

**POLIFONIJSKA TEORIJA ISKAZIVANJA U LIRICI: SLUČAJ  
IVANA SLAMNIGA**

**Andrea Milanko**

*Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Hrvatska*

**Key words:** a polyphonic theory of enunciation; psychoanalysis; Marxist criticism; poetry of Ivan Slamnig; irony

**Summary:** In this paper, interpretation problems in reading lyric poetry are presented and analyzed in the light of a polyphonic theory of enunciation by Oswald Ducrot, Lacanian psychoanalysis, and Antony Easthope's take on Marxist criticism. Taking sides with Marxist and psychoanalytic criticism, the author introduced arguments about what makes lyric poetry an autonomous discourse, the latter being primarily involved with presenting mechanisms that attempt to represent it. This idea is at odds with an understanding of lyric poetry as a private language of poet's soul and of the lyric subject as a narcissistic image of the poet/the reader. Lyric poetry of Ivan Slamnig holds a special place in contemporary Croatian lyric poetry inasmuch as it reveals the extent to which irony depends upon the polyphony of enunciation. This results in breaking the myth of originality of poetic language, while openly constructing a poetics through destructing of other poetics.

**Ključne riječi:** polifonijska teorija iskazivanja; psihoanaliza; marksistička kritika; lirika Ivana Slamniga; ironija

**Sažetak:** U radu se iznose i analiziraju problemi čitanja lirske pjesme u svjetlu polifonijske teorije iskazivanja Oswalda Ducrota, lakanovske psihoanalize i marksističke kritike Antonyja Easthopea, na primjeru pjesništva Ivana Slamniga. Nasuprot shvaćanju lirike kao privatnog jezika pjesnikove duše te lirskog subjekta kao narcističke slike pjesnika odnosno čitatelja, autorica argumentira uz pomoć marksističke i psihoanalitičke kritike što liriku čini samosvojnim diskursom koji u prvom redu predstavlja mehanizme koji ga nastoje prikazati. Pjesništvo Ivana Slamniga ističe se unutar suvremenoga hrvatskog pjesništva utoliko što pokazuje u kojoj se mjeri ironija oslanja na polifoniju iskaza. Pritom razara mit o izvornosti pjesničkog jezika istovremeno i otvoreno gradeći poetiku na razgradnji tuđih.

U zbirci *Dronta* (1981) Ivana Slamniga nalazi se pjesma koja nije izazvala pozornost kritičara, a po mnogočemu je lirski scenarij (s potencijalno jednako opsežnom raspravom) Poeove novele *Ukradeno pismo*. Ona dakako u prvom redu predstavlja sebe, ali, predstavljajući se, iznosi na vidjelo i čitateljske mehanizme koji bi je mogli predstaviti. Pjesma *Između tla i nebesa* sastoji se od četiriju distihā; na tom vrlo malom prostoru uprizoruje i pisanje i čitanje lirike.

Između tla i nebesa  
ostala je samo adresa,

da, ostao sam i ja  
da mi prija – baš i ne prija.

Kada se nađem u stresu,  
pišem, jer imam adresu.

Sva su ta pisma tvoja,  
samo adresa je moja.

Lirski subjekt objavljuje se tek u drugoj strofi, i to u zraku, „između tla i nebesa“. Utvrdivši da su ostali samo on i „samo adresa“ i da je takvo stanje stresno („da mi prija – baš i ne prija“), lirski se subjekt laća pisanja („Kada se nađem u stresu,/ pišem, jer imam adresu.“) No treća strofa pobija uzročno-posljedični lanac radnji budući da se tek tu konstatira slijed „stres pa pisanje“, dok je pisanje već prevalilo put od dvije strofe i upravo ispisuje treću! Antistresna praksa *pisanja* kojoj pribjegava subjekt zauzlavajući je *lakim* stihom (tzv. light verse) sasvim je oprečna neugodnoj (stresnoj?) levitaciji *čitanja* u kojoj je primoran boraviti čitatelj pred *težinom* zadatka da odluči o prvenstvu radnji – je li stres prouzrokovao pisanje ili je pisanje prouzrokovalo stres, tim više što je i čitatelj ostavljen sâm, bez adrese: je li čitateljeva adresa na lokaciji „sva su ta pisma tvoja“ (pa i ovo koje lirski subjekt ispisuje pod stresom), dok lirski subjekt prisvaja adresu („samo adresa je moja“)? Može li se iz stiha „sva su ta pisma tvoja“ pretpostaviti da ispisana pisma uopće stižu na adresu i da su poslana, pa i da postoji jedna jedinstvena adresa? I kakva je to adresa koja se nalazi „između tla i nebesa“? Je li na čitatelju da identifikacijom zauzme mjesto lirskog subjekta u strukturi „između tla i nebesa“ – i pritom na gestu pisanja uzvraća zrcalnom radnjom *čitanja* oterećujući se stresa, pod nužnu cijenu nasilja da iseli lirski subjekt – budući da je ta adresa samo njegova? Ili ga pak pjesma osuđuje na stresno čitalačko tapkanje u (neodređenom) mjestu, pri čemu nije čitatelj u posjedu pisma/pjesme nego je ono/a u posjedu njega? Postoji

li izlaz iz toga kruga međusobnog zaposjedanja? Uz to, posjed pisma ne može se izjednačiti s vlasništvom nad pismom, tako da se posvojne zamjenice mogu čitati *i* kao privremena lokacija *i* dolazak u (trajni) posjed. Posljednja strofa međutim okreće još jedan zavrtanj pozicija jer „sva“ pisma što ih je ispisao subjekt nisu njegova nego „tvoja“, sada je lirski subjekt njihovo i polazište i odredište: „sva su ta pisma tvoja,/ samo adresa je moja“, i to ona „između tla i nebesa“. A što ako primatelj „nikad nije bio istinski naslovljenik?“ (Lacan, 2006: 19) Pisma dakle i lete (između tla i nebesa) i (od)uzimaju se (fr. *voler*). Slična je pitanja Lacan postavio publici 27. travnja 1955. o motivu pisma iz *Ukradenog pisma*:

Što je, napokon, pismo? Kako pismo može biti ukradeno [volée]? Komu pripada? Onom tko ga je poslao ili onom na koga je adresirano? Ako kažete da pripada onom tko ga je poslao, po čemu je pismo dar? Zašto netko šalje pismo? I ako mislite da pripada primatelju, kako to da, u nekim okolnostima, svoja pisma vraćate osobi koja vas je njima obasipala u nekom dijelu vašeg života? (...) *Verba volant, scripta manent*. Je li vam palo na pamet da je pismo upravo govor koji leti [*vole*] (1991: 197 – 198)

Pjesma je organizirana tako da uz radnju pisanja supostavlja radnju čitanja, i to tako da se međusobno uvjetuju i istodobno opovrgavaju; distisi ne predstavljaju ritmičku izmjenu samostalnih dionica „pisanje“ – „čitanje“, nego su čvrsto povezani parnim rimama u (četiri) stihične jedinice – formalno su nerazdruživi, a sadržajno nerazlučivi. S jedne strane, ako je stres uzrok pisanju, neimenovani adresirani čitatelj svojim čitateljskim reakcijama pridonosi pošiljateljevu stresu tjerajući neimenovani lirski subjekt na bjesomučno pisanje razmjerno nagomilanu stresu. S druge pak strane, pisma što ih dobiva adresirani „ti“ u njemu izazivaju silne reakcije, a krunska je ta da svako dobiveno pismo zahtijeva nadopunu drugim pismom, i tako u nedogled. Korespondencija „između tla i nebesa“ tako se može odvijati vječno, sve dok je naslovljeno *ti* nasilno ne prizemlji stavljanjem točke na interpretaciju jednog pisma ili dok se lirsko *ja* ne odluči podignuti u više slojeve stratofere i pisati isljučivo samo sebi o sebi samom. Dometnimo kako nije izvjesno da je lirski subjekt antropomorfiziran, jednako je naime moguće da se oglašava personifikacija stroja, pogotovo ako se u obzir uzme neumorna produkcija pisama te ako se pjesmu čita usporedo sa stihovima iz antologijske pjesme *Bukoličnom, trijeznom čitaocu*, uvrštene u istu zbirku: „piri maštu tvoju/ android od rešetkica/ sklon kratkome spoju.“ Tako se nepoznat broj pisama nastanjuje u konkretno pismo-pjesmu, no sadržaj se nikako ne može otkriti. Jedino što se može čitati jest sama površina pisanja, kako bi rekao De Man, „preostatak

neodređenosti“ svojstven književnosti, *literarna stvar (la chose littéraire)*<sup>1</sup>, „prava drugost uskraćenoga pisma književnosti“ (Johnson, 1992: 257). Zamišljeni idealni rasplet drame pisanja i čitanja u Slamnigovoj pjesmi, gdje se podudaraju onaj koji piše i onaj (o) kojem se piše, strukturno nije moguć (usp. Easthope, 1983: 44). Tako nas je pjesma potaknula da problematiziramo sve ono što je oduvijek bilo samorazumljivo u čitanju lirike: 1) useljavanja čitatelja na ispražnjeno mjesto lirskog subjekta ili njegova naslovljenika, 2) čitateljevo ponavljanje, isto ili s razlikom, radnji koje poduzima lirski subjekt, 3) uokvirivanje forme dijelom sadržaja, 4) brisanje jednog okvira i prinošenje drugog (nadokvira ili ekvivalentnog, konkurentskog okvira).

\*\*\*

Gore je raščlanjena složena scena čitanja lirike, književne umjetnosti koju Freud uspoređuje sa snovima i nesvjesnim.<sup>2</sup> Kristeva pak nadopunjuje Freudovu teoriju o nastanku i strukturi lirike tvrdeći da „teorija nesvjesnog traga upravo za onim što pjesnički jezik prakticira unutar društvenog poretka i nasuprot njemu – za krajnjim sredstvima njegove preobrazbe ili subverzije, za preduvjetom njegova opstanka ili revolucije.“ (1984: 81) Drugim riječima, lirika nije privatni jezik pjesnikove duše, nego je pjesnički jezik neraskidivo svezan s društvenim poretkom. Psihoanalizu će u okviru čitanja lirike ponajprije zanimati kakve sve reakcije pjesnički jezik izaziva među članovima društvenog poretka, među čitateljstvom; zanimat će je kako njegovi pojedinci, mahom kritičari, *verbaliziraju* ono što Freud naziva „*stimulativnom nagradom ili pred-zadovoljstvom*“ (Freud 2005: 25). Razlog više da liriku promatramo iz psihoanalitičkoga očišta nalazimo u sličnostima između teksta sna i teksta pjesme: u oboma je dominantno vrijeme prezent, misli sna imaju istu halucinatornu vrijednost poput figura u lirici;<sup>3</sup> oboma se odriče epistemološka strogoća kojom se diči, primjerice, znanstveni diskurs. I lirika i snovi nadalje imaju autoreferencijalnu dimenziju svraćajući pozornost na čitanje materijalnosti vlastite forme,

---

<sup>1</sup> „Literarna stvar“ nije sasvim književnost kao institucija: to je, naime, ishodišni, stvaralački (originative) nagon koji nas goni na čitanje. To je ono što tekstove čini literarnima, što ih pretvara u događaje, što konstituira njihov književni život, njihovu kontinuiranu emotivnu i retoričku vitalnost.“ (Felman, 2003: 5)

<sup>2</sup> Freud tvrdi kako je „pjesništvo, kao što je i sanjarenje na javi, nastavak i nadomjestak onoga što je nekad bila dječja igra.“ (2005: 24), dok su snovi u bliskoj vezi sa sanjarenjem: „noćni snovi [su] ispunjenje želja isto kao i snovi na javi“ (ibid, 22). Njem. riječ „Dichtung“ koju upotrebljava Freud ne označava samo liriku nego fikcijsku književnost u cjelini.

<sup>3</sup> Usp. de Manovu (1981) analizu prozopopeje u polemici s Riffaterreom.

nesvodive na druge diskurse, inače naime ne bi postojali. Kao što snovi opovrgavaju sanjačeve svjesne namjere, želje i stavove bivajući (performativnim) ispunjenjem nesvjesne želje, tako se i lirikom kao diskursom proizvodi nova referencija u činu iskazivanja:

Performativnost je materijalistički koncept, i po usmjerenosti na govorni čin kao materijalni označitelj i po pozornosti na proizvodnji društvenog značenja (...) Kod performativa jezik postaje dijelom onoga na što se odnosi (a da ne postane sve na što se odnosi), a referencijalnost (ili jedan njezin oveći element) stoga postaje neodvojiv od čina koji je proizvodi.“ (Slinn, 1999: 63).

Iz toga ishodi zaključak na kojem se kritika dosad premalo ili gotovo uopće nije zadržavala, naime da se „subjektivnosti mora pristupiti ne kao točki nastanka nego kao učinku pjesničkog diskursa“ (Easthope, 1983: 31). Lirika kao diskurs znači da lirika pridržava pravo na drukčiji tip govora, sustežući se primjerice, od filozofskih apodiktičkih sudova, dosljednosti i empirijske ovjere karakterističnih za druge diskurse, te ih zamjenjuje visokom figuralnošću, propitujući tako i epistemološke obrasce na koje smo kao jezična bića naviknuli. U lirici ništa nije neizvjesnije od onoga koji se objavljuje da govori zato što je izvjesno jedino to da je (visokoumjetnička) lirika pisani diskurs, koji pak može imitirati pragmatične govorne situacije, ali i ne mora.<sup>4</sup> Njezina je snaga u tendenciji da prokazuje antropomorfizaciju kao izvjesnost, ali ne i nužnost.

Čini se da je točka na kojoj se susreću dva dijametralno suprotna načelna pristupa lirskoj pjesmi, tekstualni i kontekstualni, „humanizatorski zahvat“ (Čale, 2006: 173), „kao da 'suradničkome' ljudskom subjektu kakvim se smatra primatelj poruke valja pribaviti protutežu tropološki aktorijaliziranog su-dionika u procesu diskurzivne razmjene“ (Čale, 2006: 171 – 172) pa se „u uobičajenoj interpretativnoj praksi iskazivački (...) status nikada ne pripisuje tekstu kao autoreferencijalnom entitetu, nego lirskom ili autodijegetskom pripovjednom subjektu“ (Čale, 2006: 173). Izgleda da upravo (prešutna i neobrazložena) pretpostavka o nezamjenjivosti komunikacijskog *prijenosa* između „govornika“ u tekstu i čitatelja – etičkih i moralnih načela, vrijednosti, stavova, ideja, itd. – stvara iluziju o prethodnosti stabilnoga antropomorfnog subjekta, što interpretaciju privodi cjelovitosti i jedinstvu, uz cijenu izmirenja eventualnih semantičkih napetosti. Valja stoga istaknuti da se ukinućem autoreferencijalnosti dokida

---

<sup>4</sup> U tom nam je pogledu bliska Easthopeova teza u koju je uključen Lacan: „No *svaki diskurs pretpostavlja subjekt* budući da je označitelj 'ono što predstavlja subjekt za drugi označitelj'“ (1983: 42). Drugim riječima, subjekt pjesme kao diskursa nije, u strogom lakanovskom smislu, subjekt nego označitelj.

i „potencijal da se figuralnom dvosmislenošću promijene spoznajni obrasci“ (Slinn, 1999: 69). Sva je prilika da je lirika bila podesna za „pomutnju“, kako se izrazio Derrida, da se „izvorni književni označitelj“ prehitro previdi u ime „neknjiževnih označenih“ (Derrida, 2007: 244), da na njegovo mjesto narcistički zasjedne „Njegovo Veličanstvo Ja“ (Freud, 2005: 23), zahvaljujući kratkoći izlaganja, prezentu i tomu što se u lirskoj pjesmi – zahvaljujući njoj – naizgled predstavlja jedinstveni govornik.

Easthopeova svojevrsna teorija lirike kao diskursa izložena je u knjizi *Poetry as Discourse*, 1983. i rezultat je dijaloga marksističke kritike sa psihoanalitičkom lakanovskom teorijom. Zanima ga specifični ideološki konstrukt koji se uspješno krije pod maskom neideologiziranih formalnih obilježja poput metra, vrste i lirskog subjekta. Iako bi se moglo brzati sa zaključcima i pomisliti kako će njegova analiza obuhvaćati politiku pjesnika ili politiku reprezentacije (tema, motiva, tona, itd.), Easthopeovo izlaganje mahom je usredotočeno na povijesne uvjete kanonizacije formalnih obilježja, poput jampskog pentametra u engleskoj književnosti, te na povijesne uvjete koji su ustoličili čitanje pjesme na način da se „čitatelja poziva na jednostavno poistovjećenje s predstavljenim govornikom“ (1983: 46). Crpeći iz teorije diskursa E. Benvenistea, on preuzima njegovo razlikovanje pozicija u diskursu između prvog i drugog lica jednine s jedne te trećeg lica jednine s druge strane. Budući da lirika inscenira komunikaciju ja-ti, čitatelj zasjeda na iskazivačko mjesto, a lirski subjekt na iskazno. Easthopea međutim ne zadovoljava prešutna lingvistička pretpostavka da je jezik neutralno i transparentno sredstvo komunikacije (1983: 11) u kojem su uloge sudionika jasno podijeljene, kao ni bezuvjetno izjednačavanje komunikacije s diskursom (ibid, 10). Zato se oslanja na Lacanovu distinkciju imaginarnog i simboličkog poretka: ako prvi stremlji k poistovjećenju bez ostatka, transparentnom zrcaljenju sebe u drugom – ukratko, narcističkoj cjelovitosti i samodostatnosti (*méconnaissance*) – drugi je njegov korektiv jer uvodi subjekt u diskurs, zadan intersubjektivnošću – kako se izrazila Sherry Turkle, simboličkim poretkom „jezik i zakon stupaju u čovjeka“ (2009: 6-7). Ne bi li objasnio kako subjekt „bespogovorno prihvaća vlastitu podčinjenost“ autoritetu (cit. Althusser u Easthope, 1983: 27), Easthope preuzima Althusserov pojam *podčinjavanja kroz subjektivaciju (assujettissement)* i tako pokazuje kako u liriku ulazi ideologija: formalnim obilježjima specifičnima za svoj diskurs, poput lirskog subjekta, metra, stihične organizacije, itd., lirska pjesma naizgled oblikuje govornu situaciju izvan vremena i prostora, najčešće iskazno-iskazivačkog tipa ja-ti, te čitatelja zaziva (apostrofira) ne bi li zauzeo mjesto *iskaza*. No Easthope ističe da čitatelji imaju aktivan odnos, stvaralačku moć prema tekstu, i stoga je uvijek iznova aktualiziraju, bivajući pritom

subjektima *iskazivanja*: „u činu iskazivanja čitatelj je stoga uvijek smješten kao njegov subjekt, a to znači da on/ona uvijek stvara pjesmu u trenutku čitanja“ (Easthope, 1983: 46-47). To mu ostavlja *moćnost* da *ne* zauzme poziciju subjekta iskaza, dapače, upravo njegovo/njezino čitanje ima snagu destabilizacije raspodijeljenih uloga. Promotri li se Freudove, Kristevine i Easthopeove teze o lirici, dade se zaključiti da je lirika psihoanalizu ispočetka zanimala kao najosobniji diskurs, da bi ju potom raskrinkala kao jezično poprište kolektivnih (društvenih) sukoba.

„Ivan Slamnig je specijalan slučaj“ (Brlek, 2015: 165), koji zavređuje analitičku pozornost iz više razloga: propituje status lirskog subjekta, humorom zahtijeva da se locira njegov izvor i implikacije te nanovo razmotri ideja lirike. On je pjesnik kod kojega se neosobno u poetici proglašavalo izrazito osobnim; vjerodostojnost tog suda bila je to veća što je on dolazio iz usta njegova bliskog prijatelja i suradnika Antuna Šoljana.<sup>5</sup> Valja se oteti zovu autorskog autoriteta i kada autor posvjedočuje o svojim namjerama, željama, smislu itd. ne samo zato što „pjesnik smekšava karakter svojih egoističnih maštarija tako što ih mijenja i prurušava, a nas podmićuje sasvim formalnim, to jest estetskim osjećajem zadovoljstva koji nam nudi u predstavljanju svoje maštarije“ (Freud, 2005: 25) nego ponajprije zato što autorski autoritet omekšava čim književno djelo krene u optjecaj. Za ilustraciju neka posluži pjesma *Vraz je to rekao kraće (D)*<sup>6</sup>. Stihove, od početnih „Vraz je to rekao kraće,/ a ja ću reći dulje“ do ključnih „I tako sam konačno nesvoj,/ bez obnova, al i bez zastara.“, izgovara neki ja koji se poistovjećuje s egipatskom mumijom. Uz bok bizarnosti *opisa* ljubavnog susreta, o kojem pjesma govori, prisutno je i neobično *djelovanje* samim tim opisom, tj. metaforičko povezivanje jednog semantičkog polja s drugim, naime da se „tvoji filtri nefretitski/ rose preko mumije“ koju predstavlja[m] ja. Da nastavimo razrađivati metaforu, *ja* koji piše dok govori od Vraza „dulje“ (dulje od Vrazovih šesteraca), čije je tijelo omotano tkaninom s tekstem na nepoznatom i mrtvom jeziku, kojemu glas udahnuje vragolasti pisac, sjajna je metafora književne tradicije i Slamnigove pjesničke bilance. Kao što je primijetio Zoran Kravar (1982), u *Dronti* ničeg novog u odnosu na prethodne zbirke, „bez obnova, al i bez zastara“ Slamnig

---

<sup>5</sup> O *Dronti* Šoljan piše: „erupcija nesputano intimnog, usuđujemo se reći, gotovo autobiografskog govora, koji ide ravno iz duše, pjevanja koje je nerazlučivo od vlastitog daha samog pjesnika. Impersonalnost fabera pregazila je nezaustavljiva plima konfesionalnosti, koja ide katkada čak do bezobzirno nerazgovijetne privatnosti.“ (Šoljan, 1990: 567).

<sup>6</sup> Zbirke pjesama naznačene su kraticama 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.

je i dalje sasvim „nesvoj“. Ironičan komentar na pjesnika-mumiju dodatno podcrtava posljednja strofa: „Strpaj me u Egipatski muzej,/ pokazuj za pet pijastara.“ – tolika je, eto, njegova književna vrijednost u književnopovijesnom muzeju kanonskih pisaca. Postoji međutim i drukčije tumačenje deikse „to“ iz stiha „Vraz je to rekao kraće“, a zastupa ga Brlek (2015: 200), tvrdeći da se „to“ preteže i na drugu Vrazovu pjesmu, gdje se spominju motivi zastupljeni u pjesmi *Vraz je to rekao kraće*. Takvo čitanje, tada, u najmanju ruku zamućuje opseg odgovornosti za proizvodnju značenja u pjesmi; ispada da Vraz „to“ zapravo nije rekao kraće, nego dulje“ (ibid). Ukratko, neodlučivo je je li naslovno „to“ – jer prvi stih posuđuje naslov pjesmi – došlo od Slamniga ili od lirskog subjekta. Zahvaljujući polifoniji iskaza, lirika upravo priječi jednoznačnost i nedvosmislenost.

\*\*\*

U polifonijskoj teoriji iskazivanja Oswaldia Ducrota iskazivanje je nadređeno iskazu: „iskaz sadrži, ili može sadržavati, pravo na iskazivanje u vidu jednog subjekta ili više njih koji bi bili njegov izvor“ (1987: 58). Tih je subjekata minimalno dvoje, ako se naime ostvari mogućnost da se „unutar iskazivanja (koje pripisujemo jednom jedinom govorniku) može pojaviti iskazivanje za koje odgovara drugi govornik“ (ibid, 60) – Ducrotovi su termini *iskazivač* i *govornik*, a odatle i sintagma koju često navodi, „dvostruko iskazivanje“. Iskazivanje u polifonijskoj koncepciji više nije određeno autorom iskaza ili adresatom, osobom kojoj je iskaz upućen, tj. iskazivanje *ne* mora „imati svoj izvor i cilj“ (ibid). Važno je uočiti da smo time „govornika (biće diskurza)“ nepovratno „odvojili od govornoga subjekta (empiričkoga bića)“ (ibid, 62). Međutim, ne samo da Ducrot *rasredištuje* nositelja iskazivanja – u smislu da on više nije ni glavni ni jedini nadležan za iskazivanje – nego ga i *rascjepljuje* na dvoje: govornika kao takva (G) i govornika kao biće u svijetu ( $\gamma$ ). Ta će se podjela posebno korisnom pokazati u opisu Slamnigova stihovnog korpusa. Naime, možemo razlikovati pjesme u kojima se relativizira pozicija govornika (G), dakle izravno se intervenira u njegovo iskazivanje, i one u kojima se iskaz relativizira činjenicama o govorniku ( $\gamma$ ). Za slučaj G postoje primjeri poput „Mislim, pa imam jadno ja/ što nije ni jedan niti dva.“ (D). Slučaj  $\gamma$  pak oprimjeruju pjesme u kojima govornikovo iskazivanje gubi na snazi jer je njegovo „biće u svijetu“ zahvaćeno dosadom i frustracijom (*Pjesma čekanja*, AL), alkoholom (*Na brzu ruku skupljeno društvance*, AL), privremenom rastresenošću (*Omaglica*, AN) ili je pak trajno obilježeno mentalnom zaostalošću (*Osi mojih očiju se rastaju*, *Bijah jednom jedan ludak*, O), a ponegdje je za složenije kognitivne operacije neprimjerena uzrasta (*Krevetić*, *Naronska siesta*). Posebno su zanimljive one pjesme u



kojima govornik tematizira sâm sebe, napose autoironično; k tomu je autoironija još veća ako je poruga usmjerena na pisanje pjesama, kao u stihovima: „Što si sad mogu reći/ nego: budalo, budalo, budalo.“ (D) Učinak koji se time postiže sastoji se od svojevrsne retoričke manipulacije:

Što bi govornik mogao reći o sebi, kao predmetu iskazivanja, tiče se  $\gamma$ , bića svijeta, a ono ne igra ulogu u retorici (razmak između ta dva aspekta govornika posebno je osjetljiv kad G osvoji naklonost svoje publike na isti način na koji je ponižava  $\gamma$ : npr. vrlinom samokritike).“ (Ducrot, 1987: 63)

Zato Ducrot govori o „strateškom značaju samo-ironije“ (ibid, 71), njome je moguće uspostaviti razmak u vlastitu iskazivanju, tj. između onoga koji govori i onoga čija je perspektiva uklopljena u govornikovo iskazivanje.

„Iskazivač je za govornika to što je za autora lik“ (ibid, 66), stoga kategoriji pripovjedača odgovara govornik: kao što se pripovjedač razlikuje od autora, tako se govornik razlikuje od empiričkoga govornog subjekta (stvarnog tvorca iskaza). Ali to onda povlači za sobom daljnje posljedice koje se u analizi lirike često previdaju. Evo koje ovlasti Ducrot pripisuje pozicijama u diskursu i izvan njega:

Empiričko postojanje, obavezni autorov predikat, može pripovjedaču biti uskraćen. Kad je potonji izmišljeno biće unutar samoga djela, njegova se uloga približava ulozi koju sam pripisao govorniku. Taj je govornik za mene biće diskurza; pripada smislu iskaza i ovisi o opisu što ga iskaz daje o svom iskazivanju. (ibid, 68)

Drugim riječima, svijet lirskog subjekta i svijet autora koji ga je oblikovao nepremostivo su razdvojeni pa se ne može reći da je riječ o „personama osobe“ (Mrkonjić, 1991: 232), da su „brojna imena samo (...) krinke, persone, a zapravo metonimije autora, Ivana, koji se razgolićuje“ (Milanja, 2000: 106). Uz to, činjenica da je Ducrot odabrao termin polifonije iz teorije glazbe kako bi prisposodobio višestrukost iskazivanja u diskursu govori da su sve dionice ravnopravne, sve da se i treba izlučiti najvažniji u „nizu lažnih vojnika“.

Maločas spomenutoj rascijepljenosti Ducrot je pronašao naratološki ekvivalent u fokalizaciji – govornik i iskazivač odnose se jedan prema drugom kao pripovjedač i fokalizator, odnosno pripovjedač je nositelj glasa (iskazivanja), a fokalizator pogleda. Kod Slamniga je vrlo česta pojava da se u govoru jedinstvenoga govornika očituju iskazi više iskazivača, a njezina se učestalost povećava od *Dronte*. Usporedimo primjerice stihove: „Al ne tiče se ovo Oge/ i u tom grmu leži zec: / njoj na desetku pada kec,/ inače samo kaže roge./ Zar njojzi da se nađe par?/ Graknu gavran: nikadar!“ (*To selo gdje se Ognja gnjavi, D*) ili „Ustani,

Mare, zora rudi,/ mačke su usrale kujnu“ (RN). Navedeni stihovi sjedinjuju, između ostalog, narodni i kartaški frazem, usmenoknjiževni formulaični izraz, stilizirani refren iz poeme *Gavran* E. A. Poea te vrlo kolokvijalne izraze.

Isticanjem raskoraka između govornika i iskazivača na ovaj način ujedno upućujemo, iako posredno, na tradiciju čitanja lirskog subjekta, pa onda i pisanja o „njemu“, suprotstavljajući „razlivenoj romantizirajućoj jednostrukosti (pjesničkog) subjekta kako ga definira naše poratno egzistencijalno pjesništvo“ (Mrkonjić, 1991: 185) Slamnigove nove-stare fantastične inovacije. Kada se Slamnig imenom upisuje u pjesmu – a to čini od prve (*Kvadrati tuge*) do posljednje zbirke (*Ivan se hoće prodati*) – tada „još više ističe stoljenost imena s tvari pjesme, njegovu bezimenost“ (Mrkonjić, 1991: 182); pjesnikovo vlastito ime postaje dijelom „tvarnosti“ pjesme, kako se izrazio Mrkonjić, i nikad nije nadređeno drugim sastojinama. Time se pjesniku odriče uloga žreca, on je ravnopravan predmetima i sugrađanima, daleko od misije proroka u zajednici, zadaće koja se tradicionalno povezuje uz pjesnika. Pjesnički autoportret koji Slamnig oblikuje sastoji se od uhvaćenosti poete u trivijalnim, svakodnevnim radnjama poput šetnje sa psom (*Kvadrati tuge*), pušenja (*Promatranje sjene, AL*), gotovo plemenskog objedovanja (*Hrvatski pjesnici, L*), rada na pjesmama kao svakom drugom poslu (*Zapis za imendan, T*), niske osvete stihovima (*Ginjolova osveta, T*). Time se dakako pjesništvo izmješta iz životnog poziva u posao (*Stari pjesnik, AL*). Jednom kad se pjesništvo premjesti u okvire odnosa proizvodnje i potrošnje, može se pratiti kako se dionice pojedinog pjesnika kreću na tržištu ukusa. Slamnig tako ispisuje vlastiti put od početaka pjevanja do duboke starosti; *Kapljicama tinte* (1943, AN) započinje odiseja teksta neovisno o piscu, a s pjesmom *Bukoličnom, trijeznom čitaocu* (D) neovisno i o piscu i tekstu, sve se prepušta čitatelju. No prepuštanje čitatelju nosi sobom neželjene posljedice pa se pod stare dane pjesnik mora opravdavati (*Jednom pjesniku, AL; Stari pjesnik nastupa na književnoj večeri, NS*), rušiti mitove koje je o njemu oblikovao akademski krug čitatelja (*O monografiji, Mjesto u antologiji, NS; Novo, prerađeno izdanje, L; Čitao sam stranu literaturu, SedS*) i šire čitateljstvo (*Literatura, RN*). Rekosmo već da se zbirka *Sed scholae* naglašeno (samo)određuje kao zbirka nastala zahvaljujući školi, u školi, za školu, itd. Znakovit autoironični moment u njoj nastupa pjesmom *Kultura se stvara u sukobu:*

Kultura se stvara u sukobu  
a barbarstvo takođe.

Kulturu upoznah u Montecatiniju,  
barbarstvo kod svoga rođe.

Rodo na barbarstvo ne misli  
ni topličar na kulturu:  
jedan misli na zavarivanje  
drugi na uspješnu kuru

al onaj što hoda po tanahnoj međi  
ispunja me revoltom  
onu dvojicu pozdravljam naklonom  
njega bih mogao koltom.

Onaj koji zaslužuje „da ga se koltom“ upravo je drznik koji „hoda na tanahnoj međi“ između barbarstva i kulture, dakle sâm Slamnig, stvarajući liriku „u sukobu“, kao amalgam raznorodnih poticaja.

Bagić je mišljenja da se cjelokupni Slamnigov pjesnički program dade podvesti pod ironiju, što bi značilo da je ironijom zahvaćena i „sam[a] mogućnost uspostavljanja (...) distinkcija“ (Bagić, 1994: 23), poput „staro“ i „novo“. Ali onda to vrijedi i za kvazisuprotstavljenost individualnog i kolektivnog. Nije stoga u tolikoj mjeri čudno što je ta neprikladna opreka pronašla dijalektično rješenje u kolektivnoj individualnosti ili revolucionarnoj individualnosti, u „umjetničkom temperamentu čija je revolucionarnost stvar urođenih sklonosti“ (Biti, 1988: 309), kako su sebe voljeli predstavljati krugovaši. Kada se Slamnigu prigovaralo što nije dovoljno ideologičan, angažiran i zabrinut za stanje svijeta, kritičarima je pritom promaknula druga ideologija, ideologija krugovaša. Još jednom se pokazalo da „pjesništvo čini ideološkim ono što pjesništvo čini pjesništvom“ (Easthope, 1983: 22), no sukob s razlogovcima već je druga tema.

## Literatura

- Bagić, Krešimir. 1994. *Živi jezici*. Zagreb: Naklada MD.
- Biti, Vladimir. 1988. "Vjera u sud ili: kritika suvremenoga hrvatskog pjesništva." U: *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*. Ur. Ante Stamać. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti: 303–334.
- Brek, Tomislav. 2015. „Radogost Sebemišlja“, Ivan Slamnig, Antologija, ur. Tomislav Brek, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, 165 – 204.
- Čale, Morana. 2006. "Tekstualno 'ja' Petrarkine kancone". U: *Umjetnost riječi* 50, 2/3: 171-194.
- de Man, Paul. 1981. "Hypogram and Inscription: Michael Riffaterre's Poetics of Reading". U: *Diacritics* 11, 4: 17–35.
- Derrida, Jacques. 2007. *Pisanje i razlika*. Prev. Vanda Mikšić. Sarajevo: Šahinpašić.

- Ducrot, Oswald. 1987. „Nacrt za jednu polifonijsku teoriju iskazivanja“, Republika, 11-12, 58–72.
- Easthope, Antony. 1983. *Poetry As Discourse*. London/New York: Methuen.
- Felman, Shoshana. 2003. *Writing and Madness*. Palo Alto/California: Stanford University Press.
- Freud, Sigmund. 2005. „Pjesnik i maštanje“. U: *Freud i Mojsije. Studije o umjetnosti i umjetnicima*. Prev. Renata Jurleta i Tamara Tomić. Zagreb: Prosvjeta: 15–26.
- Johnson, Barbara. 1992. “Okvir referencije: Poe, Lacan, Derrida“. Prev. Marina Bricko. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Ur. Vladimir Biti. Zagreb: Globus: 217–257.
- Kravar, Zoran. 1982. “Najnovija zbirka Ivana Slamniga“. U: *Gordogan IV*, 10/11: 222–231.
- Kristeva, Julia. 1984. *Revolution in Poetic Language*. Prev. Margaret Waller. New York: Columbia University Press.
- Lacan, Jacques 1991. *The Seminar of Jacques Lacan. Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-1955*. Prev. Sylvana Tomaselli. New York/ London: W. W. Norton & Company.
- Milanja, Cvjetko. 2000. *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. I*. Zagreb: Zagrebgrafo.
- Mrkonjić, Zvonimir. 1991. *Izvanredno stanje*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Slamnig, Ivan. 1956. *Aleja poslije svečanosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Slamnig, Ivan. 1956. *Odron*. Zagreb: Lykos.
- Slamnig, Ivan. 1971. *Analecta*. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu.
- Slamnig, Ivan. 1990. *Sabrane pjesme*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Slinn, Warwick E. 1999. *Poetry and Culture: Performativity and Critique, New Literary History*, 30,1: 57-74.
- Šoljan, Antun. 1990. “Uz *Sabrane pjesme* Ivana Slamniga“. U: Ivan Slamnig. *Sabrane pjesme*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske: 555–571.
- Turkle, Sherry. 2009. “Svibanj 1968. i psihoanalitička ideologija“. U: *Treći program Hrvatskog radija 72/73*: 5–18.