

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zavod za fonetiku

Dr Branko Vuletić, viši stručni suradnik

ZVUK I TIŠINA LETRISTIČKE POEZIJE

Prošlo je dvadeset godina od prvog manifesta letrističke poezije. 1947. godine Isidore Isou je pun vjere u dolazak nove (svoje) poezije u rušilačkom bijesu samouvjerenost izjavio: »I suvremena poezija, fiksirana u budućnosti, zvat će se Isidore Isou, ili više neće imati imena«. ¹ Ipak, poezija se i danas zove svojim imenom, a Isidorea Isoua i njegove sljedbenike današnji prosječni potrošači poezije i ne poznaju. Prije dvadeset godina prva letristička ostvarenja izgledala su ovako:

[...]

Am stram gramme
couli fouli mouki glamme
Am hlamme clamme
Vouki nouki rouki cramme
Spouki — kali couki ramme
Am stramme gramme
Ala bala gortogala
Iéch mariga la bordiga
Gidéaschteabti Dalion
Dalion fénon de Don
Cuogirouga raouloui
Caiouloui vidaouloui
Sindeia de miridich
Souki pouki dasch dépich
Poumnareta poumnapi
Tapi tapi réoungi
Am stram gramme
Am stram gramme ...

Isidore Isou, **Cache-cache** (Igra skrivača)²

Vjerojatno najpoznatija od letrističkih pjesama iz prvog razdoblja je Duf-réneova »Danse de lutin« (Vragolanov ples), koja je našla mjesto i u kritičkoj

¹ Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Gallimard, Paris 1947.

² In Isou, op. cit. str. 359.

antologiji suvremene francuske poezije Jeana Rousselota³, te zahvaljuje svoju popularnost upravo činjenici što se kao svojevrsan kuriozitet našla u toj antologiji.

I

(Accelerando, crescendo)

Dolce; dolce.
Yaase folce,
Dolce, dolce,
Yoli, deline

II

Yulce, Yulce,
Youdouli dulce,
Yulce, yulce,
Kzill odaline

III

Jalce, jalce
Yahanti galce,
Jalce, jalce
Blouzi psiline

IV

Djilce, djile
Hando bokjile,
Djilce, djile
Yli zlideline,

V

(Diminuendo, relentendo)

Vli Zlideline
Vli Zlideline
Djilce, djilce, djilce, djilce, djilce
Jalce, jalce, jalce, jalce, jalce,
Yulce; yulce; yulce;
Dolce, Dolce.
Yaase folce . . .
Dolce . . . Dolce . . .
Dolce

François Dufrene, *Danse de lutin* (Vragolanov ples)⁴

I danas, dvadeset godina nakon prvih letrističkih pokušaja, nalazimo nekoliko letrističkih pjesama u antologiji »*Les poèmes de l'année, 1966*« (Pjesme godine, 1966), knjizi u kojoj redovito svake godine nakladnik Seghers objavljuje najuspjelija ostvarenja francuskih pjesnika u protekloj godini; stampane

³ Jean Rousselot, *Poètes français d'aujourd'hui*, Seghers, Paris 1959.

⁴ In Rousselot, op. cit. str. 99—100.

su tri pjesme uz napomenu da je njihov autor, Jacques Spacagna; »**među mladim letristima najzabavniji i najuvjerljiviji**«. Evo jedne od tih pjesama:

epa jepo jipe jip janrou

jepi pomal jepop epop

jepi pomal je rap edop

jepop anpi pomal janrou

pope mon pop marou

veli kiji komo popal

epi danlou monnipomal

mapapepop monpopou

popi pipo pope rapal

rapi delou popal palou

epa jepo jipe jarou

monpop epop epop emal

jeli danlal jepo popal

jecli jelou jepop

epou

veli kiji komo mokou

dali pope epi epop epi pomal

Jacques Spacagna, **Epipopimal épopée** (Epopėja Epipopimal)⁵

Međutim, postoje danas letristi (Isou, Lemaitre i dr.) čije pjesme izgledaju ovako:

Ponekad, da čitaoci ne bi bili u zabludi, tj. da ne pomisle da se radi o štamparskoj greški, umjesto posve praznog prostora letristi crtaju kvadrat, krug, paralelogram ili elipsu, da bi označili sumnjičavim čitaocima da se pjesma ipak nalazi tu, pred njihovim očima. I koliko god se letristička ostvarenja čine naivna, apsurdna, ponekad gotovo stupidna, ta misao o praznoj stranici – tišini kao jednom (jedinom?) od mogućih ostvarenja poezije čini mi se kao

⁵ In *Les poèmes de l'année 1966*, Seghers, Paris 1967, str. 245.

teorija veoma privlačno, i upravo zbog toga odvažio sam se da ponovo⁶ pišem o tim pjesnicima, koji i nisu prokleti, jer ne možemo reći da ih publika ne prihvaća: ona ih jednostavno ne poznaje, ili ne shvaća ozbiljno; ili misli da je ozbiljno ne shvaćati ih ozbiljno.

O letrizmu se prvi put čulo 1947. godine kada je duhovni začetnik, prvi teoretičar i prvi pjesnik toga novog pravca u poeziji, Isidore Isou, objavio knjigu »*Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*« (Uvod u novu poeziju i novu muziku). Isou nastavlja rušilačke misli dadaizma i nadrealizma i u tome ide veoma daleko; ne zadovoljava se razbijanjem racionalne rečenice, već rastavlja riječi na njihove sastavne dijelove — glasove, i stvara pjesme posve slobodnim kombinacijama glasova. Te su pjesme pisane nekom vrstom univerzalnog jezika, što se ne očituje toliko u njihovoj sveopćoj razumljivosti, koliko u apsolutnoj nemogućnosti prevođenja.

Prema Isidoreu Isou Baudelaire je žrtvovao sadržaj radi forme pjesme, Verlaine je razbio pjesmu radi forme stiha, Rimbaud je uništio stih radi riječi, Mallarmé je obradio i usavršio riječ, Tzara je razbio riječ da bi dobio ništa, dok on — Isidore Isou — obrađuje ništa, tj. slovo, da bi stvorio novi poetski sadržaj. I tako Isou u vlastitoj viziji završava veliku pjesničku avanturu koju je započeo Baudelaire: poezija se vraća sadržaju, jer je njezina forma iz temelja izmijenjena.⁷

Prvi dio Isouovog letričkog manifesta (*Le manifeste de la poésie lettriste*) — objavljenog u knjizi »*Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*« filipika je protiv riječi kao pjesničkog sredstva izraza.⁸ Riječi su, prema Isou, suviše teške i krute a da bi mogle izraziti sve osjećaje koje pisac želi izraziti. U riječi, navodno, ne postoji nadvrijednost, jer njeno semantičko značenje ograničava otvor u dubinu. Osjećaji koji nisu fiksirani leksičkim materijalom ne mogu se popularizirati i tako nestaju. Međutim, jedinstveni osjećaji toliko su jedinstveni da se ne mogu izraziti riječima; zato Isou razbija riječi na slova (glasove)⁹, pokazujući nam tako, kako sam kaže, izlaz između riječi i

⁶ V. B. Vuletić, *Letrizam i umjetnost*, Kolo br. 8/1964. i *Pour un lettrisme non-officiel*, *Annales de l'Institut français de Zagreb*, No 18—19/1966/67.

⁷ Isou, op. cit. str. 43.

⁸ *Le mot traduit, n'exprime pas. Les rigidités des formes empêchent la transmissibilité. Elles sont si lourdes, les paroles, que les effusions n'arrivent pas à les porter. Les tempéraments meurent avant d'arriver au but (détonations à blanc) Aucun mot ne peut contenir les impulsions qu'on veut envoyer avec lui. [...] LE MOT par la mécanique, fossilisation, fixité et le vieillissement (fracture) notre rythme. Assassine des sensibilités. (Le dictionnaire — cimetière des crimes grandioses, Larousse — leur histoire). Uniforme indifféremment la torturante inspiration. Tord les tensions. Exposé comme inutile l'exaltation poétique. Crée la politesse. Inventé des diplomates. Préconise l'emploi des analogies substituant les véritables émissions. [...] LE MOT détruit des sinuosités. Résulte du besoin de déterminer. Aide les vieux à se souvenir en obligeant les jeunes à oublier. Toute victoire de la jeunesse a été une victoire contre les mots. Toute victoire sur les mots a été une victoire fraîche, jeune.* (Isou, op. cit. str. 12—13.)

⁹ Isou naziva svoju poeziju letrizmom (lettre — slovo), što je neadekvatan termin, jer se letrističke pjesme ustvari ne sastoje od slova već od glasova, i jedino im njihova zvučna realizacija može, donekle, dati smisao. Ovu nedosljednost primijetio je i Paul Delbouille te u svojoj knjizi *Poesie et sonorités* (*Les Belles Lettres*, Paris 1961) predlaže termin *fonizam* umjesto *letrizam*.

odbacivanja riječi: slovo, odnosno glas. Isou nastoji pokazati da slova imaju posve drugu funkciju negoli riječi, tj. da su isključivo umjetnički, jer nisu i komunikativni materijal kao riječi.

Međutim, iako su teoretske postavke letrističke poezije u mnogočemu bile veoma privlačne i odista nove, njena su praktična ostvarenja odbijala čak i one koji su bili skloni da prihvate tu novu poeziju. Doista je teško bilo prihvatiti kao pjesnička ostarenja takve tekstove kao što su već citirani Isouov »Cache-cache« ili Dufreneov »Danse de lutin«; i najblagonaklonjeniji čitalac naprosto nije znao što uraditi s letrističkom pjesmom, kako je pročitati. Takvi tekstovi zaista ne mogu čitaocu prenijeti neku emociju, misao ili bilo što; s time se slaže i Isidore Isou te ističe zvučnu, odnosno slušnu vrijednost te poezije:¹⁰ letristička pjesma postoji u svojoj punoj vrijednosti samo za vrijeme recitacije, tj. zvučne realizacije pjesme.

Prihvatimo li misao da se sva vrijednost, smisao i ljepota letrističke poezije nalazi isključivo u njenoj zvučnoj realizaciji, moramo ipak postaviti pitanje kako se preko pisanog (štampanog) teksta uspostavlja kontakt s publikom; jer letristi prezentiraju svoje pjesme gotovo isključivo u štampanom obliku: u dvadesetak godina službenog postojanja letrizma pristaše tog pravca objavili su svoje pjesme u više knjiga i književnih časopisa, ali su, nažalost, izdali samo jednu gramofonsku ploču, iako bi takav način prezentiranja letrističke poezije trebalo da bude jedini mogući kontakt s publikom.

Odgovor na to pitanje pokušali su dati neki drugi teoretičari letrizma; oni su svojim radovima nastojali naučiti čitaoce kako se čita letristička poezija, odnosno kako se ostvaruje odgovarajuća zvučna interpretacija, jedini nosilac smisla i ljepote letrističke (i ne samo letrističke) poezije. André Lambaire¹¹ pokušao je fonetski objasniti letrističku poeziju: vokali su, prema Lambaireu, neutralni te mogu biti dugi, kratki, blagi, tvrdi, tihi itd; konsonante dijeli na kratke, tvrde ili jake (k, d, n, nj, j), polukratke, tihe ili prigušene (p, t, b, m, z, l, g), te duge, blage ili slabe (v, j, r, s, š, f, w, h). Takva je podjela glasova veoma diskutabilna, kriterij čudan, a sam ga autor nigdje i ne objašnjava; ipak, Lambaire se ne ustručava da nas nakon takve analize elemenata letrističke poezije pokuša uvjeriti da slijedeći stihovi Clément Swenssen »jasno evociraju sivu i ravnu obalu hladnog i brutalnog mora pod sivom novembarском maglom« (sic!)¹²:

Enn lonn gueuseurs
Lonn gueusalonn,
Dours ongueur deurs
Iri-barn; flonn.

¹⁰ En remettant l'accent sur la valeur sonore de la poésie, les vocables ne posséderont, imprimés aucun sens au déchiffrement duquel peiner, [. . .] Un poème letriste ne saura être figure que par sa récitation, et c'est le rôle du futur lecteur — le récitateur — de l'embrasser ainsi (selon les indications données sur le poème et par l'imagination de chacun). (Isou, op. cit. str. 115—117.)

¹¹ André Lambaire, *Considération sur une phonétique letriste*, Fontaine, octobre 1947.

¹² Il y a de tels vers de Clément Swenssen [. . .] qui évoquent invinciblement un rivage gris et plat, au bord d'une mer froide, brutale, sous le brouillard gris du novembre. (Lambaire, op. cit.)

Vol Volomb, omb!
 Gliss Kolomb verss
 Alk-dar ke derss
 Cal ke ri; bomb!
 (. . .)

Clément Swenssen, **Epithalame** (Epitalamij)

Maurice Lemaître¹³ dao je veoma konkretne i detaljne upute za čitanje letrističke poezije. On prije svega traži da se letrističke pjesme pišu međunarodnom fonetskom transkripcijom, zatim uvodi brojeve kao oznake za one zvučne elemente koje letristi uvelike koriste u svojim pjesmama, a za koje ne postoji odgovarajuća konvencionalna fonetska transkripcija (udisanje, izdisanje, zvižduk, hropac, uzdah, kašljanje, pucketanje jezikom, pljuvanje, poljubac, pljesak, udarac nogom itd.), služi se muzičkim oznakama za ritam i dužinu trajanja emisije pojedinih glasova, raznim veličinama slova određuje intenzitet itd. Lemaître također traži da svaka letristička pjesma ima i neku vrstu komentara — uvoda, kako bi čitaoci — slušaoci »znali o čemu se radi«.

Ipak, možemo ponovo postaviti donekle izmijenjeno pitanje: da li su sve te upute dovoljne da čitalac pronađe u letrističkoj poeziji određeni smisao, emociju ili ljepotu, odnosno: da li se problem prihvaćanja ili neprihvaćanja letrističke poezije nalazi isključivo u korektnom čitanju određenog letrističkog teksta?

Kada sami letristi čitaju svoje pjesme nastoje svojim glasom izraziti različite osjećaje ili misli: u tome uglavnom i uspijevaju. Ipak, to ne znači da se posve jednakim glasovnim materijalom, tj. istim letrističkim tekstom ne mogu izraziti ili, tačnije, sugerirati i posve suprotni osjećaji ili misli, jer se ta smisaona letristička poezija nalazi u bogatim izražajnim mogućnostima ljudskog glasa; radi se, dakle, o jednom opće ljudskom i zato univerzalno razumljivom elementu; izraz bola, straha, sreće, iznenađenja itd., dakle afektivni izraz određenog emocionalnog stanja razumljiv je bez obzira na jezičnu pripadnost čovjeka — govornika, prema tome razumljiv je i na »letrističkom« jeziku. Ipak, interpretacije letrističke poezije posve su proizvoljne, odnosno: letristi prebacuju slobodu interpretacije umjetničkog djela na posve krivu dimenziju: dok je istinska poezija ograničena sadržajem, dakle širinom, te poziva čitaoca na istraživanje svoje dubine, letristička je poezija neograničene širine — sadržaja, a upravo joj to ograničava stvarnu umjetničku dimenziju — vertikalnu.

Ako prihvatimo misao da je čitalac posljednja karika u lancu književnog stvaranja, odnosno da umjetničko djelo, koliko god bilo intimno, subjektivno ostvarenje autora, postoji u stvari samo po publici i za publiku, dakle kao objektivna vrijednost, time automatski odbacujemo letrističku poeziju jer ona negira čitaoca; za čitaoca je letristička poezija poput šifrirane poruke: samo joj zvučna realizacija može (donekle) dati smisao, a budući da nikakvog semantički razumljivog konteksta nema, zvučna realizacija može biti posve pro-

¹³ V. Maurice Lemaître, **Bilan letriste**, Richard Massé, Paris 1955; **Comment écrire et lire une letrie**, Encres Vives, No 31, 1964; $n + \sum_{-\infty}^{+\infty}$, **oeuvres poétiques et musicales: letristes, hypergraphiques, infinitésimales**, Paris 1965.

izvoljna; čitalac se nalazi pred nerješivom zagonetkom, odnosno pred zagonetkom s neizmjereno velikim brojem rješenja. Koliko god je fonetska transkripcija letrističkih pjesama ponekad veoma precizna u pogledu izgovora glasova, ritma, intenziteta itd., čitaocu ipak izmiče ono najvažnije: emocija, koja se ne može fonetski transkribirati, koja se jedino može čitaocu sugerirati određenim smisaonim kontekstom, određenom pjesničkom strukturom; i tu emociju mora čitalac, i jedino čitalac, osjetiti i ostvariti.

Evo dva teksta koji se (u formi u kakvoj ih citiramo) uopće ne razlikuju od letrističkih pjesama:

zim zom zom zom zom ziiiiiiiiiiiiiiiiiii
woup woup woup wrrrouou hiiieèè
voum rooh oh
voum rooh oh

Ipak, nije riječ o letrističkoj poeziji, već o više ili manje proizvoljnim kombinacijama glasova, leksički nepostojećim riječima koje imaju vrijednost isključivo kao zvučni elementi pjesničke poruke; njihov evidentni smisao, budući da se radi o leksički nepostojećim formama, nalazi se jedino u njihovoj zvučnoj realizaciji. Evo istih primjera u razumljivijem, prihvatljivijem obliku.

l'esprit des ancêtres ne meurt pas
il a son heure à lui qu'il sait attendre
il a son heure pour nous tendre la main
et brrrrrom brrrrroum brrrrrom brrrrrrroum en attendant
et drrrrrin drrrrrin drrrrrin drrrrrin partout
zim zom zom zom zom ziiiiiiiiiiiiiiiiiii
woup woup woup wrrrouou hiüèèè

Yaro Bey, Salut à la Nation Camerounaise, Ode Nigrine
(Pozdrav kamerunskoj naciji, Crnačka oda)

voum rooh oh
voum rooh oh
à charmer les serpents à conjurer
les morts
voum rooh oh
à contraindre la pluie à contrarier
les ras de marée
voum rooh oh
à empêcher que ne tourne l'ombre
voum rooh oh que mes cieux à moi
s'ouvrent

Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal
(Teka jednog povratka u rodnu zemlju)

Ovo su stihovi crnačkih pjesnika koji pišu francuskim jezikom: oni ponekad ubacuju u svoje pjesme proizvoljno (u odnosu na francuski jezični sistem)

komponirane riječi da bi preko njih što vjernije zvučno izrazili ambijent svoje domovine.

Slijedećih nekoliko stihova pokazuje veliko izražajno bogatstvo jednog posve letrističkog elementa — **China town**.

Il se tourne alors du côté de la Reine
China town
China town
China town
Il comprend qu'elle l'appelle
et s'avance vers elle
China town
China town
China town
Et tanne et tanne et tanne
Et comme le tanneur fait son métier de tanneur
il fait lui son métier de taureau
China town
China town
China town
Dieu me damne
chante la Reine
folle de joie
Ah que la vie est belle
même si on en meurt quelquefois
China town
China town
China town
On n'entend plus la chanson des tanneurs
ni le bruit des trains dans la nuit
Seul le bruit du premier train du petit matin
China town
China town
China town

Jacques Prévert, **La corrida** (Korida)

Prividni leksički besmisao dobiva u (umjetničkom) kontekstu ne samo smisao, već i izuzetnu snagu i ljepotu izraza. Međutim, izvan (umjetničkog) konteksta besmisao ostaje besmisao. Tačno je da zvučna realizacija može nadomjestiti, odnosno sugerirati određeni kontekst (tj. misao ili emociju), ali tek ako je sama rezultat tog konteksta: umjetnički kontekst usmjeruje čitaoca k određenoj zvučnoj interpretaciji teksta, i zato ta zvučna realizacija sadrži čitav kontekst. Međutim, ako konteksta nema, te je čitalac suočen s leksičkim besmisлом, broj zvučnih interpretacija je neograničen: leksički besmisao postaje stvarni besmisao, jer skupine proizvoljno komponiranih glasova, budući da mogu značiti sve, ne znače zapravo ništa. Jer poezija nije samo zvuk; ona je zvučna realizacija određenog smisla; poezija postoji kada se određeni smisao koji sadrži izvjesne estetske vrijednosti zvučno realizira — pročita.

Da li ipak glasovi sami po sebi mogu imati određeni smisao? Mnogi su lingvisti, fonetičari, književni kritičari i pjesnici pokušali upravo to dokazati.

Čitajući neki književni, a naročito poetski tekst, čini nam se da upravo glasovi nose određeni smisao – poruku – emociju. Da! Ali, radi li se o z v u k u ili g l a s o v i m a? Možda je greška onih koji su se bavili problemima izražajnih mogućnosti glasova bila upravo u tome što se nisu makli dalje od glasova, i tako su automatski identificirali glasove sa svim izražajnim mogućnostima ljudskog glasa. Glasovi sami po sebi ne nose određeno značenje; ipak, glumac ili čitalac mogu pri interpretaciji književnog teksta izraziti određenu emociju ili smisao preko glasova; međutim, glasovi, kao i riječi, služe tek kao baza koja omogućava razvoj vrednota govornog jezika; određenu emociju ili misao ne izražavaju glasovi svojim akustičkim ili artikulaturnim osobinama, već ljudski glas svojim bogatim izražajnim mogućnostima.

Kako će mogućnosti ljudskog glasa biti iskorištene, to ovisi o čitaocu te o okolnostima u kojima se nalazi pri čitanju određenog književnog teksta. Ipak, čitalac ne može interpretirati određeni tekst isključivo ovisno o svojoj volji i momentanom raspoloženju, dakle ne može bilo kako koristiti izražajne mogućnosti svog glasa: čitaocu interpretaciju uvjetuje, ili tačnije: usmjeruje umjetnički kontekst, tj. cjelokupno književno djelo.¹⁴

Dešava se ponekad da letristički pjesnici posve respektiraju semantički nivo poezije: služe se običnim, ponekad doduše malo deformiranim, ali ipak razumljivim, već postojećim riječima. Takve razumljive riječi (uz naslov, koji je u pravilu neletristički) daju čitaocu kakav takav okvir za određenu zvučnu interpretaciju. Evo nekoliko takvih pjesama:

Dédy Kid! DEDY KID!
 goumbili wimbili goumbiliwîd!
 Ombar kayam!
 OMBAR KAYAAAM!
 poumbébid! schkambéiam! Casselaelle!
 haslaelle! Harschpeclam! Haschh! Ai Bouf!
 plexe! guele! Kexe! bouldtch!
 [. . .]
 Ioute
 un-deux-trois-quatrecinq-six sept-huit-neuf-dix!
 KNOKOUTE!
 KNOKOUTE!
 KNOKOUTE!

Isidore Isou, *Boxe* (Boks)

PIGALLE! Les catin lescatin
 Escouriale Chansélisée les putains
 les valins
 les balins

¹⁴ V. B. Vuletić, *Značenje konteksta u percepciji književnog teksta*, Kolo br. 5/1963.

¹⁵ In Isou, op. cit. str. 345.

Sangermain . . . BOULMICH
trichcorich sandouichcouchich
Helobéby, obraytrédy Ianky doudl coudl
Youdl fouky noudl!
OLRAITLEDYYYY!

Isidore Isou, **Paris vu par un étranger**
(Paris viđen očima stranca)¹⁶

HOMME: lay é lonlay, dolidol é lonlay
dolidéli, dolidol é ruppe
Moi sans toi, karidon éri luppe
dolidol é lonlay, solitulay

FEMME: Toi sans moi, karidon, éri gonlay
solitüli, téridol viruppe
Ton corps, amie, et tes yeux, garuppe
Drés dali, à qui korélilay?

LES DEUX ENSEMBLE:

Toi et moi, karinò, aimons lilèy
Moi et toi, torinò, rimons soleil
Tropiques et vin, à mer er chaluppe
Toi et moi, karina, solitulèy
Moi sans toi, marina, dolidolèy
lèy é londey, dolidol é lonlèy

Maurice Lemaitre, **Moi sans toi** (Ja bez tebe)¹⁷

»Ima karakterističnih riječi, kaže Isidore Isou, koje veoma dobro prikazuju predmet koji treba da opišu. Upotrebljavajući ih u letrističkoj pjesmi pozivamo se samo na atmosferu koja iz njih proizlazi. Riječ nas zanima samo kao zvučni, a ne kao smisaoni objekt.«¹⁸

Ako pogledamo riječi kao što su npr. **ange, beauté, parfum, douleur** kod Baudelairea ili **azur, pur, rêve, vierge** kod Mallarméa, možemo se upitati da li te riječi uopće zadržavaju svoj leksički smisao kod tih pjesnika, ili nam kontekst, čitavo pjesničko djelo, tek sugerira određeni smisao, određenu atmosferu koja se nalazi u zvučnoj realizaciji tih riječi. U općem pjesničkom kontekstu neke riječi toliko gube svoje leksičko značenje da ih možemo smatrati letrističkim elementima koji se upotrebljavaju isključivo radi sonornosti, odnosno radi njihove potencijalne zvučne realizacije, radi atmosfere koja je sugerirana, ostvarena čitavim kontekstom, a direktno izražena u zvučnoj realizaciji određenih »ključnih« riječi.

¹⁶ In idem, str. 344.

¹⁷ In Lemaitre $n + \sum_{-\infty}^{+\infty}$

¹⁸ Isou, op. cit. str. 304.

Termin »ključne« riječi uveo je Pierre Guiraud¹⁹ kada je, proučavajući vokabular pojedinih pjesnika, uspoređivao frekventnost riječi u određenom pjesničkom djelu s frekventnošću tih istih riječi prema Vander Bekeovoj listi.²⁰ Vander Beke je klasificirao riječi francuskog jezika po frekventnosti na temelju 1,200.000 riječi iz stotinjak proznih tekstova objavljenih u razdoblju 1850–1930. Guiraud je primijetio da npr. riječ *ange* zauzima 27. a riječ *parfum* 44. rang frekventnosti u Baudelaireovom »Cvijeću zla«, dok te iste riječi zauzimaju 2420. odnosno 1870. rang frekventnosti na Vander Bekeovoj listi. (Ta se lista u nedostatku neke bolje i temeljitije mora smatrati objektivnim pokazateljem frekventnosti riječi francuskog pisanog jezika.) Takve riječi koje pokazuju velike razlike u rangu frekventnosti u određenom tekstu u odnosu na Vander Bekeovu listu Guiraud naziva »ključnim« riječima (*mots-clés*) određenog teksta; to nisu apsolutno najfrekventnije, već najkarakterističnije riječi nekog teksta.

Da bi objektivno utvrdio originalnost »ključnih« riječi, Guiraud traži njihovu *reduciranu razliku* (*écart réduit*), koja se određuje tako da se apsolutna razlika (razlika između frekventnosti na Vander Bekeovoj listi i frekventnosti u određenom tekstu) podijeli s drugom korijenom teoretske frekventnosti (prema Vander Bekeu). Što je *reducirana razlika* veća, riječ je originalnija, karakterističnija za određeni tekst. Evo lista »ključnih« riječi kod Baudelairea i Mallarméa:

Baudelaire, <i>Fleurs du mal</i>		Mallarmé, <i>Poésies</i>	
<i>ange</i>	51	<i>azur</i>	85
<i>coeur</i>	36	<i>baiser</i>	31
<i>comme</i>	35	<i>or</i>	20
<i>beauté</i>	33	<i>pur</i>	20
<i>oeil</i>	31	<i>rêve</i>	20
<i>sein</i>	30	<i>rose</i>	20
<i>ciel</i>	30	<i>nu</i>	20
<i>parfum</i>	29	<i>vierge</i>	20
<i>plein</i>	25	<i>fuir</i>	15
<i>noir</i>	24	<i>blanc</i>	15
<i>soleil</i>	24	<i>froid</i>	13
<i>âme</i>	21	<i>lèvre</i>	13
<i>amour</i>	21	<i>aille</i>	13
<i>doux</i>	20	<i>triste</i>	12
<i>douleur</i>	20	<i>où</i>	12
<i>nuit</i>	17	<i>ciel</i>	12
<i>sang</i>	16	<i>soleil</i>	10
<i>fleur</i>	16	<i>ombre</i>	10
<i>profond</i>	16	<i>cheveux</i>	10
<i>beau</i>	16	<i>jadis</i>	10 ²¹
<i>corps</i>	16		

¹⁹ V. Pierre Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Presses Universitaires de France, Paris 1954.

²⁰ Vander Beke, *French Word Book*, The Mac Millan Company, New York 1929.

²¹ Guiraud, op. cit. str. 100–101.

Što nam pokazuju te liste?

Cjelokupni pjesnički tekst daje riječima specifične vrijednosti koje one imaju samo unutar tog teksta ili u odnosu na taj tekst. »Ključne« riječi postaju simbolima čitavog djela, rezimiraju ga, eliminiraju sve nebitne osobine pjesničke riječi i uzdižu je iznad prividno identične leksičke forme. U specifičnim poetskim strukturama te su riječi dobile svoja značenja, svoju umjetničku intonaciju koja rezimira pjesnički tekst u kojemu je upotrijebljena i preko kojega je ostvarila svoju umjetničku vrijednost.

I ne pomišljamo da je moguće postići takvu zvučnu realizaciju »ključnih« riječi koja bi odista sadržavala čitav kontekst, cjelokupno pjesničko djelo; sve, a naročito takve »ključne« riječi umjetničkog teksta, sadrže, zahvaljujući umjetničkoj kompoziciji djela — umjetničkom kontekstu, bogate mogućnosti izraza; događa nam se da pri svakom novom čitanju otkrivamo jednu novu dimenziju, jednu novu vrijednost umjetničke riječi, a to znači da je pri svakom novom čitanju drugačije zvučno interpretiramo i tako pomalo otkrivamo dubinu umjetničkog teksta, ostvarujući cjelokupnu umjetničku intonaciju postepeno preko svakog novog čitanja, dakle kao zbroj, a ne kao sintezu koja postoji tek kao mogućnost umjetničkog teksta.

Edgar Allan Poe piše da je jednom za izraz svoje tuge izabrao najsonorniji (prema njegovom mišljenju) engleski vokal — dugo o, i produžio ga konsonantom r; iz te je sonornosti nastala njegova pjesma *Gavran* (The Raven). Kao najprikladniju riječ koja sadrži dugo o i konsonant r Poe je izabrao riječ *nevermore* (nikada više), i time je odredio sadržaj pjesme. Samu pjesmu počeo je pisati njenim crescendom, a to je jedna od posljednjih strofa:

»Prophet!« said I, »thing of evil! — prophet stăll, if bird or devil!
By that heaven that bends above us — by that God we both adore —
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore —
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore.«

Quoth the Raven: »Nevermore.«²²

Ako prihvatimo kao istinit takav sistem kompozicije, gdje osjećaj uvjetuje izraz preko sonornosti glasova koji određuju riječ, a ona svojim smislom sadržaj pjesme, te ako se ta pjesma stvara od njenog crescenda, a ne postepeno i »logičkim« uvođenjem, onda možemo lako zamisliti i obratan proces: čitava se pjesma rezimira u jednoj riječi (to je čini se najmanja jedinica koja povezuje misao i osjećaj), ili čak u samoj sonornosti (gdje se misao gubi, a ostaje samo osjećaj, dakle prvobitni poticaj pjesnika).

Albert Camus je svojevremeno nabrojio slijedećih deset riječi kao svoje najdraže: *le monde, la douleur, la terre, la mère, les hommes, le désert, l'honneur, la misère, l'été, la mer* (svijet, bol, zemlja, majka, ljudi, pustinja, čast, bijeda, ljeto, more).²³ Teško je reći da ove riječi same po sebi mogu premašiti svoje usko rječničko značenje; međutim, one mogu biti dovoljne da poznavao-cu Camusa evociraju njegovo kompletno djelo: ove riječi proizlaze iz Ca-

²² V. Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*, in *The Poems and Three Essays on Poetry*, Oxford University Press, London 1948.

²³ V. Jean-Claude Brisville, *Camus*, Bibliothèque idéale, Gallimard, Paris.

museva djela, dakle iz određenog konteksta te, iako lišene konteksta, sadržavaju ga u svojim bezgranično bogatim zvučnim realizacijama (koje su neostvarive zbog velikog bogatstva misli i osjećaja koje sadrže).

Put čitaoca nužno je obrnut od puta pisca: pisac polazi od misli-osjećaja prema umjetničkom djelu; čitalac polazi od umjetničkog djela tražeći u njemu misli i osjećaje. Ako je autoru ponekad dovoljna tek sonornost glasova ili minimalna misao sadržana tek u jednoj riječi, da stvori umjetničko djelo, možemo pretpostaviti da čitalac može, polazeći od umjetničkog djela, rezimirati ga u jednoj riječi ili možda čak u jednoj sonornosti. Umjetnička intonacija, koja je isključivi prodor u dubinu, omogućava i minimalnom leksičkom materijalu da sadrži cjelokupno umjetničko djelo.

Da jedna riječ može sadržati i duži tekst, vidimo i po tome što nam često određeni tekst postaje blizak preko samo jedne riječi ili samo jedne pjesničke slike; preko jedne riječi možemo ući u umjetnički tekst i osjetiti svu njegovu ljepotu, iako nam se taj tekst po svojim drugim elementima čini posve nepristupačnim. Riječ koja nam otvara put, koja nam omogućuje prihvaćanje određenog umjetničkog teksta može, za nas, sadržati čitav taj tekst. Vjerujemo da je ovdje korisno citirati Lea Spitzera: **Odjednom, evo iz teksta se izdvaja jedna riječ, jedan redak, i mi primjećujemo da se u taj čas između nas i poezije uspostavio određeni odnos.**²⁴

Jedna od razvojnih faza letrizma je monoletrizam — komponiranje pjesme od jednog ili najviše dva glasa. Daljnji razvoj vodi letrizam do ukidanja i tog jednog glasa u pjesmi, a to znači do prazne stranice, tišine. Prva praktična izvedba djela novonastale teorije izgledala je ovako: u **Afoniji za aparat i četku za brijanje** (*Aphonie pour le rasoir et le blaireau*) Isidore Isou je nasapunao lice i obrijao se; u **Simafoniji za cigaretu** (*Simaphonie pour une cigarette*) četvorica letrista su zapalili cagarete i popušili ih; u **Himni za nepismene** (*Hymne pour les illettrés*) svaki je letrista s velikom pažnjom listao po jedan policijski roman; u **Zboru za vidljivu četku i nevidljivi auto** (*Choeur pour une brosse visible et pour une voiture invisible*) letristi su se uzajamno četkali itd.

Takve manifestacije zaista ne možemo prihvatiti kao poeziju, iako vjerujemo da njihov smisao i cilj nije isključivo jeftina zabava snobovske publike, a to nam upravo pokazuje Lemaîtreov **Manifeste pour une esthétisation du titre des oeuvres aphonistes** (Manifest za estetizaciju naslova afonističkih djela). Lemaître, koji je već davno prije predlagao da se uz letrističke pjesme objavi i uvod kako bi čitaoci znali »o čemu se radi«, nastoji taj uvod stvoriti od samog naslova i proklamira zato novu poeziju kao »umjetnost naslova«. Lemaître traži: **Da se zvučna praznina uvede sonetom! Da basna bude predgovor zvučnoj rupi! Da se timpanska nula obavije etiketom joyceovskog stila!**²⁵ Evo i jednog takvog naslova; vjerujemo da ga je upravo zbog impozantne dužine korisno citirati u cijelosti:

²⁴ Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History*, Russel Russel Inc., New York 1962, str. 27.

²⁵ *Le silence, c'est bien beau, surtout s'il est mis en scène, et même si c'est à la Biennale, et ça ira loin. [. . .] Mais attendez! Stop! Pourquoi s'arrêter là? Avant de*

- CRI pour les poètes, en ce pays riche qui n'enrichit pas ses poètes
- CRI pour les ignorants, qui ne peuvent même pas nommer leur infortune
- CRI pour tous les morts des Aurès, mais aussi pour les nouveaux bicots de la République Algérienne
- CRI pour l'Espagne, et quand on dit pour l'Espagne, tout le monde comprend. Nous ne sommes pas des boys-scouts, mais le problème ne sera jamais dépassé, nous ne le permettrons pas
- CRI pour les ouvrières des usines, avec mention particulière pour celles qui ont un patron progressiste
- CRI encore pour les jeunes prolos méprisés et brimés par les vieux syndicalistes
- CRI encore pour les juifs, les juifs, les juifs
- CRI pour les inconditionnels, ceux du Parti et tous les autres, car enculer les mouches, c'est vouloir mieux vivre
- CRI pour ces chers vieux cons d'anars
- CRI pour ceux à qui on écrira
- CRI pour l'enfant hindou qui ne sait pas distinguer un steak d'un cha-teaubriant
- CRI pour les jeunes poètes soviétiques qui préfèrent Khlebnikov à Ma-ïakovski
- CRI pour Marilyn Monroe, qui ne m'a pas connu, et cri pour Louise Brooks, que je ne verrai jamais sourire dans l'ombre, comme dans la séquence finale de Prix de Beauté
- CRI pour la farouche antisémite levée un jour du côté de la Gare Saint-Lazare et qui doit être aujourd'hui une vaincue de l'O.A.S.: cri aussi pour la jolie vierge pied-noir rencontrée dans le train de Beaune et qui doit aujourd'hui se souvenir de mes paroles sur l'Algérie Française; cri encore pour les jeunes poètes communistes trompés par le traître Aragon et son ignoble Laure Triolet, j'aimerais pouvoir partager aujourd'hui leur fureur et leur indignation. Oui, cri pour tous ceux là, on dira que j'amalgame, mais il n'est pas besoin, frères et soeurs, de s'entretuer pour faire une famille
- CRI pour celle qui ne m'a pas aimé comme pour celle qu'on m'a déporté à Auschwitz grâce à la parfaite coopération de la police française
- CRI pour un souvenir perdu au bord d'une rivière, et mon dieu, je donnerais bien, comme on dit, pour la simple chaleur de ce soleil . . .
- CRI pour les femmes au vagin massacré par l'ordre officiel du sexe, et pour celle qui payent le plaisir de la terrible attente du sang

se taire (ou après, comme dans les génériques snobs), et avant d'interpréter ce silence, MOI JE VEUX QU'ON NOUS REGALE D'UN BEAU TITRE, et pendant qu'on y est, qu'on fasse de ce titre une oeuvre en-soi, poème, fiction ou discours (et là, tout le bazar antérieur revient à la rescousse!).

Que le vide sonore soit présente en un sonnet!

Que le trou auditif soit préfacé par une fable!

Que le zéro du tympan soit enveloppé dans une étiquette de style joycien!

Que le néant de l'oreille soit précédé d'un écriteau hypergraphique, comme dans les spectacles de mime ou les tableaux du théâtre expressionniste!

LES ARTS DU TITRES, quoi! (Lemaitre, Manifeste pour une esthétisation du titre des oeuvres aphonistes, in $n + \sum_{-\infty}^{+\infty}$).

- CRI pour Tristan Tzara qui est malade, et Malraux qui n'en finit pas
- CRI pour le grand Charles, qui ne m'impressionne pas, moi, qui ne me fait pas rire, et qui a trop de raisons pour n'avoir pas tort
- CRI pour l'enfant qui m'a battu lorsque j'étais petit et l'enfant que j'ai battu lorsque j'étais grand
- CRI pour les enfants échappés et les enfants suicidés que la loi du 28 novembre 1955 interdit de hurler une dernière fois à la une des quotidiens
- CRI pour les enfants vieux et pour les vieillards qui ont leur âge
- CRI encore et encore pour les noirs mordus par les chiens policiers de l'Alabama, pour les noirs de l'Angola et ceux de l'Afrique du Sud, et même pour ces dames de couleur du Libéria, qui ont maintenant la dure, dure, mais nécessaire déception de la liberté acquise
- CRI . . . je sais que je vous emmerde, mais il faut bien crier pour les commémorateurs, les »constructifs« et les désinvoltes, les négligeants et les stricts, qui nous mangent l'air et nous serrent la poitrine
- CRI pour vous, certes, mais aussi
- CRI pour moi, qui étouffe de rage et qui ne sait souvent que crier
- CRI à nouveau pour les poètes de ce pays, qui n'aime pas vraiment ses poètes
- CRI INIMAGINABLE
- CRI INIMAGINABLE ET INAUDIBLE²⁶

Vidimo da se radi o tekstu čije se pjesničke vrijednosti ne mogu negirati, iako su mnoge misli iznesene u ovom naslovu veoma diskutabilne. Ali, to je tek naslov; sama pjesma prazna je stranica koja slijedi; u bilješci uz »pjesmu« kaže se da recitator treba otvoriti usta, a da pri tome ne izusti ni glasa.

Iako se radi o praznoj stranici, dakle jednoj ipak neprihvatljivoj formi poezije, takav nas naslov prisiljava da se nad tom prazninom zamislimo. Možemo se podsjetiti tzv. »ključnih« riječi kod Baudelairea, Mallarméa ili nekih drugih pjesnika; te riječi su toliko bogate kao izraz da ih ni najbolji glumci ne mogu adekvatno zvučno realizirati; jedva možemo zamisliti odgovarajuću zvučnu realizaciju takvih riječi. I tu nam poezija izmiče, prestaje biti izgovorena riječ i postaje, odnosno ponovo postaje tišina. Tako dolazimo do, bar za sada, krajnje tačke letrističke teorije: poezije izražene tišinom.

Poezija jeste zvučna realizacija određenog estetski oblikovanog smisla, ali ponekad čitalac ne može svojim glasom izraziti sve što mu pjesma kaže, on tek može zamisliti, a to znači tišinom ostvariti odgovarajuću zvučnu interpretaciju pjesme. Međutim, pjesma ne postoji samo za jednog čitaoca, samo po jednom čitaocu: ona se cjelovito ostvaruje svim čitanjima svih čitalaca, ili tačnije svim tišinama svih čitalaca. A takvim razmišljanjima o poeziji ustvari premašujemo čak i krajnji domet letrističke poezije — tišinu.

²⁶ In id. ib.

Faculty of Arts of the University of Zagreb, Institute of Phonetics

Branko Vuletić, scientific collaborator

SOUND AND SILENCE OF THE LETTRISTIC POETRY

SUMMARY

The theory of the lettristic poetry is a very attractive one, though its creations might not be acceptable in many cases. However, lettristic elements in non-lettristic poetry show their force and beauty of expression. Regarding the fact that those are the non-existing lexical words their meaning is to be found only in their sound-realization dictated by the sense-context. Lettristic poetry itself does not have any logic context, the number of the sound realizations is unlimited, so that the lexical absurdity of the lettristic poetry appears to the reader to be the real non-sense: words composed to one's liking mean everything and at the same time nothing at all. Poetry is not only a sound, but it is a sound realization of a chosen esthetically formed sense.

Faculté des Lettres de l'Université de Zagreb, Institut de Phonétique

Branko Vuletić, collaborateur scientifique

PAROLE ET SILENCE DE LA POÉSIE LETTRISTE

RÉSUMÉ

Le côté théorique de la poésie lettriste est très séduisant bien que ses réalisations soient, dans la plupart des cas, inacceptables. Pourtant, les éléments lettristes dans la poésie non-lettriste ont une force et une beauté exceptionnelles d'expression. Étant donné qu'il s'agit des formes lexicales qui n'existent pas, leur sens se trouve uniquement dans leurs réalisations sonores. La poésie lettriste n'a pas de contexte ayant une valeur sémantique; par conséquent, le nombre des réalisations sonores est illimité, ce qui veut dire que le non-sens lexical de la poésie lettriste est un non-sens réel pour le lecteur; étant donné que les groupes des sons fortuits peuvent exprimer tout, en réalité ils n'expriment rien. La poésie n'est pas uniquement le son, elle est la réalisation sonore d'un sens présenté sous une forme esthétique.

Философский факультет Загребского университета, Фонетический институт

БРАНКО ВУЛЕТИЧ, старший сотрудник

ЗВУК И ТИШИНА ЛЕТРИСТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

СОДЕРЖАНИЕ

Теория летристической поэзии очень привлекательна, хотя, в большинстве случаев, её произведения никак нельзя принять. Все-таки, летристические элементы в нелетристической поэзии обладают большой силой и красотой выражения. Так как дело идет о словах не существующих в лексике, то их смысл содержится исключительно в звуковой реализации, которую определяет смысловой контекст. Но в летристической поэзии смысловой контекст отсутствует, и поэтому число возможных звуковых реализаций беспредельно, а это значит, что лексическая бессмысленность летристической поэзии, для читателя, является настоящей бессмысленностью: произвольно составленные слова могут значить всё, и именно потому, не обладают никаким значением. Поэзия — не только звук, а она является звуковой реализацией определенного, по принципам эстетики сформированного смысла.