

Andrea Milanko

CAR JE GOL: DEZINTEGRACIJA LIRSKOGA SUBJEKTA U PJESNIŠTVU IVANA SLAMNIGA

dr. sc. Andrea Milanko, Filozofski fakultet, amilanko@ffzg.hr, Zagreb

izvorni znanstveni članak

UDK 821.163.42.09 Slamnig, I.

rukopis primljen: 27. 3. 2017.; prihvaćen za tisak: 25. 5. 2017.

Cilj je rada uputiti na jezične i figuralne mogućnosti koje je iskoristio Ivan Slamnig u pisanju pjesama, s posebnim osvrtom na manipulacije lirskim subjektom. Umjesto da se lirski subjekt proglašava maskom pjesnika Slamniga, kakvim jedinstvenim fikcionalnim humanoidnim govornikom koji u sebi objedinjuje sve manifestacije lirskog subjekta ili pak kodiranim lirskim govorim o izvanjezičnoj (autorovoj, političkoj, kulturnoj itd.) zbilji, ta se analitička kategorija promatra kao figura, učinak jezika. Na podlozi duge lirske tradicije iskazivanja iz pozicije ja, Slamnigovi razni tipovi lirskoga govora i/ili gledanja izazivaju humorističan učinak, potvrđujući takvim „upadom” u pravilan niz Slamnigovih pjesničkih prethodnika da je sâmi niz poredak s pukotinama. Potonja se tvrdnja oslanja na psihoanalitičku argumentaciju Alenke Zupančič, dok teza o dezintegraciji iskazivačkog jastva kod Slamniga ima dva argumentacijska uporišta: s jedne strane, citatna teorija performativa Judith Butler naglasak stavlja na ponovljivost i kontingenciju svakoga govornog čina; s druge strane, polifonijska teorija iskazivanja Oswalda Ducrota luči empirijskog autora, govornika i iskazivača, sugerirajući da je svakom jezičnom iskazu imanentna polifonija.

Ključne riječi: *lirski subjekt; moderno pjesništvo; polifonijska teorija iskazivanja; performativ; Ivan Slamnig; psihoanaliza*

U radu se analizira lirski subjekt pjesnika Ivana Slamniga s tezom da njegovu modernističku poetiku obilježava dezintegracija iskazivačkog jastva. Tragom uvida o performativnosti citata Judith Butler i polifonijske teorije iskazivanja Oswalda Ducrota u radu će se uputiti na koje se sve načine lirski subjekt subvertira na iskaznoj i iskazivačkoj razini. Najzornijim primjerima rascjepa unutar lirskog subjekta zajednička je kakva humorna gesta; zahvaljujući njome, lakše dolaze do izražaja šavovi na iluzornoj slici jedinstvenoga i cjelovitoga Simboličkog poretka. Kao što je pokazala slovenska teoretičarka Alenka Zupančič (2011) – što će također biti izloženo u nastavku rada i

ključno za argumentaciju o rascijepljenosti lirskoga subjekta – psihoanalitička je perspektiva posebno instruktivna kada valja objasniti dalekosežnost učinaka humora za razumijevanje tvorbenosti jezičnih iskaza. Ta perspektiva nadalje razotkriva da je antropomorfizirana iskazivačka instancija puki učinak teksta, a ne maska autora, jedinstvenog fikcionalnog lika Slamnigova opusa ili šifrirani govor o izvantekstualnoj zbilji. Dok će psihoanalitička argumentacija pobijati zasnovanost Simboličkog poretka na kakvom drugom (pozadinskom) poretku ili osloncu, Butleričina teorija citatnosti u ponavljanju vidi mogućnost otpora. Praksom udvajanja, odnosno svojevrsnim postavljanjem iskaza pod znak navodnika, ona računa s tim da jezični stroj može zakazati i ne proizvesti uvijek isti učinak. Ista citatna praksa, ovaj put u teorijskoj izvedbi Oswalda Ducrota, skreće pozornost na minimalnu dvostrukost svakog iskaza. Kada je riječ o Slamnigovoj lirici, Ducrotov pojam polifonije obuhvaća i Slamnigovo omiljeno sredstvo distanciranja iskazivača od vlastitog iskaza, a to je autoironija, kao što i usložnjava konačno pripisivanje odgovornosti za iskaz podsjećajući na razlike između autora, govornika i iskazivača. Tim su se pak problemom u lirici u domaćoj znanosti o književnosti pozabavili Josip Užarević (1991) i Tomislav Bogdan (2012).¹

Od pjesničke zbirke *Aleja poslije svečanosti* (1956) do *Ranjenog tenka* (2000), Slamnigova lirika podrija lirski subjekt na toliko mnogo načina i na toliko razina da je vjerojatno ta izražajna crta njegove poetike, uz obnovu zaboravljenih versifikacijskih uzoraka, navela kritičare da ga smatraju velikim eksperimentatorom hrvatskog Parnasa. Takva ga ocjena ne bi dostigla da mu nije prethodila stanovita iznimno žilava tradicija mišljenja i čitanja – što prešutnog što izrijekom iznesenog – kako o književnoj povijesti, tako i o lirskom subjektu. Potonji se razumijevao kao izvor pjesničkoga govora, od kojeg tobože polaze sve jezične igre i u koji se slijevaju svi začudni momenti, što je priječilo da se Slamnigovi subjekti jednostavno opišu kao „diskurzivne fikcije” (Ducrot 1987: 62), tj. rezultati ogoljavanja iskazivačke dimenzije, uostalom, baš kao što se svaka njegova pjesma „gradi ogoljavanjem raznih formalnih svojstva poezije” (Brlek 2015: 190). Međutim, valja napomenuti da iz izlaganja o dezintegraciji lirskoga subjekta u nastavku rada ne treba zaključivati o kakvoj unutarnjoj progresiji Slamnigove poetike. Kada se dakle upućuje na primjere u pjesama, treba imati na umu da su izdvojeni ne bi li se zornije predočila manipulacija stupnjevima perceptivnosti lirskoga subjekta.

Pojave rasredištenoga i rascijepljenoga lirskoga subjekta nalazimo već u Šimićevoj (pjesme *Tijelo i ja*, *Vampir*) i Ujevićevoj lirici (*Autoportret* i *Zapis na pragu*), a u svjetskoj

¹ Užarević razlikuje dvije instancije, lirsko Ja i lirsko Nad-Ja, tvrdeći da, iako se „cjelokupna lirika može shvatiti kao polje napetosti između lirskoga Ja i lirskoga Nad-Ja” (Užarević 1991: 127), naposljetku semantičku pobjedu odnosi lirsko Nad-Ja jer ono izmiruje rečenu napetost, ono je „izvor svjetlosti koji obasjava, ali sam ostaje neobasjan, koji izražava, ali sam ostaje neizražen” (ibid, 130). Bogdan pak, u polemici s Užarevićem, odbacuje lirsko Nad-Ja kao relevantnu analitičku kategoriju budući da nije tekstualno izražena. Prema Bogdanu, lirski je subjekt (terminološku prednost imaju kazivač i govornik) „krovni, najopćenitiji oblik eksplicitne svijesti koji omogućava da se svi tekstem obuhvaćeni iskazi dožive kao njegov sadržaj” (Bogdan 2012: 26), što znači da je nositelj eventualnih pojava fokalizatora u lirskoj pjesmi lirski subjekt, a ne lirsko Nad-Ja. Više o tome u: Bogdan (2012: 58–61).

književnosti i ranije – kako nas je nevoljko podsjetio Zoran Kravar (2005b), već kod Rimbauda i Mallarméa, ako ne i od *Cvjetova zla* (Friedrich 1989: 76). Izgleda da romanizam nije isključivo Francuzima „ostao duhovnom sudbinom kasnijih naraštaja” i da su se u njegovoj „harmoničnosti krile disonancije budućnosti” (Friedrich 1989: 32) i za hrvatsku modernu liriku, makar posredno. Kritika je redovito držala da je poseban položaj lirskog subjekta Slamnig otkrio spontano, no prije će biti, kako slijedi, da je riječ o dosljedno izvedenim reperkusijama afirmacije modernističke poetike.

Kravar se povodi za vlastitim savjetom i odolijeva nápasti da se „Slamnigovo poigravanje s nižim potencijama subjektivnosti protumači kao korak prema dokidanju svake subjektivnosti” (2005a: 97) – makar je Slamnigov manevar brisanja subjektivnosti u korist pisanja „široko prisutan u modernoj književnosti” (ibid, 97). On drži da je decentralizacija ili rasredištenje lirskog subjekta „stilski i svjetonazorski topos” (2005b: 142), prepoznatljiv i prije modernističkih tendencija, primjerice u petrarkističkoj, baroknoj i secesijskoj inačici: „Koliko smo puta osluškivali lirsko ‘ja’ koje tvrdi da postaje netko drugi ili da u nečemu drugome iščezava, bilo da ono drugo ima lik božanstva, prirode ili ljubavi?” (2005b: 142). Istini za volju, nije naodmet podsjetiti da iza svih „drugih” prema kojima je lirski subjekt u povijesti iskazivao želju za sjedinjenjem i rasplinućem stoji kakav filozofski ili životni svjetonazor, kao što su platonizam, vitalizam, itd., dok Friedrich isključivu zaslugu za oslabljenost pa dokinuće lirskog subjekta pripisuje modernoj lirici.² On smatra da je postupno povećanje stupnja dehumanizacije „povijesna nužnost” koju je modernizam sâm sebi nametnuo nepokolebljivom zaokupljenošću jezikom i formom.

Dok Kravarova književnopovijesna relativizacija ôpoziva lirskog subjekta, naposljetku, ne ukida *antropomorfne* pretpostavke lirskog subjekta, Tonko Maroević zakoračuje jednim korakom unazad i povodom Slamnigove posljednje pjesničke zbirke *Ranjeni tenk* piše: „s vremenom je sve više prevladavala jaka osobna motivacija i svojevrsna identifikacija pisca s pozicijom ‘onoga koji govori’” (2000: 43). Prema takvoj se koncepciji, koje su Kravarova i Maroevićeva pozicija dio, Morana Čale suprotstavlja kritički, tvrdeći da je „pjesnički tekst postao povlaštenim nositeljem iskazivanja”: unatoč antropomorfnim svojstvima kojima se pretpostavlja da je tekst obdaren kako bi u toj razmjeni mogao sudjelovati, u uobičajenoj interpretativnoj praksi iskazivački se status nikada ne pripisuje tekstu kao autoreferencijalnom entitetu, nego lirskom ili autodijegetskom pripovjednom subjektu koji se – makar koliko se fikcionalizirao i razrješivao autobiografske veze s empirijskom osobom autora – svejedno poima kao humanoidna individua koja diskurs teksta što je sadrži i konstituira privodi iskustvu svoje fiktivne osobe. Odbacujući implikacije figurativnog antropomorfizma koji mu je poslužio kao sredstvo za konceptualni opis književne razmjene u terminima dijaloga, takav humanizatorski zahvat, narcističkog podrijetla, koji se oslanja na ‘protokole objektivacije’ i historističke pretpostavke promaknute u aksiome, ukida izravan pristup glasu jedinoga u književnom tekstu doslovno prisutnog ‘ja’ – ‘ja’ samog teksta, lišavajući

² V. u: Milanko, Andrea (2014) „Modernost Slamnigove lirike”, *Nova Croatica*, 58, 119–138.

ga prilike da ocrta semantičku dimenziju diskurza koja bi bila drukčija od izvantekstualne referencije, to jest da izrijeком preuzme odgovornost za refleksiju o funkcioniranju samoga sebe kao teksta, odnosno da izrazi svoj stav prema problemu vlastitog tumačenja (2006: 173).

Prate li se Slamnigove zbirke, razabire se nekoliko tipova strategija po kojima lirski subjekt postaje tek još jedan figuradni kotačić u jezičnom stroju pjesme. One se mogu razdijeliti u dvije vrlo široke skupine, ovisno o tome na kojoj se dimenziji pjesme uspostavlja uporište za relativizaciju lirskog subjekta, tj. na *iskaznu* i *iskazivačku*.³ Uz bok pjesmama sa suverenim subjektom – onima za koje Maroević kaže da subjekt stoji u ulozi „visoko intelektualiziranog komentatora” (2000: 43) – javljaju se pjesme u kojima se očituje neobična svijest o manjku znanja, sumnja u vlastite spoznajne i/ili opažajne sposobnosti, nesigurnost i neodlučnost (*Pred šinama*, AL; „i pitam: čemu postojim sam do sad?”, *Zaprepašten se noću budim*; „Što znači jedna suza/samo ću ja znati/i možda još netko:/samo će netko znati/i možda još ja.”; AL; „Recite mi, što da radim?”; *Miris*, O; „Možda je zid oko nas,/možda i ništa/(naše oči ne svijetle).” O; „Što da radimo s kratkim klavirom?/kakav smo mi/Luciferi koji kad piju vino/mijenjaju samo sadržaj?”, NS, „Je li to u meni nešto, što čini promjenu svu tu?/Zašto je danas tako sve strano i čudno u svijetu?/Što se to danas desilo na mome životnom putu,/zašto se osjećam kao da sam na nekom stranom planetu?” AN; *Omaglica*, napose stihovi: „Što je to zapravo bilo?/Ako li kome se slično šta zbilo,/il ako se ovim pitanjem bavi,/neka mi svakako javi.” AN; „Kakav je to jesenti miris/koji me stalno prati?/da mi se mačak Đuro/nije popišo po kravati?”, D; „*Ko brez miru okrog divljam*”, T). Takva nedoraslost odnosno takvi nedostaci mogu se ponekad pripisati dobi, neprimjerenosti za izvođenje složenijih kognitivnih radnji (*Razbojnik u ormaru*, O; *Krevetić*, NS; „IQ mi nemoj testirati/jer naprosto ga nemam/ni pari nemam da te zemam/ni snagi da te lemam”, RN), ili mentalnoj zaostalosti (*Osi mojih očiju se rastaju*, *Oči mojih očiju se rastaju*, O). Ako nije trajno i nepovratno prikraćen, slamnigovski lirski subjekt podliježe relativizaciji sudova zbog trenutačnog stanja. To mogu biti frustracija („Ipak sam danas kao on nestrpljiv”, *Sjedim za bijelim metalnim stolom*, O) i dosada (*Pjesma čekanja*, AL), alkoholizirano stanje („Na brzu ruku skupljeno društvance”, AL; „A ja sam se zapio u Samoboru/i mislim na tebe, nevjernice.”, *Onaj moment*, RN; „Moram se iznova sastaviti/priznajem, tako ti je./Obećajem da neću piti/do prve birtije.” *Alba*, RN), poremećen san („pod čelom znojim se i ludim,/i pitam: čemu postojim sam do sad?/i ko da sam se otrovno kavom,/ne mogu zaspat.”, AL).

Slamnigov lirski subjekt, taj „najpokretljiviji lirski subjekt suvremenoga hrvatskog pjesništva” (Bagić 1994: 52), najčešće se ipak zaglavljuje u „želju za metamorfozom”

³ Neće biti uvrštene dijaloške pjesme jer one sadrže dva samostalna subjekta; kod Slamniga su prisutne najčešće u kasnijim zbirkama, napose u pjesmama ljubavne tematike. Pjesme s pluralističkim subjektom kao što su *Ova su mjesta bez nas, prijatelji, Mi na podu*, itd. također se neće posebno razmatrati jer pretpostavljaju govor jednoga govornika, a ne zbornsko pjevanje: „uvijek sam ja taj koji kaže ‘mi’; uvijek je to neki ‘ja’ koji izriče ‘mi’” (Derrida 1998: 43). Zbirke pjesama bit će u radu nadalje naznačene kriticama u zagradama na sljedeći način: AL = Aleja poslije svečanosti; O = Odron; N = Naronska siesta; L = Limb; AN = Analecta; D = Dronta; SedS = Sed scholae; RN = Relativno naopako; T = Tajna.

(ibid); „htio bih jednom leći pod stablo” izriče karijatida, koja bi radije bila sve, „samo ne želim biti ono, što jesam”; u *Razgovoru* sa stablom lirsko ja priznaje „da zavidim ti malo”, u *Akvarelu* se izriče želja za stapanjem s pozadinom: „Još bih želio na pejzaž/kapnuti mrlju sebe/koja bi se rastopila/u šumicu i plavetnilo.” ili pak s narančastom hobotnicom: „Aj dajte mi koga, dajte/od pasmine polipske mi,/aj dajte mi koga, dajte.” (*Netko bio*) ili voljenim kosturom: „a ja slažem i oblikujem meso/na kosti moga dragog/maštam toplo mišičje i/tople plohe/gdje se prelazi jedno u/drugo.” (*Zagrađena njegovim rukama*). U *Kvadratima tuge* ne „gubise unjemu” samo „ženska”, nego i „iivans lamnig”, podvrgavajući se grafičkom zakonu prozorskog okvira. „Pod staklenom korom rijeke”, međutim, „ja sam zelen i izobličen”, no lirsko ja izobličeno je i na suhom: „Izranjam i zjapim kao riba”. Izražena je želja za nečim prepoznatljivim („i da li sam ti otac: ne znam./Al volio bih da ti jesam.” *Bludnik šeće gradom*) ili nepoznatim (*Tuga, Vječna čežnja, Želja za nadnaravnom afirmacijom*). Kasnije zbirke naizmjenice ispisuju nostalgiju, nadu, žaljenje, kajanje, ukratko cijeli niz emocija nezadovoljstva sadašnjom situacijom. Poseban je ciklus pjesama sa zagrobnim govornikom. Ako ih ovaj svijet jednostavno ne ignorira tako da „ljudi prolaze kroz mene” (*AL*) odnosno ako nije upotrijebljen eufemizam poput „ja sam Lazar/iz groba sam ti došo, istinabog nešto istrošen, itd.” (*O*) ili kakav drugi oblik ublažavanja – kao na primjer kolokvijalizmi u situaciji „ako mi se desi infarkt”, kad „ja sam već debelo mrtav/i Mirta nada mnom tuli” (*D*) – Slamnigovi mrtvaci nastavljaju živjeti svoju noćnu moru svakodnevnog života: „Ja sam se rasprsnuo u eter/i izgubio karte za kruh.” *U deliriju, AN*); „Al tek što stigoh na drugi svijet/vidjeh da sam amater./Stipo me saleti zbog trista maraka/i da sam mu sovo mater.” *Vječna lovišta*. Smrt je njima samo jedna veća ili manja neugodnost, poticaj da se zemaljski život objektivira, makar i duhovito; nema ni izdaleka tako bremenite filozofsko-religiozne konotacije.

Osim što je pozicija lirskog subjekta uzdrmana njegovim iskazima o sebi, pri čemu se preokreću hijerarhije poput života i smrti, ublažavaju velike promjene, a u sitnicama se pretjeruje, Slamnig djeluje, kako je gore rečeno, i na iskazivačkoj dimenziji. Primjerice, intervenira u iskazivanje („Vraz je to rekao kraće/a ja ću reći dulje”, *D*); „Znamo da imaš crne oči/to lažem reda radi”, *Unutrašnji dijalog, T*), u paradoks iskazivačke pozicije lažljivca („Lažem ti, lažem, ljubavi/da sam ti otac i sin”, *Nebeski blizanci, T*), na fatičku dimenziju poruke („Ne pitam te za istinu/nego da li me voliš.” *D*); „Danas je, znači, utorak/dolaze smetlari/hoću reći Čistoća/ah, sve to zamenari//htio sam reći zanemari”, *Utorak, T*). Nije uvijek jednoznačno kad je jezik upotrijebljen performativno a kad opisno, kao što je slučaj u stihovima iz *Dronte*: „onu dvojicu pozdravljam naklonom/njega bih mogao koltom.” Čitatelju je ostavljena sloboda da o tome odlučuje, kao i o opsegu utjecaja iskazivačke pozicije na iskaz i iskazivanje. Odličan je primjer početni stih pjesme *Jelen s inhibicijom*: „Ja sam jedan zelen bludan jelen” (*L*). Lirski subjekt kod Slamniga često eksplicitno odriče znanje o nečemu što se tiče samo njega, primjerice u stihovima „Ich weiss nicht was soll es bedeuten/dass ich so deutschfreundlich bin.” (*D*), nije mu strano obezvredovati se („Mislim, pa imam jedno ja/što nije ni jedan niti dva”, *D*), pa čak ni objektivirati sâmog sebe, i u fizičkom („mokre glave u moru/(ona za kojom slijede ramena/onog što izlazi na četverouglati/komad betona je/moja”, *Ulazi kuter bijel*

kao jaje, O; „prikopčat ću se tu na hrast,/da tu odozgor sebe sam/u svoj unesem vido-krug”, *Jer tuđi to je žuti mlaz*, O) i u intelektualnom smislu („vučem po policama/biblioteke svoga narcizma”, *Prelazim rukom preko očiju*, *Odrón*; „Što si sad mogu reći/nego: budalo, budalo, budalo”, *D*). Vjerojatno je najpoznatiji oblik instantne objektivacije autoironija; kako tumači Ducrot (1987), ona djeluje za govornika G tako što obezvređuje iskazivača γ , a za najefektniji oblik autoironije teško je pronaći konkurenciju zaključnim stihovima iz pjesme *Vita nivellatrix*: „Za šalu, baštinik tih ljudi,/katkad im služim ko surogat./Stvarno, u maloj amplitudi/stignem im se tek narugat.” (O)

Slamnig je zasigurno najzačudniji kad bilježi fizičku dezintegraciju i rascijepjenost pomoću ravne plohe s ili bez mogućnosti odraza, poput zrcala, vodene površine, zida, itd. Dezintegracija jastva započinje metaforom poroda, pri čemu je ontogeneza pjesme zaslužna za iščeznuće njezina govornika („Osjećam, da me žene raznose:/u svakoj me ostane malo/u grudima ostane ležat malo mene./One primaju komade mene/kad sa se raspadam u malu djecu.” *Osjećam, da me žene raznose*, *Aleja*; „zašto se besprekidno rađam”, *Rađanje*, *Relativno naopako*). Fizičku pak dekompoziciju evidentira neki distancirani glas, nezainteresiran za situaciju o kojoj izvještava, a njegov je opis suprotan od fizikalnih zakona: „Osjećam, kako se urušujem:/lomim se kost po kost:/pršte mi gležnji, zatim goljenica,/zdjelica, zatim se mrví kralježak po kralježak, (...)” (*Osjećam, kako se urušujem*, *A*); „Dižem desnu, ili konstatiram, da je/imam samo do lakta,/lijevu dižem, ali ona ukočeno visi./Manjkaju mi koljena, komad ramena, lopatica,/i sva kosa.” (*Radi se o tom, da zaustavim konja*). Upravo u tom raskoraku između glasa i tijela – kako grafičkog tijela pjesme, tako i fikcionalnog ljudskog tijela – tj. u toj razdvojenosti iskazivanja od iskaza, najefektnije se očituje manipulacija lirskim subjektom. U mjeri u kojoj je u tim pjesmama tijelo odvojeno od subjekta, stoji slučaj gdje subjekt zaprima isključivo tijelo, kao što je u stihovima pjesme *Porezala sam se* (AN): „i gledala sam/u nježno ružičasti drugi sloj mene”.

Rascijepjenost subjekta na sebe i svoju sliku, opet, uklanja subjekt iz središta, i to tako da se identitetska nesigurnost iz iskaza premješta na iskazivačku razinu, pa je na čitatelju da razriješi identifikacijske nedoumice (usp. *Promatranje sjene* i *Nekad sam bio miš i sve*). Stapanje sa slikom ili pozadinom postiže se, u konačnici, u pjesmi *Akvarel*, no međustupnjevi nesigurnosti i dvojbe ostvaruju se u stihovima: „Ja sam zelen i izobličen/pod staklenom korom rijeke.” (*Ja sam zelen i izobličen*, *AL*); *Obrnuti* („Gle: hodam po nogama svojim/čisto se bojim./Dolje duboko je glava.” iz 1944. godine, *AN*); pjesmama: *Po zidovima moje sobe plazi nečija sjena* (iz 1950. godine); *Čini mi se kao da se vozim u sebi* (*AN*, 1951); *Obučem svoju trešnjevocrvenu košulju* („gledam se u ogledalo/oči u oči sam sa sobom/i kontempliram sama sebe/šećem sam sa sobom korak uz korak/(obadvojica imamo trešnjevocrvene/košulje i mornarskomodne hlače)”, *AN*, 1953. godine); „Prelazim rukom preko očiju:/zar si i ti ja?/U potok, u kojem se ogledamo,/s moje same glave kaplju crne kapi” (*Prelazim rukom preko očiju*, *O*).

U jednom trenutku kod Slamniga subjekt doslovce nestaje. Zbiva se to u dvjema pjesmama, *Rasprostrvši pažljivo rubove modre haljine* i *Kao kakav vodenjak*, obje iz *Analecte*. Strogo gledano iz vizure gramatike, pjesme nemaju subjekt. Pretpostavi li se

međutim prisutnost nekoga tko gleda ili govori, već je pjesmi dodano previše i dolazi do opasnosti da se prevelike ovlasti pripisuju instancijama koje ih nemaju, a i ne zahtijevaju, što doduše nije spriječilo kritiku da se upusti u takve spekulacije. Zato je posebno korisna Ducrotova distinkcija između govornika G i iskazivača I, koja bi odgovarala naratološkoj distinkciji pripovjedača i fokalizatora. Kravar se pak, analizirajući prve zbirke, *Aleja poslije svečanosti* (1956) i *Odron* (1956), pozabavio pitanjem lirskog subjekta rane Slamnigove lirike. Početne zbirke literariziraju trenutačno stanje lirskog subjekta, čiji „psihogram” često „gradi nedovršene, pogrešne ili krivo odvagane sinteze, neodržive sa stajališta racionalne cenzure” (2005a: 91). Da je riječ o iščašenoj i pomalo šašavoj *specifičnosti* Slamnigova lirskog subjekta, Kravar će dodatno potkrijepiti izrazom da se lirski subjekt „preodijeva” u maske luđaka (Kravar 2005a: 95). Nije doduše sasvim jasno kako se tekstualni „subjekt (...) maskira u osobe i hipotetičke subjekte” (ibid). Kravar će ubrzo požuriti dodati da je „umjetnik” taj koji donosi „rezultate svojih preobrazbi” (ibid, 96), a to „ima i svoje povijesno značenje”; saznajemo da se pod maskom ludosti izriče „prikrivena, ali vrlo dosljedna kritika onodobne ideologije” (ibid, 97). Drugim riječima, ako je u lirici Slamnig i pronašao nišu u kojoj se daje pravo na govor luđacima (*Bijah jednom jedan luđak*) i luđakinjama (*Osi mojih očiju se rastaju*), njihov se glas svejedno instrumentalizira u rukama krtike i u službi je borbe protiv državnih ideoloških aparata, kao da nije dovoljno opasno što takve pjesme, baš zato što su svojevrsne lirske dosjetke, podrivaju cjelokupnu tradiciju i pisanja i čitanja lirike koju su ti isti državni aparati, poput škola i fakulteta, instrumentalizirali upravo u svrhu neke druge ideologije.⁴ Da se tim pjesmama ipak treba posvetiti veća pozornost, a nije naodmet i malo opreza, sugerira prvotni izgled zbirke *Odron* (1956). Nasuprot Šoljanovoj uredničkoj (praktičnoj?) politici naslovljivanja svake pjesme u Slamnigovim *Sabranim pjesmama* (1990), u prvom izdanju *Odrona* naslovljivanje pjesama uopće nije dominantna praksa – naslov nosi manje od pola pjesama (sedamnaest od ukupno četrdeset i pet ili nešto manje od 38 %), a u nenaslovljene ulaze upravo „govori” dvoje luđaka. Ne bi li, nadalje, objasnio dekompoziciju lirskog subjekta, Kravar će uprijeti prstom u „neko samosvjesno ‘ja’, koje nas svojom otpornošću navodi da njegovo maskiranje u nejaku subjektivnost radije tumačimo kao privremeni boravak onkraj osviještene osobnosti (‘bijah jednom’) nego kao ritual samodokidanja” (ibid, 98), a „prepoznamo ga, na primjer, u hladnu, uračunljivu glasu” izjednačenu s „neopozivim egom” (ibid) subjekta. „Potvrdu o nedokidivosti spoznajno kompetentnoga egoiteta u krugu rane Slamnigove poezije” Kravar pronalazi mimo spomenutih pjesama iz kruga o luđacima; upravo te brojnije pjesme – pa zato i, valjda, za konačnu presudu mjerodavnije – „svojim govorom simuliraju retoriku zrela i nadmoćna ega, sposobna ne samo za zdravorazumske operacije, nego i za kritičko i ironičko izdizanje nad uhodana mnijenja, stereotype, običaje ili mentalitete” (ibid, 98). Lirske subjekte dvojbena psihičkog stanja Kravar je dakle skloniji

⁴ O ulozi proučavanja i poučavanja lirike u školama i na fakultetima u svrhe učeničkog podjarmljenja vidjeti knjigu Tvrtka Vukovića (2012), napose njezin prvi dio. Riječ je, između ostalog, i o sljedećoj jezgrovito formuliranoj zabluđi: „lirsko prvo lice poziva na identifikaciju, dok prozno prvo lice tu identifikaciju upravo priječi” (Pavličić 1992: 509).

motriti kao maske, preobrazbe, preodijevanja „nekoj samosvjesnog ‘ja’”, usprkos činjenici da se zdravorazumskoj logici opire unutar tekstna logika: luđački je govor i strukturiran i razumljiv, raspodijeljen u, u pravilu, izometrične retke ili pravilne strofične cjeline. No da bi se pogodila „istina” lirskog subjekta, njegovo Realno, to se neće postići „eliminacijom simboličke fikcije, maske, i gledanjem iza nje, nego udvostručavanjem simboličke fikcije, maske, stavljanjem jedne preko one koja već postoji” (Zupančić 2011: 151), odnosno, ako se iskaznoj masci dometne iskazivačka. Kratka ocjena lirike u ime kritike ma kakve ideologije sretno je sročena u već navedenim stihovima pjesme *Kad me je okupator unovačio (D)*: „Kad me je okupator unovačio,/ja sam mu pisao pjesme/ne da bih se izvlačio/niti zato što se ne smije./Što si sad mogu reći/nego: budalo, budalo, budalo.” „Maske” lirskog subjekta, kako ih naziva Kravar, zapravo su maske maské⁵ – lirski je subjekt oduvijek bio maska (grč. *prosopon*) govornika iza koje ništa ne stoji – ni humanoidni fiktivni govornik ni pjesnik, a pogotovo ne „osoba koja se problači i maskira” (Mrkonjić 2006: 107). Zašto je tomu tako, objašnjava teza o *dvostrukosti uspostavne geste* o kojoj piše Judith Butler, odnosno njezina teorija citatnosti performativa. Za razliku od Austina, koji performativni iskaz razmatra kao jednokratnu, cjelovitu i koherentnu izvedbu, Butler smatra da su performativni činovi uvijek-već vlastiti citati uspostavljeni „ritualiziranim ponavljanjem normi” (1993: x), što znači da oni nisu replike kakve idealne i jedinstvene norme, nego da se sama iluzija jedinstvene norme uspostavlja naknadno, ponavljanjem (taloženjem) izvedaba. Drugim riječima, „regulatorna snaga (force)” normi postaje čitljiva jedino posredno, po svojim učincima, a tada se razotkriva da su same norme *dio* „proizvodne moći (power)” „regulatorne prakse” (1992: 1). Ako se obrati pozornost na rascjepe, šavove i pukotine u performativno-citatnoj praksi Slamnigova pisma, postaje uočljivija tvorbenost lirskog subjekta; to zauzvrat znači ne pristati na tradicionalni diktat čitanja kojem je u interesu „raskrinkati” Drugog Drugog – jer taj ne postoji (Lacan 1999: 81), a isto vrijedi i za metajezik (ibid, 118). U psihoanalitičkoj koncepciji psihoze psihotičara karakterizira *uvjerenost* (a ne znanje) da postoji neki Drugi koji povlači konce Drugog simboličkog poretka, što se potom obično manifestira u fantazmi vanjskog progonitelja – i najednom sve stječe zlokobno značenje. U Slamnigovu slučaju, „Drugog Drugog” utjelovljen je u nekom „izvana” (Stamać 1977: 137), u nekom „samosvjesnom ‘ja’” (Kravar), u „lirskoj svijesti” (Bagić 1994: 57), u pjesmama kao proročkom „mementu” (Flaker 2004: 248) nacionalno osviještenog pjesnika, a zapravo su sve to pokušaji da se nasilno uspostavi „jedinstvo pjesnikova glasa brisanjem njegova pisanja.” (Brek 2015: 179) Slamnigova vrhunska dosjetka oslanja se na šavove među diskurzima, jer smijeh „postoji samo časkom, u samom času kad se pojavi prvi odmak” (Roustang 1987: 710). Uostalom, poznato je da se paranoik ne smije (ibid). Budući da iščašeni subjekti oponašaju stameno jastvo duboko ukorijenjeno od romantizma, komični učinak sastoji se u prokazivanju njegove kontingentnosti:

⁵ Raspravu o prozopopeji v. u: Milanko, Andrea (2014) „Politika i etika obraćanja u lirici”, *Umjetnost riječi*, LVIII, 2, 161–179.

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

Čini se da je replika na akademsku tvrdoglavost i čitateljevu naivnost sadržana u pjesmi koja samovoljno interpelira – *Bukoličnom, trijeznom čitaocu*. Upravo u njoj izriječkom nema ničeg – „nema mene,/ni onog što nudih”, „nema teksta pa ni pisca” – ili ima previše praznih mjesta, a samo *dvoje* da ih popune, pjesma i „čitalica”.

Mimo netom spomenutih paranoičnih konstrukcija, postoji mišljenje da je Slamnigove pjesme odredila „nedvojbeno egzistencijalistička orijentacija” (Milanja 2000: 90; Mrkonjić 1991: 184). Nipošto nije samorazumljivo da se čitatelj, makar i privremeno, useljava na mjesto lirskog subjekta, izvodeći njegove radnje i snoseći posljedice njegovih odluka. Tomu je razlog nesvodiva *asimetrija* među licima u konjugaciji glagola eksplisitivnih performativa (poput obećavam, izjavljujem, tvrdim, kladim se, itd.), i, drugo, razlika u glagolskom vremenu između prezenta indikativa aktivnog i perfekta odnosno futura. Austin ih oprimjeruje činom kladenja i činom obećavanja (2001: 63). Uz to, Ducrot upravo inzistira na polifoniji iskazivanja, strogo dijeleći diskurz i pozicije koje se u njemu mogu zauzeti od zbiljskog svijeta koji nastanjuju njegovi korisnici, „ne postoji jamstvo da će taj učinak biti polučin” (Easthope 1983: 47). U lirici nije dakle čitateljima dodijeljeno nikakvo mjesto osim onoga koje sami zauzmu čitanjem pjesme. Umjesto Austinova svrstavanja lirike u „parazitske” zloporabe korisnije ju je promatrati promašajem tipa A.1. odnosno neodigravanjem (*non-plays*).⁶ Slamnig počinja dvostruku transgresiju: najozbiljnije se šali dok piše pjesmu – dovoljno da se analitička filozofija zgrozi. Šalu ne trebaju svi shvatiti i u istoj mjeri, pogotovo uzme li se u obzir moguća definicija humora koju nudi Ducrot, naime da je to „oblik ironije koji nikoga posebno ne pogađa, tako da komični iskazivač nema posebno izdvojeni identitet” (1987: 71). Za razliku od Austinovih postavki o nužnosti da je govorni čin konvencionalan i da se razmatra u cjelokupnoj govornoj situaciji, književnost poznaje jedino jedan zakon, zakon književnosti: „tekst (...) ima vlastiti identitet, singularnost i jedinstvo. Njih smatramo, a priori, neprekršivima, ma koliko zapravo ostaju zagonetnima uvjeti tog samoidentiteta, te singularnosti i tog jedinstva” (Derrida 1992: 184–185). Međutim, taj zakon, iako štiti granice književnosti, stalno ih održava otvorenima: „nije *apriori* izvjesno da je književnost pouzdan izvor informacija o bilo čemu osim o vlastitu jeziku” (de Man 2002: 11).

⁶ Eksplicitnim performativima Austin naziva one iskaze koji izriječkom imenuju činove koje izvode poput *kladim se* (imenuje se čin kladenja), *obećavam* (imenuje se čin obećavanja), *dodjeljujem* itd.; u neodigravanju (*non-plays*, ali Austin rabi i drugi naziv, nesretni stjecaji) ulaze performativi koji su pošli po zlu jer ili nisu bile jasne granice procedure ili nisu postojale jednoznačne konvencije; „parazitske” upotrebe performativa očituju se su npr. u solilokviju ili pjesmi, što znači da je takav iskaz isprazan, ništavan.

Drugi razlog zbog kojeg nije samorazumljivo da se čitatelj poistovjećuje s lirskim subjektom valja tražiti u povijesnom razvitku lirike. Time što lirika „uvelike slovi kao jezik čuvstava, osobne duše”, zaboravlja se da je ta pretpostavka izvedena „iz romantične poezije” (i doista nepravedno uopćen[a]) (Friedrich 1989: 18). Štoviše, „suvremena poezija izbjegava upravo tu komunikativnu nastanjivost. Ona odustaje od humanosti u naslijeđenom smislu, od ‘doživljaja’, od sentimenta, uvelike čak i od pjesnikova osobnog jastva” (ibid).

Na koncu, nemoguće je odrediti mjesto lirskog subjekta u sljedećoj pjesmi:

RASPROSTRVŠI PAŽLJIVO RUBOVE MODRE HALJINE,
po kauču sjedavši
uznastojavši glavu kornjačasto uvući
gipke kocke jastuka pritisnuvši

potraživši u bijelom šalu na radiju Prokofjeva
ili, razmislivši o tome
da se hlače gužvaju kad se
noga stavi preko noge
učinivši kretnju kao da se skida rukavica

stavivši ruku na bedro zgužvavši
modru haljinu napola skinuvši lijevu
cipelu bijelu s plutom

opustivši ruke

(1952)

Ona predstavlja „ekskluzivan primjer homeoptotona” (Bagić 2011: 204), figure kojom se imenuje povezivanje riječi istoga padežnog ili gramatičkog nastavka.⁷ Budući da se „čitava pjesma pretvorila u nedovršen iskaz” (ibid, 204), a glagolski prilog prošli i strukturira i remeti pjesmu „na svim razinama – sintaktičkoj, kompozicijskoj, semantičkoj” (ibid), prije će biti da subjekta nema nego da se „skriva”, odnosno, da se poslužimo Ducrotovom terminologijom, umjesto govornika nastupa iskazivač. Iako Bagić s pravom upozorava: „s jednakom bi se vjerojatnošću u njoj mogao javiti subjekt označen zamjenicom za prvo, drugo ili treće lice jednine” (ibid, 205), iz perspektive gramatike jednako je moguće da izostavljeni subjekt bude i u množinskim licima, a da pomutnja bude veća, glagolski prilozi prošli otvaraju mjesto za sve tri oznake roda. Ukratko, scena pisanja bilježi samo radnju i na sceni pisanja interpretacija pjesme završava. Ako bi se homeoptoton promatrao kao „tekstostilem od kojega mora krenuti svaka interpretacija pjesme” (ibid), interpretacije bi završile u projekcijama čitatelja – pjesma im otvara prostor, ali ih ne opravdava. Tako je ova pjesma minilekcija o posljedicama izostanka

⁷ Zanimljivo je kako se sintaktička tajnovitost postignuta glagolskim prilozima prošlim seli u Bagićev diskurs: na mjestu subjekta Bagićeve rečenice javlja se glagolska imenica, jednako otporna na identifikaciju vršitelja radnje: „Zasićavanje teksta glagolskim prilozima prošlim skriva i poziciju subjekta pjesme” (ibid, 205).

prozopopeje, točnije, prozopopeju u tekstu zamjenjuje prozopopeja teksta, ili, kako bi rekao Derrida: „Pjesma govori” (2005: 8). Možda je najpoznatiji primjer neprekinute petlje po kojoj pjesma ne prestaje govoriti kao da je „navijena” glasovita *Na brzu ruku skupljeno društvanje* (AL); tu „banalna perpetuiranost koja onemogućuje namjeru istinske ljudske komunikacije” (Milanja 2000: 94) omogućuje perpetuiranost same pjesme kao trajno odgođene komunikacije.

Stihovi pjesme *Obučem svoju trešnjevocrvenu košulju* demonstriraju u malom kako se rascjep lirskog subjekta liječi uvijek novim rascjepom: „(...) ja naslonjen na desni bok/i ja naslonjen na lijevi bok/i kontemplirajući sama sebe/koji ležim na desnom boku/i koji ležim na lijevom boku/to je tako jezivo/kao misao na vječnost” (AN). Ma koliko bilo lako „nasjesti na pjesnikov trik upravo zato što nam neprestano sam otkriva kako ga izvodi” (Brlek 2015: 203), važno je primijetiti da se nizom istodobnih ponuda i uskrata minimalnog razmaka čitatelju odriče mogućnost da uspostavi jedan jedinstveni lik koji bi ujedinio sve preobrazbe. Da bi se promatrač uspješno odvojio od vlastite slike, kao što sugerira izravni objekt (*sama sebe*), valjalo bi atributnom rečenicom uvesti drugi tip sročnosti (**koji leži na desnom boku*), no baš odabrana sročnost podcrtava iluziju istovjetnosti mene i moje slike. To se događa i na razini cjelokupne Slamnigove lirike: „Moga djela nema jer tek je jeka tuđih, a ja sam nitko, sastavljen od drugih” (Brlek 2015: 203).

Izvori

- Slamnig, Ivan (1956) *Aleja poslije svečanosti*, Matica hrvatska, Zagreb.
Slamnig, Ivan (1956) *Odron*, Lykos, Zagreb.
Slamnig, Ivan (1971) *Analecta*. Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.
Slamnig, Ivan (1990) *Sabrane pjesme*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
Slamnig, Ivan (2000) *Ranjeni tenk*, Matica hrvatska, Zagreb.

Literatura

- Austin, J. L. (2001) *How to Do Things with Words*. Oxford University Press, Oxford.
Bagić, Krešimir (1994) *Živi jezici*. Naklada MD, Zagreb.
Bagić, Krešimir (2011) „Retorički glosar Slamnigova pjesništva”, Ivan Slamnig, ehnti tschatschine Rogge! Zbornik radova 10. kijeviskih književnih susreta, ur. Krešimir Bagić, Kijevo/Zagreb, 189–215.
Bogdan, Tomislav (2012) *Ljubavi razlike. Tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća*, Disput, Zagreb.
Brlek, Tomislav (2015) „Radogost Sebemišlja”, Ivan Slamnig, Antologija, ur. Tomislav Brlek, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, 165–204.
Butler, Judith (1993) *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York/London.

- Čale, Morana (2006) "Tekstualno 'ja' Petrarkine kancone", *Umjetnost riječi*, 50, 2/3, 171–194.
- de Man, Paul (2002) *The Resistance to Theory*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Derrida, Jacques (1992) "Before the Law", *Acts of Literature*, ur. Derek Attridge, Routledge, New York, 181–220.
- Derrida, Jacques (1998) *Resistances of Psychoanalysis*. Prev. Peggy Kamuf, et. al. Stanford University Press, Stanford.
- Derrida, Jacques (2005) *Sovereignities in Question*, Fordham University Press, New York.
- Ducrot, Oswald (1987) „Nacrt za jednu polifonijsku teoriju iskazivanja”, *Republika*, 11–12, 58–72.
- Easthope, Antony (1983) *Poetry As Discourse*, Methuen, London/New York.
- Flaker, Aleksandar (2004) „'Ubili su...' Značenjski opseg Slamnigove pjesme”, *Književna kritika o Ivanu Slamnigu*, ur. Branimir Donat, Zagreb, 245–248.
- Friedrich, Hugo (1989) *Struktura moderne lirike*, prev. Ante i Truda Stamać, Stvarnost, Zagreb.
- Kravar, Zoran (2005a) „Bijah jednom jedan luđak”, *Sinfonia domestica: članci o domaćoj književnosti 1. i 2. stupnja*, Zadar.
- Kravar, Zoran (2005b) *Svjetonazorski separei: antimodernističke tendencije u hrvatskoj književnosti ranoga 20. stoljeća*, Golden-marketing – Tehnička knjiga, Zagreb.
- Lacan, Jacques (1999) *On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge. Book XX. Encore 1972-1973*, prev. Bruce Fink, W. W. Norton & Company, New York/London.
- Maroević, Tonko (2000) "Knjiga gorke duhovitosti i bremenite lakoće", *Ivan Slamnig, Ranjeni tenk*, Zagreb, 43–48.
- Milanko, Andrea (2014) „Modernost Slamnigove lirike”, *Nova Croatica*, 58, 119–138.
- Milanko, Andrea (2014) „Politika i etika obraćanja u lirici”, *Umjetnost riječi*, LVIII, 2, 161–179.
- Milanja, Cvjetko (2000) *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. I*, Zagrebgrafo, Zagreb.
- Mrkonjić, Zvonimir (2006) *Prijevoji pjesništva*, AltaGama, Zagreb.
- Pavličić, Pavao (1992) „Ogled o kratkoj prozi Ivana Slamniga”, *Ivan Slamnig, Sabrana kratka proza*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Roustang, François (1987) „How do You Make a Paranoiac Laugh?” Prev. Douglas Brick, *MLN*, 102, 4, 707–718.
- Stamać, Ante (1977) *Slikovno i pojmovno pjesništvo*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb.
- Užarević, Josip (1991) *Kompozicija lirske pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, Zagreb.
- Vuković, Tvrtko (2012) *Tko je u razredu ugasio svjetlo?* Meandarmedia, Zagreb.
- Zupančić, Alenka (2011) *Ubaci uljeza. O komediji*, prev. Miloš Đurđević, Meandarmedia, Zagreb.

SUMMARY

Andrea Milanko

THE EMPEROR HAS NO CLOTHES: DISINTEGRATION OF SLAMNIG'S LYRIC SUBJECT

In this paper, the lyric subject of the Croatian poet Ivan Slamnig is analyzed with an underlining idea that his modernist poetics is characterized by disintegration of the enunciating self. This premise goes against the grain of dominant and/or more traditional approaches to Slamnig's poetry, which have shared the assumption that the enounced of the poem has more value or authority in determining the meaning of the poem. This reductionist view has taken two distinct forms (albeit not different in kind): the lyric subject is either a human-like fictional speaker or a mask taken on by the author. Relying on the performative citational theory of Judith Butler and polyphonic theory of enunciation of Oswald Ducrot, the author demonstrates how the lyric subject is being subverted both on the levels of enunciation and the enounced. The enounced is always-already framed or produced by its enunciation. The split within the lyric subject itself, in most cases achieved by humor, reveals the purported anthropomorphic enunciating instance to be an effect of the poem, rather than the mask of its poet, or a single unique fictional character, or a secret codified speech on contextual reality. Psychoanalytic perspective of Alenka Zupančič is in this sense particularly instructive since it explains how humor breaks the illusion of wholeness and uniqueness of the Symbolic order. By inserting an "odd-one" in the tradition of lyric subjects, i.e. a volatile subject with crazy-making or drunken behaviour, or an infantile observer and/or an invalidated speaking subject in any other way, shape or form – Slamnig demonstrated how this analytical category is being speech-produced, rather than speech-producing. The latter corresponds to Austin's speech act theory main idea – that language is performative, rather than constative, which is crucial for understanding how Slamnig's poetry performs within what has received from without.

Key words: *lyric subject; modern poetry; polyphonic theory of enunciation; performative; Ivan Slamnig; psychoanalysis*