

PREOBRAŽENJE GLASOVA U LIRICI A. B. ŠIMIĆA

Slaven Jurić

Iako je naslov ovoga teksta preuzet iz naslova pjesme koja ne pripada Šimićevoj jedinjoj za života objavljenj zbirci, u središte pozornosti želim staviti upravo *Preobraženja*, odnosno koncepciju lirskoga subjekta u toj zbirci. Bilo bi doduše zanimljivo podrobnije promotriti metamorfoze lirskoga ja u cjelokupnoj Šimićevoj lirici, ili barem u lirici tzv. postmatoševskoga razdoblja, dakle od 1917. do smrti (uostalom o tome je kritika već izrekla neka zapažanja u općem smislu), ali ću se ovom prigodom usredotočiti na analizu lirskoga glasa, kako se manifestira u najpoznatijem, i, po općem sudu, najvrjednijem dijelu Šimićeva opusa.

Termin lirsko ja/lirski subjekt, a ponekad i lirski junak, najčešće rabimo govoreći o instanciji govornika ili glasa koji čujemo, ili kako anglosaksonska kritika zna reći, »prisluškujemo« (*overhear*) u pjesmi kao specifičnoj govornoj poruci koja nije adresirana nikome ponaosob, ali mnoštvom kulturnih i literarnih kodova nadoknađuje svoju neukorijenjenost u konkretnoj govornoj situaciji. Drugim riječima, lirski subjekt u cjelosti je proizvod/rezultat/konstrukcija danoga teksta i valja ga načelno lučiti od empirijskoga, izvantekstnog autora.

Neposredni kontekst u kojem primamo lirsku poruku, a najčešće se radi o ciklusu ili zbirci, premda se može širiti i na cjeline kao što su opus, pravac ili razdoblje, omogućuje nam da termin uopćavamo i na tim razinama, samo što, kako primjećuje W. G. Veststeijn,¹ »lirski subjekt (tada) ne treba smatrati konkretnom

tekstnom instrukcijom, nego modelom stvorenim na osnovi nekih tekstova i konkretno realiziranom u svakom pojedinom tekstu«. Veststeijn, istina, naglašava podudarnosti koje nam omogućuju takvu modelsku tvorbu, međutim jednako je moguće višu, prividno jedinstvenu kompozicijsku cjelinu, kao što je npr. zbirka, promatrati u svjetlu razlika koje se unutar dane cjeline pokazuju.² Štoviše, nužno se pojavljuje i povratni učinak, pa je i pojedinačni, prividno monologni lirski tekst, moguće čitati kao polifoni na temelju sintagmatskih i paradigmatičkih veza s drugim pjesmama u zbirci.³ Toga smo potpuno svjesni kad imamo u rukama kakvu antologiju pojedinog razdoblja ili zbornik poput *Hrvatske mlade lirike*, ali smo zbog privrženosti konceptu empirijskoga autora, osobito kad je u pitanju pjesništvo, više skloni inzistirati na identitetu i homogenosti govorne instancije te cikluse, zbirke ili opuse čitati kao fikcionalizirane intimne dnevnike, ili barem kao cjeline koje posjeduju jedinstveno promatračko žarište, što je samo jedna od mogućnosti realizacije modela lirskoga subjekta. Stoga mi se Šimićeva zbirka u svjetlu te problematike čini paradigmatičnom, a analiza lirskoga glasa to važnija što sam naslov *Preobraženja* sugerira da problem homogenosti ili nehomogenosti subjekta čini sam tematski sloj i od izrazite je važnosti za razumijevanje zbirke.

Opća je komparatistička spoznaja da modernistička lirika od kasnoga Rimbauda (ako se takvo što može reći za nekoga tko je prestao pisati s dvadesetak godina) iz *Sezone u paklu* i *Iluminacija* nadalje, ne samo da razara tradicionalne metričke, kompozicijske i mimetičke konvencije, nego i uspostavlja distancu između empirijskoga i lirskoga ja,⁴ svjesno unoseći neautobiografske elemente u postavu lirskoga subjekta pjesme. Još radikalnije, modernistička lirika često odustaje od bilo kakva čvrsta identiteta koji bi se mogao pridati subjektu iskaza na razini viših kompozicijskih cjelina, pa i unutar jednoga teksta, bilo da se neprestano variraju svojstva lirskoga glasa do anonimnosti i neprepoznatljivosti, bilo da se uvodi koncept različitih lirskih maski ili persona.

Već i letimičan pregled govornih instancija u četrdeset osam tekstova zbirke *Preobraženja* potvrdit će tendenciju da se lirski subjekt pluralizira, pri čemu je moguće uočiti tri osnovne skupine pjesama s obzirom na modalitet iskazivanja. Prvoj skupini pripadale bi pjesme u impersonalnom modalitetu, gdje se lirski glas ne konstituira nikakvom osobnom zamjenicom ili kakvim drugim pouzdanim deiktikom tj. elementom iskaza koji neizravno ukazuje na svojstva govornika; drugu, i najbrojniju, skupinu činili bi tekstovi u kojima se lirski glas pojavljuje kao lirsko ja,

gdje se dakle subjekt iskaza eksplicitno predstavlja osobnom zamjenicom prvoga lica jednine, dok bi trećoj skupini pripadale one pjesme u kojima se lirski subjekt legitimira kao pripadnik ili zastupnik stanovitoga kolektiviteta, dakle kao neko »mi«, čiji se lik i stupanj općenitosti formira razvojem konkretnoga lirskog sižea.

Shodno tome, pitanja koja se postavljaju na temelju čitanja zbirke s aspekta pluralne postave lirskoga glasa, bila bi sljedeća:

— prvo, pokazuju li pjesme pripadne trima spomenutim modalitetima kakvu čvršću međusobnu povezanost; drugim riječima, dijele li njihovi govornici dovoljno zajedničkih značajki da bi se profilirali u jedinstvene modele ili ih valja dalje segmentirati;

— drugo, u kojoj je mjeri njihovo pojavljivanje u zbirci (njihov kompozicijski položaj) prepušteno slučaju i intuiciji ili pak rezultat racionalno provedena plana

— treće, u kakvu su odnosu impersonalni, individualizirani i kolektivizirani govornik, odnosno može li se na razini cjeline smisleno oblikovati kakav makrosubjekt koji bi im bio nadređen.

Prva skupina pjesama ujedno je i tipična, kako za cjelokupnu Šimićevu poeziju do 1920., tako i za *Preobraženja*, jer su tekstovi s individualiziranim subjektom (možemo ga označiti i kao lirsko ja) barem količinski nosivi dio zbirke i brojčano dominiraju nad drugim dvama tipovima. Nešto pomniji uvid u pojedine pjesme i njihove međusobne odnose dovodi do zaključka da se lirsko ja svih tih tekstova ne može identificirati kao jedinstven karakter, jer bi takvo čitanje vodilo štetnoj redukciji i previdjelo bitan element u izgradnji smisla cjelokupne zbirke. Upravo podudarnosti među govornicima pojedinih pjesama, s jedne strane, i, izrazite promjene koja na određenim mjestima nastupaju, s druge strane, daju važne informacije o kompoziciji zbirke, čak bih rekao da su pojedini profilirani likovi ili skupine likova najpouzdaniji indikatori o pripadnosti pojedine pjesme formalno neoznačenim ciklusima. Na taj način dio zbirke kojim dominiraju sastavi s individualiziranim subjektom, sve do prijelomne pjesme *Molitva za preobraženje* (38. po redu), odakle počinju prevladavati tekstovi druga dva tipa, prilično se jasno dijeli na pet ciklusa. Tako se redom u prvom ciklusu (zaključno s tekstom *Žene, mladići, ljeto*) izgrađuje lik mladoga pjesnika kao eksplikacija početne teme iz *Pjesnika* i ujedno nagoviješta, ali još u cjelosti ne razrađuje, motivski repertoar zbirke. Slijedi zatim ciklus u kojem se iz pjesme u pjesmu mijenja karakter govornika (*Zavodnik, Zavedena, Bolesnik, Mjesečar, Mučenik*). Izmjenom persona

u koje se oblači lirsko ja naznačena je većina tema (ljubav, tijelo, bolest, smrt, uzdizanje nad zemaljski princip), ali i jakih opozicija (zemlja/nebo, bolest/život, ljubav/smrt, gomila/osamljenik itd.) na kojima počiva svijet *Preobraženja*. Treći, zavičajni ciklus označen je likom osamljenika, odmetnuta sina (zaokružuju ga pjesme *Mati* i *Veče i ja*), pri čemu ekspresionističkim koloritom ocrtan krajolik ima važnu ulogu okvira i korelata emocionalnim stanjima lirskoga subjekta. Četvrti, najopsežniji ciklus, dominantno je određen likom ljubavnika i u njemu je raspoznatljiv čak i određeni sižejni razvoj. U njemu je izložen »roman jedne ljubavi«, ali je njegova »romantika« prigušena, a konkretnost ugrožena okvirnom pjesmom *Žene s jednim srcem* koja stihovima: *ja pridem k njima neosjetnim koracimali uzmem blijedu meku ruku: / ne plašite se mene! Ja u duši nosim ljubav* iznova – poput situacije u pjesmama *Zavodnik* i *Zavedena* – donosi notu univezalnosti i apstrakcije. To je ujedno i jedini ciklus u kojemu je lirski subjekt aktivno uronjen u lirsko zbivanje. Nasuprot tome, završni ciklus koji počinje *Pjesmom iznad* zemlje profilira lirsko ja više kao promatrača i patijensa nego kao nosioca pozitivnih, radosnih aspekata postojanja.

Već sam nagovijestio da *Molitva za preobraženje* ima funkciju stanovite prijelomnice i obilježava prelazak na kolektivizirani lirski subjekt. Taj se prelazak eksplicitno događa u samom tekstu:

Ja slušam s ceste: dolje livadama
bijeli mjesec šeta

i mislim:
zašto noć što vraća stvarima
blago nepokretno lice njihovih mladih dana
u nama budi tamne gladne požude?

Kolektivno »mi« koje se javlja u pjesmama *Pobjednici na livadi*, *Rastanak sa sobom*, *Put* i *Otkupljenje* ujedno je i najkonzistentnija lirska govorna instanca u zbirci. Lirski subjekt ovdje dosljedno preuzima ulogu barda, vizionara, glasnogovornika apstraktne sveljudske zajednice i tumač je njezina spiritualnog putovanja od dionizijske opijenosti do konačnoga utonuća. Ta iznenadna mono-

litnost u snažnom je kontrastu s disperzijom iskaza na mnoštvo subjekata/likova iz prethodnoga dijela zbirke te ju, rekao bih, retroaktivno osmišljava. Raznolikost persona, metamorfoze kroz koje prolazi lirsko ja, u tom se povratnom svjetlu mogu interpretirati kao tipski članovi zajednice, individualni nositelji opće sudbine. Figurativno govoreći oni su fenomenologija zemlje, »noćni očajnici« iz *Mojih preobraženja* s početka i »svjetlost površine« iz *Budućih* sa samoga kraja zbirke. Persone dakle funkcioniraju kao nosioci istoga načela u njegovim mnogobrojnim preobrazbama.

U odnosu na Šimićevu ekspresionističku liriku do pojave *Preobraženja* najviše upadaju u oči upravo tekstovi u impersonalnom modalitetu, gdje je bestjelesni glas koji čujemo samo promatračko žarište. Dok bi se za ostala dva lirska modela lako našle pjesme izvan zbirke koje pokazuju sličnost u strukturi pa i na tematskom planu, skrivanje subjekta iskaza nije uobičajeni postupak do 1920., dok se nakon te godine u Šimića pojavljuje razmjerno često. Ne računajući posthumno objavljene pjesme, budući da je razdoblje njihova nastanka nesigurno, tako su napisane samo dvije pjesme iz prethodeće, tzv. simultanističke faze: *Ples* i *Raskrsnuće*. U njima je izostanak jasnih određenja lirskoga subjekta motiviran njegovom disperzijom u fragmentarne slike i senzacije. Kao što je već uočeno, u *Preobraženjima* je Šimić potpuno napustio simultanizam i telegrafski stil brzoga kratkog izlaganja.

Impersonalnom glasu u zbirci, s jedne strane, povjerena je početna i završna riječ (*Pjesnici*, *Budući*) čime iskaz dobiva snagu apodiktičnih, programatskih izjava i vrhunskih spoznaja iza kojih se naslućuje lik pjesnika vizionara, komu je dostupno vječno i nevidljivo, kako to uostalom uvodna pjesma i postulira. Uklanjanje pošiljatelja i adresata pojačava orijentaciju na samu poruku te se sentencioznost iz tih pjesama doima apsolutnom i bezvremenom. *Pjesnicima* i *Budućim* zapravo bi trebalo priključiti i *Opomenu*, i zbog položaja u zbirci (pretposljednja 47. pjesma) i zbog činjenice da je tekstualno ekspliciran samo adresat (»čovjek«), dok pošiljatelja detektiramo prema tom univerzalnom adresatu, ali i po analogiji s likom formiranim na temelju okvirnih pjesama.

U ostalim sastavima s impersonalno postavljenim lirskim subjektom nije tako jednostavno izlučiti zajednički supstrat, ali se može zaključiti kako one nose iskustvo negativne vizije o sudbini kolektiviteta. Negativno iskustvo kulminira potkraj zbirke (*Cvijet u kavani*, *Sudbine u ponoć*, *Radosna noć u gradu*). Impersonalni promatrač, opet u ulozi svevidećega vizionara i osamljenika, uspostavlja

distancu spram uočenih fenomena. On je jasno suprotstavljen kolektivnom »mi« iz pjesama (*Pjesma iznad zemlje, Molitva za preobraženje, Pobjednici na livadi*) koje slave dionizijski princip. U tom svjetlu impersonalni se glas pojavljuje kao glas otrežnjenja promatrajući hladnim okom naličje pojava te, s tim u skladu, otvara prostor posljednjim konstatacijama: - *Bog hoće/sve biti i sve živjeti* – kao i stihovima sa samoga kraja: *U bezdanomu Božjem okulo glédaju se mirijade budućih cvjetova.*

Zapravo je u tekstove s impersonalnim govornikom, zajedno s onima u kojima je lirski subjekt kolektiviziran smješten aforistički i aksiološki naboj zbirke. Tu su najjasnije izložene svjetonazorske pretenzije o putu prema vječnoj biti kako je on zacrtan na početku zbirke.

* * *

Pitanje o kompozicijskom položaju i raspodjeli govorničkih instancija čini se važnim iz dva razloga. Prvi proistječe iz činjenice da je Šimić usporedno s nastankom zbirke (1918-1920) objavio niz pjesama koje nisu ušle u *Preobraženja* te da redosljed pjesama u zbirci što su prethodno objavljene u časopisima ne prati kronologiju njihova nastanaka. Takva namjera implicira stanovitu logiku (što smo, vjerujem, i ustanovili), a ona se, kad je posrijedi tematski aspekt, manifestira kao kretanje od pojedinačnoga prema općem. Drugi razlog je taj što se u recentnoj analizi Šimićeve opusa u knjizi o hrvatskom pjesničkom ekspresionizmu Cvjetka Milanje⁵ pojavljuje teza o preciznoj zrcalnoj arhitektici, te bi se, s tim u skladu, zbirka podvrgavala načelu simetrije i koncentričnih krugova koje formiraju zrcalno postavljene pjesme. Brojčani omjer modaliteta koji pokazuje izrazite proporcije (8 impersonalnih pjesama, 8 pjesama u kojima je subjekt kolektiviziran i 32 s individualiziranim lirskim subjektom) kao da potvrđuje tezu o preciznoj arhitekturi zbirke. Kao argument Milanja navodi postojanje pjesama s istim naslovom (*Povratak, Hercegovina*) i usto zaključuje da »prva (pjesma op. S. J.) odgovara zadnjoj i tako redom, dok su točno u sredini *Teški zrak* i *Žrtve*«. ⁶ Ideju o postojanju zrcalno postavljenih pjesama bezrezervno bih prihvatio – *Mjesečar* i *Vampir* s

gotovo identičnim stihovima *On mami mene u noć* i *On vodi mene u noć*, na prilično udaljenim mjestima, najizrazitiji su primjeri, ali bih ideju o simetriji zbirke znatno relativizirao. Ne samo zbog opisanoga razvoja *Preobraženja* koji otkriva nizanje ciklusa nejednaka opsega i različitih logičkih veza, nego i zbog činjenice da jedna pjesma zna imati i nekoliko zrcalnih odraza, dok za neke, čini mi se, nije moguće ustanoviti pjesme-blizanke.⁷ Zato bih *Preobraženja* radije tumačio metaforom labirinta zrcala, u kojemu su neka zrcala prava, neka pak pokazuju iskrivljen odraz, neka umnoženi, dok ga neka ne pokazuju uopće.

* * *

Za ovu prigodu ostalo je još neodgovoreno pitanje o postojanju cjelovitoga lirskog modela na razini zbirke. Ni pojedini segmenti zbirke, ni tri ustanovljene skupine ne daju dovoljno elemenata za izgradnju jedinstvenoga lirskog karaktera u uobičajenom značenju pojma. Kao što se na motivskom planu mogla uočiti kompleksna igra umnažanja tako se i u pogledu identifikacije lirskoga glasa zapaža konstantna dijalektika podudarnosti i razlika u subjektima koji uzimaju riječ. Unutarnje kohezivno (i ujedno disperzivno) načelo zapravo je dano u stihovima: *ja pjevam sebe koji umrem na dan bezbroj putali bezbroj puta uskrsnem*, a svih 48 pjesama u složenom prepletanju realizacija je toga načela. Iako uklanja disperziju subjekta na razini pjesme, ili možda baš iz tog razloga, na razini zbirke glas je izrazito promjenljiv i nijedna od govorničkih postava ne može se identificirati s nekim postojanim fikcionalnim subjektom, a pogotovo ne nekim empirijskim ja izvan teksta.

Jedinstvo je moguće ustanoviti tek na vrlo apstraktnoj razini koja već zalazi u područje teorije lirskoga jezika; pritom mislim na lako uočljivu osobinu Šimićeve poezije kojoj nikada nije intencija (bez ostatka) simulirati izvanknjiževne govorne procedure. Njegov lirski glas u svim modalitetima redovito se prepoznaje kao ekskluzivno poetski.⁸

Na početku sam konstatirao da mi se *Preobraženja*, kad je posrijedi problematika lirskoga subjekta čine paradigmatičnim djelom. Promatramo li poeziju

kao propitivanje mogućnosti jezika, što ona prvenstveno jest, te ostavimo ovdje postrani kompleksno pitanje njezine referencijalnosti, tada Šimićevu zbirku možemo sagledati kao osviještenu konkretizaciju univerzalnoga poetskog principa. Teorije koje svoje polazište imaju u intertekstualnosti inzistiraju na tezi da lirika može funkcionirati samo kao preobrazba već postojećih pjesničkih glasova.⁹ Novija tumačenja uloge intertekstualnosti u lirskoj pjesmi polaze od pretpostavke da je i u prividno monološkoj književnoj strukturi teksta nužno upisano mnoštvo tuđih glasova.¹⁰ Kako smo vidjeli, pluralna postava govorne instancije kao i kompozicijski labirint s ugrađenim zrcalima različite optike lirsku polifoniju provode u središnju temu zbirke. *Preobraženja*, dakle, valja čitati kao preobraženja glasova.

BILJEŠKE

¹ W. G. Veststeijn, *Lirski subjekt* prev. J. Užarević u: *Pojmovnik ruske avangarde*, Šesti svezak, ur. a. Flaker i D. Ugrešić. Zagreb, 1989. str. 95-117.

² Osim navedenoga Westejnova teksta problematikom lirskoga subjekta kod nas su se sustavno pozabavili J. Užarević u knjizi *Kompozicija lirске pjesme*, Zagreb 1991. i T. Bogdan u recentnom radu *Instancija lirskoga subjekta i hrvatska petrarkistička lirika*, »Umjetnost riječi«, Zagreb, br. 3-4, 2001. str. 161-176. utemeljujući koncept lirskoga subjekta na zasadama suvremene teorije pripovijedanja isključivo kao tekstualni subjektivitet Bogdan primjećuje da »... je metodološki dopušteno segmentiranje, raslojavanje pojave koju pojam označuje, ali ne i njezino podređivanje pojmu većeg opsega. U lirskoj pjesmi ne može postojati nijedan oblik eksplicitne tekstualne svijesti obuhvatniji od lirskog subjekta.«

³ Od takvih stajališta polazi i Tilottama Rajan razgrađujući čvrsti pojam jedinstvenoga subjekta, »čisti cogito«, upravo na izvorištu njegova nastanka, u romantičarskoj lirici: »Zbirka (pjesama) neizbježno nas nagoni da pojedine pjesme čitamo kao dio mreže razlika i da ih promatramo u terminima njihovih paradigmatičkih i sintagmatskih veza s drugim pjesmama u zbirci«. Također, »interdiskurzivna narav romantičke lirike problematizira lirski modus otkrivajući tragove drugoga glasa u prividno autonomnom lirskom glasu«. T. Rajan, *Romanticism and the Death of Lyric Consciousness* u: *Lyric Poetry beyond New Criticism*, ed. by Chaviva Hošek and Patricia Parker, London & New York, 1985. str. 195.

⁴ Jasno je, naravno, da identiteta između empirijskoga subjekta i lirskoga ja ne može biti ni u onim razdobljima koji deklarativno pristaju na izjednačavanje. S modernizmom se ta načelna razlika postala osnovom poetskoga teksta. Pritom valja uvažiti da autorovi stavovi, uvjerenja ili »otisci« psihičkih procesa na razini podsvijesti u tekst mogu prodrijeti na drugi način: »Uvjerenje o posve fikcionalnom karakteru lirskoga subjekta i autonomiji poetskog iskaza pretpostavlja tip estetičke kontrole kakav osporavaju novija književnoznanstvena usmjerenja poput psihoanalitičke kritike ili novog historizma.« T. Bogdan, nav. djelo str. 169.

⁵ C. Milanja, *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*, Zagreb 2000.

⁶ nav. djelo str. 80.

⁷ Zrcalnost je u *Preobraženjima* vrlo složena: *Zavodnik* i *Zavedena*, recimo, u jasnom su zrcalnom odnosu jer pokazuju dva aspekta iste stvari kontrastirajući perspektivu. S druge strane, da se zadržimo na istom primjeru, *Zavedena*, već i naslovom, ali i drugim komponentama izgradnje središnjega motiva, ima svoju zrcalnu sliku u pjesmi *Zapuštena* koja ponešto izmijenjenu priču locira u »ogromni grad«. Za razliku od lako ustanovljivih primjera zrcalnoga postavljanja u brojnim slučajevima, postoje i pjesme kojima ne vidim jasne tekstove-odraze, osobito u onim dijelovima zbirke (ponajviše u ljubavnom ciklusu), u kojima osim različita pristupa pojedinom tematskom grozdu nalazimo i određen razvoj situacije u odnosu na prethodne tekstove. Relativno oskudan Šimićev imaginarij uz malen broj simbola navodi analitičara na uspostavu zrcalnih veza i tamo gdje se naprosto radi o motivskim preklapanjima ili variranju određene teme.

⁸ U tom je pogledu posebno zanimljiva postava govornika/glasa u pjesmi *Zavedena*, gdje nalazimo osamljen slučaj ženskoga iskaznog subjekta u tekstu, a usto i simuliranja izvanknjiževne komunikacijske procedure (*Da letim za njim niza stepenice?!/Ukočila se stojim*). Nemogućnost da se u hrvatskom (i ne samo hrvatskom) jeziku realizira ravnopravnost spolova (nemamo adekvatne termine ženskoga roda za imenice »govornik« i »subjekt«) na interesantan se način podudara s prodorom drugoga »muškog« glasa u (kon) tekst pjesme. Jer, kome zapravo atribuirati iskaze poput: *kroz prozor crvene se zvijezde glasno smiju* ili, još očitije, *U noći kamenito srce grada čuti*, kad je iz uvodnoga dijela pjesme savim jasno da se radi o djevojci iz ruralne sredine koja u potpunosti usvaja običajnost i leksik svoje okoline. Ti reci zvuče odviše »pjesnički« dotjerano da bi ih bezrezervno pribrojili junakinji pjesme i, osim toga, sasvim slične brojnim recima muškoga ostatka zbirke, a tamo ih izgovaraju govornici iz drugačijega mentalnoga i civilizacijskog areala. Āini mi se da bi podrobnija analiza teksta (vrijedilo bi ga usporediti s još nekim primjerima tzv. *cross-gendered poem*) morala računati s jednim lirskim subjektom, ali s barem dva (ako ne i više) fokalizatora te u skladu s tim ustanoviti što proistječe iz tako isprepletenih točki gledišta i različitih svjetonazorskih uporišta kakva se, vjerujem, mogu detektirati u pjesmi *Zavedena*.

⁹ Najutjecajnije su zasigurno teorije M. Riffaterrea, iznesena u knjizi *Semiotics of poetry*, New York 1978., ali i *Anxiety of Influence* H. Blooma, koja, iako deklarativno antiformalistički usmjerena naglašava interpersonalne odnose među »jakim« pjesnicima, zapravo dobrim dijelom, iako na osebujan način, pozornost usmjerava na odnose među samim poetskim tekstovima, tako da njegove »pjesnike« bez prevelike opasnosti da ga »krivo čitamo« možemo interpretirati kao persone ili glasove derivirane iz njihovih tekstova, a ne kao empirijske osobe s građanskom biografijom.

¹⁰ Čak i ako prihvatimo koncept »čiste lirike« i shvatimo je kao monološki modalitet koji isključuje prisutnost drugoga, drugi glas čini se neizbježno ugrađenim u strukturu teksta. »Lirika, kao čisto subjektivna forma, označena je isključenjem drugoga, ali tako da postajemo svjesni razlike sebstva od sebe sama« T. Rajan, *The Romanticism and the Death of Lyric Consciousness*, str. 196.