

IVANA BULJUBAŠIĆ
Dubrovačka 18, HR – 31000 Osijek
ivana.buljubasic@gmail.com

HETEROGENOST STILOVA I DRUGOMEDIJSKI KODOVI KRITIČARSKIH TEKSTOVA U "ZADOVOLJŠTINI U TEKSTU" GORANA REMA

U radu se analizira knjiga kritičarskih tekstova *Zadovoljština u tekstu* (1989) Gorana Rema kojoj se prilazi iz tradicionalne tipologije funkcionalnih stilova. Proučava se postojanje medijskih kodova i njihovo isprepletanje pri čemu kritičarski tekstovi, a i knjiga u cijelosti, poprimaju intermedijalni karakter. Rad nudi pregled zastupljenih funkcionalnih stilova (znanstvenoga, esejističkoga, književnoumjetničkoga, razgovornoga, žurnalističkoga, publicističkoga) te varijante medijskoga subjekta koje proizlaze iz iskustva kritičarskoga subjekta i kodova kulture (ponajprije medijske i *rock*-kulture) koje subjekt upisuje u čitanje i interpretiranje književnih predložaka. Rad pokazuje funkcionalnostilsku heterogenost kritičarskih tekstova u *Zadovoljštini u tekstu* te postojanje četiriju varijanata medijskoga subjekta na temelju čega se zaključuje da je riječ o hibridnim tekstovima imenovanim postkritikama čija hibridnost sugerira pripadnost postmodernoj kulturi.

KLJUČNE RIJEČI: *funkcionalni stilovi, književna kritika, medijski subjekt, postkritika, postmodernizam, "Zadovoljština u tekstu"*

1. UVOD

Knjiga *Zadovoljština u tekstu* (1989) Gorana Rema izbor je kritičarskih tekstova koji na prvo listanje izgledaju kao vrlo ležerni eseji o poeziji ili fragmenti o pjesničkoj sceni 80-ih godina 20. stoljeća. No, kako objašnjava autor u nenaslovljenome predgovoru, knjiga je to "esejističkom gestom 'sižeiziranih' kritika" u koju ulazi izbor "iz petogodišnje kritičke proizvodnje" (Rem 1989: 5), a tekstovi su izvorno objavljivani u *Quorumu*, *Letopisu Matice srpske*, *Republici*, *Rivalu*, *Studentskome listu* i *Poljima* (Rem 1989: 9).

Raznolikost tekstualnih zapisa u *Zadovoljštini*¹ te njihove stilske odlike ovise ne samo o predlošku ili autorskoj poetici pojedinoga predloška već i o publikaciji za koju su primarno pisani, ali i o razdoblju u kojemu nastaju – u jeku hrvatskoga

¹ Nadalje će se rabiti skraćeni oblik naslova – *Zadovoljština*.

postmodernizma. Uostalom, u prvim se rečenicama knjige neprecizno opisuju tekstovi, zatomišu se granice kritike i eseja, a dodatno se tumačenje žanra kritike uslođuje i popridjevljenim *posebnoznastvenim* (Oraić Tolić 2011) terminom (siže) koji se u znanosti o književnosti rabi ponajprije u kontekstu pripovjednih tekstova i naratologije. Zbog toga će se u radu rabiti termin kritičarski tekstovi umjesto termina kritika koji će se pokazati nedostatnim i krutim u čitanju *Zadovoljštine*. Kritičarski tekstovi u radu analizirat će se kroz teorijske postavke tradicionalne funkcionalne stilistike kojom će se pokušati razjasniti njihova stilsko slojevitost, raznolikost i hibridnost.²

Nadalje, u *Zadovoljštini* se najavljuje da nakon predgovora slijede zapisi o *suvremenim poetskim ispisima* (Rem 1989: 5). To nam govori o interesu kritičarskoga subjekta koji je usmjeren na analitičko-interpretativno iščitavanje recentnoga poetskog materijala, ali i na klasificiranje te kompariranje pjesničkih uknjiženja. Knjizi je uz primarno pjesničke predloške priključen i manji broj kritičarskih tekstova o hrvatskoj proznoj produkciji 1980-ih te nekoliko tekstova koje autor u svojoj drugoj knjizi kritika *Retorika kritike* naknadno imenuje *medijskim kritikama* (Rem 2010)³.

Upravo potonje, potreba za njihovim imenovanjem te zasebnim okupljanjem u *Retorici kritike*, pokazuje autorovu kontinuiranu fokusiranost na medijsko okruženje teksta i potrebu reflektiranja medijskih kodova u tekst. U radu će se stoga protumačiti struktura kritičarskoga subjekta te načini reflektiranja drugomedijskih kodova u tekst. Rad će pokazati na koje se sve načine *medijski subjekt* (Jukić 2013a; Jukić 2013b; Jukić i Rem 2014; Jukić 2016) ostvaruje u tekstovima te u koje je strukture tekstova inkorporiran. Taj medijski subjekt ukazat će na *zaigranost* kritičarskoga subjekta, njegovu *uronjenost* u medijsku i *rock-kulturu*⁴ te će stoga ključne strategije oblikovanja kritičkih zapisa u knjizi biti uočavanje, zatim imenovanje, a potom uspoređivanje i sintetiziranje, a nerijetko čak i oponašanje drugomedijske referencije ili njezina koda u primarnome književnom jeziku. Zato i autor ostavlja "bez detaljnije elaboracije" u predgovoru masnim slovima ispisanu sintagmu *intermedijalna osjetljivost teksta* (Rem 1989: 9), aludirajući na intermedijalnost vlastitih tekstova. Tekst će biti shvaćen u strukturalističkom smislu, posebice na tragu teorija Rolanda Barthesa (Barthes 1986; 1992)⁵, koje su polazišta u pisanju kritičarskih zapisa, a što se eksplicira već naslovnom sintagmom.⁶

² Rad će se koristiti tipologijom tradicionalnih funkcionalnih stilova Marine Katnić-Bakaršić (1999).

³ Takvi se zapisi u *Zadovoljštini* nalaze u IX. poglavlju: R.E.M., TZV ("") INTERMEDIJALNOST + odloženi esejistički materijal 8.

Kritičarski tekstovi okupljaju i neke regijske, poetski bliske hrvatskim autorima (primjerice Vojislava Despotova ili Tomaža Šalamuna).

⁴ Medijska i *rock-kultura* po definicijama Miška Šuvakovića (2005).

⁵ Važno je istaknuti da su shvaćene baš na njegovu tragu jer je on polazište tumačenju svih medijskih kodova u kritikama kao jednakovrijednih primarnoj književnoj artikulaciji, stoga su i kritičarski tekstovi shvaćeni kao *poruke kulture* (Nöth 2004: 392), ne usko shvaćeni samo kao kritike već otvorena, polifona, fleksibilna forma.

⁶ Riječ je o stilizaciji i parafriziranju Barthesova naslova *Užitak u tekstu*.

2. OD ESEJIZIRANE SNIMKE RECEPCIJE DO PRIJENOSA UTAKMICE

Nakon kratkoga predgovora u kojemu se nalaze razlozi (ne)uvrštavanja pojedinih kritičkih tekstova u uknjiženje, impliciranja na istraživanje primarno pisma (Pisma) i njegove drugomedijske projekcije te kratkoga autobiografističkog osvrta na nastanak knjige⁷, slijedi esej "Snimanje kič total razglednice sunčeva zalaska, neobavezna tipologizacija recipijentskog obzora ili recepcija suvremenog pjesništva". Autor esej prilaže kao rekonstruiranu bilješku s okrugloga stola *Problemi recepcije suvremenog pjesništva*, a funkcionira u knjizi kao uvod u kritičarske tekstove, pregled mogućih (ili jedinih) adresata suvremenoga hrvatskog pjesništva, te upravo stoga on jest i odgovor na društveno zanemarivanje kvalitetne, posebice pjesničke, literature. Pritom se, kao što se naslućuje iz ironično postavljenog naslova eseju, daje kratak osvrt na "naj-nisko-bezvredniju literaturu" (Rem 1989: 14), i to ponajprije onu prozne produkcije.

Kritičarski tekstovi u knjizi ne samo da su prethodno objavljivani u specijaliziranim, većinom književnim časopisima već su oni ponajprije namijenjeni "znanstvenicima i užem krugu čitatelja" pa ih se s pravom može nazvati *akademske književne kritike* po razdiobi Tanje Popović (Popović 2010: 348), odnosno po Mišku Šuvakoviću kritičarskim tekstovima koji pokazuju obilježja *stručnih kritika u časopisima*, čiji je raspon "od informativnih preko povijesnih do teorijskih tekstova", te *fakultetske kritike*, one koja "kritičku metodologiju povezuje i razrađuje u okvirima teorije umjetnosti, znanosti o umjetnosti i estetici." (Šuvaković 2005: 326).⁸ Upravo potonja vrlo je specifična jer se usmjerava na "obrazovanje mladih kritičara"⁹, ali i "teorijska i povijesna objašnjenja i interpretacije kojima se aktualna praksa prikazuje u širim značenjskim i vrijednosnim okvirima" (Šuvaković 2005: 326).

Jedino u što možemo biti sigurni jest određenje Removih kritičarskih tekstova kao književnih kritičarskih tekstova, s obzirom na njihovu sadržajnu razinu i objekt istraživanja, gotovo pa bismo mogli reći pjesnički kritičarski tekstovi jer je onih proznih suviše malo. No osvrnemo li se na jezično-izražajnu razinu te stilska obilježja tekstova, Remove kritičarske tekstove teško bismo mogli nazvati uskoznanstvenima, iako preuzimaju neke od bitnih značajki akademske, pa i

⁷ *Autobiografizam* po definiciji Magdalene Medarić (1993).

⁸ Katnić-Bakaršić na primjeru upravo kritike pokazuje poteškoću opisivanja pojedinih žanrova. Napominje da je kritika hibridan žanr te ju smješta u *žurnalistički stil* ako ima značajke "dnevne" kritike (Katnić-Bakaršić 1999: 24), srodno *novinskoj književnoj kritici* prema Popović, a s obzirom na njezine značajke ona također "može pripadati esejističkom, ukoliko je opremljena naučnim aparatom i rezultat naučnog promišljanja, može biti pisana naučnim stilom" (Katnić-Bakaršić 1999: 24). Osim toga, kritiku "koja nema naučne osobine" smješta i u *književno-publicistički podstil publicističkoga stila* (Katnić-Bakaršić 1999: 62). Tanja Popović suprotstavlja akademskoj *novinsku književnu kritiku* (Popović 2010: 348), a Šuvaković pak uz *stručnu časopisnu* i *fakultetsku kritiku* razmatra još i *dnevnu novinsku* te *galerijsko-muzejsku kritiku* (Šuvaković 2005: 326).

⁹ Ne čudi stoga što u kratkom eseju o recepciji suvremenoga pjesništva autor u skupinu *pjesnikovih poznanici* dodaje Sanju i Gorana "dvoje jedinih posjedilaca književnih večeri osječkog CM-a" (Rem 1989: 18), koji, čini mi se bitnim napomenuti na ovome mjestu, potvrđuju postojanje čitateljske energije usmjerene i na pjesništvo i časopisnu produkciju 80-ih godina 20. stoljeća. Autor tu spominje kako mu je upravo Sanja rekla "da je upisala studij književnosti pod utjecajem čitanja časopisa Quorum" (Rem 1989: 19). Ta će Sanja (Jukić) i sama postati književnom kritičarkom.

fakultetske kritike. Česta su ta zamagljivanja granica kakva su prije bila primjerena fikcionalnom svijetu, rastvaranje granica života i fikcije, rastvaranje granica različitih žanrova stilizacijama. Upravo je to u postmodernizmu postalo dijelom eseja i kritika, pa i teorijskih tekstova. Naime, postmodernistički diskurs pokazuje da u njemu dolazi do zamagljivanja "razlika između diskursâ teorije i književnosti" (Hutcheon 1988: 10), a primjeri su autorski glasovi na koje se kritičarski subjekt knjige oslanja – tekstovi Jacquesa Derridaa i Rolanda Barthesa. "Rosalind Krauss takvu vrstu radova nazvala je 'paraliterarnim', a shvaća ih kao osporavanje i koncepta 'umjetničkog djela' i odvojenosti tog koncepta od odmjena službene akademske kritike: 'Paraliterarni prostor prostor je debate, citiranja, partizanstva, izdaje, pomirenja; ali nije prostor jedinstva, koherencije ili odluke da mislimo na način na koji se umjetničko djelo stvara' (1980, 37)." (Hutcheon 1988: 11) Rosalind Krauss stoga zaključuje: "Jasno je da su Barthes i Derrida, koje studenti sada čitaju, *pisci*, ne kritičari." ¹⁰ (Krauss 1980: 40 prema Hutcheon 1988: 38) Takvi su tekstovi i oni koje čitamo u *Zadovoljštini* jer naime oni "koketiraju" sa značajkama gotovo svih tradicionalnih funkcionalnih stilova, pa je prema tome vrlo teško odrediti njihovo funkcionalnostilsko i žanrovsko uklapanje.

Spomenuta prva rečenica knjige: "Ovo je knjiga esejističkom gestom 'sižeiziranih' kritika" (Rem 1989: 5) simptomatično najavljuje da će biti riječ o stilski heterogenim tekstovima nastalima preregistracijskim procesima¹¹, onima na tragu paraliterarnih tekstova francuskih post/strukturalista, ali i onima koje bi Barthes nazvao *ispisivim* tekstovima (Barthes 1990)¹². Zadatak je nadalje u radu uočiti, popisati i oprimjeriti iskaze iz kritičarskih tekstova koji pripadaju različitim funkcionalnim stilovima te potvrditi tezu o ispisivim tekstovima.

2. 1. ZNANSTVENI STIL

Osim uvodnoga, kontekstualnog eseja o recepciji suvremenoga hrvatskog pjesništva, koji je kompozicijski sličan znanstvenomu radu jer preuzima klasifikacijske strategije oblikovanja iskustva te daje sintetizirane bilješke o recepciji suvremenoga hrvatskog pjesništva, prvih nekoliko poglavlja okupljaju tekstove koji *klize* između eseja i kritike, a njihova obilježja naginju znanstvenosti. Pišući o književnoj kritici, Vladimir Biti prenosi zaključke Milivoja Solara o kritici kao *predznanstvenoj djelatnosti* koja "usmjerava i određuje znanstveni rad" (Biti 1983: 95), pa tako

¹⁰ Misli se na teoretičare, ne kritičare u smislu književne kritike koja je predmetom ovoga rada.

¹¹ *Preregistracija* po definiciji Katnić-Bakaršić (1999). Preregistracija, čini se, nije svojstvena samo umjetničkome tekstu već se može javiti i u drugim stilovima, a pogotovo u postmodernim tekstovima i onima koje promatramo kao paraliterarne.

¹² Iako Barthes razrađuje postavke o *ispisivim* i *čitljivim* tekstovima na književnome predlošku (Barthes 1990: 4–6), može se povući paralela i sa suvremenim kritikama. Pritom bismo se u razumijevanju *ispisivog* teksta mogli poslužiti tumačenjima Vladimira Bitija koji ističe: "Tekst naime ne izmišlja nijedan svoj kod, svi su oni već nazočni u drugim tekstovima, on samo 'majstorija' unutar postojećega asortimana uklapajući ga u vlastiti pogon. Što je to uklapanje aktivnije, a tekst sposobniji da potčini svoj kontekst vlastitom programu, to je izrazitiji njegov umjetnički karakter. Tako nastaje ono što je Barthes (1970) nazvao ispisivim (*scriptible*) tekstem, jer ga čitatelj mora 'ispisati' tako kao što je on 'ispisao' svoj kontekst." (Biti 1992: 15) Tomu Barthes suprotstavlja *čitljiv* tekst, odnosno onaj "koji se uklapa u postojeću shemu čitateljske svijesti ne budeći u njoj užitek slobodne razigranosti." (Biti 1992: 15–16)

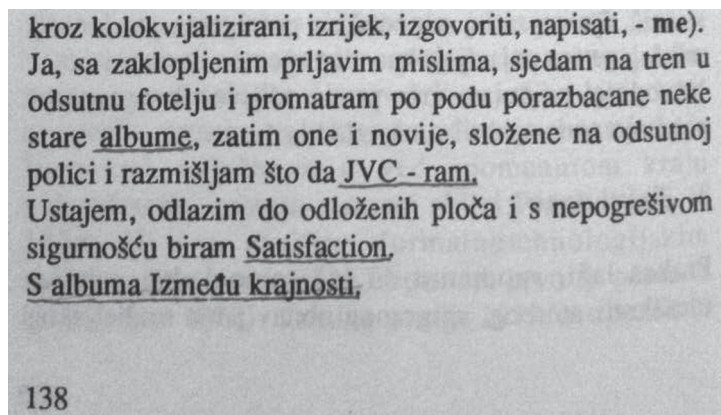
nije zanemarivo što književne kritike često *odišu* obilježjima znanstvenoga stila. Ne čudi dakle ni viđenje knjige *Zadovoljština u tekstu* kao *fleksibilnije teorijske knjige* (Jukić 1996: 135). Iako se ne može govoriti o pojavi znanstvenoga instrumentarija ni *formalnom "okviru"* teksta (Katnić-Bakaršić 1999: 27) kakav je tipičan za *uskoznanstveni podstil*¹³, dakle znanstvene radove i studije, kod Rema se ipak pojavljuju neke naznake tekstualne znanstvene djelatnosti. Od znanstvenoga se stila u tekstovima prepoznaje pojavljivanje *znanstvenih likova* (Velčić 1986). Iako često nisu imenovani, njihovo se pojmovlje i upućivanje na njihove teze daje jasno iščitati. Najistaknutiji su francuski poststrukturalisti Roland Barthes, prema čijem je *užitku* knjiga dobila naslov, te Jacques Derrida, na čiju se dekonstrukciju i *razluku* autor često oslanja. Nije zanemariv ni utjecaj teorije moderne lirike Huga Friedricha po čijim se negativnim kategorijama uočava *sretno stanje* suvremene hrvatske poezije, pozivanje na razlikovanje onoga što danas poznajemo kao *laku* i *tešku* književnost po Milivoju Solaru, upućivanje na tipologijska *iskustva* suvremenoga pjesništva Zvonimira Mrkonjića i sl. Leksik kritičarskih tekstova obilježen je *posebnoznanstvenim* i *srodnoznanstvenim terminima* (Oraić Tolić 2011), a posebnost su ipak posebnoznanstveni termini *posuđeni* iz drugih disciplina (povijesti i teorije umjetnosti, filmologije, muzikologije itd.) koji će biti dijelom vrlo *snažnoga* metajezičnog aparata kojim se opisuje književni tekst.

2. 2. ESEJISTIČKI STIL

Nije bez razloga spomenuti kako književna kritika koju Katnić-Bakaršić smješta u *književno-publicistički podstil* graniči s *književnim* te *esejističkim stilom* (Katnić-Bakaršić 1999: 68), a upravo se to događa i s kritičarskim tekstovima u *Zadovoljštini u tekstu*. Esejističnost tih tekstova u funkciji je simuliranja znanstvene naracije koja funkcionira "na istim principima i u književnosti i u znanosti" (Katnić-Bakaršić 1999: 50). Dakako, narativnost koja se prepoznaje u znanstvenome stilu drukčija je utoliko što "u znanosti nije u prvom planu estetska funkcija" (Katnić-Bakaršić 2006: 296). Žanr kritike u tom je smislu udaljen od znanosti jer u svojemu jezičnom aspektu kritike ne zanemaruju estetizacijski proces teksta.¹⁴ One su dakle najbliže *esejističkom stilu* jer je on primjer hibridnoga stila koji je "po tematici izuzetno bogat, blizak naučnom stilu", ali "po jezičko-stilskim sredstvima [esej] podsjeća na književnost" (Katnić-Bakaršić 1999: 76). Odnosno, reći ćemo da je stil, posebice u jezičnome smislu, "onaj aspekt esejističkog diskursa koji tome žanru osigurava literarnost" (Oblučar 2014: 86). Taj aspekt kritike kao žanra u *Zadovoljštini* je naglašen u toj mjeri da tekstovi u knjizi izlaze iz okvira eseja te u potpunosti preuzimaju stilske značajke književnosti. Od esejističkoga stila kritički tekstovi preuzimaju fragmentarnost, pa i nerijetko prekidanje misli te skokovitost, ali i asocijativno povezivanje, te naznake sistematčnosti koja povremeno prelazi i u znanstveni stil. Osim toga, od esejističkoga stila u tekstovima se prepoznaje izrazita subjektivnost, često je naglašeno upravo 1.

¹³ Katnić-Bakaršić rabi pojam *usko naučni podstil* koji ovdje prilagođavamo hrvatskoj jezičnoj normi.

¹⁴ Popović napominje kako se esej "često upotrebljava i u književnoj kritici te se mnogi pisci i kritičari njime služe ne bi li što upečatljivije izrazili svoje stavove o književnosti ili formulirali osobna estetska, teorijska ili druga uvjerenja" (Popović 2010: 198).



Slika 1. Autobiografičnost kritike (Rem 1989: 138)

lice jednine (*nadam se, htjedoh, kušat ću, pišem...*), iako objektiviziranih iskaza ni onih u 3. licu množine ne nedostaje. Ne nedostaje ni autobiografizma kojega se autor ni u svojim znanstvenim tekstovima ne odriče (usp. Jukić 1996: 135; Jukić 2011) pa tako kritiku o poeziji Vojislava Despotova finalizira podnaslovom *Sve je tema*, što pak postaje refrenom knjige, dijalogizirajući s njegovom *rock* "prljavštinom" (Rem 1989: 136) kako se vidi na slici 1.

Jedan je to od primjera referiranja na drugi umjetnički medij, i to auditivni medij – glazbu, te auditivne medije kao nosače glazbenoga zapisa – album, ploču i JVC, deonimizacija najpoznatije marke nosača zvuka. U njemu se kritičarski subjekt poigrava s popularnom pjesmom Rolling Stonesa "Satisfaction" čija je hrvatska inačica pjesma "Zadovoljština", Azrina pjesma s posljednjega studijskog albuma "Između krajnosti" iz 1987. Upravo nam navedeni primjer pokazuje kako subjekt upotrebljava ne samo estetsku funkciju eseja već i konativnu funkciju računajući na čitateljsko iskustvo popularne i *rock*-kulture. Također, nije slučajno da je upravo ta glazbena referencija jedna od onih koje *pokrivaju* naslovnu sintagmu, uz, naravno, teorijske postavke Rolanda Barthesa o užitku čitanja i pisanja tekstova koje nerijetko autor spominje pri čitanju poezije i pisanju kritika i koje shvaća vrlo bliskim procesima.¹⁵

2. 3. KNJIŽEVNOUMJETNIČKI STIL

Na tragu Barthesove teze da "jezik kritike [dakle] treba 'uskладiti' s djelom, prilagoditi ga, usuglasiti"¹⁶ (Beker 1999: 44), kritičarski tekstovi u *Zadovoljštini* mogu se promatrati kao krajnje estetizirane kritike čiji se stil pokušava približiti

¹⁵ O izjednačavanju tih dvaju procesa najbolje pokazuje sljedeći primjer: "USPUT, sada uočavam da mi se nakon kraćeg ili dužeg čitanja/pisanja Makovića, ponovno događa neprestano i u 'većim količinama' obraćanje izravno njegovim tekstovima, kao što mi se ushtjelo navesti i nekih Lyotardovih rečenica, a to mi se događalo i u ranijim pisanjima/čitanjima 'Makovića'." (Rem 1989: 40, istaknula autorica)

¹⁶ Iako je u citatu Miroslav Beker shvaćao kritiku u anglo-američkome promišljanju kritike kao teorije, a ne kritike u smislu nekoga žanra, ti su termini zamjenjivi u ovome kontekstu.

stilu predložaka – pjesničkomu izričaju. Šuvaković pojašnjavajući moguće vidove teorijskih postavki postmodernizma zaključuje da "autori koji slijede barthesovsku liniju rekonstruiraju pismo eseja tvoreći ga kao baroknu i neoklasicističku naraciju ili govor u prvom licu, čiji je glavni junak sam jezik pisma" (Šuvaković 2005: 625). Upravo to događa se s jezično-stilskom razinom u *Zadovoljštini*, ona na tragu poststrukturalističkih kretanja odlučuje pratiti Barthesove teze te se projicira u "barthesovsko kvazi-teorijsko pismo koje oponaša strategije uživanja u pisanju ustanovljene u književnoj praksi i suprotstavlja se strukturalističkom proznanstvenom formalizmu" (Šuvaković 2005: 624).

U tim se esejiziranim kritičarskim tekstovima pojavljuje nemali broj figurativnoga iskazivanja pa su vrlo česta retorička pitanja, npr. "E, upravo je to posao koji nastoji obaviti pismo Tomaža Šalamuna! Pokazati slobodu i (sve) 'moć' (razigranog) diskurza! Pismovnog, treba li istaknuti?" (Rem 1989: 33), eliptične rečenice, npr. "Strahovito dinamizirani 'druk' ispis pop-kult shizofreničnosti." (Rem 1989: 34) ili pak niz rečenica: "Paraideologijskog govora. Oksimoronične rockerske ideologije slobodnog 'pogleda na svijet'. Tragične stoga." (Rem 1989: 47) Nerijetko se pojavljuju eufemizmi, npr. *tekstič, intertekstič, tvrdnjica, ženski vokalčić*, te jezične igre u kojima dolazi do različitih postupaka tvorbe riječi i pojave neologizama zbog čega tako tekstovi vrve riječima poput *arhe-sentiš, razoznačen, bilješkarenje, maglenost, uposebljen, otekstotjelotvoren, energoidnost, paraintegriranje, autorskost, neg-kritički, samopratljivost, ideologijanje, novotekstualica, marginološki, nadoinformiranje* i sl. Subjekt svoje neologizme često ukrašava epitetima, zato nailazimo na sintagme poput *postmučninska deemocionaliziranost* ili *speed melankoliziranost, postpankersko hladno "tužno-sretno" praskanje*. Osim toga epitetima će *uresiti* i autore o kojima piše, a time će jasno sintetizirati poetičko-stilske strukture njihovih pjesničkih zapisa, primjerice, *postnovinarskim poetzgušnjavanjima zapućeni Miroslav Mićanović, neoegzistencijalistična urbointimistična Nevenka Lončarić* ili pak opisujući poetiku autora, npr. *profinjeno reinterpretativna "poetologijska" "metodologija" u poeziji Jasne Melvinger*. No, dakako, to ne čini samo pišući o književnicima već isti princip deskribiranja poetike rabi i za glazbene sastave, primjerice, preobrazbom imenica u pridjeve prilikom usporedbe poetike književnoga teksta i glazbe: *hardkoročno-fankični azrijanski band – No passaran*.¹⁷ Iako takve jezične igre u književnim tekstovima imaju estetsku, tj. ludičku funkciju, uzimajući u obzir da tekstovi u *Zadovoljštini* nisu primarno književnoumjetničkoga stila, takvi su iskazi referencijalni, tj. kognitivni, i metajezični jer se upravo njima pojašnjava stilska vrijednost književnoga predloška ili autorska poetika te se upućuje na njihovu ključnu značajku.

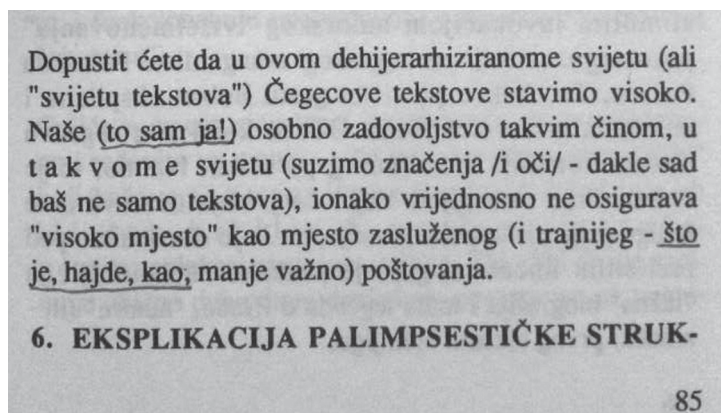
Nadalje, ako je riječ o "*sižeiziranim*" *kritikama* (Rem 1989: 5), riječ je zapravo o postupku izgradnje koji imenuju ruski formalisti, a svojstven je pripovjednom diskursu. Ta se sižeiziranost može promatrati kroz aleatoričnost pojavljivanja *odloženih esejističkih materijala*, kako autor naziva postupke esejizacije, umetanja i spajanja fragmenata, a praćena je unutartekstnom logikom.

¹⁷ Navedeni primjeri nisu izvorno u tekstovima pisani u kanonskim oblicima.

Ne treba izostaviti ni pojavu potpunoga književnoumjetničkog stila, odnosno fragmentarne prozne zapise na tamnim stranicama ispred poglavlja. Crne se stranice na kojima su ispisani naslovi poglavlja upotpunjuju, osim fotografijama, bijelim fragmentima koji odišu *removskim* poetskim jezikom, a čije su lajtmotivske okosnice ulica, grad, medijska buka i *troje*.¹⁸

2. 4. RAZGOVORNI STIL

U odabranim kritičarskim tekstovima u *Zadovoljštini* autor često dijalogizira s tekstom postavljajući pitanja ili asocijativno naknadno komentirajući koji dio teksta. Takvi su dijelovi nepripremljeni i spontani (Katnić-Bakaršić 1999: 34), kakvi su inače digresivni iskazi razgovornoga stila, a pojavljuju se najčešće u zagradama ili odvojeni kosom crtom, što je mnogo rjeđe, a doimaju se kao dodatci primarnome tekstu.¹⁹ Primjer je takvih emocionalno nabijenih komentara i pojačivača iskaza odlomka na slici 2, ali i sljedeći primjeri: "[...] koje se želi, ali ne samo jednom... i ne samo time... i nipošto zauvijek (*fuj! - zauvijek!*)... u tragu... u tragu... tek.?!." (Rem 1989: 43); "U tom smislu (*kako se to već kaže*) slijedeće kolo tiska i još jednog, za 1988, 'planiranog Krešimira'." (Rem 1989: 58); "Ova ga je nepažnja (?) u mojem čitanju i smjestila među autore neinventivne Q-poetske proizvodnje. (*L nedostaje li u prethodnoj rečenici, možda, neki zarez?*)" (Rem 1989: 69).²⁰



Slika 2. Elementi razgovornog stila (Rem 1989: 85)

¹⁸ Najbolje će te lajtmotivske okosnice prikazati sljedeća rečenica: "Troje na praznoj ulici u središtu grada." (Rem 1989: 21) Upravo će ta rečenica, pojavljujući se u istome obliku u čak pet tekstova koji nadopunjuju naslove poglavlja, funkcionirati poput refrena u glazbenoj pjesmi, a što je jedan od pokušaj simulacije drugomedijskoga koda. U ostalim će se tekstovima na crnim stranicama pojaviti varijacija refrena, npr. *trica, trojica, troje klinaca* umjesto *troje*.

¹⁹ No, dakako, nisu svi iskazi u zagradama razgovorne dosjetke, dosta je primjera koji su objasnidbeni, često reduktantne napomene koje funkcioniraju kao *passim-kodovi* (Stojević 1999: 25–27), npr. "Uspostavlja dignitet nemoći – mogućnošću 'autorskih' opažanja, koja iz namjerne neselektivnosti ('opisivanja' 'svega i svačega') izvlače važnost 'malih stvari' bliskim, zatim smještanjem uz pitanja 'vječnog'." (Rem 1989: 124)

²⁰ Sva podcrtavanja u citatima u ovome radu istaknula je autorica rada.

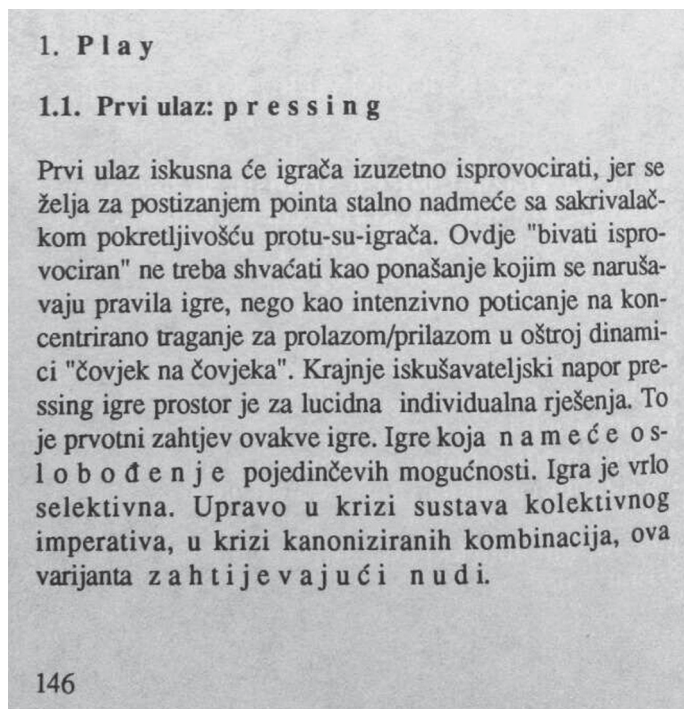
Nešto je manje *neleksičkih glasovnih elemenata* (Katnić-Bakaršić 1999: 34), npr.: "E, tu, u tom kraju šezdesetih, u vrijeme kad se npr. u Americi pojavljuju i tekstovi koji poststrukturalističkom vizurom čitaju svoju literarnu sinkroniju [...]" (Rem 1989: 93), "Ieto, ti nas tekstovi susreću u međuprostoru korica [...]" (Rem 1989: 99) ili pak uzvika, npr.: "Dakle, čitati, uživati i čekati, pa onda opet tako. I to devetnaestak putova. Wow! Yeah!" (Rem 1989: 143). Također se pojavljuju kolokvijalizmi, tuđice, skraćenice: *Cool Makovićeva melankolija*, *Zapravo to je knjiga sveopće "prepisivačine"*, *loosersko recka*, *joke-tretman*, *zeza*, *furanja*, *isfuravanja*, *ekipa*, *praši*, s tim da su neki od razgovornih elemenata markirani navodnim znacima što pokazuje stilsku osviještenost pisma.

2. 5. ŽURNALISTIČKI STIL

Žurnalističkomu stilu pripisat će se nekolicina jezičnih elemenata koja bi pripadala *žanru sportskom prijenosu* ili *komentaru sportskih zbivanja* (Katnić-Bakaršić 1999: 59). Najbolji je primjer poglavlje "Poetski play off" koji se koristi sportskim žargonom u opisivanju poetskih tekstova Tomaža Šalamuna:

Pisanje o mogućim načinima ulaza u Šalamunove tekstove potaknulo me je na jednu malu iščitateljsku označiteljsku igru, kojom se može upraviti na moguće/nužne oblike čitanja ovoga pjesništva. Dakle, Igra. (Rem 1989: 146)

Igra koju subjekt ističe zapravo je košarkaška utakmica, a sukladno je tomu naslovljeno poglavlje i potpoglavlje (slika 2).



Slika 3. Naslovljavanje u stilu sportskoga žurnalizma (Rem 1989: 146)

Riječ je zapravo o poetskome predlošku čija je osnovna značajka igra riječima. Stoga se kritičarski subjekt još jednom vraća na Barthesove teze i toj poeziji pristupa kao igri, jer riječ je o stihovima čija se značenja umnažaju, pa se stoga čitatelj mora *otvoriti* kako bi mogao uvidjeti sva njezina značenja. Subjekt se i dalje služi jezičnim strukturama sportskoga komentara pa spominje *individualna rješenja*, *prostor blokade*, *rezultat* (koji usko povezuje s užitkom), *zicer*, *poluprilika za realizaciju*, *minimalno trošenje snage*, *različitost tehnika*, *agresivno kretanje označilačke akcije* itd. Poglavlje o Šalamunovoj poeziji završava izborom prve petorke za *play-off*: "Šalamun, Maković, Despotov, Maleš i junior Rešicki. Čegec je izbačen iz igre zbog psovanja arbitraže." (Rem 1989: 151), čime se jasno ocjenjuje suvremena regionalna poezija. Sportskim žargonom rečeno, imenovanjem petorke trener Rem svoj postav proglašava pobjedničkim. Simptomatično je to da se sportski žargon upotrebljava kada je riječ o vrlo ozbiljnoj književnoj igri ili pak onoj neozbiljnoj *zezanciji*, pa će tako kada piše o knjizi *Svako slovo je kurva* Krešimira Bagića i Borisa Gregorića subjekt rabiti rečenicu "razgibavaju svoju naslovnu tezu" (Rem 1989: 215) kako bi pojasnio temu tekstova toga autorskog dvojca. Osim toga, koristit će se i usporedbama s plivanjem, tako će *plivajućim ispisom* nazvati knjigu *Prizor s kopljem* Đurđe Otržan čime će se pojasniti stanje "*smirivanja*" autoričine poetike:

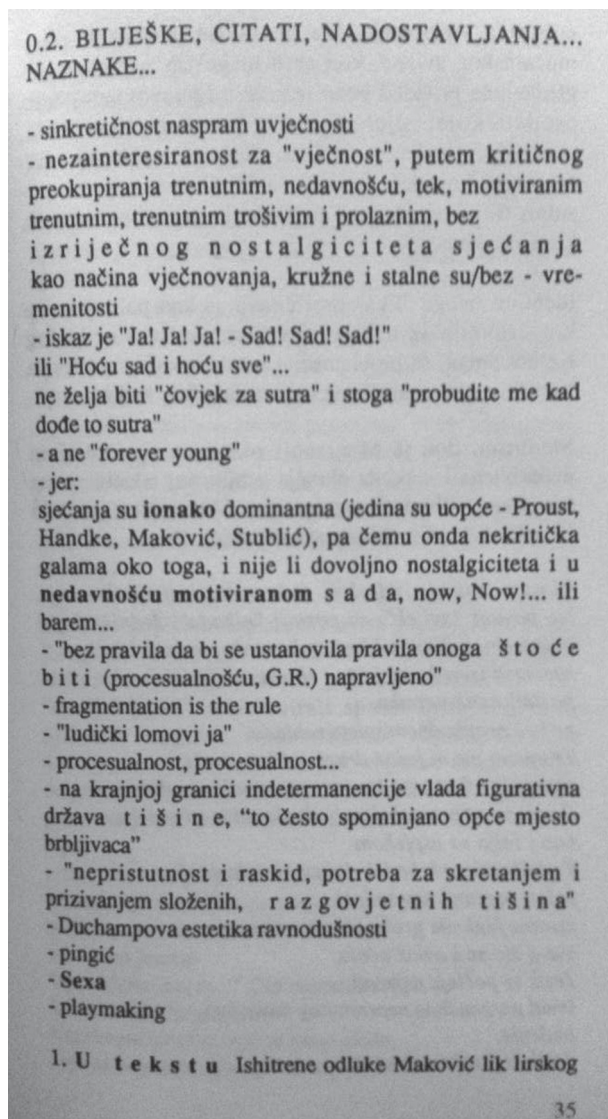
[...] zaplivamo li temom takva disputa leđno, treba istaknuti da je eksplicitet poetike koji i kakvu ispisuje autorica Prizora s kopljem također i potreban u npr. kontekstnoj slici postmoderne pismenosti čitateljskog obzora [...] (Rem 1989: 224)

Također, kontekst i uvod u poeziju Branka Maleša započet će usporedbom zapadnoeuropske i američke (postmodernističke) pjesničke produkcije s hrvatskim pjesništvom nakon 2. svjetskoga rata. Ta će usporedba navesti na zaključak da je riječ o *paralel-slamu* (Rem 1989: 92), barem što se *postmodernističnosti* nekih hrvatskih pjesnika tiče. Žargonski će sportski klišeji *isplivati* i drugdje u tekstovima, npr.:

Da li je toj nelagodi kriva gimnazijsko-fakultetska obrazovana "kodiranost", ili joj je pak jačim razlogom naknadna "ozvučenost" jednim "ranim" quorumskim medijskim sloganom, njegovom pomalo "na prvu loptu" (kolo) sugestijom? (Rem 1989: 120)

2. 6. PUBLICISTIČKI STIL

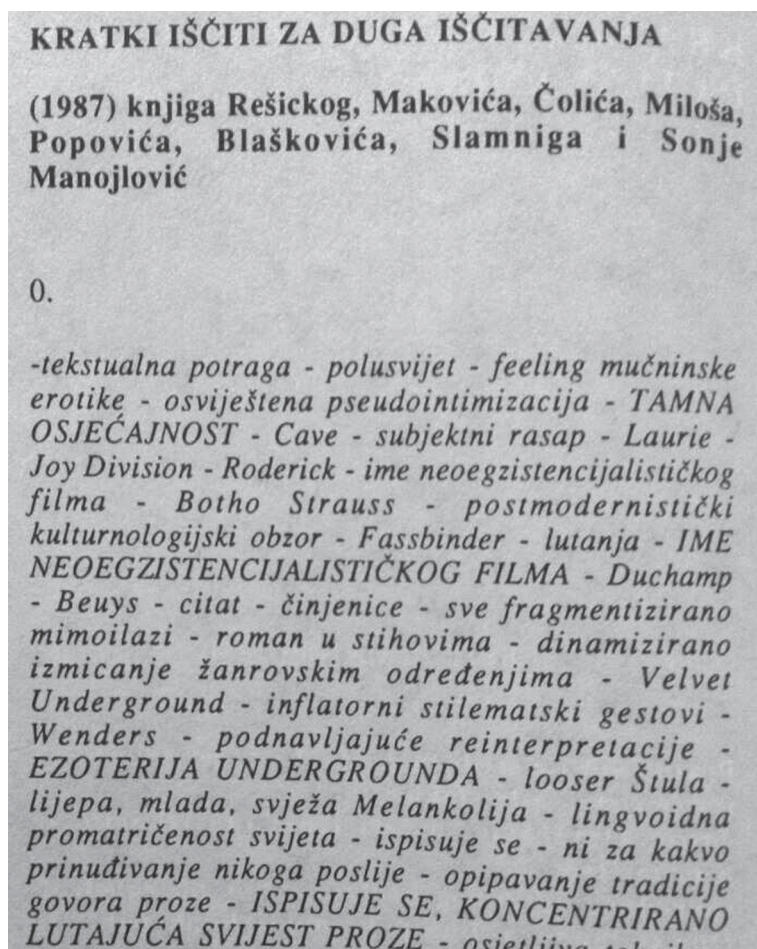
Kada je riječ o elementima publicističkoga stila, osim činjenice da književna kritika po Katnić-Bakaršić pripada književno-publicističkome podstilu toga stila (Katnić-Bakaršić 1999: 68), tome stilu pripada i *memoarski podstil* koji obuhvaća "forme memoara i nekih dnevnčkih zapisa" (Katnić-Bakaršić 1999: 67). Ne samo da poneki iskazi kao da su istrgnuti iz privatnoga dnevnika: "Ovih se dana počinjem prisjećati Štulinih pjesama, sve češće, u preskocima, ne dovršavajući, odlažući dokončenje, u čitanjima od po dvadesetak stranica, čini mi se uvijek nekih drugih i novih,..." (Rem 1989: 34) već se slijedeći tu neformalnu, fragmentarnu dnevničku formu tik do dnevničkih iskaza nalaze "Bilješke, citati, nadostavljanja... naznake...", odnosno uvodne riječi, sintagme ili citati koji imaju funkciju najavljanja sljedećega sadržaja i funkciju podsjećanja čemu se treba vratiti u čitanjima (slika 4).



Slika 4. Simulacija memoarskoga podstila (Rem 1989: 35)

Ili pak u posljednjim poglavljima gdje mikrokritikama²¹ prethode slične, no drukčije prostorno raspoređene natuknice koje nisu samo uvod i podsjećanje već i ključna mjesta iz kojih će se proizvesti naslovi kritičarskih tekstova, koja uglavnom sažimlju bitne poetičko-stilske označnice pojedinog autora o kojem se piše, s naglašenim medijskim referencijama kao mjestima uporišta poetika suvremenoga hrvatskog pjesništva (slika 5).

²¹ Kritičarski su to tekstovi mahom okupljeni u X. poglavlju, iako prijašnja poglavlja najavljuju sve sažetije i ekonomičnije tekstove. U tom je poglavlju 8 tekstova od kojih onaj najkraći ima tek oko 170 riječi.



Slika 5. Natukničko navođenje kao memoarski podstil (Rem 1989: 188)

U primjerima izabranima u poglavlju o funkcionalnim stilovima analizirajući te kontekstualizirajući funkcionalnostilske značajke, ali i stilsko-leksičku razinu kritičarskih tekstova, dokazana je raznovrsnost pojava jezičnoga materijala u Removoj knjizi. Zastupljeni stilovi ukazuju naposljetku na hibridnost tekstova, odnosno njihovu postmodernističku dimenziju – konstantno zamagljivanje granica među stilovima te citatni polilog s pjesničkim i znanstvenim diskursom.

3. MEDIJSKA AKTIVNOST U KRITIKAMA

Biti pojašnjava kako kritičar vidi "književno djelo očima jednog iskustva" te da je "pogled tog iskustva i sam [je] proizveden književnošću" (Biti 1983: 134). No književnost nakon 60-ih godina 20. stoljeća postaje nedostatan iskustvo u čitanju, tumačenju pa i pisanju. Dolazi do propitivanja legitimnosti tradicionalnih koncepcija znanja, kulture i umjetnosti. Jedna od posljedica promjene kulturne i

umjetničke paradigme u postmoderni jest i prevalencija masovne i popularne kulture koje počinju dominirati u svim aspektima života. Tim prodorom neka nova iskustva postat će primarna u određenim vidovima društvenoga djelovanja (primjerice vizualno iskustvo), pa i u književnosti, kritici, čak i znanstvenome tekstu. Nova iskustva i njihove tragove u tekstovima, koja objedinjuju različite vidove umjetnosti, popularnu i *rock*-kulturu te razvoj tehnologije i medija, možemo najjednostavnije opisati uporabom termina *kodovi kulture* Rolanda Barthesa (1990).²² Te bismo kodove kulture mogli definirati kao sve one osviještene referencije koje implicitno ili eksplicitno oblikuju iskustvo suvremene umjetnost i kulture (referencije na glazbu, film, modu, performans itd.).

Takvo postmoderno iskustvo uobličeno u tekstovima *Zadovoljštine* pokazuje i polistilističnost tekstova i *pluralni subjekt* (Barthes 1986: 1102), ali i mnoga referiranja na jezike drugih umjetnosti i njihovih medijskih prenositelja. Iskustvo je proizvedeno i iskustvom književnosti, ali jednako važnim postaje i iskustvo medijskoga okruženja drugim umjetnostima – glazbom, filmom, stripom, modom, videospotovima itd.²³ Barthes gradeći svoju teoriju o tekstu, ističe njezin kritički odmak od dosadašnje znanstvenosti, pa zaključuje da "ona traži promjenu u samoj znanosti, budući da humanističke znanosti dosad nisu dovodile u pitanje vlastiti jezik koji je sam stavljen u perspektivu jezika." (Barthes 1986: 1101) Jednako se tako njegova teorija primjenjuje i na jezik struke – kritika, a upravo će to biti sljedećim zadatkom u radu – pokazati pluralnost jezika i metajezika u okružju medijske kulture na primjeru kritičarskih tekstova u *Zadovoljštini*.

Drugomedijska referiranja u tekstovima Sanja Jukić promatra iz vizure *medijskoga subjekta* (Jukić 2013a; Jukić 2013b; Jukić i Rem 2014; Jukić 2016). Jukić medijski subjekt definira kao instanciju

medijski hibridne konstitucije koja preuzima različite medijske identitete i posreduje kodne oznake njihovih medija u tekst iz kojeg se javlja, s ciljem implicitnoga ili eksplicitnog artikuliranja teorijskoga komentara spram svoga matičnoga koda, ali i spram svih kodova čije signale emitira (Jukić 2013a: 355–356).²⁴

²² Barthes u *S/Z* razvija teoriju o *mreži* kodova čije isprepletenosti konstruiraju pripovjedni tekst, a razlikuje pet kodova: *proairetski kôd*, *hermeneutski kôd*, *semički kôd*, *simbolički kôd* i *kodove kulture* (Barthes 1990: 18–20; Beker 1999: 54). Kodove kulture (*cultural codes*, prijevod Miroslava Bekera) Barthes definira kao "reference znanosti ili korpusa znanja; opažajući ih, mi samo indiciramo tip znanja (fizičko, fiziološko, medicinsko, psihološko, književno, povijesno itd.) na koja se odnose, bez da konstruiramo (ili rekonstruiramo) kulturu koju izražavaju." (Barthes 1990: 20) Dakako, posuđeni termin treba prilagoditi ponajprije zbog razlike subjekta u fikciji i kritici, ali i zbog razlike u funkcijama uporabe – u fikciji kodovi imaju estetsku funkciju, dok će u kritici ona biti metajezika. Jukić dolazi do istoga zaključka u istraživanju medijskoga subjekta u književnoznanstvenome tekstu uspoređujući medijski subjekt estetskoga i književnoznanstvenoga diskursa (Jukić 2016: 309).

²³ Do toga zaključka dolazi i Jukić rezimirajući da je riječ o knjizi u kojoj se propituje "stupanj intertekstualne i intermedijalne osjetljivosti njihove [Malešove, Makovićeve, Mićanovićeve, Bagićeve itd. poezije] na temelju osobnih književnoteorijskih stavova i kroz prizmu vlastitog medijskog, odnosno literarnog iskustva" (Jukić 1996: 135, dopisala I. B.).

²⁴ Jukić se ponajprije u svojoj knjizi *Medijska lica subjekta* zanima za medijski subjekt pjesništva, no njezina se teza može promatrati i u ostalim stilovima i žanrovima, a to pokazuje i na primjerima književnoznanstvenoga diskursa (usp. Jukić 2013b; Jukić 2016) te u književnoj kritici (usp. Jukić i Rem 2014).

Kao što je to primjer u književnoznanstvenim tekstovima, medijski će subjekt i u kritikama biti "sâm autor – empirijski subjekt" (Jukić 2016: 309). Nadalje, Jukić napominje da se "interakcija s drugim medijskim kodovima primarno [se] odvija na relaciji metajezik – metajezik" (Jukić 2016: 309), što će biti slučaj i u kritikama. Medijski subjekt Jukić promatra kao *logičan izdanak* "multikulturalnoga konteksta u kojemu različiti kulturalni oblici života ne supstoje kao odvojene manifestacije, već su u stalnom koreliranju, u stalnoj razmjeni kodnih značajki" (Jukić 2013a: 30), a što je vrlo blisko Barthesovim kodovima kulture.

U radu će polazišna teza za analiziranje medijskih kodova biti upravo teorija o medijskome subjektu Sanje Jukić. Na primjeru kritičarskih tekstova u *Zadovoljštini* moći ćemo razabrati sljedeće varijante medijskoga subjekta:

- A) "eksplicitno referirani argumentacijski prostor" (Jukić i Rem 2014)
- B) "dio opisnoga leksika drugomedijskoga (meta)jezika" (Jukić i Rem 2014)
- C) oponašanje pojedine strukture drugomedijskoga koda
- D) cjelovito prenesena vizualna medijska referencija

Najdominantnijom će varijantom biti posuđivanje drugoga metajezika i njegova uporaba u čitanju književnoga teksta te samo imenovanje nekoga medija ili dijela njegove kulture, dakle imenovanje glazbenika, filmaša, skupina itd. Uporaba drugomedijske referencije kao objasnidbene i komentatorske za određenu strukturu ili poetsku značajku književnoga teksta bit će nešto rjeđa. Drugomedijska referiranja u književnoj kritici, kao i književnoznanstvenome diskursu, pojavljuju se "kao metafore, a ne kao naučna određenja" (Lotman 1970: 42), a do toga zaključka dolaze i Jukić i Rem, koji uz metaforu dodaju i pojavljivanje u *formi usporedbe* (Jukić i Rem 2014). Osim fotografija koje su umetnute između poglavlja, pa će funkcionirati kao cjelovita prenesena medijska referencija, u kritičarskim se tekstovima *Zadovoljštine* najmanje pojavljuje ikoničko oponašanje neke strukture drugoga medija.

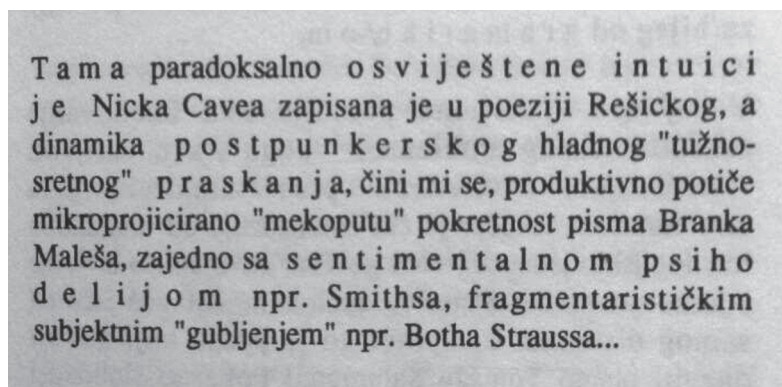
3. 1. MEDIJSKI SUBJEKT KAO EKSPPLICITNO REFERIRANI ARGUMENTACIJSKI PROSTOR

Drugomedijske kodove projicirat će podnaslovi u esejiziranim kritičarskim tekstovima, npr. "Nerazumni diskurs, Cave, curica", ali i naslovi mikrokritika, npr. "Akustični gestualitet, erotizirana psiha". Sukladno primjerima naslova (a tu svakako valja uzeti u obzir i naslov knjige), čini se, književnokritički će tekstovi sugerirati "nov pristup iščitavanju poezije 80-ih", onaj kojemu će "rock-kultura kao kriterij biti na istoj razini značenja kao i književna teorija" (Jukić 1996: 135). Pritom će imenovanje *rock*-glazbenika ili *rock*-skupine (primjerice više puta u knjizi spominjani Nick Cave) biti ne samo drugomedijska i/ili kulturna referencija, tj. asocijacijska korelacija s poetskim jezikom, nego i argumentacijska strategija u kojoj ime (Cave, Wenders, The Smiths) metonimijski označuje poetiku/stil/temu/subjekt uspoređene glazbene/filmske referencije. Takvom strategijom ne označuje se samo poredbeni odnos nekih elemenata već i naznaka poetičke/stilske/tematske/subjektne, svakako strukturne, korelacije sa spomenutim glazbenim/filmskim imenom. Drugomedijsko referiranje sugerira čitanje predloška uz medijsko okruženje. Zbog

toga će medijske referencije svakako imati i konativnu funkciju. Drugim riječima, one upućuju čitatelja da pojedinu pjesničku zbirku čita uz prigodnu pozadinsku glazbu, poput filmskoga *soundtracka*.

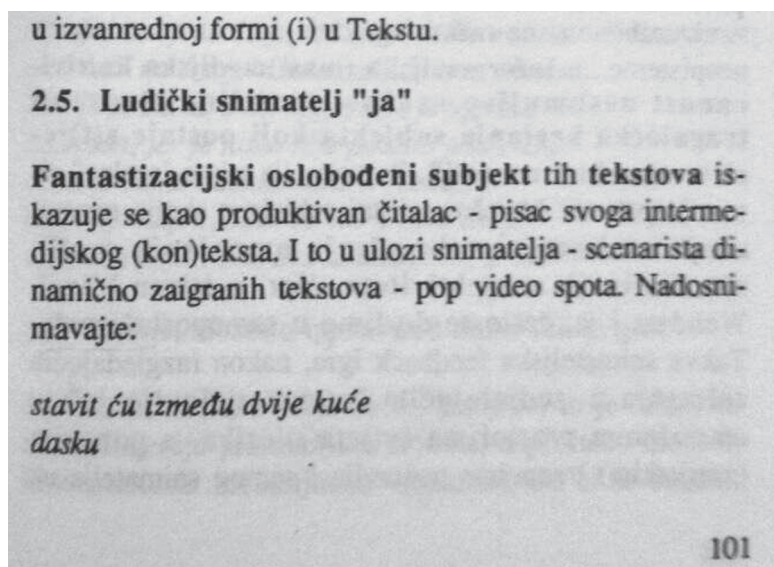
Nadalje, u primjeru uporabe metajezika druge discipline ili umjetničkoga područja, poput onoga u naslovu teksta o pjesničkoj zbirci Anke Žagar "Akustični gestualitet, erotizirana psiha", riječ je o posuđivanju termina u njegovu izvornom značenju. No nije riječ o pukome preuzimanju metajezika, već upravo u tome preklapanju i usklađivanju značenjskih razina dvaju medijskih kodova. Termin druge, bliske discipline/područja postaje posuđenim operativnim terminom književnokritičkoga diskursa.

Znakovit bi mogao biti sljedeći primjer, iskaz u kojemu se eksplicitno ispisuju medijski tragovi u poeziji Branka Maleša i Delimira Rešickog. U tome se iskazu subjektna struktura (*intuicija*) i glazbeno raspoloženje (*tamnost*) Cavea doslovno pronalaze u poetskome izrazu Rešickog. Osim toga, pjesnička poetika Branka Maleša uspoređuje se s *postpunkerskom* poetikom. Time će se Maleša definirati u značenju onoga što može biti iznjedreno iz toga glazbenoga pravca koji postaje, u usporedbi s izvornim *punkom*, umjereno provokativan, introvertiran, melankoličan, no opet dovoljno anarhičan, razarajući i kakofoničan (slika 6):



Slika 6. Drugomedijski kodovi u B. Maleša i D. Rešickog (Rem 1989: 31)

I nadalje će upravo opisivanje intermedijalnoga poetskog pisma Maleša inspirirati na upisivanje drugomedijskoga koda, ovoga puta kao filmskoga, pa će tako nakon što podnaslovom njegov pjesnički subjekt teksta imenuje "Ludičkim snimateljem 'ja'", kritičarski subjekt tu ulogu snimatelja prepoznati i u ulozi pjesničkoga subjekta kao scenarista pri čemu će njegove poetske tekstove filmskim metajezikom opisati kao *pop videospotove* (slika 7).



Slika 7. Drugomedijski kod u tekstu o B. Malešu (Rem 1989: 101)

Osim filmske i glazbene referencije, medijski se subjekt prepoznaje i u uporabi terminologije fotografije:

Cijela je ova strofa u v j e r l j i v o strukturirana, naime gotovo ekspozicijski (u strukturi zbirke – a dovoljno dugo izložene eksponaže, da bi se figurativnost počela gubiti u mraku preosvijetljenosti) izložena poetika, estetika dark-sentimentalnosti [...] (Rem 1989: 49)

pri čemu posuđivanje metajezika umjetnosti fotografije primarno ima objasnidbenu funkciju, a nije u funkciji puke usporedbe ili ilustracije. Naime, riječ je o strofi iz pjesme "Sven" Delimira Rešickog koja započinje "svijetlim tonovima" spominjanjem žarulje pa na kraju završava snovima, nastupajućim mrakom.

Dijelom će tekstova biti posuđeni metajezik mode, no na jednom će se mjestu, i to u tekstu o Milivoju Slavičeku, pojaviti i aktivno djelovanje toga medija kao argumentacijskoga. Najprije će se nizove motiva *preodjenuti* u *motivske tkanine*, zatim će o tehnikama motivskoga izlaganja, odnosno njegovim izmjenama između postupaka izlaganja krugovaša/razlogovaca i suvremenih pjesnika, zaključiti da je riječ o "*preradi*" tih tkanja (Rem 1989: 119). Modna kodiranost jezika kritike završit će podnaslovom "O konfekciji povijesnosti", odnosno kritičkim komentarom na biblioteku *Pet stoljeća hrvatske književnosti*. Pritom treba na umu imati i moguće negativno konotiran značenjski sloj pojma konfekcija: "Konfekcija povijesnosti kojom ova biblioteka odijeva 'svoje autore' izaziva u meni, u kritičkim pristupima – nelagodu." (Rem 1989: 119–120)

3. 2. MEDIJSKI SUBJEKT KAO DIO OPISNOGA LEKSIKA DRUGOMEDIJSKOGA (META)JEZIKA

Takva se inačica medijskoga subjekta u kritičarskim tekstovima javlja u gotovo svim dijelovima teksta, u pojedinačnim kritikama minimalno jedanput. Naslov knjige, primjerice, kako je spomenuto, funkcionira i kao referencija na Barthesovu tezu o tekstu kao *fetiškom predmetu* (Barthes 2004: 123) i kao referencija na jednu od najpoznatijih *rock*-skladbi *Satisfaction* Rolling Stonesa, odnosno Azrinu *Zadovoljštinu*. Tim se referencijama "sintetizira književnoteorijsko i iskustvo rock'n'rolla" (Jukić 1996: 135), a zbog čega obje referencije djeluju kao implicirajuća objašnjenja koja upućenom čitatelju daju do znanja koji je stupanj teorijske svijesti uknjiženih tekstova. Također mu kazuju o brojnosti drugomedijskoga referiranog koda, ali i pojavljivanju medijske kritike drugih umjetnosti u knjizi. Naslov točno projicira ono što cijela knjiga želi istaknuti u pjesničkoj proizvodnji 80-ih godina 20. stoljeća, a to je "zvuk svijesti o temeljnom stvaralačkom stanju kraja osamdesetih, zvuk stanja speed melankoličnosti" (Rem 1989: 6). Takav naslov može "zavesti" čitatelja, a govori i u prilog tomu da je riječ o fleksibilnim tekstovima koji su katkad vrlo hermetično izloženi, stoga traže "koncentriranog" čitatelja s bliskim, ako ne i jednakim, literarno-medijskim iskustvom.

Zatim se medijski subjekt javlja u naslovima poglavlja, a prvo će poglavlje/esej biti naslovljeno "Snimanje kič total razglednice sunčeva zalaska, neobavezna tipologizacija recipijentskog obzora ili recepcija suvremenog pjesništva". Takvim će se odabirom naslova jasno naznačiti pozicija subjekta teksta, odnosno osviještenoga autora koji se proziva *nekomercijalnim snimateljem* (Rem 1989: 14) upotrebljavajući pritom terminologiju posuđenu iz filmologije i povijesti umjetnosti (likovnost) kao legitimnu i referentnu za opis svoje pozicije u tekstu. Dakle, pojašnjava kritičarski subjekt:

Postojanju kič razglednice razlozi su dosadno objašnjivi, i premda se eventualno možemo upitati o tome što je čemu uzrok/posljedica, meni će, mislim, biti dovoljno ono što se može razaznati u proizvoljnoj, ali držim prihvatljivoj, tipologizaciji recipijenata, koju kanim u nastavku skicirati. Iscrpno skicirati. (Rem 1989: 14)

Riječ je o postmodernističkom parodiranju uporabom sintagme *kič total razglednica sunčeva zalaska* kao metafore za konzumiranje sve prisutnije trivijalne književnosti, a koja ne njeguje pismenost kakvu još pjesništvo prenosi. Osim toga, pri kraju eseja zaključuje se: "Prozu čitatelji – troše, poezija troši – čitatelje", prilikom čega trošenje valja "zamijeniti pojmom proizvođenja!" (Rem 1989: 19), pa konačno i jest jasno zašto je esej o tipologizaciji čitateljske strukture bilo potrebno imenovati upravo razglednicom, svima masovno dostupnim artiklom koji se može kupiti na svakome kiosku.

Kada razmatra Makovićev poetski znak, subjekt piše o njegovoj fragmentarnosti i odvojenosti, odnosno "odijeljenosti, presječenosti spram nekakvoga pokrenutoga dotadašnjeg tijeka" (Rem 1989: 39), pri čemu će posuditi filmski termin *cut-postupak*.

Uostalom, medijsko se iskustvo aktivira i samim imenovanjem medija kao strukture pronađene u književnome tekstu predložka kada se imenuje i nabraja, primjerice, u analizi Makovićeve poetske intermedijalnosti (slika 8).

Maković u polimorfizacijskom postupku osluškivanja medijskih kulturoloških, ovocivilizacijskih diskursa bilježi tragove g o v o r a likovnosti, literature, reklama, grafita...

A) likovnost - "... iste boje jednom videne na slici Ernsta Ludwiga Kirchnera..."

B) literature - "... tok asocijacija koji uvijek izaziva divlje-

nje u Malteovim zapisima..."

C) reklama - "... Izlozi u Maximillianstrasse prestaju naličiti/izlozima, pomislio sam, uhvativši u trenutku izraz lica jednog prolaznika dajući ga lutki u izlogu odjevenoj u bijelo..."

D) design izloga - "... U izlogu turističke agencije plakat-fotografija: "DOLOMITEN"..."

E) grafit - "... Razmaknute usne dotiču ono mjesto što su da ga prsti netom milovali i vršak vlažnog jezika izaziva osjećaj naknadne pohote koja prozuji cijelim tijelom.

"COITO, ERGO SUM"

bio je graffiti citiran u jednoj knjizi..."

Slika 8. Intermedijalnost u Makovićevoj poeziji (Rem 1989: 38–39)

Primjer je uz istog autora i imenovanje književnih, filmskih, likovnih i glazbenih umjetnika:

Taj "postmodernistički kulturološki obzor" čitalački i "lektirski" otprilike se može naznačiti imenovanjem književnih autora kao što su, u prvom redu, Peter Handke i Bitho Strauss, filmskih autora Wendersa, Fassbindera, likovnjaka Kirchnera, Duchampa i Warhola, Stelle ili Beuysa, pop skupina na relaciji Doors, Joy Division, Cave ili Stooges, Velvet Underground, Birthday Party, Sonic Youth itd. (Rem 1989: 190–191)

U tu skupinu imenovanja pripadnika medijske kulture treba svakako pribrojati i Laurie Anderson, koja se rabi u kontekstima referiranja na glazbu i performans, glazbenu skupinu Christian Death, filmaša Johna Carpentera, osječki *rock*-sastav Galebovi, a spominju se i Tom Waits, Jim Jarmusch, Thomas Mapfumo, Pier Pasolini, Darko Fritz i dr.

Osim što se nabrajaju glazbene i filmske ikone ili poznate glazbene izvedbe, albumi, filmovi i sl., u tekstovima se spominju i popularni proizvodi masovne kulture, primjerice, u podnaslovu "U 'levisicama' na put" ili u primjeru: "Uostalom tu su i Beatlesi i Stonesi i CocaCola, a i Carrie." (Rem 1989: 60)

Osim toga, u predgovoru se nakon sumiranja poetike 80-ih godina 20. stoljeća kao *speed melankolične* (Rem 1989: 6) te uz prepjev svih "Satisfactiona", (auto) poetiku okupljenih tekstova u *Zadovoljštini* naziva izvedbom pa zatim snimkom:

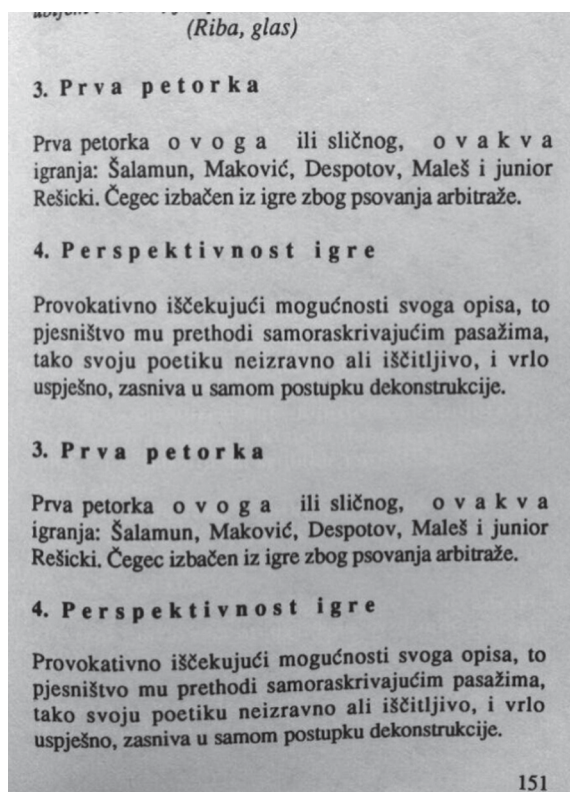
Naime, takva je, ovdje, moja izvedba Štulićevih Satisfactiona!

Takav je moj snimak. So what? (Rem 1989: 6)

To se pojašnjava zvukom užitka koji je subjekt pričuo, nakon čega ga je, dakako, "u kritičkim i esejističkim zapisima imenovao" (Rem 1989: 6). Još će jednom subjekt svoju knjigu usporediti s glazbenim medijem, toga puta inspiriran barthesovskim "koncertnim" stanjem užitka: "(I tako je 'koncertna izvedba' pojedinih *singl* kritika, stigla i do *studijskog remixa*, esejizirane knjige.)" (Rem 1989: 7)

3. 3. MEDIJSKI SUBJEKT KOJI OPONAŠA POJEDINE STRUKTURE DRUGOMEDIJSKOGA KODA

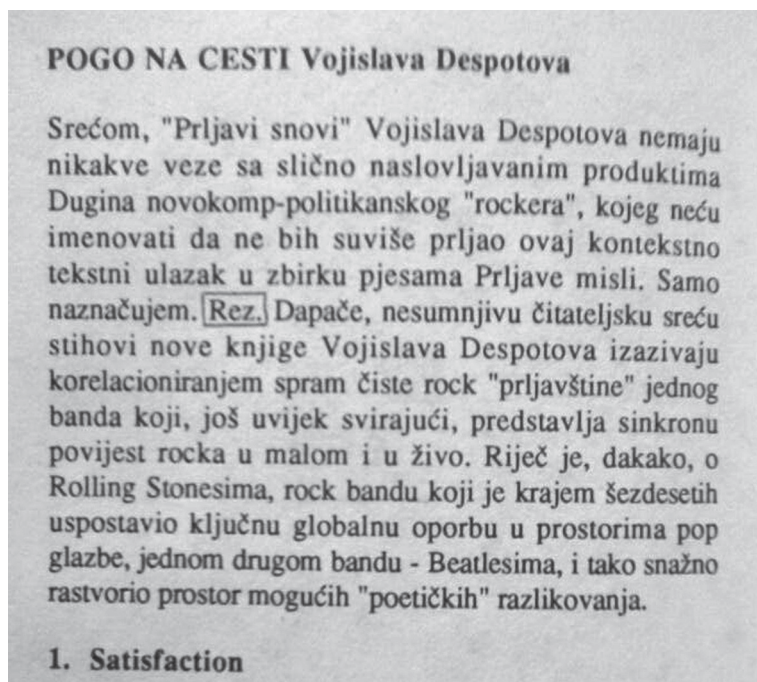
Treća pojava medijskoga subjekta u *Zadovoljštini* najrjeđa je jer svojim će primarnim jezičnim znakom – slovom, grafički pokušati simulirati drugu umjetnost, odnosno njezin ikonički prostor. Bit će to *iskazno eksplicitni medijski subjekt* (Jukić 2013b). Tako poglavlje "Poetski play off" posvećeno poeziji Šalamuna završava grafičkim ponavljanjem ulomaka što je vidljivo na slici 9.



Slika 9. Ponavljanje ulomaka (Rem 1989: 151)

S obzirom na to da upravo u tome tekstu subjekt preuzima poziciju sportskoga komentatora te jezična i retorička sredstva sportskoga komentara i žargona, ali u skladu s tim da je riječ o igri/utakmici, ta igra/utakmica nikako ne može biti gledana/čitana *uživo*. Jer, po Barthesu (1990), *ispisiv* je tekst onaj koji se stalno i iznova preispisuje, kritika je onaj prostor koji reinterpreтира izvorno čitanje. Utakmica će, dakle i tekst, tako biti montirana pa će se tekstualno ponavljanje u tome smislu prikazati kao montaža ključnoga trenutka²⁵. Ključni trenuci sportskih poteza i dostignuća u televizijskim se prijenosima ponavljaju, kao što je to slučaj s golovima na nogometnim ili rukometnim utakmicama ili zabijanjem koša u košarkaškoj utakmici. Ikoničko bi ponavljanje stoga u kontekstu sportskoga žargona bilo *premotavanje* (*rewind*) zgoditka i prikazivanje snimke gledateljima u program.

U smislu filmske montaže i rezova, ako ono shvatimo kao slovno i grafički oponašajuće, kao primjer može poslužiti i diskurzivni rez niza rečenica. Tako će eliptična rečenica, koja i svojom sadržajnom razinom aktivira asocijaciju na filmski rez, moći biti prepoznata kao filmska montaža, odnosno rez kadra i nastavak potpuno novoga iskaza/kadra (slika 10).



Slika 10. Tekstni rez (Rem 1989: 136)

²⁵ Ključni trenutak mogao bi, u kontekstu iščitavanja teksta kao utakmice, biti postizanje *pobjedničkog pointa*, vjerojatno je, s obzirom na to da se ponavljanje oblikuje na samome kraju teksta, riječ o zabijanju koša u posljednjim sekundama utakmice.

Riječ je o rezu dvaju iskaza, jednoga istančano ekspresivnoga i asocijativnoga, kojim započinje kritika o Despotovljevoj poeziji, te njemu suprotnoga, više objektivnoga, općega i pravoga kontekstualnog uvida u njegovu poeziju.

Također će kao filmske rezove biti moguće shvatiti *zatamnjenja* (Jukić 1996: 16), odnosno vizualno efektne crne stranice, preliminarne stranice svakoga poglavlja. One ne korespondiraju samo s filmskim medijem kada poprimaju funkciju filmske špice već i intertekstualno s romanom o filmu i kinematografima *Blank* Josipa Cvenića.

3. 4. MEDIJSKI SUBJEKT KAO CJELOVITO PRENESENA VIZUALNA MEDIJSKA REFERENCIJA

Kada govorimo o cjelovito prenesenoj vizualnoj referenciji u *Zadovoljštini*, govorimo zapravo o fotografijama kojima završavaju gotovo sva poglavlja. To su ilustracijski, popratni materijali koje objašnjavamo korespondencijom česte pojave imenice *melankolija* i njezinih izvedenica pri opisu pojavljivanoga stanja u tekstovima suvremenoga hrvatskog pjesništva, a što je očita atmosfera crno-bijelih fotografija anticipatora melankolije Iana Curtisa, *frontmena* Joy Divisiona, prvoga *postpunk* sastava koji je u valu eksplozije *punk*-pokreta u Engleskoj "isticao ne više bijes i energiju već raspoloženje i ekspresiju, pripremajući uspon melankolične alternativne glazbe 80-ih godina" (Bush 2013).

No čak se i nizanje tih izmjenjujućih, čak i ponavljajućih, fotografija²⁶ Iana Curtisa može shvatiti kao hibrid cjelovitoga vizualnog medijskog prenošenja i oponašanja strukture drugokodne referencije jer "neodoljivo asocira na tijek, način izmjenjivanja filmskih kadrova" i time dodatno "komplicira žanrovsku strukturu knjige" (Jukić 1996: 136).

Kodove kulture, kako ih je imenovao Barthes, odnosno medijski subjekt, po Jukić, i njegove referencije razasute po Removim kritičarskim tekstovima oprimjerili smo u poglavlju prema četirima prevladavajućim funkcijama, odnosno oblicima pojavnosti. Pritom smo dokazali da je i medijska (filmska, glazbena, stripovska, popularno kulturna) osviještenost tekstova važna odrednica hibridnoga žanra koji ispisuje autor, a njegova je intermedijalnost jedna od posljedica utjecaja postmoderne kulture te postmodernističkih tekstova o kojima autor piše.

4. ZAKLJUČAK

Deskripcija (auto)poetike, stilskih značajki i medijskih kodova knjige kritičarskih tekstova *Zadovoljština u tekstu* Gorana Rema pokazuje da je riječ o hibridnim tekstovima duboko *uronjenima* u postmoderanu, popularnu i *rock*-kulturu. Riječ je o tekstovima koji izmiču svojim izvornim žanrovskim obilježjima, oni balansiraju između eseja, esejizirane kritike i mikrokritike, a kao bitne strategije teksta oni su stilski postupci preregistracije čija je posljedica heterogenost stilova u knjizi. Analizirani tekstovi iz *Zadovoljštine* kompatibilni su sa značajkama koje

²⁶ Riječ je o identičnim fotografijama na kraju IV. i V. poglavlja.

u književnim tekstovima reflektira postmoderna kultura i društvo. Pritom se kao osnovna obilježja izdvajaju:

- autoreferencijalno osvrtanja na vlastite tekstove te njihovo definiranje i/ili opisivanje;
- intermedijalno osvještavanje teksta i kritičarske pozicije – varijante medijskoga subjekta:
 - o uspoređivanje i uporaba metajezika medija glazbe, filma, fotografije i mode,
 - o imenovanje umjetnika popularne kulture,
 - o eksplicitno ikoničko oponašanje filmskih postupaka;
- intertekstualno referiranje i uspoređivanje kritičkih predložaka sa svjetskim, regionalnim i domaćim autorima, uglavnom usmjereno na tekstove nakon 2. svjetskog rata;
- uporaba, ali ne i znanstveno citiranje, poststrukturalističkih teorija;
- prepletanje tradicionalnih funkcionalnih stilova u svrhu labavljenja i zamagljivanja granice teksta/svijeta, teksta/drugoga medija;
- zbližavanje kritike i pjesme, sintaktičko i semantičko oponašanje pjesničkoga koda u kritici;
- stvaranje vlastitoga (meta)jezika, posebice postupkom jezične igre i uporabom antigramatičkih oblika.

Brojni elementi različitih tradicionalnih funkcionalnih stilova hrvatskoga jezika kojima su ispisivani tekstovi u *Zadovoljštini* pokazuju, u konačnici, da je riječ o ispisivom, postmodernističkome tekstu koji "nije efekt ili produkt zatvorenog odnosa znakova nego je tek jedan tren (zapis, upis, brisanje) u transformaciji i premještanju teksta iz jednog mogućeg svijeta u drugi" (Šuvaković 2005: 625). Riječ je dakle o vrlo otvorenim, promjenjivim, polisemantičnim kritičarskim tekstovima koji polaze iz polistilističke pozicije subjekta kao čitatelja, gledatelja i slušatelja. Mogli bismo zaključiti da je riječ o postkritikama²⁷, onima koje odražavaju postmodernistička obilježja književnoga teksta te prave oslabljene forme postmoderne književnoznanstvene paradigme. Kritike su to nastale u okruženju medijske kulture, a njihova snažna medijska osviještenost pokazuje da je riječ o kulturi tekstova koji moraju biti čitani, ali i slušani i gledani. Upravo se takvim čitanjem književnih predložaka i nudi tekst pisan (s) užitkom, a jednako tako užitak nudi i potencijalnom čitatelju.

²⁷ Šuvaković *postkritikom* naziva "teorijski diskurs likovne kritike u postmodernoj epohi" (Šuvaković 2005: 476). On kritiku promatra ponajprije kao anglosaksonski pojam te takvo poimanje može u nekim dijelovima korespondirati s onim kritikama koje sadržavaju postmodernističke značajke tekstova, a upravo su takve kritike Gorana Rema analizirane u ovome radu.

IZVOR

Rem, Goran. 1989. *Zadovoljština u tekstu*. Zagreb: RZ RK SSOH.

LITERATURA

- Barthes, Roland. 1986. "Teorija o tekstu". *Republika* XLII, 9–10: 1098–1110.
- Barthes, Roland. 1990. *S/Z*, revidirano izd. Oxford: Blackwell Publishing.
- Barthes, Roland. 1992. "Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova". *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus: 47–78.
- Barthes, Roland. 2004. *Užitak u tekstu koji slijedi Varijacije o pismu*. Zagreb: Meandar.
- Beker, Miroslav (prir.). 1999. *Suvremene književne teorije*, 2. izmijenjeno izd. Zagreb: Matica hrvatska.
- Biti, Vladimir. 1983. "Književna kritika". *Uvod u književnost: teorija, metodologija*, 3. prerađeno izd. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske: 93–137.
- Biti, Vladimir. 1992. "Preobrazbe suvremene teorije pripovijedanja". *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus: 5–44.
- Bush, John. 2013. "Joy Division – Biography". *AllMusic*. URL: <http://www.allmusic.com/artist/joy-division-mn0000290812/biography> (11. lipnja 2015.)
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism*. New York/ London: Routledge.
- Jukić, Sanja. 1996. "Ležerni sklad poetike žanrovskoga nesklada: pjesme Gorana Rema". *Dubrovnik* VII, 2: 132–137.
- Jukić, Sanja. 2011. "Subjekt ratnog pisma: struktura subjektiviteta u monografiji Gorana Rema Slavonsko ratno pismo". 16. *Dani Josipa i Ivana Kozarca: Hrvatska književnost u Domovinskom ratu*. Vinkovci: SN Privlačica: 64–75.
- Jukić, Sanja. 2013a. *Medijska lica subjekta*. Osijek: Društvo hrvatskih književnika, Ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski.
- Jukić, Sanja. 2013b. "Medijski subjekt književnoznanstvenog teksta (smjernice)". Predavanje iz kolegija *Teorija stila II*, Filozofski fakultet u Osijeku, 12. prosinca 2013.
- Jukić, Sanja i Goran Rem. 2014. "Medijski subjekt Matoševe kritike". Rad u rukopisu, održan na 6. hrvatskom slavističkom kongresu, Vinkovci, 12. rujna 2014.
- Jukić, Sanja. 2016. "Književnoznanstveni subjekt u kontekstu medijske kulture". *Jezik medija nekada i sada: Zbornik radova sa znanstvenoga skupa održanoga 6. i 7. lipnja 2014. godine na Filozofskom fakultetu u Osijeku*. Zagreb/ Osijek: Hrvatska sveučilišna naklada/ Filozofski fakultet u Osijeku: 308–323.
- Katnić-Bakaršić, Marina. 1999. *Lingvistička stilistika*. URL: <http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001017/01/18.pdf> (23. veljače 2016.)

- Katnić-Bakaršić, Marina. 2006. *Stilističke skice*. Sarajevo: Connectum.
- Krauss, Rosalind. 1980. "Poststructuralism and the 'Paraliterary'". *October* 13: 36–40.
- Lotman, Juri. 1970. *Predavanja iz strukturalne poetike*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Medarić, Magdalena. 1993. "Autobiografija/autobiografizam". *Republika* 7–8: 46–61.
- Nöth, Winfried. 2004. *Priručnik semiotike*, 2., posve novopreručeno i prošireno izd. Zagreb: Ceres.
- Oblučar, Branislav. 2014. "'Kondicionalna istina' – esej kao književni žanr". *Umjetnost riječi* LVIII, 1: 75–90.
- Popović, Tanja. 2010. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art/ Edicija.
- Rem, Goran. 2010. *Retorika kritike*. Osijek: Matica hrvatska Osijek.
- Stojević, Milorad. 1999. *Knjižica o podrupku*. Crikvenica: Libellu.
- Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton.
- Velčić, Mirna. 1986. "Vrijeme i subjekt teksta (na primjeru znanstvene proze)". *Treći program Radio-Beograda*, 2: 77–118.

HETEROGENEITY OF STYLES AND DIVERSITY OF MEDIA CODES IN LITERARY CRITICS TEXTS IN GORAN REM'S "ZADOVOLJŠTINA U TEKSTU"

The paper analyzes the book of literary critics texts *Zadovoljština u tekstu* (1989) by Goran Rem which is approached from the traditional typology of functional styles. It examines the existence of media codes and their interweaving in which literary critics texts as well as books in its entirety, imitate intermediate character. The paper provides an overview of the represented functional styles (scientific, essayistic, literary-artistic, conversational, journalistic and publicistic) and variants of the media subject which are results of experience of critic subject and codes of culture (especially media and rock culture) that the subject inscribes into the reading and interpretation of literary templates. The paper shows functional styles heterogeneity of literary critics texts in *Zadovoljština u tekstu* and the existence of four variants of the media subject. From this it is to conclude that the book is a hybrid text called postcritic whose hybridity suggests postmodern culture affiliation.

KEY WORDS: *functional styles, literary critics, media subject, postcritic, postmodernism, "Zadovoljština u tekstu"*