besmisleno govoriti o nedostatku poveznica na razini sadržaja i izraza u poetici. Ova je pjesma jasan primjer izuzetno slabih odrednica prostornih i vremenskih dimenzija u Severovim pjesničkim tekstovima. Dakle, vrijeme i prostor u pjesmi su od izuzetne važnosti budući da ukazuju na razvojnu mogućnost poetike. Pjesma je prostorno obimna i uglavnom se sastoji od strofa koje nisu označene jasnim dočestim slogovnim podudaranjima već se ritam stvara, tipično severovski, *eufonijskim gestama* i stilskim figurama koje smo već imali priliku susresti. Mnogi se motivi ponavljaju pridonoseći koheziji pjesme, a važno je naglasiti i kako su u skladu i repetaciji s motivima koje pronalazimo i u ostalim pjesmama diljem poetike. Smatramo kako je ključ iščitavanja pjesme upravo u tragovima metaknjiževnosti koji govore i predstavljaju sam proces stvaranja teksta. Prvi jasniji primjer rečenom pronalazimo u katrenu:

*sve to zakiva svijet u nesan
dusi kroje svijetle stranice mogućnosti*

i stihovani prah

strši

i drži baklju

Već smo naveli mogućnost iščitavanja motiva *otoka* u prošlim intepretacijama i stojimo kod toga da se princip može primijeniti i na ovu pjesmu. Upravo navedeni motiv predstavlja sadržajni plan riječi *sve* u prenesenoj strofi. Jasna je važnost motiva *svijeta* i svega onoga što isti podrazumijeva u poetici. Nama je najzanimljiviji ipak drugi stihovni redak u katrenu budući da izravno predstavlja namjeru lirskog subjekta koja se ostvaruje u odnosu epiteta *svjetline*, motiva *stranice* te protomimetične ideje mogućnosti. Nekoliko smo puta naveli važnost epiteta *svjetline* i *bjeline*, odnosno, praznine koju podrazumijeva. Jasno je isto tako da se autor metaknjiževno obraća samom procesu stvaranja pjesničkog teksta što vidimo po motivu *stiha* i *baklje*. Da navedeni katren i izrečeni pjesnički proces i postupak rezultiraju relativnim uspjehom upotpunjeno izravni nastavak i sljedeća strofa:

i čisti svoj vrt od smeća

i čita knjigu

iz nepoznate ruke

i tumači svoj stav

po ovoj knjizi

kao potrebni obrat

u akcijama hunskih koljača

premješta nadu u slučaj

upotpunjuje vlastito lice

Smatramo kako je autor sasvim jasno predstavio vlastiti proces navedenom strofom. Prije svega, motiv je *vrt* izuzetno bitan uzmemo li u obzir interpretaciju pjesme *Hodnik* i pripadajućeg joj *vrt* *Voltairea*. Ukratko, strofa predstavlja namjeru lirskog subjekta pri pojašnjavanju iščitavanja *knjige* te posljedično *potrebnog obrata* koje tumačimo kao namjeru promjene paradigme pjesništva. Na taj se način *nada* (predstavljanje svijeta ideja u protomimetičnom smislu) pretvara u mogući *slučaj* (mogućnost razvojne slike svijeta ideja) što za posljedicu ima *upotpunjeno lice* (promjena paradigme). U nastavku pjesme pronalazimo mnoštvo motiva (tragova) koji su izrazito bitni za poetiku: *zmija, oko, blago, pijesak, put, otok,*

historija, vjetar, talas, krv, vrijeme, srce, čatrnja, mjesec, grad, bol, sjeme, djeca, dvorac, sestre, strah, brat, svijet, sreća, luka, tren, val, stupanj. Potvrdu oslabljenoj drugoj vremenskoj dimenziji lako možemo pronaći u stihovnim recima:

na krv

na prerezano vrijeme

Smatramo da kako sama zbirka dolazi do svoje konačnice tako i autor koristi sve više tragova koji bi mogli poslužiti pri iščitavanju pjesma, a samim tim i cijele poetike. Konačnica je same pjesme sasvim jasna pri uspostavi odnosa između pjesme, pjesnika, lirskog subjekta te poetike:

čvrste su ovo luke

što prime talas

vrlo bijesan u tihi zagrljaj

opstanu tren

i jurnu s takvim vlasom

u novu luku

na jedan viši stupanj

Sasvim je jasna usporedba vidne pjesničke slike s namjerom autora. To se najbolje daje primijetiti po posljednjem stihovnom retku koji izrijeком navodi potrebitost i uzrok promjene paradigme pjesništva. Već smo naveli kako je Severov pjesnički postupak namjerno apstrahiranje osnovnih (tradicionalnih) pjesničkih formi što za posljedicu ima razlomljenost prostornih i vremenskih odrednica sve u svrhu predstavljanja visokoapstrahiranih tema (protomimetičnih ideja). Stoga, smatramo jasnim zaključak kako je riječ o predstavljanju protomimetične ideje stvaralaštva što možemo zaključiti po metaknjiževnim referencijama, repetaciji plana sadržaja, izrijeком iznesenih uputa autora za čitanje i stvaranje te u konačnici posljedice takvog pjesničkog procesa i postupka. Stoga, možemo zaključiti, kako je pjesnički cilj uzdizanje paradigme (djelatnosti) pjesništva na jednu višu razinu što je i u skladu s općim avangardističkim tendencijama. Pri takvom je postupku sasvim jasan izostanak *optimalne projekcije budućnosti* što objašnjava zaključke naše književno-teorijske misli iz prošlih poglavlja.

Pretposljednja pjesma zbirke nazvana *Nazad se vraća rat u diplomaciju* zaokružuje naše interpretacije pjesma iz zbirke *Anarhokor* budući da smo posljednju pjesmu komparativno

analizirali na samom početku poglavlja. Sama je pjesma obimom poprilično opširna te se sastoji od dva dijela odijeljenih rimskom brojkom. Samo je ime pjesme u skladu s poetikom u cijelosti budući da je riječ o svojevrsnom paradoksu i jezičnoj igrariji tipičnoj za književnu epohu postmodernizma. Tematski sličnih imena nalazimo u nekoliko pjesama kao što su *Sablast Europe kruži komunizmom* ili *Balada o hrvatskom ili srpskom jeziku*. Pjesma u potpunosti slijedi sve stilske odrednice Severove poetike u koju spadaju razlomljene prostorne i vremenske dimenzije, repeticije ključnih motiva, nepravilna strofičnost, nepravilna glasovna podudaranja, *eufonijske geste* i cijeli niz odrednica o kojima je već bilo riječi. Važno je i napomenuti kako se u drugoj pjesničkoj zbirci mijenja veličina prostornih dimenzija naspram prve zbirke što rezultira pjesmama većeg obima i posljedično, šireg sadržajnog plana. U prvom se dijelu pjesme autor izravno obraća čitatelju iz prve osobe ustrajno relativizirajući dinamiku vidnih pjesničkih slika. Za nas je posebno važna prva strofa:

*grobovi sjede
i čekaju ručak skupa sa svojom dubinom
iznova sam ti sam
mršav gladan i dug*

Upravo ova strofa dokazuje izravnu intervenciju lirskog subjekta u obraćanju čitatelju. Smatramo kako je lirski subjekt fizički predstavljen u komparaciji s pjesmom i poetikom u cijelosti. Dakle, poetika je na svrsishodan način personificirana lirskim subjektom što nas dovodi do zaključka kako je lirski subjekt integralni dio metaknjiževnih referencija. Motiv je *gladi* u strofi jasno određen usporedbom s motivom *misli* što se očituje u nastavku druge strofe. Tri su osnovna motiva prvoga dijela pjesme: *brod*, *otac* i *ptica*. Svaki od navedenih motiva ima izuzetno važno mjesto u Severovoj poetici i svaki smo zasebno analizirali u istraživanju. Prije same završnice prvoga dijela pjesme zanimljiva je usporedba *imenskog* i *glagolskog fjorda* koji dodatno objašnjava metaknjiževnu namjeru autora i referenciju na jezik. Odnos *misli*, jezika, prostorne i vremenske dimenzije jasno označava posljednja strofa prvoga dijela:

*usta do riječi doveslaju i stoje
stoje tako jedno stoljeće
a u Postojni postoji
i sjedi jedan sijedi starac
i misli čistim zubima*

Svakako su vidljive i zamjetne *eufonijske geste* koje prevladavaju kako u pjesmi, tako i u poetici. Ovakve zvukovne atrakcije, rekli smo, posljedica su velikog broja repeticija određenih konsonanata i slogovnih podudaranja što za posljedicu ima *eufonijske geste* i ostale stilske figure prikladne poetičkim odrednicama. Posljednju strofu prvoga dijela možemo povezati i s konceptom Platonove špilje pa se čini logičan početak drugog dijela pjesme. Motiv *starca* služi ujedno i kao motiv spoznaje i kao motiv zatvorenosti spoznaje. U drugom se dijelu ta spoznaja širi i zatvoreni prostor špilje postaje otvorenim prostorom *neba* uz krucijalnu promjenu motiva *starca* u motiv *Zeusa*:

ah dosadno je biti Zeus
sve što hoćeš to i možeš
suzdržano reče Zeus
krečimo nebo
dižemo grede
sve polako u heksametru

Izravno spominjanje tradicionalnih stihovnih oblika svakako daje potvrdu razmišljanjima o referencijalnosti, intertekstualnosti te intratekstualnosti. Smatramo kako je pjesnička namjera jasna i kako motiv *Zeusa* uvelike olakšava iščitavanje pjesama uzmemo li u obzir dosadašnja promišljanja i važnost određenih motiva, tematskih cjelina i protomimetičnih ideja. U nastavku se motivske okosnice pjesma zasnivaju na odnosu zooloških motiva (*ptice* i *štakora*) te motiva *vida* i *vjetra*. Važnost je ovih motiva već iscrpno dokazana pa se ne bismo trebali previše dvojiti o razlozima pojave istih. Pitanje je ostvareno u jednoj od završnih strofa pjesme:

numero zalupnutih korica
nakon propuha
prazne knjige
hoće li ime doskočiti
tvojem zvonkom brbljavom mozgu
u penziji

Smatramo jasnim postupak autora u smislu objašnjavanja nemogućnosti predstavljanja svijeta ideja te predstavljanju naoko raspršenog sadržajnog plana. Pitanje se retorički svodi na sjećanje

do kojeg je nemoguće doprijeti. To *ime* možemo komparirati s nemogućnosti točnog definiranja sadržaja i sadržajnog plana. U konačnici pjesme vremenske su i prostorne dimenzije sasvim oslabljene pa posljednja strofa predstavlja potpunu raspršenost značenja što je i u skladu i s imenom pjesme i sa značenjem istog koje se pojavljuje u posljednjem stihovnom retku:

*tu je glas A lav
i klavirski on Budi
iskre iz udahnutih vlasi
što se kopitaju
u dišnom drveću
to nazad ide rat u diplomaciju*

Opet zamjećujemo veći broj repetitivnih motiva kao i jezičnih konstrukcija. Sam naslov pjesme možemo protumačiti i kao promjenu u ustaljenim obrascima pjesničkog stvaranja. Isto tako, motivski su odnosi jasniji kada uzmemo u obzir tipične binarne opozicije i tematske antipode u Severovoj poetici. Stoga, iz svega rečenog, čini nam se da pjesma predstavlja protomimetičnu ideju stvaralaštva što nas dovodi do zaključka kako velik dio druge pjesničke zbirke upravo predstavlja proces stvaranja pjesničkoga teksta što je i razvidno po svim postupcima koje smo već identificirali i naveli. Sada slijedi analiza stilskih odrednica poetika u cijeloj zbirci i pripadajući zaključci.

9. 3. Motivske, tematske, jezično-stilske i idejne konstrukcije u *Anarhokoru* s obzirom na koncept *protomimesisa*.

Nakon cjelokupne analize druge pjesničke zbirke predstaviti ćemo zaključke pojedinačnih interpretacija pjesama s obzirom na teorijski ključ iščitavanja poetike. Krenuti ćemo s diferencijacijom stilskih silnica prve i druge zbirke. Diferencijaciju stilskih silnica najbolje ćemo odrediti kompariramo li osnovne strukturne i tematske/idejne silnice zbirke. Stoga, predstaviti ćemo tablicu kakvu smo imali pri interpretaciji prve pjesničke zbirke.

Redni broj pjesme	Ime pjesme	Strofičnost	Sročnost	Tematika	Protomimetična ideja

1.	<i>Kompozicija u parapsihološkim bojama (Talmud, Dostojevski, Indija)</i>	Da	Ne	Boje	Prostor
2.	<i>Znakovi rata</i>	Ne	Ne	Rat	Stvaralaštvo
3.	<i>Anarhokor</i>	Da	Ne	Vrijeme	Prolaznost Stvaralaštvo Nemogućnost
4.	<i>Tajga</i>	Da	Ne	Tajga	Prolaznost
5.	<i>Kondor</i>	Da	Ne	Kondor	Nemogućnost
6.	<i>Konj</i>	Da	Ne	Konj	Vid
7.	<i>Mehanizam starih riječi</i>	Da	Ne	Riječi	Stvaralaštvo
8.	<i>Faraon</i>	Da	Ne	Faraon	Stvaralaštvo
9.	<i>ja plešem, ja tešem...</i>	Da	Ne	Stvaralaštvo	Stvaralaštvo
10.	<i>Hodnik</i>	Da	Ne	Hodnik	Stvaralaštvo
11.	<i>svuci svoj pristojni izraz</i>	Da	Ne	Izraz	Stvaralaštvo
12.	<i>Otok otac</i>	Da	Ne	Otok	Nemogućnost
13.	<i>Otok (vitezovi i vrane)</i>	Da	Ne	Otok	Stvaralaštvo
14.	<i>Pješčani otok</i>	Da	Ne	Otok	Stvaralaštvo

15.	<i>Nazad se vraća rat u diplomaciju</i>	Da	Ne	Rat	Stvaralaštvo
16.	<i>Zaštitni opis kuge</i>	Da	Ne	Vrijeme	Prolaznost

Usporedimo li obje pjesničke zbirke, možemo doći do nekoliko zaključaka. Naime, postoje jasna podudaranja u strukturi i pjesničkom postupku. Ta podudaranja označavaju jasan evolucijski podražaj poetici jednog pjesnika. U prvoj pjesničkoj zbirci nailazimo na jasnije definirane dimenzije prostora i vremena što za posljedicu ima jasnije definirane pjesničke oblike. Te su pjesničke forme, dakako, imitacija tradicionalnih pjesničkih formi, no svejedno zadržavaju određenu strukturu. To se najbolje daje primijetiti po sročnosti pjesama kojih u prvoj pjesničkoj zbirci ima mnoštvo, dok u drugoj pjesničkoj zbirci ne postoji ni jedna pjesma s jasnim dočelnim slogovnim podudaranjima. Isto tako, u prvoj je pjesničkoj zbirci moguća nestrofičnost budući da su pjesme obimom (prvom prostornom dimenzijom) kraće, dok su pjesme u drugoj pjesničkoj zbirci mahom širokog prostornog obima (kako u prvoj, tako i u drugoj dimenziji) pri čemu strofičnost označava granice različitih tipova konstrukcija pjesničkog predloška. Najveću razliku između dvije pjesničke zbirke vidimo upravo u jasnijem definiranju poetičkih silnica. Prije svega, to je vidljivo po izraženijem pjesničkom usmjeravanju na pojedine protomimetične ideje što za posljedicu ima i slabije određene teme u tradicionalnom smislu pojma. Kako smo u interpretacijama pjesama prve pjesničke zbirke mogli pronaći koherentnost među tematskim i idejnim cjelinama, tako je u drugoj pjesničkoj zbirci postupak još jasniji. Dakle, grupacije različitih konstrukcija prisutne su u svakoj pjesmi što dokazuje ogroman broj motiva koji se ponavljaju kao i cijelih stihovnih redaka i strofa koje pjesnik nekad ponavlja, a nekad dekonstruira. Kao što je bio i slučaj u prvoj pjesničkoj zbirci opet nailazimo na jasne poetske antipode i binarne opozicije kojima se pjesnik koristi. U osnovi, antipoda i opozicija je konačan broj i uglavnom ih možemo svesti na: priroda - tehnologija, drevnost - modernost, bog - čovjek, misao - slika, vatra - led, zemlja - nebo, proljeće - zima, bijelo - crno te religijsko - književno. Upravo ove opozicije omogućavaju šire prostorno i vremensko predstavljanje što za posljedicu ima tzv. raspršenost sadržajnog plana, a istovremeno jasniju predodžbu o uzaludnom predstavljanju svijeta ideja, tj. protomimetičnih

ideja koje su u drugoj zbirci jasnije određene. Pjesme su popraćene obilnim i za Severa tipičnim stilskim figurama koje smo navodili pri interpretacijama što plan izraza čini izuzetno atraktivnim. Vrlo je bitno naglasiti kako postoji velika promjena u jednoj od stilskih silnica između dvije pjesničke zbirke. Naime, u prvoj su pjesničkoj zbirci postojali jasniji intermedijalni postupci kao što je vizualno i grafičko oblikovanje pjesme što u drugoj zbirci nije slučaj. Nedostatak takvih konstrukcija tumačimo jasnom evolucijom u poetičkom i protomimetičkom smislu. Stilske silnice druge pjesničke zbirke upućuju na jasno razvijen poetički sustav koji predstavlja prirodnu evoluciju u poetici. Ta se evolucija svakako naslanja na početni sustav koji ima osnovu u tipiziranim avangardnim obrascima. Ukratko, pjesnik zadržava vlastite (inovativne) poetičke odrednice (svi tipovi konstrukcija izraza i sadržaja) istovremeno odbacujući stilske silnice koje bismo mogli pronaći kod suvremenika. Tim postupkom pjesnik razvija vlastiti stil što potvrđuje glavnu hipotezu o inovativnosti pjesnika.

9. 4. Zaključak

Interpretirajući zbirku *Anarhokor* ostvarili smo nekoliko važnih zaključaka koje ćemo predstaviti u odnosu na važnost poetike. Na samom smo početku poglavlja komparativno interpretirali posljednje pjesme u obje zbirke. Uspoređujući pjesme ustvrdili smo kako se ključ iščitavanja pronalazi upravo u posljednjim pjesmama budući da posjeduju repeticije motiva i cjelina koje pronalazimo u zbirka. U posljednjoj je pjesmi prve zbirke izuzetno bitan pjesnički post scriptum, dok su u drugoj ponovljene strofe ostalih pjesma. Ustvrdili smo isto tako da je prostorna i vremenska struktura u pjesmama (i pridajuće joj dimenzije) dodatno oslabljena što za posljedicu ima veću pjesničku slobodu. Takva pjesnička sloboda i postupak nadograđuju postojeći pjesnički sustav tako da se istom omogućava veće apstrahiranje što teme recipročno u tradicionalnom smislu čini protomimetičkim idejama. Protomimetičke su teme i sam protomimetički postupak jasnije predstavljeni u drugoj pjesničkoj zbirci što je u korelaciji s prvotnom hipotezom istraživanja. Takva je evolucija u našoj književnoj i teorijskoj misli prikazana kao dodatno širenje plana sadržaja i značenja budući da postoji dodatni odmak od imitiranih pjesničkih formi i postupaka. Ovim smo istraživanjem dokazali relativno suprotno. Naime, sadržajni je plan izuzetno koherentan i homogen u cjelini budući da postoje jasne motivske, tematske te stilske odrednice koje se ponavljaju i čine skladnu cjelinu. Upravo se na tim repetacijama pjesnik dodatno zaustavlja dekonstruirajući ih što nas dovodi do jasnog zaključka o postmodernističkom pristupu. Iščitavajući zbirku došli smo i do zaključka o

prigodnoj usporedbi poetike s poetikama u slikarstvu. Pjesničkoj poetici izrazito odgovara apstraktno slikarstvo kao slikarski suplement pri čemu bi boje na slici odgovarale zvuku u pjesmi, a sadržajni plan pjesme ideji apstraktne zamisli. Jasne su intertekstualne poveznice koje možemo pronaći prvenstveno u cjelini pjesme *Anarhokor* pri čemu podnaslov upućuje na tipičnu postmodernističku parodiju i igrariju. Pjesnički postupak uspostavlja odnos između poznatih intertekstualnih predložaka i vlastite pjesničke inovativne prakse. Taj odnos ne označava poveznicu samo s pjesmama u drugoj zbirci već uspostavlja odnos i s pjesmama prve zbirke što ide u prilog hipotezi o susljednosti zbirki i sustavu poetike. Vrlo je bitno naglasiti i tendenciju pjesnika da se metaliterarno referira kako na svoju poetiku tako i na sam proces stvaranja. Ta je tendencija izrazito bitna uzmemo li u obzir protomimetičku ideju stvaralaštva koja je najzastupljenija u drugoj zbirci i čini jasnim odabir pjesničkog postupka. Smatramo da smo ovim zaključcima potvrdili kako je Severova poetika zapravo filozofski koncept u stihovima. Takav se filozofski koncept u stihovima naslanja na *zeitgeist* u kojem pjesnik stvara i tendenciju pjesnika da se odmakne od poetika suvremenika. Budući da smo dokazali kako se pjesnička poetika u pitanju ponaša kao izolirani sustav smatramo da smo i ovim načinom potvrdili prvotnu hipotezu istraživanja. U samoj je konačnici bitno naglasiti kako se u cijeloj poetici dade zamijetiti jasna ideja i intencija autora u promjenu paradigme pjesništva. Potvrdu ovom zaključku pronalazimo u interpretaciji pjesama i distinktivnim obilježjima poetike. Najkraće rečeno, Severova poezija za osnovu ima visokoapstrahirani pojam (mogli bismo reći i apsolutnu ideju) poezije, odnosno Severova poezija nastaje poezije radi pri čemu je pjesnička namjera spas poezije. Nakon što smo analizirali i interpretirali sve pjesme koje je pjesnik tiskao, ostaje nam još istražiti posthumno izdanu zbirku *Svježa dama Damask trese* koja je sačinjena od različitih pjesničkih zapisa i traktata koji su nastajali u duljem razdoblju. Smatramo kako takva zbirka može dati jasniji uvid u proces stvaranja i u konačnici dodatno rasvijetliti naše poimanje poetike.

10. Pjesnička zbirka *Svježa dama Damask trese*

Zbirka *Svježa dama Damask trese* predstavlja pjesničku ostavštinu sačuvanu u pjesnikovim bilježnicama, blokićima, dnevničkim zapisima i pismima. Prije nego što krenemo na analizu zbirke, važno je opisati nastanak iste i namjeru urednika.

Dakle, prva je posthumno izdana zbirka *Borealni konj* koja je ugledala svjetlo dana nedugo nakon pjesnikove tragične smrti 1989. godine. Pjesme su tiskane i u nasljednim godinama što u antologijama, što u prigodnicama. Prvu pravu i jedinu posthumno izdanu zbirka označava *Svježa dama Damask trese* iz 2004. godine. Kao što je i sam urednik Branko Maleš naglasio u pregovoru knjige, ona je amalgam različitih pjesničkih zapisa, dnevnčkih zapisa, prijevoda s ruskog i kineskog i pjesma iz njegovih *teka*:

Josip Sever je iza sebe ostavio, ono što sam dakako imao prilike pregledati pa i uspješno pročitati, često i uz pomoć povećala, stotinjak upotrebljivih tekstova: desetak većih poema, brojne kraće poetske tekstove, započeti dramski tekst, započete prijevode s kineskoga i ruskoga, dnevničke zabilješke o vlastitoj svakodnevnoj egzistencijalnoj nervozi, esejističke pokušaje o kineskim i ruskim pjesnicima, ili pak o domaćim noćnim (pjesničkim) sudruzima ili slučajnim namjernicima u boemskoj noći... (Često je, usput, autor u svojim bilježnicama takve "prigodničarske" laude u čast nekome iz društva ukrašavao vlastitim crtežom dotičnoga ili samoga sebe.)

(Maleš, 2004: 13)

Nakon što je tekstove iščitao i kronološki odredio po datumima koje je Sever relativno redovito označavao u bilježnicama i nakon što je zatražio vanjsku pomoć pri prijevodima/prepjevima različitih pjesama s ruskog i kineskog, sam je urednik pokušao podijeliti u nekoliko skupina. Smatramo kako je to izvrsno odradio:

Zaostali i dešifrirani materijal (napominjem tu uspješnost u pročitavanju stihova jer manji dio neurednog rukopisa nisam bio u stanju odgonetnuti, kao i obratno, i dapače, neki su tekstovi bili odviše intimni za publiciranje pa poštujući autora i njegovu privatnost takve zabilješke nisam ni pripremao za objavljivanje) mogao bi se s obzirom na izvedbeni i tematsko-motivski plan podijeliti u nekoliko skupina. Kultni je pjesnik iza sebe tako mahom ostavio: tekstove fonologocentrističke zavodljivosti (najčešće poeme neoavangardističke ili pak postmoderno-ironizacijske parodijske strukture, ponekad i dekonstrukcijske pa i političke intencije); zatim lingvo-dosjetkaški poetski tekst (kraći sastavci završnog jezičnog twista); sentimentalno-autobiografski i socijalno-evokacijski korpus (zavičaj, djetinjstvo, životna prolaznost ali i izrazita socijalna osjetljivost); kineski prozni ili stihovni kompleks (esejistički pokušaji, crtice, prijevodi ili autentični stihovi autorove fascinacije Kinom i njenom kulturom, pa i političarem

Mao Ce Tungom); autobiografske, dnevničarske i socijalne prozno bilješkarske skice(...)

(Maleš, 2004: 13-14)

Bitno je naglasiti kako urednik navodi da se pjesme i zapisi daju datirati od 1974. do 1985. godine. To znači da u zapisima postoje i pjesme koje su mogle biti uvrštene u zbirku *Anarhokor* i pjesme koje bi se, da je pjesnik dulje živio, mogle pronaći u trećoj pjesničkoj zbirci. Stoga, razmotrimo li podjelu urednika, kako su ipak najzastupljeniji tekstovi tzv. *fonologocentrične zavodljivosti* što upućuje na susljednost u pjesničkom izričaju pa nas takvo razmišljanje dovodi do zaključka kako je moguće Severovu poetiku promatrati u evolucijskom kronološkom, odnosno dijakronijskom aspektu na što smo se i oslanjali mjestimice u prijašnjim poglavljima. Osim *lingvo-dosjetkaških tekstova* i *tekstova fonologocentrične zavodljivosti*, teško bi bilo za očekivati da bi se ostali tekstovi mogli pronaći u nikad objavljenoj, ali obećanoj, trećoj pjesničkoj zbirci. Rečenom ide u prilog Malešova opaska o toj famoznoj trećoj zbirci:

No, bez mistificiranja jer tome tu nema mjesta, Sever je - za razliku od vlastitog časopisno-novinskog objavljivanja - bio vrlo strog kad je trebalo objaviti novu knjigu stihova. Pritisnut permanentno svakidašnjom egzistencijalnom nevoljom, autor je možda i stoga relativno često objavljivao u časopisima ili novinama, a još više obećavao nove stihove pokojim redakcijama, dok je samu knjigu pjesama ipak držao nekom vrstom "svetog čina". (Otuda možda, a svakako uz nesolidan život i bolest, zapravo i malo autentičnih zbirki stihova pokojnog hrvatskog pjesnika.) Za života često obećavajući vlastitu novu zbirku, jednom je zgodom, i nehotice pritom opisujući i svoja nadanja i očekivanja, svećeničku strogoću, avangardističku prepotentnost, izjavio da će - kad se ta nova zbirka najzad pojavi - samo reći: Evo, gospodo lingvisti, izvolite!

(Maleš, 2004: 8-9)

Ovdje treba napomenuti kako Sever nije bio dio periodike u kojoj su objavljivali pojedini pjesnici različitih poetoloških odrednica. Kada su Severove pjesme izlazile u različitim tiskovinama, često su to znali biti prepjevi ili prigodnice. Najkraće rečeno, Sever je rijetko objavljivao pjesme u periodici koje bi eventualno izašle u pjesničkim zbirkama. To se može potvrditi i po riječima urednika o strogoći pjesnika prema novoj zbirci. To sve ide u prilog pjesničkoj vlastitoj karakterizaciji *svećenika riječi*. Posebno nam je zanimljiva i Severova izjava o *gospodi lingvistima* koja je u skladu s poetičkim odrednicima i zabilježenoj

postmodernističkoj igrariji i parodiji. O mogućoj razlici u poetičkim silnicama nastalih prolaskom vremena urednik postulira:

Kako su tu prezentirani neupotrijebljeni stihovi, zabilješke... pokojnog pjesnika koji su nastajali pretežno nakon druge zvanične autorove knjige, ili neposredno prije objavljivanja Anarhokora, mogu se ustanoviti neki odmaci u predmetnom registru poetskih tekstova. U stihovnom materijalu iz ostavštine uočljiva je, prije svega, stanovita sentimentalnost u evokacijskom okretanju unazad, realno i pritom grubo sabiranje životnog puta te smireno odustajanje od takmičarske dinamike, a s načelne razine apokaliptično osvjetljenje svjetske pozornice koju se ostavlja. (Još 1976. autor piše poemu Ja sam s onu stranu, tekst kojim se stihovno pozdravlja sa svijetom i prijateljima, itekako svjestan vlastita zdravstvenog i egzistencijalnog stanja.)

(Maleš, 2004: 14)

Slažemo se s urednikovim mišljenjem kako je riječ o svojevrsnom rezignirajućem stavu naspram kontinuuma književne proizvodnje što se može vidjeti prema tekstovima u zbirci. U ovom nam je uvodnom dijelu isto tako važno predstaviti uredničko viđenje Severova stila u zbirci. Kako su tekstovi mahom nastajali nakon tiskanja druge pjesničke zbirke čini nam se jasnim odabir urednika pri kojem pokušava odrediti poetološke silnice. Maleš pravilno iščitava dva tipa idejnog podteksta koje pronalazimo u Severovoj poetici, no važna je i uvodna opaska o pozicioniranju Severa u našoj književnosti:

Dosad su brojni kritičari pisali o Josipu Severu - od odbijanja i nerazumijevanja do nekritičke glorifikacije - (...) Između mnogih, dakle, rijetko tko smješta Severa koji kao pjesnik nije "pao s neba", i u hrvatsku pjesničku tradiciju (autorove stihovne referencije na Tina Ujevića; forma ranog stiha odakle je autor svakako krenuo, možda više kao čitatelj i poštovatelj, pa zatim putem najupečatljivijeg najavljiivača i priprematelja hrvatskog pjesništva označiteljske scene (nesumnjiva sklonost futurističko-formalističkoj ruskoj avangardi) dospio do neoavangardističkih i tekstualističkih praksi. (...) Izdvojit ćemo stoga, baš prema naputcima spomenutih hrvatskih teoretičara, samo one najpoznatije Severove "postupke", bolje reći - idejne podtekstove, koji su nakon sloma avangardističke utopijske retorike najznačajnije oblikovali autorovu stihovnu organizaciju, a to su neoavangardističko amalgamiranje i postmoderna ironizacija.

(Maleš, 2004: 10-11)

Sve napisano ide u prilog i našem iščitavanju poetike što zaokružuje cjelovitost u obradi. Upravo se u ovoj zbirci donekle mogu razdijeliti prvi i drugi tip idejnog podteksta. Prvi se tip odnosi na pjesme u punom smislu riječi i koje su do sada bile velikom većinom zastupljene u Severovom opusu. Te su pjesme dubinski promišljene i nastaju kao kolaž, ponekad i brikolaž svih važnijih okosnica stilskih dominanti s kojima se pjesnik služi, a za osnovu imaju *neoavanagardistički pristup*. Drugi se tip nazvan *postmoderna ironizacija* odnosi na one kraće poetske tekstove koji se tipično postmodernistički odnose prema sadržaju i formi pjesme. Sam urednik navodi kako se ovaj drugi tip često može protumačiti i kao ravnodušno predstavljanje svijeta, svijeta lišenog vrijednosti. Posljednje izvrsno ide u prilog našim tezama o promjeni poretka ljestvice društvenih vrijednosti, kao i pokušaju promjene paradigme u samom pjesništvu. Stoga ne čudi Malešov zaključak:

Razumijevanje Severove poetike, iz dosadašnjih knjiga pjesama kao i iz ostavštine, ako dakako tematsko-motivski registar izričito ne upućuje na drugo, treba tražiti svakako u autorovoj književnoj ideologiji, tj. u dva spominjanja idejna izvora: i to u tzv. minimalnom semantičkom kontekstu (od stiha do fragmenta) ili pak u pjesmi kao tekstu/svijeta, tekstu kao novoj i novorođenoj zbilji.

(Maleš, 2004: 12)

Dakle, ako usporedimo naše istraživanje sa zaključkom urednika jasno je gotovo potpuno poklapanje pri identifikaciji poetike s tim da se naše istraživanje puno bolje pozicionira u drugoj pjesnikovoj ideologiji, tj. pjesmi kao tekstu/svijetu budući da smo potvrdili svjesnost postupka pri stvaranju vlastita individualnog stila što se najbolje može primijetiti po repeticijskim stilskim silnicama, a i samim ponavljanjem stihova/strofa i izražene pjesničke samoreferencijalnosti.

Ostaje nam još u ovom uvodnom dijelu odrediti korpus pjesničkih tekstova koje ćemo analizirati. Dakle, kako je zbirka obimna zapisima raznoraznih vrsta što smo već i naveli, bitno nam je odrediti koje ćemo tekstove obrađivati. Prema tome, odlučili smo se obraditi sve tzv. *punokrvne* pjesničke tekstove, a to bi bili tekstovi koji spadaju u dvije kategorije koje je urednik naveo kao najzastupljenije i najvažnije. Napose će nam zanimljivi biti tekstovi vezani uz već objavljene pjesme, a ne isključujemo ni povremeno referiranje na dnevničke ili slične zapise pri čemu ćemo izbjegavati bilo kakvu vrstu pozitivističkog tumačenja. U uvodnom ćemo dijelu nastavka ovoga poglavlja navesti izrijekom imena pjesama i tekstova koje ćemo obraditi i koje

mogu dodatno rasvijetliti Severovu poetiku što za posljedicu ima bolje pozicioniranje pjesnika u našem književnom korpusu.

10. 1. Popis tekstova i prijedlog načela analize

Kao što smo naveli u prošlom dijelu, prvo ćemo izdvojiti pjesničke tekstove za obradbu, a potom i predložiti načela analize odabranih tekstova:

Europa

Tvornica

Opaka pravila igre

Ulomci iz izgubljene poeme

Mostovi između neba neba neba

Naslov za zemlju

Leđa lađa

Drugi sonet (plan)

Uskoro stiže žestina

U pijesku historije

Narator

Ja sam s onu stranu

Svrzimentija

Sloboda

Kiša

Sonet o bivšoj kućici od kolača

Dobro

Heretik

Ujutro, kad se tvoje tijelo budi

Kratki uvod u Anarhokor

Kako se piše plošni tekst

O, ljudi, spasite rat!

Neronov spjev

Dakle, izdvojili smo dvadeset i četiri pjesnička teksta koja pripadaju prvim dvjema skupinama koje je urednik naveo. Te su pjesme (ako ih se tako može nazvati) relativno zgotovljene, postoji

jasna struktura, stilske su figure tipično severovski prisutne i kao takve upućuju na poetsku povezanost s prve dvije zbirke. To su pjesme koje su nastajale rjeđe prije izlaska druge zbirke, a češće nakon što je *Anarhokor* tiskan. Ovdje nam je cilj ustvrditi razinu povezanosti u poetici u smislu intrapoetičnosti te analizirati promjene u stilu pjesnika naspram njegova prijašnjeg stvaralaštva i moguće određivanje prirodne evolucije vlastita pjesničkog stila. Svaku ćemo od pjesma zasebno analizirati pri čemu će naglasak biti na intrapoetskoj, a i interpoetskoj (intertekstualnoj) okosnici Severova stvaralaštva. Protomimetične ideje će se predstavljati ako pronađemo opravdane razloge za njihovo postojanje budući da je korpus tekstova visoko disperziran u sadržajnom i formalnom smislu. Nakon što pjesničke tekstove analiziramo, pokušat ćemo odrediti zaključke koji bi mogli biti izrazito plodonosni uzmemo li u obzir jedinstvenu situaciju kojoj nazočimo. Naime, upravo zbog amalgama različitih tekstova posthumno izdanih u zbirci o kojoj je riječ dade se, po našem mišljenju, pravilno odrediti razina konceptualizacije, sustavne uređenosti i određenosti zgotovljenih zbirki naspram fragmenata tzv. treće zbirke. Upravo iz ove dihotomije smatramo kako možemo odrediti distinktivna obilježja stila koja će dodatno učvrstiti tezu o sustavnoj pripremi pjesama u smislu zaokružene i relativno jasne cjeline govorimo li o zbirkama tiskanim za vremena pjesnikova života.

10. 2. Analiza odabranog korpusa pjesničkih tekstova

Krenut ćemo, dakako, s prvim pjesničkom tekstom, ujedno i prvom pjesmom u zbirci nazvanom *Europa*. Na prvi pogled, pjesma je jasno strukturirana s tri odijeljene strofe i poetičkim vrhuncem. Ono što je jasno jest upravo izostanak pravilnog sroka s tek jednim izoliranim slučajem pravog slogovnog podudaranja. Ovu bismo pjesmu, smatramo, najbolje analizirali imajući u vidu razlomljene prostorne i vremenske sustave i strukture o kojima je bilo govora pri interpretaciji zbirke *Anarhokor*. Samim je naslovom pjesma zadana obimnim prostornim dimenzijama što za posljedicu ima veću slobodu pjesničkog izričaja. Ono što je napose zanimljivo jest činjenica da je pjesma određena relativno i u vremenskim dimenzijama uzmemo li u obzir dva susljedna stiha:

O, zimo!

O boje jeseni!

Ovi stihovni reci upućuju na relativnu suprotnost u danim vremenskim odrednicama koje se mogu čitati i kao udaljene bliskoznačnice, ali i kao svojevrsni antipodi. Upravo na ovakvim

postupcima pjesnik gradi sustav različitog razumijevanja motivsko-tematskih konstrukcija kojima su pridružene različite jezične igrarije i eksperimenti u cilju proširivanja sadržajnog plana. Važno je naglasiti kako u pjesmi nalazimo isključivo vizualne pjesničke slike što daje na važnosti usporedbi s apstraktnim ekspresionizmom u slikarstvu budući da je raspon pjesničkih slika i onoga što prikazuje visoko disperziran, a još važnije, izrazito apstrahiran. Potvrdu visokom apstrahiranju pjesničkih slika najbolje možemo pronaći u stihovima:

Ženskoća ti muškoće

puna.

Pun sam Europina mesa

sjevernih buna.

Upravo su navedeni stihovi primer jedinog pravog sroka što možemo protumačiti kao pridavanje posebne važnosti ovim dvama stihovnim fragmentima. Zaključak je jasan. Josip Sever visokom razvodnjenosti struktura vremena i prostora ocrta, tj. pokušava predstaviti, visoko apstrahirane ideje što možemo razumjeti i kao ideju *protomimesisa*, odnosno, uzaludnog predstavljanja složenijih i teško odredljivih apstraktnih ideja. Nakon burne prve dvije strofe pronalazimo, sasvim logično, konačnicu pjesničkog teksta koja pokušava označiti ne punoću, već prazninu. Prenosimo posljednju strofu u cijelosti:

Dvorišta koja se

drže u kraju.

Jutro

i pokoja krava.

Ova nam konačnica predstavlja tipičan Severov postupak koji se zasniva na svojevrsnom pjesničkom paradoksu pri čemu sadržaj nastaje iz razlike proturječnih ideja ili tema koje često možemo identificirati kao antipode. U ovom slučaju, riječ je o ideji punine i praznine. Kroz ovaj odnos i postupak možemo odrediti jasne severovske konstrukcije i motivsko-tematske okosnice stila. Pjesnik opet razlučuje grad i šumu, prirodu i tehnologiju, boje i bjelinu, sunce i zimu, puninu i prazninu. Iščitavajući pjesmu, motiv je *Europe* predstavljen kroz vlastitu prazninu sadržaja koja postmodernistički može upućivati na komentar o ljestvici društvenih vrijednosti i mjesta koje Europa zauzima u takvom poretku. O ovoj manjoj hipotezi smatramo da najbolje svjedoče dva uvodna stihovna retka:

Gledajte, tu je šuma.

Ona je gusta i stroga.

Iako u pjesmi pronalazimo ponavljanja motiva i konstrukcija tipičnih za Severa, kao i stilske figure koje vezujemo uz poetiku pjesnika, čini nam se kako pjesma donekle iskače iz stilskih silnica budući da joj nedostaje širi kontekst koji možemo pronaći u prijašnjim (zgotovljenim) zbirkama. Ovakav zaključak ide u prilog pretpostavljenoj sustavnosti i jasnoj promišljenosti Severovog stvaralaštva pa bismo mogli reći kako je riječ o predstavljanju protomimetične ideje prostora.

Sljedeća je pjesma iz korpusa tekstova nazvana *Tvornica* što je i u skladu s jasnom strukturom pjesme. Pjesnički se tekst sastoji od šest strofa od kojih su četiri katrena, a ostale su dvije strofe kvinte. Postoji logička i sustavna povezanost u kasnijoj Severovoj poetici u aspektu izbjegavanja pravilnog sroka. O tome je bilo riječi i prije, a ovdje je bitno naglasiti kako, naravno, postoje nepravilna slogovna podudaranja, no prave rime nedostaje što nije ni začuđujuće uzmemo li u obzir pozamašan broj stilskih figura i Severovih konstrukcija. Na samom početku imamo vrlo bitnu odrednicu Severova pjesničkog postupka, a to je svakako jezična igrarija u smislu neologizama koje možemo svrstati u stileme. Ako razmotrimo pjesmu s prostorne i vremenske okosnice možemo zamijetiti sustavno i nastavno slabljenje čvrstih i jasnih veza između prostornih i vremenskih odrednica u tekstnom predlošku. Lokacije i vrijeme su visoko apstrahirani pri čemu neologizmi, tj. stilemi služe za bolje i jasnije određivanje apstrahiranih pojmova i ideja. Uzmimo za primjer prvu strofu:

Radnik je ljut ali pravedan

radnik je pravedan ali veseo:

veoseoljut, krade nadnicu

otima nadnicu. Gdje su oni

Izuzetno je jasan postupak pjesnika u smislu repetitive riječi, motiva i cijelih jezičnih konstrukcija koji za posljedicu ima efikasno korištenje stilskih figura (jednostavnijih, ali i složenijih) što dovodi do bolje ritmičke sustavnosti u pjesmi. U ovoj strofi možemo odrediti stilem *veoseoljut*. Kao što se može primijetiti, na prvi je pogled riječ o kompozitnom stilemu sastavljenom od dva leksema, ili bolje rečeno dva pridjeva. Ovakav spoj nije neuobičajen kada govorimo o postavangardnoj poeziji, no u ovome slučaju sam paradoks značenja omogućava

pjesniku da prikaže metafizičko i ontološko razdiranje same tkanine subjekta – radnika. U isto vrijeme ovaj stilem označava stanje sreće kod radnika jer ima priliku uzeti nadnicu i ljutnju jer ju mora uzeti na takav način. Uzima nešto teškim radom i taj osjećaj zaslužuje stvaranje kompozitnog osjećaja, ali i samog stilema koji izvrsno opisuje metafizičko stanje našeg subjekta. Broj samoglasnika omogućava našem pjesniku izrazitu melodičnost u stvaranju ovog stilema i omogućuje ono što će kasnije semantički konkretizam potvrditi kao svoje korijene u nas. Samo izgovaranje stilema ostavlja u čitatelju osjećaj paradoksa, sam zvuk stilema negira granice očekivanog i odvodi nas u metafizički sukob. Sljedeće su dvije strofe tematski vrlo jasne i susljedne na planu sadržaja gdje se prvi obrat (a postoje dva) pojavljuje u prvoj kvinti:

*Kad ispusti krik
taj radnik i opet
ispašta grijeh.
I grijući se u vlazi
on suši svoje sjeme.*

Pišemo o obratu budući da je riječ o motivu *sjemena* koje će postati bitno u relaciji s posljednjom strofom i dočelnim motivom. Slobodno možemo reći kako je ovaj tekstni predložak u skladu s postmodernističkim pristupom pjesništvu i književnosti gdje se parodija i ironija pojavljuju kao jasne i važne poetološke silnice. Zanimljiva je upravo kod ovog teksta, kao i kod nekolicine tekstova u opusu, jasnoća na sadržajnom planu kada je riječ o pjesmama koje možemo svrstati u pjesme s naglašenom poetikom postmodernizma u Severa. Dakle, kada su pjesme određene sadržajnim planom, onda je riječ, barem kod Severa, o postmodernističkim igrarijama naspram većine pjesama koje gaje avangardističke tendencije i tradiciju. Sasvim je jasno paradoksalno značenje oksimorona avangardističke tradicije. Svejedno, smatramo kako postoje i avangardističke tendencije u tekstnom predlošku. Navedeno najbolje možemo razlučiti proučimo li posljednju strofu:

*I za hrastovi lijes se bori
i za pjesmu
u radniku je petsto
portira
on sam je gluh kao abortus.*

Iščitavajući posljednju strofu možemo primijetiti jasno primicanje konačnici, kako pjesme, tako i subjekta. Međutim, zanimljiva nam je usporedba i korelacija između autora i lirskog subjekta. Postoji donekle osnova pri kojoj bismo mogli izjednačiti lirski subjekt s autorom budući da je pjesnik sam sebe nazivao *svećenikom riječi*. Svakako, Sever je svoj posao držao ozbiljnim poslom što se daje vidjeti i po promišljenosti i sustavnosti u poetici. Kod ove strofe jasna je potreba *radnika za pjesmom*. U konačnici, sam je lirski subjekt *gluh kao abortus* što možemo protumačiti na više načina. Možemo to iščitati kao radničku nesposobnost recepcije viših podražaja (metafizika), kao usporedbu radnika i pjesnika te kao nemogućnost stvarnog doživljaja i spoznaje svijeta ideja. Posljednju interpretativnu mogućnost tumačimo, dakako, protomimetičnim načelom pri čemu je iskazana nemogućnost spoznaje svijeta ideja. Uzmemo li u obzir kako su u pjesničkom tekstu predstavljene različite borbe koje *radnik* vodi, jasno je kako pjesma ustraje na predstavljanju nemogućnosti (bez konačnog egzistencijalističkog čina) što možemo dovesti u relaciju s nedostatkom *optimalne projekcije budućnosti*.

Nakon jasno strukturirane *Tvornice*, pjesma *Opaka pravila igre* označava povratak neoavangardističkim stilskim silnicama Severove poetike. Pjesma je podijeljena u dva dijela označena rimskim brojkama. Oba dijela broje ukupno sedam strofa koje variraju od katrena pa sve do septima. Tri su katrena, jedna je kvinta, jedna je sestina te su dvije septime. Upravo zbog nedostatka pravilnog sroka čije (ne)postojanje možemo promatrati kao jasnu odrednicu poetike i budući da u pjesmi postoje tipična ponavljanja motivskih i tematskih konstrukcija čini nam se logičnim pjesmu pridružiti zreloj fazi Severove poetike. Budući da je pjesma tipična za Severovu poetiku, valjalo bi izdvojiti i stileme koji uvelike utječu na raspoznatljivost poetike u cjelini. Ističemo prvi dio druge strofe:

Klesani, dobro klesani
klasik noćiva u vodi
danjuje u zraku.

Ovdje je riječ o stilemu koji nije toliko stilski markiran koliko je to bio prethodni stilem, ali ipak otvara zanimljivu mogućnost interpretacije jer se pojavljuje kao most između motiva u već navedenoj pjesmi. Kao što se može vidjeti iz stihova koji okružuju ovaj stilem on služi kao dodatni opis i daje veću stilsku markiranost spomenutome *klasiku*. Zanimljivo je to da je pjesnik uspio pridati isti gramatički morfem dvama leksemima koji su inače u suprotnosti. Antipode dana i noći lako poništava pjesnik koji kroz subjekt provlači suprotno označena, ali s druge

strane stilski prilagođava stileme gramatičkoj sličnosti i provodi ritmizaciju. Ovakav postupak gramatičke sličnosti kroz postupak leksičke suprotnosti vrlo je zanimljiv i čini se da kao takav, nevezano što je u lingvistici poezije suprotnost kao takva jedna od glavnih mehanizama, pjesnik pokazuje moć spajanja suprotnosti kroz zvuk i ostvarivanja onoga što se zove visoka stilski markiranost kroz ritmizaciju dvaju suprotstavljenih leksičkih značenja. U pjesmi možemo zamijetiti tipične severovske antipode i binarne opozicije koje smo mogli pronaći u većoj mjeri iščitavajući *Anarhokor*, a i u nešto manjoj mjeri iščitavajući pjesničku zbirku *Diktator*. Smatramo kako su posebno bitne dvije strofe u iščitanoj pjesmi. Riječ je o prvoj i posljednjoj strofi drugoga dijela pjesme. Tekstni predložak kao takav svakako predstavlja pjesničko stvaranje što možemo primijetiti i po naslovu samog teksta, ali se tek u drugom dijelu pjesme lirski subjekt jasno referira na proces stvaranja koji naziva *igrom*:

*Jezik u pravilima igre.
Veznik, dvotočka, klič.
Hej, dobroto, tvoj pedigre gre
u clinch.*

Ovaj maestralni ostvaraj jezične igrarije samo dokazuje koliko je Sever kao autor ingeniozan u potrazi za novim zvučnim kombinacijama te jezičnim konstrukcijama. U ovoj se strofi ritmizacija provodi kroz nepravilna ponavljanja dijelova leksema kao što su *igra* ili *klič*. Proučimo li pjesmu u cjelini, jasno nam je kako pjesma zaista i predstavlja proces stvaranja koji je za Severa, logično, određen jezikom. Konačnica je pjesme tipična pri čemu mislimo na oksimoronska i paradoksalna suprotstavljanja značenja sadržajnog plana leksema. Prenosimo posljednju strofu u cijelosti:

*Serafe, zagasi svoj mač
već je jutro i raj je kraj.
Skačem na stalnu nogu
i gavransku kra kra
i moj plač
svidaju se Bogu.
On to ko sjemenke gricka.*

Prema navedenim zaključcima možemo pjesmu protomimetično odrediti kao predstavljanje ideje stvaralaštva koja nastaje posredstvom pjesnika i *Boga*. Jedna je od najvećih potpora tezi o protomimetičnosti sama *igra* (stvaranje) i pripadajuća joj *opaka pravila* (postupci). Uzmemo li u obzir kako je *sjeme* izuzetno bitan motiv kod Severa, koji pronalazimo i u drugim tekstnim predlošcima, jasan je konačni stihovni redak i implikacije koje ima na poetiku u cijelosti.

U posthumno izdanoj pjesničkoj zbirki postoji samo jedna poema (ako ju tako možemo nazvati), a mi ćemo pokušati ustvrditi njenu povezanost s poetičkim silnicama i opusom u cjelini. Poema se zove *Ulomci iz izgubljene poeme*, a sam je naziv izuzetno prikladan budući da je riječ o različitim ulomcima koji su nesuđedni i nepravilni što je i vidljivo prema oznakama rimskih brojeva različitih dijelova. Poema kreće s drugim dijelom pa preskačući brojke završava s jedanaestim dijelom što naš posao čini težim. Svejedno, smatramo kako je pjesnički predložak bitan za poetiku u cjelini. Bitan je upravo zato što se u njemu pojavljuju motivi koji su rasprostranjeni širom opusa, a izuzetnu važnost imaju specifični motivi koji se pojavljuju, a ovdje ćemo navesti samo one najvažnije: *puntari, vid, zidovi, general, igrač, tigrovi, paradigma, konji, misao, krv, ponor, novac, smrt, noć, slovo, kušnja, zima, klima, bol, dijete, cvijet, krik, djeca, bogovi, gazda, doba, majka, vatra, platno, zapad, istok i grad*. Osim ponavljajućih motiva, jasne su i repeticije epiteta koje se uglavnom svode na pridjeve nastale od boja kao i različite epitete koje smo imali prilike primijetiti u pjesmama prve dvije zbirke. Kao što je i slučaj kod Severove poetike općenito, postoji pregršt stilema (uglavnom neologizama) koje bismo mogli svrstati i u hapakse imajući u vidu njihovu funkciju. Ovdje možemo izdvojiti dva primjera stilema koji potvrđuju postojanje stilema u smislu hapaksa i neologizama:

*Da li je ovo fraza
ili višnje volje vršenje.*

Ovdje je riječ o prilično zanimljivom postupku korištenja fonema *v* u svrhu dočaravanja metafizičke visine. Ono što je zanimljivo jest to da prvi stilem iz ovoga niza ima dva značenja te ga se samim tim može promatrati poput svojevrsnog paradoksa cijelog stilemskog niza. Ono što je intrigantnije od samog arbitrarnog značenja niza, prema značenju prvog stilema, jest svakako gramatički morfem svih stilema. On ne samo da doprinosi melodičnosti te ritmičnosti samog stilemskog niza, on ujedno ostavlja dojam uzvišenosti i skladnosti baš zbog ritmiziranosti samog niza. Poštujući tendenciju prema zvukovnoj slici sasvim je jasno kako

pjesnik inzistira na zvukovnom aspektu fonema *v*, *š* i *lj*. Takvo inzistiranje potiče relativnu interpretativnu slobodu recitatoru, ali i samom čitatelju. Isto tako, ponavljanje samoglasnika *e* označava određenu turobnost i samim time ontološku dubinu samog stilemskog niza.

i tu smo stali
i tu smo se otkvačili
od rašta?
Tijeh kovnika.

Stilemska sintagma *Tijeh kovnika* nalazi se u trećem dijelu pjesme *Ulomci izgubljene poeme*. Ono što je zanimljivo kod te stilemske sintagme jest svakako korištenje neuobičajenih riječi i arhaizama. Leksem *tijeh* je poprilično star i u ovom se slučaju koristi kao zamjena za zamjenicu *tih*, dok leksem *kovnika* postoji kao neologizam koji nije zaživio u hrvatskom jeziku (Šamija, 2011: 429), ali postoji i kao leksem u značenju kovničara - onoga koji izrađuje kovine, no potonja definicija koristi se većinom u srpskom jeziku. Naime, sama kombinacija ovih arhaizama ostavlja dojam stilske markiranosti starog jezika i sa samim tim pridaje nešto starosti samom zvuku i samom terminu zvučne slike koji je toliko važan u poetici. Samo protetsko *j* u prvom stilemu pokazuje na arhaičnost i ozbiljnost situacije u kojoj pjesnički subjekt progovara, dok se drugi stilem izgovoren na različite načine ne može suočiti s melodičnim prizvukom. Drugi stilem mora i treba zvučati upravo krvnički, upravo onako kako je pjesnik zamislio i stoga toliko sličnost s leksemom *krvnik* ili *krvnici*. Nakon što smo oprimjerali motive i stileme važno je pjesmu sagledati u cjelini. Kao takvu ju je teško sagledati budući da nedostaju dijelovi poeme što nas dovodi do zaključka kako poemu možemo ili parcijalno razmatrati ili kao cjelinu u kojoj su namjerno izostavljeni dijelovi. Sve što smo pisali o pjesmama iz prve dvije zbirke, može se primijeniti i na ovu. Riječ je o mahom neoavangardističkim tekstovima s tim da se, sukladno evolucijskoj tendenciji poetike, distinktivna obilježja poetike zamjećuju u većem broju u zreloj fazi opusa. Smatramo kako je zaključak pjesme sasvim dovoljan ne bismo li potvrdili tipičnost poetike i vlastiti individualni stil pjesnika u pitanju. Ističemo posljednje stihovne retke:

Ali budućnost nekakvih
jebenih gromova
nije u smiješku
iliti zubima sa usnama

*il jeziku iz potaje
isto tako u grlu
nego u prstima koje
šibaju
kao što oblak oko šiba
ružice sunca
zimskom navlakom
svoje osobne plašnje.
... Htjedoh poreći grad
on gori sav korijenit.*

Iz citiranih se stihovnih redaka dadu potvrditi određene manje teze koje smo postavili u prijašnjim poglavljima. Prije svega, jasna je interpoetička poveznica s ostalim pjesničkim zbirkama kao i intertekstualne referencije na određena djela. Kao što je i slučaj s mnogim pjesmama u opusu, stihovni se reci mogu protumačiti na nezamislivo mnogo načina imajući u vidu raspršenost na planu sadržaja. Kod ove je pjesme specifična upotreba i predstavljanje karnalnog, odnosno, dijelova ljudskog tijela. Opet možemo zamijetiti antipodske strukture i binarne opozicije koje omogućavaju šira interpretativna značenja potpomognuta oslabljenom strukturom prostornih i vremenskih dimenzija. U ovom su slučaju dijelovi ljudskog tijela i prirode suprotstavljeni, na određen način, tehnološkom (*grad*). Bitno je naglasiti i dihotomiju na kojoj inzistira pjesnik, a vezana je za razliku između jezičnih organa i *prstiju*. Stoga pjesnik, vodeći se principom nekog drugog jezika, jezika prstiju, naglasak pridaje univerzalnom što je i odlika kako avangarde, tako i postmodernizma. Teško je ustvrditi protomimetičnu ideju u pjesmi uzmemo li u obzir nepostojanje dijelova što uvelike ide u prilog našoj tezi o smišljenom pjesničkom postupku u zgotovljenim pjesmama. Stoga, mogli bismo reći, kako nepostojanje jasne i izražene protomimetične ideje dovodi u pitanje jasnoću sadržajnog plana koji ju, recipročno, opravdava samim nazivom pjesme. Ukratko, nepostojanje protomimetične korelira s epitetom *izgubljene*.

Sljedeća je pjesma nazvana *Mostovi između neba neba neba* i po samom se naslovu daje uspostaviti poveznica s intertekstualnim referencijama na koje smo se već imali prilike osvrnuti. Pjesma se sastoji od jedne odulje strofe s tipičnim konstrukcijama koje su uvriježene i u ostalim pjesmama. Ne postoje pravilna srokovna podudaranja, ne postoje jasne granice i strukture

prostornih i vremenskih dimenzija, postoje jasne repeticije motiva i epiteta, i konačno, postoje i stilemi u vidu neologizama i uglavnom, hapaksa. Jasna je i poveznica uz interpoetskom smislu uzmemo li u obzir tipične jezične konstrukcije i sadržajni ostvaraj uzrokovan svojevrsnim oksimoronskim ili pak paradoksalnim pristupom. Oprimjerit ćemo pjesničku sliku iz naslova pjesme prvim stihovnim recima pjesme:

*Dižu se i mru
rujni u svojoj
bijesnim psima rastrganoj
boji*

Jasno je, kako smo već i naveli, da u pjesmama postoje slogovna podudaranja, ali su ona rijetka s izravnom funkcijom dodatnog ritmiziranja pjesme. Pjesnik često postiže ritam i ponavljanjem leksema, nekad repeticijom leksema u cijelosti, a ponekad repeticijom nekoliko slova u leksemu. Mnoge pjesme koje smo interpretirali poprimaju jasnije značenje tumačimo li pjesme protomimetičnim idejama, a ova je jedna od primjerenijih pjesama za teorijski koncept koji predlažemo. Motivi su *Mostova između neba* obojani *rujno*, ali se *dižu i mru* kontrastirajući s *bijesnim psima*. Samo označavanje (sadržaj semantičkih polja pojmova) *mostova između neba* (pokušaj predstavljanja svijeta ideja) jasno dočarava nastojanje pjesnika pri promjeni paradigme književnosti kroz predstavljanja svijeta ideja, i posljedično, pjesništva. Riječ je o pokušaju predstavljanja nove zbilje o čemu je bilo i riječi u uvodu ovoga poglavlja. U nastavku pjesme imamo brojne ustaljene motive kao što su *krv*, *oltari* i *vatra* koje možemo tumačiti kroz protomimetičnu ideju stvaralaštva. Dakle, pjesma je o procesu stvaranja pjesničkog teksta, o odnosu između pjesnika i svijeta ideja i konačno, o posljedicama ostvaraja pjesničkog teksta, a najbolje rečeno, umjetnog predstavljanja nedodirljivog svijeta ideja.

Sljedeća je pjesma u korpusu odabranih tekstova pjesma nazvana *Naslov za zemlju* i kao takva spada u neoavagardistički korpus prema uredničkoj podjeli. U samoj pjesmi možemo pronaći mnoštvo motiva koje smo već imali prilike susresti kao i poetičke konstrukcije vezane uz poetiku o kojoj pišemo. Ipak, čini nam se da je okosnica pjesme zasnovana na tematskoj konstrukciji usko vezanoj uz religiju. To se dade primijetiti i po imenu pjesme, ali i po ustaljenim motivima. Navest ćemo samo neke od njih: *gora*, *cvijeće*, *katolici*, *ptice*, *obred*, *redenik*, *samostan*, *Jahve*, *biblija* i *duh*. U početnom se dijelu pjesme nalazi stilem koji nam je zanimljiv za proučavanje pa ćemo ga malo dublje istražiti. Riječ je o stilemu *biljinom*.

*Izmirili smo cvijeće
bludnih katolika
s biljinom krošnji u punoj vožnji
starih ptica*

Dok je kod prošlih stilemima bila riječ o kompozitnom sastavljanju riječi ovdje je riječ o jednostavnom spajanju značenja. Naime, iščitavajući okolne stihove možemo ustvrditi kako se u ovom stilemu preklapaju značenja *biljnoga* i značenja *bijeloga*. Ovakvo spajanje značenja i više je nego tipično za pjesnika koji stvara pod utjecajem ruskih avangardista i koji sam ima tendenciju semantičke zavrslame. Budući da nakon stilema slijedi leksem *krošnji*, a prije njega *cvijeće* i *katolici* sasvim je jasno da pjesnik pokušava s ovom mješavinom značenja uobličiti motive i jednim stilemom dočarati oba ugođaja. Ovakvim načinom sastavljanja stilema od različitih značenja Sever stvara osjećaj gramatičke i jezične ekonomije koju kao osviješten pjesnik pokušava progurati u sve dijelove pjesme. Budući da je zvuk, kao što smo već rekli, toliko važan pjesniku, on pokušava biti što ekonomičniji i pokriti više značenja s manje stilema i leksema. Rekli bismo da je ovakav postupak prilično suvremen. U pjesmi se neizravno poziva divinantna instanca koja u konačnici završava paradoksalno. Upravo zbog napisanog jasno je kako je tematska konstrukcija vezana uz religiju opravdana uzmemo li u obzir odabrane motive i završnicu:

*Zašto nisi pokrpaio svoje Pečenege
da ih ne gledam onako
pečene, masne i bez mašte u zelenom
sifonu
pšš simfonisti*

Zanimljivo je upravo da u konačnici pjesme pjesnik progovara izravno, u prvom licu što je u Severa rijetko i kada postoji, postoji dobar razlog za takav postupak. Naravno, u konačnici su pjesme prisutna ritmiziranja tipična za Severa kao što je odnos leksema i motiva *Pečenege - pečene, masne - mašte* i *sifon - simfonist*. Logično je da ovakvo raspršivanje sadržajnog plana potpomognuto oslabljenim granicama prostornih i vremenskih dimenzija otvara mnogo različitih interpretacija pročitnog. Možemo, dakle, zaključiti kako je takav postupak sam sebi svrha i čak bismo mogli reći kako je takav pjesnički postupak sve češći u zrelijoj fazi poetike.

Uvrstimo li teorijski koncept *protomimesisa* u iščitavanje pjesme, mogli bismo zaključiti kako je riječ o predstavljanju protomimetične ideje vjere koja služi kao svojevrsni medijator i relativizator između pjesnika, lirskog subjekta i u konačnici, Boga.

Snažno korištenje aliteracije i asonance možemo pronaći već u naslovu sljedeće pjesme. Imenom *Leđa lađa* pjesma istražuje zanimljive jezične dosjetke kao i neuobičajenu strukturu. Pjesma se sastoji od jedne strofe i poštuje sve dosad izdvojene odlike poetike i sve uvriježene stilske odrednice. Osim ponavljajućih motiva i raznoraznih pjesničkih konstrukcija i postupaka izdvajamo stilem *Srđa Zlopogleda*:

*I lađe imaju leđa
Srđa Zlopogleda kao starac
iz ptiče
a-a-a-ahta sriče*

Zanimljivo je kod ovoga stilema mnogo toga, a jedna je od zanimljivosti i ta što pjesnik upotrebljava kapitalizaciju prvog grafema kada piše *Zlopogleda*. Tako pjesnik pridaje ljudske osobine stilemu. Jasno je da je taj stilem kompozitno sastavljen od dva priloga pa je zanimljivo to što je pisac opisni prilog *Zlog* pokušao prilagoditi drugoj komponenti stilema na način da je sam proveo izmišljenu glasovnu promjenu u kojoj zadnji fonem *g* nestaje i pretače se u drugi dio stilema. Na ovaj način pjesnik ponovno poštuje jezičnu ekonomiju i iskazuje gramatičku skromnost. Prvi je stilem teško smjestiti izvan konteksta stihova pa se moramo pozvati na okružujuće stihove. Naime, pjesnik se poziva na najranijeg zaštitnika Dubrovnika, ali isto tako i na zvukovni otisak samog stilema koji u kombinaciji s drugim stilemom zvuči upravo kao predigra u *zao pogled*. Oba stilema zajedno iskazuju savršeno ozračje koje je potrebno da bi se izrazio ugođaj pjesme. Još jednom, Josip Sever pokazuje kako koristeći i znajući gramatičke, ortoepske i ortografske funkcije jezika uspijeva inkorporirati zvučni ostvaraj uz prigodnu jezičnu izvedbu. Osim personificiranja, pjesnik lirskim subjektom pokušava predstaviti vremensku promjenu (dijakroniju, ali i sinkroniju) i prolaznost. Opet trag pravilnog iščitavanja pjesme možemo pronaći u završnici:

*Zlopogleda zašto poštiva
vatru mojih propalih ruža
Zato što*

*kopa zemlju
i sadi novi plamen.*

Teško je naglasiti koliko je bitna završnica pjesme budući da u posljednjem stihovnom retku imamo završnicu s interpunkcijskim znakom točke, dok se ni jedan interpunkcijski znak ne pojavljuje u cijeloj pjesmi. Dakle, jedini interpunkcijski znak u pjesmi je točka i to na samom kraju pjesme. Isto je tako bitno spomenuti kako je opet pjesnik progovorio izravnije nego obično koristeći prvo lice i pa je tako ostvario intimniji i dinamičniji doživljaj same pjesme. Konačnicu bismo pjesme s lakoćom mogli protumačiti kao želju lirskog subjekta, a u ovom slučaju i samog pjesnika, prema promjeni paradigme kako u književnosti tako i u pjesništvu. Motivi i epiteti *novoga plamena* i *propalih ruža* uvelike idu u prilog napisanom. Stoga, pokušamo li izdvojiti protomimetičnu ideju koja se pokušava predstaviti u pjesmi, smatramo kako bismo mogli zaključiti zbog svega navedenog kako je riječ o protomimetičnoj ideji stvaralaštva.

Sljedeća je pjesma nama od izuzetne važnosti u zbirci, a riječ je o pjesmi *Drugi sonet (plan)*. Prije same interpretacije, bitno je odrediti odnos pjesme i pjesničkog postupka prema imitiranim (tradicionalnim) pjesničkim formama i posljedično, teorijskom konceptu *protomimesisa*. Naime, ne samo da se pjesma zove po tradicionalnoj pjesničkoj formi, već i tu formu slijedi poprilično precizno izuzev nedostataka pri sroku u drugoj strofi i naknadnog dodavanja polovičnog četvrtog stihovnog retka u posljednjoj kitici. Iako je u naslovu pjesme naznačen plan kao okosnica imena, smatramo kako je pjesma zgotovljena i da slijedi sve konvencije poetike u pitanju. Stoga, možemo reći da su postojane sve stilske odrednice uključujući uvriježene motive, jezične i tematske konstrukcije, (ne)postojanu sročnost, stilske figure, široke granice prostorne i vremenske strukture te svojevrsnu paradoksalnu konačnicu. Upravo se u konačnici pjesme nalazi možda i nama najzanimljiviji dio pjesničkog teksta. Da bismo ga razumjeli, naravno, potrebno je krenuti od početka. U poglavlju smo o *protomimesisu* naglasili kako je riječ o svjesnom imitiranju imitiranih pjesničkih oblika. Ova pjesma, kao i određene pjesme u opusu čiji je broj nevelik, izravno predstavlja odnos pjesnika i lirskog subjekta prema pjesničkim formama. Ukratko, pjesnik ne poštuje tendencije poštivanja pravilnog oblikovanja tradicionalnih pjesničkih formi, ali ih svejedno naziva imenima tih oblika. Stoga, riječ je o imitaciji povijesno imitiranih pjesničkih oblika. Korištenje takvih formi ima još jedan smisao, a to je, dakako, predstavljanje književnog znanja pjesnika. Svejedno, pjesnik ne dopušta

okovima tradicije da ga sputaju u zamisli predstavljanja stvarnosti pa tako možemo doći do zaključka kako je pjesnikov postupak namjeran i susljedan. Kao što je slučaj u zrelijoj fazi Severove poetike, u mnogim pjesmama pa i ovoj pjesnik progovara izravno kroz lirski subjekt u prvoj osobi. Smatramo kako pjesma predstavlja jasnu protomimetičnu ideju odlaska ili nestanka što ćemo pokušati potvrditi primjerima. Započnimo sa samim početkom:

*Mrtva je sad ona kućica od kolača
Ugasilo se svjetlo. To nije više isto.
Što bješe nekad. Ja postajem Mefisto
Što čarobnjački planetom korača.*

Smatramo kako pjesnik putem lirskog subjekta iznosi svojevrsnu rezignaciju zemaljskog života pa je logično da pjesmu započinje epitetom *mrtav*. Taj se epitet skladno nadovezuje uz jezičnu konstrukciju *kućice od kolača* što posljedično dovodi do stvaranja značenja iz suprotnosti sadržajnog plana. Čest je to postupak kod Severa, a jasan je i stihovni redak *ugasilo se svjetlo*. Kako se i sam nazivao, ovaj *svećenik riječi*, na njemu svojstven način otkriva vlastite premonicije o kraju vlastita životna puta. Isto tako, pjesmu možemo protumačiti i kao predstavljanje nove paradigme kako života lirskog subjekta, tako i stvaralaštva. Upravo u drugoj strofi otkrivamo tipičan Severov prijelaz iz relativno definiranih i jasnih pjesničkih slika u apstrahiranje pjesničkih slika za što je zaslužna relativna nepostojanost prostornih i vremenskih granica:

*Čudim se kako polako u meni vraga
svjetlost jača. Bogovi su poludjeli čisto
Krist je u modroj boji. Crven kao istok.
Ušesima izvori su pojačali svoj značaj.*

Prvi nas stihovni redak intertekstualno povezuje s poznatim stihovnim retkom Antuna Branka Šimića i spomena *blage svjetlosti zvijezda*. Ono što nam je još bitnije od jezične igrarije jest nastavak strofe u kojoj lirski subjekt uvodi boje. U prvoj smo strofi imali priliku tumačiti isključivo neprecizne termine svjetlosti i tame, a u susljednoj se strofi boje vezuju uz specifične termine poput *Krista* ili *istoka*. Posljednji je pak stihovni redak naznaka protomimetičnog plana sadržaja što se može definirati motivom *uha* i *značaja*. Izvori koje navodi lirski subjekt svakako

se mogu protumačiti kao svijet ideja u protomimetičnom smislu. Kao što smo već napomenuli, u posljednjoj se strofi (tipično) skriva i interpretativni ključ:

Dolazi vrijeme unutarnje slobode

Ostavljam djelo i ko staro dijete

Odlazim. Legenda raste. Njoj više

ne treba model.

Konačnica je, rekli bismo, jasna sama po sebi što je relativno netipičan postupak u opusu. Dočetnica prvoga bi se stihovnog retka mogla protumačiti kao stanje nakon završetka životnog puta. Prvi stihovni redak isto tako predstavlja uvjerenje pjesnika u *unutarnju slobodu* kojoj je stremio tijekom cijele poetike i to se prikladno nadovezuje uz tezu o uzaludnom pokušaju predstavljanja svijeta ideja. Potvrdu napisanome možemo pronaći odmah u susljednom stihu gdje izjavnim pristupom pjesnik iskazuje namjeru i činjenicu. Značenje se tog stihovnom retka samo povećava s dvije konstatacije pri čemu postaje donekle jasniji Severov pjesnički cilj. Prva se konstatacija vezuju uz status pjesnika koji je i za vremena života nazivan kulturnim, ali nam je još važniji posljednji stihovni redak koji je razlomljen (tipično) i koji jasno i bez ikakve dileme upućuje i predstavlja težinu svrstavanja poetike u pitanju. Sama konstrukcija *legende kojoj više ne treba model* otkriva težnju pjesnika prema novoj paradigmi, a i predstavlja presumpciju u složeno modeliziranje poetike. Stoga, možemo slobodno zaključiti kako pjesnik ne stvara po uvriježenom modelu, već ustraje na činjenici kako su njegovi opus i poetika izrazito individualni i inovativni što posljedično dovodi do složenijeg postupka svrstavanja u već nespretni termin suvremenog hrvatskog pjesništva.

Sljedeća pjesma, imenom *Uskoro stiže žestina* predstavlja zanimljiv amalgam različitih Severovih uvriježenih postupaka koji otkrivaju mehaniku pjesničkog teksta, ali i opusa u cjelini. Na samom početku pjesničkog teksta pronalazimo anomaliju u Severovoj poetici, a to je obraćanje u drugoj osobi jednine. Prenosimo cijelu strofu:

Ti si stijena.

Bog te u nebo diže.

Pokreni se.

Odmah je jasna intertekstualna poveznica s Biblijom u prvom stihovnom retku, ali što je još važnije jest odnos suprotnosti između motiva *stijene* i *neba*. Ova nas strofa upućuje na sve češću

fascinaciju autora prema vjerskim motivima i simbolima što možemo protumačiti i kao potragu za istinskom spoznajom. Pjesma je strukturirana strofično s različitim veličinama strofa (jedan je distih, dvije su tercine i jedna je sestina). Pjesma progovara o onome što nam tek dolazi, a to autor naglašava stihovnim recima:

*uskoro stiže milenij
i žene raskošno krasne.*

Ta će misao iz ovih stihovnih redaka, naglašena samim nazivom pjesme pokazati interpretativni put. Ovakvo shvaćanja potkrjepljuju i konstrukcije *moj se vjetar* (vrlo je važna gramatička kategorija), motivi *snijega*, *kajdanke* i termin *ikonoklasta*. Ono što slijedi u nastavku pjesme sasvim je jasno uvedemo li protomimetičnu varijablu u iščitavanje teksta. Upravo zbog već navedene misli jasnim nam se čini odabir postupka pjesnika i pripadajuće protomimetične ideje prolaska vremena koju potvrđuju posljednje dvije strofe što je i u skladu s ostalim pjesmama, a napose je vezano uz zaključak o interpretativnim ključevima koji se nalaze u konačnicama pjesama:

*I jedna takva misao
koja dolazi, onda
odlazi i sad o*

*kano anakonda
obavija ti vrat.*

Posljedica misli o kojoj je bilo riječi jasno je izražena i ostavlja dojam gorčine i nagoviješta težinu budućnosti. Sve to najbolje potvrđuje sam naslov pjesme. Zanimljivi su i antipodi *zmije* i *Boga*, *dolazaka* i *odlazaka* te *dizanja u nebo* i *stezanja vrata*. Ukratko, pjesma pokušava predstaviti relativno pesimistično viđenje budućnosti, a tom je viđenju uzrok misao. Dakle, što su pjesme autora recentnije, to je veća preokupacija različitim viđenjima vjere, budućnosti i ostavštine.

Tipično severovski nazvana pjesma *U pijesku historije* nastavlja okupiranost motivima i tematskim konstrukcijama koje smo već imali priliku mnogo puta susresti, a napose u ovoj posthumno izdanoj zbirici. Pjesma je opširna i strofična. Postoje određeni dijelovi u strofama gdje je, netipično, srokovno podudaranje pravilno, a razlog možemo pronaći u namjeri pjesnika

za dodatnom ritmizacijom. Prije no što krenemo na samu interpretaciju pjesme, izdvojit ćemo primjer stilema koji može pobliže pojasniti neke od stilskih odrednica:

A druge valne bedastorije

ovim se talasima kite.

Stilem *bedastorije* nalazimo pri samom kraju pjesme *U pijesku historije*. Ovdje se radi o prilično jednostavnoj formulaciji i relativno jednosmjernoj stilskoj markiranosti. Naime, pjesnik se opet poigrava različitim gramatičkim morfemom i umjesto standardnog gramatičkog morfema koji bi glasio *bedastoće* tvori novu gramatičku kategoriju pridjevu *bedast*. Takvim postupkom pjesnik omogućava i novi smisao, a to je naravno dodatni prizvuk igre samom pridjevu, a i osim toga omogućava shvaćanje novonastalog stilema kao stilema s kontinuiranim značenjem. Samo pozicioniranje stilema među stihovima jest svakako u ulozi medijatora između oba sinonima, između *valova* i *talasa*. Naravno, riječ je o vremenskim valovima i s takvim poimanjem stilema približavamo se i imenu pjesme te s takvim shvaćanjem postupka stvaranja stilema možemo spoznati način na koji se pjesnik odnosi prema prošlosti. Dodatno stilsko obilježavanje infantilnosti samog vremena ovim stilemom savršeno potkrjepljuje postavangardistička stremljenja pjesnika. Dakle, ne samo s nazivom pjesme, već i s tematskim i motivskim odrednicama u pjesmi možemo zaključiti kako su granice prostornih i vremenskim dimenzija oslabljene do razine univerzalnosti što potvrđuje i sam početak pjesme:

Sveti je Josip Sever

pogledom luto dolinom.

On vidje Isusa Krista

reče mu gle susreta

sa sinom.

Ova upečatljiva i minuciozno kreirana strofa slijedi sve odlike poetike pjesnika u pitanju oslanjajući se na sadržajne i izvedbene silnice prisutne u većini pjesničkih tekstova. Dakle, u skladu s imenom same pjesme, pjesnik prostorne granice, barem na početku, koristi smjelo i određeno budući da je granica vremenske dimenzije oslabljena. Naravno, religiozni motivi i simboli, pa i osobe ne predstavljaju novitet u poetici o kojoj pišemo. Nakon relativno prostorno definirane početnice pjesme dolazimo do svojevrsnog obrata pa se tako u trećoj strofi dimenzije prostora i vremena praktički disolviraju do te razine da se pjesnički ostvaraj doima amalgamom

polifunkcionalnih pjesničkih postupaka i predstavlja jasnu korelaciju s apstraktnim ekspresionizmom:

*Riba gibne u usta
nju gutaju presijede brade
jerbo nekakvi mustang
prsotor gospodinu krade
krdo bizona jer je
skupilo sve Indijance.*

Kao što smo već naglasili u prošlim poglavljima, takvo (ne)poštivanje granica dimenzija u strukturi sadržaja i izvedbe naša je teorijska misao odredila (prema D. Oraić-Tolić) kao *civilizacijski nomadizam*. Svejedno, naš se zaključak vezuje uz postupnu i promišljenu (progresivnu) razvojnu sliku poetike. Sustavno i postupno amalgamiranje i relativni brikolaž stihovnih redaka, značenja i izvedaba dopuštaju izravnije intertekstualne referencije pa tako u konačnici četvrte strofe nailazimo na dva stihovna retka:

*U Vladimira Vidrića stilu
sve govori očekujem vilu.*

Osim potvrde obrazovanosti pjesnika, ovi nam stihovni reci potvrđuju i okupiranost problemom stila. Upravo je stoga najvažniji dio pjesme po našem mišljenju odvojeni fragment u pjesmi:

*Nemoj zapisivati ne
to je greška
u zapisivanju zvuka.*

Ovi nam stihovni reci izrijeком potvrđuju razinu promišljanja pjesnika kao i manifestnu i programatsku namjeru pjesnika pri promjeni paradigme pjesništva. Smatramo da značenje ova dva stihovna retka možemo usporediti i s drevnom pričom o tri kreveta. Ako je krevet koji stolar vidi u prostoru uma, svijeta ideja, savršen, onda je po istom principu zapisani zvuk okrnjen. Ovome u prilog ide i izvrsna recitatorska sposobnost Severa. Naravno, zaključak koji nam se nudi jasan je uvedemo li u jednadžbu i koncept *protomimesisa*. Tako bismo mogli zaključiti kako je jedna od intencija pjesnika prenijeti zvuk u iskonskom i nedirnutom obliku što je nemoguć pothvat pa kao takav korelira s uzaludnim pokušajem predstavljanja svijeta ideja na

sadržajnom planu. Upravo, nakon strofa nasljedne i sustavne poetske oblikovanosti, konačnica pjesme otkriva protomimetičnu ideju koja je u skladu sa svim okosnicama i silnicama izvedbenog, strukturnog i sadržajnog plana uključujući i sam naslov pjesme:

*U predvorju
ludog gorja povijest
promatra stalagmite.*

S ovako razlomljenim dimenzijama jasno nam je kako pjesma koristi protomimetičnu ideju prolaska (vremena) i na taj način predstavlja univerzalnost i još preciznije, granice univerzalnosti postojanja značenja i forme. Dakle, značenje same pjesme pronalazimo u reciprocitetu i amalgamu oslabljenih prostornih i vremenskih dimenzija međusobno povezanih s tipičnim jezičnim (pjesničkim) postupcima.

Narator je ime sljedeće pjesme iz korpusa zbirke. U ovoj smo zbirci iščitavanjem mogli biti svjedoci postupnog spajanja religioznih motiva i motiva vezanih uz književno stvaralaštvo. Smatramo da na takav način pjesnik upućuje na čin stvaranja koji podsjeća na divinantnu kreaciju. Takvo promišljanje osnažuje teorijski koncept pokušaja predstavljanja svijeta ideja. Pjesma je strofična i slijedi sve stilske odrednice o kojima je već bilo riječi u interpretacijama pjesničkih tekstova. Smatramo kako, sukladno imenu, pjesma koristi protomimetičnu ideju stvaralaštva predstavljajući ju kao svojevrсни evolucijski proces. Tako imamo stihovne retke koji snažno upućuju na rečeno:

*Svaka slučajnost bivše
upornosti nije loša.*

*Šalu na stranu metni
kao dijete od mrtve majke
neka raste.*

U posthumno izdanoj zbirci često se daje zamijetiti ispreplitanje pjesnikovih biografskih točaka s poetološkim silnicama. To je, dakako, pozitivističko tumačenje za koje smo naveli kako ga nećemo koristiti, ali smatramo kako je takav pristup u proučavanju navedenih stihovni redaka važan. Potvrdu pjesničkom promišljanju o evolucijskoj tendenciji poetike pronalazimo i u, vrlo

važnom, stihovnom retku koji odmah slijedi nakon citiranih stihova, a prostorna izoliranost retka sama dovoljno govori o njegovoj važnosti:

Stereo rasta je tu.

Stoga, čini nam se jasnim tendencija pjesnika pri ispreplitanju vlastitog stvaralaštva i metaliterarnih postupaka u autoreferencijalnom smislu. Nakon pregršt uvriježenih stilskih postupaka i ponavljajućih motiva dolazimo i do konačnice pjesme koja posjeduje jasan cilj pojašnjenja:

*Jer je sve to previše
za tu vidljivu crtu
za taj vidljiv dlan
s pričama opričnika.*

Potvrdu protomimetičnoj ideji upravo donosi citirana strofa uzmemo li u obzir jasnost pri predavljanju ambivalentnih termina i motiva koje pjesnik obilato koristi. U ovom, ali i mnogim drugim slučajevima, pjesnik ostvaruje značenje sadržajnog plana metodom suprotstavljanja različitih značenja što dovodi do unutrašnjeg sukoba u pjesničkom tekstu. U konačnici, zasićenje sadržajnog plana (*jer je sve to previše*) opravdava uzaludni pokušaj predavljanja svijeta ideja (*vidljive crte, vidljivog dlana*). Postmodernističko tumačenje kraja velikih priča ujedno predavlja i uzaludnost pokušaja predavljanja svijeta ideja budući da svijet ideja, kao i svijet velikih priča, ne može postojati u mikrofragmentiranom svijetu u kojem pjesnik stvara. Stoga, ako ne postoje velike priče, ne postoji ni univerzalno značenje. Ostaju fragmenti, a u našem slučaju riječ je o već prepoznatim postupcima fragmentiziranja sadržajnih jedinica i semantičkih polja u Severovoj poetici. Dakle, Severov je postupak na određen način suprotan postmodernističkom jer taj postupak, za razliku od postmodernističkog, distinktivnim obilježjima poetičkih fragmenata (uz sve okosnice poetike) stvara univerzalno značenje. Takvo značenje može stvoriti samo istinski *narator* ili *diktator*.

U književnosti često možemo zamijetiti proročanske sklonosti pjesnika koji takva predviđanja često oblikuju u pjesmu. Jedna je od takvih pjesma *Ja sam s onu stranu*. Upravo će nam ova pjesma poslužiti kao medijator i spona između rane, srednje i kasne poetičke faze. Dakle, po samom nazivu pjesme možemo zamijetiti tematsku odrednicu nestanka i smrti. Vrlo su jasni stoga i prvi stihovni reci:

Ja sam s onu stranu

i ja to znam.

Dakako, pjesma je strukturirana tipično severovski te poštuje sve odrednice stila pjesnika u pitanju o kojima smo već opširno pisali. U ova prva dva stihovna retka zanimljiva je afirmacija pjesnika osobnom zamjenicom koja se pojavljuje izrijeком dva puta. U pjesmama često možemo zamijetiti tendenciju autora pri predstavljanju onostranog i transcendentnog. Uzmemo li u obzir višestruku učestalost vjerskih motiva i motiva vezanih uz konačnicu života smatramo kako možemo zaključiti kako se u kasnijoj fazi poetike pjesnik sve više okreće proučavanjima, predstavljanjima i mogućim razrješenjima određenih vječnih pitanja. Prije no što krenemo na interpretaciju protomimetične ideje u pjesmi koja je jasna (ideja odlaska) potrebno se posvetiti nekim od sadržajnih planova i struktura pjesničkog predloška. Tako u nastavku pjesme imamo vrlo zanimljive stihovne retke koji nam mogu pomoći u interpretaciji poetike:

plašt od zida

preveć je strog

a da bi

inkorporirao riječi

jer riječ zidove

ne trpi.

Kao što je bio slučaj i u interpretaciji pjesme *U pijesku historije*, nalazimo izravne referencije na proces stvaranja. Te se referencije mahom vezuju uz pojam i sadržaj zvuka što uvelike ide u prilog hipotezama o učenosti, promišljenosti i svjesnosti pjesnika pri stvaranju tekstova. U ovom opimjerenju možemo zamijetiti pjesnikovo promišljanje (ipak je tekst započeo s ponavljanjem osobnih zamjenica) o materijalizaciji jezičnih sredstava. Upravo koristeći ovaj i prošli primjer možemo usporedno razmatrati pojam *zvuka* i *riječi* u Severa. Ti se pojmovi u Severovoj poetici često ponašaju sinonimično iako je sam autor svjestan dihotomije termina. Ukratko, ti se termini često odnose na onostrano pri čemu je materijalizacija fonema dokaz imitacije svijeta ideja. Upravo zbog navedenog zvučne akrobacije i jezične konstrukcije služe kao medijatori između pjesničkog uma i zvučne/papirane manifestacije misli. Ovakvim shvaćanjem poetike dolazimo i do zaključka kako je pojam *misli* ključan za razumijevanje

pojma *centralnog vida*. Dakle, posredstvom *centralnog vida*, *misli* prelaze iz savršenog svijeta ideja (*misli*) u ovaj naš, aristotelovski materijalni svijet. Upravo iz ovog procesa nastaju tematske i motivske konstrukcije budući da se savršene misli mogu manifestirati u beskonačno mnogo materijalnih inačica. Polifunkcionalne manifestacije tih misli osnova su raspršenog sadržajnog plana u Severovoj poetici. Potvrdu napisanome možemo pronaći u sljedećoj strofi u kojoj pjesnik izrijekom predstavlja bojazan u nastavak razrade stila:

*Tko će produžiti
pravac donkihota.*

Kao što znamo, motiv *donkihota* se izvrsno nadovezuje uz uzaludne pokušaje predstavljanja svijeta ideja pri čemu Sever (kao autor) jasno i bez dvojbe iznosi vjeru u vlastitu inovativnost u pjesništvu. Priznanje donkhotovskog principa ne ostavlja mjesta dvojbi kada govorimo od nedostatku *optimalne projekcije* u poetici ili svrstavanju pjesnika u oblast postmodernizma. Dakle, Josip je Sever gradio vlastiti poetički put sustavno i namjerno. Kao što smo već naveli, jedna je od silnica poetike svakako vezana uz stileme pa ćemo ovdje oprimjeriti dva stilema iz tekstualnog predloška. Prvi stilemi (*satrapi i kripli*) djeluju kao cjelina:

*Ne trpi unutarnju vagu
kvrugu satrapi i kripli
sve nek ide kvragu.*

Odmah nailazimo na zanimljivo značenje prvog stilema koje se kod nas koristi kao arhaizam, a označava značenje samovoljnog, okrutnog čovjeka ili čak despota, a sam korijen riječi etimološki dolazi iz perzijskog jezika. Stoga, ovakav odabir leksema zanimljiv je jer pokazuje ogromnu količinu znanja koje je pjesnik posjedovao o jezicima. U kombinaciji s prvim stilemom pjesnik koristi stilem koji bi mogli prozvati internacionalizmom, a opisuje značenjski osobu s nekom vrstom hendikepa. Iščitavajući okolne stihove mora se primijetiti izuzetno efektna metafora *unutarnje vage* koja označava moralnu veličine *satrapa* u pitanju. Osim svega navedenog, pjesnik ponovno osvaja zvučnim aspektom napisanog, a samim time i izrečenog sadržaja:

*Grčki Pavle je ljut
ljut kao hulja
il mozgom buljan*

ljut ljut je ko greška.

U istoj pjesmi nalazimo i stilem *buljan* koji nema pravoga leksičkog značenja. Odnosno, radi se o hapaksu.²⁹ Razmatrajući značenje stilema u odnosu prema okružujućim stihovima detaljnim iščitavanjem može se zaključiti kako je tu riječ o ponovnom jezičnom poigravanju i koje u ovom slučaju inkorporira različita značenja koja se mogu izvesti iz leksema sličnim stilemu kojeg obrađujemo. Grafem *b* može se zamijeniti grafemom *lj* ili pak grafemom *t* i to zapravo još jednom pokazuje koliko se pjesnik usmjeravao prema samom zvučnom ostvaraju stilema, a ne onome što bi mogao označavati. Zanimljivo je i to da neki interpretatori stihova Josipa Severa nisu previše uzimali u obzir ovakve gramatičke i jezične inovacije. Josip Sever na još jednom primjeru pokazuje koliko je zvučni ostvaraj važan u određivanju samog značenja. Imajući u vidu sve navedeno, čini nam se jasnim pjesnikovo korištenje protomimetične ideje odlaska ili nestanka koju imamo prilike sve više susretati u kasnoj fazi poetike. Smatramo da je razlog tomu dijakronijske prirode. U konačnici, bitno je naglasiti kako pjesnik ne predstavlja proces odlaska ili prelaska u kakav drugi svijet već konstituira (stihovnih recima i naslovom) kako je taj proces već izvršen.

Sljedeća pjesma iz korpusa odabranih tekstova stilemski je nazvana. Riječ je o pjesmi *Svrzimantija* pa ćemo prije samoga početka pokušati razjasniti o čemu je riječ.

*Ide svrzimantija
i opljačka povijest.
Gdje su mu djeca
gdje tjeralice
to jest.*

Prije no što krenemo na samu analizu stilema potrebno je detaljno objasniti povijesno značenje leksema u pitanju. Naime, *svrzimantija* povijesno označava kršćanskog redovnika koji se odrekao svoga zvanja ili pak židovskog rabina koji se odrekao svoje vjere. U većini slučajeva riječ je o pejorativnom značenju i kod nas se najviše leksem upotrebljavao da bi označio redovnika koji je skinuo svoju mantiju, stoga *svrzimantija*. U stilskoj markiranosti ovog stilema on ne podrazumijeva pripadnika određene vjere, on podrazumijeva sve ljude koji su se odrekli

²⁹ Riječ je o riječi koja se u jeziku pojavljuje samo jedanput, koja ne ulazi u rječnik i čije je značenje nesigurno, počesto teško dohvatljivo.

svoje povijesti i na taj način ontološki i znanja o njima samima. Dakle, pjesnik je izvršio postupak proširivanja značenja na značenje općenitije od izvornog i stoga je riječ o postupku generalizacije. Uz taj postupak pjesnik je pokušao odabrati leksem koji bi mu mogao poslužiti za bolje zvučno opisivanje situacije krađe povijesti i zaista, stilem koji je pjesnik odabrao prikazuje zvučnost brzog dijakroničnog kradljivca. Sama se pjesma sastoji od jedne strofe i poštuje sve odrednice pjesničkih postupaka i stilskih silnica koje smo već imali prilike susresti. Dakle, jasno je kako pjesnik koristi vremensku dimenziju u pjesmi i na koji način ta dimenzija utječe na prostornu. Najbolje se to daje primijetiti po posljednja dva stihovna retka:

Za trokut.

Banijski trokut.

I u ovoj pjesmi možemo, dakle, iščitati delikatni međuodnos ovih dvaju dimenzija iz čega nastaje značenje sadržajnog plana. Visoko apstrahirani pojmovi (motivi) *trokuta* i *povijesti* odaju namjeru pjesnika pri predstavljanju pojmova višeg reda apstrakcije. Upravo iz ovog razloga smatramo kako pjesma predstavlja protomimetičnu ideju prolaska vremena i posljedica dijakronije. Posljedice su prikazane sinkronijski dok je tematska osnova teksta predstavljena dijakronijski što dovodi do univerzalnog značenja tekstualnog predloška imajući u vidu poetološki potencijal slabljenja granica dimenzija u pjesmi. Ukratko, prostorne su granice određene oblicima koji mogu varirati u veličini kako u prostoru, tako i posljedično u vremenskoj dijakroniji. Upravo je protomimetična ideja prikazana međusobnim odnosima i međusobnim djelovanjem statike i dinamike (kroz jezične eksperimente i konstrukcije) u pjesničkom predlošku.

Sljedeća je pjesma jednostavno nazvana *Sloboda* i poštuje sve silnice poetike. U ovoj ćemo se pjesmi ponajviše osvrtni na već toliko puta spomenute ponavljajuće motive. Izuzetno je važan i pojam *centralnog vida* koji je u pjesmi izrijekom izrečen. Prije nego što krenemo na samo interpretiranje pjesme i pripadajuće joj protomimetične ideje, smatramo kako je bitno navesti motive i epitepe koji se ponavljaju: *znaka, prvi, duh, glasovi, gramatika, mač, krvi, duh, matere, vitez, krvi, krv, mača, sloboda, kazaljka, vrijeme, centralni vid, sloboda, moderni, meridijani, sonde, haiku, laika, galija, statika*. Dakle, prema ispisanim motivima i epitetima daje se zaključiti kako je najzastupljeniji motiv upravo motiv *krvi*. On se možemo povezati i s motivom iz naslova pjesme, ali i s nekim drugim navedenim motivima kao što su *mač* i *vrijeme*. Pjesma nije strofična već su stihovni reci snažno omeđeni granicama i obično ne sadržavaju više od tri

riječi. Stoga, pjesma (izuzev povremenog nepravilnog podudaranja slogova) postiže ritmizaciju dinamičnim izgovorima stihovnih redaka koji podsjećaju na ulančanu *paljbu*. U pjesmi je isto tako zanimljivo predstavljanje određenih motiva i termina koje vezujemo uz jezik, a sam postupak može spadati u tradicionalne postupke u Severovoj poetici. Na početku smo interpretacije naveli kako ćemo se usredotočiti na motive koji se pojavljuju diljem cijele poetike i svih zbiraka. Stoga, samo je logično iščitavati poetiku u cjelini budući da postoje jasne preferencije među pjesničkim odabirima bili oni odabiri postupka ili motiva/epiteta. Pjesma, dakako, ne funkcioniра u jasnim granicama prostorne i vremenske dimenzije već aluzijom na motive koji se dotiču semantičkog polja termina povijesti omogućuju predstavljanje višeg reda apstrakcije. Prema svemu napisanom, jasno je kako pjesma predstavlja protomimetičnu ideju slobode što nije ni teško zaključiti uzmemo li u obzir naslov pjesme, broj motiva koji se na ideju odnose, a sam je termin *slobode* definiran i predstavljen u sprezi s tipično severovskim paradoksima i oksimoronskim konstrukcijama. Pjesnički predložak, tipično severovski, završava s ovim stihovnim retkom:

to je dobra statika

Dakle, slobodno možemo zaključiti kako je posljednji stihovni redak u snažnoj opoziciji s izraženom dinamikom same pjesme. O dinamici i statici u Severovoj poetici opširnije smo pisali u prijašnjim poglavljima.

Jedan je od važnijih motiva u poetici svakako motiv *kiše* koji se pojavljuje u svakoj zbirci pri čemu postoji nekoliko pjesma koje motiv imaju i u naslovu. Stoga, prelazimo na pjesmu nazvanu *Kiša*. Pjesma se sastoji od osam strofa i slijedi sve odlike poetike s kojima smo se imali priliku susresti. Prije nego što krenemo s interpretacijom pjesme, valjalo bi oprimjeriti jednu od osnovnih silnica Severove poetike, a to je svakako pjesničko inzistiranje na stilemiziranosti. U ovoj je pjesmi riječ o stilemu *vrijemo*:

Il

u jazbinama uvijek sito

vrijemo se istaklo

grozno

Stilem je lociran pri kraju pjesme kao dio završnog pseudo objašnjenja. Stilem je intrigantan iz dva razloga. Naime, prvi je razlog taj što se pjesnik inteligentno poigrao sa značenjem i

zvučnošću bliskog leksema, a to je svakako *vrijeme*. Pjesnik uspijeva izraziti metafizičko stanje duha koje je u vrenju, odnosno stanja duhova koji su u vrenju s prolaznošću onoga što nazivamo *vrijeme*. Ovakav efektan i uspješan postupak omogućava nam spoznaju više stvari, a jedna od njih je i odnos pjesnika prema subjektu vremena i odnos pjesnika prema stanju duha svog pjesničkog subjekta. Poštujući opet postupak stvaranja kompozitnog stilema poradi dobivanja više značenja i zvučne efektnosti pjesnik pokazuje veliki senzibilitet prema jezičnoj ekonomiji te vlastitom pravcu pjesništva kojem stremi. Naravno, motiv se *kiše* pojavljuje u pjesmi izrazito mnogo (čak dvanaest!) puta. Sadržajni je plan pjesme osmišljen prema opozicijskim odnosima prostora i vremena pa tako u pjesmi imamo inzistiranje lirskog subjekta na vremensko-tematskim okosnicama proljeća i sunčanog vremena dok su prostorne okosnice vezane uz rijeku *Nil*, *Petrograd* ili pak *Labrador*. Dakle, pjesma poštiva poetičke silnice ostalih tekstova. Da bismo mogli predstaviti protomimetičnu ideju o kojoj je riječ u pjesmi, potrebno je prenijeti posljednju strofu kao što je slučaj i u većini pjesama poetike:

Znojim se u tebi

kišo

i šokiram te

svojim vratima

U ovom primjeru možemo pronaći ponovne paradoksalne i oksimoronske odnose među tematskim i motivskim konstrukcijama. Sadržajni plan nastaje posredstvom međusobnog djelovanja motiva *znoja*, *kiše* i *šokiranja*. Važan je i pjesnički odabir prvoga lica pri predstavljanju pjesničke stvarnosti što možemo povezati i s protomimetičnom idejom prolaska vremena pri čemu *kiša* označava postupno kretanje kako u prostornoj tako i u vremenskoj dimenziji.

Sljedeća je pjesma u korpusu nazvana *Sonet o bivšoj kućici od kolača*, a posvećena je izrijeком pjesnikovoj dugogodišnjoj družici Sunčani Škrinjarić. Jedna je to od rijetkih pjesama koje dopuštaju uvid u pozitivistički aspekt pjesnikovog stvaralaštva. Naime, nema sumnje kako je riječ o izravnom progovaranju pjesnika o odnosu njega i osobe kojoj je pjesma posvećena. Ono što je izuzetno bitno jest upravo datiranje nastanka same pjesme. Pjesma je nastala u Bistri, 22. svibnja 1983. Iako će proteći još šest godina do tragične i prerane smrti pjesnika, iz pjesme se daje iščitati preokupiranost lirskog subjekta negativnim viđenjem vlastite budućnosti. Pjesma je, stilski govoreći, izrazito važna uzmemo li u obzir odabir jasnu strukturu pjesme (sonet),

relativno pravilna sonetna srokovna podudaranja te jasniji sadržajni plan. Naime, u pjesničkom se predlošku tek u posljednjoj strofi, što je i tipično za Severa, dade iščitati svojevrsni zaključak i tipično severovska konačnica. Potvrdu napisanome možemo pronaći u komparaciji prve strofe i posljednje. Krenimo s prvom strofom:

*I opet u toj Bistrici, ali ne više ko nekad.
Mnoštvo novih ružnih kuća navire sa strana.
Kućica od kolača postaje svakog dana
kao starica neka, što smrt je počela čekat.*

Kako treba uzeti u obzir lokaciju kuće pjesnikove bake autentičnom, jasno je da se pjesnik nalazi u Bistri u spomenutoj kući. Kao što smo naglasili, sadržajni je plan jasan s naznakama tmurnije završnice pjesme. Iz navedenog možemo zaključiti kako je Severov postupak na sebi svojstven način u skladu s poetičkim silnicama. Dakle, ako je riječ o izraženijoj imitaciji tradicionalnog pjesničkog oblika, pjesnik će tek oplemeniti formu vlastitim stilom i odrednicama vlastite poetike u završnici ili u određenim dijelovima koji mu takav postupak i dopuštaju. Takav pjesnički postupak ide u prilog hipotetskim postavkama o intenciji imitacije imitiranih pjesničkih oblika. Upravo takav obrat možemo pronaći u posljednjoj strofi:

*I ništa više nije kao nekad ljupko u uhu
već je neki tupi muk, ružan i mračan ko lišaj.
Jedini misli čuti neku dosadnu muhu.*

Naravno, smatramo kako se ključ iščitavanja pjesme nalazi u posljednjem stihovnom retku gdje možemo zamijetiti snažne poetološke silnice. Dakle, riječ je o imitaciji tradicionalno imitirane pjesničke forme sa svojevrsnim Severovim završetkom. Ovakvim rezoniranjem potvrđujemo hipotezu o evolucijskoj tendenciji poetike te o sustavnosti i promišljenosti autora pri stvaranju pjesničkih tekstova. Iz svega oprimjerenog, jasno je kako pjesnik predstavlja protomimetičnu ideju prolaska vremena s uvriježenom Severovom pesimističnom konačnicom.

Sljedeća pjesma iz korpusa označava povratak tradicionalno severovski strukturiranoj pjesmi. Riječ je o pjesmi jednostavno nazvanoj *Dobro*, a iščitavanjem pjesme pokušat ćemo odrediti i definirati kako je pjesnik predstavio protomimetičnu ideju dobra. Pjesma je veća obimom i sastoji se od čak osamnaest strofa koje variraju od monostiha do sedmerostiha. Naravno, u pjesmi zamjećujemo sve odlike Severove poetike uključujući tematsko-motivske odrednice,

nepravilan srok, obilje stilskih figura tipičnih za autora te paradoksalnu konačnicu. Prije nego što krenemo na analizu predstavljanja protomimetične ideje, smatramo bitnim analizirati stilemsku odrednicu poetike. To ćemo oprimjeriti stilemom *stiplčez*:

*Praviti stih
to je stiplčez
praviti dvanaest milijuna
dokaza: isto tako
dobro je biti brod.*

Zanimljivo je samo leksičko značenje ove posuđenice iz engleskog jezika. Naime, engleska sintagma *Steeple-chase* pretvorila se u našu izgovornu varijantu *stiplčez* i prvenstveno znači utrku s preponama i najviše se koristila za opisivanje utrka konja s preponama. Kako smo istražili prvotno značenje tog stilema, lakše je pojmiti obližnje stihove i sam kontekst stilske markiranosti. Iščitavajući kontekst stilema primjećujemo sofisticiranu uporabu ovoga stilema pri opisivanju teškoće kreiranja jednoga jedinog stiha. Pjesnik na taj način progovara o težini stvaranja stihova, a tu težinu zaista i možemo iskusiti proučavajući trud i vrijeme koje je uloženo u bilo koji stih bilo koje pjesme ovoga pjesnika. Apsurdan zaključak ove strofe ukazuje i na jednostavnost materijalne izrade plovila za koju relativno i ne postoje mogućnosti interpretacije, već samo vještina izrade. Izrazito uspješno je i suptilno podsmjehivanje samom kreiranju stihova sa stihom *praviti dvanaest milijuna dokaza*. Sličan primjer autoreferencijalnosti i metaliterarnosti nalazimo i u strofi:

*Noa stvara lađu zbog
igre riječi
o kad one označuju
sve živo što trči
sve živo što stoji
može i pod vodom.*

Kao što možemo primijetiti pjesnik nastavlja s upotrebom religijskih motiva kojima pridružuje semantička značenja pjesničkog postupka stvaranja kao i značenja koja posuđuje iz jezika u cjelini. Stoga, čini nam se jasnim problematika koju autor pjesme predstavlja čitatelju. U cijeloj je pjesmi izražena jasna dinamika između motiva *broda* i *dobrote*. Motivi su često recipročno

predstavljani i kao takvi upućuju na međusobni odnos ovih motiva. Motiv se *dobrote* pojavljuje trinaest puta, a motiv se *broda* pojavljuje devet puta. U nastavku se pjesme autor posvećuje i svojevršnim oksimoronskim pristupom religioznim motivima, simbolima i ličnostima tako da je *Muhamed* predstavljen kao statičan motiv uzmemo li u obzir povezivanje imena islamskog proroka s *brdom*, a motiv je *Noe* povezan s *brodom*. Upravo na distinktivnim obilježjima jezičnih igrarija i pjesničkih postupaka koji stvaraju razliku u značenju možemo iščitati predstavljanje protomimetične ideje *dobrote*. Dakle, iz odnosa statike i dinamike motiva i tematskih konstrukcija proizlazi uzaludan pokušaj predstavljanja jedne od ideja najvišeg reda prema koncepciji svijeta ideja. U konačnici autor progovarajući kroz lirski subjekt prednost ostavlja dinamici što prema teorijskom konceptu *protomimesisa* označava vjeru u trajno stanje promjene i istovremeno uz uzaludnost predstavljanja trajnog statičnog stanja. Najbolje se to daje vidjeti po posljednjem stihovnom retku koji služi kao zaključak i odvojen monostih:

Dobro je biti brod.

Prema svemu napisanome, kao i prema prošlim proučavanjima odnosa statike i dinamike u Severovoj poetici čini nam se jasnim poetički odabir pjesnika i inzistiranje na dinamici u svim značenjima. Naravno, posljednji stihovni redak može poslužiti i kao ogledni primjer stvaranja ritmizacije stilskim figurama pri čemu jezična igrarija ima veliki utjecaj na posljedičnu izvedbu.

Sljedeća je pjesma nazvana *Heretik*. Sukladno naslovu, pjesma izravno progovara i predstavlja (prva osoba jednine) razmišljanja o promjeni uvriježenih načina, kako života, tako i stvaralaštva. Jasno je, jedna je to od tipičnih severovskih pjesničkih preokupacija. Sadržajni se plan širom otkriva već u prvoj strofi. Sama se pjesma sastoji od pet strofa koje variraju od monostiha pa do sestine. Pjesnički predložak poštuje sve odrednice tipizirane Severove poetike i u skladu je s dijakronijom evolucije stvaralaštva:

Nu, spalite me!

Spreman sam.

Revolver su mi uzeli.

Revolver je sistem

nu, spalite me.

Dakle, kao što smo već i naveli, autor je izrazito jasan na samom početku pjesme. Strukturno, u kitici pronalazimo repeticijski stih kao i motive. U prošlim smo interpretacijama mogli

zamijetiti identične postupke. Sve rečeno ide u prilog prošlim tezama o susljednosti u stvaralaštvu. Ono što je nama posebno bitno u citiranoj kitici jest upravo odnos motiva *revolvera* i motiva *sistema*. Prema autoru, jedan je motiv istovrijedan drugome što zaslužuje najstrožu kaznu. Stoga, mogli bismo reći kako je lirski subjekt u opoziciji, a ta je opozicija nastala oduzimanjem sredstva promjene. Prema tome, upravo je sustav taj koji uništava sustav. U ovom slučaju smatramo kako je riječ o sustavu stvaralaštva pri čemu kazna označava vjeru u promjenu paradigme. Posljedično, pjesnički predložak izravno pokušava predstaviti protomimetičnu ideju stvaralaštva. Potvrdu zaključcima nalazimo i u strofi:

*Krivce ne treba
poubijati
djecu im treba dati
na preodgajanje.*

Kitica na sadržajnom planu označava predstavljanje postupaka prema onima koji imaju namjeru promjene pri bilo kakvoj paradigmi stvaralaštva. Upravo motiv *djece* otkriva odnos lirskog subjekta prema tradiciji. Termin *preodgajanja* isto tako upućuje na izmjenu prirodnog stanja. Izravnu poveznicu (intertekstualnu, ali i intratekstualnu) možemo pronaći u susljednoj strofi:

*A tko ste vi, o to vi
pravedniče
što vam je u rodu
propovjednik
štovani F. Nietzsche.*

Sinonimični odnos lirskog subjekta i filozofa u kitici otkriva razinu i identifikaciju vrijednosti kojoj stremi implicitni autor. Samo ime otkriva mnogo intertekstualnih poveznica kojima je funkcija zaokruživanje semantičkih polja i posljedično sadržajnog plana. Zaključak je pjesme, dakako, tipičan, u kojem se autor sadržajno vraća na sam početak pjesme i jednim stihovnim retkom (izjavnim s interpunkcijskim znakom) zaključuje stanje:

Spreman za spaljivanje.

Stoga, mogli bismo reći kako autor predstavlja stanje lirskoga subjekta. To je stanje jasno, definirano i spremno. Ukratko, borba protiv sustava, koristeći sustav kao oružje, rezultira

izopćenjem i posljedičnom smrću. Bilo intelektualnom, bilo materijalnom. Prema navedenom, rezultat je vjere u promjenu jasan i ne ostavlja dvojbe pri ishodu.

Sljedeća je pjesma manja obimom i nosi ime raspoređeno u dva retka. Riječ je o pjesmi *Ujutro, kad se tvoje tijelo budi*. Pjesma se sastoji od dvije kraće strofe od kojih je prva kvinta, a druga tercina. Prije nego što krenemo na analizu, budući da je pjesma obimom manja, donosimo ju u cijelosti:

*ko pidžama
ko novorođenče.
Stih je historija
to upamti
bez rečenice.*

*Ukotvljeni su ozoni
u našim plućima
svako Oz zvoni.*

Nama je, dakako, najvažnija završnica prve strofe. Nakon kontrastivnog stihovnog fragmenta otkriva se pjesnički tekst sadržajnim planom i pripadajuća mu protomimetična ideja. Uvod u pjesnički tekst ima dvije funkcije. Prva je da uvede sadržajni plan (*novorođenče*), a druga je da omogući nadgradnju stihovnog fragmenta. Konačnica prve kitice djeluje i funkcionira programatski i manifestno. Nakon ove konstatacije, pojašnjenje je izuzetno bitno i jasno. Stih je bez rečenice zapravo materijalni ostvaraj zvuka, a taj zvuk recipročno ispravno predstavlja povijest. Budući da čovječanstvo povijest tumači kroz izvore koji mogu biti netočni ili nestalni, jasna je namjera autora pjesme. Kako lirski subjekt predstavlja povijest pomoću zvuka, čini se logičnim zaključiti kako je riječ o predstavljanju protomimetične ideje prolaska vremena. To se najbolje daje vidjeti prema naslovu pjesme i završnici prve strofe. Pjesnik okončava pjesmu, tipično severovskim paradoksalnim završetkom u kojem, još važnije, oprimjeruje iznesenu hipotezu. Izvrsnom jezičnom igrarijom i kompetentnim korištenjem stilskih sredstava i figura dočarava ljudsko postojanje kroz prizmu prolaska vremena (vrijeme je označeno semantičnim poljem motiva *kisika* koji je neophodan ljudskom postojanju). Ovdje nalazimo i stilem *ukotvljeni* pa ćemo ga pobliže analizirati. Zanimljiva je formulacija stilema kao takvoga. Naime, pjesnik je posudio leksičko značenje imenice *kotao* i od te imenice napravio glagolski

pridjev koji iskazuje ontološko stanje duha subjekta pjesme. Uspoređujući značenje stilema s okružujućim stihovima možemo primijetiti da se smisao bitno mijenja i da samoglasnik *o* ima izuzetno značenje. Samo značenje stilema veže se za stanje osjećaja u našem duhu, odnosno o zatočenim *ozonima* u našim *plućima*, metaforički, kako piše pjesnik. Sam broj samoglasnika *o* podsjeća čitatelja na širinu i sam pojam prostora i zraka koji nam nagoviješta pjesnik sa svojom formulacijom stihova i stilema koji stvaraju i samo ime pjesme. Čini nam se da je zaista normalno budeći se iskusiti ogromni prostor, iskusiti s osjećajima zatrtima u našem duhu povijest čija smo posljedica, medijator i sredstvo. Zaključno, autor kroz protomimetičnu ideju prolaska vremena ostvaruje medijacijski odnos između čovjeka i čovječanstva, jutra (trenutka) i povijesti, uzdaha i izdaha na globalnoj razini.

Sljedeća pjesma, iako obimom kraća, pomaže našem uvidu u poetiku u cijelosti. Slobodno bismo mogli reći da pjesma označava trag jer sâmo ime druge zbirke posjeduje u naslovu. Pjesma se zove *Kratki uvod u Anarhokor* i nama će poslužiti kao kontrastivno sredstvo pri uspostavi distinktivnih obilježja u evolucijskom pravcu poetike. Zanimljiva je i činjenica kako je pjesma koju ćemo interpretirati nastala nakon tiskanja zbirke što ju čini izvrsnim primjerom unutrašnje povezanosti poetskog sustava:

*Anarhokor je trag
Čovjek ide planetom i
za njim otpada smeće
kosti smrad
Trag smeća je ljući od
same cipele
Cipele treba pelcovati*

Dakle, pjesma je strukturno nestrofična i sastoji se od sedam stihovnih redaka. Već prvim stihovnim retkom autor izrijekom označava intenciju. Naslov je pjesme u skladu s prvim stihovnim retkom i otkriva mogućnosti suvremenijih iščitavanja poetike. Pojašnjenje prvoga stihovnoga retka odmah slijedi pa tako možemo usporediti mišljenje lirskog subjekta s pjesnikovim. Svejedno, na sadržajnom planu, ostaje pitanje motiva *smeća*. Taj je motiv u jasnoj kohabitaciji s motivom *čovjeka* i kao takvi pripadaju učestalijim Severovim motivima i referencijama. Odnos ovih motiva otkriva i trajnu preokupaciju pjesnika pri rješavanju određenih vječnih pitanja. Odgovore na ta pitanja valja tražiti protomimetičkim načelom pri

čemu je protomimetička ideja izrečena u pjesmi upravo ideja stvaralaštva u neizravnom smislu. Smatramo kako je sama završnica pjesme prilično jasna u toj konstataciji imamo li u vidu termin *pelcovati* koji se inače koristi u jeziku naših susjeda, a označava proces i posljedicu cijepljenja. Stoga, lirski subjekt samo upozorava. Njegovo se upozorenje očituje u spoznaji kako nije moguće u potpunosti odcijepiti *smeće* i *cipele* koje štite lirskog subjekta. Lirski subjekt u ovom slučaju može predstavljati čovječanstvo u cjelini i, još važnije, spoznaju kako čovjek nije jedinka i kako se svijet zasniva na međusobnom suodnosu i međudjelovanju pojedinaca kojima ciljevi ne moraju nužno biti akordni. Naravno, u tom međuodnosu pobjeđuje kolektivno naspram individualnog. Stoga, potrebno je cijepljenje koje nije u potpunosti efikasno. Ukratko, smatramo da motiv *smeća* predstavlja prepreku pri pravilnom i istinskom predstavljanju svijeta ideja. Budući da nije moguće pravilno *cijepljenje*, ostaje *trag*. Anarhokor.

Sljedeća je pjesma nazvana *Kako se piše plošni tekst* i izravno progovara, u Severovom smislu i stilu, o procesu stvaranja. Tu svojevrsnu igru nastanka teksta najbolje upriličuje i oprimjeruje protomimetična ideja stvaralaštva pa ćemo istu uzeti za osnovu interpretacije pjesme. Dakle, pjesma je nestrofična s nepravilnim podudaranjima u slogovima što je i susljedan poetički postupak. Riječ je o pjesmi, tipično Severovoj, punom stilskih figura i jezičnih igrarija. Svejedno, bitno je odrediti i sadržajni plan. O susljednosti poetike govori mnogo raspored i odabir motiva. Motivi su poznati: *svjedok, tekstil, tekst, tišina, Europa, pas, Labrador, prag, gramatika, grmlje, cvijet, nacije, cipele, čizma, Iber i kocka*. Pjesma pokušava predstaviti proces nastanka teksta pri čemu sadržajni plan nastaje iz međusobnog suodnosa motiva i na taj se način referira intertekstualno i intratekstualno. Upute o stvaranju teksta možemo pronaći u sljedećem fragmentu:

*evo kako se piše
plošni tekst
Malo tišine i malo
dobre Europe*

Smatramo jasnom namjeru pjesnika pri predstavljanju antonimskih odnosa motiva *tišine* i motiva *Europe*. Kao što je slučaj i u mnogim drugim Severovim pjesmama sadržajni se plan ostvaruje kroz distinktivna obilježja svega onoga što isti tvori. Stoga, uputa započinje s razlikovnim odnosom *tišine* i *Europe* (buke). Zanimljiva je i činjenica da je autor pjesmu strukturirao kao svojevrsni recept izrade teksta. To svakako ide u prilog postmodernističkim

odrednicama koje nalazimo diljem poetike. U pjesmi se kontinuirano izmjenjuju jezični motivi i motivi materijalnog, živoga svijeta. To se najbolje daje primijetiti po stihovnom fragmentu:

*To je gramatika praga
Grmlje cvijeta
i tjeraju ga dobro
okovane nacije*

Upravo iz razlikovnog odnosa motiva u citiranom fragmentu nastaje sadržajni plan pjesme. Da bi pjesma bila stvarno severovska potreban je, dakako, i specifičan završetak pjesme:

*Ako se uhvati
iberska kocka
idemo stragom Karlu
u Aachen
Ah ne! Samo ne to!*

Iščitavanjem teksta postaje jasna uporaba prostornih i vremenskih dimenzija o kojima je već prije bilo riječi i koje oslabljenim granicama omogućavaju širinu sadržajnog plana. Ta se uporaba najbolje očitije po toponimima koje navodi autor, a zanimljiva je i uporaba motiva Aachena. U drugom je svjetskom ratu taj grad bio teško razoren u borbama za prilaz Ruhru te je bio prvi njemački grad koje je pao u ruke Saveznika u 2.svjetskom ratu. Upravo se Ruhr spominje nekoliko puta u prvoj pjesničkoj zbirci, a napose u pjesmama koje izravno tematiziraju njegovu geografsku lokaciju. Stoga, mogli bismo reći, kako ovaj pjesnički predložak može poslužiti za oprimjeravanje tipične Severove pjesme budući da posjeduje sve stilske silnice poetike.

Pretposljednja je pjesma iz korpusa odabranih tekstova veća obimom i predstavlja postmodernističku igrariju. Pjesma se zove *O, ljudi, spasite rat!* i samim naslovom upućuje na postmodernističku književnu praksu. Pjesma se sastoji od čak četrnaest strofa koje variraju od monostiha pa sve do deseterostiha od kojih se ponavljaju samo tercine i katreni. Na samom početku pjesme zamjećujemo da je podijeljena u dva dijela. Prvi, kraći, je uvod, a drugi, dulji, središnjica i završnica pjesme. Na samom početku možemo zamijetiti autorovu opsesiju prolaskom vremena i generacija pa tako rečeno oprimjerujemo strofom s konca uvodnog dijela:

*Gdje jure
generacijske lokomotive
svatko je loži
svojom slobodom.*

Dakle, lirski subjekt predstavlja prolazak vremena personificiranim prijevoznim sredstvom. Gorivo je pak, metaforički i metonimijski, *sloboda* pojedinaca. Ostaje samo pitanje gdje to prijevozno sredstvo odlazi. U prenesenom smislu, cijela pjesma tematizira to pitanje imajući u vidu ironijsko i parodijsko prikazivanje odnosa rata i mira. Prvom strofom drugoga dijela autor potvrđuje naša promišljanja:

*O, ljudi, spasite rat!
O, ljudi, zašto ste grubi
spasite rat. Rat umire, o jao si ga nama.*

Ovakve su sadržajne i jezične igrarije tipične za postmodernizam pa ovu pjesmu možemo svrstati u tekstove druge kategorije po uredničkoj definiciji zbirke. Motiv je *rata* u pjesmi obilan i često personificiran što mu daje dodatnu dimenziju parodije. Tipično je Severovo u pjesmi oslobađanje granica prostorne i vremenske dimenzije tako da imamo mnogo toponima i kronotopa. Jedan je od važnijih mikrolokaliteta upravo motiv *broda* koji možemo pronaći diljem cijele poetike. Oprimjerit ćemo napisano strofom:

*Spašavajte ga! Dajte mu
daske
komade broda. Dajte mu
sve na raspolaganje.
Samo ga spasite.*

Dakle, kontrastiranjem ovih motiva iščitavamo i trajnu fascinaciju odnosom dinamike i statike u Severovim pjesmama pri čemu se motiv *broda* često nalazi u opoziciji sa statičnim motivima pridonoseći dinamici samog tekstnog predloška. U pjesmi se pojavljuju i stilemski ostvaraji pa smatramo svrsishodnim oprimjeriti najvažniji (*idenja*):

*Brbr! Ruševna igra
gramatika svih idenja*

svih hodova

Sam stilem nalazimo u završnici pjesme i promatrajući ga kroz značenjsku prizmu okolnih stihova može se primijetiti da pjesnik aludira na snagu jezika u formulaciji bitnih metafizičkih pokreta. Kada stilski markira stilem pjesnik ga povezuje s *gramatikom svih hodova* što nam može ukazati na pjesnikovo poimanje gramatike kao takve, sustava funkcija koji se reflektira kroz povijesne pojave, što je jedna od osobitosti postavangardnog mišljenja. Zanimljiva je isto tako i formulacija samog stilema, odnosno njegova struktura. Po značenjskoj osi stilem ukazuje na neprekidno gibanje koje je izvedeno iz prvog lica prezenta glagola *ići*, dok na označiteljskoj osi stilem zvučno podsjeća na glagolske oblike koji označuju neprekidno stanje duha i subjekta. Takve su glagolske imenice; *igranja*, *paćenja* i sl. Budući da znamo ishod ove pjesme, manifestiran u drugoj izdanoj zbirci pjesnika, može se vidjeti količina truda uložena u minuciozno proučavanje jezika vezanog za poetiku ovog pjesnika. Pjesme na koje se predložak referira jesu *Znakovi rata* i *Nazad se vraća rat u diplomaciju*. Tekstovi se mogu dovesti u korelaciju uzmemo li u obzir tematsko-motivske konstrukcije i sadržajni plan koji je zasnovan na satiri, igrariji i parodiji. Uzmemo li u obzir uvod pjesme i repeticijske motive i konstrukcije lako je doći do zaključka o odabranoj protomimetičnoj ideji. Protomimetična ideja koju pjesnik pokušava predstaviti jest svakako ideja prolaska vremena koja se u zrelijoj fazi poetike sve češće javlja, a ovaj zaključak potvrđuje i završnica pjesme:

Odraž brodova sa legendom

odmah detonira

kroz datum.

Grafički, stilski i sadržajno strofa, u tipičnoj autorovoj maniri, reflektira opsesivnost pri definiranju vremenske dimenzije. Ako pak razmatramo utjecaj zvuka u pjesmi, dovoljno je pobrojati vokale i učestalost samoglasnika *o*. Iako pjesnik koristi tipično postmodernističke silnice, na sadržajnom i izvedbenom planu ostaje vjeran vlastitoj poetici. Dakle, Sever koristi dva pristupa pisanju pjesama koja rezultiraju na isti način. Prvi je neovangardistički, a drugi je postmodernistički pristup. Upravo zbog odlika inovativne poetike konačni rezultat slabije varira pri čemu poetičke odrednice imaju funkciju usustavljanja i prepoznatljivosti stila.

Posljednja je pjesma iz korpusa nazvana *Neronov spjev* i nalazi se u samoj konačnici zbirke. Pjesma je to većeg obima i sustavno slijedi sve odlike poetike. Naravno, opet imamo priliku iščitati mnoge od repetitivnih motiva pa ćemo napisano oprimjeriti samim početkom pjesme:

*U ugovoru što uvjerljivo mijenja
savezničku likovnu prošlost
u tvrđavama narod se skupio.*

Dakle, opet se pojavljuju motivi koje možemo izravno povezati s vremenskom, ali i prostornom dimenzijom. U pjesmi isto tako postoje intertekstualne, ali i interpoetske referencije. U početnom je dijelu pjesme izuzetno zastupljena protomimetična ideja prolaska vremena, ali se ona mijenja u protomimetičnu ideju stvaranja kako se primičemo kraju pjesme. Ovu ćemo konstataciju oprimjeriti cijelom konačnicom pjesme iz koje ćemo moći iščitati sadržajni plan u potpunosti:

*I na kraju gdje su opisi predmeta ja ne znam
pitajte poštene kršćanske duše
pitajte spaljivače njegovih stihova
pitajte duše.
Imat će uštedu materijala i obrade
pokraj slučaja u povijesti.
Kakve sve mogućnosti za uskrснуće
velikog pjesnika.*

Dakle, sasvim je jasno kako autor predstavlja povijesni lik Nerona kao pjesnika pri čemu možemo zamijetiti i svojevrzne referencije na samu poetiku koju istražujemo. Stoga, čini se da ova pjesma predstavlja protomimetične ideje prolaska vremena i stvaralaštva što ju čini svojevrzni amalgamom kasnije faze poetike. Posebno je bitan posljednji stih koji otvara mnoštvo interpretacijskih mogućnosti. Jedno je pak potpuno jasno. U svakome je slučaju riječ o inovativnom pjesniku.

**10. 3. Motivske, tematske, jezično-stilske i idejne konstrukcije u zbirci *Svježa dama*
*Damask trese s obzirom na koncept protomimesisa.***

Nakon cjelokupne analize posthumno izdane pjesničke zbirke predstaviti ćemo zaključke pojedinačnih interpretacija pjesama s obzirom na teorijski ključ iščitavanja poetike. Krenut ćemo s diferencijacijom stilskih silnica zbirki izdanih za vrijeme života i ove posthumno izdane. Diferencijaciju stilskih silnica najbolje ćemo odrediti kompariramo li osnovne strukturne i tematske/idejne silnice zbirki. Stoga, predstaviti ćemo tablicu kakvu smo imali pri interpretaciji prvih dvaju pjesničkih zbiraka.

Redni broj pjesme	Ime pjesme	Strofičnost	Sročnost	Tematika	Protomimetična ideja
1.	<i>Europa</i>	Da	Ne	Europa	Prostor
2.	<i>Tvornica</i>	Da	Ne	Radnik	Nemogućnost
3.	<i>Opaka pravila igre</i>	Da	Da (nepravilna)	Igra	Stvaralaštvo
4.	<i>Ulomci iz izgubljene poeme</i>	Ne	Ne	Prostor Vrijeme	Nemogućnost
5.	<i>Mostovi između neba neba neba</i>	Da	Ne	Mostovi	Stvaralaštvo
6.	<i>Naslov za zemlju</i>	Da	Ne	Zemlja	Vjera
7.	<i>Leđa lađa</i>	Ne	Ne	Zlopogled	Stvaralaštvo
8.	<i>Drugi sonet (plan)</i>	Da	Da (nepravilna)	Odlazak	Odlazak

9.	<i>Uskoro stiže žestina</i>	Da	Ne	Vrijeme	Vrijeme
10.	<i>U pijesku historije</i>	Da	Da (nepravilna)	Povijest	Vrijeme
11.	<i>Narator</i>	Da	Ne	Narator	Stvaralaštvo
12.	<i>Ja sam s onu stranu</i>	Da	Ne	Onostrano	Odlazak
13.	<i>Svrzimentija</i>	Da	Ne	Svrzimentija	Vrijeme
14.	<i>Sloboda</i>	Ne	Ne	Sloboda	Sloboda
15.	<i>Kiša</i>	Da	Ne	Kiša	Vrijeme
16.	<i>Sonet o bivšoj kućici od kolača</i>	Da	Da (nepravilna)	Odlazak	Vrijeme
17.	<i>Dobro</i>	Da	Ne	Dobro	Dobrota
18.	<i>Heretik</i>	Da	Ne	Heretik	Stvaralaštvo
19.	<i>Ujutro, kad se tvoje tijelo budi</i>	Da	Ne	Povijest	Vrijeme
20.	<i>Kratki uvod u Anarhokor</i>	Ne	Ne	Anarhokor	Stvaralaštvo
21.	<i>Kako se piše plošni tekst</i>	Ne	Ne	Prostor	Stvaralaštvo
22.	<i>O, ljudi, spasite rat!</i>	Da	Ne	Rat	Vrijeme

23.	<i>Neronov spjev</i>	Ne	Ne	Pjesnik	Stvaralaštvo/Vrijeme
-----	--------------------------	----	----	---------	----------------------

Dakle, kako smo i naglasili u uvodu poglavlja, postoji bitna razlika između posthumno izdane zbirke i zbiraka koje su tiskane za vremena života pjesnika. O tome je pisao urednik Branko Maleš grupirajući pronađene tekstove u nekoliko kategorija. Sasvim je jasno kako bi tzv. treća zbirka bila poprilično drukčija od korpusa neobjavljenih tekstova. Ako usporedimo poetike prve dvije zbirke možemo zaista opaziti svojevrsne promjene u poetici i smjeru kojim ona nastoji odgovoriti na neka od važnijih poetoloških pitanja. Odabrali smo korpus pjesama vodeći se načelom zgotovljenosti tekstova te intratekstualnom poetološkom odrednicom. Posthumno izdana zbirka slijedi poetiku *Anarhokora* tako da prije svega izbacuje potpunu i pravilnu sročnost. To je izuzetno velika razlika naspram *Diktatora* i o toj smo razlici pisali na kraju analize druge pjesničke zbirke. Iako bismo po prvoj pjesničkoj zbirci mogli Severa identificirati i kao pjesnika koji je intermedijalan zbog raznoraznih grafičkih oblikovanja i likovnih intervencija, to nije slučaj u ostale dvije zbirke. Stoga se čini jasan zaključak kako je riječ o kontinuiranosti u razvoju poetike i takav postupak ide u prilog tezama o promišljenosti poetičkog usmjerenja. Kako se približavamo zrelijoj fazi poetike možemo zamijeniti kako tekstovi sve više naliče tradicionalnijim pjesničkim oblicima uzmemo li u obzir sve učestaliju pravilnu strofičnost pjesama što je donekle kontradiktorno postupku izbacivanja pravilnog sroka. Na tematskom i sadržajnom planu pronalazimo najviše uzročno posljedičnih poetoloških veza promotrimo li učestalost određenih motiva i pjesničku opsesiju onostranim i vječnim pitanjem što se događa nakon odlaska. Upravo po ovakvim unutarpoetičkim vezama možemo doći do zaključka kako su repetitivni motivi i simboli uz ambleme dokaz jasne poveznice. Te poetičke poveznice postaju još jasnije kada uzmemo u obzir trajno i postojano slabljenje granica prostornih i vremenskih dimenzija u pjesničkim predlošcima. Što se tiče predstavljanja protomimetičkih ideja zaista se daje zamijetiti viša razina apstrahiranosti pri kojoj tema u tradicionalnom smislu riječi nije dostatna za definiranje osnove sadržajnog plana. Sadržajni plan tumačimo kroz protomimetične ideje koje su u skladu sa zrelijom fazom poetike pri čemu postoje podudaranja tema i protomimetičnih ideja tek u pojedinačnim slučajevima. Stoga, koristeći teorijski koncept *protomimesisa* i pripadajućih mu protomimetičnih ideja možemo razjasniti pjesnički postupak i posljedično sadržajni plan. Ako kompariramo podatke iz tri

tablice možemo lako doći do zaključka kako poetika postaje usmjerenija i jasnija, ali u inovativnom smislu što dokazuje vlastito usmjerenje poetike. Naravno, pjesnički su postupci slični u smislu inzistiranja na jezičnim igrarijama, korištenjima složenih stilskih figura, uvriježenih *eufonijskih gesti*, ali i tendenciji više apstrahiranosti. Uzmemo li za primjer razliku između dva najtradicionalnija oblika teksta (*Drugi sonet (plan)* i *Sonet o bivšoj kućici od kolača*) zamijetit ćemo jasnu sadržajnu povezanost. Prenijet ćemo prve stihovne retke primjera radi:

Mrtva je sad ona kućica od kolača (Drugi sonet (Plan))

i

I opet u toj Bistri, ali ne više ko nekad. (Sonet o bivšoj kućici od kolača)

Dakle, jasna je poveznica s naslovom i prvim stihovnim retkom. Ovakvim postupkom pjesnik dokazuje susljednost te stabilnost poetike i poetoloških odrednica. Oprimjerili smo ovaj postupak upravo s najtradicionalnijim pjesničkim oblikom koji u Severovoj poetici predstavljaju imitacije tradicionalno imitiranih pjesničkih formi. To se daje zaključiti po namjerno nepravilnim srokovnim podudaranjima i iskakanjima tipičnih za avangardističke tendencije i usko vezane odrednice Severovog stila. To možemo oprimjeriti samom konačnicom prvog navedenog soneta:

Odlazim. Legenda raste. Njoj više

ne treba model.

Dakle, upravo po dočetnom kršenju granica stihovnog retka i samim tim pjesničke forme iskazane naslovom jasna je namjera pjesnika i njegova stila. Ne postojanje potrebe za *modelom* uvelike otkriva tendenciju pjesnika pri inovativnosti i/ili originalnosti vlastita stila. Ovakvo izravno tematiziranje pjesničkog stila koristeći imitirane tradicionalne oblike pojavljuje se tek u kasnijoj fazi poetike. Stoga ni ne čudi pjesnička fasciniranost trima najvažnijim iznesenim protomimetičnim idejama stvaralaštva, vremena i odlaska.

10. 4. Zaključak

Istražujući posthumno izdanu zbirku došli smo do nekoliko zaključaka koje ćemo iznijeti prema važnosti za samu poetiku. Najvažniji je zaključak upravo taj da se poetika o kojoj pišemo

prirodno i evolucijski razvija što možemo iščitati iz samih pjesničkih tekstova. Poetika se razvija budući da su joj pripadajući pjesnički postupci jasno definirani, promišljeni i usustavljeni. Jezik je u tekstovima tipično severovski, stilski su postupci repetitivni i začetak imaju u prve dvije zbirke. Sadržajni je plan snažnije raspršen dok je struktura tekstova na određen način pojednostavljena. Na jasnost sadržajnog plana uvelike utječu oslabljene granice prostornih i vremenskih dimenzija u tekstovima, dok učestali i ustaljeni motivi i tematske konstrukcije (sadržajni fragmenti) služe kao vezivno tkivo unutar poetike. To je tendencija i namjera koju autor poštuje cjelovito u bilo kojoj fazi poetike. Upravo po pojednostavljenoj strukturi pjesama (strofičnost, ali ne i sročnost) možemo zamijetiti postupno zaokruživanje poetike po izrazu. Zaista nema sumnje, danas čitati Severa znači s lakoćom odijeliti jednu od njegovih pjesama od ostalih predložaka koji mogu biti samo nasljedni, ali ne i originalni i/ili inovativni. Drugi se zaključak veže uz prvi na način da evolucijski smjer poetike sadržava u sebi i postupno fokusiranje poetike na nekoliko protomimetičnih ideja koje omogućavaju univerzalnost pri iščitavanju sadržajnog plana, ali i poetike u cijelosti. Slobodno bismo mogli reći kako u prve dvije pjesničke zbirke pjesnik eksperimentom (kako jezičnim, tako i sadržajnim) traži vlastiti stil i pozicionira se u okviru već uspostavljenih stilskih odrednica dok se u kasnijoj fazi poetike autorov stil ponaša autonomno i distinktivno. Vjeru u promjenu paradigme književnosti i stvaralaštva kao takvoga možemo pronaći u nekolicini pjesničkih tekstova što znači da se pjesnička namjera nadograđuje na ideje prve ili druge pjesničke zbirke. Dakle, u razvojnom se smislu poetika postupno prilagođava jasnoći izraza i sadržaja pri čemu odbacuje strane faktore (izravne utjecaje) i zadržava fokus na samoj sebi. Severovski rečeno, poetici *više ne treba model*, a takvu konstataciju smatramo odlikom definiranog stila. Treći se zaključak veže uz potvrdu protomimetičkog koncepta pri čemu pjesnička namjera ostaje ispunjena, ali u isto vrijeme ne pretendira na istinsko predstavljanje svijeta ideja. Upravo se po navedenom teorijskom konceptu daje zamijetiti kako poetika u svojoj dijakronijskoj razvojnoj slici postaje usmjerenija na nekolicinu protomimetičkih ideja kojima je autor opčinjen. Te su ideje izrijekom navedene u ovom istraživanju i čini se svrsishodnim uzaludno predstavljanje svijeta ideja usporediti s apstraktnim ekspresionizmom kao slikarskim sinonimom. Konačno, četvrti se zaključak može ponajbolje razumjeti ako uzmemo u obzir suvremenost poetike. Naime, postoji jedan manji dio opusa koji tumačimo kao postmodernistički budući da se pojavljuju neki od ustaljenijih postmodernističkih obrazaca. Ti su pjesnički tekstovi dobro definirani (napose u posthumno izdanoj zbirci) uredničkim predgovorom, a u opusu se

pojavljaju kontinuirano s tim da ih je ponešto veći broj u zrelijoj fazi. Takvi su tekstovi izvrstan primjer *zeitgeista* te odličnog pjesničkog tumačenja vremena i prostora u kojem stvara. Upravo zbog navedenog te bismo pjesničke predloške trebali razmatrati u odnosu prema većini (tzv. neoavangardističkim stilskim predlošcima ako ih se tako uopće može nazvati budući da je riječ o poetici koja funkcionira kao izolirani sustav) i njihovom međudjelovanju. Dakle, promatramo li poetiku na izneseni način, postaje jasno kako Sever može biti preteča *semantičkog konkretizma*, ali tendencija prema odlikama navedene grupacije stilskih odrednica postupno iščezava slijedimo li dijakroniju stvaralaštva. Ukratko, autor postupno odbacuje okove postojećih i definiranih odrednica stilova i kreće se vlastitim poetičkim putem.

11. Zaključak

U ovom ćemo poglavlju predstaviti najvažnije zaključke proizašle iz istraživanja. Predstaviti ćemo zaključke kronološkim redom uzimajući u obzir dijakronijski poredak odgovora na istraživačka pitanja i rezultate hipoteza.

U prvom smo poglavlju jasno odredili kako je ruska (rana) avangarda jedan od najvećih izdanaka svjetskih pokreta avangarde, bilo to u umjetničkom ili društvenom smislu. Avangarda je, kako smo to i naveli, u trajnom sukobu s poviješću, tradicijom, ali i samom sobom. To je paradoksalni odnos rasta, ali i kraha avangarde. Ruska avangarda, za nas važnija jer se dotiče Severovog stvaralaštva, kao i cjelovita avangarda, gradi svoje temelje na povijesti koju pokušava negirati, ali samim tim činom ona je u neraskidivom odnosu s dominantom povijesti, kako u književnom, tako i u društvenom smislu. Ovakvo sagledavanje avangarde omogućuje nam stogodišnji odmak od njenih početaka, a pedesetogodišnji od početka Severovog stvaralaštva. Istraživanjem smo uvidjeli da se termin optimalne projekcije ne može primijeniti na pjesničko stvaralaštvo Josipa Severa, ali se pojedina navedena načela mogu. Dakle, pokazali smo da se ruska avangarda vezuje prvenstveno uz rast i izgradnju individualnog pjesničkog stila u pitanju i kao takva služi kao izvrstan početni uvid u odrednice individualnog stila.

Josip je Sever putovanjem u Rusiju i svijet općenito uspio dotaknuti stilske silnice koje su ga očaravale. Fenomen je to kojega je teško rekonstruirati i kojega je teško doživjeti. No postavlja se pitanje koliko je to bilo zaista središte ruske avangarde i futurizma, ili pak poezije *zauma*? Kao što smo već naveli, vremenska je razlika između stvaralaštva Josipa Severa i ruskih futurista otprilike pedesetak godina. Političke su prilike zaustavile književnu razmjenu mnogo zemalja podijelivši se na istočni i zapadni blok. SSSR je kao tvorevina bila poprilično zatvorena te su se dozvolili, tek u kasnijim godinama, prelasci i posjete studenata tom velikom savezu zemalja. Kao što smo naveli u dvama poglavljima, taj je susret izvrsno opisao Lujo Ludwig Bauer esejom o Severovim počecima, ali i utjecajima na njegovu poeziju. Put je u Rusiju poslužio kao svojevrsni katalizator promjena u Severovu pjesničku izričaju. Primarno, dolazi do promjene u motivaciji formiranja pjesničke misli. Naime, Sever shvaća važnost poezije *zauma* i snagu izričaja rane ruske avangarde. Sekundarno, Sever pronalazi i izravno sudjeluje u ostacima te rane avangarde. Tercijarno, povratkom u Zagreb započinje formiranje originalnog pjesničkog izričaja postupkom koji je naoko sličan, no u osnovi dijametralno suprotan postupcima ruskih kubofuturista i avangardista. Naš je stav da je nemoguće negirati utjecaj koji

je ruska rana avangarda ostavila na pjesnika u pitanju. No, strogo odjeljujemo utjecaj koji je ona ostavila na pjesnika i pjesnikov vlastiti inovativni izričaj. Hipotetiziramo da različitost shvaćanja pjesništva proizlazi iz osnovnih odrednica shvaćanja poezije kao umjetničkog čina. Pod time mislimo na činjenicu da je Josip Sever pjesnik *obnove avangardnih tradicija* (prema Dubravki Oraić-Tolić) i kao takav preuzima određene postupke karakteristične za ranu avangardu i avangardu općenito. U istraživanju hipotetiziramo da je pojam zvuka u pjesmi ili shvaćanje istog odlučujuće distinktivno obilježje suvremenika i Josipa Severa. Čini se da u najboljem scenariju ovakav pristup poeziji otvara vrata spoznaje sadržaja potpunom strancu poezijom za njega nepoznatog jezika. Upravo je ovo karakteristika i samog *nomadizma* (opet prema Dubravki Oraić-Tolić) koji se vezuje uz pjesničko iskustvo Josipa Severa. Sever nije pjesnik mikrolokality i lokalne zajednice. Pjesnik je to dalekih prostora, mističnih krajeva i pjesnik je to oznake širine ljudskog iskustva. U primarnoj razlici između Severa i ruskih futurista upravo se ogleda i pogled na svijet i dekodifikacija istog. Naime, Sever je izuzetno svjestan nemogućnosti promjene svijeta kroz književnost, pa stoga i ne čudi nedostatak optimalne projekcije u njegovom izričaju.

Istražujući pojmove originalnosti i inovativnosti koje usko vezujemo uz poetiku zaključili smo kako pravo definira rad originalnim kada je drukčiji od ostalih iz iste ili slične branše, uzimajući u obzir da rad ne mora biti u potpunosti gotov, već da je rad u duhu sličan svojim cjelinama ili fragmentima. Zaključno, teško je definirati što je originalno po pravnim definicijama budući da je ovdje ipak riječ o umjetničkom proizvodu koji je otvoren interpretaciji publike. Kroz povijest se originalnosti u književnosti pristupalo na različite načine. Kroz antiku, srednji vijek ili pak humanizam i renesansu, djela su se reproducirala ne zato što tadašnji autori nisu imali novih tema, već zato što su se poštovali uzori koji su održavali ljestvicu kvalitete umjetničkog teksta. Krajem klasicizma i prosvjetiteljstva, poimanje originalnog u književnosti drastično se mijenja. U romantizmu pjesnici smatraju originalnost kao svojevrsni vrh pjesničkog stvaralaštva te se uvodi takozvani *kult genija*, odnosno *kult originalnog autora*. Autora koji je u potpunosti drukčiji u izričaju od svih ostalih koji su bili prije njega, a sam je pisac vođen nekom nadnaravnom silom koja ga vodi pri konačnom ostvaraju. Stoga, razlučili smo da je Josip Sever originalan, ali i učen pjesnik što bi ga svrstavalo u pjesnike *inventia* u sprezi s *creatiom*. Zbog vremenskih okolnosti u kojima je pjesnik živio ne čudi anakronističan odabir rane ruske avangarde i avangarde općenito kao stila. Upravo zbog navedenog je odmah iskočio iz stilskih silnica vremena u kojem je djelovao (druga polovica XX. stoljeća) vrativši se pedesetak godina

u prošlost. Slijedi pjesnikov odnos prema pjesničkom tekstu (stvaranju) u kojem naglasak stavlja na označitelja, a ne na označeno. Isto tako, u pjesmama se pronalaze reference na mnogobrojne povijesne i društvene događaje i osobe što govori o širokom luku poznavanja što svjetske, što domaće umjetnosti, povijesti i znanosti. Kroz dva smo primjera iskazali pjesnikovu tendenciju prema igrariji i parodiji, kao i pjesnikovu tendenciju prema stvaranju novih riječi (neologizama), stilema, a i hapaksa pri tom dokazujući koliko je jezik i zvuk važan u pjesnikovu stvaralaštvu. Magija jezika jedna je od definirajućih karakteristika stvaralaštva Josipa Severa. Iako pjesnik stvara u vremenu postmodernizma (koliko god neodredljiv bio pojam), čini se da je pjesnik pokupio sve najbolje od moderne, ali i postmoderne književnosti. Uz sve ostale dokaze njegovoj originalnosti, najvažniji je onaj da pjesnik nije imao preteča, kao ni nasljednika. Postojali su pokušaji, no ostali su samo na tome - pokušajima. Formalno je pjesnik po našem književnom teoretičaru Zvonimiru Mrkonjiću svrstan u *pjesnike iskustva jezika*, što je i njegova formulacija, ali i u pjesnika preteču semantičkog konkretizma iako je sam termin, prema našem mišljenju, upitan.

Zaključili smo kako Severov pjesnički sustav djeluje relativno izolirano budući da se sedamdesetih godina prošlog stoljeća u hrvatskoj književnosti pojavljuju novi stilski pravci, ponekad okarakterizirani pravom eksplozijom stilova. Od pravaca svakako vrijedi spomenuti generaciju hrvatskih fantastičara, kojima je mističnost i bijeg u fantastično i unutarnje dodirna točka, generaciju hrvatske tzv. mlade proze koja za fokus književnog djela ima mlade, urbane ljude koji se bore sa svakidašnjim izazovima. Osim ova dva pravca u prozi nalazimo i tzv. povijesni roman, odnosno, prozu koju za temu ima povijesna zbivanja i prevrednovanje istih. Posebno mjesto u prozi ima i tzv. žensko pismo koje vlastitim, ženskim pogledom, odnosno, sentimentom promatra svijet i zbivanja u njemu. Dolazak postmoderne se osjeća i većina je pisaca svjesna da *novo više nije novo*, odnosno da igrarija i parodija imaju veliku ulogu u književnosti. pisci postaju svjesni da se književnošću ne može promijeniti svijet i modernističke zablude ostavljaju povijesti. Može se reći da se prihvaća postmodernistička krilatica: *sve prolazi!* U pjesništvu je situacija ponešto drukčija, ali ne i sasvim različita. Tradicionalno okupljanje poetika oko periodike prestaje biti dominantna u književnoj pjesničkoj produkciji, već pjesnici traže nove načine iskazivanja vlastitog pjesničkog stvaralaštva. Nakon časopisa *Razlog*, dolazi časopis *Pitanja*, a nakon kratkog izlaženja časopisa *Off*, slijedi doba *Quoruma*. Pjesnik o kojemu je riječ s pravom je graničan i nesvrstan u poetike njegovih suvremenika. Josip je Sever gradio vlastiti stil na zasadama poezije *zauma* i rane ruske avangarde da bi iste

transcendentirao korištenjem jezika kao spona koja mu je omogućila prevrednovanje pjesništva kao općeg pojma. Ostaje nam, dakle, pjesnik izrazite originalnosti, književnoteorijski priznatog stila, ali ipak na marginama razumljivosti. U vremenu kada se teži jednostavnosti i povratku nešto tradicionalnijim stilovima u pjesništvu, pa i vezanom stihu, pjesnik piše visoko apstrahirano pjesništvo s naglaskom na zvuk. U konačnici, može se reći kako Josip Sever nije kraj jedne epohe modernizma i moderniteta, nekakvog povratka avangardnim tradicijama, već amalgam modernizma i postmodernizma, čvrsta i jasna spona između ta dva svijeta.

U poglavlju u kojem smo razložili i definirali novi teorijski koncept (interpretacijski ključ) zaključili smo kako je *protomimesis* uzaludni pokušaj predstavljanja vječnog poretka ideja prvotnim utiscima značenja prirode svijeta bez pokušaja promjene istog kroz umjetnost. *Protomimesis* je prvi utisak, prvi dojam savršenog svijeta ideja koji mi, obični smrtnici, možemo samo naslućivati. Jasno je značenje jedino u svijetu ideja i njemu se ne možemo približiti. Stoga, *protomimesis* pokušava predstaviti svijet ideja, a ne materijalni svijet u kojem živimo. Upravo protomimetičnost utječe na percepciju proučavane umjetnosti. Ako Severovo stvaralaštvo proučimo kroz prizmu *protomimesisa* dolazimo do zaključka kako je to isto stvaralaštvo filozofske prirode. Tu se može iskazati poveznica s prvotnim shvaćanjem mimeze i tvrdnjom da je pjesništvo filozofskije od povijesti koja je činjenična. U slučaju poetike Josipa Severa, stvarnost je krnji odraz savršenosti ideje i forme i kao takva je predstavljena (poetika) kao, severovski rečeno, *put prema kraju puta*. Ukratko, Severova poetika složnošću sadržajne izvedbe teksta upućuje na pojednostavljivanje umjetničkog principa približavajući isti filozofskom konceptu nemogućnosti ostvaraja savršenog svijeta ideja u imitaciji tradicionalno (aristotelovski) imitirane stvarnosti. Stoga, zaključujemo kako je Severov književni tekst imitacija tradicionalnog književnog teksta i kao takav samo odsjaj tradicije književnog sustava. U još manje riječi mogli bismo reći da je Severova poetika filozofski koncept u stihovima. Zbog svega navedenog, zaključujemo kako je postupak protomimetičnosti u Severovoj poetici namjeran. Oblikovati se može samo imitacija imitacije koja pruža beskonačno mnogo značenja, ali ni jedno nije univerzalno ili očito. Razlika Severove naspram ostalih poetika jest da Josip Sever shvaća da se poeziji kakvu ju poznajemo približava kraj. Današnji svijet naprosto nema više vremena za imitaciju imitiranog. Za umjetnost nema mjesta u Platonovoj *Državi*, kao ni u ovoj današnjoj, globalnoj. Subjektivno bismo mogli reći da je razlika Platonove *Države* i današnje globalne države u tome da su robovi postali radnici. Odnos prema umjetnosti ostaje isti.

Proučavajući i interpretirajući pjesničku zbirku *Diktator* u cijelosti došli smo do zaključaka koji upućuju na pogrešnu procjenu relativno starije književno-teorijske misli kako je riječ o manje više raspršenom (disperziranom) značenju pjesama bez tvrde okosnice. Imamo li u vidu okvirni nacrt teorije *protomimesisa* i ako interpretaciju zbirke podredimo istoj, prvi se zaključak veže uz koherentnost i homogenost metode ispitivanja i ispitane građe. Smatramo kako smo potvrdili i argumentima potkrijepili postojanje protomimetičnih struktura pjesničkih ideja u analiziranim tekstovima. Pokazalo se kako tekst ne stvara značenja usko vezana za razvojnu mogućnost svijeta (Aristotelove mimeze) već kako tekst predstavlja ili oblikuje uzaludni proces pokušaja spoznaje ideje. Budući da se pjesnik obilato koristi projektom *zvuka koji diktira smisao*, što znači da je tekstualni sadržaj podređen zvučnom, smatramo kako je samo prigodno da taj isti zvuk označava proces i postupak kognicije naoko raspršenog sadržaja tekstnog predloška. Dokazali smo kako je pjesnički postupak Josipa Severa, uz koji vezujemo njegovu cijelu poetiku, usko vezan uz pokušaj promjene paradigme sustava pjesništva. Stoga, pjesnički se postupak može ogledati na dvije velike razine. Na prvoj razini (plićoj) pjesnik prepušta naglasak zvuku, a na drugoj (dubljoj) prepušta mjesto Aristotelovske koncepcije mimeze Platonovom svijetu ideja i pripadajućoj prvotnoj mimezi. Odnos ove dvije razine može se opisati reciprocitetom između Aristotelove koncepcije mimeze i tradicionalnih oblika pjesništva. Nemogućnost predstavljanja savršenog svijeta ideja povezujemo sa suvremenom misli o nemogućnosti promjene našeg materijalnog svijeta kroz književnost. Upravo ovdje vidimo razloge nepostojanja *optimalne projekcije budućnosti* u Severovoj poetici. Dakle, pjesnik ne oblikuje nove vrijednosti, on samo ukazuje pjesničkim tekstom na nemogućnost promjene društvene ljestvice vrijednosti uzaludno pokušavajući predstaviti koncept pojedine ideje u cijelosti. Naravno, pjesnik je svjestan uzaludnosti njegova postupka pa stoga i dopušta raspršenost tekstualnog sadržaja. Ukratko, umjesto da pjesnik koristi već odavno imitirane pjesničke oblike, on imitacijom imitiranih pjesničkih oblika uspostavlja pjesničku strukturu koja u osnovi ima stilske figure koje izazivaju eufoniju. Upravo su stilske figure oruđe kojim pjesnik pridaje naglasak zvuku pa se nedostatak specifičnog i cjelovitog tekstualnog sadržaja ne manifestira kao svojevrsna pjesnička greška već ukazuje na postojanje dublje strukture tekstualnog sustava. Teorijskim smo nacrtom *protomimesisa* ukazati na to da ipak nije riječ o cjelovitom napuštanju značenja leksičkog sadržaja već da je leksičko značenje tog sadržaja namjerno otvoreno i uz primjerenu interpretaciju relativno koherentno. U sprezi zvuka i semantičkog značenja, načelo *protomimesisa* služi kao medijator.

Stoga, zaključili smo kako, barem što se Severove poetike tiče, Platonova koncepcija mimeze puno bolje odgovara od Aristotelove (tradicionalne). Razloga je nekoliko. Prvi razlog nalazimo u tome što je sadržajna (značenjska, semantička) razina tekstnog predloška raspršenija (disperziranija) i otvorenija od pjesama koje imaju uvržeženiji i tradicionalniji pristup mimezi. Takvo nas razmišljanje navodi na zaključak kako pjesnik pridaje mnogo više naglaska izrazu (zvučnoj izvedbi) no što je to slučaj kod ostalih pjesnika i to uvelike utječe na diferenciranost Severove poetike. Taj je zaključak izrazito važan jer donosi dvostruku implikaciju. Prva je implikacija da je Severova poetika donekle dobro protumačena od naše književno-teorijske misli, iako je sadržajna razina mnogo koherentnija, jasnija i stilski bogatija od onoga kako je ista bila tumačena nakon samog tiskanja zbirke što smo kasnije i dokazali u dijelu pojedinačne analize pjesama i pripadajućih protomimetičnih ideja i druga implikacija koja se odnosi na glavnu hipotezu istraživanja, a to je razina inovacije u suvremenom hrvatskom pjesništvu koja potvrđuje da je Severov pjesnički sustav u glavnini izoliran. Iz navedenog slijedi zaključak kako je glavni razlog visokoj razini inovacije Severove poetike upravo promjene koncepta mimeze, odnosno prelaska s Aristotelove na Platonovu koncepciju mimeze. Razlog prelaska s jedne koncepcije na drugu vidimo upravo u nastojanju pjesnika prema promjeni paradigme književnog, a samim tim i pjesničkog sustava. Dokaze ovome nalazimo u motivskim, tematskim, jezično-stilskim i idejnim konstrukcijama u cijeloj poetici. Ukratko, pjesnik (što potvrđuje postmodernističku opredijeljenost i dobro tumačenje duha vremena (*zeitgeista*) u kojem stvara) pokušava promijeniti paradigmu pjesničkog sustava ne bi li ukazao na nemogućnost predstavljanja vječnog poretka ideja što ukazuje na uzaludnost promjene ljestvice društvenih vrijednosti. Dokaz ovome pronalazimo u nedostatku *optimalne projekcije budućnosti*. Drugi veliki razlog prelaska s jedne koncepcije mimeze na drugu jest posljedica inertnosti književnog sustava. Iako je pjesnik pridao više naglaska izrazu, smatramo kako smo potvrdili kako je cijela zbirka pisana s jedinstvenim interpretacijskim ključem koji se sastoji od nekoliko tematskih cjelina iz kojih proizlaze određeni pokušaji predstavljanja protomimetičnih ideja u sprezi sa stalnim motivskim, tematskim, jezično-stilskim konstrukcijama koje cijeloj poetici daju konstantnost, koherentnost i sadržajnu srž za koju se prije većinski smatralo kako ne postoji ili se nalazi u tragovima. Smatramo kako smo odgovorili na mnoga istraživačka pitanja vezana uz prvotno istraživačko pitanje te pripadajuću mu osnovnu hipotezu istraživanja. Isto tako, smatramo kako smo se radom udaljili od nepotrebnih terminoloških brkanja termina ili sinonimiziranja istih koji se vezuju uz postmodernizam te avangardu i koji su korišteni

uglavnom kako bi detaljnije opisali Severov pjesnički postupak. Zaključujemo kako smo stvaranjem novoga termina *protomimesisa* i cjelovitom interpretacijom prve pjesničke zbirke *Diktator* pravilno i iscrpno ukazali na Severov pjesnički postupak što znači da navedeni termin može poslužiti akademskoj zajednici u budućim istraživanjima relativno sličnih poetika ili pojedinih poetika Severovih suvremenika. Isto tako, smatramo kako smo ukazali na teškoću pri odabiru versifikacijskih sustava pri interpretaciji pjesništva budući da postoji nesklad u novoštokavskim jezicima pa ostajemo pri mišljenju kako je ipak silabički versifikacijski sustav optimalan za proučavanje širokog raspona pjesničkih tekstova.

Interpretirajući zbirku *Anarhokor* ostvarili smo nekoliko važnih zaključaka koje ćemo predstaviti u odnosu na važnost poetike. Na samom smo početku poglavlja komparativno interpretirali posljednje pjesme u obje zbirke. Uspoređujući pjesme ustvrdili smo kako se ključ iščitavanja pronalazi upravo u posljednjim pjesmama budući da posjeduju repetitive motiva i cjelina koje pronalazimo u zbirkama. Ustvrdili smo isto tako da je prostorna i vremenska struktura u pjesmama (i pridajuće joj dimenzije) dodatno oslabljena što za posljedicu ima veću pjesničku slobodu. Takva pjesnička sloboda i postupak nadograđuju postojeći pjesnički sustav na način da se istom omogućava veće apstrahiranje što recipročno teme u tradicionalnom smislu čini protomimetičkim idejama. Protomimetičke su teme i sam protomimetički postupak jasnije predstavljeni u drugoj pjesničkoj zbirci što se slaže s prvotnom hipotezom istraživanja. Takva je evolucija u našoj književnoj i teorijskoj misli prikazana kao dodatno širenje plana sadržaja i značenja budući da postoji dodatni odmak od imitiranih pjesničkih formi i postupaka. Ovim smo istraživanjem dokazali relativno suprotno. Naime, sadržajni je plan izuzetno koherentan i homogen u cjelini budući da postoje jasne motivske, tematske te stilske odrednice koje se ponavljaju i čine skladnu cjelinu. Upravo se na tim repetitivama pjesnik dodatno zaustavlja dekonstruirajući ih što nas dovodi do jasnog zaključka o postmodernističkom pristupu pjesnika. Vrlo je bitno naglasiti i tendenciju pjesnika da se metaliterarno referira kako na svoju poetiku tako i na sam proces stvaranja. Ta je tendencija izrazito bitna uzmemo li u obzir protomimetičku ideju stvaralaštva koja je najzastupljenija u drugoj zbirci i čini jasnim odabir pjesničkog postupka. Smatramo da smo ovim zaključcima potvrdili kako je Severova poetika zapravo filozofski koncept u stihovima. Najkraće rečeno, Severova poezija za osnovu ima visokoapstrahirani pojam poezije, odnosno Severova poezija nastaje poezije radi pri čemu je pjesnička namjera spas poezije.

Istražujući posthumno izdanu zbirku došli smo do nekoliko zaključaka koje ćemo iznijeti prema važnosti za samu poetiku. Najvažniji je zaključak upravo taj da se poetika o kojoj pišemo prirodno i evolucijski razvija što možemo iščitati iz samih pjesničkih tekstova. Poetika se razvija budući da su joj pripadajući pjesnički postupci jasno definirani, promišljeni i usustavljeni. Jezik je u tekstovima tipičan za Severa, stilski su postupci repetitivni i začetak imaju u prve dvije zbirke. Sadržajni je plan snažnije raspršen dok je struktura tekstova na određen način pojednostavljena. Na jasnost sadržajnog plana uvelike utječu oslabljene granice prostornih i vremenskih dimenzija u tekstovima, dok učestali i ustaljeni motivi i tematske konstrukcije (sadržajni fragmenti) služe kao vezivno tkivo unutar poetike. Upravo po pojednostavljenoj strukturi pjesama (strofičnost, ali ne i sročnost) možemo zamijetiti postupno zaokruživanje poetike po izrazu. Drugi se zaključak veže uz prvi tako da evolucijski smjer poetike sadržava u sebi i postupno fokusiranje poetike na nekoliko protomimetičnih ideja koje omogućavaju univerzalnost pri iščitavanju sadržajnog plana, ali i poetike u cijelosti. Slobodno bismo mogli reći kako u prve dvije pjesničke zbirke pjesnik eksperimentom (kako jezičnim, tako i sadržajnim) traži vlastiti stil i pozicionira se u okviru već uspostavljenih stilskih odrednica i silnica dok se u kasnijoj fazi poetike autorov stil ponaša autonomno i distinktivno. Dakle, u razvojnom se smislu poetika postupno prilagođava jasnoći izraza i sadržaja pri čemu odbacuje strane faktore (izravne utjecaje) i zadržava fokus na samoj sebi. severovski rečeno, poetici *više ne treba model*, a takvu konstataciju smatramo odlikom definiranog stila. Treći se zaključak veže uz potvrdu protomimetičkog koncepta pri čemu pjesnička namjera ostaje ispunjena, ali u isto vrijeme ne pretendira na istinsko predstavljanje svijeta ideja. Konačno, četvrti se zaključak može ponajbolje razumjeti ako uzmemo u obzir suvremenost poetike. Naime, postoji jedan manji dio opusa kojega tumačimo kao postmodernistički budući da se pojavljuju neki od ustaljenijih postmodernističkih obrazaca. Ti su pjesnički tekstovi dobro definirani (napose u posthumno izdanoj zbirci) uredničkim predgovorom, a u opusu se pojavljuju kontinuirano s tim da ih je ponešto veći broj u zrelijoj fazi. Dakle, promatramo li poetiku na izneseni način, postaje jasno kako Sever može biti preteča *semantičkog konkretizma*, ali tendencija prema odlikama navedene grupacije stilskih odrednica postupno iščezava slijedimo li dijakroniju stvaralaštva. Ukratko, autor postupno odbacuje okove postojećih i definiranih odrednica stilova i kreće se vlastitim poetičkim putem.

Jasno je kako se naša promišljanja i hipoteze o prostornim i vremenskim dimenzijama poklapaju s razmišljanjima književno-teorijske misli. Upravo se kroz odnos prema pismu i

jeziku Sever odmiče od stilskih dominantni s vlastitim i inovativnim pristupom predstavljanju slike svijeta. Upravo u propitivanju samog procesa stvaranja i preoblike istog vidimo osnovanost protomimetične ideje stvaralaštva. Dakle, jasno je kako i u sadržajnom planu postoji sklad koji iščitavamo pri analizi Severova cjelokupnog opusa. Zaista, Severova je autorska svijest problemu pjesništva i umjetnosti općenito pristupala izrazito svjesno i nema govora o bilo kakvim slučajnim tekstualnim manifestacijama. Sever je uistinu pjesnik koji je zadužio našu književnost na mnogo načina, a najviše se ističe posljedično legitimiziranje strategija povijesnih avangardi s vremenskim odmakom kao i inovativan pjesnički postupak koji je utjecao na cijeli niz hrvatskih pjesnika, kako Severovih suvremenika, tako i naših. Stoga, slobodno možemo reći kako je Severovo nasljeđe i pripadajuća mu poetika izrazito utjecala na suvremeno hrvatsko pjesništvo, a ti se utjecaji i danas relativno snažno osjećaju u suvremenom hrvatskom pjesničkom stvaralaštvu. Severovo je nasljeđe golemo, tip je njegove poetike rijedak u nacionalnim književnostima, njegov je pjesnički postupak izvrstan eksperiment, ostvaraj remek-djelo, ali ta ista poetika (zbog razine složenosti i komunikacijskog šuma u suvremenosti) ne postoji u oku prosječnog promatrača. Možda joj je to i najveća čar.

12. Literatura

Izvorna građa:

- Sever, Josip. *Diktator*. Zagreb: Studentski centar, 1969.
- Sever, Josip. *Anarhokor*. Zagreb: Naprijed, 1977..
- Sever, Josip. *Svježa dama Damask trese*. Zagreb: Lunapark, 2004.

Monografije:

- Aristotel. *Nauk o pjesničkom umjeću/Reprint*. pr. M. Kuzmić, Zagreb: Tisak Kr. zemaljske tiskare, 1912.
- Bacalja, Robert. *Marakovićeve ocjene hrvatskog književnog ekspresionizma*. U zborniku: *Zbornik o Ljubomiru Marakoviću*. Zagreb: Fakultet hrvatskih studija, 2020.
- Bagić, Krešimir. *Živi jezici: poetska pisma Ivana Slamniga, Josipa Severa i Anke Žagar*. Zagreb: Naklada MD, 1994.
- Bagić, K. *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost (1970. – 2010.)*. Zagreb: Školska knjiga, 2010.
- Bahtin, Mihail. *O romanu*. Beograd: Nolit, 1989.
- Biti, Vladimir. *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus, 1992.
- Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 2000.
- Bošnjak, Branimir. *Apokalipsa avangarde*. Rijeka: ICR, 1982.
- Bošnjak, Branimir. *Modeli moderniteta: dekonstrukcija svijeta/jezika i postavangardni estetizam u poeziji Josipa Severa*. Zagreb: Zagrebgrafo, 1998.
- Bradley, A. C. *Oxford Lectures on Poetry*. New York: St. Martin's Press, 1965.
- Bürger, Peter. *Teorija avangarde* prev. Nataša Medved. Zagreb: Antibarbarus, 2007.
- Calinescu, Matei. *Lica moderniteta – avangarda, dekadencija, kič*. Zagreb: Stvarnost, 1988.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Princeton: PUP/Bollingen, 1983.
- De Micheli, Mario. *Umjetničke avangarde XX. Stoljeća* prev. Miahela Vekarić. Zagreb: MH, 1990.
- Dujčić, Lidija i Bauer, Ludwig. *Knjiga o Sunčani i Severu*. Sisak: Aura, 2010.
- Faryno, Jerzy. *Dešifriranje ili nacrt eksplikativne poetike*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1993.
- Flaker, Aleksandar. *Poetika osporavanja*. Zagreb: Školska knjiga, 1984.
- Hegel, G. W. F. *Vorlesungen uber die Asthetik I-II*. Stuttgart: Frommanns Verlag, 1964.
- Hegel, G. W. F. *Estetika I. i II.* prev. dr. Nikola Popović. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1986.

- Henneberg, Ivan. *Autorsko pravo, drugo izmijenjeno i dopunjeno izdanje*. Zagreb: Informator, 2001.
- Hocke, G. R. *Manirizam u književnosti*. Zagreb: Cekade, 1984.
- Ibrišimović-Šabić, Adijata. *Kameni Spavač Maka Dizdara i ruska književna avagarda*. Sarajevo: Slavistički komitet, 2010.
- Kant, I. *Kritika rasudne snage* prev. Viktor. D. Sonnenfeld. Zagreb: Kultura, 1957.
- Katančić, M.P. *Fructus auctumnales*, citirano prema Franičević (1957), *O nekim problemima našega ritma*. Zagreb: Rad JAZU, knj.13, 1791.
- Lamarque, P. i Olsen, S. H. *Truth, Fiction and Literature: A Philosophical Perspective*, Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Lübbe, Hermann. *Prikraćeno prebivanje u sadašnjosti – Promjene razumijevanja historije*, u *Postmoderna ili borba za budućnost*. Zagreb: August Cesarec, 1993.
- Marković M., Slobodan. *Pravo intelektualne svojine*. Beograd: Službeni glasnik, 2000.
- Milanja, Cvjetko. *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000., IV. dio, knjiga 2*. Zagreb: Altagama, 2012.
- Moranjak-Bamburac, N. *Retorika tekstualnosti*. Sarajevo: Baybook, 2003.
- Mrkonjić, Zvonimir. *Suvremeno hrvatsko pjesništvo - Razdioba (1940 - 1970)*. Zagreb: Biblioteka: Tridvajedan. Pjesništvo, V.B.Z, 2009.
- Mrkonjić, Zvonimir. *Suvremeno hrvatsko pjesništvo - Novi tekstovi (1970 - 2010)*. Zagreb: VBZ, 2010.
- Nemeč, K. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Znanje, 2003.
- Oraić-Tolić, Dubravka. *Civilizacijski nomadizam Josipa Severa u: Sever, Josip. Borealni konj*. Zagreb: Mladost, 1989.
- Oraić-Tolić, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- Pavličić, Pavao. *Stih i značenje*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1993.
- Pavličić, Pavao. *Mala tipologija moderne hrvatske lirike*. Zagreb: Matica hrvatska, 2008.
- Platon. *Država - Državnik*. Zagreb: Matica hrvatska, 1942.
- Prosperov Novak, S. *Povijest hrvatske književnosti (svezak III i IV)*. Split: Marjan tisak, 2004.
- Rem, Goran. *Poetika brisanih navodnika*. Zagreb: Omladinski kulturni centar Zagreb, 1988.
- Rem, Goran. *Koreografija teksta*. Zagreb: Meandar, 2003.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *Philosophie der Kunst*. Munchen: Werke III, H. Bech'sche Verlagbuchhandlung, 1965.
- Schmidt, Siegfried J. *Estetski procesi*. Niš: Gradina, 1975.

- Slamnig, Ivan. *Hrvatski Stih 20. stoljeća*. U zborniku: *Hrvatska književnost u europskom kontekstu*. Zagreb, 1978.
- Solar, Milivoj. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 2005.
- Solar, Milivoj. *Književni leksikon*. Zagreb: Matica hrvatska, 2011.
- Sorel, Sanjin. *Hrvatsko avangardno pjesništvo*. Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci, 2009.
- Šoljan, Antun. *Hrvatska književnost u europskom kontekstu*. Zagreb, 1978.
- Šamija, Ivan Branko. *Hrvatski rječotvornik*. Zagreb: Društvo Lovrečana Zagreb, 2011.
- Vidmar Jovanović, Iris. *Umjetnost genija: Kant i suvremena filozofija pjesništva*. Rijeka: Sveučilište u Rijeci, 2021.
- Vuković, Tvrtko. *Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši*. Zagreb: Disput, 2004.
- Vuletić, Branko. *O arbitrarnosti lingvističkog znaka u umjentičkom tekstu*. U zborniku: *Slovo razlike*. Zagreb, 1970.
- Vuletić, Branko. *Gramatika govora*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1980.
- Žmegač, Viktor. *Europski kontekst ekspresionizma*. U zborniku: *Ekspresionizam u hrvatskoj književnosti i umjetnosti*. Zagreb: Altagama, 2002.
- Žmegač, Viktor. *Povijest njemačke književnosti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naknada, 2003.

Međumrežni izvori:

- Avangarda. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 13. 4. 2021.
<<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=4808>>.
- Biblija. <https://biblija.ks.hr/knjiga.aspx?g=1>, pristupljeno: 17. travnja 2020.
- Branimira Lazarin. *Kao dječak je tražio majčino tijelo po krvavoj Savi*.
<https://express.24sata.hr/kultura/kao-djecak-je-trazio-majcino-tijelo-po-krvavoj-savi-21100> (14. rujna 2019).
- Dijegeza. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 20. 1. 2022.
<<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=15133>>
- Ervin Jahić. *Razgovor*. Razgovarao Andrija Tunjić. Zagreb: Vijenac, br. 426,
<http://www.matica.hr/vijenac/426/Hrvatska%20poezija%20je%20europska/>, 14. rujna 2019.
- Hrvatski leksikon. <http://www.hrleksikon.info/definicija/originalnost.html>, pristupljeno 24. veljače 2021.
- Jezikoslovac, <https://jezikoslovac.com/word/0p8x> pristupljeno: 21. studenog 2017.

- Kompozicija. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 14. 4. 2021.
<<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=32667>>
- Mimeza. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 6. 11. 2021.
<<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=40983>>.
- Modernizam. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 29. 11. 2021.
<<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=41465>>
- Originalnost. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 24. 2. 2021.
<<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=45503>>.
- Upute za izradu doktorskog rada. Ured za poslijediplomske studije, Unizd. Pristupljeno 17. 1. 2022. <<https://www.unizd.hr/studiji-i-studenti/uredi-za-studije/ured-za-poslijediplomske-studije/doktorski-rad-upute-i-procedure/izrada-doktorskog-rada>>.

Znanstveni članci i periodika:

- Bošnjak, Branimir. *Strategije književnih povijesnih avangardi*. Zagreb: Fluminensia, 1997.
- Kolar, Mario. *Sinteza pjesništva postmoderne*. Zagreb: Croatica, 2013.
- Kovačević, Marina. *Na zasadama pjesničke avangarde*. FLUMINENSIA, god. 6, br. 1-2, 1994.
- Maroević, Tonko. *Razlikovanje zanosa, razvrstavanje rodova*. Prilozi 55-56, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2002.
- Maleš, Branko. *Izvadci iz časopisa Off*. Zagreb: August Cesarec, 1978.
- Mikulaco, Daniel. *Autoritet i postmodernizam*. Pula: Nova Istra, 2009.
- Mikulaco, Daniel. *Funkcija umjetničkog djela (sistema)*. Zagreb: Književna smotra, 2009.
- Parežanin, Lujo. *Pjesništvo Josipa Severa i problemi proučavanja neoavangardne književnosti*. u: Umjetnost riječi. Zagreb: LIX 1-2, 2015.
- Penna, Sue. i O'Brien, Martin. *Postmodernism and Social policy: a small step forward?*, Journal of Social Policy. Vol. 25, No. 1. University of Lancaster, University of Surrey: Department of Applied Social Science, Department of Sociology. 1996.
- Schiffler, Ljerka. *Uz povijest jednog pojma: Creatio u obzoru renesansnog mišljenja na primjeru Petrićeve Nove filozofije*. Prilozi 53-54, Zagreb: Institut za filozofiju, 2001.
- Sever, Josip. *Uvodna riječ Josipa Severa*. Pitanja II, br. 13–14, str. 1261 – 1262; Zagreb, 1970.

- Vuković, Tvrtko. *Imperijalizam zvuka: bajalački logocentrizam Severove lirike*. Croatica, vol 28, br. 58, 2014.

Rječnici:

- Bačić, Krešimir. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska Knjiga, 2015.
- Šamija, Ivan Branko. *Hrvatski rječotvornik*. Zagreb: Društvo Lovrečana Zagreb, 2011.

Pojmovnici:

- Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, 2005.

Izlaganja:

- Blažević, Borislav. *Originalnost intelektualne tvorevine i kreativnost kod autorskog djela*. Zagreb: Visoki trgovački sud Republike Hrvatske, 2008.

13. Sažetak doktorske disertacije

U doktorskoj se disertaciji istražuju tri glavne hipoteze potkrijepljene istraživačkim pitanjima i teznim rečenicama. Prva se hipoteza vezuje uz odredbu razine inovativnosti u pjesničkom predlošku, druga se vezuje uz razinu prikladnosti novoga teorijskog koncepta predstavljenog u disertaciji, *protomimesisa*, dok se treća hipoteza vezuje uz razinu stvaralačkog nasljeđa koje je Josip Sever prepustio povijesti, suvremenosti te budućnosti hrvatske književnosti. Smatramo kako smo istraživanjem potvrdili tri osnovne hipoteze istraživanja što označava potencijalni i trajni doprinos akademskoj zajednici budući da se teorijski koncept može primijeniti i na pjesnike relativno slične stilske dominante iako Severovo stvaralaštvo i pripadajuća mu poetika funkcionira kao relativno izoliran sustav. U istraživanju smo cjelovito interpretirali poetiku na razini pojedinačne pjesme što za rezultat ima pravilno i cjelokupno pozicioniranje Severa u suvremenoj hrvatskoj književnosti. Krenuli smo s općenitim postavkama književnih, teorijskih i kulturalnih krugova avangarde, poetičkim silnicama Severa i njegovih suvremenika i uvjetno govoreći, preteča, nastavili s definiranjem novog interpretacijskog ključa, cjelovito i pojedinačno istražili opus te u konačnici odredili razinu nasljeđa poetike u pitanju. Istraživanje je pokazalo kako Severov poetički sustav i stvaralački postupak funkcioniraju izolirano, potvrđena je ispravnost teorijskog koncepta te se u konačnici istraživanja Severovo nasljeđe identificiralo kao izuzetno važno u dijakronijskom i sinkronijskom smislu.

Ključne riječi: Josip Sever, avangarda, inovativnost, protomimesis, suvremeno hrvatsko pjesništvo, poetičko nasljeđe

14. Summary

The doctoral dissertation explores three main hypotheses supported by research questions and thesis sentences. The first hypothesis is related to the level of innovation in the poetic template, the second is related to the level of suitability of the new theoretical concept presented in the dissertation, *protomimesis*, while the third hypothesis is related to the level of creative heritage left by Josip Sever to history, contemporaneity and future of Croatian literature. We believe that the research confirmed three basic research hypotheses, which signifies a potential and lasting contribution to the academic community since the theoretical concept can be applied to poets of relatively similar stylistic dominance, although Sever's work and poetics function as a relatively isolated system. In the research, we have fully interpreted poetics at the level of an individual poem, which results in the correct and overall precise positioning of Josip Sever in contemporary Croatian literature. We started with the general settings of literary, theoretical and cultural circles of the avant-garde, the poetic forces of Sever and his contemporaries, and conditionally speaking, the forerunners, continued with defining a new interpretive key, researched the opus comprehensively and individually, and finally determined the level of heritage of the poetics in the question. The research showed that Sever's poetic system and creative process function in isolation, the correctness of the theoretical concept was confirmed, and ultimately, the research identified Sever's legacy as extremely important in diachronic and synchronic terms.

Keywords: Josip Sever, avant-garde, innovation, protomimesis, contemporary Croatian literature, poetic legacy

15. Prilozi

U istraživanju se nalaze sljedeći prilozi:

1. Fotografije:

Fotografija 1. Neprevedeno i skenirano pismo

Fotografija 2. Prvi prijevod pisma

Fotografija 3. Detaljan prijevod pisma

Fotografija 4. Autorova vlastoručna korekcija pjesničkog teksta

2. Satelitske snimke:

Satelitska snimka 1. Zabranjeni grad u području Carskog grada Pekinga

16. Životopis doktoranda

Božidar Cvenček rođen je 21. veljače 1989. godine u Slavonskome Brodu. Nakon završenog osnovnoškolskog i srednjoškolskog obrazovanja upisuje znanstveni studij hrvatskoga i talijanskoga jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli. Diplomski rad *Stilemi u pjesničkoj poetici Josipa Severa* brani 2012. godine pod vodstvom mentorice dr. sc. Mirjane Benjak. Iste se godine zapošljava u Gospodarskoj školi Buje te nakon uspješnog polaganja stručnog ispita neprekidno radi u sustavu obrazovanja (što osnovnoškolskog, što srednjoškolskog). Od 2012. godine redovito piše znanstvene radove te izlaže na znanstvenim skupovima. Godine 2016. upisuje Poslijediplomski studij *Humanističke znanosti* na Sveučilištu u Zadru. U roku brani sinopsis disertacije *Inovativnost i pjesničko nasljeđe Josipa Severa*. Godine 2018. postaje predsjednik Ogranka Matice hrvatske u Umagu. Pjesnički mu prvijenac *Igle, insekti i izgorjele šibice* tiska 2021. godine Matica hrvatska. Četiri je godine zaredom (2018. – 2022.) glavni urednik književno-povijesnog zbornika *Bujština* koji redovito izlazi od 1967. godine. U posljednjih je četiri godine glavni urednik preko deset naslova (što književnih, što publicističkih). Trenutno je član (izabran na Glavnoj skupštini Matice hrvatske 9. prosinca 2021.) Glavnog odbora Matice hrvatske u mandatnom sazivu 2021./2022. Trenutno radi u Osnovnoj školi Marije i Line u Umagu na mjestu učitelja predmeta Hrvatski jezik. Živi u Novigradu (istarskom) sa suprugom i kćeri.