

# INTERTEKSTUALNOST KAO OBLIK KNJIŽEVNOGA PAMĆENJA: POEZIJA IVANA SLAMNIGA

*Kristina Grgić*

»Čitao sam stranu literaturu  
Nasumice, ali dosta...«

Stihovi Slamnigove pjesme *Čitao sam stranu literaturu*<sup>1</sup> mogli bi poslužiti kao humorističan moto njegova cjelokupnog poetskog opusa, u kojemu je na različite načine zabilježio vlastito iskustvo čitanja tekstova iz brojnih inozemnih književnosti. Sklonost k uspostavljanju veza s drugim tekstovima, ne samo iz inozemnih nego i iz hrvatske književne tradicije, koju je sâm Slamnig svojedobno nazvao »knjiškošću« vlastite poezije<sup>2</sup>, drži se stoga jednom od prepoznatljivih značajki njegove autorske poetike.<sup>3</sup> Njegovi tekstovi time postaju svojevrsnim čitateljskim izazovom,

---

<sup>1</sup> Pjesma je objavljena u zbirci *Sed scholae* (1987.). Svi Slamnigovi stihovi navode se prema: Ivan Slamnig, *Sabrane pjesme*, prir. Antun Šoljan, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1990.

<sup>2</sup> Ivan Slamnig, »Iz vlastite stihotvorne radionice«, u: *Sedam pristupa pjesmi*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1986., str. 179.

<sup>3</sup> Prema riječima Zorana Kravara, Slamnigova poezija po »sposobnosti (...) da tuđi tekst, tuđu maniru ili stih iskoristi kao materijal novoga književnog djela

jer zahtijevaju od svojih recipijenata razmjerno široko poznavanje autorâ i djelâ hrvatske i svjetske književnosti koji su u njima zastupljeni.

Slamnigovi intertekstualni postupci mogli bi se u ovome slučaju promatrati kao specifičan oblik književnoga pamćenja, tj. »pohranjivanja« prethodnih književnih tradicija i tekstova u vlastitima, koje se provodi u činu pisanja te koje je potrebno ponovno aktivirati prilikom čitanja i interpretiranja njegove poezije.<sup>4</sup> Njegov model književnoga pamćenja nastao je na razmeđu dvaju razdobljâ dvadesetostoljetne književnosti, koja su, na donekle različite načine, u središte pozornosti stavljala problem odnosa s književnom tradicijom. Slamnigov se poetski opus u hrvatskoj znanosti o književnosti naime uglavnom navodio kao primjer prijelaza iz kasnoga modernizma u postmodernizam, koji se mogao očitati i iz njegove uporabe intertekstualnih postupaka. Dok se kao temeljni uzor u ranijoj poeziji spominjao angloamerički modernizam, te poglavito eliotovski dijalog s tradicijom, kasnije su se zbirke (prema podjeli Cvjetka Milanje, od *Analecte* 1971.) držale reprezentativnima za postmodernistički model intertekstualnosti, koji se od modernističkoga razlikuje učestalijom uporabom takvih postupaka i relativiziranjem vrijednosnih kriterija.<sup>5</sup> Svojevrsan otklon od modernističkoga i naznake postmodernističkoga modela mogli su se,

---

(...) znatno nadilazi većinu suvremenih pisaca, ne samo domaćih«. Zoran Kravar, »Književno djelo Ivana Slamniga«, u: Ivan Slamnig, *Barbara i tutti quanti: izbor iz djela*, prir. Z. Kravar, Školska knjiga, Zagreb 1999., str. 16.

<sup>4</sup> O intertekstualnosti kao obliku književnoga i kulturnoga pamćenja v. npr. Dubravka Oraić-Tolić, *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1990.; ista, *Paradigme 20. stoljeća: avangarda i postmoderna*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1997.; Renate Lachmann, »Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature«, u: *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ur. A. Erll i A. Nünning, Walter de Gruyter, Berlin – New York 2008.

<sup>5</sup> Cvjetko Milanja, *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000., I. dio*, Zagrebografo, Zagreb 2000., str. 90. Slamnigov poetski opus obuhvaća deset zbirki pjesama, objavljenih sljedećim redoslijedom: *Aleja poslije svečanosti* (1956.), *Odron* (1956.), *Naronska siesta* (1963.), *Limb* (1968.), *Analecta* (1971.), *Dronta*

doduše, prepoznati i u ranijim pjesničkim tekstovima, ponajprije u Slamnigovoj sklonosti k ironiji, humoru i ludizmu, koja se potom intenzivirala u kasnijoj fazi njegova pjesničkog stvaranja.<sup>6</sup>

Kao još jedno obilježje Slamnigove poezije isticala se njezina komunikativnost, odnosno njezina navodna recepcijska nezahitjevnost. Ona se u kasnijim zbirkama poglavito dovodila u vezu s autorovim preuzimanjem tradicije tzv. »lakog stiha«, koji zauzima prijelazno područje između umjetničke i pučke književnosti.<sup>7</sup> Ipak, uočeno je i da mnogobrojne intertekstualne poveznice dovode u pitanje »lakoću« Slamnigove poezije, jer »pamćenje« književnih tekstova i tradicija, čak i onda kad se očituje u humorističnome i naizgled nezahitjevnome obliku, zahtijeva kompetentna recipijenta, koji raspolaze jednakim čitateljskim iskustvom kao i sâm autor.<sup>8</sup>

Da bi se u cijelosti rekonstruirao Slamnigov model književnoga pamćenja i ustvrdilo na koji se način u njemu odražavaju spomenute značajke njegove poezije, bilo bi potrebno provesti analizu njezina sveukupnog intertekstualnog repertoara. Budući da bi takvo istraživanje zahtijevalo znatno veću količinu prostora, u ovome će se radu pokušati ocrtati temeljna

---

(1981.), *Sed scholae* (1987.), *Relativno naopako* (1987.), *Tajna* (1988.) i *Ranjeni tenk* (2000.).

<sup>6</sup> Na razlike između Slamnigova i Eliotova odnosa prema tradiciji u njihovim pjesničkim tekstovima upozorila je Dunja Detoni-Dujmić, koja, za razliku od Eliotove vjere »u autoritet citiranih predložaka i kulture kojoj pripadaju«, u Slamnigovoj poeziji prepoznaje »erozivne porive spram tradicije«, koja se u njima »demitizira (...) razarajućom kritičkom ironijom« (»U okružju T. S. Eliota«, *Forum*, XXXV, br. 3-4/1986., str. 396, 401). S toga je stajališta također znakovit Slamnigov opis postmodernizma u književnosti, koji je primjenjiv i na njegovu, osobito kasniju, poeziju: »Osnovno je u (postmodernističkom – op. K. G.) postupku ironija, posebno ruganje samom sebi, aluzivnost i citatnost, parodija, zasićenost pučkom kulturom, krajnji nemar prema uzvišenim idejama i gestama. Od svega toga modernizam bježi, traži artizam i tradicionalizam.« Ivan Slamnig, *Svjetska književnost zapadnoga kruga*, Školska knjiga, Zagreb 21999., str. 380-381.

<sup>7</sup> Zoran Kravar, op. cit., bilj. 3, str. 11.

<sup>8</sup> Cvjetko Milanja, op. cit., bilj. 5, str. 101.

obilježja toga modela na primjeru jednoga njegova segmenta – tekstova koji ne pripadaju hrvatskoj književnosti, a koji su ovdje obuhvaćeni pojmom svjetske književnosti. Osvrt na taj dio njezina intertekstualnog repertoara moći će ujedno ilustrirati na koji se način Slamnigova poezija, uspostavljenjem brojnih i raznovrsnih veza s inozemnim tekstovima i tradicijama, i sama uključuje u svjetsku književnost.

\* \* \*

Analiza Slamnigova modela pamćenja svjetske književnosti može započeti utvrđivanjem njegovih prostornih i vremenskih granica. Svojim izborom intertekstualnih predložaka autor tako, s jedne strane, stvara vlastiti prostor svjetske književnosti, čije se granice većim dijelom poklapaju s granicama zapadnoga kulturnog kruga. Zastupljene su pritom sljedeće književnosti: njemačka, francuska, talijanska, engleska, angloamerička, ruska, španjolska, portugalska, irska, švedska, slovenska i srpska. Od književnih tradicija izvan zapadnoga kruga prisutne su pak japanska, kineska i peruanska. Veliki broj uvrštenih autora i tekstova pripada »kanoniziranima«, tj. onima čiji se status u svjetskoj književnosti danas može držati neupitnim (Goethe, Puškin, Ronsard, Dante, Camões, Shakespeare i dr.). Ipak, nije zanemariv ni udio manje poznatih književnika (primjerice, irski pjesnik James Stephens [1882.-1950.], švedska književnica Agnes von Krusenstjerna [1894.-1940.] i dr.), a intertekstualni repertoar Slamnigove poezije uključuje i tekstove nekoliko autora dječje književnosti (Karl May [1842.-1912.], Carlo Collodi [1826.-1890.] i L. Frank Baum [1856.-1919.]).

Istodobno, njegova poezija nudi presjek kroz gotovo sva razdoblja europske odnosno zapadne povijesti književnosti. Njezine intertekstualne poveznice obuhvaćaju vremenski raspon od najranijih epoha, tj. hebrejske (*Biblija*) i antičke sve do književnosti XX. stoljeća, a jedino stoljeće koje je izostavljeno jest XVIII. Od izvaneuropskih književnosti, kineska je zastupljena tekstem iz samih početaka njezine povijesti (*Ši king*, V. st. pr. Kr.), peruanska modernističkim pjesničkim tekstem (*Piedra negra sobre una*

*piedra blanca* Césara Valleja [1892.-1938.]), dok su iz japanske preuzeti metrički oblici koji ne posjeduju istaknutije književnopovijesne asocijacije.

Sâm proces pamćenja svjetske književnosti u Slamnigovim se tekstovima odvija na nekoliko razina, a intertekstualni postupci koje autor rabi mogu se, sukladno definiciji Dubravke Oraić-Tolić, podijeliti na eksplicitne i implicitne. Eksplicitnima bi pripadala uporaba citata, bilo da je riječ o citiranju dijelova drugih tekstova ili o žanrovskim i metričkim citatima, dok bi se u implicitne mogle uvrstiti aluzije i reminiscencije na druge tekstove.<sup>9</sup> S obzirom na odnos koji se uspostavlja između novoga teksta i prototeksta na semantičkoj razini, mogu se uočiti dva tipa intertekstualnih veza. U prvome se nastoji očuvati značenje preuzetih predložaka, dok je u drugome, koji je ujedno učestaliji, izraženija težnja za resemantizacijom prototeksta, uglavnom u humorističnome ili ironičnome tonu.<sup>10</sup>

## 1. CITIRANJE DRUGIH TEKSTOVA

### 1. 1. Uporaba mota

Prvi način citiranja u Slamnigovoj poeziji – uporaba mota – doima se manje zahtjevnim na razini prepoznavanja odabranoga predloška jer sadrži prave citatne signale, tj. izravno upućuje na svoj prototekst, pri čemu se nerijetko navodi njegov autor ili naslov.<sup>11</sup> No, otegotna je okolnost činjenica da autor u većini slučajeva rabi interlingvalne citate, odnosno

---

<sup>9</sup> Dubravka Oraić-Tolić, *Teorija citatnosti*, op. cit., bilj. 4, str. 13-14.

<sup>10</sup> Renate Lachmann prvi tip intertekstualnosti naziva metonimijskim, a drugi metaforičnim (op. cit., bilj. 4, str. 305), dok Dubravka Oraić-Tolić rabi isti pojmovni par, ali sa suprotnim značenjem (op. cit., bilj. 4, str. 39). Terminološke razlike navedenih autorica zahtijevale bi zasebnu raspravu, koja izlazi izvan okvira ovoga rada.

<sup>11</sup> D. Oraić-Tolić, op. cit., bilj. 4, str. 16.

ostavlja ih na izvornome jeziku<sup>12</sup> – konkretno, francuskom, engleskom, ruskom, talijanskom, slovenskom, njemačkom, staronjemačkom i srednjevisokonjemačkom. Čitateljima koji ne (pre)poznaju citat komunikacija se ipak olakšava umetanjem njegova prijevoda ili parafraze u tekst pjesme.

Poznavanje izvornoga konteksta odabranoga mota u manjem broju tekstova na prvi pogled nije potrebno za njihovo razumijevanje. Takav je odnos, primjerice, uočljiv u pjesmi *More vrvi vrnutima* (*Odrón*), u kojoj je kao moto preuzet dio stiha iz pjesme *Plovidba u Bizant* (*Sailing to Byzantium*) Williama Butlera Yeatsa (1865.-1939.). Riječ je zapravo o detalju iz autorova opisa imaginarnog prirodnog krajolika (*mackerel-crowded seas*), koji je preveden u naslovu Slamnigova teksta. Taj se opis pojavljuje u prvoj strofi Yeatsove pjesme kao simbol tjelesnoga i čulnoga života, koji lirski subjekt drži inferiornim umjetnosti, utjelovljenoj u slici mitskoga Bizanta, pa su preostale tri strofe posvećene veličanju njezine neprolazne ljepote.<sup>13</sup> Nasuprot tomu, Slamnigova se pjesma sastoji isključivo od opisa morske pučine, u kojemu se varira i proširuje izvorna Yeatsova slika i naglašuje osjetilni (vizualni i taktilni) doživljaj lirskoga subjekta.<sup>14</sup> Može se zamijetiti da je Slamnig englesku sintagmu odabrao i zbog osobitih zvukovnih svojstava njezina hrvatskog prijevoda (*more vrvi vrnutima*)<sup>15</sup>, te mu je on poslužio kao polazište za asonantna i aliteracijska ponavljanja koja se protežu duž cijeloga teksta:

---

<sup>12</sup> Ibid., str. 23.

<sup>13</sup> Za tumačenje ove Yeatsove pjesme, v. pogovor Lj. I. Gjurgjan u: *William Butler Yeats*, prir. Ljiljana Ina Gjurgjan, Školska knjiga, Zagreb 2001., str. 322.

<sup>14</sup> O takvoj »doživljajnosti«, tj. inzistiranju na prikazu neposrednih dojmova, kao temeljnome obilježju Slamnigove ranije poezije, v. Zoran Kravar, »Uz sabrane pjesme Ivana Slamniga«, *Dubrovnik*, IV, br. 3/1993., str. 204-205.

<sup>15</sup> U prijevodu Antuna Šoljana, primjerice, nije u tolikoj mjeri naglašeno glasovno ponavljanje (»vrije / more od skuša«; u: *ibid.*, str. 83), iako je ta inačica Yeatsove sintagme na ponešto drukčiji način uključena u glasovne figure prve strofe njegova prepjeva.

*More vrvi vrnutima*

*... mackerel-crowded seas*

*W. Butler Yeats*

More je puno riba	
puno vrnuta lokarda modrih hrbata	vrvi
modrih vlažnih hladnih srdela more	
se diže i spušta sluzavo more je	vrvi
modro od modre ribe vlažne	vrvi
nabreknuje prugasto sluzavo	vrvi
kuca i diže se i spušta i	
(more) kad se dotakne pod jagodicama je kao	
da se dira ženska	

Način na koji se u Slamnigovoj pjesmi pamti odnosno preobrazuje Yeatsov prototekst pruža tako novu mogućnost njezina čitanja, pa se ona u ovome slučaju može promatrati i s obzirom na svoj otklon od polazišne pjesme. Ipak, dok naizgled u potpunosti zanemaruje esteticističku poruku Yeatsove pjesme, razvidno je da Slamnig ne teži ni realističnome opisu morske pučine, nego u prvi plan stavlja formalna svojstva svojega teksta, kako spomenutim glasovnim figurama tako i specifičnim grafičkim aranžmanom<sup>16</sup> i sintaktičkim ustrojem (cijela se pjesma sastoji od jedne rečenice, bez interpunkcijskih znakova).

Znatno je veći broj pjesama koje se oslanjaju na izvorno značenje preuzetoga mota i dalje ga razrađuju, bilo u afirmativnome bilo u

---

<sup>16</sup> Leksem »vrvi«, grafički izdvojen od ostatka teksta, u ovome bi slučaju trebao vizualno dočarati kretanje morske površine. S ovoga je stajališta pjesma *More vrvi vrnutima* bliska ostalim Slamnigovim eksperimentima s vizualnim aspektima poetskoga teksta, poput – vjerojatno najpoznatije – pjesme *Kvadrati tuge* iz prethodne zbirke *Aleja poslije svečanosti*, ili pak pjesme *Ulazi kuter bijel kao jaje u*, koja se također nalazi u *Odronu* (Pavao Pavličić, *Mala tipologija moderne hrvatske lirike*, Matica hrvatska, Zagreb 2008., str. 188). Nekoliko takvih tekstova može se pronaći i u zbirci *Analecta*.

humorističnome tonu. »Semantički višak«<sup>17</sup>, tj. novi sloj značenja koji citirani predložak zadobiva u odnosu s novim tekstom, može se postići na različite načine. On, primjerice, može proizlaziti iz razlike između izvornoga književnopovijesnog konteksta citata i suvremenoga konteksta u kojemu nastaje Slamnigov tekst. Ta je razlika osobito istaknuta u pjesmama koje posežu za tekstovima iz ranijih razdoblja, poput srednjega vijeka (npr. *Rano se diže lijepa Alicija* [*Sed scholae*] i francuska anonimna usmena pjesma; *Pjesma o Hildebrandu* [*Sed scholae*] i istoimena njemačka epska pjesma; *U mnogih starih priča* [*Relativno naopako*] i *Pjesma o Nibelunzima*) ili renesanse (*À Hélène* [*Aleja poslije svečanosti*] i Ronsardov sonet Heleni; *Moja draga mene muštra* [*Sed scholae*] i *Jakob i Rakela* L. V. de Camõesa).

Među navedenim se primjerima kao ilustrativna može izdvojiti pjesma *À Hélène*. Slamnig je kao njezin moto odabrao dva posljednja stiha jednoga od soneta iz ciklusa francuskoga pjesnika Pierrea de Ronsarda (1524.-1585.) koji je posvećen Heleni, jednoj od četiriju dama njegove ljubavne poezije.<sup>18</sup> Stihovi su u motu ostavljeni u izvornome obliku, dok je u tekst pjesme, također kao poanta, umetnut njihov hrvatski prepjev. I ovaj bi primjer zbog karakterističnoga grafičkoga izgleda vrijedilo navesti u cijelosti:

*À Hélène*

*Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain,  
Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.*

Ja ću umrijeti

a prije toga ću ovo izgovoriti:

»mnogo gvozdениh klinova imam umjesto  
živaca već

---

<sup>17</sup> R. Lachmann, op. cit., bilj. 4, str. 309.

<sup>18</sup> U Ronsardovoj su se ljubavnoj poeziji tijekom desetljeća izmijenile četiri »gospice«: Marie, Cassandre, Astrée i Hélène. Spomenuti ciklus soneta, posvećen Hélène de Fonsèque (de Surgères), objavljen je 1578. g. (v. Mirko Tomasović, »Petrarkisti i petrarkistice« u: *Zvonjelice ljuvene [novi prepjevi]*, La Mongolfiera – Društvo hrvatskih književnika, Castrovillari – Zagreb 2003.).



par proteza kojekuda

i naočale«

i ne će me više biti uopće:

a) za razgovore

b) za šetnje

c) za poljupce

d)

a eventualne boce likera u meni

zakopat će zajedno s mnome.

Ja ću umrijeti, o tom nema diskusije,

a tko će onda pitati jesam li bio fer?

Živite – vjerujte mi, i ne čekajte duže

već sabirite danas života ovog ruže.

Slamnig preuzima ključni motiv Ronsardova soneta – *carpe diem*, koji je sažet u citiranoj poanti, te, sukladno tome, i motiv buduće smrti lirskog subjekta, koji se u polazišnoj pjesmi rabi kao argument u ljubavnom nagovaranju adresata-Helene. Između Slamnigova lirskog subjekta i neimenovanoga adresata također je uspostavljen ljubavni odnos, iako on nije eksplicitno naznačen kao u francuskom tekstu<sup>19</sup> nego na njega tek upućuje spomen poljubaca. Njegov je lirski subjekt, međutim, posve različit od Ronsardova, koji je, sukladno onodobnim konvencijama ljubavne lirike, prikazan kao pjesnik-zaljubljenik s (pseudo)autobiografskim crtama. Slamnigov se lirski subjekt eksplicitno ne deklarira kao pjesnik, a njegov se vlastiti opis svodi na tematiziranje budućih tjelesnih nedostataka, odnosno najavu da će mu dijelovi tijela doslovno biti zamijenjeni ili »nadopunjeni« mehaničkim pomagalicama.

Kontrast između Ronsardova predložka, koji obrađuje motiv prolaznosti u kodu ranonovovjekovne ljubavne lirike, i Slamnigova teksta, u

---

<sup>19</sup> U analizi Ronsardova teksta konzultiran je hrvatski prepjev Mirka Tomasića (ibid., str. 131).

kojemu se ljubavna tematika prepleće s prikazom tjeskobe i dezintegracije modernoga subjekta, istaknut je i na formalnoj razini. Citiranim, tj. prepjevanim stihovima francuskoga autora, koji posjeduju razmjerno visok stupanj formalnoga ustroja (napisani su u hrvatskoj inačici aleksandrinca i vezani rimom)<sup>20</sup>, suprotstavljen je ostatak teksta, napisan slobodnim stihom, koji u središnjem dijelu, u postupku nabiranja, podsjeća na formu znanstvenoga ili birokratskoga diskursa. Dva retka koja neposredno prethode poanti s toga stajališta funkcioniraju kao svojevrstan prijelaz, jer oponašaju Slamnigovu prijevodnu inačicu aleksandrinca, iako se ne rimuju.<sup>21</sup>

Među primjerima u kojima Slamnig uporabom mota postiže humorističan učinak može se spomenuti pjesma *Tihi vetar od Levanta (Relativno naopako)*. Izvor humora u tome tekstu postaju aluzije na autorov vlastiti, odnosno njemu blizak zemljopisni i povijesni kontekst. On je konkretno prikazan kao podijeljen na sjeverni, tj. kajkavski, i balkansko-orijentalni, na što dijelom upućuje naslov, koji je također citat, preuzet iz usmene čakavske

---

<sup>20</sup> Slamnig u prepjev Ronsardovih stihova uvodi parnu rimu, koje nema u izvorniku, čime vjerojatno želi snažnije istaknuti njihovu ulogu poante. Ronsardovi se katreni rimuju ccd eed, a taj je način rimovanja (tzv. *sonnet marotique*) specifičan za francusku sonetnu tradiciju. Usp. prepjev Ronsardovih katrena Mirka Tomasovića:

Utvara bez kosti, pod zemljom ću biti,  
u sjeni mrčike svoj ću pokoj sniti;  
vi ćete, uz oganj čučec, s tegom ljetâ,  
moju ljubav i svoj prezir žalit vruće.  
Živite, ne mareć za dane budúće:  
žića danas ružu berite dok cvjeta.

<sup>21</sup> Stih kojim su prevedeni Ronsardovi stihovi Slamnig je opisao kao jampski četrnaesterac (»O versifikaciji prijevoda«, u: *Disciplina mašte*, Matica hrvatska, Zagreb 1965., str. 134). I redak »a eventualne boce likera u meni« bio bi, doduše, blizak tome stihu, ali po broju slogova, a ne toliko po rasporedu naglasaka.

pjesme *Marina kruna*.<sup>22</sup> U ovome je primjeru zanimljiv način na koji je citiran odabrani moto, početak prvoga stiha Goetheove pjesme *Mignon*: iza njemačkih je riječi naime navedena latinska kratica *etc.* («*Kennst du das Land etc.*»). Ona bi mogla upućivati kako na autorovu pretpostavku da je ta pjesma općepoznata njegovoj publici, pa stoga nema potrebe navoditi dalje stihove<sup>23</sup>, tako i na njegov slobodniji, možda čak i nemarniji, odnos prema tom prototekstu.<sup>24</sup> Drugu pretpostavku potvrđuje način na koji je Goetheov predložak obrađen u Slamnigovoj pjesmi, koja izravnu vezu s njemačkim citatom uspostavlja putem prijevoda u prvome retku te preuzimanjem središnjeg motiva čežnje za jugom i metričkim citatom («Poznaš li kraj, za kojim srce vapi? / Onamo 'namo vodi zavodniče...«).<sup>25</sup> Žuđeni prostor međutim, umjesto Goetheove Italije, postaje kraj »preko Sutle«, »gdje peku se ćevapi« i vino toči »Crnoglavac Lupus«, što je latinizirani oblik imena Vuka Karadžića.<sup>26</sup>

Slamnigova se pjesma na još jedan način udaljuje od svojega predloška: *Tihi vetar od Levanta* ne tematizira samo čežnju za balkanskim

---

<sup>22</sup> Maja Bošković-Stulli, »Slamnig i usmeno pjesništvo«, *Umjetnost riječi*, XLVII, br. 1-2/2003.

<sup>23</sup> Riječ je naime o Goetheovoj pjesmi koja je u zapadnoeuropskome kulturnom krugu postala iznimno popularnom. Prvi put je objavljena unutar prvoga dijela romana *Naukovanje Wilhelma Meistera* (1795.-1796.), a potom je zasebno tiskana u izdanju Goetheovih djela iz 1815. V. Oskar Seidlin, »Zur Mignon-Ballade«, *Monatshefte*, XLI, br. 5/1949.

<sup>24</sup> U ovome je kontekstu znakovita i Slamnigova razmjerno nepovoljna ocjena Goetheove *Mignon*, za koju izrijekom tvrdi da se nalazi »na pragu kiča«. »Mediterski položaj i sjevernjačke vizije Hrvata«, u: *Sedam pristupa pjesmi*, op. cit., bilj. 2, str. 16.

<sup>25</sup> Slamnigova je pjesma napisana u jampskim jedanaesteračkim redcima, kao hrvatskoj inačici rimovanoga jampskog pentametra Goetheova izvornika. Autor pritom ne preuzima Goetheovu strofu nego rabi katrene s ukrštenom rimom, koji su karakteristični za ovu i njegove kasnije zbirke (v. bilj. 33).

<sup>26</sup> Na tu Slamnigovu jezičnu igru upozorio je Pavao Pavličić («Bilješke«, u: Ivan Slamnig, *Relativno naopako*, prir. Pavao Pavličić, Mozaik knjiga, Zagreb 1998., str. 388).

jugom, nego najavljuje buduće razočaranje njime i želju za povratkom na sjevernu stranu Sutle:

Al kada tretič čuješ kokotička  
posegnut ćeš za šljivom da te spase,  
jer u srcu zaželjet ćeš se cvička,  
kranjske kobase da se vrate nase.<sup>27</sup>

Uz uporabu dijalektizama i kolokvijalizama, jedan aspekt resemantizacije Goetheova središnjeg motiva osobito pridonosi humorističnome učinku Slamnigova teksta i podcrtava njegov travestijski odnos prema izvorniku: čežnja za jugom, a poslije i sjeverom, iskazana je u obliku čežnje za hranom koja je tipična za te krajeve – čevapima, pljeskavicama, ražnjicima, kiselim kupusom i »šljivom« s jedne te »cvičkom« i »kranjskim kobasama« s druge strane.

## 1. 2. Citiranje naslova

Drugi oblik citiranja, preuzimanje cjelovitoga ili izmijenjenoga naslova drugoga teksta, može se također svrstati u kategoriju recepcijski manje zahtjevnih intertekstualnih postupaka, jer se i u njima jasno naznačuje veza s prototekstom. Pojedini naslovi, doduše, mogu iznevjeriti očekivanja čitatelja/tumača, poput obiju inačica pjesme *Barbara* (*Aleja poslije svečanosti* i *Naronska siesta*), koje, izuzev preuzimanja naslova, ne uspostavljaju nikakav drugi odnos s izvornom pjesmom Jacquesa Préverta

---

<sup>27</sup> Opreku Goetheovoj čežnji za jugom Slamnig je uočio i u Mihanovićevoj *Požudi domovine*, koju opisuje kao »protupjesmu (...) *Mignon*«, jer, iako se oslanja na Goetheov tekst, opjevavajući krajolik sjeverne Hrvatske implicitno upozorava na »zavodničke čari romanskoga Juga« (Ivan Slamnig, op. cit., bilj. 6, str. 16). Na tome bi se tragu Slamnigova pjesma također mogla definirati kao »protupjesma« Goetheovoj, koja pak eksplicitno upozorava na »zavodničke čari« balkanskoga juga.

(1900.-1977.). U ovome je slučaju ponajprije znakovit izbor predložka, jer je u razdoblju u kojemu nastaju te Slamnigove pjesme Prévert bio jedan od najčitanijih inozemnih pjesnika u Hrvatskoj.<sup>28</sup> Na sličan se način prema svojem predlošku odnosi pjesma *Popodne jednog silfida (Naronska siesta)*, koja u ponešto izmijenjenom obliku priziva naslov Mallarméove poeme *Poslijepodne jednoga fauna* (1876.).

Za značenje većine tekstova iz ove skupine ipak je bitna veza s prototekstom, bilo da se on na slobodniji način parafrazira ili se na njega aludira (npr. *Le petit testament* F. Villona i *Pikova dama* A. S. Puškina i istoimene pjesme u zbirci *Sed scholae*; *Piedra negra sobre una piedra blanca* Césara Valleja i *Piedra blanca sobre una piedra negra* u zbirci *Ranjeni tenk*, i dr.). Kao jedan od primjera takva citiranja naslova može se izdvojiti pjesma *Svojoj plašljivoj gospoји (Naronska siesta)*, koja iz istoimene pjesme engleskoga baroknog autora Andrewa Marvella (1621.-1678.)<sup>29</sup> preuzima središnji motiv nagovaranja na ljubav. Slamnig zadržava i Marvellov motiv buduće smrti adresata – objekta ljubavi, ali, dok se on u izvorniku koristi kao argument u duhovitoj i paralogičnoj razradbi toposa *carpe diem*, Slamnigov tekst postaje ozbiljan prijekor lirskoga subjekta svojoj hladnoj »gospoји«, u kojemu smrt znači njihovo konačno otuđenje:

(...) I kad me ljudi budu pitali  
Jesam li te imao  
Ja ću šutjeti

---

<sup>28</sup> O Prévertovoj recepciji u tome razdoblju v. Pavao Pavličić, »Jesenjin, Lorca i Prévert, miljenici hrvatskog čitateljstva«, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti: Zbornik radova IX. Hrvatska književnost XX. stoljeća u prijevodima: emisija i recepcija*, ur. Cvijeta Pavlović i Vinka Glunčić-Bužančić, Književni krug, Split 2007.

<sup>29</sup> Pod tim je naslovom objavljen Slamnigov prijevod Marvellove pjesme (izv. *To His Coy Mistress*; v. *Antologija evropske lirike od srednjeg vijeka do romantizma*, prir. Nikola Milićević, Školska knjiga, Zagreb 1974., str. 201).

Ili ću reći da nisam  
Kao da te uopće nije bilo

Slamnigova obrada popularne ranonovovjekovne teme u ovome je tekstu bliska prije navedenoj pjesmi *À Hélène*. Njihov se ozbiljan ton može čitati u ključu egzistencijalističkih preokupacija Slamnigovih prvih četiriju zbirki, u kojima Cvjetko Milanja kao dominantnu tematiku prepoznaje bezizlazje, besmislenost, strah, smrt i osamljenost, »u svijetu koji je otuđen i nedostaje mu emocionalna sposobnost«. <sup>30</sup>

Dok takve preokupacije Milanja drži bliskima zajedničkim okvirima modernističke krugovaške poetike, Slamnigov odnos prema prototekstu koji se u djelomično izmijenjenom obliku citira u naslovu pjesme *Metabiološko petostroftje (Sed scholae)* može se promatrati na tragu postmodernističkoga »krajnj[eg] nemar[a] prema uzvišenim idejama i gestama«. <sup>31</sup> Njezino je polazište ciklus drama *Metabiološko petoknjižje (Back to Methuselah. A Metabiological Pentateuch)* Georgea Bernarda Shawa (1856.-1950.), na koji se Slamnig, izuzev u naslovu, poziva i putem aluzija u tekstu. Shawov dramski ciklus tematizira problem upravljanja modernim društvom, čije rješenje autor, kombinirajući religiju, filozofiju i znanstvenu fantastiku, i oslanjajući se na ideje tzv. kreativne evolucije, pronalazi u produljenju ljudskoga životnog vijeka. Vrhunac ljudske evolucije predstavljala bi pritom besmrtnost, zamišljena kao povratak u »vorteks« (vrtlog) životne energije, u kojemu čovjek napušta tijelo i postaje čista energija. <sup>32</sup> Svojevrstu polemiku s tim petodijelnim dramskim ciklusom Slamnig iznosi u

---

<sup>30</sup> Cvjetko Milanja, op. cit., bilj. 5, str. 91-92.

<sup>31</sup> Ivan Slamnig, op. cit., bilj. 6, str. 380-381.

<sup>32</sup> George Bernard Shaw, *Back to Methuselah. A Metabiological Pentateuch*, Oxford University Press, London – New York – Toronto, drugo prerađeno izdanje, 1945. (1921.).

pet katrena, poigravajući se u formi »lakoga stiha«<sup>33</sup> s pojmom vorteksa i biblijskim intertekstom Shawova »petoknjižja«. On ih, primjerice, ironizira uporabom nižega stilskog registra, navodeći da su »i Pere i Jure i svak« postali dio sveopćega vrtloga, ili njihovim spominjanjem u neprimjerenome kontekstu, pa se vorteks uspoređuje s tornadom u *Čarobnjaku iz Oza*, a njegovo djelovanje na lirski subjekt s turskim kazalištem sjena (»od mreine pravi mene / ko Turčin Karadoza«).

Shawove »uzvišene« religiozno-filozofske ideje u Slamnigovoj su pjesmi posve »prizemljene« i prikazane iz perspektive lirskoga subjekta koji ih, iako izravno sudjeluje u konačnoj preobrazbi ljudskoga roda (»Sada smo Alfa i Omega / iznad voda i zemalja«), na kraju odbacuje i izražava želju za povratkom u infantilno stanje:

Baš me briga za samovlast  
i starozavjetnu joj snagu.  
Hoću bit mali pa rast  
i biti tebi na tragu.

### 1. 3. Citati u tekstu

Treću mogućnost uporabe citata predstavlja njihovo umetanje u tekst pjesme. Na taj se način u Slamnigovoj poeziji rabe ulomci iz Jensenjinovih, Puškinovih, Leopardijevih, Heineovih, Shakespeareovih, Collodijevih, Radičevićevih i biblijskih tekstova. Taj postupak zahtijeva veći interpretativni napor, s obzirom na to da citatima nije naveden izvor te da su mnogi također interlingvalni. U ovome je slučaju znatno slabija veza između novoga teksta i konteksta citata, koji stoga redovito zadobiva

---

<sup>33</sup> Izuzev katrena, u ovoj je pjesmi za konvencije »lakoga stiha« karakteristična uporaba troiktičnog i četveroiktičnog čistoakcenatskog stiha. V. Zoran Kravar, »Vrsta kao idiolekt. Zapažanja o novijoj lirici Ivana Slamniga«, *Dubrovnik*, br. 2/1983., i str. 13 ovoga rada.

drukčije konotacije. Tako, primjerice, interlingvalnim citatom iz pjesme *Beskonačnost* Giacoma Leopardija (1798.-1897.) završava druga inačica pjesme *Barbara*, podnaslovljena kao »večernja čakula barba Nike«. Dok motivi mora i brodoloma u izvornome tekstu simbolički upućuju na naslovnu temu beskonačnosti i transcencije, u Slamigovoj se pjesmi oni rabe u doslovnome smislu, zaokružujući opis brodice kojoj je pjesma posvećena i njezine plovidbe na morskoj pučini:

...I tako je Barbara sve dalja i dalja,  
crvenim morem se pospano valja

*e il naufragar xe dolce in questo mar.*<sup>34</sup>

Kao još jedan primjer uporabe interlingvalnoga citata može se spomenuti pjesma *Ich weiss nicht was soll es bedeuten* (*Dronta*), čiji je naslov, ujedno i početni redak, preuzet iz popularne balade *Lorelei* Heinricha Heinea (1797.-1856.). Osim takva potpunog, Slamnig u svoj tekst uključuje i nepotpuni citat<sup>35</sup> iz Heineove pjesme, preuzimajući gotovo u cijelosti njegovu prvu strofu, u kojoj mijenja neke od ključnih leksema, a u posljednjem retku i jezik, poigravajući se englesko-njemačkim homofonim parom *Sinn/sin*. Značenjski pomak koji na taj način postiže pokazuje usporedba njegova i izvornoga teksta:

---

<sup>34</sup> Usp. prijevod N. Miličevića: *I brodolom je sladak na tom moru* (u: *Antologija evropske lirike od srednjeg vijeka do romantizma*, op. cit., bilj. 29). Slamnigov bi se postupak mogao svrstati u kategoriju nepotpunih citata, jer je Leopardijev stih djelomično izmijenjen i naveden u venecijanskom dijalektu (usp. izvornik: *E il naufragar m'è dolce in questo mare*), koji se, kako upozorava Pavao Pavličić, rabio i u hrvatskim krajevima (op. cit., bilj. 26, str. 388-389). Pod pojmom potpunoga citata Dubravka Oraić-Tolić razumijeva onaj u kojemu se »fragment tuđeg teksta u cijelosti (...) može pridružiti izvornom kontekstu«, dok je u nepotpunome »pridruživanje moguće samo djelomice« (*Teorija citatnosti*, op. cit., bilj. 4, str. 18).

<sup>35</sup> V. prethodnu bilješku.



»Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,  
Daß ich so traurig bin;  
Ein Märchen aus alten Zeiten,  
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.« (Heine)<sup>36</sup>

»Ich weiss nicht was soll es bedeuten  
dass ich so deutschfreundlich bin.  
Die Sünde aus alten Zeiten  
is no Original Sin.« (Slamnig)<sup>37</sup>

Bajkovito ozračje Heineove balade u Slamnigovu je tekstu nestalo, a kao njegova se središnja tema, umjesto pripovijesti o zavodljivoj rajnskoj vili Lorelei, otkriva germanofilstvo lirskoga subjekta, koji se osjeća *deutschfreudlich*. Ono je prikazano kao dio njegova kolektivnoga nasljeđa, na što upućuje pojam drevnoga (*Die Sünde aus alten Zeiten*), odnosno istočnoga grijeha (*Original Sin*).

Vežu s polazišnom pjesmom Slamnig u nastavku teksta uspostavlja spominjanjem autora (»Ja se rodih uz napor / gdje se lako rodio Heine«) i metričkim citatom, tj. preuzimanjem njegova stiha i strofe. No, unatoč

---

<sup>36</sup> Nav. prema: Heinrich Heine, *Gedichte*, iz. i prir. Christoph Siegrist, Frankfurt am Main – Insel, Insel Verlag, 1968. Usp. hrvatski prijevod Vesne Parun (iz: Heinrich Heine, *Pjesme*, prir. i ur. Vjekoslav Boban, Naklada Jurčić, Zagreb 2001.):

Ja ne znam, je li od sjena  
Sutonskih tuge sam pun.  
Tek priča iz davnih vremena  
Nujan mi obuže um.

<sup>37</sup> Ovaj tekst dio je svojevrsnog miniciklusa pjesama kojima završava zbirka *Dronta*, napisanih u Slamnigovoj varijanti »makaronskoga« njemačkog jezika, gdje se, uz njemačke, mjestimice iskrivljene, riječi, rabe i hrvatske, napisane na način koji oponaša pravila njemačke grafije (*Mein Faterlant, Der geschmurfte Kater, Süßmund von der Münze, Ich weiss nicht was soll es bedeuten*). Takvom je inačicom njemačkoga napisana samo posljednja strofa ove »heineovske« pjesme.

takvu višestrukom pozivanju na njemački prototekst, razvidno je da je on u Slamnigovoj pjesmi u potpunosti resemantiziran. Njezina bi se poveznica s Heineom stoga ponajprije mogla tumačiti kao implicitan komentar o usmjerenosti hrvatske kulture i književnosti XIX. i XX. stoljeća na njemačku, u kojoj je svojedobno Heine zauzimao važno mjesto, te je i Slamnigu poslužio kao uzor u pojedinim ranijim tekstovima.<sup>38</sup> Heineov prototekst time postaje simbolom »zavodljivosti« njemačke kulture, koja lirskome subjektu prijeti gubitkom vlastita identiteta, pa on u posljednjoj strofi i ustvrđuje: »ich bin kein Dalmatiner«.

## 2. ŽANROVSKI I METRIČKI CITATI

### 2. 1. Pamćenje žanra

U Slamnigove žanrovske citate mogu se uvrstiti francuska srednjovjekovna pjesma rastanka (*congé*, u pjesmi istoimenoga naslova iz zbirke *Relativno naopako*), španjolska romanca (*Romanca o trećem sinu* [*Aleja poslije svečanosti*]), irsko-engleski limerick (*Bio je čovjek iz Paganije* [*Dronta*]), epitalamij (istoimena pjesma u zbirci *Relativno naopako*) i trubadurska alba (zornica). Takvim bi se citatom moglo držati i preuzimanje

---

<sup>38</sup> O Heineovu utjecaju na hrvatsku poeziju XIX. i XX. st. Slamnig piše u *Svjetskoj književnosti zapadnoga kruga* (op. cit., bilj. 6, str. 173), dok u popratnome tekstu uz zbirku *Analecta* spominje da je u njegovoj ranijoj poeziji bila »pogubna (...) lektira Heinea«, kojega je tad i prevodio. Od svojih je ranijih »heineovskih pjesama« u tu zbirku uvrstio *Suton u polju* i *Waldeinsamkeit*, opisujući posljednju kao »obračun s Heineom« (»Autorova napomena«, u: Ivan Slamnig, *Analecta*, Razlog, Zagreb 1971., str. 56). Na Heinea se Slamnig poziva i u pjesmi *Mislim, pa imam jadno ja* (*Dronta*), u kojoj citira stih iz pjesme *Die Grenadiere* (za analizu njegova odnosa prema njemačkom prototekstu u tome primjeru, v. Z. Kravar, op. cit., bilj. 3, str. 18).

»lakoga stiha« u kasnijim zbirkama, ako se takav tip poezije promatra kao zasebna lirski vrsta, koja je karakteristična za njemačku i englesku književnost XIX. i XX. stoljeća, te je prepoznatljiva po specifičnim formalnim (kratki oblici i troični i četveroični čistoakcenatski stih) i sadržajnim obilježjima (tematiziranje svakodnevice, uz prevladavajući humorističan ton).<sup>39</sup>

U ovoj se skupini citata kao ilustrativna može izdvojiti alba, koja se pojavljuje u trima različitim zbirkama, pri čemu se u svakoj naziva drukčijim imenom i »citira«, odnosno rabi na drukčiji način. Taj se lirski žanr prvi put pojavljuje u zbirci *Aleja poslije svečanosti*, gdje se upotrebljava francuska inačica njegova naziva (*Aubade*). Veza je ovoga teksta sa srednjovjekovnom tradicijom trubadurske albe minimalna te se, izuzev naslova, svodi na motiv dolaska dana i rastanka ljubavnika, koji nije eksplicitno razrađen nego samo naznačen u kratkome opisu (za)ljubljene žene ili djevojke:

Oblačića gust bjelanjak  
Razvodnjenom tintom pliva.

Spavaćica pada glatko  
Svjetloplava s bijelim kragnom.

Bijelim češljem moje misli  
Iz kose si iščešljava.

Ova se pjesma može svrstati u kategoriju moderne, dvadesetostoljetne albe, u kojoj su se okušali pjesnici poput R. M. Rilkea, W. H. Audena, E. Pounda i dr.<sup>40</sup> Alba posljednjega pjesnika osobito je bliska Slamnigovoj,

---

<sup>39</sup> Zoran Kravar, op. cit., bilj. 33.

<sup>40</sup> *The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, ur. Alex Preminger, T. V. F. Brogan i dr., Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1993., str. 26.

jer se obje po konciznom i minimalističkom opisu mogu držati uzornim primjerima imagističke pjesme.<sup>41</sup> Temeljno načelo imagističkoga opisa Slamnig i Šoljan svojedobno su nazvali »principom kameje«, opisujući ga kao postupak koji »zahtijeva sažetost, škrtnost atributa, maksimalnu slikovitost i dorađenost«<sup>42</sup>, a to se načelo nesumnjivo prepoznaje i u Slamnigovoj prvoj albi.

Za razliku od prvoga primjera, pjesma *Dragi, znam da ti je utrnula ruka (Dronta)*, u čijem se podnaslovu upotrebljava naziv za ovaj žanr (*Polag stare zornice*), djelomično se oslanja na njegove srednjovjekovne konvencije. Slamnig uvodi refren, lik glasnika i dijalošku formu, koji se

---

<sup>41</sup> Usp. Poundovu *Albu*:

As cool as the pale wet leaves  
Of lily-of-the-valley  
She lay beside me in the dawn.

Nav. prema: *Lustra of Ezra Pound*, prir. Elkin Mathews, Bibliolife, 2009. (1916.).

<sup>42</sup> Ivan Slamnig i Antun Šoljan, »Misli o nacionalnoj literarnoj tradiciji«, *Međutim*, I. br. 1/1953., str. 34. Na veze između imagizma i Slamnigove ranije poezije u hrvatskoj je znanosti u književnosti višestruko upozoreno. Osim toga, Slamnig je početkom pedesetih godina XX. stoljeća u koautorstvu sa Šoljanom objavio antologiju angloameričke lirike (*Američka lirika*, Zora, Zagreb 1952.), kojoj su prevoditelji nastojali dati »upadno imažističko-modernistički ton« (*Kismet. Autobiografski zapis*, u: Ivan Slamnig, op. cit., bilj. 3, str. 392). Oni su se i u navedenom članku zalagali za uvođenje imagističkoga postupka u suvremenu hrvatsku poeziju. Od svojih je ranijih pjesničkih tekstova kao »pokušaj uzorne« imagističke pjesme Slamnig poslije istaknuo *Dobro promotivši tvoje listove* (1952., objavljena u *Analecti* – usp. Ivan Slamnig, op. cit., bilj. 38, str. 57). Iako je u vrijeme nastanka Slamnigovih tekstova upotrebljavan naziv »imažizam«, u ovome je radu, nakon uvida u noviju znanstvenu literaturu o modernističkoj poeziji (npr. Slaven Jurić, *Počeci slobodnog stiha. Eksplicitna poetika – teorija – hrvatski formativni period*, Thema – FF Press, Zadar – Zagreb 2006.), prihvaćena njegova novija inačica »imagizam«.

nerijetko susreću u trubadurskim albama.<sup>43</sup> Njegova je pjesma tako napisana u obliku razgovora između ljubavnikâ i glasnika-ptice, koja najavljuje dolazak zore. Ova je ljubavna priča, međutim, smještena u moderno doba, na što upućuje mjesto sastanka zaljubljenikâ – auto, ali i motiv gašenja ulične rasvjete, koji simbolizira dolazak dana.<sup>44</sup> Povezujući izvorni, srednjovjekovni kontekst zornice, prizvan i riječju »vitez« kojom ptica oslovljava ljubavnika, sa suvremenim prizorištem ljubavne priče, Slamnig uspijeva postići učinak »spajanja i kontrastiranja elemenata koji pripadaju našem tekućem životu, svakidašnjici, i to zagrebačkoj, i elemenata koji pripadaju davno prošloj poeziji, ili bar zvuče kao da joj pripadaju.«<sup>45</sup> Taj bi se autoreferencijalni opis dao primijeniti i na prije spomenute pjesme u kojima se uspostavljaju poveznice s književnim tekstovima iz srednjovjekovlja i ranonovovjekovlja. Citiranje »zornice« od prije analiziranih primjera razlikuje se po tome što je u ovome postupku »spajanja i kontrastiranja« staroga i novoga, tj. modernoga, naglašenija uporaba humora. Izvor je komike muški protagonist – »vitez«, koji, umjesto junaštva i plemenitosti, pokazuje znakove tjelesne slabosti, najvjerojatnije prouzročene starenjem. Osim što mu, kako se u naslovu ističe, ruka na kojoj počiva »draga« trne, ptica ga upozorava da u trenutku ljubavne strasti treba misliti »na svoja križa«. Slamnigova pjesma završava još jednom uputnicom na moderno doba, parafrazom naslova *Ubiti pticu rugalicu* (To Kill a Mocking Bird, 1960.) angloameričke spisateljice Nell Harper Lee<sup>46</sup> (»da prostrijelim kroz srce jednu / gadnu pticu rugalicu«). No, veza s tim tekstom svodi se

---

<sup>43</sup> Milivoj Solar, *Rječnik književnog nazivlja*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb 2006., str. 11.

<sup>44</sup> Usp. »(Ptica):

Viteže, gasnu zelene zdjelice,  
na zraku je poprilično svježje.  
*A sve bliže zora stiže.*«

<sup>45</sup> Ivan Slamnig, op. cit., bilj. 2, str. 179.

<sup>46</sup> Budući da se hrvatski prijevod ove knjige pojavio tek 2004. g., zahvaljujem prof. Pavlu Pavličiću što me uputio na to da se u Slamnigovoj pjesmi zapravo citira

isključivo na sintagmu »ptica rugalica«, koja je oslobođena simboličkih konotacija iz izvornika i odnosi se, u doslovnome smislu, na pticu koja se ruga vitezu.

U trećem primjeru Slamnig »pjesmu rastanka« naziva latinskim imenom *Alba* (*Relativno naopako*). Taj se tekst sastoji od dvaju katrena, pri čemu u prvome prevladavaju citati:

To bed, to bed, my curly head,  
wir müssen uns jetzt scheiden,  
jer zora rudi, dan se bijeli.  
Hoćeš još jednom? Hajde.

Prvi je stih citat iz anonimne engleske dječje uspavanke<sup>47</sup>, treći je preuzet iz hrvatske usmene pjesme<sup>48</sup>, dok bi drugi redak, s obzirom na to da je riječ o razmjerno jednostavnoj i općenitoj njemačkoj rečenici, mogao biti autorov vlastiti.<sup>49</sup> Prvi i treći redak Slamnigovu pjesmu približavaju usmenoj i pučkoj književnoj tradiciji, koja bi se u ovome slučaju mogla izravno povezati s »lakim stihom« njegovih kasnijih zbirki. Bliskost poetskoj tradiciji nižega registra ova *Alba* potvrđuje i svojim sadržajem: ona nudi neidealiziranu i »prizemnu« sliku ljubavnog odnosa, što je razvidno iz posljednjeg retka prve strofe, u kojemu se, s obzirom na kontekst, najvjerojatnije podrazumijeva poziv na seksualni odnos. Slamnig svoju

---

hrvatski prijevod naslova njezine ekranizacije (1962., red. Robert Mulligan), koja je svojedobno doživjela svjetski uspjeh te je i u Hrvatskoj bila iznimno gledana.

<sup>47</sup> Tekst ove pjesme pronađen je u: *The Song-Garden. A Series of School Music Books*, ur. Lowell Mason, New York 1864., na internetskoj adresi: <http://www.mudcat.org/thread.cfm?threadid=69315&messages=106&page=1> (učitano 2. 11. 2010.).

<sup>48</sup> Maja Bošković-Stulli, op. cit., bilj. 22, str. 44.

<sup>49</sup> Budući da istraživanje njegova mogućeg izvora nije dalo rezultata, zahvaljujem profesoru Zoranu Kravaru na sugestiji da bi se njemački stih mogao promatrati kao Slamnigov pokušaj evociranja njemačkoga *Minnesanga*, koji je također imao razvijenu tradiciju albe.

pjesmu zaključuje u »pučkome« tonu, pa lirski subjekt svojoj prisutnoj, iako nijemoj sugovornici na kraju drugoga katrena obećava: »neću piti / do prve birtije«.

Objavljeni u vremenskome rasponu od tridesetak godina (1956.-1987.), Slamnigovi žanrovski citati albe dobro ilustriraju na koji su se način mijenjale njegove poetičke preokupacije i njegov odnos prema hrvatskoj i europskoj književnosti u različitim etapama pjesničkoga stvaranja. Dok su se tako u prvome primjeru, koji potječe iz prve zbirke, mogle otkriti poveznice s modernizmom, posebice angloameričkim imagizmom, u drugome je tekstu, na tragu postmodernizma, srednjovjekovna alba poslužila kao okvir za modernu i duhovitu ljubavnu priču, kao što je i u trećemu, posredstvom »lakoga stiha«, dovedena u vezu s pučkom i usmenom tradicijom. Tri oblika pamćenja toga »staroga« žanra time su ujedno pokazala da postoje različite mogućnosti njegove reaktualizacije, čak i stoljećima nakon njegova nastanka u okrilju trubadurske poezije.

## 2. 2. Metrički citati

Ova skupina citata obuhvaća, osim spomenutih (jampski pentametar i germanski čistoakcenatski stih), antički heksametar, japanske stalne oblike *waka* i *haiku*, starogermanski aliteracijski stih, Puškinovu strofu, *blank verse*, talijanski jedanaesterac, arapski zađal i sonet. Kao i u navedenim primjerima, taj se tip citata nerijetko pojavljuje u sprezi s drugim oblicima intertekstualnih odnosa, što može znatno olakšati njihovo prepoznavanje. Primjerice, starogermanski aliteracijski stih priziva se u *Pjesmi o Hildebrandu*, humorističnoj parafrazi početnih stihova istoimene staronjemačke epske pjesme (IX. st.), koji su u izvornome obliku navedeni i kao moto. Slamnig u tome tekstu duhovito oponaša konvencije aliteracijskoga stiha, što je osobito vidljivo u trećem retku (»'Brani se, stari Hune, × jer hoću da te hubijem' reče Hadubrant«), pri čemu uzvišeni epski ton pripovijesti o borbi između oca i sina snižava uvođenjem kolokvijalnog stila (»budeš si ubil svog starog«; »budi fer«; »Ideš mi na jetra klinac«).

Nadalje, hrvatskom inačicom *endecasillaba* napisana je pjesma *Hodočasnici što ste začuđeni (Sed scholae)*, koja višestrukim citiranjem Danteovih stihova (interlingvalno u motu te u hrvatskome prepjevu u naslovu / prvome retku) uspostavlja poveznicu s XL. sonetom iz zbirke *Vita nova* (1292.-1293.). Između Danteova i Slamnigova teksta ne postoji međutim izravnija veza na semantičkoj razini, pa Danteovi stihovi Slamnigovu lirskom subjektu, koji preuzima masku autora (»dunda Iva«), služe tek kao uvodna rečenica u simuliranom školskom predavanju o položaju pojedinca u »velikim« povijesnim zbivanjima.<sup>50</sup> Također, Puškinova se strofa rabi u pjesmi *To selo gdje se Ognja gnjavi (Dronta)*, koja u naslovu / prvome retku parafrazira početni stih drugoga poglavlja *Evgenija Onjeginina* (1833.).<sup>51</sup> Slamnig i u toj pjesmi velikim dijelom resemantizira polazišni tekst. Puškinov protagonist tako postaje ženski lik »Ognja«, pri čemu se Slamnigov lirski subjekt poigrava prisnim odnosom Puškinova pripovjedača prema središnjim likovima (»Oprosti, vaše blagorođe, / što želim da ti pamet solim, / al svoju Ognju jako volim«) i motivom smrti kojim on završava pripovijedanje.<sup>52</sup> Španjolskim osmercem napisane su pak *Tri pjesme posvećene Federicu Garciji Lorki (Analecta)*, gdje sâm

---

<sup>50</sup> Usp. os. drugu strofu:

Kada su ono Švabe i Frančezi  
i prijatelji i neprijatelji,  
kada su ono Buri i Englezi...  
Ti se u zadnjoj klupi ne krevelji.

<sup>51</sup> Usp: »Selo, gdje gnjavi se Evgenij / dražesno je bilo mjesto...«. Nav. prema: A. S. Puškin, *Evgenij Onjegin*, prev. I. Slamnig, Mladost, Zagreb 1987. Još jedan metrički citat Puškina, *blank verse*, upotrijebljen je u pjesmi *Lažni Dimitrij (Odron)*, koja sadrži aluzije na *Borisa Godunova*, te će o njoj biti riječi u analizi implicitnih intertekstualnih postupaka.

<sup>52</sup> Dok se naime na kraju Puškinove pripovijesti pripovjedač oprašta s Onjeginom, prisjećajući se umrlih prijatelja iz mladenačkih dana, u Slamnigovoj se pjesmi najavljuje smrt same protagonistice Ognje. U tome je kontekstu znakovit i citat E. A. Poea: »Zar njozi da se nađe par? / Graknu gavran: nikadar!« Odnosom između autora, pripovjedača i lika u Puškinovu romanu u stihovima Slamnig se



naslov upućuje na izvor iz kojeg je preuzet citirani metrički oblik. U tim je pjesmama Slamnig, prema vlastitome objašnjenju, pokušao oponašati Lorcinu »metaforiku iznenađenja i primijeniti je na naše vrijeme i prilike«. <sup>53</sup>

Ostale metričke citate autor nije popratio dodatnim intertekstualnim poveznicama, ali je ostavio određene signale ili upute koji bi mogli pomoći prilikom njihova prepoznavanja. <sup>54</sup> Uputa da je pjesma *Što je to danas?* napisana »u varijanti heksametra« nalazi se u napomeni uz zbirku u kojoj je objavljena (*Analecta*) <sup>55</sup>, dok je uporaba japanskih stalnih oblika naznačena u naslovima pjesama: *Waka* (u zbirci *Odron*), te *Ljeto (haiku)* i *Jesen (haiku)* iz zbirke *Ranjeni tenk*. Napoljetku, u pjesmi *Svemir i mrav (Dronta)*, koja je napisana u slobodnijoj varijanti arapskoga zađala, lirski kazivač posredno upućuje na podrijetlo citiranoga oblika time što navodi

---

pozabavio i u pjesmi *Završetak prijevoda (Tajna)*, koja se također – ovog puta uz pomoć mota – na njega izravno poziva:

*I zdes' gerolja moego  
V minutu, zluju dlja nego,  
Čitatelj, my teper' ostavim.*

Puškin

Sad ostavljamo svog junaka  
u času kad nas treba  
ko da nam nije ni trebao  
ko da je pao s neba

kao da nije iz našeg pera  
moga i tvoga.  
Ah znamo da je život besmislen  
i da smo izmislili Boga.

<sup>53</sup> Ivan Slamnig, op. cit., bilj. 38, str. 57.

<sup>54</sup> Jedina je iznimka u ovome slučaju sonet (usp. *Kad bude mnogi umjetan satelit [Naronska siesta]* te *Nenaklono božanstvo* i *Mladići [Limb]*), za koji se može pretpostaviti da je u hrvatskoj književnoj tradiciji postao dovoljno »udomaćenim« te prosječnome čitatelju za njegovo prepoznavanje nisu ni potrebne dodatne uputnice.

<sup>55</sup> Ivan Slamnig, op. cit., bilj. 38, str. 56.

da se naslovni protagonisti njegove stihovane »basne« u jednome trenutku »pokaraju arapski«.

### 3. ALUZIJE I REMINISCENCIJE NA DRUGE KNJIŽEVNE TEKSTOVE

Osim putem citata, svjetska se književnost u Slamnigovoj poeziji pamti i u obliku aluzija i reminiscencija na pojedine književne tekstove i autore. Ovaj je tip intertekstualnih odnosa znatno teže prepoznati, iako je Slamnig mjestimice ostavio upute za njihovo »dešifriranje«, kako u samim tekstovima (primjerice, spominjanjem pojedinih autorâ) tako i u popratnome napisu uz zbirku *Analecta*.

Za neke od ovih pjesama bitan je odnos s konkretnim tekstom, kao u pjesmi *Mumtaz Mahal* (*Analecta*), u kojoj se, prema autorovim riječima, »ne da (...) prikriti reminiscencija na pjesmu *Strane zemlje* Edith Södergran«<sup>56</sup> (1892.-1923.). Vezu između Slamnigova i teksta finsko-švedske pjesnikinje čini motiv čežnje za dalekim i nepoznatim, koju simbolizira sintagma »strane zemlje« iz naslova Edith Södergran i koju Slamnig citira u svojoj pjesmi. Budući da je riječ o dvama kraćim tekstovima, mogu se, usporedbe radi, navesti u cijelosti:

#### *Strane zemlje*

Moja duša tako voli strane zemlje  
kao da nema doma.  
Daleko stoje veliki kamenovi  
na kojima počivaju moje misli.  
Stranac je bio onaj koji je napisao čudesne riječi

---

<sup>56</sup> Ibid., str. 57.

na tvrdu ploču, koja je moja duša.  
Dane i noći ležim misleći  
na stvari koje se nikad nisu dogodile.  
Moja je žedna duša nekoć pila.

E. Södergran<sup>57</sup>

*Mumtaz Mahal*

Volio sam Mumtaz što je bila lijepa  
bila pametna, znala stihove  
volio sam je što sam je volio

ali najviše zbog toga što je bila strankinja

kad sam dolazio ženi, dolazio sam u stranu  
zemlju

Perzija je kroz pećine dolazila k meni.

Razvidno je da prepoznavanje veze s pjesmom E. Södergran nije ključno za razumijevanje Slamnigova teksta, koji se i bez švedskoga protokta može čitati kao značenjski samostalna cjelina. No, ako se ta veza ipak uzme u obzir, *Mumtaz Mahal* može se čitati i kao komentar ili nastavak polazišne pjesme, pa se tako može uočiti da je čežnja u njoj prikazana kao općenita i nedefinirana, dok ju u Slamnigovoj utjelovljuje lik »strankinje« Mumtaz Mahal. Njegova je pjesma, prema vlastitom mu objašnjenju, bila nadahnuta posjetom Tadž Mahalu<sup>58</sup>, što objašnjava konkretizaciju čežnje za »stranim zemljama«, ali i njezino izjednačivanje s čežnjom za ženom kao drukčijom i nepoznatom (muškome) lirskom subjektu. Slamnigov tekst time postaje svojevrsan »muški« odgovor »ženskome« tekstu E. Söder-

---

<sup>57</sup> Nav. prema Slamnigovu i Šoljanovu prepjevu u antologiji *Moderna nordijska poezija*, Veselin Masleša, Sarajevo 1961., str. 41.

<sup>58</sup> Ivan Slamnig, op. cit., bilj. 38, str. 56. Ovaj se motiv pojavljuje i u Slamnigovoj radiodrami *Ovo je posljednji i konačni poziv* (u: *Firentinski capriccio. Jedanaest radio-drama*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1987., str. 96-97).

gran, u koji se doduše eksplicitno ne uvodi ljubavna tematika, ali njezin lirski subjekt također spominje osobu suprotnoga spola («stranca»), koji je »napisao čudesne riječi / na tvrdu ploču, koja je moja duša«.

Za razumijevanje većine primjera iz ove skupine ipak je bitno prepoznavanje uključenih aluzija ili reminiscencija i njihova izvornog konteksta. Primjerice, u spomenutoj pjesmi *Lažni Dimitrij* čitateljima bi nedostajala važna značenjska dimenzija ako ne bi poznavali sadržaj Puškinove drame *Boris Godunov* (1831.). Aluzija na taj tekst nalazi se i u naslovu, jer se »lažni Dimitrij« odnosi na pretendenta na rusko prijestolje i jednoga od protagonista te drame, dok bi se sama pjesma mogla opisati kao slobodnija parafraza njegovih replika iz Puškinova jedinog ljubavnog prizora. Na sličan način u pjesmi *Leta (Aleja poslije svečanosti)* značenje prve strofe ostaje nejasno bez prije navedene pjesme *Plovidba u Bizant* i Yeatsova izdizanja atrificijelnoga i umjetničkoga iznad svijeta prirodnoga (usp. »William Butler je, i Miša, / tražio, da se usliša / želja da se vječno bude, / oblik nepromjenjiv, sanen«). Pjesma *Od svih me stvari podsjećaš najviše na životinjicu (Sed scholae)* zahtijeva pak barem općenito poznavanje sadržaja Balzacova romana *Šagrenska koža* (1831.), jer lirski subjekt svoj adresat – voljenu ženu uspoređuje s predmetom na kojemu se temelji radnja toga romana («Od svih me stvari podsjećaš / najviše na životinjicu / koja se u sebe povlači / kao šagrenska koža«).

Naposljetku, u zasebnu se skupinu mogu svrstati tekstovi u kojima su aluzije općenitije naravi, te uključuju spomen nekoga autora, odnosno djela, ili podrazumijevaju oponašanje pjesničkih modela pojedinih autora. Posljednjima bi pripadale spomenute »heinovske« pjesme *Suton u polju* i *Waldeinsamkeit*<sup>59</sup>, te *Tri pjesme posvećene Federicu Garciji Lorki*, ali i *Patriotska pjesma*, koja se nalazi u istoj zbirci (*Analecta*). Posljednji je tekst nastao u maniri ranije poezije engleske pjesnikinje Edith Sitwell (1887.-1964.), pri čemu je Slamnig, analogno autoričinu pozivanju na

---

<sup>59</sup> V. bilj. 38.

englesku dječju poeziju, u svoj tekst nastojao unijeti »slikovitost naših narodnih dječjih pjesama«.<sup>60</sup>

Ostali primjeri iz ove skupine ne bi u cijelosti zadovoljili strože definicije intertekstualnosti, koje taj pojam nastoje ograničiti na slučajeve u kojima dolazi do izravnog preuzimanja elemenata iz drugih tekstova.<sup>61</sup> Međutim, može se uočiti i da najopćenitije poveznice s drugim tekstovima ili autorima nikada nisu značenjski ispražnjene. One stoga također mogu obogatiti iskustvo čitanja i tumačenja Slamnigovih tekstova, kao u pjesmi *Teški trenutak (Tajna)*, u kojoj se spominje švedski pjesnik Pär Lagerkvist (1891.-1974.), ili *Stižeš me (Ranjeni tenk)*, gdje se navode naslovi Aristofanovih komedija *Žabe*, *Ptice* i *Oblaci*. Slamnig i takvim tipom veza može postići humorističan učinak, što dobro ilustrira pjesma *Tko je čuo za Agnes von Krusenstjerna (Relativno naopako)*. Za njezino je razumijevanje potrebno barem površno biti upućen u lik i djelo dviju modernih švedskih književnica, Agnes von Krusenstjernu (1894.-1940.) i Harriet Löwenhjelm (1887.-1918.)<sup>62</sup>, koje su manje poznate u širem europskom kontekstu, a u ovome su tekstu duhovito prikazane kao snažne žene (»Tko je čuo za Agnes von Krusenstjerna, / niti ti ni ja / ali kad stablo treperi / ona ga povija«; »Nikad nisi čula za Harriet Löwenhjelm / koja je ubila drontu / svojom vlastitom arkebuzom / dok ti kupuješ bluze na skontu«). Njih Slamnig suprotstavlja klasicima talijanske književnosti, čija su imena, također radi postizanja komike, napisana u fonetiziranom obliku:

---

<sup>60</sup> Ibid., str. 57.

<sup>61</sup> V. npr. »Uvod«, u: *Intertekstualnost & intermedijalnost*, ur. Z. Maković i dr., Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1988., str. 7.

<sup>62</sup> Agnes von Krusenstjerna autorica je niza romana koji su ponajviše ostali zapamćeni po provokativnosti i izravnome tematiziranju erotskih sadržaja, dok je Harriet Löwenhjelm pjesnikinja u čijim se tekstovima nerijetko susreću religiozni motivi. Kada se to ima na umu, i sâm čin njihova povezivanja može proizvesti komičan učinak (podatci o autoricama preuzeti su iz: *The Penguin Companion to Literature: European*, ur. A. K. Thorlby, Penguin Books, Harmondsworth, 1969.).

A čula si, je li, za Dantu,  
i Petrarku i ko je još osto?  
Bokačo i ona pod brojem trideset,  
Taso i Ariosto.

Spominjanje talijanskih (i europskih) »velikana« i manje poznatih švedskih autorica ipak ne prerasta u metatekstualni komentar njihovih djela, nego Slamnigovu lirskome subjektu služi kao ilustracija vlastitih ljubavnih problema. Spomenute se autorice s toga stajališta mogu promatrati kao simboli neovisnih modernih žena, kakva je vjerojatno i njegova »neusidrena draga«, koja ga je napustila i sad »s drugim po svijetu hoda«.

\* \* \*

Proučavanje Slamnigova repertoara intertekstualnih postupaka naposljetku može postati svojevrstan »mali tečaj« svjetske književnosti, čiji je opseg u ovome slučaju ograničen autorovim izborom, ali dovoljno širok da obuhvati opsežan popis književnih tekstova, autora i tradicija. Njihovim pohranjivanjem i uporabom u novim tekstovima Slamnigov poetski opus uspostavlja vlastitu memoriju, koja umnogome uvjetuje razumijevanje i pojedinih pjesama i njegove autorske poetike u cijelosti. On pritom u jednome tekstu može kombinirati više intertekstualnih postupaka, ili uspostavljati veze s jednim tekstom, autorom, vrstom ili oblikom u nekoliko različitih tekstova.

Može se stoga pretpostaviti da će pamćenje svjetske književnosti u hrvatskim, kao i u svim čitateljskim krugovima u kojima Slamnigova poezija bude dostupna biti preduvjet njezine recepcije u idućim razdobljima. Ako se pak obrne slijed navedenih pretpostavki, može se ustvrditi i da aktivna recepcija ove poezije jamči da svjetska književnost, ili barem onaj njezin segment koji je zastupljen u Slamnigovim tekstovima, neće biti prepušten zaboravu. Njegova poezija, drugim riječima, zahtijeva »aktivno« i »istraživačko« čitanje, u kojemu svaki susret s nekim oblikom

intertekstualnih poveznica potiče na upoznavanje s njihovim izvorima. To je njezino svojstvo ponajbolje sažeo Zoran Kravar, koji je zbog toga odlučio ne uvrstiti objašnjenja i upute u jedno od novijih izdanja Slamnigovih izabranih djela, kako bi čitateljima pružio priliku da sami obave svoju »domaću zadaću«:

»Slamnig je tip pjesnika koji bi morao hrvatskoga čitatelja poučiti da postoji nešto kao ‘inspiracija kulturom’, ‘intertekstualnost’ i ‘metaliteratura’ te da i pjesma može biti povod za prelistavanje rječničkih ili enciklopedijskih svezaka.«<sup>63</sup>

## INTERTEXTUALITY AS A FORM OF LITERARY MEMORY: THE POETRY OF IVAN SLAMNIG

### *Abstract*

Frequent usage of intertextual procedures is one of the recognizable characteristics of Slamnig's poetic opus. The author appropriates intertext from Croatian, as well as other literary traditions, most notably from literature of the western literary canon, but sometimes also reaching for more distant poetic traditions, such as the Japanese or Chinese ones. His dialogue with various foreign literatures can be studied as a specific form of literary memory, i.e. the »storing« of the former literary traditions and texts in his own texts, which is implemented through the act of writing and which should be reactivated in reading and interpreting his poetry. This paper analyses the basic procedures of Slamnig's memory of the world literature (literary quotations; genre and metric quotations; allusions and reminiscences of other texts and authors), and, at the same time, tries to consider the extent to which the possibility of recognizing his intertextual sources can be considered as a precondition for the reception of his poetry.

---

<sup>63</sup> Zoran Kravar, op. cit., bilj. 3, str. 400.