



## MODERNOST SLAMNIGOVE LIRIKE

Andrea Milanko

(Odsjek za kroatistiku, Filozofski fakultet – Zagreb)

U radu se nanovo ispituju modernost i periodizacija Slamnigova lirskog opusa; pritom ga se razmatra iz četiriju perspektiva: s obzirom na odnos pjesme i zbilje, tamnoću jezika, lirski subjekt te odnos pjesme prema vlastitu jeziku. Autorica predlaže *Drontu* (1981) kao međašnu zbirku, dijeleći Slamnigov opus na dva dijela: modernizam i post-modernizam. Svrha je analize pojedinih pjesama izlučiti obilježja po kojima se Slamnig-pjesnik uklapa u širi zapadnoeuropski kontekst moderne lirike što ga je opisao Hugo Friedrich.

Krenemo li samo abecednim redom, Slamnigovi kritički suputnici čine zavidan niz: Bagić, Bošnjak, Donat, Kravar, Maroević, Milanja, Mrkonjić, Pejaković, Pranjić – između svakog se imena može umetnuti “i tako dalje”.<sup>1</sup> Svaki je od njih dakako imao svoje razloge kritičkoga hoda uz Slamnigovo djelo. Milanja, tako, nije osamljen u želji da istraži u kojim je sve segmentima Slamnig “bitno utjecao na dominantna poetička kretanja u hrvatskom pjesništvu motrena razdoblja” (2000: 8), između 1950. i 2000. godine. Nije to nimalo lak posao jer su vjerojatno svi Slamnigovi suvremenici dijelili Kravarovo mišljenje o Slamnigovoj poetičkoj progresiji, ona je “značil[a] otvoren tok i slobodnu akumulaciju razlika koja ne nameće potrebu za knji-

---

<sup>1</sup> Iscrpni pregled radova o Ivanu Slamnigu daje Grgić (2013).

ževnopovijesnim poopćenjima, nego ih, dapače, obeshrabruje” (1999: 6). Unutarnje međe Slamnigova opusa pokazale su se pomičnima, ovisno o tome koja mu je pitanja postavljao pojedini kritičar. Nije dakle nimalo nevažno što su se dosad njegovim pjesništvom bavili uglavnom znanstvenici koji su mu bili “suvremenikom, svjedokom, a donekle i sudionikom (u slučaju kritičke ‘pratnje’)” (Milanja, 2000: 7). Milanja se štoviše ne ustručava iznijeti vrijednosni sud; saznajemo da mu Slamnig ulazi, uz Dragojevića i Maroevića, u osobne “favorite” (isto). Iako je svojedobno bio miljenik kritike, periodizacijske međe koje su Slamnigovoj lirici prinosili nužno je pratila gesta razgraničenja sebe od drugog; ni to nije bilo ni lako ni jednostavno, napose ne onda kad “kontekst još postoji i traje” i kada je, doduše, od drugorazredne važnosti to što je kontekst “jednako samorazumljiv i za pisca i za čitatelja” (Kravar, 1999: 7). Gdje bi onda prolazile granice da Slamnigovu liriku motrimo iz nje same?

Prema Milanji, Slamnigove prve četiri zbirke integralni su dio većeg razdoblja, od 1928/30. do 1968/1971. Milanja ga imenuje “razdoblje[m] analitičkoga realizma i egzistencijalizma” (11), odnosno “pjesništvom scene označenoga” (isto); suprotstavlja ga i poetički i vremenski “pjesništvu označiteljske scene” (isto), a oboma pridružuje manje grupacije. Na “sceni označenog” okupljeni su pjesnici dviju časopisnih generacija, krugovaši i razlogovci. “Scenu označitelja” čine pjesničke prakse osovljene mahom kulturno-poetičkom politikom časopisa *Pitanja – Pitanja* predstavljaju vrijeme “postmodernističke paradigme i postmodernoga osvješćenja” (10). Jasno je dakle da Milanja upotrebljava strukturalistički vokabular ne bi li opisao književnopovijesne mijene, što je nerijetko izazivalo zabune kod čitatelja. Na sličan problem “viđestrukog nerazumijevanja” (1989: 12) naiđao je Hugo Friedrich, također zbog pojma “strukture”; pod tim pojmom on podrazumijeva “organički sklop, tipsko zajedništvo različitoga” (isto), razabirući naime “cjeloviti lik skupine brojnih lirskih pjesništva, koja uzajamno nisu trebala utjecati jedno na drugo a pojedine im se samosvojnosti ipak slažu pa se mogu objašnjavati jedna iz druge” (isto). Obojica dakle strukturu shvaćaju dinamički i neovisno o specifičnom značenju koje je stekla u strukturalističkoj literaturi, nastojeći pritom uvažiti nekoliko kriterija istodobno: individualnost lirskog pisma pojedinog autora, kulturnopovijesne okolnosti, autorove i tuđe uredničke zahvate te recepciju djela. Tako bi valjalo čitati Milanjinu ocjenu Slamnigove lirike – ona je označiteljske “orijentacije” (2000: 72), što je dostatan tipološki putokaz i uputa za čitanje. Milanja će međutim iskazati velikodušnost i radije autoru nego grupaciji ili kontekstu

pripisati zasluge za pojedini poetički iskorak. No ipak vrijedi istražiti koliko je Slamnigova lirika moderna, i to mimo individualne volje njezina tvorca, uz nadu da nas takav poduhvat neće odvesti ravno do Šoljanova prigovora; “akademska kritika”, kako piše, “postigla je više njegovu egzotizaciju nego udomaćenje” (1990: 562). Upravo će taj Slamnigov prijatelj i višestruki kolega izrijekom istaknuti da Slamniga smatra modernim pjesnikom – kod njega je prisutna “izvorna ambicija moderniteta da spasi suvremenu poeziju od gubitka veze s iskonskim, pa i primitivnim izvorima” (564) te se može podičiti “gotovo impersonalnom ‘literarnošću’” (566). Nažalost, Šoljan niti obrazlaže niti oprimjeruje iznesene kritičarske tvrdnje, važnije mu je istaknuti *o čemu* je Slamnig pjevao nego *kako* je to činio – kao što je akademskoj kritici, čini se, više bilo stalo izdvojiti kako je što činio nego kakve sve to ima posljedice.

Slamnigova je lirika nesumnjivo moderna, od *Dronte* (1981) i postmoderna. Da odmah razjasnimo što smatramo modernošću – to je lûk koji čini lirika zapadnoga kruga od Baudelairea do polovine 20. stoljeća, a opisuje ga Hugo Friedrich u knjizi *Struktura moderne lirike*. Sva obilježja koja navodi taj njemački romanist prisutna su i kod Slamniga, a nakon zbirke *Limb* (1968) ustupaju mjesto drukčijoj poetici. Milanja piše da su godine 1952. i 1968/69–71. “presudne i važne jer je to vrijeme dezideologizacije i defunkcionalizacije književnosti, s jedne strane, te konačno prepuštanje književnosti samoj sebi” (2000: 13). Kako se pak krajem 1960-ih u svemu tomu snašao Slamnig, nastavlja Milanja: “U svojim počecima Slamnig je logikom pjesničke igre došao do tih rezultata, da bi je u godinama 1968–71. i osvijestio, što nije bilo teško ako imamo na umu pojavu pitanjaša” (2000: 91), odnosno da je Slamnig “spontano došao do tipa pjesničkog diskurza i do generalne pozicije pjesničkog subjekta, koji će prevladati u drugoj fazi” (isto). Milanja, drugim riječima, nastoji objasniti razvoj Slamnigove autorske poetike u kontekstu kulturno-povijesnih koordinata s jedne te teorijske mode s druge strane, iako pritom, kao što smo već istaknuli, velikodušno iscertava Slamnigov individualni udio. Povrh toga, ispravno uočava da Slamnig “inzistira na strogoj odvojenosti političkoga od književnoga rada, napose u tako izravnom i jeftinom smislu riječi” (2000: 97). Čini nam se naime da bi se jedino potonjom logikom dao objasniti imanentni razvitak Slamnigove poetike, a to znači da ćemo je razriješiti predmnijevane dužnosti da bude promicateljicom bilo kakva filozofskog ili egzistencijalnog programa. Zato bi početnu Slamnigovu “nedvojbeno egzistencijalističk[u] orijentacij[u]” (Milanja, 2000: 90) valjalo čitati u kontekstu projekta modernog pjesništva,

imajući u vidu njegovu “strukturnu prisilu” (Friedrich, 1989: 23) i “povijesnu nužnost” dehumanizacije (41), obje započete Baudelaireom. Njezina modernost predstavlja upravo osebujnu politiku književnosti, a politika književnosti “nije politika pisaca” (Rancičre, 2008: 7).<sup>2</sup> Onako kako je shvaća Rancičre, ona “pretpostavlja postojanje suštinske veze između politike kao naročitog oblika kolektivne prakse i književnosti kao utvrđene prakse umetnosti pisanja” (isto). Razumijemo li je dakle kao specifičan oblik posredovanja između čitateljeve zbilje i načina na koje čitatelji tu zbilju percipiraju, politika književnosti doista je politika jezika kojom se perceptivne obrasce zamjenjuje upravljanošću imaginacijom. Ona se sastoji od stanovitih gesta, strategija, ciljeva i načina ophođenja – upravo će nam oni poslužiti kao mjerilo promjena u Slamnigovoj lirici. Prije nego predložimo njezinu na tim pretpostavkama zasnovanu periodizaciju, instruktivno je razmotriti Milanjinu i Slamnigovu.

U pogovoru *Analecte* (1971) pjesnik raščlanjuje svoju stihotvornu radionicu na sljedeće faze: prva je do 1950, druga od 1950-ih, razdoblje obilježeno prevođenjem, a što se tiče učestalosti objavljivanja: “kako mi je ukus varirao, tako sam objavljivao pjesme iz ove svoje zalihe. Još uvijek ih je dosta ostalo” (Slamnig, 1971: 55). Treću fazu čine pjesme “sporadično [...] pisane” do 1970. godine (isto). Milanji je zadatak, naravno, obuhvatiti njegovo cjelokupno stvaralaštvo; tako se prva faza proteže do *Analecte* (1971), druga do *Sed scholae* (1987), a treća do *Ranjenog tenka* (2000). Odvažit ćemo se, kako rekosmo, na treću podjelu, u svjetlu koje bi se nanovo ispitala teza da je “Slamnigova pjesnička praksa već od početka definirala poetičke konstituente, te da u biti nije puno mijenjala svoje temeljne značajke, odnosno da je već tu bila postmodernistička avant lettre” (Milanja, 2000:

<sup>2</sup> Pitanje koje doduše doista zavređuje pomnije razmatranje, i to u zasebnom radu, odnosi se na zanimljiv raskorak u Slamniga, tj. na opreku između njegove poetike s jedne i kritike s druge strane. One se naime ne podudaraju baš u svakom segmentu, kako se to dosad običavalo tvrditi, tako da i nije uputno beziznimno izvoditi Slamnigovu poetiku iz njegovih teorijskih tekstova i obrnuto, a nije uvijek ni vjerovati Slamnigu na riječ – pjesma *Izjava (Naronska sista)* zaključuje se štoviše ciničnim stihom: “moju nepouzdanu valutu primaš za gotov groš”. Nije ni Milanji bilo strano “korigirati” (2000: 90) Slamniga kad je ovaj iznio priručnu podjelu vlastitog “stihosložja” (*Obidi me za cijeli svijet*). Razlog zadržci prema autopoezičkim ispovijedima valja tražiti u strukturnoj nesročnosti pozicije autora i čitatelja, pa čak i – ili, bolje, *pogotovo* – kad je autor čitatelj vlastita djela (usp. De Man, 175: 130–131). Na tu se nužnu nepodudarnost osvrće i Brlek (2003: 177). Usp. također Slamnigovu “naknadnu pamet”: “nisam nipošto bio svjestan da bih nastavljao na metafizičare, premda naknadno uočavam sličnost” (iz razgovora sa Željkom Ivanjekom, usp. Ivanjek, 2011: 369).

91), kako bismo dakle ukazali na “krupne razlike i dubok[e] lomov[e]” (Kravar, 1999: 8). Ukorijenjenost tog mišljenja, u kojem Milanja nije izoliran slučaj nego ga je dapače pokušao modificirati, dijelom se može zahvaliti Slamnigovoj tekućoj kritičkoj “pratnji”, kako se izrazio Milanja, koja je “rano”, ocjenjuje Kravar, “stvorila razmjerno čvrst stereotip o tobože standardnoj i nepromjenjivoj kakvoći Slamnigovih književnih proizvoda” (1999: 8).

Prema našoj podjeli, Slamnigovo bi se pjesništvo sastojalo od dviju faza, a granica im je *Dronta* (1981), s tim da bi se u prvoj fazi dala raspoznati dva distinktivna podtipa: jedan obuhvaća zbirke *Aleja poslije svečanosti* (1956), *Odrón* (1956) i *Naronska siesta* (1963), a drugi sačinjava *Limb* (1968).<sup>3</sup> Tu podjelu zasnivamo, kako rekosmo, na logici imanentnog razvitka Slamnigove politike poetike, o čemu ćemo uskoro detaljnije, te na autorovim uredničkim odlukama, a njih ćemo, i to isključivo zbog ekonomičnosti, razmotriti prve.

Kao što joj naziv kaže, *Analecta* je zbornik ili pjesnička antologija, nema arhitektoniku pjesničke zbirke, nego su pjesme objavljene kronološkim redom. Preuzevši opisno ime za knjigu pjesama, Slamnig je očito smatrao da objedinjuje *isti tip* pjesama, odnosno da *Analecta* čini cjelinu s prethodno objavljenim zbirkama. Sudeći prema broju datiranih, a nastalih nakon *Limba* (samo ih je devet), nije imao dovoljno pjesama za posebnu zbirku ili mu je pak ukus toliko “varirao” da je prešao u nešto sasvim drugo. Činjenica da njegov pjesnički rad nakon *Analecte* obilježava desetogodišnja šutnja (do *Dronte*), daje naslutiti da je devet novijih pjesama uvršteno u *Analectu* samo zato što je njegova poetika upravo mijenjala smjer. *Dronta* je, tako, versifikacijski unificiranija u odnosu na prethodne zbirke (sjetimo se da zbirkom dominira žanr *light verse*), a i tematski je iznenadila kritiku, zaradivši laskavu ocjenu: to je “najoriginalniji ljubavni kanconijer naše suvremene poezije” (Šoljan, 1990: 567) iako je, paradoksalno, sama zbirka “gotovo sva citatna, sva prepoznatljiva, već čuveno i viđeno na razini postupka” (Milanja, 2000: 103). Nadalje, 1980-ih “s neobičnom gustoćom javljanja” (Maroević, 2000: 43), objavljene su tri pjesničke zbirke: nakon *Dronte* 1981. godine čak su

<sup>3</sup> Ta se podjela donekle podudara s Kravarovom. Evo kako Kravar razlučuje: od “tri kruga pjesničkih knjiga i tri međusobno manje ili više različite, premda ne i suprotstavljene poetike”, tipološki gledano, “prva dominira u *Aleji poslije svečanosti* i u *Odrónu*, druga je u prvim dvjema zbirkama naznačena, a do kraja je razvijena u *Naronskoj siesti* i u *Limbu*, i treća koja obuhvaća zbirke između *Dronte* i *Tajne* (1988)” (1999: 8).

dvije ugledale svjetlo dana 1987. godine – *Sed scholae* i *Relativno naopako*; obje imaju pozamašan broj pjesama, opet netipično za prethodne. Za sve tri zbirke iz 1980-ih, pa i za posljednju *Ranjeni tenk* (2000), karakterističan je gotovo kopernikanski obrat – začudne metafore ustupaju mjesto komunikativnijem jeziku, umjesto uvraćanja jezika u sebe nailazimo na otvaranje prema banalnostima svakodnevne zbilje, nasuprot šarolikim personama ustaljuje se jedinstveni lirski junak,<sup>4</sup> žanrovska raznovrsnost svodi se na dvo- i trokatske pjesme u tro- i četveroikičnom *light verseu*.

Čitateljstvo je dvojako doživljavalo Slamnigovu “krajnje mutnu, nečistu poeziju” (Cvitan, 1971: 58), odnosno njezine “nimalo lako čitljive iako pitke” stihove (Milanja, 2000: 92) – bili su mu “i mamac i smutnja” (Friedrich, 1989: 20), kao što to inače biva s modernom poezijom. U nju je naime ugrađena “disonatna napetost” (17), “njezina je tamnost hotimična” (isto) te rascjep zahvaća sve pore lirske pjesme, od sadržajnih do formalnih elemenata. Kako je pritom redovito riječ o nesuglasju umjesto sklada, sučeljenosti umjesto suradnje te izazivanju čitateljevih reakcija na ljestvici od iznenađenja do šoka, a ne od zadivljenosti do opčinjenosti – riječju, o “agresivnoj dramatici modernog pjevanja” (19) – mogu se raščlaniti razine “modernog pjevanja” na kojima se postižu takve manipulacije (prethodno smo ih svrstali u strategije posebne politike, politike književnosti). Razmatrajući Slamnigove zbirke, analizirat ćemo ih s obzirom na nekoliko aspekata, tj. s obzirom na (A) odnos pjesme i zbilje, (B) tamnoću jezika, (C) odnos pjesme i jezika te (D) lirski subjekt. Sudeći prema njima, modernizam Slamnigova djela možda i *nije* tako “neposredan”, odnosno možda i *nije* presudno to da ga “prepoznajemo po tematici tekstova, po njihovim svjetonazorskim implikacijama, po karakterizaciji njihova lirskoga subjekta”, nego *baš* “na razini poetike i stvaralačke doktrine” (Kravar, 1999: 17). U kritici se naime drži – možda neopravdano, a svakako neobrazloženo – da je Slamnigov “spontani modernizam” (isto) nastao slučajno, piščevom intuicijom, dakle da su njegova lirska dostignuća prije posrećeni izgređ nego dionici u većoj, nadnacionalnoj književnoj republici. Takvu je percepciju sažeo Cvitan formulacijom o “pjesnik[u] malih koncepcija, a velikih realizacija” (1971:

<sup>4</sup> Pod lirskim junakom podrazumijevamo instanciju koja se objavljuje u više pjesama, a razlučujemo je na temelju ponavljanja kakvih karakteristika ili radnji; takav tip lirskog subjekta valja shvaćati kao čitateljevu konstrukciju, tj. njega “ne treba smatrati konkretnom tekstnom instrukcijom, nego modelom stvorenim na osnovi nekih tekstova i konkretno realiziranom u svakom pojedinačnom tekstu” (Veststeijn, 1989: 97).

55). Međutim, ambicija je Friedrichove studije srušiti upravo taj mit o “kakvu utjecaju” (1989: 23) i spontanosti pojedinog autora, posvećujući stranice analizama opusâ glavnih pjesničkih aktera te naglašavajući njihove sličnosti u razlikama:

“Neutralna unutrašnjost umjesto čuvstava, mašta umjesto zbilje, krhotine svijeta umjesto njegove cjeline, miješanje heterogenoga, kaos, zabljesnutost tamom i magijom jezika, ali i neko staloženo, hladno operiranje analogno matematici, što udaljuje ono prisno; upravo je to ona struktura unutar koje će stajati Baudelaireova teorija pjesništva, lirika Rimbaudova, Mallarméova, i lirika onih današnjih [istaknula A. M.]. Ta je struktura razvidna i ondje gdje su pojedini njezini članovi kasnije izostavljeni ili nadopunjeni” (Friedrich, 1989: 31).

Treba se dakle oteti zovu autoriteta pjesnika, čak i onda kad ispovijeda što je mislio i što je htio reći, jednostavno zato što njegovo “versificiranje” (Slamnig, 1971: 55) ne može mimoići “postojeći okvir naslijeđenih polazišta koje usmjerava svako tumačenje” (Brek, 2003: 177). Tako se, primjerice, i Slamnigov imagizam ne mora nužno motriti iz autorove profesionalne biografije nego iz vizure općeg trenda u modernoj lirici. Uostalom, rano je Slamnig zapisao (1943) kako slova na stranici vode samostalan život: “U njoj se kupa / cijela ta banda glupa / svi skupa” (*Kapljice tinte, AN*).<sup>5</sup>

A. Dadu se raspoznati dvije načelne putanje moderne lirike: jedna se “za volju magičnih zvukovnih moći sve više odriče stvarnog, logičnog, afektivnog pa i gramatičkog poretka te dopušta da joj se sadržaji nàdaju iz impulsa riječi, sadržaji koji inače, planskim promišljanjem, ne bi bili pronađeni” (Friedrich, 1989: 56); druga se pak uzda u logiku slikarske tehnike nastojeći iskoristiti riječi ne samo kao materijal nego kao već gotov oblik, čiji je pročišćeni ideal geometrijski lik: “Razlagati i rastavlјati zbilju na njezine dijelove znači izobličavati je” (60).<sup>6</sup> Tako Slamnig, primjerice, ostvaruje lirske verbalno-likovne parove: pjesma *Velika djevojka (AL)*, napose stihovi: “Prema stolu miče se uz napor, / nosi grudi, i glavinja zbog tog, / motri sebe, gdje stoji uz prozor” uparena je s *Kvadratima tuge* iz iste zbirke; *Jelen s inhibicijom (L)* po motivima “bludan jelen” i “moje srebrno božično

<sup>5</sup> U radu će se, zbog ekonomičnosti, za imena pjesničkih zbirki Ivana Slamniga koristiti sljedeće kratice: *AL* umjesto *Aleja poslije svečanosti*, *AN* umjesto *Analecta*, *D* umjesto *Drona*, *L* umjesto *Limb*, *NS* umjesto *Naronska siesta*, *O* umjesto *Odron*, *RN* umjesto *Relativno naopako*, *RT* umjesto *Ranjeni tenk*, *SedS* umjesto *Sed scholae*.

<sup>6</sup> Usp. stihove “Os prozirnomodrih očiju / os vršaka grudi / i os mojih usta / razilaze se” (*Os prozirnomodrih očiju, O*); “u trohoidama, dajući zvuk valova” (*Florence by night, L*).



rogovlje” vezuje se uz pjesmu *Akteon (AN)* i njezine motive “bludan i srebrn, s blještavim rogovima”. Znakovitiji je par *Kiša mrtvih riba* i *Tu sjedim, iza svoga easela* (obje iz *Odrone*), budući da se međusobno komentiraju i eksplicitno su metatekstualne: u prvoj se donosi perspektiva promatrača, a u drugoj modela:

“Kiša mrtvih riba, Tu sjedim, iza svoga easela,  
obzdala je kući mislim dugo, bivam blijeda,  
gdje je jedan modela petlja svijetla lijevu grud je stisla,  
na tamnozelenom baršunuglint boka vapi da se platnu preda.  
zatvorenih očiju. Ja mislim, mislim: da li ima smisla  
Nju vide svinačinit autoportrét  
a ona ne vidirazodjet  
nikoga. i dati, da ga gleda cijeli svijet?”  
Ali ništa za to.”

Pjesme ne problematiziraju referencijalnu golotinju – “ništa za to” – nego autoportet kao takav, bez obzira na to što je akt. Budući da druga pjesma završava ustegom zaključka, ne izjašnjavajući se o tome je li pitanje retoričko ili doslovno, nemoguće je ne uzeti u obzir ironiju koja se time stvara: ako je pitanje retoričko, ni autoportet ni lirika nemaju smisla, a ako je doslovno, krajnje je pitanje: koji je smisao umjetnosti? Poslušajmo Friedrichov načelni odgovor, izveden iz sličnih francuskih pojava: “Sama pjesma u sebi je sklopljena tvorevina. Ona ne posreduje ni istinu ni ‘opijenost srca’, i ne posreduje uopće ništa, nego *jest*” (1989: 56). Iz toga se dakle može očekivati postupno, ali nepovratno povećanje stupnja apstrakcije, pri čemu se iz temelja mijenja i odnos prema referencijalnosti. Pjesma napušta zadaću mimetizma zbilje – ako ju je ikad uopće i imala – i polako rastvara predvidljive i očekivane semantičke veze, razvezujući označitelje od označenih: “Sadržaji su to abnormalnog smisla, na granici ili onkraj granice razumljivosti [...] Pjesništvo prazna idealiteta izmiče zbilji stvaranjem neke nepojmljive tajanstvenosti” (Friedrich, 1989: 56–57). Otad će označitelji upućivati samo na druge označitelje, veze se stvaraju i rastvaraju unutar pojedinog autorskog opusa te unutar lirike kao samosvojnog diskursa. Kao što se naglasak pomiče s objekta pjesme na samu pjesmu, tako se sve više granica pomiče prema unutra, tj. s pjesme na njezinu tvorbenost. Ne čudi stoga što pjesnik sve više pokazuje izrazitu svijest o vlastitom pisanju, što ga ima potrebu komentirati i omjeravati o tuđa rješenja. Ako uparenost lirskih uradaka na početku Slamnigova pjesničkog staža i nije tako prozirna, ona se u zbirkama iz druge faze izrijeком tematizira, primjerice u stihovima



“Beznačajno predznanje / naslućuje se u ‘Dronti’” (*Revelacija mi ingegna, SedS*), “Ukus je niži, ukus je niži / da je bar malo viši” (*SedS*) ili pak u pjesmi *Literatura (SedS)*.

Početni korak autoreferencijalnog zaokreta očituje se u ikoničnosti pjesama: mogu se podudarati semantički sloj i tonski (“Ruku podiže na ústa, / zatim polako je spušta” *Promatranje sjene, O*), semantički i grafijski (*Kvadrati tuge, AL; Ulazi kuter bijel kao jaje u, O, More vrvi vrnutima, O*), semantički i izvedbeni – primjerice, na tom se načelu temelje dvije susjedne pjesme iz *Naronske sieste*. Posebno je efektan postupak kada u pjesmi *Osjećam, kako se urušujem* supostoje dvije međusobno proturječne logike, zbiljska i iskazivačka. U pjesmi pak *Ona dolazi* metafore su rezultat realiziranoga gradbenog načela pjesme, odnosno žablje perspektive: lirski se subjekt, čekajući, redom pretvara u “smeđu guštericu”, “tri daždevnjaka”, “modru libelu”, a kad je napokon dočekaio “njezin” dolazak, predočava nam “njezinu” pojavu odozdo, koju postupno otkriva “visoka trava”: “a ona ima / male mamile / a ona ima / prsa do toraksa / a ona ima / kosu do tjemena / a ona ima / noge do kukova”. Nakon nje dolazi ikonična *Stube*: “pokušajmo još jedamput: spuštam se / za dva skalina, tri skalina”. Friedrich ističe da “moderno pjesništvo ide ukorak s jednakovrijednom refleksijom o pjevanju” (1989: 68), što, kako rekosmo, povećava njegov stupanj apstrakcije. Otklon od referencijalnosti nije posljedica nekakva neodgovornog, apolitičnog izbjegavanja govora o zbilji, za što su Slamniga stizale i optužbe<sup>7</sup>, nego logike razvoja moderne lirike. Slamnigove pjesme, naravno,

“posjeduju referencijalnu vrijednost, kao i bilo koja pjesma koja opservira neki predmet ili nešto kazuje o nekom predmetu, stvari ili biću, potom posjeduju orijentaciju na emotivnu funkciju, to jest stajalište lirkoga subjekta prema opisanome predmetu te usmjerenost k semiotičkoj orijentaciji” (Milanja, 2000: 97).

No važno je uvidjeti *kako* se točno Slamnig ophodi prema zbilji. Porastom semiotičke orijentacije zbilju se rastvara, preciznije, rastvaraju se verbalni i ikonički obrasci koje o njoj imamo. To međutim nema za posledicu sâmo propitivanje zbilje nego premještaj pozornosti sa zbilje na stvaralački čin. Tako su “elementi osjetilne zbilje“

“sažimanjem, ispuštanjem, potiskivanjem i novim kombiniranjem uzdignuti do neke nezbilje. I upravo time nova tvorevina ne upućuje više nazad na realnost, nego sili pogled na sam čin koji ju je proizveo” (Friedrich, 1989: 87).

<sup>7</sup> O tome jetko piše Milanja, 2000: 92.

Friedrich kaže da “tehnika pretapanja” ne potječe iz slikarstva nego, začudo, iz pjesništva: “Baš kao i pjesništvo metaforom, i slikarstvo ‘meta-morfozom’ pretvara predmetnost u tvorevine kojih nema u realnom svijetu” (1989: 94). Odatle modernistička oduševljenost sinestezijom, a nalazimo je i kod ranog Slamniga.<sup>8</sup> Kod Slamniga na primjer nailazimo na motive “žute kose”, “plave vrpce”, “oslikati nebo / u žute valove” (*Tko će mi dati duge žute kose, AL*) ili “Ljubičasta kiša pada, / faca mi je ljubičasta” (*Pjesma čekanja, AL*), čemu je slično gomilanje epiteta u pjesmi *Bijeli ljudi u bijelim bundama*, dok neke pjesme samostalno funkcioniraju kao ekfrazе, poput *Šestero ljudi s dobroćudnim licima kosaca (AL)*, *Akvarela (AL)*, ili pak grafostilističkim oznakama i/ili grafijskim izgledom pjesme sugestivno oblikuju neki prizor (najčešće maritimne prizore, kao valove u pjesmama *Moj dragi je, došo: u morskomodromu, oklopu (AL)* i *More vrvi vrnutima (O)* ili prozor u *Kvadratima tuge (AL)*). Ta slikovitost ponekad otežava zadatak da se bez zadržke ustanovi je li pjesma ekfrazе ili “doživljaj” zbilje. Kako procijeniti opseg referencijalnosti stihova: “Ispod njih, u bijelo obučene / čekaju nedovršene žene” (*Drvored je jedan uz rub brijega, AL*), napose u svjetlu činjenice da slike u Slamnigovim pjesmama znaju oživjeti: “Iz slike izlazi moj pradjed, / uz krevet staje, klima glavom” (*Zaprepašten se noću budim, AL*)? Nije dakle toliko problem u tome što pojedine pjesme, iako su izvedene “uz podosta mimetizma” (Kravar, 1999: 9), ipak odolijevaju razumijevanju bez ostatka, nego u tome što nam nedostaje uporište pomoću kojeg bismo uopće prepoznati “mimetičke” pjesme. U pjesmi *Što je to danas? (AN)* eksplicitno se tematizira nemogućnost odlučivanja “je li to u meni nešto, što čini promjenu svu tu? / Zašto je danas tako sve strano i čudno u svijetu?”. Kako je pjesma datirana 1948. godine, vidimo da se Slamnig od početka poigrava nestabilnošću granice između mene i svijeta, skrećući time pozornost s referencijalnosti na autoreferencijalnost, sâm čin poimanja i posredovanja zbilje. To se svojstvo Slamnigove lirike zadržava i u kasnijim zbirkama, makar pjesme određeni ocrtavaju poziciju subjekta prema svijetu. Tako se iz naslova zbirke *Sed scholae* razabire da su pjesme okupljene “za školu”, a ne život, latinskoj uzrečici usprkos, pa i da ih više nadahnjuje škola nego život. Simptomatični su stoga stihovi *Literature*: “O da me nitko bar ne čita / slobodnije bih piso”.

<sup>8</sup> Npr. “stakleno zvone guste svjetla struje / zatopljujuć mirne, suhe, crne grane; / zvuci su tajni, i malo tko čuje // te bezvučne zvuke što zvone kroz dane / zagušljive, bijele; u sparini bruje / šumne fantazije, zagušljive, strane” (*Zvon sunčane svjetlosti na golim granama, AN – pjesma nosi datum 1948. godine*).

B. Čini se kako se Slamnig 1980-ih savio pod novim postmodernim vjetrovima i odustao od još veće tamnoće kojom je njegovo pjesništvo, unutarnjom logikom, trebalo nastaviti – Slamnigovim riječima, “u nebo i u niks”. To je dijelom točno i svakako zahtijeva dodatno obrazloženje. Naime, malo je vjerojatno da će tvorac prvoga hrvatskog postmodernog romana u lirici kaskati modernizmom, a u prozi prednjačiti postmodernizmom. Činjenica je međutim da je Slamnig priložio *Analecti* neobično iscrpne informacije o svojim pjesama, kao i to da je *Limb* znatno neprozirniji od *Aleje*. Reklo bi se da se umorio od depersonalizacije pa se okrenuo – a ne vratio! – neposrednom iskustvu svakodnevnog limba: “Kada je riječ o tzv. zrcaljenju zbilje, odnosno iskustvu svakodnevlja, tada Slamnigove pjesme ostavljaju dojam transparentnosti, ‘sirovosti’, nestiliziranosti” (Milanja, 2000: 100). Treba podcrtati da one “ostavljaju dojam”, a u tom duhu valja čitati i tezu da su “brojna imena samo [...] krinke, persone, a zapravo metonimije autora, Ivana, koji se razgolićuje, i koji formom duhovite zabave u stvari nudi čaplinovsko-marinkovićevski klaunovski smijeh, koji struže krinku i pozlatu s lica i otkriva život u njegovoj doslovnosti odnosom dvaju aktera, muškog i ženskog” (Milanja, 2000: 106). Mišljenja smo naime da je, s jedne strane, riječ o tipičnim gestama postmodernizma, a s druge o udovoljavanju zakonitostima forme lakog stiha. Poetički gledano, postmodernizam je u umjetnost vratio osobno i privatno – osim što je to najzornije u novim izvedbenim oblicima poput performansa, u književnosti se insistira na poroznim granicama između fikcije i faksije, autobiografskog i povijesnog, na graničnim žanrovima poput dnevnika, putopisa, memoara, autobiografije, itd. Laki stih pak ima dugu tradiciju, a Slamnig ga je usvojio nadahnuvši se Audenom; on je *light verse* demokratizirao istrгнуvši ga iz tradicije duhovitih i oštroomnih salonskih igara te mu namijenio svakodnevnne, banalne teme.<sup>9</sup> U svjetlu rečenog, vidi se da je “laki stih” sasvim sukladan s poetikom postmodernizma. To naravno ne znači da je Slamnigova lirika najednom bliža životu i da neposredno iskazuje nečije iskustvo. U zbirci iz ove faze *Relativno naopako* (1987) izrijekom se (p)održava razdvojenost života i knjige: “Književnost nije happening / nego je nizanje riječi” odnosno “Život je sigurno

<sup>9</sup> Iz bogate povijesti razvoja *light versea* Princetonova *Enciklopedija* izdvaja upravo Audena kao presudnu ličnost koja je *light verse* odvojila od stoljećima starog prvotnog značenja *vers de société* – duhovitih pjesama namijenjenih zabavi salonskih društava – i otvorila ga širokoj publici, uključivši “pjesme namijenjene izvođenju, liriku nonsensa te poeziju svakodnevice” (1993: 692). Iako u tome Audena nisu slijedili svi zemljaci, naš zemljak očito jest.

happening / i Adamov i Evin / i Cintijin i Percivalov / i Stjepanov i Stevin” (*Književnost i život*). Prisjetimo se i maloprije spomenute zbirke *Sed scholae*.

Čini se kako je najviše postmodernizam utjecao na znanstveno-popularnu predodžbu koja se uskoro za Slamniga zalijepila kao praktična opisna etiketa, a prema kojoj je njegova lirika izrazito komunikativna i pristupačna, više od svih drugih modernih nam pjesnika. Ipak, *Dronta* nije dovela kupce u potrošačku napast,<sup>10</sup> usprkos tomu što je izvrstan primjer “pseudopučkoga pjesničkog stila” (Bagić, 1994: 51) i što je krasi “začuđujuća komunikativnost i lakoća izražavanja” (57). Štoviše, to je zbirka koja gotovo da udovoljava niskim potrošačkim strastima, u njoj prevladava ljubavna tematika nerijetko ispisana u autobiografskom ključu i jezikom svakodnevnice komunikacije; pjesme su formalno složene u kratke, dopadljive sličice ispejane govornoj frazi bliskim lakim stihom.

Kada dakle Milanja piše: “načelno valja primijetiti značajku pjesama koje tematiziraju kakvu ‘čišće’ izvedeniju ideju” (2000: 93), ta tvrdnja pretpostavlja kako golema većina Slamnigova opusa “nečisto” razvija i više od jedne ideje, da su štoviše njegovi stihovi mnogo tamniji nego što se na prvi pogled čini, vrlo kompleksne metaforike koja se opire gonetanju značenja. Usporedimo samo pjesme *Potruga za stalnim* (NS) i stihove poput: “i osjećam tijelo: ne, ja nisam, bez tijela / raskrvareno koljeno / trava bez životinja i obzor / sasvim krug: / jedan ružičasto lakirani jeep s njuškom u blatnom // rubu bare” (*Ja kao stablo iščupavši korijenje i naprosto otišavši, O*);<sup>11</sup> “i počeli su nešto bilježiti svojim staklenim nalivperima / napunjenim krvlju za to ubijenih deva” (*Uže, NS*); “Takni malo odlaska u nešto drugo. / To je kao tamno okno iza kojega se zna da je more” (*Sve su priredili za tebe, NS*); “kad sam plivao loveći gipke žute gumene krokodile / otoke spasa sa smeđim pjegama. / Pesimizam se stvrdnuo sada i, budući da nije šupalj, nema ga” (*Pogled s prozora, L*); kao što se može primijetiti iz danih primjera, tamnoća jezika zahvaća samo zbirke do *Dronte*, tako da je to distinktivno svojstvo međaš Slamnigova lirskog opusa. Razmotrimo još kompleksne ili “razrađene metafore” (Slamnig, 1986: 35) koje dobro oslikavaju tamnoću jezika, koja predstavlja “začetak končeta” (35).<sup>12</sup> U

<sup>10</sup> “Dronta”, ona se ne prodaje”, posvjedočio je Slamnig u razgovoru sa Željkom Ivanjekom (usp. Ivanjek, 2011: 375).

<sup>11</sup> Toj pjesmi pridružujemo i *Silazak s vlaka* (AN), jer sadržajno gledano ima identične stihove sve do stiha “umirujući i ljetno zuje muhe”.

<sup>12</sup> Usp. 2. bilješku ovog rada.

pjesmi *Uže (NS)* obrće se perspektiva metaforičkom pretvorbom užeta u sidro: “Malo prije podne vidio sam: s neba visi uže. / Prolazili su pokraj njega i čudio sam se / kako to, da se nitko od njih ne počinje penjati njime. / Možda ih je zbuñivalo to, / što je uže svršavalo bez traga u plavom kao lanac sidra?”. Drugi je primjer metafora mora. Iznimno raščlanjena, metafora mora kao “viskozne želatine”, odnosno “zloban komad mora / modar kao tinta, zelen / kao menta”, ostvaruje se u pjesmi *More (NS)*, ne toliko odabirom nedoslovnih epiteta koliko opisom veslačkih kretnji: “i opisuje se na kožici mora polukrug / sa sve manjim epiciklima / prolaze vesla, u škarmu i štropu je veće opterećenje / dok dršci vesala pažljivo prolaze u visini prsiju”. Iako ih dijeli gotovo pedeset godina, dvije pjesme o duši razrađuju nesvakidašnje metafore toga ezoteričnog motiva: *Moja duša je kao štene (O)* i *Moja duša (Moja je duša crni parni stroj, RT)*.

Tamnoća stihova ne postiže se isključivo kompleksnim metaforama nego i obiljem deiksa. One su kod Slamniga toliko učestale da se može govoriti o još jednom distinktivnom obilježju njegove poetike. Odlični su primjeri za to pjesme *Kad mi svega bude dosta (AL)*, pri čemu je čitatelju zanjekana bilo kakva pomoć da otkrije na što se odnose deikse “svega dosta”, “onome, što dolje osta”, “ono, što do sada morah”, “sličan o n o m pokojnome”<sup>13</sup> i antologijska *Ubili su ga ciglama*, gdje je od svega određeno jedino mjesto ubojstva. Uskrata informacija ne odvija se nakon *Dronte* na poprištu deiksa nego sasvim uobičajenih referencija. Došlo je do pomaka u protoku informacija: ako su pjesme do 1980-ih čitatelju prepuštale da sâm kreativno osmišljava značenje neprozirnih metafora, sada ga je Slamnig, paradoksalno, djelomično isključio. Paradoks se sastoji u tome što je tamnoću jezika Slamnig napustio kako bi bio komunikativniji i približio se širim čitateljskim slojevima, ali je istu komunikativnost nerijetko svodio na to da čitatelj nazoči zavjereničkoj razgovornoj razmjeni među sugovornicima čijem krugu sâm ne pripada. Očituje se to u familijarnim apostrofama (*Ako se sjećate, dečki, D*, “Moj mili Andro, daj nauci je / da je butelja bez kaucije”, *D*), posvetama (*Jednoj kćeri jednoga svog prijatelja, SedS*), kontinuiranim prizorima iz privatnog života dvoje ljubavnika, klapskim iskustvima (“Neki dan kad smo bili kod Novaka”, *Literatura, RN*). Pojačan je interes za banalne događaje svakodnevice (bračnog) para i zamišljene zajednice, globalne

<sup>13</sup> Zato uopće nije tako “jasno [...] da je ono ‘što dolje osta’ neki južni zavičaj iz kojeg se otišlo” (Molvarec, 2011: 96).

(*Černobyľ, RN*) ili nacionalne (*Belega Peskó, RT*). Isključenost čitatelja očituje se doduše i na jednoj drugoj razini, na razini imaginacije. *Dronta* označava granicu koja dijeli pjesme na dva dijela: prvi je upućen nekom čitatelju izvan prostora i vremena, poklanjajući mu povjerenje da će stihovi potaknuti njegovu imaginaciju, potičući ga na sukreaciju; drugi je namijenjen čitatelju koji, iako mu je i dalje bliska nacionalna i svjetska visokoumjetnička književnost, obitava u potrošačkom društvu efemernih događaja, govornih klišeja i tipskih situacija. Taj “popust” na razumljivost Slamnig je namirio neočekivanim podudarnostima, mahom nepravom rimom, napose efektnim uzorcima zvukovnog podudaranja domaćih i stranih riječi. Takvo raslojavanje čitatelja karakteristično je za postmodernizam, a nalazimo ga i u Slamnigovu romanu *Bolja polovica hrabrosti*, u međusobno suprotstavljenim pozicijama tetke Matilde i Flaksa.

C. Svijest o tome da je lirika zanat (“ja / preferiram pisati stihove, jer / tu stvar znam bolje od drugih”, Stari pjesnik nastupa na književnoj večeri, *NS*) u skladu je sa Šoljanovim riječima: “faber su svi po definiciji (koliko tko zna i može), a i ludens su svi, samo je pitanje tko se kojim stvarima i kako igra” (1990: 560). Budući da je njegovo pjesništvo moderno, ne čudi da i kod Slamniga postoji “specifično moderno približavanje mišljenja o pjesništvu i mišljenja o likovnim umjetnostima” (Friedrich, 1989: 28). O tome smo već govorili. Malen je korak od uvida da je “stihu ton isto što i slici boja” (isto) do spoznaje da je stih sâm po sebi uvijek-već (nečija) forma. Tako je i Slamnig prevalio put od karijatide koja, između ostalog, kaže: “ili bih naprosto htio biti kamen / što leži u podnožju brda” (*Htio bih jednom leći pod stablo, AL*) i želje neimenovanog *ja*: “Dobriša bi pak u grude, / (ja za razliku – u kamen)” (*Leta, AL*) do svijesti o zaraženosti tuđim govorom: “Mislim, pa imam jadno *ja*/što nije ni jedan niti dva // već poput ratnog razobljenika / živi u nizu lažnih vojnika” (*D*).<sup>14</sup> No Slamnig je odrana bio svjestan da u poeziji “materijal nije nikad amorfan kao kod likovnih umjetnosti ili glazbe” (1971: 56), odnosno da pjesnicima uvijek nečiji oblici “titraju pred očima / kao bijeli miševi” (*Da li ti ljude koji hoće, AN*), kako je zapisao 1952. godine, ali objelodanio tek 1971. U njegovim početnim zbirkama te dvije ideje supostoje. Bačić primjećuje da u njima “lirsko *Ja* često tematizira želju za metamorfozom” (1994: 52) pa se “čak može govoriti

<sup>14</sup> Kad dođemo na pitanje lirskog subjekta, objasniti ćemo zašto pjesme otpočetak čitamo kao prozopopeje lirike.

o stanovitoj nostalgičnosti lirskoga subjekta Slamnigove pjesme” (53). Gorko-slatka nostalgija za nedirnutim materijalom za kojim žudi svaki umjetnik izražena je u pjesmi *Da li ti ljudi koji hoće* (AN), no, kako rekosmo, “bijeli miševi” proganjaju svakog pisca, jer nema onog koji je “došao na ništa / kad je sve bilo putar / koji je mogao mijesiti / i uspoređivati samo s onim / što je sam prije napravio”. Slamniga neće napuštati ta svijest ni poslije: “Sam se nikako nisam rodio / nek priča tko što hoće” (*Sam se nikako nisam rodio*, RN).

Kritika je već zamijetila temeljnu karakteristiku Slamnigove poetike, a to je stupanje u dijalog s pjesnicima prethodnicima i suvremenicima, kao što je istaknula da njegove pjesme često stupaju u dijalog jedna s drugom. Važnije je ovo potonje jer se Slamnigova poetika nastoji osamostaliti u odnosu na druge, steći jedinstveni i prepoznatljiv glas, a to postiže na razini dodatne razrade motiva, metafore, forme. Simptomatična je u tom smislu pjesma *Netko bio* (AL). Tu je “narančasta hobotnica” sjajna metafora razlikovnosti autorske poetike: “Ali uvijek poznaje se / razlučit se može uvijek, / mome dragom konac gdje je / gdje početak dođe mene. [...] Koliko god oblijepim se, / vlažna ruža oko njega, / uvijek, uvijek točno zna se / koje ja sam, koje on. / Uvijek me se odbit može, / ostane tek mokar trag / na mom dragom okomitom”.<sup>15</sup> Sa sličnim se problemom suočava “žalosna kineska carica”: monologom kineske carice pjesma demonstrira kako se caričina simbolička funkcija ne može odvojiti od tijela koje ju zauzima, prepoznavanje je nužno čim “mi vide crte lica / ili kada mi čuju riječ” (*Kineska carica*, NS). Nadalje, Slamnig udara svoj autorski pečat ne samo dopunom motivâ nego i promjenom predznaka tona pjesme na koju se naslanja, a u pravilu odabire, kako je poznato, humoristični ključ. Pritom vrlo često razrađuje stalne “metaforičke izraze” (Slamnig, 1986: 32) poput “teatarske metaforike” (27) u pjesmi *Svak od nas, to se zna, u jednoj glumi je* (AL) ili metafore poroda. Doista, “posebno je česta metafora da su pjesme djeca pjesnikova” (Slamnig, 1986: 24), a Slamnig je ciljano usvaja ne bi li naročito pridonio uvozu “Curtiusove historijske teorije metafora na naš teren” (20). Osim glasovite parodije *Poroda od tmine* (NS), Slamnig donosi stihove koji

<sup>15</sup> Anera Ryznar kaže da je početni stih “Netko bio dvoje mladih” jedna od figura ljubavnog diskursa (mit o sjedinjenosti), pri čemu se “pokušava gramatičkom nesročnošću poništiti nasilno jezično odvajanje rodova i dualizam pretvoriti u singularnost” (2011: 47), no kao što hobotnica jako dobro zna da njezin dragi nije “pasmine polipske”, gramatička nesročnost prije svraća pozornost na frustraciju što je postignuto jedinstvo nesklapno.



naglašavaju porod kao čin dolaska na svijet uvijek-već gotova oblika: apostrofirana žena “koje nema ni u vremenu ni u prostoru” trebala bi da “prokun[e] mi meso” kako bi ostala “od mene samo jedna staklena ruka / koja će pokazivati nekud u svemir” (*Ženo, koje nema ni u vremenu ni u prostoru, AL*). Znakovitiji su međutim stihovi: “Osjećam, da me žene raznose: / u svakoj me ostane malo / u grudima ostane ležat malo mene. / One primaju komade mene / kao da se raspadam u malu djecu” (*Osjećam, da me žene raznose, AL*). Oni naime stupaju u dijalog s pjesmom *Djevojka govori (O)*, u kojoj djevojka preuzima na se nedostatnost i fragmentiranost lirskog subjekta prethodne pjesme: “Neka imam sina, / neka ga imam: on će biti središte / oko kojeg će moj život postati kristal: on / mome će postojanju biti smisao. / A on sam, moj sin, / on će znati, moj sin, / osmisliti svoje postojanje”. Drugim riječima, pjesme zajedničkim snagama prokazuju samodostatnost i neovisnost kao iluzije: kao što se pjesma raspada u malu djecu dok je žene, čitajući je, raznose, tako se nove pjesme rađaju sa zadaćom da osmisle svoje postojanje – i krug se tako zatvara. Je li stoga puka slučajnost što Slamnig, ljubitelj anagrama,<sup>16</sup> sklon postaviti pjesme u dijaloge, naslovljuje drugu zbirku objavljenu iste 1956. godine skrivenim anagramom: *Odron (= rondo)*? Primijetit ćemo među njima mnoge podudarnosti. To pak onda znači da je Slamnig pazio na arhitekturu početnih zbirki – iako naslovima sugeriraju neuređenost. Njegovo je svjedočanstvo o tome više potvrda nego uputa.<sup>17</sup>

D. Preostala nam je kategorija lirskog subjekta. Budući da ovo nije mjesto za poblizje razmatranje smjenâ mišljenja, od lirskog ja kao preslike pjesnika do lirskog subjekta kao krovne instancije iskazivanja u pjesmi, pozabavit ćemo se samo onim dijelom povijesti tog pojma koji je razvila moderna lirika. Pritom napose imamo na umu onu “deromantizaciju” (Friedrich, 1989: 62) odnosno “depersonalizaciju” (Eliot, 1999: 10) pjesništva, što je, prema Friedrichu, “povijesna nužnost” (41) razvoja lirike, a ne tek danak kritičkih preispitivanja fenomenoloških temelja lirike. Ako je prvi korak bila svijest o lirici kao govoru iz srca ili duše, a drugi svijest o tekstualnoj kazivačkoj svijesti, treći se korak moderne lirike – ili bolje, skok – sastojao od razvezivanja pjesme od bilo kakve svijesti. Tako će Slamnig u velikoj mjeri slijediti Eliota, naime u pogledu toga da “ono što pjesnik ima izraziti

<sup>16</sup> Tom se figurom kod Slamniga najviše bavio Bagić, usp. 1994: 27–28.

<sup>17</sup> “Kasnije sam cestu kao uredan smetlar pomeo i predmete razvrstao i od tih hrpa kasnije su se rodile moje dosta brojne i raznolike zbirke” (Slamnig prema Maroević 2000: 45).

nije ‘osobnost’, nego jedan osobiti medij, koji je samo medij, a ne osobnost, i u kojemu se dojmovi i doživljaji spajaju na osebujan i neočekivan način” (1999: 12–13). Moderni se autor kloni natruha psihologije ne bi li ustupio mjesto jeziku. Budući da baštini od prethodnikâ kôd, u mogućnosti je preinačiti ga, privesti svojoj svrsi, onako kako oni to nisu znali ili mogli. Tu su nam opet korisna Eliotova razmišljanja, to da je “razlika između sadašnjosti i prošlosti u tome što svjesna sadašnjost posjeduje svijest o prošlosti na onaj način i u onoj mjeri u kojoj prošlost nikada ne može pokazati da je svjesna sebe” (Eliot, 1999: 9). Kada se dakle za Slamnigov lirski subjekt kaže da je “nemonolitan, nehomogen,” pa i “‘nesiguran’ subjekt, postmodernistički ‘slabi’ subjekt” (Milanja, 2000: 96), nije zgorega napomenuti da se takva ocjena može donijeti samo na pozadini cjelokupne tradicije lirskog subjekta. Kao što Milanja uočava, ironizacija je Slamnigova “opća strateška pozicija” (2000: 101). Ironizacija nužno podrazumijeva odmak, baš kao što komično, onako kako ga obrazlaže Alenka Zupančič, upućuje na “škripu” kada se dvije realnosti taru jedna o drugu. “Udvostručavanjem simboličke fikcije, maske, stavljanjem jedne preko one koja već postoji” (Zupančič, 2011: 151), odnosno dometanjem iskazivačke maske iskaznoj masci – kao što Slamnig čini svojim “maskama”, “personama”, “krabuljama”, itd. – u prvi plan izbija kontingentnost obaju nizova. U književnopovijesnom smislu, govorimo zapravo o varijanti jednoga kôda koju Slamnig nije izmislio nego reaktivirao, s ovim posljedicama:

“Komična gesta koja se nalazi u toj proceduri [oponašanja, op. a.] ustvari je dvostruka: na prvom koraku omogućava nam da zamijetimo određenu dualnost tamo gdje smo do sada zamjećivali samo (više-manje) harmonično Jedno. Omogućava nam da tu dualnost zamijetimo već u uvjerljivom reproduciranju (“oponašanju”) Jednog. Učinak tog ponavljanja/reproduciranja uvođenje je odnosno “otkrivanje” jaza u samom originalu – jaza koji prije nismo uspjeli primijetiti” (Zupančič, 2011: 172).

U tom smislu možemo razumjeti Slamnigovo poigravanje tradicijom. Nije dakle toliko riječ o tome da se tradiciju izvrgne ruglu, u nekom smislu osporavanja ili odbacivanja, koliko o tome da se pokaže njezina smiješna strana. Time se tradicija zapravo dodatno afirmira, ali u jednom njezinu “zaleđenom” stanju, što je u suprotnosti, primjerice, s Eliotovim nazorima, a na kojega su se krugovaši toliko pozivali.<sup>18</sup> Na djelu je razigravanje figure

<sup>18</sup> O tome više u Brlek (2003).

prozopopeje; kod Slamniga tako nailazimo na začudne prozopopeje: karijatiidu (*Htio bih jednom leći pod stablo, AL*), stablo (*Konjanik jaše upropanj, AL*), crnu mačku (*Brlog, NS*), duh (*U deliriju, AN*), tenk (*Ranjeni tenk, RT*). Ništa manje neobična nije prozopopeja, primjerice, jednoga grada, kao u Marulićevu *Tužen'ju grada Hjerazolima*, čiji početni stihovi glase: “Jerolim sam ja, oni grad prisveti / u kom sin božji sta; sad stoje prokleti”.<sup>19</sup> Kao što su očito i Marulić i Slamnig bili svjesni, lirski subjekti koje su izgradili nisu nikakve samostalne svijesti nego uvriježeni pjesnički postupak, učinak pjesme koju su napisali; to što Slamnigove polučuju humorističan učinak imamo zahvaliti činjenici što su, “kako za čitatelja, tako i za autora, tradicijski [...] kodovi dakako najsnažnije na djelu upravo ondje gdje je svijest o tome najmanja” (Brlek, 2003: 177); čitatelji su navikli čitati pjesme kao da govori neka živa osoba pa na toj pozadini efektno djeluje, na primjer, objava karijatide.

Moderno pjesništvo nema iluzija da pjesmom podmeće osobu, dapače, u sveopćoj tendenciji k depersonalizaciji, ustraje na “glasu jedinoga u književnom tekstu doslovno prisutnog ‘ja’ – ‘ja’ samog teksta” (Čale, 2006: 173). Tako će, uostalom, Paul de Man (1981) nanovo motriti prozopopeju, odnosno kao aktivnu “figuru čitatelja i čitanja” (31). Ako je u prirodi prozopopeje “davanje i oduzimanje lica” – “*prosopon-poiein* znači *dati lice* i stoga implicira da izvorno lice možda izostaje ili ne postoji” (30) – tada je učinak te figure projekcija čitateljeva pogleda. Čitatelj tekstu prinosi “humanizatorski zahvat” (Čale, 2006: 173) kao da, ironično će nastaviti Čale, “suradničkome” ljudskom subjektu kakvim se smatra primatelj poruke valja pribaviti protutežu tropološki aktorijaliziranog su-dionika u procesu diskurzivne razmjene” (171–172). Ako su pojedini kritički glasovi i isticali nesrazmjer između “uravnotežena glasa” koji u pjesmi govori i samog nositelja toga glasa – kao što je slučaj s luđakinjom u pjesmi *Osi mojih očiju se rastaju (O)* – onda su taj manevar pripisivali prikrivenom otporu protiv onodobne ideologije,<sup>20</sup> odnosno lukavom izbjegavanju svake instrumentalizacije. No obrazložimo li taj postupak neinstrumentalno, ostajući u okvirima lirike, tada je možda ipak riječ o tome da “sâma aktivna proizvodnja diskontinuiteta između govornika i njegovih riječi [...] konstituira istinski revolu-

<sup>19</sup> I da se opet pozovemo na Eliotov uvid: “često ćemo ustanoviti da, ne samo najbolji, nego i najindividualniji dijelovi njegova [pjesnikova, op. a.] opusa mogu biti upravo oni u kojima mrtvi pjesnici, njegovi preci, najsnažnije potvrđuju svoju besmrtnost” (1999: 6).

<sup>20</sup> Ovdje zapravo iznosimo temeljne teze Kravarova članka *Bijah jednom jedan luđak* (2006).

cionarnu performativnost poezije” (Johnson, 1977: 148). Umjesto da poklekne “pred jezom nemoći i užasom prazne transcendencije” (Milanja, 2000: 67), Slamnigova lirika pokazuje veselo naličje izostanka metajezika.<sup>21</sup> Činjenicom da su njegovi lirski subjekti raznovrsni, da Slamnig daje glas i stablu i kineskoj carici, i hobotnici i karijatidi, i skotnoj mački i mitološkim junacima, dovoljno govori o tome kako su pjesnički jednako zanimljivi, u krajnjem ishodu ravnopravni. To dakako znači da onaj magični glas lirskog ja koji se prečesto izjednačava s pjesnikom nije ništa bolji ili vredniji od njih, a kako su oni konstrukcije, nekad više, nekad manje duhovite, tako je i taj glasoviti glas puka konstrukcija, naslijeđe tradicije nataloženo suradnjom autorâ i čitateljâ. Performativnost lirike očituje se u mogućnostima tvorbe lirske pjesme da istodobno stvara okolnosti iskazivanja i da se na njihovoj pozadini ocrta lik fiktivnoga govornika. Okolnosti aktualizacije iskazivanja lirske pjesme, ukratko – čitanja, mogu se i “ne-odigrati” (Austin, 1962: 31), kao što se to može dogoditi okolnostima bilo kojega govornog čina, no to je već sasvim druga tema.

#### IZVORI

- Slamnig, Ivan: *Analecta*, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1971.  
 Slamnig, Ivan: *Sedam pristupa pjesmi*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1986.  
 Slamnig, Ivan: *Sabrane pjesme*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1990.  
 Slamnig, Ivan: *Ranjeni tenk*, Matica hrvatska, Zagreb 2000.

#### LITERATURA

- Austin, J. L.: *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford 1962.  
 Bagić, Krešimir: *Živi jezici*, Naklada MD, Zagreb 1994.  
 Brlek, Tomislav: *P(r)osudbeno zaokruživanje: T. S. Eliot i Krugovi*. U: Tomasović, Mirko, Glunčić-Bužančić, Vinka (ur.): *Komparativna povijest hrvatske književnosti – Zbornik radova V. (Krugovi i hrvatska književnost pedesetih godina prošlog stoljeća) sa znanstvenog skupa održanog 19. i 20. rujna 2002. godine u Splitu*, Književni krug, Split 2003, str. 170–184.  
 Cvitan, Dalibor: *Ironični narcis. Eseji i kritike*, Matica hrvatska, Zagreb 1971.

<sup>21</sup> “Nema metajezika”, kako kaže Lacan u *XX. seminaru* (1999: 118).

- Čale, Morana: *Tekstualno "ja" Petrarkine kancone*, Umjetnost riječi, 2/3, Zagreb 2006, str. 171–194.
- De Man, Paul: *Hypogram and Inscription: Michael Riffaterre's Poetics of Reading*, Diacritics, 4, Baltimore 1981, str. 17–35.
- De Man, Paul: *Problemi moderne kritike*, Nolit, Beograd 1975.
- Eliot, Thomas Stearns: *Tradicija, vrijednosti i književna kritika*, Matica hrvatska, Zagreb 1999.
- Friedrich, Hugo: *Struktura moderne lirike*, Stvarnost, Zagreb 1989.
- Grgić, Kristina: *Teorija i praksa komparativne književnosti u djelu Ivana Slamniga*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Zagreb 2013.
- Ivanjek, Željko: *Ivan Slamnig: Ponekad ponedjeljkom*. U: Bagić, Krešimir (ur.): *Ivan Slamnig, ehnti tschatschine Rogge!*, Zbornik radova 10. kijeveskih književnih susreta, Općina Kijevo – Pučko otvoreno učilište Invictus – AGM, Kijevo – Zagreb 2011, str. 357–391.
- Johnson, Barbara: *Poetry and Performative Language*, Yale French Studies, 54, New Haven 1977, str. 140–158.
- Kravar, Zoran: *Književno djelo Ivana Slamniga*. U: Slamnig, Ivan: *Barbara i tutti...*, Školska knjiga, Zagreb 1999, str. 5–21.
- Kravar, Zoran: *Sinfonia domestica*, Thema, Zadar 2006.
- Lacan, Jacques: *On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge. Book XX. Encore 1972–1973*, W. W. Norton & Company, New York – London 1999.
- Maroević, Tonko: *Knjiga gorke duhovitosti i bremenite lakoće*. U: Slamnig, Ivan: *Ranjeni tenk*, Matica hrvatska, Zagreb 2000, str. 43–48.
- Milanja, Cvjetko: *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. I*, Zagrebgrafo, Zagreb 2000.
- Molvarec, Lana: *Aporija nacionalnog identiteta između Slamnigova sjevera i juga*. U: Bagić, Krešimir (ur.): *Ivan Slamnig, ehnti tschatschine Rogge!*, Zbornik radova 10. kijeveskih književnih susreta, Općina Kijevo – Pučko otvoreno učilište Invictus – AGM, Kijevo – Zagreb 2011, str. 87–99.
- Preminger, Alex, Brogan, T. V. F. et al.: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1993.
- Rancičre, Jacques: *Politika književnosti*, Adresa, Novi Sad 2008.
- Ryznar, Anera. 2011. *Muškarci su najčešće žene i obratno. Obilježja Slamnigova ljubavnog dijaloga*. U: Bagić, Krešimir (ur.): *Ivan Slamnig, ehnti tschatschine Rogge!*, Zbornik radova 10. kijeveskih književnih susreta, Općina Kijevo – Pučko otvoreno učilište Invictus – AGM, Kijevo – Zagreb 2011, str. 87–99.
- Šoljan, Antun: *Uz Sabrane pjesme Ivana Slamniga*. U: Slamnig, Ivan: *Sabrane pjesme*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1990, str. 555–571.
- Veststeijn. W. G.: *Lirski subjekt*. U: Flaker, Aleksandar, Ugrešić, Dubravka (ur.): *Pojmovnik ruske avangarde, Šesti svezak*, Grafički zavod Hrvatske – Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb 1989, str. 95–117.
- Zupančić, Alenka: *Ubaci uljeza*, Meandarmedia, Zagreb 2011.