

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za talijanistiku

Odsjek za južnoslavistiku

Diplomski studij

# **Sanguineti i Šalamun, obnova avangarde**

**Diplomski rad**

Student: Franko Burolo

Mentorica: dr. sc. Sanja Roić, red. Prof.

Komentor: dr. sc. Zvonko Kovač, red. Prof.

Zagreb, srpanj 2015.

# Sadržaj

1.0. Uvod.....	2
2.0. Neoavangardna poezija u Italiji.....	3
3.0. Neoavangardna poezija u Jugoslaviji.....	8
3.1. Srbija.....	8
3.2. Hrvatska.....	10
3.3. Slovenija.....	11
3.4. Rezime.....	13
4.0. Edoardo Sanguineti: <i>Laborintus</i> .....	15
4.1. Naslov "Laborintus".....	15
4.2. Revolucija u formi i sadržaju.....	17
4.3. Od srednjeg vijeka do atomskog doba i dalje.....	19
4.4. Iz <i>Laborintusa</i> .....	21
4.4.1. Pjesma 1.....	21
4.4.2. Pjesma 7.....	25
4.4.3. Pjesma 11.....	29
4.4.4. Pjesma 23.....	31
4.4.5. Pjesma 24.....	34
5.0. Tomaž Šalamun: <i>Poker</i> .....	37
5.1. Naslov "Poker".....	37
5.2. Kulturna deprovincijalizacija.....	39
5.3. Aktivna poezija.....	40
5.4. Sadržajna i formalna subverzivnost.....	42
5.5. Iz <i>Pokera</i> .....	44
5.5.1. <i>mrk IV</i> .....	44
5.5.2. <i>gobice I</i> .....	47
5.5.3. <i>stvari VI</i> .....	50
5.5.4. III: <i>Maline so II</i> .....	53
5.6. <i>Zakaj sem fašist</i> .....	56
6.0. Dva modela neoavangarde.....	61
7.0. Zaključak.....	69
8.0. Sanguineti e Šalamun, rinnovamento dell'avanguardia (Riassunto).....	72
BIBLIOGRAFIJA:.....	75
Dodatak.....	78

## 1.0. Uvod

Neposredno nakon Drugoga svjetskog rata, na valu obnoviteljskog duha i potrebe da se ispričaju strahote vezane za naci-fašizam i rat s ciljem da se one više ne ponove, u Europi se javlja angažirana poetika "novog realizma". U Italiji toga vremena ona i prevladava upravo pod imenom neorealizma, dok u Jugoslaviji, pod utjecajem sovjetske kulture, prevladava varijanta nazvana socrealizmom. No, uskoro se ova estetika, pogotovo u poeziji, pokazala neadekvatnom za novo raspoloženje u poslijeratnom društvu, obilježeno u velikoj mjeri i razočaranjem političkim ishodima nakon rata, i autori se opet sve više okreću modernističkim postupcima, čiji je razvoj s ratom bio prekinut. U tom kontekstu dolazi i do nastavka i obnove isto tako prekinutog diskursa avangarde.

U ovome radu bavit ćemo se samim početkom nastavka i obnove avangarde u Italiji i Sloveniji, na primjerima ranih radova Edoarda Sanguinetija i Tomaža Šalamuna. Naime, smatra se da neoavangarda u Italiji kreće od Sanguinetijevog prvijenca *Laborintusa*, a u Sloveniji od Šalamunovoga *Pokera* i još nekolicine za nju vezanih, ali iz same zbirke isključenih pjesama.

Prvo će biti iznesen književno-povijesni kontekst u kojem se svaka zbirka pojavila, s fokusom na poeziju i nastanak pjesničke neoavangarde u nacionalnim književnostima Italije i Jugoslavije. Nakon toga će se fokus još izoštriti na same zbirke u pitanju, a onda i na izbor pojedinačnih tekstova iz svake zbirke, koji će ovom prilikom biti detaljnije analizirani i protumačeni. Prije konačnog zaključka, bit će izložene refleksije o poredbenom čitanju *Laborintusa* i *Pokera*.

Čitatelju će svakako upasti u oko da između Sanguinetijevog (1956.) i Šalamunovog (1966.) prvijenca postoji odmak od punih deset godina, što u dinamičnoj povijesti književnosti i kulture 20. stoljeća ponekad predstavlja i veći odmak nego što kalendar pokazuje. U ovome konkretnom slučaju, međutim, vidjet ćemo kroz rad da je zapravo Sanguineti sa svojim *Laborintusom* uranio prema talijanskoj književnoj neoavangardi, koja će se razbuktati upravo u šezdesetim godinama, s pokretanjem Grupe 63, baš u vrijeme kada Šalamun u Sloveniji objavljuje svoje prve pjesme u časopisu "Perspektive", pa smatram da ih ipak možemo promatrati kao autore istoga književno-povijesnog razdoblja. Uostalom, "datumi su uvijek arbitrarni pa ih ne treba uzimati previše pedantno", zapisao je profesor Machiedo (1973: 5).

Osvrnut ćemo se u radu i na problematiku samog pojma neoavangarde, tj. na mogućnost postojanja autentičnih avangardi i nakon onih općepriznatih povijesnih avangardi od futurizma do nadrealizma.

## 2.0. Neoavangardna poezija u Italiji

Već krajem Drugoga svjetskog rata, nakon kapitulacije Kraljevine Italije, 8. rujna 1943, počinje se u kulturi te zemlje javljati neorealizam, koji će od kraja rata do sredine pedesetih godina prevladavati u poetici talijanskog filma i književnosti. U kulturi se prvo osjećala snažna potreba ispričati konačno što se događalo za vrijeme fašizma, a onda i prve poslijeratne događaje, i htjelo se da to bude prikazano uvjerljivo i "realno". Stoga je jako važan koncept bio *angažman* poslijeratnih autora, s nakanom da se fašizam i užasi vezani za Drugi svjetski rat više ne ponove. Krajem rujna 1945., u prvome broju revije za kulturu "Il Politecnico", njen osnivač i urednik Elio Vittorini piše:

Potremmo mai avere una cultura che sappia proteggere l'uomo dalla sofferenza invece di limitarsi a consolarlo? Una cultura che le impedisca, che le scongiuri, che aiuti a eliminare lo sfruttamento e la schiavitù, e a vincere il bisogno, questa è la cultura in cui occorre che si trasformi tutta la vecchia cultura. La cultura italiana è stata particolarmente provata nelle sue illusioni.<sup>1</sup> (Risso, 2006: 7)

U takvoj atmosferi i pjesnici se nastoje uključivati u ovaj obnoviteljski proces odvajajući se od još uvijek dominantne hermetičke poetike i istražujući mogućnosti neorealističke poezije. Ipak, poezija se nije uspjela nametnuti kao značajan neorealistički medij pa se tijekom pedesetih sve češće i sve odlučnije javljaju eksperimentalne tendencije u talijanskoj poeziji. Prepoznavši u eksperimentalnosti novu šansu za reaktualizaciju poezije, sredinom pedesetih godina u Italiji nastaju dva književna časopisa koja će, svaki na svoj način, biti njeni zagovornici – "Officina" i "il verri".

U svibnju 1955. u Bologni, Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini i Roberto Roversi pokreću časopis "Officina". Bio je to prvi časopis u poslijeratnoj Italiji koji se deklarativno kretao na području eksperimentalnosti pa će se i poetika koja se na njegovim stranicama zagovara i zvati neoeksperimentalizmom. Postavlja se polemički prema hermetizmu, ali i prema neorealizmu, smatrajući da su obje ove poetike dogmatične i rigidne, prva utoliko što je koncentrirana na subjektivnim i preapstraktnim perspektivama, druga zbog svog apriornog pristajanja uz stranačke ideološke sadržaje, koji se kose sa slobodnim književnim istraživanjem. "Officina" projektira totalnu autonomiju od svih unaprijed određenih tema i modela, zagovarajući potrebu umjetnika za zadržavanjem stava moralne tenzije i za eksperimentiranjem oblikâ novog pjesničkog jezika. Ipak, "Officina" ima i svoju jasno određenu kulturno-poetičku liniju koja, mada neovisna od

---

1 Hrvatski: "Hoćemo li ikada moći imati kulturu koja bi znala štiti čovjeka od patnje, umjesto da se svodi na to da ga tješi? Kulturu koja bi ih spriječila, otklonila, koja bi pomogla eliminirati izrabljivanje i ropstvo i pobijediti nevolju, to je kultura u koju se mora pretvoriti čitava stara kultura. Talijanska je kultura bila posebno iscrpljena svojim iluzijama."

partije, ostaje uglavnom marksistička, inspirirana mišlju Antonija Gramscija, zagovarajući potrebu za organskim intelektualcima pa time i umjetnicima. To je sve rezultiralo antilirskom poezijom, snažno aktivističkog karaktera (*Filo Rosso*, 2008: 44). Zbog zadržane potrebe za angažmanom, ali oslobođenim stranačkih i predodređenih ideoloških modela uopće, možemo zaključiti da su u odnosu prema tada prevladavajućoj pjesničkoj praksi "Officina" i neoeksperimentalizam zagovarali i pokrenuli konačno prevladavanje i hermetizma i neorealizma.

Mnogo odlučniji prekid s dotadašnjom pjesničkom praksom i njenim tradicionalnim jezikom zagovarao je, međutim, časopis "il verri", koji je Luciano Anceschi osnovao u Milanu 1956. godine. Kao i "Officina", "il verri" također zadržava koncept nužnosti angažirane kulture i zagovara eksperimentalnost koju ta angažiranost iziskuje, ali eksperimentalizam koji se čita na njihovim stranicama je daleko radikalniji i ekstremniji, oslonjen na iskustvo povijesnih avangardi. Tako će se upravo u tome časopisu prvi put početi koristiti pojam *neoavangarde* (tal. *Neoavanguardia*) kako bi se opisala poetika autora kao što su Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Antonio Porta, Nanni Balestrini i Elio Pagliarani, koji su u časopisu redovito objavljivali i koji će 1961. biti zajedno predstavljeni i u skupnoj zbirci *I Novissimi*.

Već u tim prvim istupima neoavangardisti se ističu svojim radikalnim poetičkim odabirima, kao što su jezik bez "aure", tj. čišćenje jezika od literarne patine, i biranje tema vezanih za aktualnost ili pogodnih za polemiku protiv građanskog društveno-političkog sustava uopće, izražavajući pritom nužnost razvoja odgovarajućeg poetičkog projekta kao oslonca za književna ili umjetnička djela (*Isto*: 131). Tim se povodom organiziraju razne konvencije i susreti, od kojih je najznačajnija konvencija u Palermu 1963., na kojoj je osnovana Grupa 63 – "formalno" tijelo talijanske književne neoavangarde.

"Formalno" je tek uvjetno rečeno, jer u djelovanju pokreta i grupe, kao i u njihovoj estetici zapravo nema mnogo formalnosti (obličja). Grupa 63 će se pokazati kao grupa lišena nekog zaista jedinstvenog pravca (*Isto*: 105) i uskoro će se, nakon osnivanja, već razvijati u dva smjera: jedno je "ideološko" krilo, s Edoardom Sanguinetijem, koje je književni projekt vezivalo za političku analizu u najširem smislu, a drugo "kulturološko" krilo, s Renatom Barillijem i Angelom Guglielmijem, koje je zagovaralo čistu eksperimentalnost, u vidu demistifikacije aktualnih jezika i umjetničkih izraza, nauštrb svakom političkom pozicioniranju. Osim toga, kasnije će neki predstavnici Grupe 63, kao npr. Umberto Eco, sve odlučnije preuzimati i kreativne modele postmodernizma (*Isto*: 131).

To ipak ne znači da pripadnici pokreta i grupe nisu imali zajedničkih poetičkih i estetičkih obilježja. Već u predgovoru grupnoj zbirci *I Novissimi* iz 1961. Alfredo Giuliani govori o "shizomorfnoj viziji" (tal. "visione schizomorfa") suvremene poezije kao zajedničkom, "ali nimalo

jednoznačnom" jezičnom kanonu predstavljene grupe (Giuliani, 1961: XVI-XXIV). Klasičan je pjesnički jezik postao nefunkcionalan i – po njihovom mišljenju – jedino jezični shizomorfizam može realno prikazati priče, misli i izmišljotine jednog shizofrenog doba. Na istome je tragu malo kasnije i Grupa 63 isticala inherentnu neautentičnost i nemogućnost tradicionalne pjesničke prakse u kontekstu potrošačkog društva (*Filo Rosso*, 2008: 133). Stoga se u neoavangardnim krugovima, i dalje na tragu Giulianijevog shizomorfizma, cijenila određena "nepovezanost" i sposobnost pjesme da se suprotstavi tradicionalnoj konzumaciji ljepote, što podrazumijeva jezičnu i stilsku heterogenost koja se često koristi i vanknjiževnim elementima. U tome smislu, talijanska neoavangardna poezija razvija i određene formalne osobine.

Kao prvo, tu je *višejezičnost* (tal: *plurilinguismo*, ili kod Giulianija i *mistilinguismo*, što bismo mogli prevesti kao "miješanje jezika", 1961: XXVI), posebno prisutna kod Sanguinetija i Elia Pagliaranija (*Filo Rosso*, 2008: 135), a to podrazumijeva miješanje raznih jezika i funkcionalnih stilova, od "visokog" (poetskog, intelektualnog... pa i latinskog) do sasvim prizemnog uporabnog jezika (specijalističkog, novinskog, govornog itd.). Postupak je ponekad pojačan i *kolažiranjem* heterogenih gotovih tekstualnih elemenata, kao kod Antonia Porte, opet Pagliaranija (*Isto*: 136) i Nannija Balestrinija (Giuliani, 1961: XXVII). Ovaj jezični kaos je umjetnička aluzija na krizu komunikacije (ne samo) u talijanskom društvu u doba industrijalizacije i jačanja kapitalizma (*Filo Rosso*, 2008: 133). Otudjenje i kriza osobnog identiteta koji iz toga proizlaze, izraženi su kroz težnju ove poezije ka postizanju *mногоstruke i nesubjektivne točke gledišta* u pjesmi, kojom se ne sabotira samo autobiografska perspektiva (*Isto*: 136), nego i sam lirski subjekt, koji u ovakvoj poeziji gubi formu, oblik, ako nije i potpuno poništen. Na to se nadovezuje i *bezoblična metrika* ovih pjesama. Pišu se često neobično dugački stihovi, bez ritmičkih pravilnosti, određeni prema tome koliko se teksta može izgovoriti u jednome dahu ili već prema tipografskim kriterijima, ako ne i potpuno proizvoljno. Ako se za nekom metričkom pravilnošću ipak posegne, stihovi se tada određuju matematički i kombinatorički ili pomoću računala, kao što je to u nekim svojim radovima činio Nanni Balestrini, često stvarajući pjesme konkretnog vizualnog dojma.<sup>2</sup> Tome se ponekad pridružuje i disolucija sintakse, izvedena pomoću popisa, iteracija, umetaka i slabljenja logike iskaza, sve do potpunog ukidanja smisla, čemu je opet primjer Balestrini (*Isto*). Takvi formalni postupci, u konačnici, dovode poeziju i do *prozaičnog spuštanja stila* (*Isto*: 135).

Prema Giulianiju, radi se tu o "stvarnoj redukciji jastva" kao proizvođača značenjâ i tome odgovarajućoj versifikaciji, "lišenoj hedonizma, slobodnoj od one ritualne ambicije tipične za već degradiranu slogovnu versifikaciju i njene moderne kamuflaže." (Giuliani, 1961: XIX)

---

2 O konkretnosti Balestrinijeve poezije piše i Fausto Curi u *Sulla giovane poesia* iz *Gruppo 63* (ur. Balestrini i Giuliani), str. 57. Osim toga, Balestrinijeva *Tape Mark I* iz 1961. godine jedan je od najranijih primjera digitalne poezije.

Sve u svemu, vidimo da su motivacija i argumentacija talijanske neoavangarde također na tragu stremljenja ka što stvarnijem prikazu zbilje te se u određenoj mjeri ona nadovezuje na ideju ideološke uporabe kulture pa i poezije, ali odbacuje tradicionalne mimetičke modele po kojima bi se to činilo i radije traži vlastite, prikladnije za zatečene povijesno-materijalne uvjete, modele koji bi bili vjerodostojan izraz stvarnosti koju treba prevladati. Smatra se da književnici više ne mogu biti nevini i da je zaista realna ona književnost koja je u stanju oponašati nedostatak smisla u suvremenom svijetu, koristeći kaotične, fragmentarne i bezoblične strukture (*Filo Rosso*, 2008: 135). Ili kako je o tome Giuliani pisao:

Poiché tutta la lingua tende oggi a divenire una merce, non si può prendere per dati né una parola né una forma grammaticale né un solo sintagma. L'asprezza e la sobrietà, la furia analitica, lo scatto irriverente, l'uso inopinato dei mezzi del discorso, la "prosa", insomma quello che non si è abituati a trovare nelle altre poesie e che si trova invece nelle nostre va considerato anche in questa prospettiva.<sup>3</sup> (Giuliani, 1961: XVI)

Polet talijanske neoavangarde prestaje u ranim sedamdesetim godinama, a za njime jenjava i književna pobuna uopće (*Filo Rosso*, 2008: 131-132), unatoč činjenici da upravo u to vrijeme počinje možda najdramatičnije razdoblje talijanskog poraća – tzv. *anni di piombo* ("olovne godine")<sup>4</sup> – između socijalnih nemira, strategije tenzije, oružane političke borbe, terorizma i opće političke nestabilnosti. Mladi uključeni u napredne i revolucionarne tokove toga razdoblja neće direktno preuzeti književnost neoavangarde, ali niti pazolinijevskog neoeksperimentalizma, a još manje neorealizma. Čini se da se na samome kraju šezdesetih godina dogodio određeni prijelaz sa eksperimentalne i avangardne "književnosti negacije" na negaciju književnosti (*Isto*: 134 i Machiedo, 2003: 593).

Činjenica da je neoavangarda, pogotovo u vidu Grupe 63, postavila pjesnike pred pitanje efektivne funkcionalnosti konvencionalnog lirizma u vremenu koje devalvira umjetnost i književnost, ostavlja ipak traga na pjesničko stvaralaštvo sedamdesetih godina. Novi, vrlo raznovrsni pjesnici koji se tada javljaju i koji bivaju predstavljeni npr. u antologiji *Il pubblico della poesia* (1975.) – među njima Dario Bellezza, Sebastiano Vassalli, Vivian Lamarque, Dacia Maraini i drugi – od neoavangarde preuzimaju "spuštanje" stila, jezik "bez aure", pročišćen od literarne patine, ali nerijetko ipak odbacuju "manirizam" neoavangardnog eksperimentiranja po svaku cijenu. Poetizaciju svakodnevice oni ostvaruju osporavanjem elitnog čitatelja i pisca, svodenjem poezije na svakodnevnu djelatnost koju svatko može obavljati i izravnim izražavanjem svojih

3 Hrvatski: "Pošto sav jezik danas teži postati roba, ne može se prihvatiti kao dana nijedna riječ, nijedan gramatički oblik ni jedna jedina sintagma. Oštrina i trezvenost, analitička napetost, drski impuls, neočekivano korištenje diskurzivnih sredstava, 'proza', ukratko ono što nije uobičajeno naći u drugim pjesmama, a što se u našima pak nalazi treba razmatrati i u toj perspektivi."

4 Otprilike između 1969. i ranih osamdesetih godina. Razdoblje u kojem dolazi do ekstremizacije političkih nesuglasica, sve do policijskog i uličnog nasilja, pokretanja oružane borbe i terorističkih činova.

svakodnevnih ili intimnih iskustava, često i pod očitim utjecajem kantautorske poezije pisane za glazbu (*Filo Rosso*, 2008: 140) – sve to kroz masovne avangardne hepeninge i performanse u kojima je svatko mogao biti i pjesnik i publika (Berardinelli, 2004).

Zanimljivo je primijetiti da se u talijanskoj književnosti nakon rata, do sedamdesetih godina, javljaju međusobno vrlo različiti poetički pravci kojima je ipak zajednički koncept društvena odgovornost i angažman, kao i obnoviteljska težnja, izražena već i u činjenici da je svaka od njih u svome imenu nosila prefiks *neo-*: neorealizam, neoeksperimentalizam, neoavangarda... No, čini se da je neoavangardna poezija bila zadnji "visoki" izraz vittorinijske težnje za obnavljanjem kulture, kulture koja ne bi djelovala tek utješno na čovjeka, nego mu dala sigurnost i emancipirala ga. Poslije toga, razlika između visoke i niske, akademske i popularne kulture postajala je sve mutnija i sve nejasnija. Tome je prvenstveno pridonio masovan pristup obrazovanju, bilo formalnom školskom i akademskom, bilo neformalnom kroz medije i suvremenu informacijsku tehnologiju, koja postaje sve prisutnija od sedamdesetih naovamo. No, Vittorinijski kulturni "projekt" nije, zapravo, ni do danas odumro. On se nastavlja, mada najčešće i nevezano izravno za Vittorinijske postavke, u jednom drastično promijenjenom kulturnom kontekstu, između akademske sredine, pop kulture i "kontrakulture", što bi zaslužilo posebno istraživanje.



### 3.0. Neoavangardna poezija u Jugoslaviji

U Jugoslaviji, neposredno nakon Drugog svjetskog rata, nominalno prevladava poetika socrealizma. Međutim, postajalo je s vremenom sve jasnije kako se poetika *socijalnog realizma* iz vremena prije rata istrošila uspostavom socijalističkog režima u zemlji. Ta se istrošenost najočitiije vidi u sve izrazitijem priklanjanju tzv. "socijalističkom realizmu" sovjetskog tipa, čija se poetika sada svodi na režimsku propagandu i panegirike Partiji i njezinim mrtvim i živim herojima.

Sukob s Kominformom 1948. i posljedično razilaženje Jugoslavije i SSSR-a su očitome estetičkom opravdanju dodali i političku prihvatljivost za napuštanje takve poetike (Palavestra, 1972: 11). No unatoč tome, to se stanje na književnoj sceni ipak nije tako brzo mijenjalo, a prvi "otpor" će se pojaviti u vidu pretežno intimističke i simbolističke poetike, koja se neće pokazati ništa manje anakronom i dislociranom, nego što je to bio slučaj sa socrealizmom.

Također, unatoč više-manje zajedničkoj polazišnoj točki čitave jugoslavenske kulture nakon rata, i unatoč kontinuiranoj formalnoj i neformalnoj komunikaciji među republikama koje su Jugoslaviju sančinjavale, u pojedinim se republikama poezija razvijala na različite načine. Spomenut ćemo ovdje ukratko one čije su kulturne scene bile najutjecajnije u Jugoslaviji: Srbiju, Hrvatsku i Sloveniju.

#### 3.1. Srbija

Problem nefunkcionalnosti kako socrealizma tako i novog intimizma, u Srbiji su prvi primijetili nekadašnji nadrealisti. Oni su to stanje oštro kritizirali u kritici, ali u vlastitoj pjesničkoj praksi oni ipak nisu bili u stanju da se odlučno odmaknu od pjesničkih postupaka nadrealizma kakav je bio u međuratnom razdoblju. Međutim, Palavestra navodi da se u srpskoj lirici pedesetih godina ipak javlja bljesak svježijeg pjesničkog izraza, u kojem su najistaknutiji autori bili Vasko Popa, sa svojim specifičnim spojem nadrealizma i refleksivne lirike, i Miodrag Pavlović, u izvjesnom smislu antitetičan Vasku Popi sa svojim intelektualiziranim klasicizmom nacionalnog nadahnuća. "Put kojim su od posleratnih pesnika prvi krenuli Popa i Pavlović omogućio je čitavoj jednoj generaciji srpskih pesnika da lakše i bezbolnije stupe u književnost." (*Isto*: 149-159) Prvi koji su to iskoristili bili su "kamerni pesnici", kako ih Palavestra naziva, suzdržanih emocija i eruditivne stilizacije (*Isto*: 160-170). Kao najznačajnijeg od ovih, Palavestra posebno izdvaja Branka Miljkovića (*Isto*: 168-170), sa svojim refleksijama o smrti i poeziji kao sredstvu nadilaženja smrti i koji je, naprosto u skladu s vlastitom poetikom, tragično skončao

život počinivši samoubojstvo 1961. godine u Zagrebu. Ovoj poetici preuzvišenih tonova suprotstavljaju se tek trenutak mlađi pjesnici sa svojom "poezijom neposrednog obraćanja". Ovi potonji, bili su jedna poetički vrlo raspršena generacija, koja se protezala od misaonog lirizma, preko društvenog aktivizma do seljačke naive; zajednička im je samo verbalna izravnost i težnja dopadljivosti publici (*Isto*: 170-180).<sup>5</sup>

Do obnove avangardnih poetika u srpskome pjesništvu nakon Drugog svjetskog rata dolazi tek oko 1968. godine, u vrijeme međunarodnih studentskih nemira. Tek tada se javljaju pjesnici koji "donose drukčiju koncepciju pesničkog čina i svoju poeziju nastoje da usklade s onim književnim pokretima i filozofskim idejama što kruže savremenim svetom." (*Isto*, 180) Osnovno raspoloženje poezije ove generacije je revolt. A to nikako nije revolt generacije urbanih "buntovnika bez razloga", nego "domišljen kritički stav generacije [koja] ume da sudi o stvarima i ima šta da kaže." (*Isto*: 181) U toj se generaciji s jedne strane razvila socijalno angažirana, protestna poezija koja, međutim, nije zapadala u socrealističke klišeje – iz te skupine možemo izdvojiti Rašu Livadu i Rajka Petrova Noga. S druge strane, razvija se i ništa manje buntovna, ali i mnogo eksperimentalnija lirika, koja svoj vrhunac pronalazi u pokretu signalizma.

Poezija Livade i Noga u formi još uvijek podsjeća na ranije generacije. Nogova prva zbirka, *Zimomora* (1968.), zadržava strukturu govorne poezije neposrednog obraćanja, unoseći u nju prkos, bunt i otpor "protiv skućenog, zatvorenog konformizma građanskog morala." Livadina prva zbirka, *Poprskan znojem kazaljki* (1969.), zadržava artikulaciju koja podsjeća na raniji misaoni lirizam, ali dodaje joj određeni nemir izražen jednostavnim jezičnim oblicima i istraživanjem forme. Livada svoju pobunu izražava opuštenije od Noga, bez grča, nego otvoreno i vedro, smjelo i nekonvencionalno, mada ne bez prkosa i sarkazma, kojima demaskira i ponekad ismijava fetiše i mitove svijeta u kojem živi. "Duh i značenje Livadine pesme označila je ona čudesna snaga skepse i nepoverljive intelektualne zrelosti koja je kulminirala u studentskoj pobuni na Beogradskom univerzitetu juna 1968. godine [...]" (*Isto*: 182).

Ako je Livada načeo istraživanje forme, signalisti su upravo na tome i na eksperimentu odlučili koncentrirati svoje stvaralačke napore. Eksperimentalni pjesnik i autor niza književnih manifesta, Miroljub Todorović, uskoro nakon objavljivanja *Manifesta signalizma* u časopisu "Gradina" od siječnja 1970., pokreće i svoju reviju – "Signal", s podnaslovom "Internacionalna revija za signalistička istraživanja". "Signal" je promovirao ekstremne oblike eksperimentalne neoavangardne umjetnosti iz cijeloga svijeta. Stoga možemo reći da je signalizam u tome trenutku

---

5 Zanimljivo je kako se u Italiji generacija pjesnika sa sličnim poetičkim pristupom "neposrednog obraćanja" javlja u sedamdesetim godinama, tek nakon neoavangarde (*Filo Rosso*: 140), a ne prije nje, kao u Srbiji, zbog čega ova pojava i jest bitno drugačija u pojedinoj zemlji i vremenu. Nezanemariva je npr. činjenica da je talijanska "postavangardna" poezija neposrednog obraćanja dovela do stapanja autora i publike, što se u srpskoj nije još dogodilo.

jedini pravi neoavangardni pokret u Srbiji, s unaprijed određenim poetičkim smjerom i programom i međunarodnom povezanošću – nešto što je u Srbiji i Jugoslaviji zadnji put viđeno u vrijeme "Zenita" i nadrealizma.

Poetika signalizma snažno je nadahnuta njemu suvremenim znanstvenim i tehnološkim dostignućima, toliko da "*Signalizam* traži od umetnika eksperimentatora da svoje mišljenje i delanje zasniva na naučno-egzaktnim postavkama i metodama." (Todorović: "Signalizam") Zato je i za estetiku signalizma najvažnija stvar eksperiment. "*Signalizam* je za apsolutni eksperiment u svim umetnostima.", piše Miroljub Todorović 1970. u prvome broju "Signala". Iako se načelno bavio svim umjetničkim medijima, fokus je "Signala" ipak ostao na književnosti – pogotovo na poeziji – i na vizualnim umjetnostima. U lirskom smislu, signalizam se izražavao uglavnom kroz eksperimente u konkretnoj, vizualnoj, zvučnoj, statističkoj i inoj poeziji.

## 3.2. Hrvatska

Hrvatska je bila poznata po velikom doprinosu u proučavanju tzv. povijesne avangarde. Zagreb je bio središte jugoslavenskog proučavanja avangarde i tu je najistaknutije ime svakako Aleksandar Flaker. No, Flaker je bio sklon dovoditi u pitanje pojam neoavangarde. Priznavao je, doduše, da "na liniji autentičnih tradicija" avangarde "izrastaju nove književne strukture", ali smatrao je da "ako su one zaista nove, a ne samo 'podgrijane' i prema tome epigonske, one jamačno zaslužuju i nov zajednički nazivnik!" (Flaker, 1984: 32) Međutim, od pregršta poslijeratnog avangardizma u svijetu, pravilno razlučiti ono što je tu zaista novo ili autentično od onoga što je tek "podgrijano" nije nimalo lak zadatak pa je sve to skupa do danas jednostavno zadržalo zajednički nazivnik "neoavangarde", koja je imala svoje predstavnike i u Hrvatskoj.

Prvu hrvatsku zbirku konkretne poezije, *Đerdan*, već 1951. godine objavljuje Josip Stošić – i biva odmah zabranjena. Za njim slijedi Vlado Kristl, koji 1959. objavljuje *Neznatnu liriku*, ali će s cenzurom imati posla tek 1962, zbog kratkog filma *General i resni človek*. Obojica autora su poznatija po svome likovnom, nego po književnome izričaju, a Kristl je snimao još i filmove i crtane filmove.

Slično situaciji u Srbiji, i u Hrvatskoj tek na valu 1968. značajnije kreću i nova avangardna ili avangardi slična gibanja pa se tako 1969. godine pojavljuje časopis "Pitanja", koji hrvatski književni diskurs pokušava deprovincijalizirati predstavljajući razne međunarodne tendencije u književnoj teoriji i praksi. Na stranicama "Pitanja" objavljujane su pjesme autora kao što su Branimir Bošnjak, Darko Kolibaš, Ivan Rogić Nehajev i Borben Vladović u čijim radovima

prepoznamo postupke ponekad vrlo bliske letrizmu, konkretizmu, signalizmu, geometrijskoj apstrakciji i sl.

Tijekom sedamdesetih godina javlja se i nešto mlađa i raspršenija skupina pjesnika koji objavljuju po časopisima i čitaju javno, ali zbog specifičnih okolnosti ne objavljuju zbirke. Oni su kao skupina konačno predstavljeni 1979. godine u *Zborniku off poezije*, u kojem možemo vidjeti jedan niz različitih poetičkih pristupa, kojima je ipak zajedničko pristupanje estetici i formi pjesme koje, i u ovom slučaju, možemo prepoznati kod neoavangardi, npr. konkretna i vizualna poezija, minimalizam, bezlična versifikacija itd. Od ove su skupine Branko Ćegec i Anka Žagar kasnije stekli određenu afirmaciju i u *mainstream* književnim krugovima.

No, govorimo li o poslijeratnoj književnoj avangardi iz Hrvatske, svakako je najistaknutiji predstavnik Josip Sever, koji je za života objavio dvije zbirke – *Diktator* (1969.) i *Anarhokor* (1977.). "Severovo je pjesništvo nastajalo na 'pozadini' razlogaša, pa [...] jamačno implicira i polemiku s takvim modelom i takvom idejom pjesništva, posebice filozofičnom njegovom ornamentacijom te se on, inzistirajući na označiteljskim 'pomacima', našao u drugoj liniji onodobna hrvatskog pjesništva." (Milanja, 2013: 179).

Sklon jezičnim i povremeno grafičkim eksperimentima, Severov je pjesnički jezik vidno pod utjecajem ruskog futurizma i konstruktivizma, koje je on i prevodio na hrvatski jezik. Nadovezujući se na ovu poetičku tradiciju i u skladu s avangardističkim projektom "poetizacije stvarnosti" (*Isto*: 177), Severova poezija često nosi i političke implikacije koje se u svojim refleksijama protežu od diktature do anarhije, kao što i naslovi zbirke sugeriraju. Jer čini se da je za Severa poetizacija stvarnosti moguća samo ako poetika pokriva čitavu poznatu stvarnost, u svim njenim ekstremima. Osim toga, znajući da su diktatura (proletarijata) i anarhija dva – obično sukobljena – pristupa revolucionarnom socijalizmu, vidimo da je Sever svjesno poetički promišljao o problematici kontradikcija u iskustvu življenja u jednom (pseudo)socijalističkom režimu, kao što su bile Jugoslavija, Kina ili zemlje "istočnog bloka".

### 3.3. Slovenija

U Sloveniji se prvi pomak od poetike socrealizma vidi u grupnoj zbirci *Pesmi štirih* (1953.), koja okuplja radove Janeza Menarta, Toneta Pavčeka, Cirila Zlobeca i Kajetana Koviča. Ali odlučan i definitivan prekid s takvom poetikom vidimo tek u prvoj zbirci Daneta Zajca, *Požgana trava* (1958.). Puna pesimističnog nihilizma i negacije svake vjere u Čovjeka i svakoga smisla koji ovaj pridaje stvarima koje ga okružuju (Poniž, 2001: 101), ta zbirka naprosto obilježava kraj

pedesetih godina i najavljuje šezdesete, koje već sasvim odustaju od lažne sigurnosti koju nudi već potpuno ispražnjen i izvještačen entuzijizam socrealizma i njegove partijske ideologije.

Međutim, u općoj atmosferi obnove, koja nije bila samo jugoslavenski partijski fenomen, nego se i na civilnoj i kulturnoj sceni odvijala istovremeno u cijelome svijetu, poetika odustajanja od opće humanističkih ideala upakirana u estetiku novog intimizma i simbolizma, zbog svoje se besperspektivnosti u konačnici također pokazala anakronom i besmislenom.

Stoga, mlađa generacija pjesnika, koja se pojavila u šezdesetima, prema poslijeratnim estetskim modelima ove "baršunaste lirike", kako je Poniž naziva, nije bila ništa manje skeptična nego prema ideološkom jeziku partije. Takav je sentiment najavio Niko Grafenauer sa svoje prve dvije zbirke: *Večer pred praznikom* (1962.) i *Stiska jezika* (1965.). Ova zadnja ne skriva svoj radikalizam i želju da se napusti ta baršunasta lirika Minattija, Zlobeca, Menarta, Zajca i drugih, koja je od kraja pedesetih godina postala omiljena kod publike (*Isto*: 152). Osjećajući se kao da je lirika dosegla svoj značenjski rub, Grafenauerova se poezija upušta u jednu sveopću desemantizaciju znanih ideoloških i estetskih modela, prazneći prostor između pjesnika i svijeta, gdje ostaje još samo jezik – "samostalan i slobodan", koji se i pjesniku stalno izmiče, "prikazuje mu se sve neopuzdanijim i varljivijim". Ovim obratom Grafenauer daje obrise "semantičkog modela", koji će se razviti u ultramodernizmu neoavangardi (*Isto*: 152).

Pravi prekid s dotadašnjom poetičkom praksom stoga konačno počinje 1966. s prvom zbirkom Tomaža Šalamuna, *Poker*, objavljenoj u vlastitoj nakladi. Već iz naslova ove zbirke vidimo jedan hazarderski, "antiziherski" stav. On zagovara prihvaćanje izazova i preuzimanje rizika koji nosi suprotstavljanje objema stranama u sukobu. Što je ulog veći, to je i potencijalni dobitak veći, baš kao i potencijalni gubitak. Naslov zbirke može biti shvaćen i kao aluzija na društveno-političke prilike građanskog društva, u kojima, kao i u pokeru, svatko igra sam za sebe, a na štetu svih ostalih. I pored toga, poker je igra, čime se označava i određeni ludički karakter ove zbirke i Šalamunove poezije uopće, što će se potvrditi i u njegovoj drugoj zbirci, *Namen pelerine* (1968?) – nastaloj u sklopu autorovog djelovanja unutar avangardne umjetničke grupe OHO – koja je dizajnirana kao stolna igra "Čovječe, ne ljuti se!".

Šalamun u poeziju unosi riječi i fraze iz svakodnevice, uključujući vulgarizme, koje su do njega u slovenskoj poeziji bile nezamislive ili barem nedostojne poezije, i postavlja ih u začudne kontekste; unosi usred slovenskog pjesničkog teksta i naizgled ničim izazvane strane riječi, fraze i kompletne stihove, čime se signalizira određena "nadnacionalnost" poezije oslobođene svoje tradicionalne narodotvorne funkcije (*Isto*: 159); ignorirana je i standardna ortografska norma za velika i mala slova i interpunkciju, a koristi se "norma" koju svaka pjesma za sebe nameće svojom internom logikom ritma, zvuka i značenja. Pored toga, unosi i određenu odsječenost lirskoga

subjekta od autora – time Šalamunova poezija uspješno eskivira svaki pokušaj banalizirajuće interpretacije koja pokušava shvatiti "što je pjesnik htio reći". Za takav tip interpretacije, ovaj pjesnik je shizofreničan, lud, opasan za sebe i za okolinu. Šalamun je s vremenom postao pjesnik svjetskoga značaja koji daleko nadilazi okvire nacionalne književnosti te će i ostati najistaknutije ime slovenske neoavangardne lirike.

Spomenuo bih još i Marka Kravosa iz Trsta, koji svoju prvu kratku zbirku *Trinajst* također objavljuje 1966. u vlastitoj nakladi. Iako se generacijski i poetički na svoj način uklapa u to razdoblje, njega se ipak vrlo rijetko ubraja u kontekst obnove avangarde ili uopće modernizma. Vjerojatno zbog kritičarske i povjesničarske opterećenosti njegovim porijeklom, o njemu se gotovo isključivo govori u kontekstu "zamejske" književnosti i nacionalne problematike koju ona nosi.<sup>6</sup> Ali za razliku od niti deset godina starijeg Miroslava Košute iz Trsta, Kravos gotovo da i ne djeluje uopće opterećen slovenstvom i ne osjeća se ugrožen kao Slovenac izvan granica Slovenije. Štoviše, kada se i osvrće na ta pitanja, ne libi se da ih ironizira i da im se, mada i dobronamjerno, podsmjehuje. A njegov mediteranski krajolik je češće neprijateljski, nego arkadijski, ali ne prema Slovencu, nego prema čovjeku uopće.

Radi se o pjesniku koji, iako je Slovenac iz Trsta (rođen na jugu Italije, jer je obitelj bila prognana za vrijeme fašizma), odbacuje nacionalističku patetiku koja je do tada prevladavala u slovenskoj književnosti njegovog zavičaja i okreće se nekim drugim poetskim sadržajima i estetskim modelima. Unatoč životu u Trstu, Kravosov je opus sasvim očito isključen iz poetike glavne struje talijanske neoavangarde, na čelu s Grupom 63, ali jezik "bez aure", refleksivnost, prevrednovanje, resemantizacija, minimalizam i ludizam jesu odlike njegove rane lirike, čime i njegovu poeziju možemo također svrstati među avangardne tendencije ili barem u neku kategoriju između neoavangarde i poezije neposrednog obraćanja koja joj je u Italiji slijedila.

### 3.4. Rezime

Možemo primijetiti da se u Jugoslaviji neoavangardna književnost pojavila kasnije u odnosu na Italiju, gdje se ovakve pojave prate još od pedesetih godina.<sup>7</sup> Stošićev je *Derdan* 1951. bio izoliran slučaj, dok se kao kulturni fenomen ovakva književnost, i u Srbiji i u Hrvatskoj i u Sloveniji, javlja zapravo tek u šezdesetim godinama, dok je ona u Italiji u punom zamahu.

---

6 Iznimka je, mogli bismo reći, Denis Poniž, koji u svojoj povijesti slovenske poezije druge polovice 20. stoljeća (*Slovenska lirika 1950-2000*) Kravosa uvrštava u isto poglavlje s Grafenauerom i Šalamunom i ističe da se on udaljava od dotada za "slovenski Trst" uvriježenih poetičkih modela "zamejske" književnosti.

7 A u svijetu i ranije. Isidore Isou i Gabriel Pomerand su u Parizu već u kolovozu 1945. osnovali letristički pokret, kojem je svojevremeno pripadao i Guy Debord, kasnije suosnivač Situacionističke internacionale i autor *Društva spektakla*.

Možda je glavni razlog tome specifična politička situacija u Jugoslaviji. Zapadnjačke poslijeratne avangarde svoj su osporavateljski duh izražavale koristeći se mahom antikapitalističkim, socijalističkim, marksističkim i anarhističkim jezikom, dok se u Jugoslaviji nakon rata tim jezikom služila vlast. Naizgled paradoksalno, a zapravo sasvim logično, s uspostavom nominalno socijalističkog režima, u Jugoslaviji je zamrla književna ljevica:

Autentična ljevica izrasla je, naime, iz osporavanja građanskog društva [...], a u času kada je istakla afirmativna načela prema novim društvenim strukturama – zapravo je prestala biti 'lijevom književnošću', pa makar nastupala pod socijalističkim imenom. (Flaker, 1984: 5)

Moralo je proći određeno vrijeme da bi se počeli uočavati paradoksi jednog režima koji sebe naziva socijalističkim – štoviše, komunističkim – iako realno to još uvijek nije bio. Razočaranje, koje prati takvu spoznaju, u poeziji se prvo očitovalo u intimističkom i nihilističkom eskapizmu. Zajčev je nihilizam bio naprosto neophodan: kao da je poetiku trebalo maksimalno isprazniti značenja, da bi u tom novoispraznjenom prostoru jedna nova generacija mogla konačno graditi nova značenja. Tek je nakon toga moglo uslijediti kulturnoumjetničko suočavanje s paradoksalnom stvarnošću Jugoslavije.

Osporavanje partijske politike u Jugoslaviji nije nužno značilo reakcionarnu političku poziciju osporavatelja, naprotiv, ono će svoj najartikuliraniji filozofsko-teorijski izraz naći u "Praxisu" (1964.-1974.) – časopisu upravo marksističkog nadahnuća, koji će sistematski dovoditi u pitanje lenjinističku teoriju i praksu u Jugoslaviji i "istočnome bloku". Jugoslavenska književna neoavangarda nije izolirana od novoljevičarskih i kontrakulturnih tekovina u zemlji i svijetu. Ona se razvijala zajedno s njima, postajući kreativni izraz napredne misli svoga vremena. Kao što su praksisovci i šezdesetmaši, zajedno s građanskim političkim modelima odbacivali i one etabliranog marksizma-lenjinizma, tako su i novi pjesnici, zajedno s intimizmom, odbacivali i poetičke modele "socijalističkog realizma". Učeci od svojih predratnih i međuratnih prethodnika, jugoslavenska neoavangardna književnost ne bježi od svoje društvene i političke uloge, naprotiv, ona jednostavno socrealizam ne smatra revolucionarnim: "Revolucija saržaja – socijalizam – anarhizam nezamisliva je bez revolucije forme – futurizma." (Majakovski, 1982: 229)

Kontroverznost ovih pjesničkih (i uopće umjetničkih) modela u Jugoslaviji nije skandalizirala "samoupravni socijalizam", nego ono što je građanskog (buržujskog) ostalo u njemu. Ona je demaskirala licemjerje i cinizam jedne nove, birokratske buržoazije koja, skrivena iza lažnih paravana socijalizma i demokracije, zapravo reproducira onu istu građansku ideologiju koju zamjera "Zapadu".

## 4.0. Edoardo Sanguineti: *Laborintus*

Do tada široj kulturnoj javnosti uglavnom nepoznat, Edoardo Sanguineti 1956. godine, uz presudnu podršku znanog književnog kritičara Luciana Anceschija, objavljuje svoju prvu zbirku pjesama, *Laborintus* (Magenta, Varese). Iste godine Anceschi pokreće i časopis "il verri", koji će poslužiti kao glavni prostor promidžbe talijanske književne neoavangarde, koju Sanguinetijeva zbirka naviješta i postaje polazišna točka za daljnje razvijanje njezine poetike i forme. *Laborintus* svojom pojavom zaprepašćuje najveći dio talijanske intelektualne javnosti, koja ovu prijelomnu zbirku nije uspijevala sistematizirati u okvirima uvriježenih kritičkih metodologija (Risso, 2006: 8).

### 4.1. Naslov "*Laborintus*"

Strukturiran kao poema ili možda "konceptualna" zbirka pjesama – ako se smijemo poslužiti modernijim pojmom iz pop kulture<sup>8</sup> – *Laborintus* je rezultat višegodišnjeg rada punog revizija i dorada. Tako je od izvorne ideje, čija je realizacija krenula početkom 1951. godine, da to bude jedno heterogeno tekstualno djelo, na kraju je postalo pjesničko djelo heterogenog jezika. Osim toga, djelo je ispočetka trebalo biti naslovljeno *Laszo Varga*, što je u prvome izdanju i bilo dijelom podnaslova: "Laszo Varga XXVII poesie 1951-1954", ali je u svim kasnijim izdanjima ovo ime potpuno izbačeno iz naslova i podnaslova, kako se nijedan lik iz zbirke ne bi isticao nad drugima (*Isto*).

Konačno je izabran naslov *Laborintus*, što je već naslov traktata iz 13. stoljeća Everarda Njemačkog (Everardus Alemannus) o pjesničkoj vještini ("arte poetica"), koji je iznosio didaktičko-pedagoške upute za gramatiku, retoriku i versifikaciju, nudeći obilje tipično srednjovjekovnih primjera. Naslov je to koji sasvim očito evocira "labyrinthus", ali je izveden iz još druge dvije latinske riječi, naime anonimna napomena uz Everardovo djelo kaže: "Titulus est Laborintus quasi labore habens intus."<sup>9</sup> (*Isto*: 8-9)

Već se u ovome naslovu primjećuju neka važna formalna obilježja Sanguinetijeve poezije, ne samo u ovoj prvoj zbirci, nego i u daljnjem radu, a to su montaža, intertekstualnost i citatnost. A određen "ukus za zajam i prerusavanje" postat će konstanta Sanguinetijeve poetike i *Laborintus* će biti tek prvi u dugačkome nizu potpuno ili djelomično preuzetih naslova, npr. *Erotopaegnia*

---

8 U terminologiji pop kulture pojam "konceptualni album" označava glazbeni album u kojem sve pjesme (lirski) i/ili skladbe (glazbeno) čine dio jedne jedinstvene zamisli (koncepta) ili teme ili su dijelovi jedne iste priče koja zaokružuje album kao gotovu cijelinu.

9 "Naslov je Laborintus, jer napor sadrži u sebi."



(*Ljubavne šale*, 1960.) je naslov djela antičkog latinskog pjesnika Levija (Laeivius), *Opus metricum* (1960.) je naslov jednog teksta kardinala Jacopa Gaetana Stefanescija iz 13./14. stoljeća, *Purgatorio de l'Inferno* (*Čistilište Pakla*) je naslov jednog izgubljenog djela Giordana Bruna, *Triperuno* (1964.) je preuzet iz *Caos del Triperuno* talijanskog makaronskog latinskog pjesnika iz 16. stoljeća Teofila Folenga, *Wirrwarr* (1972.) je odbačen naslov Klingerove drame *Sturm und Drang* itd.<sup>10</sup> (*Isto*: 9).

Za prvu zbirku izabran je naslov *Laborintus*, jer "u radu se ova tema sve više nametala kao temeljna."<sup>11</sup> Vrlo pomno izabrana, ova pažljivo montirana složenica, *labor-intus*, već na prvi pogled ukazuje na trud i napor potreban da se složi jedan suvisao tekst, bio on didaktički, kao kod Everarda, ili umjetnički, kao kod Sanguinetija. Radi se o ranom primjeru konstrukcije koja će svakog suvremenog čitatelja koji donekle razumije i latinski i engleski danas sigurno podsjećati na mnogo banalniji reklamni natpis na računalima složenim s centralnim procesorima poznate tvrtke: "intel inside". Sanguinetijev naslov kao da na sličan način želi istaknuti rad i napor u temelju konstrukcije ovoga teksta, kao da je na korice zalijepio naljepnicu s natpisom na "latinskom današnjice" koji kaže: "labor inside". Mada je u ovakvom engleskom prijevodu foničko-semantička asocijacija s labirintom – eng. *labyrinth* – slabija nego što je to slučaj u latinskom originalu, *laborintus* – *labyrinthus*, a zahvaljujući njoj riječ *laborintus* sveukupno znači "rad/napor u labirintu", čime se ističe i složenost kreativnog procesa, kroz koji nije lako probiti se.

Bilo bi, međutim, reduktivno semantiku ovoga naslova svoditi samo na čin pisanja i njegov kreativni proces, pošto ni sadržaj zbirke nije ništa manje "laborintičan". Radi se o svojevrsnom alegorijskom putovanju kroz "pakao" suvremenosti atomskog doba. Mjesto radnje je Palus Putredinis, Močvara gnjilosti, što je inače stvarna lokacija na Mjesecu, a u tekstu i metafora življenja i postojanja u atomskom dobu pod prijetnjom apokalipse, dok je cjelokupni Mjesečev pejzaž, koji u zbirci dominira, konkretna slika potencijalne postapokaliptične opustošene Zemlje. Močvara i labirint oboje predstavljaju "situaciju u koju se lako može ući, ali se s teškim naporom može izaći i koja neizbježno duboko mijenja onoga tko je eventualno uspije preći."<sup>12</sup> (*Isto*: 15) Nalazimo se tako pred arhetipskim simbolom labirinta, tj. pred jednim močvarnim labirintom u ovome slučaju (i time zahtjevnijim!), kroz koji se suvremeni čovjek-čovječanstvo mora probijati, dok mu na svakom koraku prijete opasnost od suočavanja s Minotaurom atomske katastrofe.

---

10 Za potpun popis Sanguinetijevih posuđenih naslova s njihovim porijeklom vidi Risso, 2006: 9-10.

11 Sanguineti kako ga citira Risso, 2006: 13: "nell'opera questo tema era venuto emergendo sempre più come il tema fondamentale".

12 "Per Sanguineti, è comunque decisivo proporre l'immagine di qualcosa che parli al lettore della condizione umana storicamente determinata, di una situazione in cui sia facile entrare ma arduo uscire (la Palus) e che inevitabilmente cambi profondamente chi eventualmente riesca ad attraversarla." (Risso, 2006: 15)

Uostalom, *Laborintus* i nije tipično putovanje, kao u Danteovoj *Božanstvenoj komediji*, s određenim itinererom, znanim izlazom i, ukoliko se držimo pravoga puta i pravila, nužno i dobrim završetkom – ovdje se radi o *lutanju* kroz život u "Močvari gnjilosti": nema ni providnosti ni usuda koji bi transcendentno upućivali putnika u spas ili propast. Putnik je prepušten vlastitoj spoznaji, sudu i djelovanju. Iako je apokalipsa na pomolu, "uništenje svijeta i čovječanstva je mogućnost koja je sada već tehnološki ostvariva, nije neka vanjska ili prirodna katastrofa, nego radnja čovjeka koji djeluje, a još nije djelovao." (*Isto*: 40)

## 4.2. Revolucija u formi i sadržaju

Stoga je i sama struktura teksta potpuno horizontalna, svaki je semantički element posložen na istoj razini jedan do drugoga, a ne iznad ili ispod drugoga. To je formalno istaknuto već i u bezličnoj (*informel*) strukturi stiha, koja pomoću začudnih opkoračenja i nedostatka – u najvećem broju pjesama – ikakve interpunkcije,<sup>13</sup> dozvoljava velik broj mogućnosti povezivanja i kombiniranja sintaktičkih cjelina, što neizbježno širi i semantičke mogućnosti teksta.

Upravo na takvoj niveliranoj strukturi sadržaja i forme teksta možemo primijetiti da se *Laborintus* ne postavlja samo polemički i rušilački prema prethodnoj tradiciji, nego i konstruktivno, prema novim perspektivama. U 3. pjesmi, 21. stihu, citirajući Antonina Artauda uvodi se i "osjećaj za anarhiju": "impossibile parlare di due cose (di una c'est avoir le sens de l'anarchie)"<sup>14</sup>.

Artaud se u *Heliogabalu*<sup>15</sup> poigrava semantikom riječi *anarhija*, koristeći je jednom u smislu nereda i korupcije, a onda u smislu reda, jedinstva i raznolikosti, destrukcije i onda opet konstrukcije, vlasti i tiranije pa slobode bez ikakve vlasti; sve kako bi izrazio svoje poimanje "osjećaja za anarhiju":

Aver il senso dell'unità profonda delle cose, è aver il senso dell'anarchia, - e dello sforzo da compiere per ridurre le cose riconducendole alla unità. Chi ha il senso dell'unità ha il senso della molteplicità delle cose, di quella polvere d'aspetti attraverso cui occorre passare per ridurle e distruggerle.<sup>16</sup> (Artaud: 46)

13 U najvećem dijelu zbirke nema uopće interpunkcije, ali sporadično se ipak pojavljuje, pogotovo u zadnjih deset pjesama. Međutim, niti u tim slučajevima interpunkcija ne utječe na početno slovo iza njih, koje iza upitnika, uskličnika i trotočaka redovito ostaje malo, kao da se rečenica nastavlja unatoč ovim znakovima. Ipak, nemoguće je negirati ritmički i sintaktički prekid na mjestima gdje se interpunkcija pojavljuje.

14 "nemoguće pričati o dvjema stvarima (o jednoj c'est avoir le sens de l'anarchie)"

15 Punim naslovom *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné* (hrv. Heliogabal ili Okrunjeni anarhist), djelo je u kojem, kombinirajući esej, biografiju i fikciju, Antonin Artaud piše o kontroverznome mladom rimskom caru Marku Aureliju Antoninu, ubijenom 222. godine n.e. Tekst je u talijanskom prijevodu dostupan na internetu na: <http://archive.org/details/ArtaudEliogabaloOLanarchicoIncoronato>

16 "Imati osjećaj za dubinsko jedinstvo stvari, to je imati osjećaj za anarhiju, i za napor koji treba uložiti da bi se pretvorilo stvari vrativši im jedinstvo. Tko ima osjećaj za jedinstvo ima osjećaj za raznolikost stvari, za onu prašinu aspekata kroz koju treba proći kako bi ih se pretvorilo i uništilo."

Očito je da Artaud pojam anarhije ne koristi u njegovom modernom političkom smislu bezvlašća, egalitarizma i kritike vlasti (od grč. ἀν-ἀρχός), nego radije u metafizičkom smislu "beznačelnosti", tj. nepostojanja prapočela (od grč. ἀν-ἀρχή). U Sanguinetijevom *Laborintusu* je pak anarhija postavljena na način koji podjednako odgovara oboma značenjima, još jednom šireći semantičko polje teksta i prepuštajući čitatelju da tumači prema vlastitom nahodaženju. Može se reći da Sanguineti ima tim bolji "smisao za anarhiju" u Artaudovom smislu, jer kombinirajući i sjedinjavajući ova dva različita smisla iste riječi, on pokazuje istinski "osjećaj za duboko jedinstvo stvari". A horizontalna nivelirana struktura teksta u svakom slučaju preslikava "osjećaj za anarhiju", ma kako anarhiju tumačili.

U Artaudovom smislu, anarhija je ontološki moment u kojem se sve stvari urušavaju kako bi bile nepovratno radikalno promijenjene, nove. U anarhističkom smislu, anarhija je politički koncept koji stremi novom društvu jednakosti, solidarnosti i slobode, koje će prije ili kasnije zamijeniti zastarjelo hijerarhijsko i klasno društvo vlasti i pohlepe. U oba smisla, radi se o potrebi za radikalnom promjenom u situaciji koja postaje neodrživa. Činjenica da je uništenje svijeta i čovječanstva, kao rezultat samog ljudskog djelovanja – tj. samouništenje – postalo tehnološki i politički sasvim vjerojatno, svakako ukazuje na neodrživost situacije koja je do toga dovela. Od tuda i eksplicitniji izraz potrebe za "beskrajnom" pobunom, koji se javlja već ranije, u zadnjim stihovima 2. pjesme: "comparata con l'ideale esigenza questa rivolta / non avrà fine"<sup>17</sup> (*Laborintus* 2:27-28).

Anarhija već od *Laborintusa* čini značenjsku jezgru Sanguinetijevog prevratničkog stava, koji se nikada ne ograničava samo na trenutak rušenja, nego je uvijek istovremeno i izgradnja nečeg novog:

Proprio per la sua capacità di attraversare e rifunzionalizzare paludi linguistiche e paludi ideologiche, *Laborintus* è un atto anarchico che non si esaurisce nell'eversione dada, ma il suo distruggere è immediatamente il gesto di fondazione di un novissimo stil novo.<sup>18</sup> (Risso, 2006: 49)

Uostalom, revolucionarnost je uvijek bila inspirativna za avangarde. Ono što avangardni tekst razlikuje od propagandizma realističkog tipa je njegova težnja estetskom prevrednovanju, za koje se vezuje i moralno, etičko i socijalno prevrednovanje. Transformacija svijeta tu je usko vezana za transformaciju umjetničke forme. Odbacivanje vrijednosti građanskog društva

---

17 "u usporedbi s idealnom potrebom ovoj pobuni / neće biti kraja"

18 Hrvatski: "Baš zbog svoje sposobnosti prelaženja i refunkcionaliziranja lingvističkih močvara i ideoloških močvara, *Laborintus* je anarhistički čin koji nije iscrpljen u dadaističkoj subverziji, nego njegovo je razaranje neposredno čin kojim se utemeljuje *novissimo stil novo*."

Zadnje tri riječi u kurzivu mogle su po smislu biti prevedene i kao "sasvim novi stil" (ili doslovno "najnoviji novi stil"), ali Risso ovdje istovremeno upućuje na prvu grupnu zbirku koja je predstavila talijansku pjesničku neoavangardu – *I Novissimi* (1961.) i na najvažniji pjesnički pokret talijanskog srednjovjekovlja – *dolce stil novo*, koji je najavio književna, jezična i kulturna kretanja humanizma i renesanse.

podrazumijeva nužno i odbacivanje osjećaja za estetiku koji je građanska ideologija razvila. Stoga avangarde odbacuju tradicionalne realističke tehnike temeljene na mimetičkoj reprodukciji stvarnosti, nego radije istražuju alternativne mogućnosti forme i eksperimentiraju s njima ne bi li eventualno razvile i svoje.

Upravo je to ono što vidimo i u Sanguinetijevom *Laborintusu*: istraživanje, montaža i eksperiment. Istraga kreće od protohumanizma, kada su se počinjala odbacivati aristokratska estetička, a s njima i etička načela srednjeg vijeka u korist nekih novih formalnih rješenja, koja će, pogotovo u Italiji, postaviti temelje budućoj građanskoj kulturi. Talijanska je neoavangarda sasvim svjesno tražila nadahnuće u revolucionarnosti književnih pokreta i autora iz ovoga razdoblja, kao što vidimo ne samo kod Sanguinetija, nego i u Giulianijevom predgovoru za *I Novissimi*, gdje izjavljuje da mu je iz čitave književne tradicije najbliže razdoblje između stilnovizma i Danteovih "rime petrose"<sup>19</sup>, tj. "jezik koji nije 'intelektualan', nego promišljen i to dramatično promišljen." (Giuliani, 1961: XXIV)

### 4.3. Od srednjeg vijeka do atomskog doba i dalje

Sanguineti, ako i odbacuje "intelektualni" jezik svoga vremena, parodirajući ga na svoj način (*Isto*: XXV), on kroz prenaplašenu učenost svojih tekstova ipak postavlja temelje jednog novog oblika intelektualne poezije, koja bi bila različita od dominantnog građanskog intelektualizma kojem se suprotstavlja. U *Laborintusu*, kako smo rekli, istraga kreće od protohumanizma, od trenutka u kojem počinje klica jedne od najvećih prekretnica u talijanskoj i uopće zapadnoj kulturi i civilizaciji, i nastavlja se kroz cijelo razdoblje najšire shvaćenog moderniteta, do najnovijih znanstvenih i tehnoloških istraživanja. Najnaglašeniji momenti su, međutim, upravo oni najstariji i oni najrecentniji.

Ranije je objašnjeno kako je i sam naslov preuzet iz 13. stoljeća od Everarda Njemačkog. Motiv alegorijskog putovanja kroz pakao već na prvi pogled upućuje na *Božanstvenu Komediju*, pogotovo kad *Laborintus* promatramo kao kompleksnu poemu sastavljenu od 27 "pjevanja", a njena planski nepravilna forma svjedoči o autentičnom pokušaju modernizacije ove književne forme u vremenu sveopće konfuzije. Može se učiniti paradoksalno, ali bezlična "buka" koju je Sanguineti stvorio u *Laborintusu* morala je biti vrlo promišljena i pažljivo montirana da bi bila takva. Ta je duboka promišljenost i virtuoznost pri sastavljanju teksta, kao i veliki interes i dobro poznavanje vlastite suvremenosti, ono što je Sanguinetijeva dodirna točka s Danteom. Činjenica

19 Danteov ciklus od četiri pjesme s kraja 13. stoljeća na temu teške, ali senzualne ljubavi prema "Petri". Ciklus je značajan kao pokušaj književne prakse različite od tada uobičajenih. Danas ga obično nalazimo u kritičkim zbirkama raznih Danteovih inače nevrštenih pjesama, nazvanima jednostavno *Rime* – od tuda "rime petrose".

da je svaki pisao u vlastitoj suvremenosti, uvjetovanoj odgovarajućim specifičnim povijesno-materijalnim kontekstom, morala je dovesti do očitih razlika u formi i sadržaju.

No, osim Dantea, moguće je primijetiti još jedan mogući srednjovjekovni utjecaj na *Laborintus*, a to je *Detto del gatto lupesco*.<sup>20</sup> Radi se o kratkoj poemi anonimnog autora iz 13. stoljeća, koja prikazuje alegorijsko putovanje svoga hibridnog antropomorfog protagonista, koji je istovremeno i mačak i vuk, u potrazi za spoznajom. U zatvaranju ove srednjovjekovne kratke poeme, pripovjedač-protagonist izjavljuje da je konačno bio sposoban spasiti se od opasnosti, napasti – prikazanih u obliku divljih zvijeri – svojim znanjem i vještinom ("mi partii per maestria", *Detto*, stih 139), raskidajući tako ovisnost o sudbini ili providnosti, čime se uspostavlja izravna odgovornost, bez transcendencije – nešto što je sveprisutno u *Laborintusu*, gdje se sluti smak svijeta koji će čovjek sam izvesti.

Dok se u kasnosrednjovjekovnoj kratkoj poemi priziv na izravnu odgovornost može tumačiti kao najava predstojećeg humanizma, novog vijeka i moderniteta, u *Laborintusu* je ona već rezultat humanističkog moderniteta, poglavito dijalektičkog historijskog materijalizma marksističkog tipa. Međutim, držeći se suštine, a ne tradicije, historijskog materijalizma, *Laborintus* napušta svaki dogmatizam i svaku ideološku apriornost pa svojom horizontalnom strukturom raskida istovremeno sa svakom transcendencijom, kao što je već rečeno, ali i sa svakom mehanističkom idejom o povijesnom procesu kao neizbježnom napretku. Suočen s kontradikcijama tako shvaćenog povijesnog procesa, *Laborintus* razbija kontinuum i uvodi "kvantno" kretanje povijesti (Risso, 2006: 42), što je i formalno naglašeno čestim naglim prebacivanjem sa modernih jezika na latinski i natrag.

Poanta takvog raskida, sa svakim pa i modernim tradicionalizmom, je stvaranje uvjeta za razvoj "pravog" historijskog materijalizma, ističe Risso:

A questo punto, *Laborintus* [...] ci dice anche cosa sia e come si diventi materialista storico. Per prima cosa, il materialista storico non è qualcuno che aderisce a una dottrina in maniera dogmatica, ma è colui che si confronta, senza pregiudizi e dogmi, con il mondo, che possiede uno sguardo disincantato sulla realtà. Si diventa materialisti storici assumendo questo atteggiamento aperto e critico, [...] e avendo la capacità di mettersi sempre in gioco e in discussione rispetto alla realtà. Non esiste mai una visione prefabbricata da gettare sul mondo, ma è l'analisi delle condizioni reali a dettare le linee dell'interpretazione. Non esiste nessun *a priori*.<sup>21</sup> (*Isto*: 49)

20 Hrvatski *Besjeda mačka vukonje* – prema provizornom prijevodu naslova iz sažetka članka Snježane Husić *Allegoria e conoscenza nel Detto del gatto lupesco (Alegorija i spoznaja u Besjedi mačka vukonje)* iz "Studia Romanica et Anglicana Zagrabensia", LIII (2008), str. 123-151. U istome članku, u fusnoti 5 (str. 129), informirani smo i o sasvim eksplicitnoj Sanguinetijevoj intertekstualnosti s ovom poemom u pjesmi broj 25. iz zbirke *Cose* iz 1999.

21 "Dakle, *Laborintus* [...] nam govori također i što je to i kako se postaje historijskim materijalistom. Kao prvo, historijski materijalist nije netko tko pristaje uz neku doktrinu na dogmatski način, nego je onaj koji se suočava, bez predrasuda i dogmi, sa svijetom, tko ima trezven pogled na stvarnost. Postaje se historijskim materijalistom zauzimavši takav otvoren i kritički stav, [...] i imajući sposobnost biti uvijek uključen u stvarnost i raspravljati o njoj. Nikada ne postoji neki prefabriciran pogled za baciti na svijet, nego je analiza realnih uvjeta ta koja diktira

Nadalje, svjesno korištenje arhetipâ upućuje na psihoanalizu, u ovom slučaju konkretno na Jungovu *Psihologiju i alkemiju*. Time se u *Laborintusu* na istoj razini susrećemo sa znanstvenim i mističnim motivima, koji se pomoću Jungovog tumačenja alkemije stapaju u svojoj zajedničkoj ulozi spoznajnih sredstava. I ako onirična estetika mnogih motiva i podsjeća na nadrealizam, oni to ipak nisu, jer ih njihova isprepletenost s medicinsko-znanstvenim jezikom i historijsko-materijalističkom metodom stalno vraća na razinu konkretne stvarnosti. Ili kako Risso ističe, psihoanaliza, nadrealizam i historijski materijalizam ovdje prisutni i usko jedan do drugoga posloženi, konstantno se međusobno korigiraju da bi se izbjeglo zapadanje kako u medicinsko-znanstveni pozitivistički mit, tako i u mistično-ezoterična zastranjenja (*Isto*: 24).

*Laborintus* je jedna vrlo kompleksna konceptualna zbirka pjesama, koja redefinira i liriku i epiku pa je možemo promatrati i kao svojevrsnu epsku poemu i kao zbirku međusobno povezanih eksperimentalnih lirika, ali ne bez toga da, u oba slučaja, preispitujemo ono što uobičajeno smatramo lirikom ili epikom. Njezina bezlična metrika također zamućuje granicu između stihova i proze. Svojom formom i sadržajem ona istražuje autentične načine komuniciranja vlastite suvremenosti obilježene atomskim strahom, financijskim kapitalizmom i počecima globalizacije kapitala i tržišta u kojoj sve pa i sam čovjek – ne samo otuđen, nego i manipuliran - postaje roba, stvar na tržištu. Uz svijest da čovjek može spoznavati samo putem jezika i da je u konačnici jezik jedino što čovjek uopće istražuje i spoznae (*Isto*: 39-40), *Laborintus*, u autentično dijalektičkoj maniri, objektivnost svoga iskaza pokušava ostvariti kroz intersubjektivnost, kako sadržaja tako i forme. Rezultirajuća "buka" gusto isprepletenih raznih jezika, raznovrsnih jezičnih registara, različitih pogleda i perspektiva, raznovrsnih citata iz različitih izvora itd, kao da, osim globalizacije, najavljuje i informacijsku konfuziju naše najaktualnije suvremenosti. No, pogledajmo na primjeru nekoliko pjesama kako to izgleda u praksi.

## **4.4. Iz *Laborintusa***

### **4.4.1. Pjesma 1.**

Prva pjesma daje osnovne postavke cijele zbirke. Već u prvome stihu predočava se centralno mjesto radnje: "composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis"<sup>22</sup>. Kao

---

linije interpretacije. Ne postoji nikakav *a priori*."

22 "zemlje naslagane u strukturalnim sastavima su Palus Putredinis"

Prva je pjesma ujedno i jedina iz *Laborintusa* do sad prevedena na hrvatski jezik, a preveo ju je Mladen Machiedo u sklopu svoje antologije talijanske poezije 20. stoljeća *Zrakasti subjekt* (Ceres, Zagreb, 2003). Svi prijevodi citiranih

što je već rečeno, Palus Putredinis, Močvara Gnjllosti (ili truleži), stvarna je lokacija na Mjesecu, ali u kontekstu *Laborintusa* svaki član njenoga imena poprima i snažan simbolički naboj. Močvara, koja je "psihološki arhetip situacije" (Giuliani, 1961: 61), asocira i na stagnaciju. Razrješavanje situacije podrazumijeva, dakle, i pokret, napuštanje stanja mirovanja i prelaženje u fazu djelovanja. Gnjllost i trulež označavaju dekadenciju situacije iz koje se kreće i time nužnost da je se što prije razriješi i prevlada, ali označava i alkemijsku "mortificatio", tj. usmrćivanje nužno za nastanak novog života.

U drugome stihu već se uvodi i prvi lik, Ellie, sveprisutan arhetipski ženski entitet, također vezan za znak močvare. Močvara je mjesto s mnogo vode i zemlje, što mitološki asocira na plodnost, žensku seksualnost i majčinstvo.<sup>23</sup> Osim toga, i sam je mjesec u mediteranskoj kulturi tipično (ali ne isključivo!) vezan za ženstvenost i u poganskim je vjerovanjima viđen kao žensko božanstvo, a u talijanskom jeziku, kao i u latinskom, riječ "luna" i jest ženskog roda.

Valja također primijetiti da bi "Ellie" morfološki mogao biti frankofon hipokoristik od "elle", što u francuskom jeziku znači "ona"<sup>24</sup>. Na tome tragu i Risso upućuje na zadnje stihove 22. pjesme, ističući: "Ellie je ELLE [...], tj. Ona, sama ženskost" (Risso, 2006: 70). Dodao bih tome da je "elle" u talijanskom jeziku ime za slovo L, što je početno slovo talijanskog "lei" (također "ona") i koje je filološki analogno grčkom slovu λ. Upravo će takvu transformaciju Ellie i doživjeti (Ellie -> ELLE -> L -> λ) kroz pjesme 22, 23. i 24, nakon čega do kraja zbirke ostaje λ. Stoga Ellie ovdje zaista nije tek neka ženska prisutnost, nego je Ona, sam ženski princip, koji poput vode mijenja oblike i "teče nepredvidivo, ulazi i izlazi tekući, početak i kraj", kako ističe Risso. Čitava je zbirka obilježena znakovima vode i vlage, uz koje se uvijek vezuje Ellie/λ.

U ovoj prvoj pjesmi Ellie biva identificirana i s tijelom lirskoga subjekta<sup>25</sup> (stih 2: "riposa tenue Ellie e tu mio corpo tu infatti tenue Ellie eri il mio corpo"<sup>26</sup> i stih 5: "tu e tu mio spazioso corpo"<sup>27</sup>) i s mjestom radnje na Mjesecu (stih 9: "[tu] composta terra [...]"<sup>28</sup>). Time se signaliziraju dvije stvari. Kao prvo, u takvoj identifikaciji Ellie sa subjektivim vlastitim tijelom i svijetom što ga okružuje, nazire se Ellie kao *anima (mundi)*, tj. kao oličenje i osobnog i kolektivnog nesvjesnog u Jungovom smislu, što i sam Sanguineti potvrđuje (Giuliani, 1961: 61). Kao drugo, tu se

---

stihova iz prve pjesme *Laborintusa* u fusnotama, citirani su iz Machiedovog prijevoda.

23 Sanguineti se vjerojatno ne referira na taj konkretan mit, ali vrijedi primijetiti da je glavno žensko božanstvo slavenske mitologije – Mokoš – također direktno vezano za vlažnu zemlju i vodu u svim njenim pojavnim oblicima, što potvrđuje arhetip vode kao ženskog principa.

24 Što je slično i rjeđe upotrebljavanom talijanskom obliku "ella", ali inače se u govornom talijanskom jeziku za ženski rod trećeg lica jednine koristi oblik "lei", a postoji još i "essa" te "Lei" (što zamjenjuje "signoria Vostra") ekvivalentno našem "Vi", uljudnoj formi obraćanja.

25 Pojam lirskoga subjekta treba ovdje uzeti s rezervom jer, kako je već rečeno, ovdje se zapravo radi o prevrednovanju uobičajenih poimanja lirike i epike.

26 "počivaj tanahna Ellie i ti moje tijelo zapravo tanahna Ellie bijaše moje tijelo"

27 "ti i ti moje prostorno tijelo"

28 "[ti] naslagana zemljo [...]"

istovremeno vidi i određeno "postvarivanje" ("cosificazione", Risso, 2006: 17) kako Ellie tako i lirskog subjekta, tj. obratno od personifikacije, žive osobe ovdje postaju nežive stvari: lirski subjekt je sveden na tijelo, a Ellie je izjednačena s tim istim tijelom, istovremeno, Ellie je i "naslagana zemlja" na Mjesecu, čime se vrši zanimljiva inverzija tradicionalne personifikacije mjeseca – ovdje živa osoba postaje Mjesec, a ne obratno. Kao potvrda ovoga postvarivanja služe zapravo i čitavi odlomci od 2. do 9. i od 21. do 23. stiha:

riposa tenue Ellie e tu mio corpo tu infatti tenue Ellie eri il mio corpo  
immaginoso quasi conclusione di una estatica dialettica spirituale  
noi che riceviamo la qualità dai tempi

tu e tu mio spazioso corpo  
di flogisto che ti alzi e ti materializzi nell'idea del nuoto  
sistemata costruzione in ferro filamentoso lamentoso  
lacuna lievitata in compagnia di una tenace tematica  
composta terra delle distensioni dialogiche insistenze intemperanti  
[...]

[...] tu canzone metodologica  
periferica introspezione dell'introversione forza centrifuga delimitata  
Ellie tenue corpo di peccaminose escrescenze<sup>29</sup>

Ovaj postupak možemo tumačiti kao odraz otuđenja i manipulacije čovjeka u kontekstu obnovljenoga, financijskoga kapitalizma, u kojemu sve, uključujući i čovjeka, postaje roba na tržištu (Risso, 2006: 16-17 i 43).

U 4. stihu javlja se parafraza Uga Foscola (*Isto*: 74) o pjesnicima, pri čemu subjekt i sebe pridružuje toj skupini: "noi che riceviamo la qualità dai tempi".<sup>30</sup> Na to se nadovezuju stihovi 10 i 11: "le condizioni esterne è evidente esistono realmente queste condizioni / esistevano prima di noi ed esisteranno dopo di noi qui è il dibattito".<sup>31</sup> Ovime je pjesma vezana za konkretnu realnost, a ne samo "nadrealnost" noćnog pejzaža iz snova u kojem bi inače zalutala. Ovo je refleksija o suvremenosti i o činjenici da književnost (ali i umjetnost uopće) ne može izbjeći suočavanje sa suvremenošću i historijsko-materijalnim uvjetima koji se u određenoj suvremenosti zatiču. Naprotiv, književnost nastaje upravo u suočavanju sa suvremenošću pa je stoga ova potonja, sa svojim "vanjskim", tj. vanknjiževnim uvjetima, to što književnosti zapravo daje svojstva i kakvoću kroz vrijeme: "esistevano prima di noi ed esisteranno dopo di noi qui è il dibattito". Podatak da je 10. stih, o vanjskim uvjetima koji "zbiljski postoje", citat Staljina

29 Prijevod vidi u dodatku, na str. 79.

30 "mi kojima vremena daju kvalitet"

31 "očito je da vanjski uvjeti zbiljski postoje ti uvjeti / postojali su prije nas i postojat će poslije nas to je stvar rasprave"

Napomenuo bih ovdje da se ne slažem s Machiedovim prijevodom 11. stiha, točnije s njegovim završetkom: "to je stvar rasprave". Kako ja shvaćam ovu pjesmu i ostatak zbirke, čini mi se da bi ispravnije bilo prevesti kao: "tu je rasprava", a možda bi čak išlo i "pretresanje" ili "otvoreno pitanje" umjesto "rasprave". Dakle, vanjski uvjeti postoje i prije i poslije, međutim "tu" je, tj. u sadašnjosti, u vremenskoj točki iskazivanja, trenutak preispitivanja tih uvjeta, obračunavanja s njima i djelovanja na njih.



(Giuliani, 1961: 62; i Risso, 2006: 75) pojačava dojam grubosti ovoga povratka u stvarnost, evocirajući suvremenost Hladnoga rata i sukoba na ljevici – dva problema čije se posljedice još uvijek osjećaju.

U 6. stihu spominje se flogiston<sup>32</sup>: "tu e tu mio spazioso corpo / di flogisto che ti alzi e ti materializzi nell'idea del nuoto"<sup>33</sup> (stihovi 5-6). Prema Giulianiju (1961: 62), ovo je ključ koji otvara alkemijske aspekte tumačenja *Laborintusa*. U istome stihu, Ellie asocijativnim postupkom sjedinjuje u sebi elemente vatre (flogiston) i vode (plivanje), istovremeno sjedinjujući filozofske koncepcije materijalizma i idealizma ("ti materializzi nell'idea"). U tome spajanju nespojivog možemo prepoznati pripremu materijala za laboratorijsko istraživanje "kamena mudraca".<sup>34</sup> Pritom, ako je Ellie, kako smo rekli, identificirana sa svijetom koji okružuje lirskoga subjekta, a na njoj se odvija ovaj alkemijski proces, onda potraga za kamenom mudraca i eliksirom života, tj. alkemijska transmutacija tvari u *Laborintusu* postaje i svojevrsna alegorija ideološkog spora i klasnog sukoba, tj. transformacije čovjeka i društva (Usp. Giuliani, 1961: 62). I ta se transformacija događa upravo "sada i ovdje", u trenutku iskaza: "qui è il dibattito" (st. 11). Kao i flogiston, čovjek i društvo bivaju oslobođeni kroz "vatru" ili "hrđu", tj. kroz urušavanje i uništenje strukture u kojoj su zarobljeni, trudeći se pritom da sljedeći oblik društva, koji nastane iz urušavanja prethodnog, bude upravo onaj koji će moći sjединiti strukturu i slobodu – u alkemijskim terminima, *lapis*, u socijalističkim, utopija. I baš kao što je alkemija imala svoje lažne zlatotvorce, tako i socijalizam ima Staljina, ali i socijaldemokraciju.

Ostajući na temi alkemije, Giuliani primjećuje i to da bi se "nani extratemporali" ("izvanvremenski patuljci"), o kojima je riječ od 17. do 20. stiha,<sup>35</sup> mogli odnositi na alkemijske homunkule, koji u psihoanalizi predstavljaju "kretnje nesvjesnog, stvorenja mentalne zakržljivosti koja ne mogu rasti u lunarnom krateru (u uništenoj zemlji), oni su monstruozno također duhovna i fiziološka *djeca* koja se bore s vanjskim uvjetima." (Giulilani, 1961: 63; usp. Jung, 1984: 199).

"aliquot lineae desiderantur", u 13. stihu, filološka je formula kojom se označava vjerojatan nedostatak dijela teksta, u prijevodu znači: "osjeća se nedostatak nekih redaka" (Risso, 2006: 67 i 75). Time i kasnijim ponavljanjem ove formule u skraćenom obliku, "desiderantur" (stihovi 26, 27 i 29) – poigravajući se pritom značenjem te riječi, koja znači "osjeća se nedostatak", ali i "željeni/e

---

32 Flogiston je hipotetska tvar koju tobože ispušta materija pri gorenju ili hrđanju. Rušenje flogistonske hipoteze i doktrine jedan je od ključnih momenata nastanka moderne kemije.

33 "ti i ti moje prostorno tijelo / od flogistona što se dižeš i utjelovljuješ u ideji plivanja"

34 Usp. sa slikom 13 iz Jungove *Psihologije i alkemije* (str. 62), gdje je prikaz kamena mudraca koji nastaje kao "sin" konjunkcijom Sunca i Mjeseca; i sa slikom 113 (str. 237), koja prikazuje alkemijski laboratorij između Mjesечеve i Sunčeve peći, naznačujući spajanje suprotnosti; vidi i sliku 51 (str. 117), gdje je *sanctuarium* kamena mudraca prikazan posred kružnog labirinta. Sve su tri ilustracije dostupne i ovdje u dodatku, na str. 95.

35 U izvornome tekstu "patuljci" ("nani") se u 17. stihu spominju dvaput, dok je Machiedo u svome prijevodu, greškom ili namjerno, ta dva spomena stopio u jedan.

su" – pjesma signalizira određenu poteškoću jezičnog izraza, koji na neki način uvijek ostaje nepotpun, nedorečen.

Ta se nedorečenost može pokušati nadoknaditi buđenjem "uspavanog" patosa već rečenoga, tako da se izdvoji ("izreže") njegova suština ("srce") i postavi ("zalijepi") u nov tekst, a time i kontekst: "dove dormi cuore ritagliato / e incollato"<sup>36</sup> (st. 14-15). Prijenos onoga "e incollato" u novi stih nije slučajna, nego upućuje na premještanje srca što je u prethodnom stihu izrezano – sad je zalijepljeno u novome stihu, tj. na novome mjestu, u novome tekstu. Tako će se kroz zbirku stalno provlačiti seciranje i preslagivanje citata iz djela drugih autora, drugih vremena i drugih jezika, u maniri filološkog kolaža koji se provlači kroz "autorske" stihove i dijelove stihova, čineći time jednu novu cjelinu, koja kao da želi reći da je zapravo sve citatnost, uključujući dijelove koji su naizgled autorski (Usp. Sanguineti, 2010: 335-338). I na kraju, (filološka) čežnja svejedno ostaje neutažena pa se pjesma završava stihom "desiderantur desiderantur" (st. 29), baš kao što i čitava zbirka konačno signalizira određenu nedorečenost, gdje zadnja pjesma završava ne s točkom, nego s dvotočkom (27. pjesma, st. 12).

Shvaćen filološki prije nego geometrijski, "eliptični krater" iz 19. stiha također govori o nedostatku i praznini, a u kombinaciji sa "zagađenim zrakom" iz 18. stiha doprinosi postapokaliptičnoj atmosferi nakon atomskog rata i direktno se nadovezuje na "duge zadimljene gljive" ("lunghi funghi fumosi") iz 2. pjesme (st. 9), kao njihova posljedica. Međutim, taj je krater i *anatomski*, što u igri riječi može značiti i "bez-atomski", kao da je nakon eksplozije koja ga je uzrokovala upravo on postao utočište od opasnih vanjskih uvjeta atomskog doba. Tako "eliptični krater" podsjeća i na zaštitni krug koji u psihoanalizi štiti svijest od opasnosti nesvjesnog dok se ova pokušava s njime suočiti (Jung, 1984: 60-61).

#### **4.4.2. Pjesma 7.**

Risso navodi 7. pjesmu kao onu s "najvećim postotkom Jungove prisutnosti u *Laborintusu*" (Risso, 2006: 123). Kao i drugdje kroz zbirku, radi se i tu konkretno o intertekstualnosti sa *Psihologijom i alkemijom*. Potvrdu za to imamo već u trećem stihu, koji se poziva na jedan od

---

36 "gdje spavaš srce izrezano / i zalijepljeno"

Jungovih citata *Rosariuma*<sup>37</sup>: "e per una vera immaginazione e non fantastica"<sup>38</sup>. Prema Rissu, ovo nadopunjuje "il mio corpo / immaginoso"<sup>39</sup> iz 1. pjesme, stihovi 2-3 (*Isto*: 128), no smatram da i unutar same 7. pjesme ovaj citat iz *Rosariuma* može biti nadovezan i na: "della mia visione intrapresa / al modo ottativo restituiscimi subito i plastici articolati"<sup>40</sup> (stihovi 4-5), izražavajući neodgodivu potrebu za konkretnim ("pravim", "plastičnim" i "artikuliranim") promišljanjem i djelovanjem u vidu reklamacije "poduzimane vizije", koja biva tu i oduzimana, kao što možemo zaključiti iz zahtjeva za povratom. Na istinski osjećaj potrebe ukazuje i povišenje napetosti diskursa, koji sa teorijskog navoda: "u optativu", naglo prelazi na sasvim praktičnu primjenu imperativa: "vrati mi smjesta", kao da se događaju istovremeno, što upućuje i na nužnost jedinstva teorije i prakse, želje i djelovanja.

"Poduzimana vizija", prema Rissu je u korelaciji s alkemijskim *opusom* (Risso, 2006: 123), a prema Jungovom istraživanju *opus* i jest direktno vezan za snove i vizije alkemičarâ, dok je poduzimanje samo po sebi semantički i asocijativno vezano za "djelo", tj. "opus". *Opus* je u alkemiji čitav teorijski i praktičan spoznajni proces potreban da bi se postiglo znanje i sposobnost transmutacije tvari, a ta je transmutacija, već smo rekli, ovdje i metafora političke transformacije; u tome smislu, "poduzimana vizija" označava i teorijsko-praktičan proces potreban za postizanje stvarne i opipljive političke promjene, to je aktivna vizija boljeg sutra koje se stalno izmiče.

Risso (2006: 123) tvrdi da je centralni dio ove kompozicije, točan opis slika 131 i 135<sup>41</sup> iz Jungove *Psihologije i alkemije*:

(naturae discretæ) della discriminazione tra l'albero  
(che ti alzi nel sesso dell'uomo discretio intellectualis testicolare)  
proponendo la sapienza della morte (non datur) degli amori  
ma ancora nella testa della donna tra le vegetazioni collezionate  
come pietre modellate in possibilità di afferrare senza errore  
vengono mutati albero che ti alzi per mezzo del tempo<sup>42</sup>

(stihovi 6-11)

Taj se dio zapravo nastavlja na već spomenutu "poduzimanu viziju". Stablo koje se "[diže] u spolovilu muškarca [...] ali još i u glavi žene" je *arbor philosophica*, tj. "simbolički prikaz

---

37 *Rosarium philosophorum* je nepotpisan alkemijski traktat iz 16. stoljeća, koji se nalazi na popisu Jungove literature za *Psihologiju i alkemiju* kao dio zbornika *Artis auriferae quam chemiam vocant* iz Basela 1593.

Rečenica iz *Psihologije i alkemije* na koju se stih odnosi, prema hrvatskom izdanju iz 1984. (Naprijed, Zagreb) glasi: "Nepoznati autor '*Rosariuma*' kaže na drugom mjestu kako djelo treba izvoditi 'pravom, a ne fantastičnom imaginacijom'" (str. 268); dok u fusnoti 36 na istoj stranici, vidimo i originalni navod na latinskom, kojeg je Sanguinetijev stih očito izravni prijevod: "Et hoc imaginare *per veram imaginationem et non phantasticam*." Kurzivom je naznačen dio koji je Sanguineti preveo.

38 "i to po pravoj imaginaciji a ne fantastičnoj"

39 "moje tijelo / maštovito"

40 "moje vizije poduzimane / u optativu vrati mi smjesta artikulirane plastike"

41 Vidi dodatak, str. 96.

42 Prijevod vidi u dodatku, na str. 81.

alkemističkih stupnjeva preobrazbe." (Jung, 1984: 420) Tome se pridružuje i istovremeno uvođenje pojmova "naturae discretæ" i "discretio intellectualis" (stihovi 6 i 7) u gore citiranome odlomku i kasnije još "naturae compositæ", "exaltatio divisionis naturæ", "exaltatio animæ" i "exaltatio intellectus" (stihovi 15, 19-20 i 21). Radi se o pojmovima direktno preuzetima iz tablice koja u haraničkoj knjizi *Liber Platonis quartorum*, "kao pomoć istraživaču", shematizira različite faze i procese, i njihov međuodnos, koji čine alkemistički *opus* (Jung, 1984: 271-273).<sup>43</sup>

Odmah za prikazom "stabla mudracâ", uvodi se pojam vremena. Zapravo, stablo je odmah i postavljeno u odnos s vremenom: "albero che ti alzi per mezzo del tempo"<sup>44</sup> (stih 11). Time se ističe vrijeme kao glavno sredstvo transformacije, naime stablo "se diže" kroz vrijeme i pomoću vremena i bez njega se ne bi razvijalo. Riječ "tempo" (vrijeme), osim u 11., ponavlja se još i u 12., 13., 22., 23. i 25. stihu; a osim samog imena pojma, koriste se i druge oznake vremena: "subito" ("odmah", "smjesta", st. 5), "quotidiana" ("svakodnevne", st. 15), "gli anni di Laszo" ("Laszove godine", st. 18); kao i promjene glagolskog vremena, koje kroz pjesmu označavaju i prošlost i sadašnjost i budućnost (ne uvijek tim redoslijedom). Vrijeme se tako, zajedno s procesima i fazama *opusa*, stalno provlači kroz ovu pjesmu kao glavna nit vodilja. Slično se događa i u 15. pjesmi, u drugoj strofi, samo što su tamo glagoli zamijenjeni imenicama, uglavnom vezanima za sat, kao uređaj.

Kao što je u alkemiji preobrazba stvari bila istovjetna s preobrazbom psihe (Jung, 1984: 277-285), u *Laborintusu* je transformacija prirode ili naravi istovjetna s transformacijom čovjeka i društva. Kada je uvjet istovjetnosti ostvaren, potrebno je još i vrijeme, kao presudno sredstvo procesa transformacije: "Vrijeme zasigurno pretvara stvari u razum, ukoliko su dijelovi izjednačeni jedni s drugima u sastavu i obliku."<sup>45</sup> I tu se u *Laborintusu* može primijetiti istovremeno uvođenje i historijskog materijalizma, koji razvoj ljudskog društva i kulture promatra kao evoluciju (koja je izvorno pojam iz biologije, prirodoslovlja) uzrokovanu kolektivnim ljudskim djelovanjem kroz vrijeme. Tako se i "putovanje" civilizacije, njezina povijest, stalno bilježi u "komentarima" kojima se zaboravlja i pamti: "il viaggio questo apre il commentario dimenticheremo ricorderemo"<sup>46</sup> (stih 27).

U drugoj se strofi vraća u prvi plan tema anarhije, koja je prvi put uvedena, kao što smo ranije vidjeli, u 3. pjesmi, 21. stihu, citirajući Antonina Artauda: "avoir le sens de l'anarchie".<sup>47</sup> U

43 Vidi tablicu u dodatku, na str. 97.

44 "stablo koje se dižeš sredstvom vremena"

45 "Res convertuntur per tempus ad intellectum per certitudinem, quantum partes assimilantur in compositione et in forma.", *Liber Platonis quartorum* kako ga citira Jung u *Psihologiji i alkemiji*, str. 278, fusnota 70.

Valja primijetiti da ovaj uvjet istovjetnosti "u sastavu i obliku" podsjeća i na stav Majakovskoga o umjetnosti i politici iz njegovog otvorenog pisma radnicima: "Revolucija saržaja – socijalizam – anarhizam nezamisliva je bez revolucije forme – futurizma." (Majakovski, 1982: 229)

46 "putovanje ovo otvara komentar zaboravit ćemo zapamtit ćemo"

47 Vidi "2. Revolucija u formi i sadržaju"

ovoj se pjesmi javlja u 31. stihu: "quando l'occhio è la nostra anima noi stessi i santi anarchici"<sup>48</sup>. Možemo primijetiti da se anarhija u *Laborintusu* javlja u točkama susreta fizičkog i metafizičkog, materijalnog i mističnog,<sup>49</sup> kao što se vidi i u ovoj pjesmi, na tragu Artaudovog "osjećaja za anarhiju", u smislu osjećaja za dubinsko jedinstvo različitih stvari. Anarhija je "poduzimana vizija" iz 4. stiha, "anarhični sveci" su oni koji je predano, kao sveci, poduzimaju i lirski se subjekt ubraja među njih. Oni se ovdje svakako nadovezuju na historijski materijalizam i na modernističku težnju utopiji, shvaćenoj kao oslobođenje čovjeka i čovječanstva. No, svetost sama po sebi dodaje tome još i mistične i religiozne konotacije, dok ih artaudovski shvaćena anarhičnost istovremeno nadovezuje i na metafizičke aspekte alkemije, koja (s)tvari pokušava usavršiti počevši od spoznaje njihovoga prvotnog stanja, koje je složene naravi ("naturae compositae", stih 15), tj. sjedinjuje u sebi različite stvari, sastojke.

Risso tumači da je prvi dio stiha: "quando l'occhio è la nostra anima", modifikacija citata iz *Psihologije i alkemije*: "Promatraj, molim te, svojim duhovnim očima"<sup>50</sup> (Risso, 2006: 133). Pošto je duh i dušu ovdje moguće shvatiti i kao um (lat. *mens*),<sup>51</sup> ovime se upućuje na promjenu paradigme, sa mističke na dijalektičko-materijalističku, koja hoće direktno promatrati efektivnu stvarnost kritičkim okom zajedničkog promišljanja ("naša duša"); "noi stessi i santi anarchici", pogotovo zbog političke konotacije, potvrđuje i učvršćuje ovaj postupak. Time ovaj stih, slično citiranju Foscola i Staljina u 1. pjesmi, vraća i ovu pjesmu u konkretnu stvarnost, spašavajući je od mističnih i ezoteričnih zastranjenja.

Važnost ovoga "i santi anarchici" za Sanguinetijevu poetiku dobit će i autorsku potvrdu krajem 1991. godine, kada će to postati naslov njegovoga kratkog članka u dnevniku "L'Unità" od 30. prosinca. U članku Sanguineti, između ostaloga, piše da je glavni pogon – nekad svjestan, nekad nesvjestan – koji pokreće svu modernu poeziju, upravo pogon anarhije, shvaćene u čitavoj širini toga pojma, uz vječitu težnju promjeni svijeta i života (Sanguineti, 1991).

Konačno, ukazao bih još i na to da se cijela ova pjesma odvija u jednoj teškoj atmosferi otuđenosti i dužnosti, koja nas zapravo i uvodi u pjesmu: "il dovere ancora mortificato di essere amato"<sup>52</sup> (st. 1). Ljubav ovdje nije slobodna, nego nam se predstavlja kao dužnost koju se trpi, zato je i glagol "amare" (voljeti, ljubiti) u pasivu. U takvim uvjetima gotovo prisilne ljubavi, ona sama biva poništena, usmrćena, u potištenosti, žalosti i posramljenosti. Na istome je tragu i 24. stih, koji

---

48 "kad oko jest naša duša mi sami anarhični sveci"

49 Osim 7, vidi još i pjesme 3, 6, 15. i 17.

50 Radi se o fragmentu citata nepoznatog autora. Čitav citat glasi: "Promatraj, molim te, svojim duhovnim očima stabljicu pšenice, vodeći računa o svim njezinim prilikama, kako bi uzmogao zasaditi stablo mudraca." Naslov izvornog teksta, za čudo, nije naveden. (Jung, 1984: 266)

51 Usp. gornji citat s izvornim latinskim navodom na istoj stranici, u fusnoti 28: "duhovne oči" su izvorno "oculis mentis" (Jung, 1984: 266)

52 "dužnost još potišten biti voljenim"

plesni klub proglašava mizantropskim (Risso, 2006: 132): "così passeremo attraverso il misantropico El Flamingo"<sup>53</sup>. Slično još i stihovi 33., 36. i 37., gdje se govori "sa određene distance" i u kojima se život odvija u "kratkim intervalima kratke komunikacije", ostavljaju dojam težine uspostavljanja bliskosti i komunikacije s bližnjima. Ipak, stihovi 28-29 govore o ljubavi kao izbaviteljici, iako je i dalje "mortificatio", pod uvjetom da je doborovoljna: "comunicati per sempre gli affetti che redimono (mortificatio voluntaria) / amore"<sup>54</sup>.

Atmosfera je to koja i inače prevladava u *Laborintusu*: užas suvremenosti iz kojeg su jedini izlaz autentične, a ne fantastične, ljubav i sloboda, koje jesu vidljive, ali se stalno približavaju pa izmiču, jer nalaze se na "elastičnome horizontu" iz 14. stiha. Ali od presudne je važnosti da taj izlaz na horizontu ipak postoji.

### 4.4.3. Pjesma 11.

U formi ove pjesme možemo odmah primijetiti intenzivniju uporabu stepenastog stiha. Dok većina pjesama u zbirci stepenasti stih koristi sporadično, ova pjesma spada u niz od pet pjesama zaredom (10.-14.) u kojima ova vrsta stiha igra centralnu ulogu u organizaciji teksta.

Stepenasti stihovi u centralnom dijelu ove pjesme, između 6. i 18. stiha, opisuju ljubavi kroz kakve se odvija obnova i transformacija Ellie:

e propriamente et os clausit digito  
distratto Laszo pietosamente  
per amori per mezzo delle ossa amati  
per mezzo della calce viva  
per mezzo dei concerti per violino e orchestra  
per mezzo delle tue lenzuola  
per mezzo della Kritik der reinen Vernunft  
amori da ogni cornice  
e da ogni tradimento protestati  
amori del tutto principali  
amori ecco essenziali promossi da ogni fiore  
ergo vacuas fac sedes  
tuarum aurium devi assumere le pietre disperate oh tridente<sup>55</sup>

Radi se tu o ljubavima koje su, kako zaključuje Giuliani (1961: 71), "svim sredstvima ljubljene", i to na način da se sjedinjuju s razumom, čime se ljubav štiti od pretjeranog zanosa romantizma, a razum od involucije prosvjetiteljstva (Risso, 2006: 161). Spominju se tu "sredstva" koja asociraju na

53 "tako ćemo proći kroz mizantropski El Flamingo"

54 "priopćene zauvijek naklonosti koje izbavljaju (mortificatio voluntaria) / ljubav"

55 Prijevod vidi u dodatku, na str. 83.

tjelesnost (kosti), kemijsku tvarnost i industrijsku gradnju (živo vapno), umjetnost (koncerti za violinu i orkestar) i spolnost (plahte) i filozofiju (Kantova *Kritik der reinen Vernunft*, tj. *Kritika čistog uma*); svime time te su ljubavi "sasvim načelne" i "suštinske", toliko da ih "svaki cvijet promiče" i baš su zato stvarne, a ne fantastične kao romantičarske projekcije ili filozofska razmatranja sami za sebe – "duboko jedinstvo" svih "sredstava" ljubljenja, njihova artaudovska anarhičnost, mogli bismo reći, je ono što te ljubavi čini stvarnima. Pritom, stepenasti stih i ponavljanje "per mezzo" ("sredstvom") i "amori" ("ljubavi") ostavljaju dojam jedne skoro "muzikalne"<sup>56</sup> tečnosti i ritmičnosti, naprosto glazbenog refrena, u određenom kontrastu s naizgled aritmičnim *informel* stihovima koji u zbirci prevladavaju.

Da se i tu cijelo vrijeme zaista radi o Ellie, svjedoče 18. i 19. stih: "oh tridente / delle mie fatiche chimiche ancora e sempre Ellie"<sup>57</sup>. Ljubav je ovdje naznačena kao "kemijske tegobe", gdje možemo prepoznati kliničko svođenje ljubavi na tjelesne kemijske procese, koji nisu uvijek ni ugodni, ali istovremeno to se direktno nadovezuje na alkemijski *opus* pa ljubav tako metaforički postaje praktični dio alkemijskog djela. Upravo ovaj potonji kontekst daje smisao stihovima 3-5:

la tua statura mescola pietre sirene pollici bruchi  
oh fermo carcere  
dei disegni e dell'utero tempo indicativo fontana che rode e silenzio<sup>58</sup>

Ellie je ovdje predstavljena kao *prima materia* koja miješa u sebi svaku stvarnost (Giuliani, 1961: 71): kamenje, sirene, palčeve, puževe, postojanu tamnicu, nacрте, maternicu, vrijeme u indikativu i konačno fontanu koja izjeda i topi sve sastojke u svojoj vodi, do konačne tišine. I u toj se tišini pojavljuje "i prilično [...] rastresen Laszo" (st. 6-7), muški solarni element potreban da bi se ostvarila konjunkcija sa ženskom lunarnom Ellie, da bi se pokrenuo proces transmutacije, i to kroz ljubav, kao što smo vidjeli.

Kroz taj proces Ellie postaje "uzgajateljica pribijenih ožiljaka" (st. 20), tj. osoba obilježena životom, sa snažno utisnutim tragovima vremena i iskustava. Također, "pribijeni ožiljci" asociraju i na Isusove rane ili stigme, čime oni ovdje označavaju mučeništvo i svetost s jedne strane, ali i društvenu stigmatizaciju s druge, što je opet naznaka otuđenosti.

I konačno, pjesma počinje teškim riječima: "la nostra sapienza tollera tutte le guerre"<sup>59</sup> (st. 1). Stih je očito vrlo kritičan prema stanju kulture u kojem se njegovo pisanje zateklo, a kojoj i on

---

56 Koristim ovdje pridjev "muzikalno" u njegovome uvriježenom, tradicionalnom značenju. Međutim, kao i u poeziji, tako i u glazbi, 20. je stoljeće ponudilo više nego dovoljno eksperimenata s harmonijom i disharmonijom, ritmom i aritmijom da glazbu i "muzikalno" jednostavno više ne možemo doživljavati na isti način na koji se to nekada shvaćalo. Tako se "buka" *Laborintusa* i općenito može doživjeti "muzikalnom", kao što su Sanguineti i Luciano Berio pokazali u avangardnoj kompoziciji *Laborintus II* iz 1965.

57 "oh trozupče / mojih kemijskih tegoba opet i uvijek Ellie"

58 Prijevod vidi u dodatku, na str. 83.

59 "naša mudrost tolerira sve ratove"

sam pripada pa je stoga i autokritičan, ubrajajući i sebe među krivce koristeći prvo lice množine: "naša mudrost". Projekt Elia Vittorinija za ostvarenje kulture koja bi bila u stanju osloboditi čovjeka od nasilja i nevolja još uvijek nije vidio ploda, naprotiv, ističe Risso, "naša mudrost" "tolerira blagu kugu disciplinâ" (st. 2), tj. "znanje fragmentirano na granse, segmentirane prema tržišnim potrebama novog kapitalizma, koji svaku stvar podvrgava procesu otuđenja i dehumanizacije." (Risso, 2006: 159), znanje koje je stoga nesposobno spoznati cjelinu i djelovati na odgovarajući način.

Međutim, time je i važnije djelovati radi transformacije čovjeka i društva, što neće ići bez ljubavi združene s razumom i spajanjem suprotnosti, tj. suočavanjem sukobljenih strana. Iz toga se procesa nužno izlazi s kolekcijom "pribijenih ožiljaka", ali i s obnovljenom mudročću.

I ako pjesma započinje teškim riječima, njezin zadnji stih je, tvrdi Giuliani (1961: 72), "nonsens, kojim se slavi *Anima* (u Jungovom smislu) iznad svake neizrecivosti": "i fiammiferi con secchezza sotto i tuoi conigli sottrarre"<sup>60</sup> (st. 25).

Giulianijeva interpretacija je korektna, ali valja je dopuniti. Nonsens bi mogao također biti u vezi s "kugom disciplina" iz 2. stiha, kao izraz njihove nesposobnosti da zajedno tvore funkcionalnu cjelinu. Osim toga, ove "šibice" su sigurno u vezi i sa "zapaljivim kovanicama" iz 21. stiha, koje su metafora s jedne strane za pretvorbu u zlato, a s druge za tržišne pretvorbe, koje omogućuju dobit, a odmah zatim uništavaju (Risso, 165). I ako su kovanice ("monete"), simbol kapitalističkog i potrošačkog društva, zapaljive, šibice su na talijanskom jeziku "fiammiferi" – doslovno "plamenonoše", "donositelji ognja" – čime one, usred nonsensa suvremenosti, signaliziraju potencijalnost požara koji će pročistiti i transformirati svijet.

#### **4.4.4. Pjesma 23.**

Ova je pjesma interesantna iz više razloga. Kao prvo, jedna je od najcitatnijih pjesama u *Laborintusu*. Sadrži citate Aristotela, Pietra Metastasia, Carla Goldonija, neoplatonistâ sa Cambridgea, Vitruvija, Herberta Reada, kao i mikrocitat iz Goetheovog *Fausta*. Pošto su ti citati, kao što to Sanguineti najčešće i čini, ostavljeni na svojim originalnim jezicima, u ovoj pjesmi možemo prepoznati čak šest različitih jezika: talijanski, njemački, starogrčki, francuski, engleski i latinski – time je ova pjesma također i jedna od najizrazitije višejezičnih u zbirci. Svi su ti citati razbijeni i razmontirani na dijelove koji su prema autorskom nahođenju nanovo montirani tako da se jedni kroz druge prožimaju u novoj tekstualnoj cjelini, u kojoj su sve te različite gotove rečenice, autorske sintagme i mikrocitati postavljeni tako da djeluju u istome kontinuitetu, tj. na

---

60 "šibice suho ispod tvojih zečeva oduzimati"



istoj razini. Time je ova pjesma odličan primjer horizontalnosti strukture *Laborintusa* i Sanguinetijeve montažne tehnike uopće. To nam omogućava i dvije mogućnosti čitanja: pokušavajući rekonstruirati različite razbijene jezične cjeline i zadržavajući isprepletenu sintaksu pjesničke montaže.

Dok smo još na planu forme, valja primijetiti i to da je u ovoj pjesmi stepenasti stih iskorišten kao svojevrsna zamjena za prelazak u novu strofu. Time se postiže da prijelaz ne ugrožava kontinuitet. Možemo tako ovu pjesmu razdvojiti u pet dijelova, s pragovima na stihovima 15., 21., 27. i 33.

Nadalje, pjesma je značajna jer se u njoj prvi put pojavljuje  $\lambda$  – nova, preobražena Ellie. Taj preobražaj, koji se sadržajno pomalo događa kroz čitavu zbirku, formalno, na samome znaku "Ellie/ $\lambda$ ", on se ostvaruje kroz 22., 23. i 24. pjesmu. U 22. pjesmi, "quod nuper ELLIE diximus"<sup>61</sup> (pj. 22, st. 6), postaje ELLE: "ELLE me remontre enfin qu'ELLE mourra (coloro i quali si apprestano) / (a compiere un'opera) si je ne veux (del tipo ora indicato) l'aimer!"<sup>62</sup> (pj. 22, st. 18-19; usp. Risso, 2006: 268-269). I tu je dobro prisjetiti se da bi "ELLIE" morfološki lako mogao biti hipkoristik od "ELLE".

U 23. pjesmi, ona, ELLE, se vraća, nakon ranije naznačene smrti od ljubavi (alkemističke *mortificatio*), preporođena i preobražena kao L: "e mi domanda (L): fai giuoco delle luci?"<sup>63</sup> (st. 2). Kao što smo ranije rekli, slovo L se na talijanskom jeziku zove "elle" pa možemo reći da L, kao jednostavniji grafički znak ("simplicia"), predstavlja destiliranu suštinu ili duh, tj. esenciju ili *spiritus*, složene ("naturae compositae") ELLE, tj. Ellie. No, kasnije nam u pjesmi stiže uputa: "L ma leggi lambda"<sup>64</sup> (st. 20). Time se najavljuje i njena konačna promjena, u oblik  $\lambda$ , kao što je se spominje u zagradi u 28. stihu: "(de  $\lambda$ )".

Vidimo da je Ellie – kao znak svijeta, ali i svijesti i nesvjesnog – kroz ove dvije pjesme prvo svedena na svoju bit, na koju se zatim primjenjuje promjena koda, sa latinice na grčki alfabet. Promjena koda znači promjenu kompletnog načina izražavanja, a time i mišljenja, o označenom – radi se o suštinskoj promjeni pristupa u rješavanju nekog zadatka.  $\lambda$  sadrži najbolje od Ellie, ona je njena esencija i svaka nova izgradnja bit će temeljena upravo na  $\lambda$ , na tome njenom novome obliku, ali povratak na staru Ellie nije više ni moguć ni poželjan. Promjena je ovo koja "denuncira Ellienu nedostatnost: samo  $\lambda$  može izvesti putnika iz močvare." (Risso, 2006: 271)

---

61 "što smo dosad nazivali ELLIE"

62 "ELLE me remontre enfin qu'ELLE mourra (oni koji se spremaju) / (izvesti djelo) si je ne veux (upravo spomenutog tipa) l'aimer!"

Francuski dio teksta u prijevodu je otprilike: "ONA me na kraju upozorava da će [ONA] umrijeti ako je ja ne želim voljeti!" (U hrvatskom je suvišno drugi put reći "ona", ali francuski dopušta da se dvaput naglasi ELLE – ONA.)

63 "i upita me (L): praviš igru svjetala?"

64 "L ali čitaj lambda"

Naime, λ se tu i pojavljuje u kontekstu shvaćanja (st. 17, 22, 28) i pronalaska (st. 31), koji su rezultat promjene spoznajne perspektive, izražene velikim dijelom i kroz fragmentiran citat Metastasia o Aristotelovom shvaćanju patetike:

e qui convien ricordarsi che Aristotile  
[...]  
[...] non si vale mai  
[...] delle parole passioni o patetico per significar  
le perturbazioni [...] dell'animo [...]  
[...]  
[...] egli intende  
sempre di significar le fisiche [...] affezioni  
del corpo: come sono i colpi  
i tormenti [...] le ferite le morti<sup>65</sup>

(stihovi 15-25)

Glavni interes je sada konkretna, tjelesna, opipljiva stvarnost. Takva promjena perspektive dovodi lirskog subjekta do shvaćanja svog realnog položaja u "Močvari Gnjllosti", a to je da nije "nikada imao ništa" (st. 29-30). On uviđa "processe i mehanizme otuđenja i ekspropriacije čovjeka unutar društva kapitala" (Risso, 2006: 286), i odmah zatim pronalazi "što može naći tko nije nikad imao ništa – SVE" (st. 31-33):

et de ea commentarium reliquit  
(de λ) ecc. de morte ho capito  
che non avevo (coloro che non sono trascurati!) mai  
RADICAL IRRADIATIONS ecco: avuto niente  
e ho trovato (in quel momento); che cosa può trovare  
chi non ha mai avuto niente?  
TUTTO; and ARCHETYPAL IDEAS!<sup>66</sup>

(stihovi 27-33)

Pojam "RADICAL IRRADIATIONS", preuzet od neoplatonista sa Cambridgea (Risso, 2006: 270-287), u ovakvome kontekstu naprosto naglašava određen revolucionarni naboj ovoga trenutka spoznaje. Također, ova opreka ništa-sve neodoljivo podsjeća na riječi *Internazionale* Eugènea Pottiera: "Nous ne sommes rien, soyons tout"<sup>67</sup>, dok "ARCHETYPAL IDEAS", također od neoplatonista sa Cambridgea, ali u ovom slučaju i kroz filter Jungove psihoanalize, govori o inače nesvjesnoj, a ovdje upravo osviještenoj zajedničkoj težnji čitavog čovječanstva ka emancipaciji, koja je ovdje označena arhetipskim ženskim znakom λ.

65 Prijevod vidi u dodatku, na str. 85; usp. izvorni citat Metastasia u Risso, 2006: 272.

66 Prijevod vidi u dodatku, na str. 85.

67 "Bili smo ništa, bit ćemo sve"; Eugène Pottier je bio autor izvorne verzije teksta revolucionarne himne *Internationale*.

Čitav je odlomak od 27. do 33. stiha istovremeno i komentar o λ jer, kao što vidimo, započinje riječima: "et de ea commentarium reliquit / (de λ)"<sup>68</sup>. U ovim je stihovima λ personifikacija onoga što je shvaćeno, onoga što je nađeno i onoga čemu se teži. Nakon čega slijedi zaključno: "this immensely varied subject-matter is expressed!"<sup>69</sup> (st. 34). Giuliani (1961: 82) i Risso (2006: 274) navode da je taj predzadnji stih citat iz eseja Herberta Reada o Paulu Kleeu i smatram da nije slučajnost što je u zaključku ove pjesme smješten citat pjesnika i kritičara bliskog anarhizmu, i to ovaj put konkretno političkome anarhizmu, za razliku od dosadašnje artaudovski ambivalentne metafizičke uporabe pojma anarhije. U 23. pjesmi sve postaje konkretno, opipljivo, stvarno.

Readovoj se konačno pridružuje i Goldonijeva rečenica: "et j'avois satisfait le goût baroque de mes compatriotes!"<sup>70</sup> (st. 35). To je završna poetička refleksija, kojoj ovdje nije toliko cilj izraziti sposobnost približavanja publici, koliko sposobnost "formiranja novog ukusa i nove publike, što je tradicionalni cilj svake avangardne operacije." (Risso, 2006: 274)

#### **4.4.5. Pjesma 24.**

Valja primijetiti kako se u 23. pjesmi L/λ još uvijek spominje doslovno u zagradama (vidi stihove 2 i 28), kao opaska koja pojašnjava o kome se govori. Za razliku od toga, u 24. pjesmi ona je oslobođena zagradâ, te "alkemističke posude" u kojoj se netom bila razvila, i sada s golubovima autonomno leti preko Močvare (st. 6): njena je preobrazba dovršena, ali to je tek početak.

Zahvaljujući λ sada prvi put imamo sasvim jasan pogled na *Palus* i direktno smo suočeni s njenom stvarnošću, što je prvi preduvjet da bi se iz nje moglo izaći. I tek se sada vidi da se radi o blatnome "dugačkom mjestu, gdje se liske, perući se, zapravo prljaju" (st. 1-2) i da prelazak ne može biti ni jednostavan ni ugodan. Ipak, s obzirom na činjenicu da već jesmo u Močvari, svaki mogući put do oslobođenja i samoostvarenja nužno znači prelaziti je, tonuti i isplivavati, prljati se i čistiti se.

Risso ističe da je tu prisutna i neka "slabo znana vlast, koja (st. 5, "regni" ["kraljuješ"]) vlada silom, čuju se plačni uzdasi i jecaji opozicije, ali ova sila isključuje sve što joj se suprotstavlja, od sna čistoće golubica do λ. No, upitnik [st. 6] nam ipak signalizira neku borbu u tijeku." (Risso, 2006: 293-294; st. 4-6) Ova vlast može biti shvaćena na barem dva načina: psihoanalitički, kao moć nesvjesnog, kojoj se svijest jedvice odupire; i politički, kao realna vlast

---

68 "i o njoj ostavljam komentar / (o λ)"

69 "Ovaj beskrajno raznovrstan predmet je izražen!"

70 "i zadovoljio sam barokni ukus mojih zemljaka!"

čovjeka nad čovjekom, u bilo kojem obliku, koja uvijek reaktivno isključuje svaku perspektivu oslobođenja.

Golubica, koja je preko Picassove ilustracije nakon Drugog svjetskog rata postala jedan od najprepoznatljivijih međunarodnih simbola mira, proizlazi iz kršćanske ikonografije<sup>71</sup> i u ovu su pjesmu golubovi i dovedeni iz *Examerona* sv. Ambrozija (Risso, 2006: 294)<sup>72</sup>. U ovome kontekstu, golubovi s  $\lambda$  i upitnikom koji "signalizira borbu u tijeku", predstavljaju određenu perspektivu i putokaz u probijanju kroz močvarno tlo suvremenosti na rubu ljudskog samouništenja i simboliziraju redom: slobodu i mir kao rješenje (golubovi), promjenu i transformaciju kao put ( $\lambda$ ), prevrednovanje i borbu kao metodu (upitnik).

Ova crta koja je s golubovima povučena od kasne antike do suvremenosti nadovezuje se na sljedeći, 7. stih, u kojem se osvještava činjenica da je dio puta već pređen: "ah alle mie spalle tempo pigra testudo"<sup>73</sup>. Put je obilježen vremenom, čija nam perspektiva ukazuje na nezanemariv napredak koji je ipak postignut od robovlasničke antike do građanske suvremenosti, iako se on uglavnom neprimjetno odvija brzinom "trome kornjače".

Kornjača je klasičan znak paradoksa brzine, kao u poznatoj basni u kojoj spora kornjača svojom upornošću stiže na cilj prije nego brzi zec, koji misli da zahvaljujući svojoj brzini ima vremena. Zato već u sljedećem stihu nalazimo: "ah devo inquieto frattanto affrettarmi"<sup>74</sup> (st. 8) – svijest o sporosti kretnje navodi lirskog subjekta na žurbu, dok "inquieto" ("nemiran") podsjeća na "unruhig" iz 1. stiha 23. pjesme, zadržavajući i ovdje to isto raspoloženje. Zbog posljedniče nestrpljivosti, lirski subjekt tone, kao u živom blatu, "na izvor, u izmorenu sjenu arhetipâ", tj. mora se suočiti s nesvjesnim sadržajima temelja civilizacije:

[...] la pericolosa  
impazienza qui calpestando (incontinentia est) delle mie braccia!  
grido  
    (palus) oh revertimini  
e discendo in origine nell'ombra mecum  
affaticata le COMBLE de la volonté Vallis mea  
degli archetipi (stampft) de communiquer (und versinkt)<sup>75</sup>

(stihovi 10-16)

---

71 U sklopu kršćanske ikonografije, osim što je znak mira, golubica je i znak žrtve, krštenja i Duha Svetoga. Pritom je zanimljivo da se golub u Bibliji značajno javlja kod Noinog općeg potopa (Post 8:8-12) i kod Isusovog krštenja (Mt 3:16; Mk 1:9-10; Lk 3:21-22) – u oba slučaja kontekst je potapanje i izranjanje iz vode, što je čest motiv u *Laborintusu*, vidljiv i u 24. pjesmi.

72 Zapravo, svi su fragmenti na latinskom jeziku u ovoj pjesmi preuzeti iz Ambrozijevog *Examerona* (Risso, 2006: 288-295).

73 "ah za mojim leđima vrijeme pigra testudo"

74 "ah moram se nemiran međutim požuriti"

75 Prijevod vidi u dodatku, na str. 87.

Potonuće u nesvjesno naglašeno je faustovskim "stampft und versinkt" ("lupi nogom i propadne"). Mikrocitat "unruhig" sa početka 23. pjesme prenesen je iz prve didaskalije prvog čina drugog dijela *Fausta*, dok je "stampft und versinkt" ovdje, pri samome kraju 24. pjesme, prenesen iz zadnje didaskalije istoga čina (Risso, 2006: 289). Kao da naznačuju da ove dvije pjesme čine jednu cjelinu i da su u nekom suodnosu s rečenim činom iz Fausta.

Vidimo, međutim, da zajedno s ovim padom dolazi i "vrhunac želje za komunikacijom" (st. 15-16), na francuskom jeziku, što je istovremeno poziv upomoć, nadovezujući se na stih 12: "grido" ("vičem"), kao i želja da se priopći što se spoznalo u "sjeni". I konačno, ta "želja za komunikacijom" biva ostvarena u vidu prisutnosti ge em era, koji se javlja u obliku varljivog konja u trku i koji usput (u zagradi) gomila, skuplja sjenu, tj. prima komunikacije subjekta iz nesvjesnog: "ibi currit mendax Equus gi emme erre (et cumulatur umbra)" (st. 17).

## 5.0 Tomaž Šalamun: *Poker*

Prije nego je 1966. objavio svoju prvu zbirku, Tomaž Šalamun je kao pjesnik već bio znan u slovenskoj i jugoslavenskoj kulturnoj javnosti, dobrim dijelom i zbog incidenta s pjesmom *Duma 1964*, koja je trebala biti objavljena u proljeće 1964. godine u časopisu "Perspektive". No, prije objave toga broja "Perspektiva" Šalamun biva uhapšen zbog pjesme i zajedno s uredništvom pod istragom Službe državne sigurnosti (SDS), a časopisu se zabranjuje daljnje objavljivanje.<sup>76</sup> Pjesma će tako biti prvi put objavljena zapravo u sklopu istražnog izvještaja u "Specijalnom biltenu" slovenskog ogranka SDS, njena publika – obavještajci i izabrani policijski i partijski dužnosnici (Poniž, 2014: 79-82). Tek će nešto kasnije iste godine pjesma biti dostupna i javnosti, u reviji "Naši razgledi", a i to zapravo kao javni dokaz i osuda Šalamunovog i perspektivaškog navodnog proturežimskog djelovanja i vjerojatno bez dopuštenja autora (Kozak, 2014: 68-69).

Taj je incident bio većim dijelom i uzrok objavljivanja *Pokera*, Šalamunove prve zbirke pjesama, u vlastitoj nakladi. Više nego programatski, *Poker* je bio tako objavljen prvenstveno iz nužde, jer nakon svega što se dogodilo s "Perspektivama", Šalamun svoj prvijenac nije mogao objaviti pri nekoj od postojećih slovenskih naklada, tvrdi Poniž (2014: 82). No, 1966. godine *Poker* ipak biva objavljen i s njim kreće jedna nova struja slovenske poezije, koja će se identificirati s pojmovima neoavangarde i eksperimentalnosti i koja će biti promovirana prvenstveno u reviji "Katalog" (Isto: 85). "Katalog" je, međutim, uspio objaviti samo dva broja – prestao je izlaziti nakon što se na njegovim stranicama 1969. godine pojavila opet Šalamunova kontroverzna pjesma – *Zakaj sem fašist*, o kojoj ćemo kasnije nešto više reći.

Možemo reći da je *Poker*, kao centralni dio prve Šalamunove pjesničke faze, zaokružen pjesmama *Duma 1964* i *Zakaj sem fašist* pa ćemo i njih u ovome kontekstu razmatrati. S ova tri djela, Šalamunov se ulazak na književnu scenu konstituira na kontroverzi i provokaciji.

### 5.1. Naslov "Poker"

Možda je zato i izabran baš *Poker* za naslov zbirke. Naslov je to koji signalizira spremnost na preuzimanje rizika. Šalamun odbacuje sigurnost provjerenih i već priznatih poetičkih modela i

---

<sup>76</sup> Naravno da sama *Duma 1964* nije bila jedini razlog ni za hapšenje Šalamuna ni za ukidanje "Perspektiva", ali ona je ta koja je prešla prag tolerancije tadašnje vlasti. Šalamun je i s prijašnjim objavama koketirao s političkom provokacijom, a uredništvo "Perspektiva" je na račun svoje uređivačke politike već i ranije bilo na oku vlasti. No, detaljna povijest cijelog ovog događaja, koja bi svakako zaslužila istraživanje za sebe, nije ovdje tema.

usuđuje se preuzeti na sebe rizik koji nosi njihovo prevrednovanje, a s njima i prevrednovanje dominantnih ideoloških normi.

Upravo to sasvim eksplicitno čini već i *Duma 1964*. Parodirajući *Dumu* Otona Župančiča, koja predstavlja slovensku književnu instituciju, Šalamunova pjesma istovremeno provodi i političku satiru, usmjerenu na slovenske političke institucije, stapajući ova dva postupka u jedan, čime najavljuje opći stav *Pokera*. K tome, stihovi "Hodil po zemlji sem naši in dobil čir na želodcu"<sup>77</sup> (parafraza iz Župančičeve *Dume*) i "o Slovenci kremeniti, prehlajeni predmet zgodovine"<sup>78</sup>, direktno se nadovezuju na stihove iz prve pjesme prvog ciklusa *Pokera* – *mrk I*: "Utrudil sem se podobe svojega plemena / in se izselil"<sup>79</sup>. Možemo tu primijetiti programatsko odustajanje od tradicionalne narodotvorne funkcije poezije, a zajedno s njom, odustaje se i od tradicionalne građanske estetike uopće.

Uvode se estetski elementi koji su u tadašnjoj slovenskoj poeziji sami po sebi bili kontroverzni (Poniž, 2001: 159), kao što je govor svakodnevice, unoseći ga nekad i u začudne kontekste, npr. smještajući vulgarizme i intelektualni diskurs na istu razinu, čime Šalamun slično talijanskim neoavangardistima pročišćuje pjesnički jezik od literarne patine. Uvodi se i višejezičnost, intertekstualnost, citatnost, ignoriraju se, prema potrebi, standardne pravopisne norme, pogotovo kod interpunkcije, itd. Glavna struja tadašnje slovenske književne kritike jednostavno "nije mogla iznaći sredstva kojima bi opisala stanje Šalamunove poezije", pa je stoga "nečitljivost" tih novih pjesama bila [...] glavna uzdanica donošenju negativnih kritičkih sudova." (Čegec, 1983: 35) Svime je time ova poezija u svojoj kulturnoj sredini riskirala odbačenost, marginalizaciju, pa čak i, kao što smo vidjeli, hapšenje autora, no rizik je ovdje u potpunosti prihvaćen – ulog je velik, ali to u igri pokera znači potencijalno još i veći dobitak.

Poker, u kojem svatko igra sam za sebe i na štetu svih ostalih igrača, može biti i aluzija na životne prilike u kontekstu građanskog društva, iz kojeg Šalamun očito ne isključuje ni socijalističku Sloveniju i Jugoslaviju. No, činjenica da je poker sve u svemu "igra s određenim pravilima – naglašava princip igre i kombinatorike" (Jensterle-Doležal, 2014: 129), što će ostati Šalamunova poetička konstanta. I konačno, "*Poker*" je anagram od "Koper", što je slovensko ime grada u kojem je Šalamun proveo djetinjstvo i završio gimnaziju, u atmosferi spora oko Trsta i njegovog "Slobodnog teritorija", kojem je i Kopar pripadao.

---

77 "Hodao po zemlji sam našoj i dobio čir na želudcu"

78 "o Slovenci kremeniti, prehladeni predmete povijesti"

79 "Umorio sam se podobe svoga plemena / i odselio se"

## 5.2. Kulturna deprovincijalizacija

Iskustvo života na križanju kultura, jezika i država moglo je biti i uzrok procesima deprovincijalizacije svoje matične kulture. Nije teško pretpostaviti da je zahvaljujući prodiranju talijanske i srednjoeuropske kulture na području Slobodnog teritorija Trsta Šalamun jasno uviđao kulturni raskorak između Jugoslavije i "Zapada", kao i političke kontradikcije na obje strane granice. Nastala je tako potreba za razvijanjem autentičnijega suvremenog umjetničkog izraza u stvarnosti deklariranog, ali neostvarenog socijalizma u zemlji pragmatično nesvrstanoj na samoj granici dvaju blokova strogo polariziranoga svijeta.

Forma Šalamunove poezije jest vidno različita od formalnih rješenja talijanske neoavangarde i pogotovo od ranije analizirane poezije iz *Laborintusa* Edoarda Sanguinetija, no tu treba također primijetiti i to da uniformiranost niti nije osobina neoavangardne književnosti i da je zapravo čak i unutar iste grupe, npr. talijanske Grupe 63, svaki književnik razvijao vlastite formalne eksperimente i rješenja<sup>80</sup>. Ono što ih sve sjedinjuje pod zajedničkim nazivnikom je što svaki od njih posjeduje polemički stav prema tradiciji i *statusu quo*, težeći ka razvoju autentičnijih oblika umjetničke komunikacije, prikladnijih mjestu i vremenu u kojem nastaju. Tako i Šalamunova poezija, koja se pojavljuje nešto malo kasnije i malo istočnije od prvih talijanskih neoavangardnih pjesama, da bi ostala vjerna avangardističkim poetičkim načelima, nije ni mogla biti tek imitacija uvozne poezije sa zapada, nego je morala biti odraz jezičnog i estetičkog promišljanja vlastite suvremenosti.

Dodirne točke s pjesničkim formama međunarodnih "suboraca" ipak postoje i vidljive su u već spomenutoj višejezičnosti, citatnosti, intertekstualnosti, u čišćenju jezika od literarne patine i u svođenju različitih jezičnih stilova na istu razinu, spuštajući tako na zemlju i sam pjesnički jezik. Ready-made, montaža i "found poetry" bit će vidljiviji i očitiji u Šalamunovoj drugoj zbirci, *Namen pelerine*, vjerojatno iz 1968. godine,<sup>81</sup> ali već se i u *Pokeru* implicitno osjeća svijest o sveopćoj citatnosti pa je riječ, kao umjetnički rekvizit, već i tu vizualizirana i aranžirana kao ready-made (Brejc, 2000: 8-9).

Šalamunova je poezija vjerojatno prva koja slovenskoj poslijeratnoj kulturi odlučno probija prolaz na svjetsku pozornicu. I čini to, kako to obično biva s novim kulturnim pojavama, na opće zgražanje dušebrižnika matične kulturne sredine.

---

80 Raznolikost forme unutar Grupe 63 sasvim je očita već iz zbornika književnoterorijskih i književnopraktičnih tekstova *Gruppo 63*, Feltrinelli, Milano, 1964.

81 Na samome prvom izdanju *Namena pelerine* nije navedeno ni mjesto ni godina izdanja.



### 5.3. Aktivna poezija

Glavnina *Pokera* je podijeljena u sedam ciklusa pjesama, od čega prva četiri ciklusa imaju svoje naslove – *mrk*, *poker*, *gobice*, *stvari* – a preostala su tri samo rimski numerirana od I do III. Pritom, četiri naslovljena ciklusa sadrže rimski numerirane pjesme bez naslova, dok tri numerirana ciklusa sadrže pjesme s naslovima. Možemo, dakle, već i na razini strukture *Pokera* "zamijetiti autorovu predilekciju za paralelizme i analogije, binarizme i jukstapozicije, kontraste i polarizacije", koju Tonko Maroević (2014: 14) inače uočava na primjerima iz *Namena pelerine*.

Nakon ovih sedam ciklusa pjesama, zbirku zaključuje *slovar*, tj. *rječnik*. Kao i druge knjige pune dijalektalnih i stranih izraza, *Poker* također završava "rječnikom". Međutim, na čitateljevo iznenađenje, ovaj uopće ne nudi očekivani abecedni popis nepoznatih riječi i izraza s njihovim pojašnjenjima na standardnom slovenskom jeziku, nego se radi o nizu proznih crtica koje promišljaju vlastite naslove i nisu niti abecedno poredane.

Zbirku otvara pjesma bez naslova, bez broja i bez ciklusa. Pjesma se ispočetka koristi klasičnim metaforama kao što su svjetlost, kamen, sjena, sunce i rijeka, smještenima u kontekst rušenja i otuđenja, a nastavlja se potpunim nestankom imenica, izjavljujući nužnost djelovanja:

Utrga se luč  
zdrobi se kamen  
skoz tvojo senco steče reka  
in tuja sonca vžigajo svetlobo  
nihče ne ve kako si prišel tja  
toda kjerkoli si  
v karkoli so te vpeli  
samo to veš  
da moras<sup>82</sup>

Smještanje klasičnih metafora među glagole i attribute koji označavaju destrukciju, udaljavanje i otuđenje, signalizira napuštanje tradicionalne poetike i njenih uvriježenih simbola – oni ovdje istječu, bivaju otrgnuti, zdrobljeni, spaljeni i tuđi su. Zato u drugom dijelu pjesme, od petoga stiha, svaka imenica nestaje i dominiraju glagoli. "Trebalo, dakle, preusmjeriti pogled na djelovanje.", ističe Tomaž Brejc (2014: 21), a čitajući pjesme koje sačinjavaju *Poker* možemo primijetiti da one najčešće i jesu izrazito akcijske. Čak i pjesme u kojima eksplicitne akcije nema, odišu napetošću koja akciji prethodi, kao što vidimo u pjesmama *mrk* III i V, *poker* VI i X, *gobice* IV i VI itd.

To je djelovanje u *Pokeru* u pravilu grubo i neugodno, kao drastična ili imperativna mjera pred kakvim problemom. Lirski subjekt pritom obično zauzima ikonoklastičan i blasfemičan stav.

---

82 Prijevod vidi u dodatku, na str. 88.

Ponekad je i gotovo doslovno ikonoklastičan, kao na primjer u pjesmi *mrk IV*, u kojoj smo suočeni sa subjektivim klanjem goluba.

Blasfemično će nasilje u Šalamunovoj poeziji doživjeti vrhunac u nešto kasnije od *Pokera* objavljenoj pjesmi *Zakaj sem fašist*, u kojoj lirski subjekt cinički odbacuje humanističke vrijednosti kao takve. No, upravo nam ta ekstremna pjesma nudi vjerojatno najadekvatniji ključ čitanja šalamunskog nasilja uopće: ono je eksplicitni prikaz latentnog nasilja međuljudskih odnosa temeljenih na vlasti i pokornosti, nadređenosti i podređenosti. Nasilje u Šalamunovim pjesmama prokazuje i denuncira nasilje svakodnevice, kojeg često nismo ni svjesni, jer je toliko sveprisutno da ga obično niti ne primjećujemo.

Mnoge pjesme u *Pokeru* djeluju na prvo čitanje besmisleno, nelogično i apsurdno, a ipak signaliziraju neko značenje, što nas navodi na ponovno čitanje i tako u krug, dok ne shvatimo da je značenje često "skriveno" u asocijacijama, koje se u Šalamunovim pjesmama ubrzano nižu jedna za drugom, slično video montažama koje nižu slike i motive prikazujući svaki tek na trenutak. Time se postiže da nije pjesma samo sadržajno akcijska, nego je i akcija samih riječi, tj. jezika na čitateljevu svijest također naglašena. Začudnost potiče um na veću aktivnost, na svjesnije promišljanje pročitanoga, ali istovremeno, jedino je opušten um, izložen toj igri beskrajnih slobodnih asocijacija, u stanju dohvatiti iz njih fragmente značenja koje bi onda aktivan um mogao obrađivati. Slično tvrdi i Ivana Latković (2014: 61): "Time što pjesnička riječ djeluje, time što je ona aktivna, [...] ona svoga čitatelja navodi na aktivno sudioništvo u tvorbi značenja." Tako su pjesme u *Pokeru*, ali i u kasnijem Šalamunovom radu, prožete djelovanjem, koje se ističe i u sadržaju i u formalnim postupcima i u načinu na koji se pjesme čitaju.

Kao rezultat toga međudjelovanja, "sve riječi i značenja tih pjesama čine divovski tekstualni rizom, *corpus*, koji mogu prosijati i obraditi s raznim algoritmima i konkordancijama.", navodi Brejc (2014: 29) i nastavlja: "Osnovni je model mreža riječi, koja je ravna i demokratska, svaka je točka jednakovrijedna." No, čak i na takvoj slobodarskoj, anarhičnoj mreži riječi, moguća su značenja, mada nepregledna, ipak ograničena vlastitim tekstualnim tkivom, na kojem se značenja "skupljaju u klastere, grozdove, gnijezda", napominje Brejc. Dakle, svaki je čitatelj slobodan kretati se po toj prostranoj mreži prema vlastitom nahođenju pa će stoga i svaki tumač nailaziti na različite značenjske "klastere, grozdove, gnijezda" ili na njihove različite kombinacije.

## 5.4. Sadržajna i formalna subverzivnost

Treba primijetiti da je *Poker* manje eksplicitno političan od *Dume 1964*, koja mu je prethodila. Krištof Jacek Kozak (2014: 75) čak pretpostavlja određenu zamjerku Tarasa Kermaunera<sup>83</sup> Šalamunu što se navodno "po izlasku iz zatvora [1964.] odrekao 'političkih' tema" i takva pretpostavka djelomično legitimizira "kanonsko" shvaćanje Šalamunove poezije, temeljeno baš na Kermaunerovim tumačenjima, prema kojima Šalamunov pjesnički "svijet nije više imao ni smisla, ni tezu, ni poruku [...]. Potpuno je opušten, lagan, suveren i neopredljiv [sic], nedostižan za poznate pojmove – vrijednosti".<sup>84</sup> Takvo je shvaćanje navodilo čak i vrlo recentnu kritiku na to da kod tumačenja čak i takve pjesme kao što je *Zakaj sem fašist* poseže za "neideloškim čitanjem" (Poniž, 2014: 85-86) pa su tumačenja kao što je ovo naše još uvijek rijetka i neuobičajena. Pritom smatram da različita tumačenja poezije, u barem jednakoj mjeri kao i o samoj poeziji koju tumače, govore i o sebi, tj. o vremenu, mjestu i autorskim ideološkim stajalištima unutar kojih su nastala. U tome smislu, usudio bih se pretpostaviti da otac slovenskog postmodernizma možda i nije, kao što Kermauner sugerira, Šalamun sa svojim *Pokerom* (Kozak, 2014: 55-56), nego je to Taras Kermauner sa svojim tumačenjem *Pokera*.

Ako je Šalamun nakon kratkog zatvorskog iskustva isprve i odlučio biti oprezniji kod političke provokacije, čini mi se da upravo objavljivanje pjesme *Zakaj sem fašist* sasvim jasno dokazuje da se nije tu nikada radilo zaista o *odustajanju* od te teme, nego eventualno o privremeno pojačanom oprezu. Smatram, uostalom, da bi bilo banalizirajuće pripisati jedan pjesnički opus avangardama i onda ga proglašavati apolitičnim zbog naizglednog nedostatka političkog propagandizma. Osim što je apolitičnost unutar civilnog konteksta realno nemoguća, revolucionarnost avangardne umjetnosti očituje se upravo u estetskom prevrednovanju svijeta, za koje se vezuje moralno, etičko i socijalno prevrednovanje (usp. Flaker, 1984: 21-26). Pošto se takvo avangardističko estetsko prevrednovanje najočitije manifestira u formi, subverzivnost takve umjetnosti nikada nije "*samo* formalna", za razliku od onoga što sugerira Kozak (2014: 67)<sup>85</sup>, nego

83 Taras Kermauner, 1930.-2008. – slovenski povjesničar književnosti i kritičar, član uredništva "Perspektiva" i brat pjesnika Aleša Kermaunera, člana slovenske neoavangardne skupine OHO (1966.-1971.), kojoj je i Šalamun pripadao.

84 Kermauner kako ga citira Kozak, 2014: 66.

85 I to sugerira pozivajući se baš na umjetnost u Sovjetskom Savezu "u drugoj polovici dvadesetih i tridesetih godina", koju su "marksisti" kažnjavali "tako nemilosrdno iskazivajući" svoju "notornu, zapravo, grotesknu nemogućnost razumijevanja bilo kakve umjetnosti" pa se ne mogu ne zapitati, treba li Kozaka zaista podsjećati na imena kao što su Majakovski, Burljuk, El Lissitsky i drugih mahom ljevičarskih autora, koji su upravo u formalnoj subverziji istraživali mogućnosti nove, socijalističke umjetnosti? Staljinova vlast jest zabranila avangardnu umjetnost, ali Kozakovo izjednačavanje čitavog marksizma sa staljinizmom analogno je izjednačavanju npr. katoličanstva s inkvizicijom, tj. ili se radi o slaboj upućenosti ili o sasvim namjernoj i pristranoj političkoj denigraciji. Ma koliko da je (ljevičarska) kritika marksizma potrebna i dobrodošla, ona mora biti informirana i argumentirana. U našem kontekstu, treba uvijek imati na umu da jedni marksisti jesu zabranjivali avangardnu umjetnost, ali istovremeno su je drugi marksisti poticali ili čak stvarali.

je subverzija umjetničkih formi uvijek signal subverzije društvenih formi. Za avangardnog umjetnika ili kritičara, pitanje estetike nije tek pitanje ukusa, o kojem se poslovično "ne raspravlja", nego je ono usko vezano za etička, društvena pa i politička pitanja.

Ako je tadašnja slovenska (i jugoslavenska) vlast bila jedna "konzervativna, malograđanska, tradicionalistička struktura" – dakle reakcionarna, što joj Kozak (*Isto*: 69) citirajući Kermaunera također imputira, onda su upravo Šalamunovoj poeziji inherentni (mada implicitni) socijalizam i anarhizam, njena revolucionarnost, ono što je toj vlasti zasmetalo. Konfuziju stvara činjenica da je ta vlast nastupala pod socijalističkim nazivnikom, ali pojava Šalamunove poezije ukazivala je na lažno predstavljanje te vlasti. *Duma 1964* kao da iz svega glasa viče: "vi, crvena buržoazijo!", na način kojeg se ni Majakovski ne bi posramio. Paradoksalno, čini se da su upravo protivnici Šalamunove poezije dali istoj veći značaj, nego velik dio njenih apologeta, koji kao da su se svim silama trudili isprazniti je sadržaja, gotovo po uzoru na protivnike, koji su već ispraznili znakove socijalizma od njihovog sadržaja.

*Poker*, objavljen 1966. godine, estetički se i poetički nastavlja na *Dumu 1964* i na niz pjesama ranije objavljenih u "Perspektivama". Možemo reći da se ta prva faza Šalamunovog pjesništva zaključuje 1969. godine objavom pjesme *Zakaj sem fašist* u drugom broju "Kataloga" (usp. Poniž, 2014: 79), mada u tom razdoblju kasnih šezdesetih godina možemo već promatrati i drugu fazu Šalamunovog stvaralaštva, koju obilježavaju ready-made i found poetry.

Ta je prva, pokerovska faza obilježena jednom začudnom poetikom koja izaziva čitateljevo razumijevanje i naglašava njegovu ulogu u tvorbi značenja. Na prvi pogled opušten svakodnevni jezik ispočetka lako uvodi u čitanje, ali onda zbunjuje neobičnim, nekad i neugodnim slikama, "skandaloznim" izjavama, reduciranom interpunkcijom i posljedičnim pretapanjem sintaktičkih cjelina, stranim riječima i rečenicama itd. Radi se o jednoj aktivnoj poeziji, koja na djelovanje tjera i čitatelja, dok briše smisao za pasivno čitanje. Pogledajmo kroz nekoliko primjera kako to izgleda u praksi.

## 5.5. Iz Pokera

### 5.5.1. mrk IV

Upravo je prvi ciklus *Pokera*, naslovljen *mrk*,<sup>86</sup> taj u kojem se odlučno i dramatično raskida veza s dominantnom tradicionalističkom slovenskom kulturom. Tu se lirski subjekt "umorio podobe svojega plemena i odselio se" (*mrk I*). Ako gore navedeno "dramatično raskidanje veze" asocira na prekid romantične veze, niti to nije slučajno, jer *mrk III* kaže: "Na crnih livadah / visijo plahte oprane ljubezni" i "Tudi ti nisi / nikoli hodila po moji travi / [...] / Vedno samo po zidku."<sup>87</sup>, obraćajući se "njoj", koju odbacuje zbog njene nesposobnosti da proдре do njega. *Mrk II*, k tome, izjavljuje potrebu za (samo)uništenjem staroga tijela, jer samo ono što ostane nakon ognja i hrđe je ono što će sve preživjeti i na temelju čega treba graditi novo (usp. Jovanovski, 2014: 106); i sjetimo se tu alkemijske *mortificatio* i flogistona, o kojima smo raspravljali u dijelu o Sanguinetijevom *Laborintusu*, koji su potrebni za rađanje i oslobađanje novoga.

Ciklus predstavlja niz od pet pjesama iz kojih je teško zapravo razlučiti što je izjava vlastite poetike, a što sarkastična kritika dominantne kulture i upravo se u toj napetosti odvija drama raskida ove poezije s tom kulturom, koja nije trpjela višeznačnosti. Ova se shizofrena i autokonfliktualna višeznačnost ne svodi tek na "dekonstrukciju jezika i pjesme kao ispovjedi" (Jensterle-Doležal, 2014: 127), nego ona istovremeno zrcali "spleen" društva koje je bilo internacionalističko, ali pravo slovensko i jugoslavensko; demokratsko i federalno, ali centralizirano i hijerarhijsko; samoupravno, ali birokratsko; mirovno, ali militarizirano... i konačno – socijalističko, ali građansko, tj. buržoasko.

Četvrta pjesma ovoga ciklusa daje okrutnu sliku licemjerja, koje možemo lako prepoznati i mnogo šire od jugoslavenskog konteksta, sve do danas. Centralni znak ove pjesme je golub, za što smo ranije već ustanovili da je jedan od najprepoznatljivijih međunarodnih simbola mira, a time što je leteća ptica, služi i kao simbol slobode. U prvoj strofi lirski subjekt mami goluba, poziva ga: "stopi iz skorje otroškosti, / stopi iz nedolžnih soban."<sup>88</sup> Radi se o pozivu na "odrastanje", što ovdje možemo tumačiti i kao odustajanje od "sanjarija", od utopije, i kretanje putem "realnih", pragmatičnih metoda svijeta "odraslih". U drugoj strofi jasno vidimo da je poziv iz prve bio zamka

86 Slovenska riječ "mrk", ako je pridjev, ima isto značenje kao i na hrvatskom jeziku, međutim ako je imenica, onda označava pomrčinu. Oba značenja, sa svojim konotacijama mraka, tame, sjene, lošeg raspoloženja, strogoće i sl. upravo kombinirana najbolje odgovaraju naslovu ciklusa.

87 "Na crnim livadama / vise plahte oprane ljubavi / [...] / Niti ti nisi / nikada hodala po mojoj travi / [...] / Uvijek samo po zidiću."

88 "stupi iz skorašnjeg djetinjstva, / stupi iz nevinih odaja."

– golub će biti zaklan i u trećoj strofi raskomadani i svaki komad zasebno klasificiran, po raznobojnim ladicama.

U drugoj strofi lirski subjekt drži već uhvaćenog goluba za vrat i priopćuje mu svoje stvarne namjere, koje, iako ih čitamo u futuru, predočene su nam kao da nam se upravo događaju pred očima. Započinje obredno klanje, prinošenje žrtve, čime golub postaje sakraliziran, pretvoren doslovno u *predmet* obožavanja, tj. u mrtvu *stvar*, ispražnjenu od krvi – vlastite suštine i života i tek kao takvu pogodnu za sakralizaciju i obožavanje. U tom procesu golub ipak postiže i određeni prestiž ("dragocjeno kamenje"), ali upravo je taj prestiž jedan od alata kojima je i ubijen: "dragocene kamne ti bom zabadao v telo."<sup>89</sup>

Nadovezujući se na *mrk V*, koji možemo čitati kao "komentar prethodnih pjesama iz ciklusa" (Jovanovski, 2014: 107), i to konkretno na stihove: "Izskoči in tuje pesmi bodo / teptale tvoje telo."<sup>90</sup>, možemo "dragocjeno kamenje" tumačiti i kao govor i vrijednosni sistem koje žrtva preuzima od svoga gospodara/krvnika reproducirajući ih na vlastitu štetu (*Isto*: 103-104). Iz toga možemo zaključiti da je ubijen i okićen golub, osim što je sakraliziran (za što je prvo morao biti oskvrnjen!), istovremeno konačno i konformiran, "odrastao" i integriran u ideologiju gospodara, u njen jezik i njene vrijednosti i metode.

U trećoj, zadnjoj, strofi golub je "tankim noževima prošlosti" – što možemo tumačiti kao neko djelovanje tradicionalističke reakcije – razrezan na sedam dijelova, no umjesto da budu posluženi za jelo, ti su dijelovi birokratski klasificirani i raspoređeni po raznobojnim ladicama. Tu je važno primijetiti da je slovenska riječ za ladicu, "predal", ista je kao i slovenski particip perfekta aktivni glagola "predati", time se u originalnom tekstu postiže još i etimološko-foničko-asocijativni moment, neprevodiv na hrvatski, u kojem se prepoznaje glagolski niz *dao – predao*, signalizirajući time poraz (predaju) raskomadana goluba: "Vsak košček bom dal v drug predal. / Vsak predal bom pobarval z drugo barvo."<sup>91</sup>

Nakon čitanja Sanguinetijevog *Laborintusa*, zadnji stihovi ove pjesme neodoljivo prizivaju u sjećanje Sanguinetijeve: "la nostra sapienza tollera tutte le guerre / tollera la peste mansueta delle discipline"<sup>92</sup> (*Laborintus* 11:1-2). Šalamun u svojim stihovima daje vrlo plastičan prikaz poraza mira i slobode, utjelovljenih u znaku goluba, pred jednom birokratiziranom kulturom koja sa svojom manijom za sistematizacijom i uskom specijalizacijom ne samo da nije u stanju spoznati cjelinu, nego naprosto svjesno reaktivno sprečava samu mogućnost spoznaje cjeline, koju je ta ista kultura sa svojom ideologijom preventivno već ispraznila od suštine i značenja i

---

89 "dragocjeno kamenje zabadat ću ti u tijelo."

90 "Iskoči i tuđe pjesme će / oskvrnjivati tvoje tijelo."

91 "Svaki komadić stavit ću u drugu ladicu. / Svaku ladicu obojat ću drugom bojom."

92 "naša mudrost tolerira sve ratove / tolerira blagu kugu disciplinâ"

potom rastrgala da bi se odvojeno arhivirao svaki njen komadić; pred kulturom, dakle, koja ne samo da *tolerira* sve ratove, nego ih proaktivno i održava.

Na istome tragu, čitajući *mrk IV* vraća se u sjećanje i *Laborintus* 24:4-6: "dove ancora / regni [...] deporre devo la mia sognatrice esclude il più puro / columbarum λ?"<sup>93</sup>. S tim što je sveprisutna "slabo znana vlast, koja vlada silom", i koja "isključuje sve što joj se suprotstavlja" (Risso, 2006: 293-294), u Šalamunovoj pjesmi konkretizirana u liku lirskoga subjekta, koji okrutnošću i nasiljem raspolaže golubom po vlastitoj volji.

Boje na ladicama su očito kataloške oznake. One mogu, kao što smo vidjeli, označavati različite kulturno-znanstvene discipline, gdje se svaka bavi svojim dijelom istoga predmeta, ali svaka je u svojoj ladici pa niti može niti želi komunicirati s drugima i spoznati išta mimo dijela kojim se sama u svojoj ladici bavi – cjelina im nije bitna ili je nisu ni svjesne. Posljedično, te boje mogu označavati i različite frakcionirane pokrete za mir i emancipaciju ili različite religije i duhovnosti i njihove frakcije, jer golub je i duhovni znak. Slično disciplinama, svaka od tih frakcija posjeduje komadić istoga "tijela" i ljubomorno ga čuva od ostalih frakcija, onemogućavajući tako ostvarenje vlastitog revolucionarnog ili duhovnog cilja. Konačno, te boje na ladicama mogu označavati i različite nacije i nacionalne države, koje načelno sve zagovaraju mir i slobodu, često i pozivajući se na istoga Boga i istu religiju, ali samo unutar vlastite "ladice" pa su zapravo vječito u ratu jedna protiv druge, ako ne i unutar sebe.

Sjetimo li se i Junga, goluba iz ove pjesme možemo prepoznati i kao junaka koga je "svladalo nesvjesno i njemu [je] predan na milost i nemilost, [koji se] svojom voljom izručio smrti, kako bi stvori[o] plodan život u onome području duše koje je dotad ležalo u tamnoj nesvjesnosti i u sjeni smrti" (Jung, 1984: 344). Golub se doista našao u pogibli raspada osobnosti na funkcionalne sastavnice (na što upućuje katalogizacija njegovih dijelova), koji vodi ponekad i do zbiljske shizofrenije (usp. *Isto*: 346-347). No, ovdje izostaje to "stvaranje plodnog života", izostaju preobrazba<sup>94</sup>, uskrsnuće, obnavljanje cjeline sebstva i sve ostalo što je (samo)usmrćivanje alkemijski trebalo donijeti. Golub je tu, takoreći, prevaren. Upustio se u smrt možda i s nadom, ali sve što se zapravo dogodilo je to da je zaklan i raskomadan, nakon čega i zahvaljujući čemu je "tamna nesvjest i sjena smrti" jednostavno reproducirana i nastavlja biti kakva je i bila.

Iako je pjesma kratka, *mrk IV* predstavlja jednu vrlo opširnu kritiku društva i kulture. Kreće od jednog općeprepoznatljivog i semiotički vrlo širokog znaka pozitivnih vrijednosti kao što je golub i daje mu ulogu žrtve u kontekstu prevare, nasilja, žrtvovanja, ubojstva, prestiža,

93 "gdje još uvijek / kraljuješ [...] položiti moram svoju sanjaricu isključuje najčišće / columbarum λ?"

94 Ladice, iako ih je sedam, kao i alkemijskih stupnjeva preobrazbe (Jung, 1984: 85), nimalo ne asociraju na stupnjeve po kojima se napreduje, nego na kutije u koje se spremaju stvari da nam ne smetaju, a ovdje je svaki komadić cjeline zasebno spremljen u svoju ladicu i svaka je ladica još i zasebno označena da bi se izbjeglo miješanje ili zamjena mjesta pojedinih komadića – svakome je određeno zasebno mjesto odvojeno od drugih.

prošlosti, tradicije, birokracije, katalogizacije itd. Pritom se prokazuje suštinski nasilno funkcioniranje kulture koja se tobože poziva na humanističke vrijednosti. Korišteni znakovi kojima se u pjesmi vrši nasilje nad svime što golub predstavlja sasvim su opći: ubojstvo, žrtveno klanje, drago kamenje, noževi prošlosti, raznobojne ladice. Iz toga vidimo da se kritika ne odnosi isključivo na jedan specifičan režim – "istočni", "zapadni" ili domaći "nesvrstani" – nego na dosadašnje oblike organizacije društva i kulture uopće. I na kraju, činjenica da je govor o sprečavanju budućnosti izražen u futuru, ostavlja i blagi osjećaj kognitivne disonance u svijesti čitatelja, što također zrcali shizofreničnu neizvjesnost suvremenosti. Slovenski je jezik posebno pogodan za ovaj postupak, pošto se u njemu futur tvori s participom perfekta.

### **5.5.2. gobice I**

Naslov trećeg ciklusa *Pokera* je *gobice* i u tome ciklusu dolazi do izražaja ludički aspekt zbirke. Naslov možemo prevesti kao "gljivice", a one se spominju, gotovo kao najava ovoga ciklusa, već i u pjesmi *mrk V*, u zadnjem stihu: "Ostani in rodil boš gobice."<sup>95</sup>, za koji Alenka Jovanovski (2014: 107) navodi da predstavlja vjerojatno "jedinu mogućnost izlaza iz matrice nasilja", koju bi upravo gljivice mogle "razgraditi". Jovanovski nadalje smatra da taj "parazit, koji dolazi kroz usta i istovremeno je dijete, je poezija." (*Isto*) U tom je smislu možda znakovito što u pjesmi *Zlovesten (Zloslutan)*, iz drugog nenaslovljenog ciklusa, nailazimo na izjavu: "nihče ni namreč vedel [...] gobe kako stojijo na borzi gob"<sup>96</sup>, koja, nadovezujući se na stav Alenke Jovanovski, kao da komentira neizvjesnu tržišnu sudbinu koja poeziju čeka jednom kad eventualno "odrase", tj. postane "velika" – ne više "gljivice", nego "gljive" – "in mučno je bilo grozno mučno", nastavlja se ista pjesma.

Sam ciklus je prožet igrivošću koja kombinira aspekte gotovo dječjeg uočavanja i promišljanja s visokom učenošću i aspektima urbane, popularne i potrošačke kulture, kao što vidimo već u prvoj pjesmi ciklusa.

Ono što u pjesmi *gobice I* odmah upada u oko (ili uho) je njen refren, koji se ponavlja na samome početku, po sredini i na samome kraju pjesme:

Bila je blazna vročina  
to moram namreč povedati<sup>97</sup>

---

95 "Ostani i roditi ćeš gljivice."

96 "Nitko nije naime znao [...] gljive kako stoje na burzi gljiva."

97 "Bila je užasna vrućina / to moram naime reći"



Ponavljanjem ovih stihova, koji pjesmu i zaokružuju, održava se atmosfera ljetne žege koja ne dopušta svijesti da je zanemari privikavajući se na nju, nego je tako užasna i "blazna"<sup>98</sup> da nas stalno podsjeća na svoju prisutnost.

U takvoj se atmosferi vrućine i ludila odvija, po svemu sudeći, hodočašće ili turistička šetnja u Assisiju, gradu sv. Franje. Zapravo, hodočašće je već u prvoj strofi, nakon prvog refrena, na neki način izjednačeno s turističkom šetnjom, jer se oboje odvija na istome mjestu, u isto vrijeme i u istoj skupini ljudi, u kojoj su "nekateri pobožni / nekateri pa tudi ne"<sup>99</sup>, što znači da jedni hodočaste, a drugi samo razgledavaju povijesne znamenitosti europske kulture i civilizacije – svatko prema vlastitom afinitetu istome činu daje različit značaj. U svakom slučaju, kretnja je ove ipak jedinstvene skupine ljudi, kojoj i lirski subjekt pripada, već u prvome stihu strofe uspoređena s krdom goveda: "Hodimo v čredi kot govedo"<sup>100</sup>.

U slijedećoj strofi, nakon iscrpljenog frankofonog zazivanja taksija, lirski se subjekt zabavlja scenom u kojoj se "debela Teutonka" spotakne i padne potpuno šutke (izraženo u posebnom stihu i velikim slovima), da ne bi uznemirila svečanost i ozbiljnost povorke:

On pourrait bien y mettre un taxi  
debela Tevtonka pade pa kar skupaj  
MOLČE  
to mi je blazno všeč taka resnost<sup>101</sup>

I tu se pjesma na trenutak prekida pred još jednim refrenskim naletom sulude, užasne vrućine pa nastavlja vjerojatno "Teutonkinim" najmom kočije i još jednim frankofonim komentarom o smiješnosti svega skupa.

"Teutonka" je, dakako, Njemica i tu se autor i lirski subjekt igraju etimologijom njemačkog naziva za Nijemce i njemačko – "Deutsch", parodirajući tako anakronizam i nezgrapnost tradicionalizma i nacionalizma u suvremenom kontekstu. Ne samo da naziv "Teutonka" sam po sebi suvremenom čitatelju zvuči starinski i napuhano, nego je ona tu još i debela, spotiče se i pada. Tome efektu doprinosi i najam kočije u vremenu i mjestu gdje postoje taksiji. Zašto je kao sredstvo takvoga podsmjehivanja izabrana baš "Teutonka", a ne pripadnik/ca nekog drugog "plemena", možemo samo nagađati, no mislim da je legitimno pretpostaviti da je to zato što je još u sasvim nedavnoj povijesti upravo njemački nacionalizam nastupio kao najnametljiviji i najnasilniji u Europi. Šalamun si kao autor uzima legitimitet za takav postupak vjerojatno na račun činjenice da sa svojim ranijim pjesmama nije ostao dužan niti slovenskome nacionalizmu.

---

98 Slovenski pridjev "blazen" prvenstveno znači duševno bolestan, lud, u kliničkom smislu, umobolan.

99 "neki pobožni / neki i ne"

100 "Hodamo u krdu kao goveda"

101 Prijevod vidi u dodatku, na str. 90.

Za stihove na francuskom i talijanskom jeziku nije sasvim jasno radi li se o izjavama samoga lirskog subjekta ili su to primisli i komentari ljudi prisutnih u povorci. U svakom slučaju, kombiniranje slovenskog, francuskog i talijanskog jezika, uz ispričovijedanu neizbježnu njemačku prisutnost, čine međunarodnu atmosferu uobičajenu za turistička i hodočasnička odredišta.

Kulminacija se u pjesmi događa s "ukazanjem" sv. Franje, točno u najsmješnijem trenutku:

c'est quand même drôle tout ça  
in že se prikaže sv. Frančišek s ptički  
izstopi iz konzerve Simmenthal in zapre pokrov  
poverello coi suoi occhi ingenui<sup>102</sup>

Francuski stih, koji dolazi nakon "vožnje u kočiji za dvjesto lira", je taj koji naznačuje trenutak "kada to postaje smiješno sve skupa". I u tom trenutku pojavljuje se sv. Franjo, koji izlazi iz konzerve Simmenthal. Simmenthal je u Italiji poznata marka konzervirane govedine pa je možemo odmah nadovezati na prvu strofu (nakon prvog refrena), gdje je povorka opisana kao da hoda "u krdu kao goveda". Konzerva Simmenthal funkcionira stoga kao metafora hodočasnika/turista, duhovno mrtvih i konzervativnih, spremnih za rasprodaju. sv. Franjo izlazi iz te konzerve i zatvara poklopac za sobom, možda i razočaran, on napušta tu povorku, kakvoj on "jadničak sa svojim bezazlenim, naivnim očima" (talijanski stih) realno ne pripada. Lirski subjekt opet izražava zadovoljstvo takvim ishodom i za kraj nas refren još jednom podsjeća na užasnu vrućinu.

Može se reći da ova pjesma ukazuje na pražnjenje forme i znakova od njihovog sadržaja. Vidimo prikaz jednoga društvenog rituala, koji može i ne mora biti religiozan, ali koji u svakom slučaju, i to na očigled sviju, ostaje bez vlastite poante zahvaljujući tržišnim i potrošačkim aspektima buržoaske ideologije i kulture. Ovi su aspekti posebno naglašeni u poslijeratnom, financijskom kapitalizmu, kada dolazi do takve manipulacije čovjeka, da i on sam postaje roba kojom se trguje, što je proces koji obuhvaća čitav društveni korpus (Risso, 2006:43). To znači, ne samo da obuhvaća svakoga pojedinca koji društvo čini, nego i svaku duhovnu i materijalnu aspiraciju društva i njegovih članova. U takvoj situaciji društvo i aspiracije prestaju biti autentični i postaju serijski proizvođeni, kao konzervirana govedina iz pjesme, dok njihov izvorni značenjski sadržaj, iako "živ i zdrav", jednostavno odlazi negdje drugdje.

Antimodernistički konzervativizam, koji deklarativno želi očuvati vrijednosti, zapravo čuva samo ritualnu formu, koju fetišizira i pretvara je u vrijednost samu po sebi, ne mareći pritom što je sadržaj formu napustio i proglašavajući naivnim svakoga čiji je pogled i dalje usmjeren prema tome sadržaju ("poverello coi suoi occhi ingenui"). Na taj način, konzervativizam zapravo doprinosi mercifikaciji i poništenju vrijednosti. Stoga ne treba čuditi deklarativna gesta sv. Franje,

---

102 Prijevod vidi u dodatku, na str. 90.

svojevremenog obnovitelja i modernizatora, koji napušta tu brendiranu konzervu mrtvog mesa što predstavlja njegove dvadesetostoljetne štovatelje i zatvara poklopac za sobom.

### 5.5.3. *stvari VI*

Ciklus *stvari* sastoji se od sedam pjesama i uvodnog trostihia ispred njih: "Med dvema točkama v prostoru / zmeraj lahko potegneš ravno črto / a kje je pot med istim krajem".<sup>103</sup> Uvodni stihovi upućuju na planiranje puta, na određivanje koordinata polazišne i odredišne točke, tj. na utvrđivanje aktualnog položaja i određivanje cilja, gdje se želi stići i koliko je to udaljeno, imajući na umu, međutim, da put do tamo ne može biti tako pravocrtan. No, dopusni "lahko" ne označava samo mogućnost i dopuštenje, nego ima i pozivni prizvuk koji ovdje ne treba zanemariti. U tom smislu, "stvari" ovdje nisu samo doslovno *stvari*, neživi predmeti, nego i figurativno *stvari*, stremljenja, kojima se teži i za koje se zalaže, do kojih treba stići i *ostvariti* ih. Čini mi se da je upravo to centralna tema ovoga ciklusa: od "lijepoga leoparda", koji u nastojanju da se ostvari kao leopard biva zarobljen (*stvari I*), preko preispitivanja "zašto kraljevstvo božje dođe po smrti" (*stvari III*) i preko refleksije o odgovornosti (*stvari V*), do doslovnih, neživih stvari, koje možda i same čeznu za smislom i samoostvarenjem (*stvari VII*). Čeznja sama po sebi, međutim, nije dovoljna. Da bi se moglo uopće nadati dolasku do cilja i njegovome ostvarenju, potrebno je djelovati i upravo je u tom smislu značajna šesta pjesma ovoga ciklusa.

U pjesmi se odvija drama između čovjeka i ruke koja nije više njegova, "nabrekla od svoje ručnosti", ruka je postala samosvojna i autonomna. Ispočetka se lirski subjekt obraća čitatelju koristeći atemporalni prezent drugog lica jednine, na način neformalnog hipotetskog predočavanja određene situacije i još nije jasno rečeno kome se ni kada to događa, no u zadnjoj sceni prelazi se na prvo lice jednine i tu nam postaje jasno da je to drama lirskega subjekta i ruka "koja se širi" i "potom je rame", do kraja pjesme u potpunosti preuzima kontrolu nad subjektom.

U formalnom smislu, primjećujemo skoro pa potpuni nedostatak interpunkcije<sup>104</sup> u stihovima organiziranima bez strofa (ili u jedinoj strofi). Iznimka je jedan jedini zarez, koji u četvrtom stihu premješta i naglašava cezuru iza "gleda te motna" i prije "navajena da je roka", pošto bi je slovenska sintaksa inače zahtijevala ispred veznika "da", koji ispred sebe u pravilu uvijek zahtjeva zarez. Svaki stih kreće od početka retka, bez ikakvih uvulaka,<sup>105</sup> što u kombinaciji s nedostatkom strofa rezultira kontinuiranim, neprekidnim i homogenim nizanjem stihova, dok

---

103 "Među dvjema točkama u prostoru / uvijek možeš povući ravnu crtu / a gdje je put kroz isti kraj

104 Isključenje interpunkcije je gotovo konstanta u zbirci. Iznimke su samo ciklus *mrk* i završni prozni *slovar*.

105 Mada je upravo avangarda udomaćila uvlačenje stihova – stepenasto, nizano i sl. – na što drugdje u zbirci i nailazimo.

nedostatak interpunkcije omogućava fluidnije sintaktičko vezivanje (a onda i semantičko), koje određene prekide ipak dobiva promjenama stihova – stih ostaje jedini jasan sintaktički delimitator u pjesmi. Međutim, kroz pjesmu čujemo dva glasa: subjektov i ručin, s tim što se ručin glas sve odlučnije pretvara u vlastito pjesničko "ja", koje zamjenjuje prvobitni subjekt. Kontinuirano i homogeno, skoro bezlično,<sup>106</sup> nizanje stihova omogućava stapanje ovih glasova, njihovo prožimanje i određenu nejasnoću pri prvom čitanju kod razlučivanja jednoga glasa od drugoga.

Početak pjesme je ruka tek opisana, nakon čega i progovara uz subjektov signal "reče roka", koji se javlja dva puta sredinom pjesme i po kojem znamo da je prvobitni subjekt još uvijek prisutan kao pripovjedač. No, u zadnjoj sceni, iako ruka očito opet progovara, signal "reče roka" izostaje i tu su ova dva glasa već potpuno stopljena do konačnog "zakaj NISI TI AMPAK SEM ROKA"<sup>107</sup>, gdje ruka konačno preuzima ulogu novog lirskog subjekta.

Prepoznamo li ruku kao simbol djelovanja i rada, dramu ove pjesme možemo tumačiti kao pjesnički opis promjene paradigme, sa tradicionalnije ispovjedne lirike na moderniju poeziju orijentiranu na djelovanje. Do ove promjene nužno dolazi kod osviještene poezije, kao što nas prvi stih uvodi: "Nekega dne se zaveš da je roka"<sup>108</sup>. Radi se o svijesti da se stvari već događaju i da su realno već u zamahu u trenutku kada nastupa svijest o tome, "osvijestiš se da [već] je ruka", a ne da će biti, već je "nabrekla od svoje ručnosti". Poezija u takvim uvjetima ne može više ostati kakva je bila, iako ostaje neizvjesno što će se točno i kako promijeniti, promjena je neizbježna: "vendar kaj zdaj in kakšne bodo posledice"<sup>109</sup>, kaže refren koji se ponavlja tri puta kroz pjesmu.

Takav razvoj događaja izaziva i reakciju, koja se pita i "moli", zašto baš ruka, a ne neki od mekših i protočnijih pjesničkih motiva, kao što su pijesak, voda ili "prijelaz iz svjetlosti u tamu", no ruka izjavljuje da to ne želi, jer predugo se već živjelo u neznanju o stvarnom stanju stvari:

in prosiš zakaj si ravno roka  
bodi pesek ali voda  
ali prehod iz svetlobe v temo  
ne maram reče roka  
predolgo nisi vedel  
nisi ti ampak sem roka<sup>110</sup>

Vidimo ovdje da subjekt zapravo ne pita, on barem nagovara, preklinje, ako i ne naređuje: "budi pijesak ili voda". Ruka odlučno i s indignacijom to odbija – "ne maram" u slovenskom jeziku nije samo "ne želim", nego i "ne volim", "ne podnosim".

---

106 Kažem "skoro bezlično", jer u usporedbi sa Sanguinetijevim *informelom*, Šalamunov, ako to uopće jest, djeluje vrlo umjereno.

107 "zato što NISI TI NEGO SAM RUKA"

108 "Jednoga dana osvijestiš se da je ruka"

109 "međutim što sad i kakve će biti posljedice"

110 Prijevod vidi u dodatku, na str. 92.

Posustajući pred akcijom ruke, u pokušaju da se spasi koliko može, subjekt ipak priznaje samosvojnost ruke i postavlja pitanje "novih granica", šireći time pitanje iz refrena: "vendar kaj zdaj in kakšne bodo posledice / kdo bo določil nove meje"<sup>111</sup>. Ruka na to odgovara šireći izjavu *svoga* refrena:

nisi dobro razumel reče roka  
nisi ti ampak sem roka ki se širim  
potem sem rama

Dakle, ne postoji nikakav problem granica, jer već nije to više prvobitni subjekt, nego je ruka, koja se širi po njemu i preuzima ga. I tu se zadnji put javlja signal "reče roka", po kojem smo znali da je prvobitni subjekt još prisutan. Nakon toga, dolazi do potpunog stapanja glasova i ostvaruje se dojam da lirski subjekt naprosto sam sa sobom razgovara:

bled sem in pojem glasno pojem  
in delam posteljo  
nehaj že enkrat s to svojo majhno porumenelo mislijo  
nisi bled nisi pel nisi glasno pel  
ne delal postelje  
zakaj NISI TI AMPAK SEM ROKA<sup>112</sup>

Ruka je treći put ponovivši svoj refren, ovaj put velikim slovima: "NISI TI AMPAK SEM ROKA", u potpunosti prevladala prvobitni lirski subjekt.

Vidimo u upravo citiranim stihovima da prvobitni subjekt priprema krevet, ali to zapravo ne čini on, nego ruka, koja je već preuzela kontrolu nad njime. Iz toga možemo iščitati da ruka, kao nova poetička paradigma, temeljena na akciji, ispraćuje staru, isteklu poetiku pasivnog promatranja i osobne ispovjedi, i "sprema je na spavanje", tj. isključuje je sa scene i šalje u stanje mirovanja i neaktivnosti, do kojeg se stara poetika istovremeno i sama dovela. Pritom novi lirski subjekt, sa svojom novom, aktivnom poetikom, zadržava svijest o prolaznosti i sebe i svoje estetike, koja će se prije ili kasnije također raspasti da bi ostavila mjesto za nešto treće, još nepoznato:

svet je razpad sveta  
vendar kaj zdaj in kakšne bodo posledice<sup>113</sup>

Revolucija koja se odvija nad bićem lirkoga subjekta može biti preslikana na društveni korpus, gdje oni koji su do sada samo poslušno radili za nadređene (kao ruka) postaju svjesni sebe i svog položaja. Razvojem te svijesti, ponašanjem i djelovanjem u skladu s njome, oni postaju i samosvojan politički entitet, kao društvena i/ili ekonomska klasa u antagonističkom odnosu

---

111 "međutim što sad i kakve će biti posljedice / tko će odrediti nove granice"

112 Prijevod vidi u dodatku, na str. 92.

113 "svijet je raspad svijeta / međutim što sad i kakve će biti posljedice"

prema vladajućoj i koja u ovoj pjesmi alegorijski ostvaruje svoj potencijal za promjenom ideoloških i funkcionalnih postavki organizacije društva i ekonomije.

Pošto je društvo sačinjeno od pojedinaca pa su i kolektivna stremljenja zapravo sinteza mnogih individualnih stremljenja, pjesma se može tumačiti i kao isticanje nužnosti svjesnoga pojedinačnog djelovanja radi samoostvarivanja. Lijepa želja i nada nisu dovoljne, jer do *ostvarivanja* dolazi upravo zahvaljujući djelovanju. Zato i poezija mora biti tako orijentirana.

Na kraju, pjesma nam govori i o tome da u konačnici ne čini čovjeka ono što misli, nego ono što čini. Zato je svijest, već od prvoga stiha, ovdje presudan element uz djelovanje: tko nije od početka svjestan svojih djela, jednom kada ih konačno osvijesti, neće od tih djela više prepoznati samoga sebe ("nisi ti ampak sem roka").

Pjesma *stvari* VI eksplicitno potvrđuje Brejcovu tezu da u Šalamunovoj poeziji: "Trebalo [...] preusmjeriti pogled na djelovanje." (Brejc, 2014: 21). Radi se o destruktivno-konstruktivnom djelovanju koje nikada ne prestaje, nego stalno smjenjuje generacije, estetike, ideologije i uvijek iznova nameće pitanje: "međutim što sad i kakve će biti posljedice".

#### **5.5.4. III: *Maline so II***

U sklopu trećega rimski numeriranog ciklusa *Pokera* nailazimo na, mogli bismo reći, još jedan mali podciklus od dvije pjesme, nazvan *Maline so* (*Maline su*), koji prikazuje situacije neisplaćenog truda i poraza. Pogledat ćemo ovom prilikom kako je to izvedeno u drugoj pjesmi.

Košarka je kao osnovni motiv pjesme *Maline so II* analogna motivu naslova zbirke *Poker*, ali s određenim razlikama. Obje su igre s jasno određenim pravilima u kojima je cilj pobijediti i poraziti protivnika. Razlika je u tome što se košarka igra ekipno, a poker samostalno; u pokeru, koji je kockarska igra, dobitak u slučaju pobjede i gubitak u slučaju poraza, konkretno su vidljivi na samome igračem stolu i konkretno djeluju na motivaciju za igrom, dok su u košarci poanta pobjede i posljedica poraza apstraktne, ako ne i iluzorne, a da se zato ne gubi motivacija za igrom ili navijanjem; i konačno, košarku prati navijačka kultura, čime je njezin učinak na kolektiv mnogo vidljiviji nego u pokeru.

Pjesma, koja je puna košarkaškog žargona ("man to man", "na dva centra", "na križ", "back", "time-out", "ne prodre u našo cono", "brez kosti" itd.), ispočetka prikazuje za subjekta povoljan

početak jedne utakmice, zbog čega se na tribini skuplja sve više navijača, mahom nabrojanih poimence, što ostavlja dojam ne samo da ih lirski subjekt osobno poznaje i oni njega, nego prvenstveno da se i navijači međusobno dobro znaju. Među njima nalazimo i poneko lice poznato i nama iz prijašnjih pjesama: teta Agata iz *Flor Ars Hippocratica* i siora Pesaro iz *poker VI*:

in vsi hodijo gor pa dol po tribuni  
in pojejo  
ooo  
ooo kako smo zadovoljni<sup>114</sup>

Na početku pjesme utakmica se tiče samo lirskog subjekta i njegove ekipe, a tek "u drugom poluvremenu" (ne prije!), kada postane očigledno da im je dobro krenulo i da je pobjeda izgledna, počinju se javljati i navijači i identificirati se s igračima i njihovom igrom skandirajući svoje zadovoljstvo. Identificirani u zadovoljstvu igrom u kojoj realno ne sudjeluju, svi postaju bliski, kao znani po imenu, "naši", reklo bi se, kao što su i igrači "naši" pa je stoga i njihova pobjeda ne samo "naša", nego i nužna. U toj se atmosferi i sam subjekt-igrač našao u situaciji društvenog pritiska pod kojim igra postaje dužnost, a pobjeda u igri nužnost, ne zbog konkretnog dobitka ili gubitka, nego zbog moralne dužnosti prema kolektivu kojem je njegova pobjeda potrebna ne bi li potvrdio svoj kolektivni identitet, koji se očituje u superiornosti u odnosu na "njihove". Kolektiv stoga proziva subjekta i provjerava je li zaista "naš":

in ti  
ali si zadovoljen s sabo  
me vprašajo  
ko mečem žogo iz outa

in pomislim

jasno  
zadovoljen sem  
jasno da sam zadovoljen  
ooo  
ooo kako sem zadovoljen<sup>115</sup>

Lirski subjekt ovdje ne odgovara spremno, siguran u sebe, nego oklijeva, uzima reflektivnu pauzu, izoliranu u vlastitoj strofi od jednoga stiha: "in pomislim". Tek tada zaključuje: "jasno da sem zadovoljen", i preuzima jezik kolektiva: "ooo / ooo kako sem zadovoljen". Tek pod pritiskom mase subjekt-igrač postaje njenim predstavnikom. On ovdje nije tek identificiran, nego asimiliran u masu.

Možemo odmah primijetiti da se ovdje događa ideološka *interpelacija*, o kojoj govori Althusser u knjizi *Ideologija i državni ideološki aparati*:

---

114 Prijevod vidi u dodatku, na str. 93.

115 Isto.

Ustvrdićemo da ideologija „dela“ ili „funkcioniše“ tako što „regrutuje“ subjekte među individuaama (regrutuje ih sve), ili „transformiše“ individue u subjekte (transformiše ih sve) upravo onom operacijom koju smo nazvali interpelacijom i koja se može zamisliti kao najobičnije svakodnevno policijsko (ili drugo) pozivanje: „Hej, ti tamo!“ (Althusser, 2009: 69)

Lirski subjekt je ovdje i sinegdoha za cijelu njegovu ekipu, jer jasno je da navijači ne očekuju pobjedu samo od jednoga igrača, tako ni ideologija koja ovdje *interpelira* "in ti / ali si zadovoljen s sabo" ne regrutira samo lirskog subjekta, nego i čitavu momčad, kao što i Althusser napominje, regrutira i transformira ih sve. Regrutacija se ostvaruje kroz interpelaciju, tj. u prozivanju, pitanju i subjektovom/igračevom odazivu, transformacija se očituje u preuzimanju jezika, tj. navijačke pjesme o zadovoljstvu.

Vidimo na kraju pjesme, međutim, da se ta transformacija okrenula na zlo – utakmica je izgubljena, a komentar lirskog subjekta na to je:

maline so  
maline  
rečem

"Te maline nisu tek neke bezvezne maline", ističe Meta Kušar (2014: 116), "nego možda [Šalamunov] prvi osobni žargonizam izveden iz latinskog: *malus* = loš, nesretan; *malum* = zlo, nezgoda." No, o kakvome se zlu i nesreći ovdje radi?

Već je na prvi pogled jasno vidljiva nesreća poraza na utakmici sama po sebi, ali to je tek prva, najbanalnija razina tumačenja. Pažljiviji čitatelj neće zanemariti činjenicu da je u tekstu do poraza došlo odmah nakon gore citirane interpelacije i subjektovog prihvaćanja jezika interpelatora. Do poraza je, dakle, došlo tek onda kada (i baš zato što) je pobjeda u igri postala važna. Pjesma upućuje na kritiku koju je u prvome broju svoga službenog glasila, u lipnju 1958. godine, iznijela Situacionistička internacionala (SI):

Il sentimento dell'importanza del vincere nel gioco, che si tratti di soddisfazioni concrete o più spesso illusorie, è il prodotto avvelenato di una cattiva società. Questo sentimento è ovviamente sfruttato da tutte le forze conservatrici che se ne servono per mascherare la monotonia e l'atrocità delle condizioni di vita che impongono. Basta pensare a tutte le rivendicazioni sviate per mezzo dello sport agonistico che si impone sotto la sua forma moderna proprio in Gran Bretagna con lo sviluppo manifatturiero. Non solo le folle si identificano con giocatori professionisti o con certe squadre, che assumono lo stesso ruolo mitico delle stelle del cinema che simulano la vita e degli uomini di Stato che decidono invece loro, ma anche il succedersi senza fine dei risultati di queste competizioni non cessa di appassionare chi vi assiste.<sup>116</sup> (*Internazionale situazionista*, n. 1, 1958: 9-10)

---

116 "Osjećaj važnosti pobjeđivanja u igri, bilo da se radi o konkretnim ili češće iluzornim zadovoljstvima, otrovan je proizvod zlog društva. Taj osjećaj očigledno iskorištavaju sve konzervativne snage koje se njime služe da bi maskirale monotoniju i okrutnost životnih uvjeta koje nameću. Dovoljno je sjetiti se svih napetosti i zahtjeva zavedenih natjecateljskim sportom, koji se javlja u svome modernom obliku baš u Velikoj Britaniji s razvojem tvorničke proizvodnje. Ne samo da se mase identificiraju s profesionalnim igračima ili određenim klubovima, koji poprimaju istu mitsku ulogu kao i filmske zvijezde koje simuliraju život i kao državnici koji sami odlučuju umjesto njih, nego ni beskrajne izmjene rezultata takvih nadmetanja ne prestaju oduševljavati one koji ih prate."



Zlo i nesreća na koje se odnose završne "maline" nisu ograničeni na sam trenutak poraza, nego se protežu na cijelu pjesmu, koja prokazuje kako društvo devastira čin igre nametanjem važnosti pobjede, zbog koje igra postaje tek sredstvo nečega izvan nje, čime gubi vlastitu bit. U ovoj pjesmi nije izgubljena samo utakmica, nego i čitava igra. I kao što situacionisti opet ističu: "Igra (permanently eksperimentiranje ludičkih novosti) se uopće ne pojavljuje izvan etike ni izvan problema smisla života." (*Isto*: 10) Gubitak igre, dakle, znači gubitak smisla i humane etike u neprekidnom nastojanju da se bude bolji od drugih u kompetitivnom svijetu "zdrave konkurencije", koja u kapitalističkom građanskom društvu zamjenjuje igru, a time i etiku i smisao života – sve se svodi na važnost pobjeđivanja, po svaku cijenu.

Kao još jedan sloj tumačenja ove pjesme, možemo primijetiti da se izjednačavanjem lirskog subjekta i sportaša ovdje opet prevrednuje narodotvorna funkcija poezije, prema kojoj bi pjesnik, kao i sportaš, trebao biti predstavnik, reprezentativac nacije i države: kad pjesnik na takvo što pristane i usvoji jezik te funkcije, tad je poražen.

I konačno, ova je pjesma donekle analogna ranije obrađenoj *mrk IV*, jer i ovdje, kao i tamo, do tragedije dolazi po napuštanju nevinosti igre i pristajanjem na određeni prestiž. I zapravo, u obje se pjesme vrši nasilje, iako je ono ovdje suptilnije i sofisticiranije nego u pjesmi *mrk IV*, i u obje pjesme žrtva stradava preuzimajući jezik gospodara/krvnika.

## **5.6. Zakaj sem fašist**

Kao što smo i ranije rekli, iako je pjesma *Zakaj sem fašist* objavljena tek nakon *Pokera* (1969. u "Katalogu II"), ona poetički ipak spada u "pokerovsku" fazu Šalamunove poezije, koja se objavom ove pjesme i završava. Očito je da *Zakaj sem fašist* nastavlja niz Šalamunovih poetičkih provokacija kojima se njegova poezija odlučno udaljava od dotadašnje slovenske književne tradicije. Štoviše, ova pjesma nije bila provokativna samo Šalamunovim konzervativnim kulturnim i političkim protivnicima, nego svojom estetikom i sadržajem ona ni danas ne prestaje zadavati glavobolje čak ni Šalamunovim apologetima. Na površinsko i doslovno čitanje može se učiniti da ova pjesma nije samo napad na postojeći društveni poredak, nego i na humanizam i demokraciju uopće. No je li to zaista tako?

Denis Poniž, pozivajući se na Borisa Paternua, ističe da Šalamunove pjesničke izjave nije moguće ni u kojem slučaju uzeti doslovno. U svome izlaganju on i citira Paternua, koji za ovu pjesmu tvrdi da je to prikaz kojem se, takvome kakav jest, naprosto ne može vjerovati. Slično sistemima ironičnoga označavanja, gdje krajnja tvrdnja zapravo znači svoju suprotnost, tako smo

i u ovome primjeru, suočeni s toliko ekstremnom, intenzivnom i apsurdnom tvrdnjom, primorani tražiti u njoj dodatna značenja i funkcije, ne želimo li biti žrtve naivnoga čitanja, upozorava Paternu (Poniž, 2014: 88). Ovom prilikom pokušat ćemo upravo to: pronaći ta dodatna, "prava" značenja i funkcije ovoga teksta.

Suprotno od onoga što sugerira tekstu sinkrona kritika u Sloveniji,<sup>117</sup> smatram da ovu pjesmu jednostavno ne možemo čitati u "neideološkom" ključu. Ako je takav ključ uopće moguć, on sigurno ne može ponuditi potpuno adekvatna sredstva za tumačenje pjesme koja već u naslovu nosi ideološku raspravu. Ova pjesma, svijesno i namjerno, doslovno *pro-vocira* (izaziva, priziva) ideološko čitanje.

Treba pri tome imati na umu, kao što smo se u dosad obrađivanim radovima imali prilike i uvjeriti, da "avangardni tekstovi nisu mimetički tekstovi ni s obzirom na društvo ni s obzirom na pjesnikovu osobu. Njihova funkcija nije osobna pjesnikova ekspresija [...]. Primarna im je društvena funkcija estetsko prevrednovanje [svijeta], za koje se vezuje i moralno i etičko prevrednovanje, a tek zatim i socijalno prevrednovanje." (Flaker: 23) Kritika statusa quo je, dakle, ostvarena prvenstveno kroz oponiranje "svemu onome što se po tradiciji shvaćalo kao lijepo" (*Isto*: 26) i što se još uvijek shvaća kao "dobar ukus".

U pjesmi *Zakaj sem fašist* vidimo da lirski subjekt redovito nalazi estetska opravdanja za sav teror i nastranost koju prikazuje:

[...] Najveća resnica  
pa je najveći vir estetskoga užitka.

Najveća informacija je pobiti in izmu-  
čiti človeka, ki ga najbolj ljubiš.  
[...]  
neznanca je  
vredno ubiti zgoj zaradi denarja, ne  
zaradi umetnosti. [...]

Fino je tudi, če se dva gola vojaka  
ljubita. Milijarder zgleda lepše kot  
obrtnik [...]

[...] Fašizem integrira čisto  
lepoto. [...]<sup>118</sup>

Ove su izjave mahom promišljanja o modernim estetskim fetišima: o našoj zaludenosti "istinskim" i "stvarnim" ("resnica je najveći vir estetskoga užitka"), neočekivanim i šokantnim ("pobiti in

---

117 »[...] je situaciju reflektiral tudi Dušan Pirjevec s svojim *Vprašanjem o poeziji* (izhajalo je prav tako u *Naših razgledih*, v nadaljevanjih od januarja do aprila 1969), v katerem je Pirjevec z briljantno analizo pokazal, kako je edina rešitev za poezijo v njenem neideološkem branju, katerega namen je poezijo podrediti tej ali oni 'ideji', poezija mora biti, kot je na več mestih spisa poudaril Pirjevec, vrnjena sama sebi [...].« (Poniž, 2014: 85-86)

118 Prijevod vidi u dodatku, na str. 94.

izmučiti človeka, ki ga najbolj ljubiš."), o našoj opsjednutosti seksom ("če se dva gola vojaka ljubita") i zadrživosti bogatstvom ("Milijarder zgleda lepše kot obrtnik"). Fašizam sadrži sve to i stoga "integrira čistu ljepotu."

Opkoračenje u ovoj rečenici daje naglasak na čistoću: "Fašizem integrira čisto", i tek u novome stihu: "lepoto", koja se nalazi u istome stihu s mladošću, svježinom i opet fašizmom. Kao da je ljepota ovdje identificirana s čistoćom i fašizmom, koji čistoću integrira i garantira.

Međutim, lirski subjekt gore spomenute estetske fetiše dovodi do njihovoga brutalnog ekstrema: do hladnokrvnog nasilja i grube pornografije. Time pjesma potiče *čitateljevo* estetsko prevrednovanje, koje je ovdje eksplicitno vezano za etičko prevrednovanje, a onda i društveno. Uz to, "fašizem pomeni moć in oblast"<sup>119</sup>, tvrdi lirski subjekt. Znači da pjesma zapravo prikazuje estetiku moći i vlasti uopće, a fašizam je samo njihov najočitiiji i najiskreniji avatar. Sve ostale ideologije moći i vlasti – uključujući aktualnu liberalno-kapitalističku, kao i tadašnju jugoslavensku pseudo-socijalističku ideologiju – nisu suštinski ništa bolje, osim što svoju pravu prirodu prikrivaju lažući o samoupravljanju i/ili demokraciji.

Zato kao motivaciju za pristajanje uz fašizam lirski subjekt već u prvome stihu iznosi: "Dovolj mi je socialne mimikrije."<sup>120</sup>, dakle, dosta je bilo skrivanja i okolišanja, vrijeme je da se pokaže kako stvari zapravo stoje. "Samoupravljači so debeluharji"<sup>121</sup>, tj. iz jugoslavenskoga "samoupravnog socijalizma" zapravo se opet razvila klasa privilegiranih i "uhljebljenih". "Je / bil bog demokratičen, ko je z eno potezo / odtrgal vodo od neba?"<sup>122</sup>, to znači da tko je na poziciji moći – čini, ne pita; moć nije demokratična. Fašizam je "lijep" utoliko što je iskren, dok ostali režimi lažu o sebi i zasljepljuju nas, ne bi li nam zamutili jasnoću stvarnosti koja nas okružuje: "Kdo vas je zasle- / pljeval, da ne vidite tako jasnih stvari?"<sup>123</sup>, postavlja nam se pitanje.

Međutim, unatoč istinitosti ovih kritika, čitatelj jednostavno ne može prihvatiti prijedlog fašizma. Ne više toliko zbog onoga što smo o fašizmu učili u školi, koliko zbog onoga što nam, kako smo vidjeli, već i sam lirski subjekt nudi kao objašnjenje toga zašto je fašist. A to je, u konačnici, zato što:

Fašizem pomeni moć in oblast  
in rad bi videl tistega, ki bi bil zares  
raje bebast, slaboten in preganjan. [...] <sup>124</sup>

---

119 "Fašizam znači moć i vlast"

120 "Dosta mi je socijalne mimikrije."

121 "Samoupravljači su debelji"

122 "Je / bio bog demokratičan kad je jednim potezom / otkinuo vodu od neba?"

123 "Tko vas je zasle- / pljivao da ne vidite tako jasne stvari?"

124 Prijevod vidi u dodatku, na str. 94.

Svo nasilje i nastranost pjesme svodi se na upravo citirane stihove. Moć i vlast, da bi bile to što jesu, moraju se vršiti nad nekime. One u suštini podrazumijevaju postojanje i održavanje odnosa sličnog onome što postoji između krvnika i žrtve. Ova pjesma eksplicitno i doslovno to prikazuje.

Sličan je postupak šest godina kasnije viđen i na filmu Pier Paola Pasolinija *Salò ili 120 dana Sodome* (1975.), u kojem grupa od nekoliko fašističkih visokih dužnosnika ima na raspolaganju poveću skupinu preposlušne omladine za zadovoljavanje svih svojih najperverznijih apetita. I u tome filmu krvnici hvale ljepotu, svježinu i mladost, neizmjernu moć i vlast fašizma, dok hladnokrvno, kao da obavljaju neke uobičajene svakodnevne aktivnosti, uništavaju i tijela i duše svojih žrtava. Baš kao i u slučaju Pasolinijevog filma, ova je pjesma većini ljudi odvratna, što joj je očito i cilj.

Efekt koji se u ovoj pjesmi, kao i u spomenutom filmu, pokušava postići je, čini mi se, razvoj čak i organskog osjećaja gnušanja, gađenja i odvratnosti nad svakim oblikom vlasti. A upravo su moć i vlast, kako i sam tekst indicira, temeljne vrijednosti fašizma. U tome smislu, ova je pjesma u suštini radikalno antifašistička.

Talijanski anarhist Errico Malatesta još 1923. godine objašnjava da nije dovoljno deklarirati se antifašistom da bi se to zaista bilo, ma koliko se ta deklaracija militantno primjenjivala protiv samih fašista. Objašnjava da tko se god nada osvojiti vlast, negdje u sebi opravdava fašizam i divi se njegovoj efikasnosti (Malatesta: 30-31). Na tome tragu piše 1939. godine i njemački marksist Otto Rühle, koji u svome članku naslovljenom "Borba protiv fašizma počinje s borbom protiv boljševizma" analizira Lenjinovu teoriju i boljševički uspon na vlast. Rühle jasno pokazuje, ne samo da su upravo Lenjin i njegovi drugovi uspostavili političke mehanizme koji su omogućili Staljinovu vlast, nego i to da lenjinizam općenito odlikuju nacionalizam, autoritarnost, centralizam, diktatura vođe, politika moći, vladavina terora i ostale osnovne značajke fašizma (Rühle: 22), koje su se u Rusiji, izgleda, mogle početi primjećivati već uskoro nakon Oktobra. Tako je fašizam svojevremeno i mogao pobijediti i održati se toliko dugo na vlasti, prvenstveno zbog pomanjkanja moralnoga zgražanja i indignacije potrebnih da bi se fašizmu, i vlasti uopće, moglo iskreno i bezrezervno suprotstaviti (Malatesta: 30-31). Smatram da Šalamunova pjesma o kojoj je ovdje riječ želi kod čitatelja pobuditi upravo takve osjećaje.

I na kraju treba primijetiti neko smirenje tona u pjesmi, neko finalno povlačenje:

[...]in dokler ne zberem dovolj  
orožja, denarja in ljudi, dokler ne  
zberem dovolj blaga za uniforme svojih  
dečkov, dokler v vojsko in udbo ne  
infiltriram dovolj mladih genijev,  
bom pisal pesmi o lepoti narave in

se skromno in tiho pripravljal na  
veliki dan.<sup>125</sup>

Suprotno od onoga što smo pročitali u prvome stihu ("Dovolj mi je socijalne mimikrije."), vidimo u zaključku jedno strateško povlačenje natrag u mimikriju. Daje nam se do znanja da i fašizam zapravo samo preuzima taktike tih istih ideologija koje kritizira. (Sjetimo se tu još jednom Rühlea i njegove usporedbe lenjinizma i fašizma.)

Ova se pjesma može čitati i ciklički, uvijek ispočetka. Pjesma završava s povratkom u socijalnu mimikriju, ali i s najavom izlaska iz nje ("dokler ne zberem dovolj / orožja, denarja" itd. i "se [bom] skromno in tiho pripravljal na / veliki dan."), koji se događa na početku pjesme. Nasilje i perverzija – inherentne moći i vlasti, a najvidljivije u fašizmu – zapravo su uvijek prisutni u građanskom (buržoaskom) društvu, nakupljaju se, gomilaju, sve dok u pogodnom trenutku konačno ne eksplodiraju. U međuvremenu se pišu "pjesme o ljepoti prirode" – i tim se motivom tradicionalna građanska estetika "lijepog" naprosto optužuje za kriptofašizam i kolaboraciju s fašizmom.

Čitatelj je pozvan na estetsko, odnosno etičko prevrednovanje. Ideja "ljepote" je u ovoj pjesmi usko vezana za nasilje, nastranost i fašizam, gotovo je izjednačena s njima. Antiljepota, koja je očito odlika i ove pjesme, postaje tako sredstvo antifašizma *par excellence*.

"Zakaj sem fašist" je pjesma u kojoj estetika, etika i politika postaju jedno. Lirski subjekt svoje pretjerano afirmativne stavove prema fašizmu iznosi na način kojim zapravo podsjeća čitatelja zašto je fašizam potrebno bezrezervno odbaciti. Ali ne samo to – proklamirana ljepota u pjesmi je usko vezana za nasilje i nastranost, koji su prikazani kao inherentni moći i vlasti općenito, a fašizam je njihov najviši izraz. Opća antiljepota pjesme stoga nije u opoziciji tek s fašizmom lirskoga subjekta, nego već i sa samim pojmom ljepote na koju se ovaj poziva. To znači da pjesma u cjelini osporava moć i vlast kao takve. No, ona to namjerno ne čini na način standardne anarhističke ili komunističke budnice, nego cilj joj je šokirati i skandalizirati čitatelja, ne bi li ovaj počeo prepoznavati elemente fašizma u svakome obliku vladavine, prema kojima bi morao osjećati moralnu, ali i organsku odbojnost.

Konačno, smatram da možemo zaključiti da ova pjesma uopće nije antiideološka, nego je antiautoritarna. I nije napad, nego grubi podsjetnik na urgentnost istinskog humanizma i demokracije.

---

125 Prijevod vidi u dodatku, na str. 94.

## 6.0. Dva modela neoavangarde

Nakon čitanja ovih ranih tekstova Edoarda Sanguinetija i Tomaža Šalamuna, lako primjećujemo određene razlike u njihovim estetikama i formalnim rješenjima. Ipak, oba se imena vežu za pojam avangarde u povijestima književnosti kojima pripadaju. I pošto oba autora pripadaju razdoblju nakon Drugog svjetskog rata, to je vezivanje dodatno problematično, pošto postoji ustaljen stav da se "avangarda", kao književnopovijesna kategorija, vezuje isključivo za određene književne (i uopće umjetničke) pojave u razdoblju više-manje od desetih do tridesetih godina 20. stoljeća (usp. Flaker, 1984: 31-32). Međutim, značajna zajednička obilježja među poetikama ovih dvaju autora i avangarde ipak postoje, unatoč (ili baš zahvaljujući) očitim formalnim razlikama.

Sanguineti, ovaj put u funkciji književnog kritičara i teoretičara, objašnjava da se avangarda temelji na osporavanju koje se već u samome estetskom činu neposredno suočava s čitavom strukturom društvenih odnosa. Sam estetski aspekt je taj koji, tako reći, internalizira avangardu u ekonomsko-društveni aspekt, tvrdi Sanguineti. Isti proces primjećujemo kod određenih umjetničkih tendencija i nakon Drugog svjetskog rata, nastavlja Sanguineti: "Neo-avangarde predstavljaju, u svojoj općoj konfiguraciji, apel protiv neo-kapitalističkog<sup>126</sup> uređenja, na potpuno ekvivalentan način onome na koji su povijesne avangarde već predstavljale, također u svojoj općoj konfiguraciji, apel protiv uređenja povijesnog kapitalizma." (Sanguineti, 1970: 72-73)

Ne radi se, dakle, kao što se Flaker (1984: 31) svojevremeno pribojavao, o "podgrijanom" ponavljanju (povijesne) avangarde, nego o nastavku jednoga diskursa koji je Drugi svjetski rat nasilno prekinuo, a koji, s obzirom na poslijeratne ekonomsko-društvene okolnosti, očito još nije iscrpljen.

U tome smislu, situacija koja je potaknula pjesnike i ostale umjetnike na nastavak diskursa avangarde u Italiji vrlo je jasna: unatoč snažnoj prisutnosti radikalne ljevice u talijanskom pokretu otpora fašizmu, nakon rata se novonastala talijanska republika nije ni načelno odrekla kapitalističke ekonomije i zapravo se nedvojbeno konstituirala kao građanska (buržoaska) republika. Aktualnost osporavanja buržoaskog uređenja u tim je okolnostima ostala neupitna, a koncepcija da se to osporavanje mora očitovati i u estetici neminovna. Jer avangarda je, kako objašnjava Sanguineti-teoretičar, fenomen koji se "tipično i isključivo" javlja u kontekstu buržoaskog društva, s kojim se ona neminovno suočava, bez obzira na klasu iz koje nastaje ili

---

126 Pod pojmom "neokapitalizma" u suvremenom se talijanskom jeziku podrazumijeva najnovija, još aktualna faza kapitalizma, počevši nakon Drugog svjetskog rata, obilježena koncentracijom ekonomske moći u velikim korporacijama, zamjenom državnog za korporacijski imperijalizam, globalizacijom tržišta, konzumerizmom itd.

političku poziciju koju zauzima (Sanguineti, 1970: 68-69). Stoga je nastavak avangardističkog diskursa u poslijeratnoj Italiji bio, sve u svemu, logičan i izvjestan, kao što je i reakcija na njega bila sasvim očekivana.

Ostaje, međutim, otvoreno pitanje za Jugoslaviju. Je li estetsko osporavanje buržoaskog uređenja ostalo aktualno i u uvjetima proglašenog socijalističkog društva, koje teži komunizmu? Ili bi zapravo ispravnije bilo drugačije postaviti pitanje: što pojava novih avangardi u tome društvu govori o njegovome realnom ustrojstvu?

Čini mi se da su upravo to pitanja zbog kojih se u Jugoslaviji s jedne strane zaziralo od pojma neoavangarde, kao da takvo što ne može postojati, uz istovremenu represiju takvih pojava s druge strane. Zazor proizlazi iz prvog pitanja, iz uvjerenja da je Jugoslavija zaista krenula putem socijalizma i komunizma, čime bi diskurs avangarde izgubio aktualnost; represija proizlazi iz želje da se u tome uvjerenju i ostane, bez obzira na činjenično stanje stvari. Iz današnje perspektive, zahvaljujući i ishodu jugoslavenskog socijalizma (ali i drugdje u svijetu), sasvim je jasno da se tu efektivno nije radilo o socijalističkom, nego o varijaciji buržoaskog klasnog društva, uređenog oko državnog kapitalizma, prema organizacijskim modelima Partije. Dakle, već i kapitalizam sam po sebi, u kojem god obliku, podrazumijeva klasne društvene odnose i temeljna je okosnica buržoaskog uređenja, dok je politička stranka ili partija tipično buržoaski vid političke organizacije. U vezi socijalističkih i komunističkih partija američki socijalni ekolog Murray Bookchin 1969. godine upozorava: "Partija je strukturirana prema hijerarhijskim linijama koje odražavaju upravo ono društvo protiv kojega se izjašnjava. Usprkos svojim teoretskim pretenzijama, ona je buržoaski organizam, [...] s aparatom i kadrom čija funkcija je *prigrabiti* vlast, a ne *razriješiti* vlast." (Bookchin, 2004: 124-125) Uostalom, niti se marksist Sanguineti 1966. godine ne ustručava govoriti o državnom kapitalizmu socijalističkih društava (Sanguineti, 1970: 69). U takvoj društveno-ekonomskoj konfiguraciji, niti u Jugoslaviji dakle, ne treba čuditi nastavak avangardističkog diskursa, kao ni primjena državne represije protiv njega.

I tu se vraćamo na temu s kojom smo započeli ovo poglavlje. Naime, očite razlike između poezije Edoarda Sanguinetija i Tomaža Šalamuna nisu toliko rezultat različitih individualnih pjesničkih senzibiliteta, koliko različitih kulturno-političkih konteksta iz kojih proizlaze. Avangarda "proistječe iz općeg tkiva ekonomsko-društvenih odnosa, kako se detaljno mogu odražavati na prilike umjetničkog tržišta i intelektualne pseudoklase" (*Isto*: 68), i suočena s njima formira svoju estetiku i svoj polemički stav. Objasnili smo da su i talijansko i jugoslavensko efektivno oba bila buržoaska društva, ali činjenica da je trebalo ući u digresiju kojom bi se to

objasnio ukazuje na to da se radi o dvije različite varijante buržoaskog društva,<sup>127</sup> iz čega logično proizlaze i dva različita modela (neo)avangarde.

Na formalnoj razini, odmah uočavamo veliku razliku u duljini stiha, koji je u pravilu bitno dulji kod Sanguinetija. Iako bi se za obojicu moglo reći da zanemaruju tradicionalne metričke obrasce, kod Sanguinetia to nije tek zanemarivanje, nego i aktivno poništavanje nizanjem pretjerano dugih stihova i naizgled nasumičnim opkoračenjima, koja uz nenajavljeno prožimanje različitih pažljivo razlomljenih i pomiješanih citata kroz tkivo teksta i uz pretežan nedostatak interpunkcije doprinose sintaktičko-semantičkoj fluidnosti ili konfuziji, koju tradicionalna metrika i standardizirana interpunkcija ne dopuštaju. Pjesnički *informel* je, dakle, mnogo radikalniji i ekstremniji kod Sanguinetija, nego kod Šalamuna.

Na istim postupcima vidimo i to da u Sanguinetijevoj poeziji prevladavaju filološka formalna rješenja. Sjetimo se, uostalom, i "desiderantur" stihova iz prve pjesme *Laborintusa*, koji korištenjem standardne filološke formule već u uvodnoj pjesmi eksplicitno signaliziraju filološko promišljanje teksta. U Šalamunovoj poeziji, međutim, vidimo da prevladavaju vizualna predočavanja. Ova bi razlika mogla dijelom biti uzrokovana i njihovim različitim strukama, pošto je Sanguineti imao filološko obrazovanje, nakon kojeg je i nastavio proučavati i poučavati književnost na sveučilištu, dok je Šalamun diplomirao povijest umjetnosti, gdje je osnovna teorijska podloga koju je stekao bila orijentirana na vizualno.

Zanimljiva je i razlika u lirskim subjektima. Sanguinetijev je subjekt reduciran, neznatan i naprosto zatrpan sadržajem koji ga okružuje, štoviše, on i jest svijet u kojem se nalazi pa bismo mogli reći da je subjekt u toj stopljenosti skoro poništen (usp. Giuliani, 1961: XIX-XX). Šalamunov je subjekt, naprotiv, snažno prisutan i izrazito sebe-svjestan (usp. Latković, 2014: 60), toliko da vrši invaziju i na instancu autora. Značajnije odstupanje od toga pravila kod Šalamuna nalazimo u zbirci *Namen pelerine* (1968?), gdje je subjekt uglavnom poništen ili odsutan, ali nakon ove zbirke, snažan se Šalamunov subjekt, uz poneku iznimku, sve odlučnije opet vraća u pjesme. Sanguineti pak i u svojim kasnijim radovima uglavnom zadržava svoj reducirani subjekt, koji već i od *Laborintusa*, zapravo, djelomično preuzima i funkciju (također netipičnog) pripovjedača.

I konačno, Sanguineti je debitirao sa svojevrsnom modernom poemom u 27 dijelova ili konceptualnom zbirkom pjesama, dok Šalamunov *Poker* više ostavlja dojam "kompilacijske" zbirke, u kojoj pjesme nisu nužno međusobno usko povezane, pogotovo ne tako kao u *Laborintusu*, mada je promišljenost pri kompiliranju itekako vidljiva.

---

127 Naravno, i talijansko društvo i postjugoslavenska društva su još uvijek buržoaska, ali je danas "varijantnost" među njima bitno manja, nego što je bila u šezdesetim godinama prošloga stoljeća.



Unatoč određenim razlikama, zajedničko im je, kao prvo, što su oba autora imala kontroverzan ulazak na književnu scenu. Pritom, Sanguineti se u Italiji našao suočen uglavnom s reakcijom glavne struje talijanske kritike, koja u tome momentu jednostavno nije znala kako čitati njegovu poeziju ni kako se postaviti prema njoj pa ju je jednostavno s indignacijom diskreditirala. Šalamun je u Sloveniji osim reakcije neupućene kritike izazvao i reakciju državnog represijskog aparata, čime je, na tragu ranijeg komentara o avangardi u socijalističkim državama, vlast istovremeno potvrdila svoj buržoaski karakter i aktualnost avangardnog diskursa kod Šalamuna i uopće u Sloveniji i Jugoslaviji toga vremena.

Sanguineti i sam priznaje anarhični impuls u svome opusu, a prepoznaje ga i "u korijenu čitave velike antipoezije" 20. stoljeća (Sanguineti, 1995: 28) pa ga tako, smatram, možemo prepoznati i mi kod Šalamuna. Radi se, kako smo vidjeli kroz ovaj rad, o obnoviteljskoj rušiteljsko-graditeljskoj estetskoj aktivnosti unutar koje dolaze do izraza i društveno-ekonomski aspekti. Tekstovi obojice autora daju naglasak na transformaciji svijeta i pojedinca, kroz polemiku i destrukciju onoga što je zastarjelo i pokušaj da se izgrađuje novo. Iz toga proizlazi i jezično-semantička horizontalnost u poeziji obojice autora – kao što je kod Sanguinetija primjećuje Risso (2006: 36-37), a kod Šalamuna i Brejc (2014: 29) – svi su jezični materijali u poeziji obojice pjesnika postavljeni na istoj horizontalnoj razini i svi su jednakovrijedni i umreženi, što preslikava upravo radikalno demokratske tendencije anarhizma i slobodarskih pokreta nove ljevice<sup>128</sup>.

Transformacija čovjeka i društva naprosto je centralna tema *Laborintusa* i odvija se u znaku Ellie/λ, čija je preobrazba alegorija promjene svijesti i svijeta. Zato se i zadnja, 27. pjesma *Laborintusa* završava dvotočkom na samome kraju (*Laborintus* 27:12), čime se namjerno signalizira nedorečenost/nedovršenost čitave zbirke, jer je i sam proces promjene čovjeka i društva nedovršiv, nedorečiv, on zapravo nikada ne prestaje, nego kada ostvarimo jedan cilj, već težimo sljedećemu.

U Šalamunovom *Pokeru* transformacija je tema koja se često vraća u prvi plan, već od uvodnih stihova i ciklusa *mrk*, ali možda najvidljivije u pjesmi *stvari* VI, koja iznosi vrlo sličan sentiment Sanguinetijevom. Transformacija je tu prikazana kroz revoluciju ruke nad tijelom lirskoga subjekta, no na samome kraju, jednom kada je revolucija ostvarena, novi lirski subjekt, tj. nova svijest i transformirano društvo, konstatira da tu proces još uvijek nije gotov, nego "svet je razpad sveta / vendar kaj zdaj in kakšne bodo posledice"<sup>129</sup>

Sanguineti koristi flogiston (*Laborintus* 1:6) kao jednu od metafora transformacije i oslobođenja, kao i mnoge alkemijske motive, među kojima i (samo)usmrćivanje (*mortificatio (voluntaria)*) radi omogućavanja novoga života, što se javlja na mnogim mjestima kroz zbirku.

128 Dok je SFRJ očito bila projekt jedne autoritarne organizacije "stare ljevice".

129 "svijet je raspad svijeta / međutim što sad i kakve će biti posljedice"

Slično tome i Šalamun u pjesmi *mrk II* govori o preobrazbi kroz samožrtvovanje koje uključuje i probadanje čavlima i spaljivanje, da bi se na hrđi i pepelu izgradilo novo tijelo koje će "ostati" i "sve preživjeti".

Vidjeli smo u *Laborintusu* također da je Ellie proglašena, između ostaloga, i "uzgajateljicom pribijenih ožiljaka" (*Laborintus* 11:20), gdje opet možemo prepoznati korelaciju i s upravo spomenutim motivom samoranjavanja čavlima iz *mrka II*. U istoj pjesmi *Laborintusa* imamo i inherentnu mogućnost požara, jer se pojavljuju "zapaljive kovanice" i "šibice"<sup>130</sup> (*Laborintus* 11:21,25), da bi kasnije u *mrku II* naišli na jasno objavljenu namjeru samospaljivanja.

Zadržimo li se još malo na pokerovskom ciklusu *mrk*, prepoznat ćemo još neke zajedničke motive s *Laborintusom*, npr. arhetip močvare. Vidjeli smo da je u *Laborintusu* močvara glavno mjesto zbivanja, kao metafora, posuđena iz psihoanalize, za opće stanje i duše i društva, iz koje se treba izvući, ali koju je nužno preći ne bi li se stiglo do zadanog cilja. Subjekt pjesme *mrk I* izjavljuje: "Oko si izderem iz globine močvirja."<sup>131</sup> Ovo također može biti psihoanalitička metafora, osobna i kolektivna, kojom se najavljuje poetika čiji pogled kreće upravo iz te zamršene stvarnosti u kojoj se čovjek i društvo trenutno nalaze i koju treba prevladati, ali s kojom se bojimo suočavati – servirat će nam se, dakle, slike iz močvare, iz nesvjesnog (usp. Jovanovski, 2014: 107). Vrlo sličnu situaciju nalazimo i u 24. pjesmi *Laborintusa*, gdje zajedno s propadanjem dublje u močvaru dolazi i do "vrhunca želje za komunikacijom", a tu komunikaciju iz nesvjesnog ("sjenu") u trku sakuplja "varljivi Konj ge em er":

grido  
(palus) oh revertimini  
e discendo in origine nell'ombra mecum  
affaticata le COMBLE de la volonté Vallis mea  
degli archetipi (stampft) de communiquer (und versinkt)  
circus est!: ibi currit mendax Equus gi emme erre (et cumulatur umbra)<sup>132</sup>

(*Laborintus* 24:12-17)

U paralelnom čitanju *Laborintusa* i *Pokera* možemo primijetiti, kao što je već i bilo rečeno, da je *Laborintus* svojevrsna *nekuya*, alegorijsko putovanje kroz pakao, koje si je zacrtao "pobunjeni čovjek u krizi, odlučan da nađe svoj put" (Risso, 2006: 67). Odlučnost u (doslovno) zacrtavanju putovanja nalazimo i u uvodnome trostihu u Šalamunov ciklus *stvari*, gdje subjekt, nakon povezivanja crtom dviju točaka u prostoru (polazište i odredište), izražava tjeskobu zbog samog puta koji treba proći da bi se zaista došlo od jedne točke do druge, pita se: "a kje je pot med

---

130 Snažniji se dojam plamena ostvaruje u talijanskim riječima "monete infiammabili", "fiammiferi", zbog ponavljanja korijena "-flam-", koji označava plamen.

131 "Oko si iskopam iz dubine močvare."

132 Prijevod vidi u dodatku, na str. 87.

istim krajem"<sup>133</sup>. Taj je težak put, na koji Šalamunova pjesma tek aludira, vrlo minuciozno već prikazan u Sanguinetijevom *Laborintusu* – to je labirint koji vodi kroz Palus Putredinis, kroz Močvaru truleži, koja je paradoksalno suha i neplodna (kao lokacija na Mjesecu), a ipak duboka, vodena i blatna (kao močvara) i pored toga, lako je izgubiti se u njoj (kao u labirintu). Vidimo da je ta paradoksalna močvara suvremenosti perspektiva iz koje progovaraju i Sanguinetijeva i Šalamunova poezija. Međutim, ta se močvara suvremenosti nalazi na putu do nekog zacrtanog boljeg cilja budućnosti. Ako i Sanguinetijeva i Šalamunova poezija progovaraju *iz* perspektive močvare na putu suvremenosti, obje također progovaraju i *u* perspektivi cilja u budućnosti.

Moglo bi se reći da obojica uspješno preslikavaju "duh vremena" u kojem debitiraju. U projiciranju bolje budućnosti i u semantičkoj i strukturalnoj horizontalnosti preslikavaju utopijske težnje generacije šezdesetih, u konfuznoj formi i sadržaju koji iznose bave se problemima suvremenoga društva, od izdaje ideala antifašističke borbe, preko hladnoga rata, do reifikacije čovjeka i društva, a onda i individualnih i kolektivnih težnji u kontekstu novokapitalističke globalizacije i korporativnog imperijalizma koji se u to doba počinju razvijati.

Tematika se reifikacije provlači kroz čitav *Laborintus*, gdje se čovjek i njegove pasije stalno svode na predmete, bilo kroz postvarivanje ("cosificazione") čovjeka ili kroz seciranje tijela i medicinsko-znanstveni jezik koji se nerijetko koristi pri govoru o njemu. Primjer za to je već i prva pjesma gdje je Ellie stalno izjednačavana s kojekakvim apstraktnim i konkretnim, živim i neživim predmetima (među kojima i sa Zemljinim prirodnim satelitom Mjesecom), srce joj biva izrezano, premješteno i dokumentirano, da bi prema kraju pjesme bila svedena na "tijelo grešnih izraslina / koje možemo okretati / i obrtati i mirisati i obožavati u vremenu" (*Laborintus* 1:23-25).

U *Pokeru* ova tema najviše dolazi do izražaja u prvoj pjesmi ciklusa *gobice*. Brendirana konzerva govedine postaje tu metafora za reifikaciju i mercifikaciju kolektiva i njegovih aspiracija, koje pritom postaju besadržajne (Sveti Franjo napušta konzervu i zatvara poklopac za sobom), kao i za konzervativizam, koji je preko ove metafore prikazan kao sastavni dio samoga mehanizma čitavog procesa.

Na ovu se tematiku nadovezuje i pitanje tjeskobe i demoralizacije kada spontanost (u vidu ljubavi ili igre) postaje dužnost, što također nalazimo kod oba autora. Sedma pjesma *Laborintusa* počinje sa stihom: "il dovere ancora mortificato di essere amato"<sup>134</sup>. Izražena je tu određena žalost i posramljenost, potištenost pred dužnošću da se bude voljenim, tj. prihvaćenim, uklopljenim u društvo, da se stekne naklonost. Takva dužnost izaziva nužno anksioznost pred mogućnošću neuspjeha, tjeskobu i strah od odbačenosti, nerazumijevanja i mržnje, a pod takvim se psihičkim pritiskom zapravo smanjuju šanse uspjeha. U *Pokeru* je ova situacija prikazana u vidu igre u

133 "a gdje je put kroz isti kraj"

134 "dužnost još potišten biti voljenim"

pjesmi *Maline so II*, gdje do poraza dolazi upravo onda kada i zato što je igra postala dužnost, a pobjeda nužna da bi se zadržala naklonost društva. Kada je, dakle, subjekt-igrač iz Šalamunove pjesme osjetio sanguinetijevsku "dužnost biti voljenim", tada je izgubio igru, a s njom i naklonost i na kraju nije ostvario tu dužnost.

Konačno, ideja o važnosti djelovanja je također prisutna kod oba autora. Tako se u *Laborintusu* kroz čitavu zbirku provlači nastojanje da se prevlada *Palus*, koja je i simbol stagnacije i mirovanja, čime se očito nastoji preći iz faze stagnacije u fazu djelovanja. U *Pokeru*, uvodni stihovi (prelazak sa imenica na glagole) i još više šesta pjesma ciklusa *stvari* (revolucija ruke nad tijelom subjekta) ukazuju na programatsko napuštanje zastarjelih, već ustajalih poetika i prelazak na dinamičniju poetiku, koja djeluje i potiče na djelovanje.

Oba autora to čine promišljenim manipuliranjem formalnih i jezičnih aspekata poezije. I u *Laborintusu* i u *Pokeru* je naglašena aktivnost pjesničkog jezika na čitateljevu svijest, oba teksta potiču čitatelja da sam gradi značenja iz ponuđenog tekstualnog i jezičnog materijala. Sanguineti to čini izrazito *informel* stihovima kroz koje presijeca korištene sintaktičke cjeline i premješta njihove dijelove po tekstu ispreplećući ih jedne s drugima. One od tih rečenica i kratkih sintagmi koje su direktni citati, a mnoge su, povlače za sobom i ona značenja koja su imala u svojim izvornim tekstovima. Ta su prenesena značenja, međutim, izmijenjena u novome tekstu, jer već i samom pojavom u nekom drugome tekstu ona su rekontekstualizirana, a obično i prevrednovana, čime je i značenje izmijenjeno. Sva ta buka sintaktičke isprepletenosti, citatnosti, intertekstualnosti, mnogojezičnosti i nedostatka (standardne) interpunkcije proizvodi konfuziju i opću nerazumljivost za nepažljivo čitanje i naprosto prisiljava čitatelja na aktivno sudjelovanje u izgradnji značenja teksta.

Jezik Šalamunove poezije na prvi pogled je mnogo jednostavniji od Sanguinetijevog i omogućuje lak prvi pristup tekstu. Međutim, čim mu pristupimo, vidimo da smo suočeni s tekstom koji nas zapravo želi maksimalno zbuniti neobičnim i neugodnim slikama, kontradiktornim i skandaloznim izjavama i opet, kao i kod Sanguinetija, reduciranom interpunkcijom i posljedičnim stapanjem sintagmi, riječima i rečenicama na stranim jezicima i sl. Začudnost potiče um na svjesnije promišljanje pročitanoa, ali jedino je opušten (ali ne i lijen!) um u stanju pohvatati fragmente značenja iz Šalamunove igre asocijacija. Potrebno je, dakle, prvo opušteno i bez predrasuda skupiti asocijacije i onda ih kritički analizirati i pospajati – tek tada Šalamunova poezija dobiva značenje, u svjesnoj interakciji s aktivnim čitateljem.

Vidimo, dakle, da se prve zbirke obaju autora opiru pasivnome čitanju tako što brišu značenje pred njime, dok istovremeno otvaraju obilje značenja pred aktivnim čitateljem, koji se angažira oko čitanja i ne dopušta si da bude "subliminalno zaveden" tekstom (usp. Dorfles, 1964:

74-75). Pritom, moguća značenja ovih tekstova jesu nepregledno brojna, ali nisu beskonačna ni u Sanguinetijevom ni u Šalamunovom slučaju, nego su ipak ograničena svojim tkivom, tj. onime što se u tekstovima uopće može naći. Oba autora u svojim tekstovima otvaraju jedan širok prostor interpretacijske slobode, i to slobode u političkom smislu, a ona se očituje u sudjelovanju. To znači da svaki tumač sudjeluje i sam u izgradnji značenja ili ih jednostavno neće naći. Radi se u oba slučaja o poeziji koja djeluje radi poticanja djelovanja i na tome se temelji provokativnost ovih tekstova.

Sve u svemu, upravo razlike u formalnim odabirima ovih dvaju autora gotovo da potvrđuju njihovu zajedničku povezanost s pojmom neoavangarde, koja se, smatram, očituje u *nastavku* avangardnoga diskursa, a ne u njegovome ponavljanju. Neoavangardni autor nije onaj koji tek imitira ponavljajući postupke svojih prethodnika, nego onaj koji iz tih postupaka uči o estetskom promišljanju stvarnosti u vlastitome vremensko-prostornom kontekstu pa pokušava i sâm estetski djelovati na za taj kontekst odgovarajuć način. Pošto avangarda proistječe iz općeg tkiva društveno-ekonomskih odnosa, postavljajući se polemički prema njima i izražavajući tu polemiku estetskim postupcima, treba i očekivati da iz različitih kulturno-političkih sredina (a one se razlikuju i kroz vrijeme i kroz prostor) proizlaze i različiti modeli avangardnog istraživanja i izražavanja. Stoga formalna rješenja u *Laborintusu* i u *Pokeru* i jesu vidno različita, ali kao što smo vidjeli, vode do vrlo sličnih rezultata.

## 7.0. Zaključak

U kontekstu obnove književne avangarde nakon Drugog svjetskog rata, fokusirali smo se ovdje na *Laborintus* Edoarda Sanguinetija i *Poker* Tomaža Šalamuna, kao prve zbirke pjesama za koje se općenito smatra da su svaka u svojoj sredini – prva u Italiji i druga u Sloveniji – pokrenule neoavangardni diskurs u književnosti. Bez obzira na relativnu prihvaćenost ili odbačenost samoga pojma neoavangarde, ostaje činjenica da se u Italiji i u Sloveniji o tome počelo raspravljati upravo s debitiranjem ovih dvaju autora i već je samim time "nova avangarda" u njihovim sredinama svejedno zauzela svoje mjesto u književnom i kulturnom diskursu svoga vremena, a onda i u povijesti književnosti 20. stoljeća.

Prva stvar koja već na periodizacijskoj razini ipak upada u oko je odmak od točno deset godina između *Laborintusa* i *Pokera*. Međutim, tu treba uzeti u obzir činjenicu da je Sanguineti u momentu objavljivanja *Laborintusa* 1956. godine još uvijek bio usamljeni pionir talijanske književne neoavangarde, koja će se, zahvaljujući i poticaju iste godine pokrenutog časopisa "il verri", razbuknati tek u šezdesetim godinama. Šalamun svoje javno književno djelovanje započinje zapravo već u godištu 1963./64, na stranicama časopisa "Perspektive" – baš u periodu u kojem se u Italiji pokreće Grupa 63. U tom smislu, čini se da nije toliko Šalamun "kasnio" za Italijom, koliko je Sanguineti uranio. Mada je i Sanguineti zapravo debitirao u vrijeme kada su npr. u Francuskoj već bili aktivni letristi i u fazi osnivanja situacionisti, a slovenska je neoavangarda ipak krenula tek nakon Šalamunovog debija. Možemo, dakle, primijetiti jedno pravilno postepeno širenje neoavangarde kroz vrijeme i mjesto sa zapada prema istoku Europe.

Vremensko-prostorni odmak između ova dva autora, iako u zemljopisnom smislu relativno malen, sasvim je dovoljan da bi se svaki autor našao u svome primjetno različitom kulturno-političkom kontekstu unutar kojeg i naspram kojeg svaki razvija svoj specifičan umjetnički izraz. No, unatoč određenim formalnim razlikama, nailazimo ipak na čitav niz poetičkih sličnosti u njihovim debitantskim radovima, koje se uglavnom tiču kritike *statusa quo* – unutar koje ulazi i kritika otuđenosti, licemjerne ideologizacije, sveopće mercifikacije i ostalih problema "neokapitalističkog" građanskog društva – i optimalne projekcije u budućnost kroz zagovaranje i primjenjivanje jedne aktivne poezije, koja zahtjeva i čitateljevo sudjelovanje u izgradnji značenja. Njihova različita formalna rješenja ipak dovode i do vrlo sličnih rezultata u vidu horizontalnosti i umreženosti semantičke strukture pjesama, u čemu se estetički očituje i politički karakter njihove poezije, koji je radikalno demokratski i slobodarski (anarhičan, antiautoritaran): zahtjev njihovih tekstova za čitateljevim sudjelovanjem u izgradnji značenja je zahtjev za slobodom, jer sloboda se,

u političkom smislu, i očituje u sudjelovanju. Na tragu izjave sudionika Grupe 63, slikara, filozofa i kritičara Gilla Dorflesa: "Ma soltanto se l'impegno ideologico diventa tutt'uno con la sua realizzazione tecnica potremo ammetterne il valore."<sup>135</sup> (Dorfles, 1964: 80), i Sanguineti i Šalamun takvu vrijednost ostvaruju, njihov se angažman očituje već u samim njihovim estetskim postupcima.

Pritom nije na odmet imati na umu da se Sanguineti kao kritičar i intelektualac jasno i pozicionirao kao ljevičar, točnije marksist, mada dugo nije bio ili barem nije službeno istupao kao član nikakve partije ili slične organizacije. Šalamun, međutim, za koga Aleš Debeljak kaže: "Šalamun je pesnik in pika,"<sup>136</sup> jer, za razliku od većine svojih kolega pjesnika, on nije istovremeno bio ni prozaist ni profesor ni esejist ni kritičar (Debeljak, 2014: 190), nije bio sklon niti nedvojbena političkom izjašnjavanju pa bi netko mogao i protestirati zbog asociiranja ovih dvaju autora. Međutim, biografski su podaci, smatram, od sporedne važnosti kod tumačenja avangardističkih tekstova, kojih "funkcija nije osobna pjesnikova ekspresija" (Flaker, 1984: 23). Moralno, etičko, a onda i političko (društveno-ekonomsko) prevrednovanje u avangardnoj umjetnosti očituje se već i u samome estetskom činu pa se autor zapravo ni ne mora kao privatna osoba eksplicitno politički ni izjašnjavati, niti mu se treba, kao osobi, pripisivati sve ono što se iz teksta daje iščitati – pjesme, kao estetska djela, govore za sebe.

I za Sanguinetijeve i za Šalamunove pjesme možemo reći da lebde u napetosti između "ne više" i "ne još" (usp. Debeljak, 2014: 192), između osporavane aktualnosti i još neostvarenog mogućeg, što je prema Bookchinu ključan i presudan revolucionarni motiv (Bookchin, 2004: 122).<sup>137</sup> Stoga se ne možemo u potpunosti složiti s primjedbom Mate Zorića da neoavangardi "nedostaje humana angažiranost velikih neorealista" (Peruško, 1997: 293). Angažman *neorealizama* (uključujući *socrealizam*) svodi se na "naivni sadržajni (semantički) populizam", dok je neoavangarda nastojala kroz pitanje jezika "obuhvatiti zajedno semantičku, strukturalnu (sintaktičku) i verbalnu (stilističku) razinu; redukcija na samo jednu razinu je prerusavanje" (Sanguineti u Sica, 1974: 3-4). Dakle, nije istina da neoavangardi nedostaje humanistički angažman, ona ga sprovodi na drugačiji, opširniji način od neorealizma, na način da struktura, stil i značenje moraju biti usklađeni, jer revolucionarni sadržaji zahtijevaju i revolucionarne forme. U tom je smislu neoavangarda različita i od naizgled sličnih postmodernističkih postupaka kao što je npr. francuski *novi roman*, koji, smatra Sanguineti, svodi jezik na sintaktičku (strukturalnu) razinu, na štetu semantičke i verbalne (*Isto*: 3).

---

135 "Ali samo ako ideološki angažman postaje sav izjednačen s njegovom tehničkom izvedbom moći ćemo mu priznati vrijednost."

136 "Šalamun je pjesnik i točka."

137 Čitava je Bookchinova knjiga *Post-Scarcity Anarchism* zapravo prožeta tim stavom. Usp. i Petrov, 1975: 17: "revolucija kao neprestano negiranje postojećeg u ime neostvarenog, ali ostvarivog".

Nakon burnih neoavangardom obilježenih šezdesetih (a u Jugoslaviji možda još i prvih sedamdesetih) godina i u Italiji i u Sloveniji (ali i u svijetu) nastupa kaotično razdoblje za poeziju i druge umjetnosti, koje traje i danas, u kojem se istovremeno i bez značajnije prevlasti jedne ili druge javljaju i poetike osporavanja i poetike afirmacije, rušenja i konzerviranja, hipermodernizmi i tradicionalizmi... i sve ono što je između. Nastupa, dakle, razdoblje tzv. postmoderniteta ili, u situacionističkim terminima (mada oni to smještaju još i ranije u vremenu), "faza ponavljanja" nakon faze aktivne "dekompozicije" i "efektivnog rušenja starih nadgradnji": "kašnjenje kod prelaska sa dekompozicije na nove konstrukcije vezano je za kašnjenje kod revolucionarne likvidacije kapitalizma." (*Internazionale situazionista*, n. 1, 1958: 14).

Upravo se u toj činjenici jasno vidi da je Sanguineti imao pravo kada je još i u devedesetim godinama tvrdio da su još uvijek ostala otvorena pitanja koja je postavio već i nadrealizam – "posljednja od povijesnih avangardi" – i koja su danas još i aktualnija nego tada, a koja se tiču razvoja anarhičnih pulsacija u temelju čitave moderne "antipoezije", kako bi ih se prenijelo sa terena pobune, na teren revolucije. "Bilo je to, objektivno, također značenje i novih i najnovijih avangardi [...], bio je to realni čvor njihovih poetika i njihovih nada. Jer još uvijek se radi [...] o mijenjanju života i o usavršavanju svijeta." (Sanguineti, 1995: 27-28)

Sanguineti i Šalamun dali su svoj estetički (a Sanguineti i teorijski) doprinos nastavku ovoga diskursa, za koji smatram da ni danas nije iscrpljen. Fascinantno je primijetiti kako Sanguinetijev *Laborintus*, pisan u doba omasovljavanja filma i televizije, sa svojom filološkom konfuzijom postaje još i aktualniji danas, u vremenu pretežno tekstualnog informacijskog bombardiranja. Ili kako Šalamunova *Zakaj sem fašist*, poprima još više smisla u vremenu sveopćeg oživljavanja autoritarnih i totalitarnih praksi odozgo i reakcionarnog fašistoidnog fetišiziranja tradicije i prošlosti odozdo, koje upravo proživljavamo. Naravno, to ne znači da bi danas bilo potrebno ponavljati Sanguinetijeve niti Šalamunove postupke. To što su oni i danas aktualni potvrđuje njihovu *naprednost* (*avant-garde*) za njihovo vrijeme, ali ne i za današnje. Jer avangarda ne želi biti samo aktualna, nego želi biti uvijek barem za minutu ispred vremena, sve do konačnog postizanja utopijskog cilja, do kojeg joj se žuri, ili barem do potpune destrukcije buržoaske kulture i njene ideologije.

Avangarde, kao "tipično i isključivo buržoaski fenomen", nastavljat će izbijati kada god i gdje god to bude moguće, stalno mijenjajući oblike, sve dok kompletna društveno-ekonomska struktura ljudske kulture u svijetu konačno, i ovaj put zaista, ne napusti svoje kapitalističko i hijerarhijsko uređenje.



## 8.0. Sanguineti e Šalamun, rinnovamento dell'avanguardia (Riassunto)

Nell'immediato secondo dopoguerra in Italia e in Jugoslavia predomina un'impegnata poetica di tipo realista, che in Italia sarà conosciuta sotto il nome del neorealismo, e in Jugoslavia, invece, sotto l'influenza della cultura sovietica, predomina la variante del realismo socialista. Già negli anni Cinquanta, però, comincia a sentirsi una certa inadeguatezza dell'estetica realista nel contesto economico-sociale che andava costituendosi, segnato da un rinnovato capitalismo finanziario all'occidente e da quello di stato a est, da una guerra fredda carica di tensione nucleare e da una generale delusione riguardo i risultati politici postbellici. Gli autori gradualmente ricominciano ad usare tecniche e metodi più moderni, abbandonati durante la guerra. In tale contesto viene ripreso anche il discorso d'avanguardia.

Si è voluto in questo luogo confrontare con l'inizio stesso della ripresa pratica del discorso poetico d'avanguardia, le opere prime di Edoardo Sanguineti e di Tomaž Šalamun. I due poeti, infatti, con le rispettive raccolte debuttanti vengono considerati precursori della nuova avanguardia letteraria in Italia e rispettivamente in Slovenia.

Si noterà giustamente che fra *Laborintus* (1956) di Sanguineti e *Poker* (1966) di Šalamun c'è la distanza di ben dieci anni, che nella dinamica storia del Novecento a volte significa una distanza maggiore di quanto sembra vista dal calendario. In questo caso particolare, tuttavia, è stato piuttosto Sanguineti ad arrivare con un certo anticipo col suo modello di neoavanguardia letteraria, che in Italia divampa solamente negli anni Sessanta, con la formazione del Gruppo 63, giusto nel periodo in cui Šalamun pubblica le sue prime poesie nella rivista "Perspektive" di Lubiana, per cui credo sia legittimo considerarli autori dello stesso periodo storico-letterario.

Va notato però che quando nel 1956 Sanguineti pubblicò *Laborintus*, in Francia, per esempio, era già molto attivo il movimento lettrista e in fase di fondazione quello situazionista, e mentre la neoavanguardia letteraria in Italia era all'apice, in Slovenia Šalamun ne era un pioniere. Si può dunque notare una graduale espansione spazio-temporale delle nuove avanguardie dall'occidente verso l'oriente d'Europa.

In questo lavoro sono state rilevate le ovvie differenze estetiche, soprattutto di carattere formale, fra i testi di Sanguineti e quelli di Šalamun. Essendo l'avanguardia un fenomeno che "emerge dal tessuto generale delle relazioni economico-sociali, come possono riflettersi in dettaglio nelle condizioni del mercato artistico e della pseudoclasse intellettuale" (Sanguineti, 1970: 68), queste differenze sono state, a mio parere, causate in primo luogo dalle ovvie differenze

politico-culturali fra l'Italia e la Jugoslavia, che non da, altrettanto presenti, diverse sensibilità poetiche individuali e soggettive.

Nonostante le differenze formali, si possono notare anche importanti similarità poetiche, riguardanti generalmente una ampia critica dello *status quo* della società borghese neocapitalista del dopoguerra, con una proiezione ottimale verso il futuro, attraverso una poesia attiva, che esige la partecipazione anche del lettore nella costruzione di significati. Le differenti soluzioni formali adottate da ognuno dei due poeti portano, in effetti, ad alcuni risultati alquanto simili, come l'orizzontale struttura semantica a rete, in cui si rivela anche il carattere politico della loro poesia, che risulta radicalmente democratico e libertario (anarchico, antiautoritario): l'esigenza di partecipazione del lettore nella costruzione di significati è un'esigenza di libertà, che in senso politico si esprime appunto come partecipazione.

Evidentemente, le neoavanguardie, o almeno quelle di Sanguineti e di Šalamun, non rinunciano all'impegno sociale, lo allargano. Non si limitano "ingenuamente" ad esprimerlo solamente al più ovvio livello contenutistico, cioè semantico, ma cercano di comprenderne l'intera questione del linguaggio "che abbraccia insieme i livelli semantico, strutturale (sintattico), verbale (stilistico)" (Sanguineti in Sica, 1974: 3). I contenuti rivoluzionari esigono forme rivoluzionarie, non possono essere espressi pienamente attraverso vecchie forme dell'estetica borghese. L'avanguardia è un'estetica che non vuole mimeticamente riprodurre la realtà, ma cambiarla. E in effetti:

Le neo-avanguardie costituiscono, nella loro configurazione generale, un appello contro l'ordine neo-capitalistico, in modo al tutto equivalente a quello in cui le avanguardie storiche già costituirono, nella loro costituzione generale sempre, un appello contro l'ordine del capitalismo storico. (Sanguineti, 1970: 73)

Dopo la decomposizione culturale già sostenuta dalle avanguardie storiche, "il ritardo della liquidazione rivoluzionaria del capitalismo" (*Internazionale situazionista*, n. 1, 1958: 14) ha provocato, un'altra volta, la necessità di un rinnovato discorso culturale d'avanguardia, che cerca

di sviluppare a fondo le pulsioni anarchiche che sono alla radice, inequivocabilmente, di tutta la grande antipoesia [...], portando tali pulsioni dal terreno della rivolta al terreno della rivoluzione. [...] Perché si tratta pur sempre, [...] di cambiare la vita, e di modificare il mondo." (Sanguineti, 1995: 27-28)

Sanguineti e Šalamun hanno entrambi contribuito al rinnovamento di tale discorso, il quale, a mio parere, tutt'oggi non si è ancora esaurito. È affascinante notare che il *Laborintus* di Sanguineti, scritto nell'era della massificazione del cinema e della televisione, con la sua confusione filologica diventa ancor più attuale oggi, nel tempo del bombardamento informatico prevalentemente testuale. Oppure, come *Zakaj sem fašist* (*Perché sono fascista*) di Šalamun, acquista ancor più senso nel tempo della rinascita generale di prassi autoritarie e totalitarie

dall'alto, e dal basso di una reazionaria e fascistoide feticizzazione della tradizione e del passato, in cui stiamo attualmente vivendo. Naturalmente, ciò non significa che oggi bisognerebbe ripetere le procedure formali di Sanguineti né di Šalamun. Il fatto che i loro testi risultano tutt'oggi attuali conferma la loro posizione all'avanguardia per il loro tempo, ma non per il nostro. L'avanguardia, infatti, non vuole essere meramente attuale, ma cerca sempre di essere almeno per un minuto in avanti del proprio tempo, fino al raggiungimento dell'obiettivo utopico, verso il quale ha fretta, o almeno fino alla distruzione totale della cultura borghese e della sua ideologia.

Le avanguardie, collocate “nell'area della società borghese, esclusivamente” (Sanguineti, 1970: 68), continueranno a emergere quando e dove sarà possibile, mutando sempre di forma, fino a quando la struttura economico-sociale della cultura umana in tutto il mondo non abbandonerà definitivamente l'ordinamento capitalistico e gerarchico.

## BIBLIOGRAFIJA:

1. Artaud, Antonin, - *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*  
<<http://archive.org/details/ArtaudEliogabaloOLanarchicoIncoronato>> [pristup 11. studenog 2014.]
2. Berardinelli, Alfonso, "Cominciando dall'inizio",  
<[http://www.castelvecchieditore.com/spirale/scritture/estratti/pubblico\\_poesia.html](http://www.castelvecchieditore.com/spirale/scritture/estratti/pubblico_poesia.html)> [pristup 3 October 2014]
3. Bookchin, Murray, *Post-Scarcity Anarchism* (Edinburgh; Oakland, Ca: AK Press, 2004)
4. Brejc, Tomaž, "Kada: Sada" (odlomci), iz Kovač, Zvonko, Krištof Jacek Kozak i Barbara Pregelj, ur., *Obzorja jezika = Obnebjja jezika: poezija Tomaža Šalamuna* (Zagreb: FF press [Filozofski fakultet], 2014), 21-34
5. ———, "Tomaž Šalamun in Julian Schnabel", iz Šalamun, Tomaž, i Tomaž Brejc, Poker, 3. natis (Ljubljana: Cankarjeva založba, 2000)
6. Curi, Fausto, "Sulla giovane poesia", iz Balestrini, Nanni, i Alfredo Giuliani uredili, *Gruppo 63 [sessantatre]*, Le Comete, 31, 1a ed (Milano: Feltrinelli, 1964), 48-60
7. Čegec, Branko, *Presvlačenje avangarde: 7 tekstova o književnosti avangarde i postavangardnih gibanja* (Zagreb: Pitanja?, 1983)
8. Debeljak, Aleš, "Tomaž Šalamun in mednarodni okvir", iz Kovač, Zvonko, Krištof Jacek Kozak i Barbara Pregelj, ur., *Obzorja jezika = Obnebjja jezika: poezija Tomaža Šalamuna* (Zagreb: FF press [Filozofski fakultet], 2014), 187-194
9. Dorfles, Gillo, "Relazioni tra le arti", iz Balestrini, Nanni, and Alfredo Giuliani, ur., *Gruppo 63 [sessantatre]*, Le Comete, 31, 1a ed (Milano: Feltrinelli, 1964), 73-82
10. Flaker, Aleksandar, *Poetika osporavanja: avangarda i književna ljevica*, Biblioteka Suvremena misao, 2. izd (Zagreb: Školska knjiga, 1984.)
11. Giuliani, Alfredo, ur., *I Novissimi: poesie per gli anni '60*, (Milano: Rusconi e Paolazzi, 1961)
12. Husić, Snježana, *Allegoria e conoscenza nel Detto del gatto lopesco*, SRAZ LIII, 123-151 (2008)
13. Jensterle-Doležal, Alenka, "Diskurz lirskega subjekta v zgodnji poeziji Tomaža Šalamuna", iz Kovač, Zvonko, Krištof Jacek Kozak i Barbara Pregelj, ur., *Obzorja jezika = Obnebjja jezika: poezija Tomaža Šalamuna* (Zagreb: FF press [Filozofski fakultet], 2014), 127-136

14. Jovanovski, Alenka, "(Simbolno) nasilje v poeziji Tomaža Šalamuna", iz Kovač, Zvonko, Krištof Jacek Kozak i Barbara Pregelj, ur., *Obzorja jezika = Obnebja jezika: Poezija Tomaža Šalamuna* (Zagreb: FF press [Filozofski fakultet], 2014), 101-110
15. Jung, Carl Gustav, Vladeta Jerotić, Štefanija Halambek, and Tomislav Ladan, *Psihologija i alkemija*, Posebna izdanja / Naprijed (Zagreb: Naprijed, 1984)
16. Kozak, Krištof Jacek, "'Avangardistički divlji lovac': dvojnik avangardnoga pjesnika", iz Kovač, Zvonko, Krištof Jacek Kozak i Barbara Pregelj, ur., *Obzorja jezika = Obnebja jezika: poezija Tomaža Šalamuna* (Zagreb: FF press [Filozofski fakultet], 2014), 65-78
17. Kušar, Meta, "Metafizična inteligencija Tomaža Šalamuna", iz Kovač, Zvonko, Krištof Jacek Kozak i Barbara Pregelj, ur., *Obzorja jezika = Obnebja jezika: poezija Tomaža Šalamuna* (Zagreb: FF press [Filozofski fakultet], 2014), 111-126
18. Latković, Ivana, "Povijesni obzor Šalamunova ranog pjesništva", iz Kovač, Zvonko, Krištof Jacek Kozak i Barbara Pregelj, ur., *Obzorja jezika = Obnebja jezika: poezija Tomaža Šalamuna* (Zagreb: FF press [Filozofski fakultet], 2014), 53-64
19. Lippolis, Mario, ur., *Internazionale situazionista: 1958-69.* (prijevod na talijanski: Andrea Chersi, Isabella de Caria i dr.) (Torino: Nautilus, 1994)
20. Machiedo, Mladen, ur., *Zrakasti subjekt: talijanski pjesnici 20. stoljeća: (antologija)*, Biblioteka Antologije / Ceres, knj. 2 (Zagreb: Ceres, 2003)
21. ———, *Orientamenti ideologico-estetici nella poesia italiana del dopoguerra (1945-1970)* (Zagreb: Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia [Filozofski fakultet], 1973)
22. Majakovski, Vladimir, *Trinaesti apostol*, (Josip Sever, prijevod i ur.) Biblioteka Zlatno slovo (Zagreb: Mladost, 1982.)
23. Maroević, Tonko, "Namjena pera", iz Kovač, Zvonko, Krištof Jacek Kozak i Barbara Pregelj, ur., *Obzorja jezika = Obnebja jezika: poezija Tomaža Šalamuna* (Zagreb: FF press [Filozofski fakultet], 2014), 11-17
24. Milanja, Cvjetko, "Josip Sever – post/avangardni projekt" iz: Sever, Josip, *Ručnik zvijezda: izabrane pjesme*, Mala knjižnica Društva hrvatskih književnika, knj. 142 (Zagreb: Društvo hrvatskih književnika, 2013.)
25. Palavestra, Predrag, *Posleratna srpska književnost: 1945-1970* (Beograd: Prosveta, 1972.)
26. Peruško, Tatjana, "Pogled na suvremenost: neoavangarda i postmodernizam", iz Roić, Sanja, ur., *Talijanističke i komparatističke studije u čast Mati Zoriću* (Zagreb: Odsjek za talijanski jezik i književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2014), 287-296.
27. Petrov, Aleksandar, *Poezija jugoslovenskih naroda 1945 -1975 Tokovi, opredeljenja - Delo 1/1975* (Beograd: Nolit, 1975)
28. Poniž, Denis, *Slovenska lirika: 1950-2000* (Ljubljana: Slovenska matica, 2001.)

29. ———, "Šalamunova zgodnja poezija in pesem *Zakaj sem fašist*", iz Kovač, Zvonko, Krištof Jacek Kozak i Barbara Pregelj, ur., *Obzorja jezika = Obnebja jezika: poezija Tomaža Šalamuna* (Zagreb: FF press [Filozofski fakultet], 2014), 79-90
30. Risso, Erminio i Edoardo Sanguineti, *Laborintus di Edoardo Sanguineti: testo e commento*, Antifone, 18 (San Cesario di Lecce: Manni, 2006)
31. Sanguineti, Edoardo, *Cultura e realtà* (Milano: Feltrinelli Editore, 2010)
32. ———, *Ideologia e Linguaggio*, Materiali, 4, Nuova ed. ampliata (Milano: Feltrinelli, 1970)
33. ———, "I santi anarchici", *l'Unità*, 30 dicembre 1991: LIBRI I
34. ———, i Jean Burgos, *Per una critica dell'avanguardia poetica in Italia e in Francia*, Prima edizione (Torino: Bollati Boringhieri, 1995)
35. Santagata, Marco, Laura Carotti, Alberto Casadei, i Mirko Tavoni, ur., *Il Filo rosso: Antologia e storia della letteratura italiana ed europea*, 1a rist (Bari: Laterza, 2008)
36. Sica, Gabriella, *Edoardo Sanguineti* (Firenze: La nuova Italia, 1974)
37. Šalamun, Tomaž, *Kdaj: izbrane pesmi*. (Ljubljana: Študentska založba, 2011)
38. Šalamun, Tomaž, i Tomaž Brejc, *Poker*, 3. natis (Ljubljana: Cankarjeva založba, 2000)
39. Todorović, Miroljub, 'Signalizam'  
 [<http://signalism1.blogspot.com/2010/01/signalizam.html>](http://signalism1.blogspot.com/2010/01/signalizam.html) [pristup 21. kolovoza 2014.]

# Dodatak

Pjesme i prijevodi

## Edoardo Sanguineti

*Iz Laborintusa*

1.

composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis  
riposa tenue Ellie e tu mio corpo tu infatti tenue Ellie eri il mio corpo  
immaginoso quasi conclusione di una estatica dialettica spirituale  
noi che riceviamo la qualità dai tempi

tu e tu mio spazioso corpo

5

di flogisto che ti alzi e ti materializzi nell'idea del nuoto  
sistematica costruzione in ferro filamentoso lamentoso  
lacuna lievitata in compagnia di una tenace tematica  
composta terra delle distensioni dialogiche insistenze intemperanti  
le condizioni esterne è evidente esistono realmente queste condizioni  
esistevano prima di noi ed esisteranno dopo di noi qui è il dibattimento  
liberazioni frequenza e forza e agitazione potenziata e altro  
aliquot lineae desiderantur

10

dove dormi cuore ritagliato

e incollato e illustrato con documentazioni viscerali dove soprattutto  
vedete igienicamente nell'acqua antifermentativa ma fissati adesso  
quelli i nani extratemporali i nani insomma o Ellie  
nell'aria inquinata

15

in un costante cratere anatomico ellittico

perché ulteriormente diremo che non possono crescere

20

tu sempre la mia natura e rasserenata tu canzone metodologica  
periferica introspezione dell'introversione forza centrifuga delimitata  
Ellie tenue corpo di peccaminose escrescenze

che possiamo roteare

e rivolgere e odorare e adorare nel tempo

25

desiderantur (essi)

analizzatori e analizzatrici desiderantur (essi) personaggi anche  
ed erotici e sofisticati

desiderantur desiderantur

prijevod:

1.

zemlje naslagane u strukturalnim sastavima su Palus Putredinis  
počivaj tanahna Ellie i ti moje tijelo zapravo tanahna Ellie bijaše moje tijelo  
maštovito gotovo zaključak jedne zanosne duhovne dijalektike  
mi kojima vremena daju kvalitet

ti i ti moje prostorno tijelo

5

od flogistona što se dižeš i utjelovljuješ u ideji plivanja  
sustavna gradnja od vlaknasta i jaukava željeza  
praznino uskislila u društvu uporne tematike  
naslagana zemljo ideoloških popuštanja neumjerenih najavljanja  
očito je da vanjski uvjeti zbiljski postoje ti uvjeti  
postojali su prije nas i postojat će poslije nas to je stvar rasprave  
oslobađanje učestalost i sila i potencirano gibanje i drugo  
aliquot lineae desiderantur

10

gdje spavaš srce izrezano

i zalijepljeno i ilustrirano utrobnom dokumentacijom gdje nadasve  
vidite higijenski u vodi antifementativnoj no ustanovljene sad  
one izvanvremenske patuljke ukratko o Ellie  
u zagađenom zraku

15

u stalnom anatomskom eliptičnom krateru

jer ćemo zatim reći da ne mogu rasti

20

ti uvijek moja priroda i razvedrena ti metodološka popijevka  
periferna introspekcija introverzije centrifugalna sila razgraničena  
tanahna Ellie tijelo grješnih izraslina

da možemo kružiti

i obrtati i mirisati i obožavati u vremenu

25

desiderantur (oni)

rašćlanjivači i raščćlanjivačice desiderantur (oni) likovi također  
i erotični i sofisticirani

desiderantur desiderantur

(Preveo: Mladen Machiedo)

*Napomena:* Mladen Machiedo je u svome prijevodu cijelu pjesmu stopio u jednu cjelinu, iako se u izvornome tekstu radi o dvije strofe (Risso i Sanguineti, 2006: 73). U namjeri da se u jednakoj mjeri ispoštuje i profesorov prijevod i formalna zamisao izvornoga autora, ovdje je tekst nakon 20. stiha odvojen kao nova strofa, što je jedina intervencija u ovaj prijevod.



7.

il dovere ancora mortificato di essere amato

tuttavia

e per una vera immaginazione e non fantastica animale cauterizzato  
(era le cœur du monde tempo vagabondo) della mia visione intrapresa  
al modo ottativo restituiscimi subito i plastici articolati

5

(naturae discretiae) della discriminazione tra l'albero  
(che ti alzi nel sesso dell'uomo discretio intellectualis testicolare)

proponendo la sapienza della morte (non datur) degli amori  
ma ancora nella testa della donna tra le vegetazioni collezionate

10

come pietre modellate in possibilità di afferrare senza errore  
vengono mutati albero che ti alzi per mezzo del tempo

tu che ti alzi vengono mutati per mezzo del tempo dei miei modelli

morte che parli sei nella condizione di chi diviene il tempo

di Laszo sopra questo orizzonte elastico planimetria come diciamo della morte

quotidiana per questo tranquilla (naturae compositae) appunto perché

15

io sono il tuo mondo ma bestemmiatrice ma fallimentari

parti distinte (et hoc immaginare ti prego) in notevole ampiezza

nella loro stesura originale sono gli anni di Laszo

in accrescimento in giustapposizione exaltatio divisionis

compiutamente indiretta divisionis naturae tu bella sintassi del mio corpo

20

(exaltatio animae) tutte le cose vengono modificate (exaltatio intellectus)

per mezzo di questo tempo

tempo esatto

così passeremo attraverso il misantropico El Flamingo

per mezzo di questo tempo intestinale e convulso

25

flessione stupefazione dalla passione alla compassione

sia il viaggio questo apre il commentario dimenticheremo ricorderemo

comunicati per sempre gli affetti che redimono (mortificatio voluntaria)  
amore

(naturae separatae) Laszo misura l'anima dei suoi animali

30

quando l'occhio è la nostra anima noi stessi i santi anarchici

vedere le anime quando l'amore è delle cose visibili

modificate come si è detto anche ad una certa distanza ma

ho promesso l'esaurimento del discorso io sono sempre la mia vita

e tu la mia vita io la mia morte tu il giuoco della mia morte

35

sempre questo breve intervallo discreto sempre questo breve intervallo  
di breve comunicazione ma

sempre questa morte segreta attendendo la riduzione al verme lucido

e nero e definitivamente lunare che si aggrappa come dicono alla pallida

40

numerazione dei colpi alle labbra

tagliate possedute agli amori alle morti

che si vedono etc

prijevod:

7.

dužnost još potišten\* biti voljenim

međutim

i to po pravoj imaginaciji a ne fantastičnoj kauterizirana životinja  
(bijaše le cœur du monde vrijeme skitnica) moje vizije poduzimane

u optativu vrati mi smjesta artikulirane plastike

(naturae discretae) diskriminacije između stabla

(koje se dižeš u spolovilu muškarca testikularna discretio intellectualis)

predlažući mudrost smrti (non datur) ljubavi

ali još i u glavi žene među sakupljenim vegetacijama

kao kamenje modelirano u mogućnost hvatanja bez greške

bivaju mutirani stablo koje se dižeš sredstvom vremena

ti koje se dižeš bivaju mutirani sredstvom vremena mojih modela

smrti koja pričaš u položaju si onoga tko postaje vrijeme

Laszovo nad ovim elastičnim horizontom planimetrijom kako kažemo smrti

svakodnevnog stoga spokojne (naturae compositae) upravo zato što

ja sam tvoj svijet ali psovačica ali stečajni

dijelovi odvojeni (et hoc imaginare molim te) u znatnoj širini

u svojoj izvornoj redakciji su Laszove godine

u akreciji u jukstapoziciji exaltatio divisionis

sasvim neizravna divisionis naturae ti lijepa sintakso moga tijela

(exaltatio animae) sve stvari bivaju izmijenjene (exaltatio intellectus)

sredstvom ovoga vremena

točnoga vremena

tako ćemo proći kroz mizatropski El Flamingo

sredstvom ovoga vremena intestinalnog i zgrčenog

pregibanje zapanjenje obožavanjem suosjećanja

neka je putovanje ovo otvara komentar zaboravit ćemo zapamtit ćemo

priopćene zauvijek naklonosti koje izbavljaju (mortificatio voluntaria)

ljubav

(naturae separatae) Laszo mjeri život\*\* svojih životinja

kad oko jest naša duša mi sami anarhični sveci

vidjeti duše kad ljubav jest od vidljivih stvari

izmijenjenih kao što je rečeno također sa određene distance ali

obećao sam iscrpljenje govora ja sam uvijek svoj život

i ti moj život ja svoja smrt ti igra moje smrti

uvijek taj kratki diskretan interval uvijek taj kratki interval

kratke komunikacije ali

uvijek ta tajna smrt čekajući svođenje na crva lucidnog

i crnog i definitivno lunarnog koji se hvata kako kažu za blijedu

numeraciju udaraca u usne

izrezane posjedovane ljubavima i smrtima

koje se vide etc

(Preveo: Franko Burolo)

\* U izvornome tekstu: "il dovere ancora mortificato...". Riječ "mortificato" ima isti korijen kao i latinska "mortificatio" (usmrćenje) iz 28. stiha. -op. prev.

\*\* U izvornom tekstu piše: "misura l'anima dei suoi animali", doslovno: "mjeri dušu svojih životinja". U talijanskom jeziku "anima" i "animale" imaju zajednički korijen, što nije slučaj u hrvatskome jeziku, no pošto duša simbolički znači i život, a ta riječ ima zajednički korijen s rječju "životinja", odlučio sam se za ovakvo riješenje. -op. prev.

11.

la nostra sapienza tollera tutte le guerre  
tollera la peste mansueta delle discipline  
la tua statura mescola pietre sirene pollici bruchi  
oh fermo carcere  
dei disegni e dell'utero tempo indicativo fontana che rode e silenzio 5  
e propriamente et os clausit digito  
distratto Laszo pietosamente  
per amori per mezzo delle ossa amati  
per mezzo della calce viva  
per mezzo dei concerti per violino e orchestra 10  
per mezzo delle tue lenzuola  
per mezzo della Kritik der reinen Vernunft  
amori da ogni cornice  
e da ogni tradimento protestati  
amori del tutto principali 15  
amori ecco essenziali promossi da ogni fiore  
ergo vacuas fac sedes  
tuarum aurium devi assumere le pietre disperate oh tridente  
delle mie fatiche chimiche ancora e sempre Ellie  
mio folto estuario coltivatrice di cicatrici inchiodate 20  
chiedere la notizia delle tue monete infiammabili dei tuoi vuoti porticati  
per un regolamento  
stabilirete il suo gusto  
esigere il fallimento dietro la tua età  
i fiammiferi con secchezza sotto i tuoi conigli sottrarre 25

prijevod:

11.

naša mudrost tolerira sve ratove  
tolerira blagu kugu disciplinâ  
tvoj stas miješa kamenje sirene palčeve puževe  
oh postojana tamnico  
nacrta i maternice vrijeme u indikativu fontano koja izjeda i tišino 5  
i prilično et os clausit digito  
rastresen Laszo samilosno  
za ljubavi sredstvom kostiju ljubljenih  
sredstvom živoga vapna  
sredstvom koncerata za violinu i orkestar 10  
sredstvom tvojih plahti  
sredstvom Kritik der reinen Vernunft  
ljubavi od svakoga okvira  
i od svake izdaje potraživanih\*  
ljubavi sasvim načelnih 15  
ljubavi evo suštinskih koje svaki cvijet promiče  
ergo vacuas fac sedes  
tuarum aurium moraš preuzeti na sebe očajno kamenje oh trozupče  
mojih kemijskih tegoba opet i uvijek Ellie  
moje tijesno ušće uzgajateljice pribijenih ožiljaka 20  
raspitati se o tvojim zapaljivim kovanicama o tvojim praznim trijemovima  
za pravilnik  
odredit ćete njen ukus  
zahtijevanje stečaja iza tvoje dobi  
šibice suho ispod tvojih zečeva oduzimati 25

(Preveo: Franko Burolo)

---

\* U originalu stih glasi "e da ogni tradimento protestati". "Protestare" može značiti protestirati, prosvjedovati, no prema tumačenju Alfreda Giulianija (*I Novissimi*, 1961.), radi se tu o pravno-financijskom jeziku: "'Protestati' come le cambiali", tj. "'potraživanih' kao mjenice." -op. prev.

23.

s.d. ma 1951 (unruhig) καὶ κρίνουσιν e socchiudo gli occhi οἱ πολλοί e mi domanda (L): fai giuoco delle luci? καὶ τὰ τῆς μουσικῆς ἔργα ah quale continuità! andatne K. 467 qui è bella la regione (lago di Sompunt) e tu sei l'inverno Laszo veramente et j'y mis du raisonnement e non basta et du pathétique e non basta	5
ancora καὶ τὰ τῶν ποιητῶν and CAPITAL LETTERS et ce mélange de comique ah sono avvilito adesso et de pathétique una tristezza ah in me contengo qui devoit plaire sono dimesso et devoit même sono dimesso, non umile surprendre! ma distratto da futilità ma immerso in qualche cosa	10
and CREATURES gli amori OF THE MIND di spiacevole realmente très-intéressant mi è accaduto dans le pathétique un incidente che dans le comique mi autorizza très-agréable a soffrire!	
e qui convien ricordarsi che Aristotile	15
sì c'è la tristezza mi dice c'è anche questo ma non questo soltanto, io ho capito and REPRESENTATIONS non si vale mai OF THE THINGS delle parole passioni o patetico per significar le perturbazioni and SEMINAL PRINCIPLES dell'animo; et πάθη	
tragicam scaenam faecit πάθημα e L ma leggi lambda: in quel momento	20
	παθητικόν
ho capito καὶ κρίνουσιν ἄμεινον egli intende sempre di significar le fisiche and ALPHABETICAL NOTIONS affezioni del corpo: come sono i colpi i tormenti è come se io mi spogliassi le ferite le morti	25
di fronte a te	
et de ea commentarium reliquit (de λ) ecc. de morte ho capito che non avevo (coloro che non sono trascurati!) mai RADICAL IRRADIATIONS ecco: avuto niente	30
e ho trovato (in quel momento); che cosa può trovare chi non ha mai avuto niente?	
TUTTO; and ARCHETYPAL IDEAS!	
this immensely varied subject-matter is expressed! et j'avois satisfait le goût baroque de mes compatriotes!	35

prijevod:

### 23.

b.d. ali 1951. (unruhig) καὶ κρίνουσιν i pritvaram oči  
οἱ πολλοί i upita me (L): praviš igru svjetala?  
καὶ τὰ τῆς μουσικῆς ἔργα ah koji kontinuitet! andante K. 467  
ovdje je lijep kraj (jezero Sompunt) i ti si zima Laszo stvarno  
et j'y mis du raisonnement i nije dosta et du pathétique i nije dosta 5  
i dalje καὶ τὰ τῶν ποιητῶν and CAPITAL LETTERS  
et ce mélange de comique ah potišten sam sada et de pathétique  
neku tugu ah u sebi sadržavam qui devoit plaire  
skroman sam\* et devoit même skroman sam, ne ponizan  
surprendre! ali smeten ništavnostima ali zadubljen\*\* u nešto 10  
and CREATURES ljubavi OF THE MIND neugodno uistinu  
très-intéressant dogodio mi se dans le pathétique incident  
koji dans le comique me ovlašćuje très-agréable  
patiti!  
i tu je prikladno sjetiti se da Aristotel 15  
dã ima tuge kaže mi ima i toga ali ne toga  
samo, ja sam shvatio and REPRESENTATIONS ne koristi se nikada  
OF THE THINGS riječima strasti ili patetično da označi  
nemire and SEMINAL PRINCIPLES duha; et πάθη  
tragicam scaenam faecit πάθημα i L ali čitaj lambda: u onom trenutku 20  
παθητικόν  
sam shvatio καὶ κρίνουσιν ἄμεινον on hoće  
uvijek označiti fizičke and ALPHABETICAL NOTIONS afekcije  
tijela: kao što su udarci  
muke to je kao kad bih se ja skidao ozljede smrti\*\*\* 25  
pred tobom  
et de ea commentarium reliquit  
(de λ) itd. de morte sam shvatio  
da nisam imao (oni koji nisu zanemareni\*\*\*\*!) nikad  
RADICAL IRRADIATIONS eto: imao ništa 30  
i našao sam (u onom trenutku); što može naći  
tko nije nikad imao ništa?  
SVE; and ARCHETYPAL IDEAS!  
this immensely varied subject-matter is expressed!  
et j'avois satisfait le goût baroque de mes compatriotes! 35

(Preveo: Franko Burolo)

\* U talijanskom originalu piše "sono dimesso", što može značiti i "smijenjen sam", no s obzirom na kontekst na kraju istoga stiha: "sono dimesso, non umile" ("skroman sam, ne ponizan"), odlučio sam se za ovakvo rješenje. -op. prev.

\*\* U originalnom tekstu stoji "immerso in qualche cosa". "Immerso" doslovno znači "uronjen".

\*\*\* Nominativ množine

\*\*\*\* "trascurati", što stoji u izvornom tekstu, može značiti još i "nemarni" i "zapušteni".

24.

questo lungo luogo ubi se fulicae ou plutôt quali apparizioni 'la *tentation*'  
e voleva 'la *tentative*' dum lavant molto probabilmente polluant quali  
schemi scegliere quali ahimè voleva io vedo e qui Vallis disperate forme  
e questi scaena est! sono forse i miei flebiles quieti e dove ancora  
regni desuper gemitus deporre devo la mia sognatrice esclude il più puro  
columbarum λ?

5

ah alle mie spalle tempo pigra testudo igieniche zone!  
(et minuitur lumen) ah devo inquieto frattanto affrettarmi  
caenoso mio sguardo ho messo in gurgite et a nudo haeret et Palus  
(quae intemperantia palus) luxuria est la pericolosa  
impazienza qui calpestando (incontinentia est) delle mie braccia!  
grido

10

(palus) oh revertimini  
e discendo in origine nell'ombra mecum  
affaticata le COMBLE de la volonté Vallis mea  
degli archetipi (stampft) de communiquer (und versinkt)  
circus est!: ibi currit mendax Equus gi emme erre (et cumulatur umbra)

15

prijevod:

24.

ovo dugačko mjesto ubi se fulicae ou plutôt kakva ukazanja 'la *tentation*'  
a htijaše 'la *tentative*' dum lavant vrlo vjerojatno polluunt kakve  
sheme odabrati kakve ajme htijaše ja vidim i tu Vallis očajne oblike  
i to scaena est! su možda moji mirni flebiles i gdje još uvijek  
kraljuješ desuper gemitus položiti moram svoju sanjaricu isključuje najčišće  
columbarum λ?

5

ah za mojim leđima vrijeme pigra testudo higijenske zone!  
(et minuitur lumen) ah moram se nemiran međutim požuriti  
caenoso svoj pogled sam iznio in gurgite et na vidjelo haeret et Palus  
(quae intemperantia palus) luxuria est opasna  
nestrpljivost ovdje gazeći (incontinentia est) mojih ruku!  
vičem

10

(palus) oh revertimini  
i propadam na izvor u sjenu mecum  
izmorenu le COMBLE de la volonté Vallis mea  
arhetipâ (stampft) de communiquer (und versinkt)  
circus est!: ibi currit mendax Equus ge em er (et cumulatur umbra)

15

(Preveo: Franko Burolo)



**Tomaž Šalamun**

*Iz Pokera*

Utrga se luč  
zdrobi se kamen  
skoz tvojo senco steče reka  
in tuja sonca vžigajo svetlobo  
nihče ne ve kako si prišel tja  
toda kjerkoli si  
v karkoli so te vpeli  
samo to veš  
da moraš

prijevod:

Otrgne se svetlo  
zdrobi se kamen  
kroz tvoju sjenu teče rijeka  
i tuđa sunca pale svjetlost  
nitko ne zna kako si stigao tamo  
no gdje god da jesi  
u što god da su te uveli  
samo to znaš  
da moraš

(Preveo: Franko Burolo)

#### mrk IV

Pi pi pi golobček moj,  
pridi bliže no,  
stopi iz skorje otroškosti,  
stopi iz nedolžnih soban.

In že te držim za vrat,  
ljubezen moja.  
Čisto po malem ti bom pušcal kri,  
dragocene kamne ti bom zabadal v telo.

S tankimi noži preteklosti  
te bom razrezal na sedem koščkov.  
Vsak košček bom dal v drug predal.  
Vsak predal bom pobarval z drugo barvo.

prijevod:

#### mrk\* IV

Pi pi pi golubiću moj,  
pridi bliže no,  
stupi iz skorašnjeg djetinjstva,  
stupi iz nevinih odaja.

I već te držim za vrat,  
ljubavi moja.  
Sasvim pomalo puštat ću ti krv,  
dragocjeno kamenje zabadat ću ti u tijelo.

Tankim noževima prošlosti  
razrezat ću te na sedam komadića.  
Svaki komadić stavit ću u drugu ladicu\*\*.  
Svaku ladicu obojat ću drugom bojom.

(Preveo: Franko Burolo)

---

\* Slovenska riječ "mrk", ako je pridjev, ima isto značenje kao i na hrvatskom jeziku, međutim ako je imenica, onda označava pomrčinu. Oba značenja, sa svojim konotacijama mraka, tame, sjene, lošeg raspoloženja, strogoće i sl. upravo kombinirana najbolje odgovaraju naslovu ciklusa. -op. prev.

\*\* Slovenska riječ za ladicu, "predal", ista je kao i slovenski particip perfekta aktivni glagola "predati", time se u originalnom tekstu postiže još i etimološko-foničko-asocijativni moment u kojem se prepoznaje glagolski niz *dao – predao*.

## **gobice I**

Bila je blazna vročina  
to moram namreč povedati

Hodimo v čredi kot govedo  
nekateri pobožni  
nekateri pa tudi ne  
kot pač koga prime

On pourrait bien y mettre un taxi  
debela Tevtonka pade pa kar skupaj  
MOLČE  
to mi je blazno všeč taka resnost

Bila je blazna vročina  
to moram namreč povedati

Sine se pa pelje v kočiji za dvesto lir  
c'est quand même drôle tout ça  
in že se prikaže sv. Frančišek s ptički  
izstopi iz konzerve Simmenthal in zapre pokrov  
poverello coi suoi occhi ingenui  
blazno mi je všeč  
ta poslednji konstruktivni tip  
v evropski zgodovini

Bila je blazna vročina  
to moram namreč povedati

prijevod:

## **gljivice I**

Bila je užasna vročina  
to moram naime reči

Hodamo u krdu kao goveda  
neki pobožni  
neki i ne  
kako već koga primi

On pourrait bien y mettre un taxi  
debela Teutonka padne koliko je široka  
ŠUTKE  
to mi se užasno sviđa takva ozbiljnost

Bila je užasna vročina  
to moram naime reči

Sine joj pa se vozi u kočiji za dvjesto lira  
c'est quand même drôle tout ça  
i već se ukaže sv. Franjo s ptičicama  
izađe iz konzerve Simmenthal i zatvori poklopac  
poverello coi suoi occhi ingenui  
užasno mi se sviđa  
taj posljednji konstruktivni tip  
u europskoj povijesti

Bila je užasna vročina  
to moram naime reči

(Preveo: Franko Burolo)

## stvari VI

Nekega dne se zaveš da je roka  
da je že davno navajena da je roka  
nabrekla od svoje ročnosti  
gleda te motna, navajena da je roka  
vendar kaj zdaj in kakšne bodo posledice  
divje odmetavaš to kar ni tvojega  
in prosiš zakaj si ravno roka  
bodi pesek ali voda  
ali prehod iz svetlobe v temo  
ne maram reče roka  
predolgo nisi vedel  
nisi ti ampak sem roka  
vendar kaj zdaj in kakšne bodo posledice  
kdo bo določil nove meje  
nisi dobro razumel reče roka  
nisi ti ampak sem roka ki se širim  
potem sem rama  
bled sem in pojem glasno pojem  
in delam posteljo  
nehaj že enkrat s to svojo majhno porumenelo mislijo  
nisi bled nisi pel nisi glasno pel  
ne delal postelje  
zakaj NISI TI AMPAK SEM ROKA  
svet je razpad sveta  
vendar kaj zdaj in kakšne bodo posledice

prijevod:

## stvari VI

Jednoga dana osvijestiš se da je ruka  
da je već davno navikla da je ruka  
nabrekla od svoje ručnosti  
gleda te mutna, navikla da je ruka  
međutim što sad i kakve će biti posljedice  
divlje odmičeš to što nije tvoje  
i moliš zašto si baš ruka  
budi pijesak ili voda  
ili prijelaz iz svjetlosti u tamu  
ne želim reče ruka  
predugo nisi znao  
nisi ti nego sam ruka  
međutim što sad i kakve će biti posljedice  
tko će odrediti nove granice  
nisi dobro razumio reče ruka  
nisi ti nego sam ruka koja se širim  
potom sam rame  
blijed sam i pjevam glasno pjevam  
i pravim postelju  
prestani već jednom s tom svojom malom požutjelom mišlju  
nisi blijed nisi pjevao nisi glasno pjevao  
ni pravio postelju  
zato što NISI TI NEGO SAM RUKA  
svijet je raspad svijeta  
međutim što sad i kakve će biti posljedice

(Preveo: Franko Burolo)

**III.**  
**Maline so**  
**II**

Pridemo v Karlovac  
in se pogovarjamo  
kako bi igrali  
man to man  
na dva centra  
ali na križ

in Guato ima nove superge  
in prižgejo se luči  
in vsak ima svojo številko  
in Škinko je fantastičen back  
in vzamejo time-out  
a noben ne prodre v našo cono  
in vsi naši koši so brez kosti

a v drugem polčasu pride teta Agata  
in reče  
ooo

ooo kako sem zadovoljna  
in pride teta Lela  
in reče  
ooo

ooo kako sem zadovoljna  
in pride Olivieri  
in reče  
ooo

ooo kako sem zadovoljen  
Derin  
Camerlengo  
siora Pesaro  
in vsi hodijo gor pa dol po tribuni  
in pojejo  
ooo

ooo kako smo zadovoljni  
in ti  
ali si zadovoljen s sabo  
me vprašajo  
ko mečem žogo iz outa

in pomislim

jasno  
zadovoljen sem  
jasno da sem zadovoljen  
ooo

ooo kako sem zadovoljen

na koncu me vprašajo novinarji  
zakaj ste izgubili to tekmo

maline so  
maline

rečem

**III.**  
**Maline su**  
**II**

Dođemo u Karlovac  
i razgovaramo  
kako bi igrali  
man to man  
na dva centra  
ili na križ

i Guato ima nove tenisice  
i upale se svjetla  
i svaki ima svoj broj  
i Škinko je fantastičan back  
i uzmu time-out  
a nitko ne prodre u našu zonu  
i svi naši koševi su bez kosti

a u drugom poluvremenu dođe teta Agata  
i kaže  
ooo

ooo kako sam zadovoljna  
i dođe teta Lela  
i kaže  
ooo

ooo kako sam zadovoljna  
i dođe Olivieri  
i kaže  
ooo

ooo kako sam zadovoljan  
Derin  
Camerlengo  
siora Pesaro  
i svi hodaju gore-dolje po tribini  
i pjevaju  
ooo

ooo kako smo zadovoljni  
i ti  
jesi li zadovoljan sobom  
pitaju me  
dok bacam loptu iz outa

i pomislim

jasno  
zadovoljan sam  
jasno da sam zadovoljan  
ooo

ooo kako sam zadovoljan

na kraju me pitaju novinarji  
zašto ste izgubili ovu utakmicu

maline su  
maline

kažem

(Preveo: Franko Burolo)

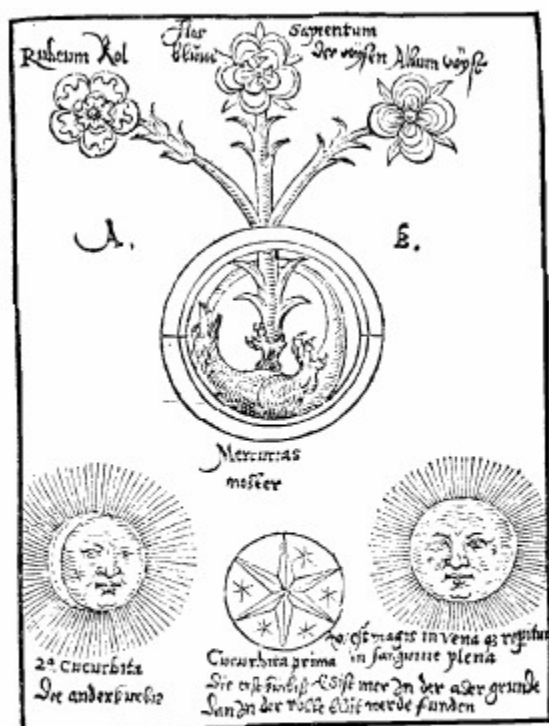
## Zakaj sem fašist

Dovolj mi je socialne mimikrije. Edino pobijanje ljudi je resnična akcija, napeta, razburljiva, fantastična. Sliši, vidi, voha čuti in tipa se cvrčeče meso. Blažena vojna. Edino mati, ki ji s škornjem stopiš na sinčkovu lobanjo, res zatuli v pristni bolečini in se ti ni treba bati, da blefira. Največja resnica pa je največji vir estetskega užitka. Največja informacija je pobiti in izmučiti človeka, ki ga najbolj ljubiš. Nisem goreč pristaš pobijanja tujcev, neznanca je vredno ubiti zgolj zaradi denarja, ne zaradi umetnosti. Če vojak ubije vojaka, je to nekaj povprečnega. Če pa simpatičen, lep, eleganten mladenič z nastopom odtrga čeljust svoji materi ali s palcem predre odprtino v lobanji svojega bratca, medtem ko se ležerno pogovarja in njegov religiozni, mirni, odprti in modri pogled ničesar ne zgubi v svoji nedolžnosti ... O, svetloba! Fino je tudi, če se dva gola vojaka ljubita. Milijarder zglada lepše kot obrtnik in dva zakonca, ki se ljubita, me spominjata na debelega, gnusnega postreščka, ki je vampe. S tega stališča je tudi interesantno gledati, kako onanirajo črnici v zrelih letih. Belce je precej strah, črnici pa vreščijo in hropejo, kot če pomešaš šum roja čebel z nenamazanim vozičkom, ki cvili po tračnicah. Razen tega so tenki v bokih in brez sala. Samoupravljachi so debeluharji, fašizem je rasig. Fašizem integrira čisto lepoto. Fašizem pomeni mladost, svežino, moč, akcijo in vitaliteto, židovske svinje so preperale, slina se jim nabira okrog ustnih koticov. Kdo vas je zaslepljeval, da ne vidite tako jasnih stvari? Fašizem pomeni moč in oblast in rad bi videl tistega, ki bi bil zares raje bebast, slaboten in preganjan. Je bil bog demokratičen, ko je z eno potezo odtrgal vodu od neba? Kdor me bo uspel o tem prepričati, bo naredil iz Tomaža Šalamuna ovco, in vnuki mojih vnukov bodo pokorni njegovemu rodu. Do takrat pa ostajam to, kar sem, in dokler ne zberem dovolj orožja, denarja in ljudi, dokler ne zberem dovolj blaga za uniforme svojih dečkov, dokler v vojsko in udbo ne infiltriram dovolj mladih genijev, bom pisal pesmi o lepoti narave in se skromno in tiho pripravljaj na veliki dan.

## Zašto sam fašist

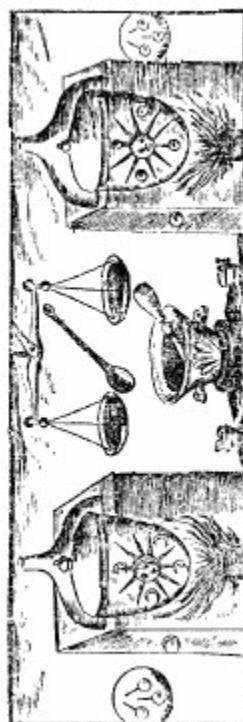
Dosta mi je socialne mimikrije. Jedino ubijanje ljudi je istinska akcija, napeta, uzbudljiva, fantastična. Sluša, vidi, njuši osjeća i pipa se cvrčeče meso. Blaženi rat. Jedino mati, kojoj s čizmom staneš na sinčičevu lubanju, stvarno zatuli u iskrenoj boli i ne trebaš se bojati da blefira. Najveća istina pak je najveći izvor estetskog užitka. Najveća informacija je ubiti i izmučiti čovjeka koga najviše ljubiš. Nisam goreći pristaša ubijanja stranaca, neznanca je vrijedno ubiti tek radi novca, ne radi umjetnosti. Ako vojnik ubije vojnika, to je nešto osrednje. Ako pak simpatičan, lijep, elegantan mladić s nastupom otkine vilicu svojoj materi ili s palcem probije otvor u lubanji svojega brace, dok ležerno razgovara i njegov religiozni, mirni, otvoreni i mudri pogled ništa ne izgubi od svoje nedužnosti ... O, svjetlosti! Fino je također, kad se dva gola vojnika ljube. Milijarder izgleda ljepše nego obrtnik i dvoje supružnika koji se ljube podsjećaju me na debeloga, gnjusnoga poslužitelja koji jede tripice. S toga sajališta je također interesantno gledati, kako onaniraju crnci u zrelih godinama. Bijelce je prilično strah, crnci pak vrište i stenju, kao kad pomiješaš šum roja pčela s nepodmazanim kolicima, koja cvile po tračnicama. Osim toga su tanki u bokovima i bez sala. Samoupravljachi su debeljci, fašizam je rasig. Fašizam integrira čistu ljepotu. Fašizam znači mladost, svježinu, moć, akciju i vitalnost, židovske svinje su trule, slina im se nakuplja oko kutova usana. Tko vas je zaslepljivao da ne vidite tako jasne stvari? Fašizam znači moć i vlast i rado bih vidio onoga koji bi bio zaista radije bedast, slabašan i progonjen. Je bio bog demokratičan kad je jednim potezom otkinuo vodu od neba? Tko me bude uspio u to uvjeriti, učinit će od Tomaža Šalamuna ovcu i unuci mojih unuka bit će pokorni njegovome rodu. A do tada ostajem to što sam, i dokle ne skupim dovoljno oružja, novca i ljudi, dokle ne skupim dovoljno robe za uniforme svojih dečki, dokle u vojsku i u udbu ne infiltriram dovoljno mladih genija, pisat ću pjesme o ljepoti prirode i skromno se i tiho pripremati za veliki dan.

(Preveo: Franko Burolo)



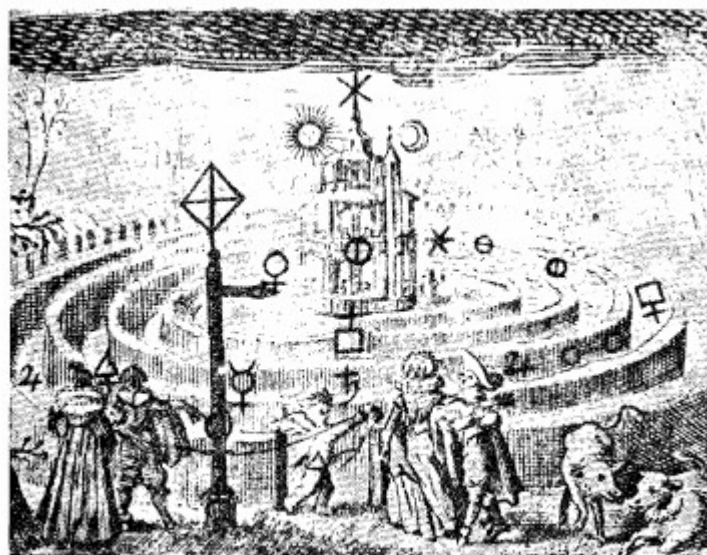
13 »Repožder« /ouroboros/ kao polazna tvar u alkemijskom procesu, sa crveno-bijelom ružom »flos sapientum«; dolje: »coniunctio solis et lunae«; \*\* u sredini: »lapis philosophorum«\*\*\* kao sin.

Pandora (1588)



113 Mjesečeva i Sunčana peć, raznačujni »coniunctio«, spajanje suprotnosti.

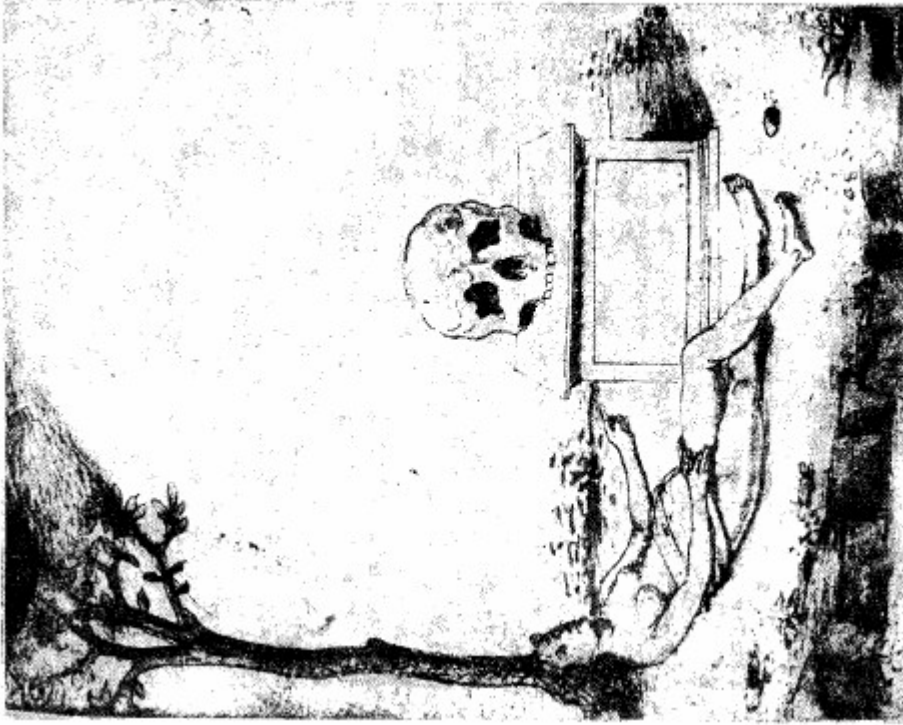
Morus liber (1702)



51 Lapisov sanctuarium okružen putanjama ophodnica. Istodobno predstavlja labirint.

Van Vreeswyk, De Groene Leeuw (1672)





135 Labanja kao simbol usmrćivanja (*mortificatio*) Eve, koja predstavlja ženski aspekt prve tvari (*prima materia*). Dok kod Adama »arbor« odgovara falosu (v. sl. 131), ovdje stablo raste iz Evine glave.

Miscellanea d'alchimia (15. st.)



Qua quommentatio dicitur  
 sy labans est autem in dicitur  
 Caput ab hoc anima spiritalis

131 Adam kao »prima materia«, prostrijeljen Merkur ovom strelicom. Iz njega raste »arbor philosophica«.

Miscellanea d'alchimia (15. st.)

I	II <sup>51</sup>	III	IV
1. De opere naturalium. (O djelu naravninâ)	1. Elementum aquae.	1. Naturae compositae. (Složene naravi)	1. Sensus. (Sjetila)
2. Exaltatio divisionis naturae. (Isticanje [ili povećanje] diobe naravi) <sup>50</sup> .	2. Elementum terrae.	2. Naturae discretae. (Razlučene naravi)	2. Discretio intellectualis. (Razumsko razlikovanje).
Exaltatio animae (Isticanje ili uzdizanje] duše) <sup>51</sup> .	3. Elementum aeris.	3. Simplicia. (Jednostavne stvari).	3. Ratio <sup>54</sup> (Razum).
4. Exaltatio intellectus. (Isticanje [ili uzdizanje] razuma) <sup>52</sup> .	4. Elementum ignis.	4. Aetheris simplicioris. (Stvari još jednostavnijega etera).	4. Res quam concludunt hi effectus praecedentes. (Stvari koje obuhvaćaju prethodna djelovanja) <sup>53</sup> .

*Tablica alkemističkog opusa iz Liber Platonis Quattorum*