

o funkciji stiha u drami

na primeru drame g. stefanovskog
»divlje meso«

zlatko kramarić

U ovome radu predmet našega zanimanja bit će nazočnost stiha u scenskom tekstu. Spoznaje do kojih ćemo pri tome doći pokušat ćemo aplicirati na dramu »Divlje meso« suvremenog makedonskog dramskog spisatelja Gorana Stefanovskog. Drama »Divlje meso« napisana je u prozi, ali je u taj prozni tekst autor umetnuo i nekoliko versificiranih umetaka za koje, pak, pretpostavljamo da imaju i u neku osobitu funkciju. Točnije, pretpostavljamo da ti stihovi nisu upotrebljeni tek reda radi. Naime, prema mišljenju Pavla Pavličića »različiti načini na koji se stih u drami pojavljuje zanimljivi su, naravano, manje sami po sebi, a više po onome što mogu otkriti o drugim apektima igrokazā kao umjetničkih djela. Svoje pravo značenje, naime, stih u dramskom tekstu zadobiva tek onda kada ga promatramo u vezi s temom i sadržajem komada, u vezi s ostatkom autorova opusa, s ostalim dramskim i uopće književnim tekstovima razdoblja kojemu djelo pripada itd. Viden u toj perspektivi, svaki tip odnosa proze i stiha u drami (i ne samo u drami — op. Z.K.) nosi u sebi i neko značenje i otkriva niz podataka koji mogu biti relevantni za razumijevanje umjetničke dimenzije djela o kojemu je riječ, za uvid u književnopovijesni (odnosno kazališnopovijesni) proces kojeg je to djelo sastavni dio, ali i za nešto općenitije zaključke o prirodi i načinu funkcioniranja takvih djela i takvih procesa uopće« (1985, 11).¹

U scenskom tekstu stih se može pojaviti na tri osnovna načina:
 a) da drama bude u cjelini u stihovima;
 b) da drama bude u prozi s versificiranim umecima — upravo takav slučaj i imamo u drami »Divlje meso« Gorana Stefanovskog;
 c) i da bude drama u kojoj stihovi i proza istupaju ravnopravno.

Kao što se dade vidjeti klasifikacija koja je ovde provedena pošla je od toga koji tip govora — vezani ili neverzani — predstavlja nultu razinu teksta, a koji pak tip govora predstavlja udaljavanje od te nulte razine. Naime, nulta razina teksta ima zadaću da u drami označi obični, svakodnevni govor² kojim se likovi sporazumijevaju. U drami »Divlje meso« proza predstavlja nultu razinu teksta, dok pojava stihova predstavlja udaljavanje od te nulte razine. Stoga se pitamo: a koja je to istinska namjena ovih stihova u drami »Divlje meso«, ako smo otklonili pretpostavku da ti stihovi nisu upotrebljeni nimalo slučajno.

Razmatrajući ovaj problem općenito Pavao Pavličić smatra da »i tu postoje najmanje dvije mogućnosti:

a) Mogu replike u kojima se stih upotrebljava biti izdvjene u zasebne scene, često i u sprezi s muzikom: cijela će drama biti u prozi, ali će u nekim prizorima isti likovi, ili pak likovi koji se u drami inače uopće i ne pojavljuju, prozboriti u stihovima. Najčešći su tipovi takvih posebnih prizora prolozi, epilozi, interludiji i songovi. U takvim se slučajevima stih prema temeljnog tekstu redovito odnosi kao njegov — neposredni ili posredni — komentar: imat će, dakle, zadaću da istakne i osobitu prirodu prizora u kojima se javlja, i njihovu namjeru da upozore na neke osobite aspekte temeljnog prozognog teksta. To vrijedi i za prologue i epiloge baroknih tekstova, i za Moliereove interludije i za Brechtovе songove. Očigledno je da stih i proza u takvim slučajevima stupaju u neki osobit odnos: proza stvara iluziju zbilje, a stih je komentar toj zbilji ili tome prikazu zbilje(. . .)

b) Može stih biti uklopljen u temeljni prozni tekst kao dio replike nekoga od likova. U takvim se slučajevima njegova pojava redovito realistički motivira: dramska se osoba nade u situaciji u kojoj može zapjevati, recitirati ili improvizirati pjesmu (upravo se u takvom situacijama u drami »Divlje meso« poneki puta nadu protagonisti ove drame — op. Z.K.), a često se onda u drugim replikama komentira ili kvalitetu teksta ili kvaliteta izvedbe. U prolozima, songovima, epilozima i interludijima nije tako: njihova je pojava dio teatarske (ili dramsko-literarne) konvencije, a to znači da takvu pojavu stiha nije potrebno posebno obrazlagati niti realistički motivirati, jer na nju gledalač posve prirodno pristaje. Sasvim je obratno kod stihova koji se javljaju kao dijelovi replike: pojava stihova redovito se nekako opravdava, pa zato on ne istupa samo kao ukrasni element, ili element refleksije scenskog teksta o samome sebi, nego i kao novens radnje i važan dio sadržaja« (Ib., 9). A da su stihovi doista važan dio sadržaja i da oni mogu biti i pokrećaci radnje da se vidjeti i u drami »Divlje meso«. Naime, upravo nakon pjesme:

*Da sum bistra voda, mori mamo
da sum bistra voda, manio mori mamice
jas znam kaj da tećam,*

koju je Marija otpjevala Klausu, ona izgovara ključnu repliku ove drame, koju pisac uzimaju opet nimalo slučajno kao naslov drame. Replika je toliko iznenadujuća da Klaus traži podrobnije objašnjenje:

Klaus: divlje meso?

Stevo: Ne zamjerite. Majka je umorna.

Klaus: Sto znači divlje meso?

Stevo: To su bapske priče. Praznovjerje koje govorio o tome da će, ukoliko nekome uđe dlaka u grlo, oko korijena te dlake izrasti meso koje nije ljudsko, te dalje rasti i narasti toliko da uguši čovjeka.

Klaus: Zanimljivo. . .

No, ako bismo sada ove dvije mogućnosti funkcioniranja stihova u drami razmatrali u kontekstu Austinove teorije jezičnih činova, onda bismo mogli reći da upotreba stihova kao dijela teatarske odnosno dramsko-literarne konvencije nije ništa drugo nego očitovanje tzv. parazitskog diskursa. Naime, Austin misli da se u tom slučaju jezik/stihovi ne upotrebljavaju ozbiljno, već da je njihova upotreba parazitska u odnosu na normalnu odnosnu uobičajenu upotrebu.⁴ A u slučajevima u kojima se stih javlja kao dio replike, onda bi se prema Austinovom mišljenju radilo o očitavanju »ozbiljnog« diskursa. U drami »Divlje meso« vidjeli smo da se stihovi ne pojavljuju kao dio teatarske odnosno dramsko-literarne konvencije. U ovoj drami stihovi nisu izdvojeni iz prozognog teksta, ne istupaju kao ukrasni elementi, niti kao elementi refleksije scenskog teksta o samome sebi, nego su oni uklopljeni u temeljni prozni tekst. Nadalje, stihovi koji se javljaju u drami »Divlje meso« ne upozoravaju na radnju niti pak tu radnju razotkrivaju kao iluziju zbilje. Naprotiv, njihova zadaća u ovoj drami posve je suprotna: oni imaju zadaću da na neki način pripomognu proznom tekstu, da ga podrže, ilustriraju i ožive. Prema tome, možemo zaključiti da je u drami Gorana Stefanovskog »Divlje meso« na djelu tzv. »ozbiljni« diskurs.⁵

Iz svega ovoga dade se zaključiti da je mjesto dodira stiha i drame veoma pogodan teren i za nešto općenitije načelne zaključke. Naime, »već na temelju podataka što nam ih u tome smislu nudi jedna nacionalna književnost, moći će se zaključivati o ulogama što ih stih može poprimiti u scenskom tekstu, o značenjima koja svojom pojavom može ponijeti, i bit će lakše nastojati oko tipologije funkcija i značenja stiha u drami na raznim presjecima: stilskome, žanrovskom, poetičkom i drugim. S druge strane, moglo bi se na taj način doznati ponešto i o stihu uopće, osobito u sferi izvanteckstvenih odnosa što ih je on kadar uspostaviti. Metrički uzorak, (...) ima sposobnost da već samom svojom pojmom prizove u sjećanje neke sadržaje, i onaj književni kontekst u kojemu je već prije bio upotrijebljen (...). To značenje daje mu tradiciju, autoritativnu djelu u kojima se javio i druge okolnosti« (Ib., 14/15).

I doista pjesma koju pjeva Marija u osmom prizoru drame »Divlje meso«:

*Da sum bistra voda, mori mamo
da sum bistra voda, mama mori mamice
jas znam kaj da tećam.*

nedvosmisleno nas upućuje na književni kontekst iz kojega je preuzeta. Ovo posezanje za usmenim narodnim stvaralaštvo u djelu Gorana Stefanovskog predstavlja kanonski postupak. Dapače, u odnosu na njegovu prvu dramu »Jane Zadrogaz« ili kako on sam, u podnaslovu drame, kaže »narodna fantazija s pjevanjem«, drama »Divlje meso« predstavlja prvi bitni pomak. Naime, u drami »Divlje meso« izvršena je bitna redukcija folklornog materijala. Budući da je u drami »Jane Zadrogaz« Goran Stefanovski izvršio legitimizaciju folkora kao elementa jezika književnosti⁶, u drami »Divlje meso« ova legitimizacija nije mu više toliko bitna te je u ovoj drami folklorni materijal dat isključivo u versificiranim umecima. Točnije — folklorni materijal u ovoj drami ulazi u strogo formirani književni sustav, i unutar toga sustava folklor se ponaša kao alternativni govor odnosno kao govor Drugoga. Jedini izuzeci u drami »Divlje meso« su stihovi Petrarce: »Hranim se jadom, plaćući se smijem, smrt su mi i život jednako daleki, gospo, vi ste krivi nevoljama tijem«, koje u četvrtom prizoru drame Stevo kazuje Sari,⁹ kao i ludistički stihovi koje na početku petog prizora kazuje pijani Simeon: »O moni, moni, ma, akademi fenci fa/fa, opet ha ha/una epe epe epe, una cepe cepe cepe/uga haus Mickey Mouse«. Svi ostali stihovi predstavljaju citate iz makedonskog usmenog stvaralaštva. Zanimljivo je da je istovjetan postupak koristio i Slavko Janevski prilikom pisanja romana »Tvrdoglavci«. I Slavko Janevski je za svaki od četiri dijela romana uzimao po jedan citat iz makedonskog usmenog stvaralaštva (tri poetska i jedan prozni).¹⁰ Slažemo se s mišljenjem Radomira Ivanovića da Slavko Janevski to čini stoga što mu upravo citati iz usmenog narodnog stvaralaštva neposredno pomažu u iskazivanju bitnih poetičkih opredjeljenja. Iz istih razloga citate iz usmenog narodnog stvaralaštva koristi i Goran Stefanovski. A koristi ih stoga, jer i on u drami »Divlje meso« rješava posvema isti problem kao i Slavko Janevski u romanu »Tvrdoglavci«: riječ je, naime, o odnosu Makedonije spram Europe:

Stevo: Idem na primanje. (Stanka) Na primanje.

Jutros su me pozvali. Nisam mogao odbiti. Znao sam da imamo slavu. Ali nisam mogao odbiti. Važno mi je. Za mene je važno. Marija: Nećeš ići.

Dimitrija: Kako to da su te na primanje pozvali u posljednji trenutak, a ti odmah tračiš dok kod kuće imaš blagdan.

Stevo: Tako!

Dimitrija: Kako?

Stevo: Svakako! Šef me je pozvao. Gospodin Hercog. Dolazi važan gost iz Njemačke. Svi će se tamо okupiti. Sav skopski vrh bit će tamо. Trgovci, bankari, svjetski ljudi.

(. . .)

Stevo: Znaš li ti, Simeone, da mi u XX. stoljeću živimo bolje od svih miliardu ljudi što su živjeli prije nas. Recimo od onih u XI. stoljeću, ili pod turškim ropstvom. Imaš novine, automobile, struju, i to ti je normalno. A u XI. stoljeću nije bilo ničega. Ničega! Samo mrak i ljudi što su živjeli u zemlji poput crva.

Simeon: Ne pretjeruj.

(. . .)

Stevo: Ostavi ti mene na miru. I svi vi. Popeli ste mi se na vrh glave. Držite se nekakvih svojih olinjalnih načela i običaja kao slijepci štapa. Osramotili ste me pred čovjekom. Promatrali ste ga kao da će vas zaraziti nekom nepoznatom i strašnom bolesti. Sve što vam je nepoznato, prokletje je, tude i neprijateljsko. Drž' se za svitnjak, važno je da smo svoji, kakvi smo — takvi smo. Mene zove Evropa, a vi me ne priznajete čovjekom u ovom posrannom debarmahalskom predgradu. Kad bih se mogao odlijeputi od ovog vašeg ljepila, odletio bih.

(. . .)

Klaus: A na ovom Balkanu nikada ništa nije bilo u redu. Dvadeset tisuća godina unatrag. Iako se u cijelom tom metežu netko zauzme želeti pomoći, ta se pomoći ne prihvata dobronamjerno. Naprotiv. Sumnjičavo se odbija. I nastavlja se stanje propadanja. (. .) U svakom slučaju, tu ima niz i drugih komplikacija. Kao što je, na primjer, nedostatak osjećaja i pripadnosti i tradicija.«

Ovo propitivanje iskustva makedonske povijesti, koju i Slavko Janevski i Goran Stefanovski poimaju kao očajničko suprotstavljanje jednoga maloga svijeta (Makedonije) jednome velikome i totalitarnome sistemu (Zapadnoj Evropi), predstavlja konstantnu književnu temu ove dvojice pisaca. Upravo, na principu opozicije strukturiran je i prolog romana »Tvrđoglavci« i drama »Divlje meso.« Mi, i u prologu romana »Tvrđoglavci«, i u drami »Divlje meso«, možemo pratiti uporednost dvaju izgrađenih idejnih sustava od kojih se jedan realizira kao deformacija drugog, odnosno kao njegova izrazita suprotnost. I u prologu romana »Tvrđoglavci« i u drami »Divlje meso« dolazi do suspendiranja jednog tipa percepcije drugim tipom percepcije. U prologu romana »Tvrđoglavci« funkciju suspendiranja obavlja sintagma »u jednom dijelu Makedonije«¹¹ a u drami »Divlje meso« tu funkciju obavljaju stihovi folklorne provenijencije. U tom smislu prodor folklornog u književno moramo promatrati zapravo kao intervenciju koda u kod. To, prema mišljenju Marie Dambrowske, znači da u sustavu semantičkih potencijala književnosti, koji je u datom trenutku formiran, pojavljuje se još jedna mogućnost ko-diranja poruke, dolazi zapravo do nastajanja književnog subkoda.¹² Suspendiranje jednog tipa percepcije drugim tipom moguće je jedino promjenom PRINCIPIA ORGANIZACIJE TEKSTA. Promjena principa organizacije teksta uvjetuje ujedno i promjenu sintaktičko-semantičke granice teksta. Dok je ova promjena sintaktičko-semantičke granice u prologu romana »Tvrđoglavci« data na jedan implicitan način, u drami »Divlje meso« data je na eksplicitan način. Prema tome, i roman »Tvrđoglavci« i drama »Divlje meso« nastaju zapravo kombinacijom različitih diskurzivnih djelatnosti. Ako je tome tako, onda se još jedared povrđuje koliko je bilo korisno uvođenje pojma INTERTEKSTUALNOST u proučavanje evolucije makedonske književnosti. Naime, pod pojmom intertekstualnost podrazumijevamo kretanje teksta u različitim značajnim registrima, unutar različitih označiteljskih postupaka, koji nisu organizirani prema istome principu. Ako sada ovaj pojam intertekstualnost apliciramo na dramu »Divlje meso«, onda ćemo vidjeti da su unutar ove drame djelatni različiti označiteljski postupci. A ako su djelatni različiti označiteljski postupci, onda su nužno djelatni i različiti registri autorske svijesti.¹³ A sve ovo je moguće zbog toga što ako i postoje neke propozicije — u ovome našem slučaju to su stihovi — koji sami po sebi ne konstituiraju vlastiti kontekst, njih ipak ništa ne priječi da posvima normalno funkcioniraju u nekom drugom kontekstu u svojstvu označavajući označku, odnosno indiciju, kako bi to rekao E. Husserl.¹⁴ Ili, kako bi to rekla već spomenuta Maria Dambrowska, samim činom premeštanja u okvire književnosti semantičke jedinice subkoda prestaju postojati kao odvojena i samostalna estetska i jezična vrijednost. One jednostavno bivaju podredene unutrašnjoj svrsishodnosti književnog sistema.

I ako se sada upitamo: a koje to indicije proizvode stihovi koje kazuje Marija u četrnaestom prizoru drame:
»Cic, ci kozici

*Što postrale petlici
Vo babini dvoroi
Baba ke i soberit,
I ke si nanižit
Ta ke si i prodait
Na pazar na terzii
Mnogi pari ke zemiti
Do tri aspri crveni;**
ili, pak, stihovi koje kazuje Simeon u dva navrata:

*Šest meseci pol godina
pet prsti raka ima
četri boski krava ima
tri noze prirustija
dve oči glava ima
eden mi e bilbilot što rano rani maj mesec;**

onda ćemo vidjeti da su u pravu oni književni teoretičari, koji »medu funkcijama metra, ponekad spominju njegovu funkciju da nas uspostavi u istorijskoj distanci prema pjesmi, upozoravaju zapravo na moć metra — metra, kao golog oblika — da pjesmu označi istorijski (S. Petrović, 1986, 39/40). I svaki puta kada stih pjesmu označava historijski on onda djeluje na način POTPISA. A djelujući na način potpisa on, zapravo, svjedoči o prisustvu svijesti o značajnijoj intenciji u određenom trenutku. Ili, kako to kaže J. Culler »pojam potpisa tako čini se da implicira jedan trenutak u kojem je prisutna svest koja je izvor kasnije obaveze ili drugih posledica« (1984, 64).¹⁵ No, tek iterabilnost omogućava potpisu da funkcionira na ovakav način. Stoga je J. Derrida u pravu kada kaže da potpis »da bi bio čitljiv, (. .) mora imati ponovljivu, iterabilnu, imitabilnu formu; mora biti sposoban da se odvoji od svoje sadašnje i pojedinačne intencije svoga nastanka. Upravo je njegova istovjetnost ta koja, podrivajući njegov identitet i njegovu jedinstvenost, dijeli njegov znak« (1972, 391/392). To znači da svi umetnuti stihovi folklorne provenijencije u drami »Divlje meso« reproduciraju onaj svijet života koji se sastoji u nastavljanju i oživljavanju tradicije makedonskog narodnog života. No, moramo znati da za Gorana Stefanovskog folklor više nema onu funkciju koju je imao za braću Miladinov, ili za Kostu Racina, pa i za prvu generaciju poslijeratnu makedonskih pisaca. Naime, Goranu Stefanovskom folklor više ne ZAMJENIUJE književnu tradiciju.¹⁶ U ovoj drami Stefanovski je aktivirao folklorne elemente isključivo u njihovoj alternativnosti spram postojećeg jezika književnosti, gdje je ova alternativnost, pored svega drugog, imala i pozitivne ideošiske konotacije. To znači ako se folklori elementi u dramama G. Stefanovskog javljaju isključivo u svojoj alternativnosti, to onda znači da u njegovom poimanju

književnosti ona ima potpuni svjetovni status. A ima ga zato jer je uspjela zadobiti bitnu komunikativnu ulogu u formiraju makedonske javne sfere: ona saopćava svoja vlastita a ne tuda iskustva.

1) O tome više vidjeti kod S. Petrovića, Oblik i smisao, Matica srpska, Novi Sad 1986, posebice esej: Matametrička funkcija stihovnih oblika, str. 31 — 47.

2) Usp. J. L. Austin, How to Do Things with Words, Cambridge, Mas., 1975.

3) Tako Usپoredi:

Stevo: Mama! Mama, dodi i zapjevaj nešto za gospodina Klausu.

Marija (izlazi kao u transu. Pjeva)
Da sam bistra voda, mila majko
da sam bistra voda, mila moja majčice
ja bih znala kud' bi tekla.

Svi citati u ovome radu preuzeti su iz knjige Suvremene makedonske drame (ur. B. Hećimović-B. Pavlovska), Znanje, Zagreb 1982, str. 213 — 261.

4) •Stih je osobita vrsta govora, osobit izražajan sistem, koji se bitno razlikuje od uobičajnjog (svakodnevnog) govora, i od umjetničke proze itd.« usp. V. Žirmunski, Osobitosti stihotvornog jezika. Takoder, vidi i J. L. Austin, op. cit., str. 21 — 22.

5) J. L. Austin, op. cit.

6) Prema mišljenju T. S. Eliota tradiciju nikad ne možemo uloviti na spavanju. Ona neki način anticipira pojavu još njenapisanih djela. Premda će ta djela, kad jednom budu napisana, izazvati prevredovanje Tradicije, ona će ih slatko probaviti.

7) •Vo, na primer, negovata prva drama »Jane Zadrogaz« (. .) kako avtorot ja na-rečuva narodns fantazija so peenje, glaven narator e Marko Cepenkov. Toj ja započnuva i završuva dramata, a među toj negov početok i toj negov kraj zbijeno e vo edna golema dramska sinteza seto ona što go storil Cepenkov vo desete svoi tomovi naše narodno tvoreštvo. Vo nea osmilene e na eden sovremen način našta nacionalna mitologija, kosmologija i demonologija so svojot fundamentalen bogumilski etički princip — nepreklinivita borba među dobroto i zloto; među silite na čovečkoto urivanje i silite na čovečkoto graditelstvo; među ropstvo i slobodata; među polzenjeto i letenjeto, među crvenoto i crnoto. Sé tuka na prv pogled izgleda cepenkovski: i negovite prikazni, i negovite pesni, i vo niv strašnata lamja, lošata carica, site pretstavnici e protagonisti na len junak i maliot zadrogaz, mal, no mudar i silen junak što so eden, koj Gorana sekogaš samo mal del od narodot, se nameril da go spasi nego od nasilstvoto bez ogled na site konsekvensi, bez ogled duri i na smrtta. Tuka se, potem, poslovicite, legendite, soništata, cepenkovski. I nad seto toa tuka e jazikot pred se Cepenkov so seta negova bogata narodска leksika i prilepski kolorit. »Jane Zadrogaz« na prv pogled se čini kako da e drama transkripcija na narodno tvoreštvo sadržano vo sobraniot folkloren opus na Cepenkov. No, toa e samo prividna impresija što vednaš se gubi štomi se sooočime so originalnata tvorečka intervencija, t.e. so originalnata otkrivanje i otkritie na Goran Stefanovski. Toj, vusušnost, nad folklorenot materijal ja gradi ili nadgraduva svojata avtohtona concepcija za fizičkata mok na nasilstvoto nad duhovnata, koja, međutim, se počakuva niz istoriskoto vreme sekogaš kako duhovna nadmok, kako nadmok na čovekoviot nepokor, na negovata sloboda, gordost i dostoinstvo« (G. Starelović, 1987, 346/347). O odnosu folklori i književnosti koji je u slučaju G. Stefanovskog vrlo bitan za razumijevanje njegove poesetske, vrlo instruktivno pisala je M. Dambrowska u tekstu: Folklor u funkciji književnog subkoda, Gesta, br. 26-27-28/1987. str. 34-40.

8) M. Dambrowska, op. cit., str. 35.

9) Nimalo slučajno u ovome prizoru Stevo SPOMINJE stihove F. Petrarce. G. Stefanovski zapravo hoće reći da je okrenutost Steve ka Europi moguća tek kao puko imitiranje. Ili rečeno terminima J. Searla citirajući stihove F. Petrarce kao svoje Stevo nije OZBILJNO intendirao značenje značajnike sekvence koju je izgovorio. On ih je tek SPOMENUO, a samim činom spominjanja on nije izvršio značenja koja ti stihovi inače prenose. Naime, za J. Searla spominjanje parazitsko u odnosu na upotrebu, i on pledira za distinkciju koja bi razdvajala odgovarajuće upotrebe jezika, onu upotrebu gdje ja ozbiljno intendiram značenja koje upotrebljavam, od onih izvedenih ponavljanja koja tek spominju. I doista Stevino ponavljanje stihova F. Petrarce nije ništa drugo nego njihovo puko spominjanje. Ovdje ne želimo ulaziti u to da li je upotreba tek poseban slučaj spominjanja, kao što npr. tvrde dekonstrukcionalisti. Jer, doista ponekad svim srcem želim da upotrijebim izvjesne izraze, a zatim se kako ih samo spominjem: tako npr. »volim te« je uvijek nešto kao citat, što vrlo dobro znaju mnogi ljubavnici. O tome više kod J. Cullera: Konvencija i značenje: Derida, Osti, Delo, br. 6/1984, str. 49 — 69.

10) O tome je vrlo instruktivno pisao R. Ivanović, Morfologija romana, Izraz, br. 12/1983.

11) O tome više vidjeti u našoj knjizi: Romanite na Slavko Janevski, Makedonska knjiga. Skopje 1987.

12) Usp. M. Dambrowska, op. cit., str. 35.

13) Usp. J. Culler, Pretpostavka i intertekstualnost, književna kritika, br. 2/1983, str. 29 — 44, i J. Kresteva, Le Texte du roman, str. 87 — 69.

14) Usp. J. Derrida, op. cit. str. 389. Naime, J. Derrida polazi od pretpostavke da se svaki znak, i jezični i nejezični, i govorni i pisani, unutar male ili velike jedinice može da se citira, odnosno da se stavi među navodnike. Samim time znak je u stajnju da prekine sa svakim datim kontekstom, beskonačno proizvodeći nove kontekste na način apsolutno nezasićljiv. To po mišljenju Derride ne znači da oznaka važi izvan konteksta, nego upravo vice versa: postoje samo konteksti bez ikakvoga središta za apsolutno usidrenje. Mogućnost citiranja, podvostručenja ili dvostručnosti, iterabilnosti oznake nisu slučajnosti ili anomalije, nego su ono (normalno/anormalno) bez čega oznaka ne bi mogla imati funkciju koju zovemo »normalnom«.

15) J. Culler ovdje zapravo preuzima Austinove teze! Posvremu istu tezu zastupa i S. Petrović slijedeći J. Holanderu: »Naslovijavanje (titling) shvata se ovđe kao jedan samo vid funkcije koja se čini znatno širom: kad označava pjesmu istorijski, stih djeluje više na način potpisa, a još češće, kako je imalo da pokaže poređenje među stihom i rječju u prethodnim odlomcima, stih može djelovati metamatricki u velikoj mjeri na način rječi koje su se u pjesmi našle između naslova i potpisa« (1986, 45).

16) O tome više vidjeti u našoj knjizi: Novi experimentum macedonicum, Revija, Osijek 1988, posebice esej Odnos Koće Racina spram makedonske književne tradicije. Naime, u tom smo eseju pokušali pokazati odnos K. Racina spram makedonskog folklorne materijala, gdje njemu taj materijal doista i ZAMJENIUJE književnu tradiciju, a zamjenjuje mu stoga je u Zborniku braće Miladinov u makedonskoj književnosti izvršen prijelaz folkloru iz pozicije književnog subkoda (posvema isti slučaj imamo i u srpskoj književnosti — tamo je taj prijelaz omogućila Vukova reforma) a poziciju osnovnog, vladajućeg koda. To znači da K. Racin radi na institucionalizaciji tradicije a ne na njenoj supstituciji institucionalizacijom društvenih promjena.