

POČECI SIMULTANIZMA U HRVATSKOM PJESNIŠTVU

Slaven Jurić

1.

Termin simultanizam kao krovna oznaka koja pokriva nekoliko različitih, ali u osnovnim crtama srodnih književnih programa i praksi modernističkoga pisma već je poprilično uvriježen u srednjoeuropskoj i istočnoeuropskoj književno-znanstvenoj literaturi, a znatno manje u angloameričkoj; tako *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, najugledniji priručnik pjesničke teorije i prakse s engleskoga jezičnoga prostora, nema zaseban članak o simultanizmu, niti se taj pojam spominje u člancima o ekspresionizmu i imagizmu, premda se neke od najpoznatijih pjesama ranoga engleskoga modernizma, poput kratkoga, ali glasovita teksta *Na stanici podzemne željeznice* E. Pounda ili Eliotova *Gerontiona*, pa i mnogih segmenata *Puste zemlje* mogu pročitati kao realizacija simultanističkih koncepcija reprezentacije i načina strukturiranja pjesničke slike, dok je opis njemačkoga ekspresionističkoga pjesništva gotovo nezamisliv bez primjene našega pojma.

Simultanizam se, prije svega zahvaljujući radovima Viktora Žmegača,¹ a potom i Aleksandra Flakera² (*Nomadi ljepote*, *Globalni simultanizam*) osobito

¹»Oblici i programi simultanizma«, u: *Težišta modernizma*, Zagreb, 1986., str. 171-226.

²*Nomadi ljepote*, Zagreb, 1988. V. osobito poglavlje »Globalna 'zenitistička montaža'«, str. 239-246.

dobro primio na domaćoj znanstvenoj sceni pa je početkom ovoga desetljeća postao temom međunarodnoga zbornika radova,³ a uspješno je primijenjen na raznovrsne umjetničke pojave u 20. stoljeću, od književnosti i slikarstva do glazbe i filma.

Teorijska obrazloženja umjetničkih postupaka vezanih uz simultanističke programe, kao i objašnjenja ključnih uzroka (tehnološki izumi, dinamika suvremenog života, ubrzanje percepcije, novi senzibilitet uvjetovan komunikacijskom kompleksnošću u masovnom društvu, filozofska obrazloženja procesa svijesti i naravi psihološkog vremena itd.), koji su doveli do zamaha netradicionalnih modela reprezentacije u razdoblju koje me ovdje posebno zanima, također su elaborirana iz različitih kutova pa ih, osim osnovnih napomena i elementarnih distinkcija nužnih za razumijevanje problema, ovom prigodom nije nužno ekstenzivno navoditi, jer će ponešto od nejasnoća povezanih s opsegom i sadržajem pojma doći do izražaja u opisu početaka domaćeg simultanističkoga pjesništva kakav ću ovdje predložiti.

I dok je teorijskim rješenjima uglavnom uspješno obrazložena pojava, počeci simultanističkoga pjesništva – kao i kad je posrijedi većina književnopovijesnih događaja – nisu unisono rekonstruirani. Tako Viktor Žmegač u članku *Oblici i programi simultanizma* iz 1986., recimo, početke hrvatskoga književnog simultanizma vidi u zenitističkom projektu, a potom i u Radio-poemi Slavka Batušića, dok A. Flaker u tekstu *Globalni simultanizam*⁴ isti proces pomiče znatno unatrag te Matoševu *Moru* čita kao prvu hrvatsku simultanističku pjesmu. Odmah valja reći da ni Žmegačevu ni Flakerovu tekstu nije cilj detaljno analizirati i detektirati sve nagovještaje ili realizacije simultanističkog načela u hrvatskoj književnosti prve trećine 20. stoljeća, pa tako ni ja neću pretendirati na cjelovit prikaz toga fenomena. Umjesto toga, pokušat ću dati svoje viđenje glavnih etapa u procesu i raspoznatljivih tipova, odnosno razlučiti koji motivi, postupci (i u

³ *Simultanizam*, ur. A. Flaker i J. Vojvodić, Zagreb, 2001. Zbornik donosi niz vrijednih prinosa proučavanju simultanizma iz vrlo različitih aspekata, a teorijsko razumijevanje fenomena (ali i niz konkretnih književnopovijesnih uvida) sadržano je ponajprije u radovima »Punctum temporalis (vizualne) simultanosti (punctum temporalis viđenja ili o istodobnosti zbivanja u viđenju)« Sonje Briski Uzelac, »Globalni simultanizam« Aleksandra Flakera, »Simultanizam vremenâ?« Josipa Užarevića i »Simultanizam: talijanski futurizam i ruska avangarda« Hansa Günthera. Kako se na te radove mjestimice pozivam u daljnjem tekstu, citirat ću ih u skraćenu obliku.

krajnjoj liniji, predodžbe o realitetu i adekvatnim sredstvima da se takav realitet verbalno prezentira) leže u podlozi pojedinih simultanističkih poetika. Ista stvar se može predočiti i s druge strane, pa se tada postavlja pitanje kako različiti simultanistički efekti proizašli iz osobitih oblika pjesničkoga teksta proizvode značenjske sklopove kakvi dotada nisu bili prisutni ili legitimni u hrvatskoj pjesničkoj praksi i koji im stupanj eksperimentalnosti (inovativnosti) možemo pripisati.

2.

Dakle, kada i na koji način počinje hrvatski pjesnički simultanizam: 1907., nakon 1920., ili pak negdje između, u iznimno dinamičnom drugom desetljeću 20. stoljeća? Odgovor će – ako je uopće moguće jednoznačno odgovoriti na to pitanje – očit ovisiti o tome koliko strogo shvaćamo simultanistički koncept, odnosno razumijevamo li simultanizam naprosto kao tekstualni postupak koji prema uobičajenoj definiciji označava supostavljanje tekstualnih jedinica koje pripadaju raznorodnim semantičkim poljima, te tako sugerira »istodobno/istomjesno pojavljivanje raznorodnih ili raznovremenih zbivanja koja pripadaju različitim područjima«,⁴ ili kao konstruktivno načelo koje presudno određuje tekst u cijelosti. Drugim riječima, želimo li termin simultanizam sačuvati samo za one književne tekstove (u prvom redu modernističke) koji umjesto prepoznatljive narativne organizacije čije su odlike sukcesivnost, hijerarhija među elementima teksta, jasan kompozicijski plan, ograničenje perspektive iskaznoga subjekta na uobičajene antropomorfne dimenzije itd., u strukturi pokazuju manje ili više radikalno odmak od takvih načela reprezentacije.

Priklonimo li se prvom, užem tumačenju pojma, Matoševa *Mora* nedvojbeno je simultanistički tekst, prepun dispartnih elemenata sučeljenih na uskome tekstualnom prostoru. Gomilanje, tj. enumeracija i katalogizacija, koja ponekad slično aleatoričkim igrama avangardista, paralelizam, ponavljanja, nepotpuna sintaksa⁵ čine temeljnu zalihu poetskih sredstava kojima se evocira taj, kako ga

⁴Flaker, 2001.

⁵Preko analize figuralnoga sloja koji na osobit način kreira prostor pjesme pristupio je istom fenomenu B. Vuletić u recentnom radu »Stilemi simultanosti u ranim tekstovima Miroslava Krležee«. Rad je objavljen u zborniku *Osmišljavanja*, Zbornik u čast 80. rođendana akademika Miroslava Šicela, prir. V. Brešić, Zagreb, 2006., str. 377-392.

Flaker naziva, »košmarni globalni simultanizam«. Matošev tekst, također, u značenjskom smislu podržava temeljnu razliku između sinestezije i simultanizma, redovito istaknutu u teorijskim napisima o motivima upotrebe tih dvaju perceptivnih/tekstualnih načela: »dok u osnovi sinestezije leži predodžba o sveopćoj korespondenciji životnih pojava«,⁶ dotle u simultaničkoj predodžbi uglavnom prevladavaju negativni aspekti svijeta (apsurd, kontingencija, rasutost, kaotičnost, alijenacija).⁷ Spomenuta bi se distinkcija po crti uređeno – neuređeno (cjelovito – fragmentarno) dala dobro oprimjeriti na slici svijeta kakvu sugerira Matošev sonet *Srodnost*, u odnosu na onu kakvu otvoreno prikazuje *Mora: Srodnost*, naime, i svojom formom i rasporedom slika i svetonazorskim implikacijama nastoji predočiti cjelovit, smislen, premda ponešto tajnovit univerzum ispunjen »suglasjima«; *Mora*, naprotiv, uglavnom inzistira na nelagodi, besmislu i anarhičnosti suvremenoga svijeta.

Postoje, međutim, u *Mori* i važne tekstualne komponente koje sugeriraju da njezine simultanističke dionice valja shvatiti uvjetno, što stupanj eksperimentalnosti Matoševe poeme i autorovu spremnost na iskorak iz esteticističke paradigme u konačnici umanjuje. Prije svega, valja uzeti u obzir da su svi nabrojani postupci u svijetu *More* motivirani upravo posebnim psihičkim stanjem subjekta, naznačenim u prvim recima poeme. Izlazak na svjetlo dana u završnom dijelu značit će ujedno i prestanak poremećaja u vremenu i prostoru iz središnjega dijela pjesme. Pa i prividni hipnagogički nered ili »estetika kontigencije« podvrgnuta je određenom logičkom (zapravo, estetičkom) načelu, koje bi se moglo podvesti pod shemu od općeg k posebnom, ili konkretnije: subjektu se prvo ukazuju slike koje označavaju negativne metafizičke aspekte koji kulminiraju u recima iz drugoga dijela:

Vampir je kob i tijelo što me tišti
Vampir je nužda i atomi ništi
Vampir je Moloh, Jupiter i Buda,
Ćoravi Udes, materija luda
Nijema sila, haos, stvar i tmuša.

Potom se, opet po jasnom principu selekcije i hijerarhije redaju negativni aspekti suvremenog svijeta (progres, svjetski poredak, kapitalizam, imperijalizam,

⁶Žmegač, 1986., str. 83.

⁷Usp. Užarević, 2001., str. 42.

dekadencija, hipokrizija), da bi u trećem koraku »mora« zahvatila uže okružje hrvatske političke i socijalne zbilje. Ne treba zanemariti ni da je Matošev djelomični iskorak onkraj svojih uobičajenih kompozicijskih i stilskih uzusa bio jednokratn i da se takvom načinu oblikovanja teksta nije vraćao, niti ga je kao radikalni koncept desetetizacije ili estetičkoga egalitarizma htio prihvatiti. To dakako, ne znači da *Mora* nije naznačila smjer procesa koji će u avangardnih pjesnika dovesti do radikalnog prevrednovanja onih aspekata pjesme koje je Matoš još držao u tradicionalnim okvirima.

Taj radikalni korak, i to u okviru odlučnog simultanističkog programa, učinjen je sedam godina kasnije 1914. u futurističkom časopisu *Zvrk*. Kako časopis nije objavljen, nego je rekonstruiran naknadno,⁸ i taj se početak može proglasiti uvjetnim. Nakon što je rekonstruiran njegov sadržaj, nedvojbeno je da se tekst Joze Joesa Matošića *Brzovoz* može proglasiti prvom simultanističkom pjesmom bez ostatka, a iza nje stoji definiran futuristički program, dosljedno izveden iz Marinettijeva *Tehničkoga manifesta* kao i tekstova o destrukciji sintakse, bežičnoj imaginaciji i multilinearom lirizmu. *Brzovoz* je u cijelosti komponiran kao verbalna prezentacija globalnoga dinamizma u kojoj se bez vidljiva hijerarhijskoga poretka smjenjuju rečenice i izrazi na hrvatskom, latinskom, francuskom, mađarskom, njemačkom i engleskom jeziku, političke parole smjenjuju bez najavljenog prijelaza nabranja najpoznatijih europskih trgova i ulica, dijalozi s kondukterom, citati, parafraze i karikature različitih tipova diskursa, igre riječima, onomatopeje, redovito obilježene tipografskim oznakama, a u duhu Marinettijevih preporuka rabe se i matematički simboli umjesto veznika. U najkraćim crtama, Matošićev simultanistički eksperiment brzom izmjenom imaginarija i tehnikom kolaža nastoji dočarati prostorni simultanizam, asocijativnim skokovima šireći senzacije subjekta koji putuje vlakom na različite sfere onodobne europske civilizacije. Za razliku od Matoša (čije se ime spominje u tekstu) Matošićeva poetska aleatorika širi se isključivo horizontalno te u nju ne ulazi ništa od onoga što se naziva simultanizmom vremena.⁹

Čini mi se da upravo na nekonvencionalnoj (u osnovi simultanističkoj, a u svakom slučaju sinkronističkoj) koncepciji vremena, počiva poetski svijet A. B.

⁸ V. B. Petrač, *Futurizam u Hrvatskoj*, Pazin, 1995.

⁹ Detaljno se koncept definira i opisuje u navedenom Užarevićevu tekstu, v. str. 44. i dalje.

Šimića u godinama njegova prihvaćanja avangardnoga književnog projekta, dakle između 1917. i 1919. Šimić se u Žmegača izrijekom spominje kao prvi autor koji reflektira o novom načinu kompozicije teksta (članak *Simultano pjesništvo* iz 1923.), ali se konstatira samo kako je, osim futurističkih pjesnika, Šimić »imao prilike simultanističke tendencije pratiti i u svojoj sredini, u Zagrebu, gdje je tada izlazio Micićev časopis *Zenit*.¹⁰ Rekao bih, međutim, da se autor mogao pozvati i na svoja vlastita iskustva koja možemo ubrojiti među različita očitovanja simultanizma. U pjesmama te faze, Šimićevo se pjesništvo, kao što je poznato, od svladane lekcije iz Matoševa i Vidrićeva esteticizma gotovo naglim rezom prometnulo u najkoherentniji ekspresionistički opus do 1920. Simultanističke komponente u tzv. anarhičnoj fazi *Vijavice* i *Juriša* možda nisu onako bjelodane kao u futurističkoj apologetici dinamizma ili pak poeziji globalnoga simultaniteta, ali se u njima da razaznati tendencija koja u tekstovima *Oči*, *Grad*, *Posljednja pjesma*, a osobito jasno u pjesmama *Bakterije*, *Raskrsnuće*, *Ples*, i *Tijela* Šimićevo liriku vodi prema nečemu što bih nazvao apstraktnim simultanizmom. Uklanjanjem interpunkcijskih znakova i priloških oznaka pa i antropomorfnoga lirskog subjekta, nizanjem parataktičnih rečenica ili silabički ekvivalentnih riječi (»Sada: propast mesa bolest/ Bakterija Ništa/Bože«), nerijetko i samih imenica u nominativu (»Grad noć žene zvijezde/ples radost ljubav vrisak Bog«) ili nizanja glagola (»tijela ...hite lete padaju«) dolazi do dekonkretizacije i dehijerarhizacije lirskoga prostora i vremena. Lirski se događaj fenomenološki reducira na čistu sinkroniju lišenu bilo kakva kauzaliteta i linearnoga razvoja.

U Šimićevo pjesničkom svijetu vlada svojevrzni »mistički univerzalizam«, a intencionalni primitivizam sintakse i figuralnog jezika svedena na ponavljanja i umnažanja perspektive lako je dovesti u vezu s kubističkim pristupom prostoru i vremenu ili onim likovnim tendencijama koje su vodile prema apstrakciji i uklanjanju mimetičkih učinaka.¹¹ Ako u najčešćem tipu simultanističke lirike prevladava estetika kontingencije i supostavljanje dispartnih elemenata, s čestim referencama na suvremene pojave, ovdje je na djelu suprotno usmjerenje: »odstvarenje stvari« (Šimić), odnosno uklanjanje svake vremenske i prostorne konkretnosti; postulira se omniprezenca stvari u prostoru i vremenu bez središta i čvrste upo-

¹⁰ Žmegač, nav. djelo, str.

¹¹ Prikaz simultanističkih tendencija u slikarskim pravcima s početka 20. stoljeća daje Hans Günther u zborniku *Simultanizam*, str. 51-63.

rišne točke. To je onaj isti, ili još radikalniji »sablasni simultanizam« koji je Šimić zapazio u *Weltende* Jakoba van Hoddisa i proglasio pjesmu književnopovijesnim događajem prvorazredne važnosti. Dakako, organizaciju vremena i prostora preuzima čitatelj, preuređujući nekauzalni (asintaktički) poredak u kakav »razumljiviji« referencijski model, u skladu sa shvaćanjem po kojem je umjetnički organiziran tekst superioran izvantekstualnoj kontingentnosti.

Dok je Krležina simultanistička poezija zapažena u svim dosadašnjim prikazima (pa je iz različitih kutova opisana i u Žmegača, i u Flakera, i u Vuletića),¹² simultanistički rukopis Augusta Cesarca iz zbirke *Stihovi* danas je poprilično zaboravljen, iako se gradio manje-više u istom razdoblju, a donekle i na sličnim estetičkim i ideološkim pretpostavkama. Ako je Šimićev decentrirani i atemporalni lirski svijet modeliran minimalistički pa ga možemo smatrati paradigmatom poezijom tzv. »stiješnjjenih formi« – a tom će se modelu na neko vrijeme priključiti U. Donadini, G. Krklec, T. Prpić, a i Lj. Micić u svojoj predzenitističkoj fazi – Cesarčevi natprosječno dugi tekstovi (u izrazito dugom slobodnom stihu), sintaktički i figuralno znatno kompleksniji, pripadaju drugom tipološkom polu ekspresionističke poezije. U njihovu je semantičkom središtu do krajnosti predimenzioniran, ekstatični lirski subjekt (naslijeđen od Whitmana i ranih ekspresionista whitmanovske orijentacije) koji u fragmentaristički oblikovanim vizijama komunicira, pa čak i polemizira s cjelinom postojećega.

Prvotni Cesarčev simultanizam iz *Monologa s kuglom zemaljskom*, *Avijatike Ikara svih vekova* i *Pesme otrovanog Krišne XX. veka* još je vidljivo limitiran mutnom predodžbom vitalističkoga kaosa, s jedne strane, i, uzevši u obzir, množinu poetskih eksperimenata u tom razdoblju, tradicionalnim poimanjem sintagmatike teksta te se u njega simultanističke nakupine disparatnih senzacija, kao i u Matoša, još uvijek podvrgavaju stanovitom poretku. Drugim riječima, prodori raznoprstornoga i raznovremenoga u ranim pjesmama stižu u semantičkim blokovima koji

¹² Stoga u ovoj raspravi o utvrđivanju početaka hrvatskoga simultanizma nije nužno opisivati Krležinu ratnu liriku i *Simfonije*. Jedino valja napomenuti da Krleža prostorni simultanizam (»Od Pekinga do Rima, Od Transvaala do Kremlja«) nadograđuje i vertikalnom dimenzijom vremenskoga simultanizma te se u istoj pjesmi (*Veliki petak godine hiljadudevetstotina i devetnaeste*) suvremeni politički događaj (ubojstvo Karla Liebknechta) izravno dovodi u vezu s mnogo starijim zbivanjima sličnih konotacija (»Krstove svoje je golgotski prenio cirkus/iz gubave Judeje u carski Berlin«; »na jarbolu lađe su opet pribili admirala«).

su pristojno sintaktički uređeni (Ko ludnica/ti sve naše ludosti i igrarije/i ratišta i crkve i kasarne i kancelarije/podnosiš bez prosveda ko bludnica, Monolog s kuglom zemaljskom). U *Pesmi otrovanog Krišne* čitamo »i poredne dok trube poju horne bludnice/u hihotu ludom u samoći plaču ludnice./u vapaju svesnom stenju javne sudnice«.

Simultanističke projekcije u poeziji iza 1920. dobivaju drugačije oblike. Simptomatična je u tom smislu *Pesma o kraljevskom sudbenom stolu (i glazbi na Zrinjvcu i o Rusiji)* iz 1923., objavljena u prvom broju *Književne republike*, koja završava združenom »zemaljskom harmonijom radiostanica u duši« i zazivanjem internacionale. U Cesarčevu liriku koja je žanrovski još provokativnija i mjestimice se izljuje u prozaični pamfletski ili dokumentaristički iskaz, ovaj put u sintaktički labavim konstrukcijama i vrlo smjelim genitivnim metaforama,¹³ kaotično nahrupljuje imaginarij koji svojim znakovnim potencijalima ima simbolizirati dinamiku konkretnoga suvremenoga političkog realiteta i sliku svijeta pred nadolazećim prevratom. Alogičko nizanje i jukstaponiranje označitelja disparatnih fenomena ovdje je postalo sastavnim dijelom političke dijagnoze i otvorena književnoga angažmana, a elementi povijesne kontingencije sanažnije popunjavaju pjesnički tekst:

*Antene, jarboli, lađa SSSR sa 150 milijuna veslača slobodnih,
Pokret na ocean, na novi šesti kontinent.
Dinamo srce tuče, pozivi su kolobari bezglasni,
Bezglasni i glasniji od sviju parlamenata.*

Premda se Cesarčev globalni pogled uglavnom ograničava na diskrepanciju između »Prokrusta jugoslavenskoga« i revolucionarnoga sovjetskog projekta, jasno je da se takav način viđenja ne prostire samo po prostornoj horizontali, nego da podrazumijeva i opreku dvaju svjetova po crti »povijesno staro« (»Sirene na Zrinjvcu; bezbojne prazne tube s etiketom čovek«) i »povijesno novo« (»bataljoni radnika, svi poredna krasnaja armija«), tj. da i Cesarec, poput Krleže, puku kronologiju nadomiješta logikom povijesnoga hoda. Ovdje su pak pojave koje

¹³ U klasičnoj knjizi H. Friedricha, *Struktura moderne lirike*, alogički koncipirane sintagme s jednom riječju u nominativu, a drugom u genitivu, pouzdan su simptom modernističkoga poetskog stila. U Cesarčevu poeziju ulaze tako »lampioni maslačka«, »pšenična pogača Evrope« ili »šaš nedohoda«.

kronološki pripadaju istovjetnom poretku, supstancijalno pripadaju potpuno različitim svjetovima koji pulsiraju i različitim povijesnim ritmovima.

3.

Preobrazba Cesarčevih, i ne samo njegovih simultanističkih tehnika, nije zasigurno protekla bez utjecaja časopisa *Zenit* koji je u međuvremenu donio ne samo niz tekstova što stranih što domaćih autora koji rabe nove tehnike montaže nego i prvi simultanistički pjesnički program. Prvotna otvorenost časopisa prema raznovrsnim modernističkim praksama iz toga razdoblja odrazila se i na oblik zenitističkih tekstova. Kako se Micićev »apstraktni metakozmički ekspresionizam« iz uvodnoga teksta u prvom broju (*Čovek i umetnost*) postupno kretao prema osebujnom pokušaju nadilaženja svih dotada postojećih »izama« u novoj »zenitističkoj« umjetnosti, tako se i zenitistička poezija transformirala iz tipičnih ekspresionističkih formi u modalitete tekstualnoga uobličenja sličnije futurističkom »multilinearnom lirizmu«. Preokret je uslijedio već potkraj prvoga godišta, kad urednik formulira svoj novi literarni kredo, »reči u prostoru«.

Teoretski je program obrazložen naknadno, u broju 13. iz II. godišta, kad Micić piše *Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole*. U tom, po mnogo čemu kontradiktornom manifestu, pjesma mora biti »simultana ekspanzija jednovremenskih i mnogovrsnih događaja«, »svjesna geometrijska konstrukcija« i ujedno »jednostavan izraz čoveka i neposredan izraz duše«. Sve te zahtjeve moguće je, dakako, realizirati kao »reči u prostoru« koje moraju biti »nove, elastične« i voditi prema najraznovrsnijim asocijacijama. Promjene u Micićevoj praksi međutim prilično su »konfekcijske« naravi. Pojedini tekstualni segmenti na stranici oblikovani su kao razmjerno koherentne i logične stihovane kompozicije, dok se radikalni simultanizam (ojačan različitom grafikom i pismom) i slobodna asocijativnost realizira supostavljanjem raznorodnih segmenata na prostoru jedne stranice.¹⁴

Vrijedno je, međutim, spomenuti poetske eksperimente Micićeva mlađega brata Branka koji također objavljuje u *Zenitu*, a prema mojim uvidima autor je

¹⁴ O Micićevim načelima i elementima montaže, kao i o suvremenim kulturnim sadržajima koji postaju predmetom njegove osporavateljske poetike vidi detaljniju Flakerovu analizu u navedenom poglavlju knjige *Nomadi ljepote*.

prve konkretne pjesme na hrvatskom jeziku. Tekst *U znaku kruga* (s potpisom Virgil Poljanski) iz 1. broja časopisa, po svemu sudeći neposredna reakcija na Apollinaireove pokušaje iz *Kaligrama* (1918.) da se pjesnički znak oblikuje kao ikonička prezentacija prikazanih sadržaja. Tako se u Poljanskoga kružno kretanje i grafički predočava kao verbalna kružnica s naslovom pjesme u središtu, a različiti ciklusi («cirkulusi») prostorno se raspoređuju tako da stvore iluziju simultanih zbivanja na različitim razinama (plesna vrtnja, krvotok, pretvaranje ognja u prah, ciklus života i smrti).

Micićev program kao i već »uhodana« praksa mnogobrojnih avangardnih pjesnika (svih usmjerenja) koji djelomično ili u potpunosti usvajaju neki od oblika simultanizma čine daljnji pregled nepotrebnim, jer se o počecima jedva može govoriti kad određena tehnika ili stil postanu gotovo opće dobro. Ipak, presjek hrvatskoga poetskog simultanizma i njegovih glavnih tipova završit ću s tekstom koji, po mom mišljenju, u domaćem pjesništvu doseže krajnju poziciju kad je riječ o pretpostavkama i ishodištima simultanističkoga poimanja lirskoga teksta u razdoblju ranoga modernizma. To je Ujevićev tekst *Poezija rječnika* iz 1928.

Poezija rječnika zapravo je prilično logičan poetski ishod kad se uzme u obzir poetički zaokret u duhu neortodoksnoga futurizma što ga je autor izvršio početkom dvadesetih godina i ustrajno razvijao u nizu pjesama (*Kotao, Nadmiris, Sutrusni tramvaji, San i ludilo*) razasutih po različitim časopisima. Već naslov sugerira pretenziju da u prostor teksta uđe praktično cjelokupan jezični sadržaj, dok je kompozicijsko načelo manje-više reducirano na povezivanje leksičkoga materijala po zvukovnoj srodnosti («Kozmokracija gledana kroz prozore kočije»). Subjekt iskaza, »vlasnik« jedinstvena i istodobno izrazito heterogena (izfragmentirana) jezičnog prostora vodi se isključivo nesputanim jezičnim asocijacijama i aleatoričkim načelom («Abecedar, adresar, Boten, Gotha, rječnik, kalendar/agenda kompas, Krsto Moravac, gospodo!/Kapsule su kap sule! A točak je kotač./i tub je but...«). Dok se u prijašnjim simultanistički koncipiranim pjesmama sintaksa održavala u umjerenim (parataktičkim) okvirima, u *Poeziji rječnika* postupci enumeracije i jukstaponiranja, aloglotizmi, zvukovne asocijacije i igre riječima potpuno brišu zakonitosti narativnoga slijeda, a mnogobrojne rečenice sastoje se od samih imenica u nominativu.

Na prvi pogled reklo bi se da Ujević u *Poeziji rječnika* već usvojenim simultanističkim postupcima nastoji zahvatiti što širi spektar pojava (potencijalno sa svih prostora i iz svih vremena) koje ulaze u obzor njegova lirskog subjekta, jer se on

u tom razdoblju deklarira kao »ventilator anagramske misli« ili »geografski protegnut leš«. Na djelu je, međutim, uzevši u obzir konačni rezultat »rječničkoga izlistavanja« i njegova odjeka u čitateljevoj svijesti, obrnut proces koji vodi ukidanju bilo kakve reprezentacije. Prostor i vrijeme paradoksalno se »rastvaraju« na verbalnoj razini – postoji samo prezent i globalni prostor što ga je subjekt interiorizirao – riječi denotiraju sve, ali se u krajnjoj instanci vraćaju sebi da bi se zatvorile u autoreferencijalni iskaz.

Zašto mi se Ujevićeva pjesma čini tako znakovitom, ne samo u kontekstu hrvatskoga simultaničkoga pjesništva? Zato, rekao bih, što u određenom pogledu ilustrira književnopovijesni hod modernističkoga pisma koje – u neprestanoj želji da nadmaši netom stečene pozicije,¹⁵ s namjerom da moderni svijet prikaže u svojoj kompleksnosti i da u izmijenjenim okolnostima dosegne cjelinu smisla koja pak neprestano izmiče – nužno završava u slijepoj ulici u kojoj je »trascendentalno označeno« nedohvatljivo. Drugim riječima, modernistički tekst, s početka vođen ambicijom da premreži svijet (one njegove aspekte koji su po mišljenju modernista ostali izvan dosega realističkoga mimetizma), gubitak smisla (povjerenja u tradicionalne modele reprezentacije i utvrđeni simbolički poredak) nadomješta činom pukoga imenovanja.

¹⁵ U takvu shvaćanju logike razvoja modernizma i karktera modernističkoga teksta ponajprije se oslanjam na studiju A. Eysteinsona, *The Concept of Modernism*, Ithaca & London, 1990.

THE BEGINNINGS OF SIMULTANISM IN CROATIAN POETRY

S u m m a r y

Simultanism, an attempt to conjure up in a piece of writing the existence of spatially distant phenomena or to bring into some close connections events that are in reality distant in point of time is a relatively new literary strategy and is connected with the modern (Modernist) understanding of text, space and time. Since previous students of simultanism (Žmegač, Flaker) have dated the beginnings of simultanist poetry differently, this paper draws a distinction between simultanist procedures (such as enumeration, asyndetic sequencing, juxtapositions) and simultanism as a principle of structure and composition. It is shown that Matoš's *Mora* (1907) abounds in simultanist procedures and yet retains logical and causal sequences in expounding its content, while with the same phenomenon, the avant-garde texts of Krleža, Šimić, Cesarec, Micić, Ujević constitute various types of spatial and temporal simultanism. Although the article considers the basic types in chronological order, the basic intention is to show the logic of the experimental movement in Modernist writing to the ultimate consequences that derive from this new approach to the text.