



Ante Stamać

PRETVORBA SLIKOVNOG
U POJMOVNO PJESNIŠTVO

(O jednoj pojavi u hrvatskoj književnosti 60-tih godina)



I

Unatoč nekim, čak i glasnijim shvaćanjima, prema kojima pjesništvu poslije 1960. godine ne bi trebalo podarivati osobitu pozornost¹ — odnosno prema kojima ono pozornost zaslužuje samo kao stanovito duhovno stanje² — danas ne bi trebalo biti dvojbe o tome

¹ Osim u novinama, u kojima »Razlog« i danas znači samo naslov vitalne mu Biblioteke a tek rijetko i jedan pjesnički pokret, na prešućivanje posljednjih dvaju desetljeća hrvatskog pjesništva nailazimo i u najmjerodavnijim priručnicima za javnost, škole i sveučilišta.

² Ispitivanjima ovakve vrsti bavi se npr. Tomislav Ladan. Ta ispitivanja dovode ga npr. do ovakvih zaključaka: »Gotovo isključivo subjektivna i intimna, tematika je intonirana nihilistički, pesimistički, rezignirano, desperatno. Apсурдizam-pesimizam-nihilizam inače je jedna od ključnih značajki hrvatske poezije za posljednjih tridesetak godina«. — Vidi članak *Opisni katalog nove lirike* »Encyclopaedia moderna« br. 23, 1973, str. 58.

da se u modernome hrvatskom pjesništvu šezdesetih godina zbilo nešto što zadire u samu srž poetički mišljene fakture.³ No jer su stvari pjesništva, modama kao unatoč, vazda žive, one otvaraju mogućnost zrelijeg promišljanja tek kad su prošle kao »moda«. U našem slučaju, u slučaju razglabanja o hrvatskom pjesništvu 60-tih godina, stvari se pokazuju jasnima tek danas.

U ozračju naime jedne poetički krizne situacije, u kojoj još nije bilo razvidno što je od dotadašnjega pjesništva bilo sazrilo do pune mu slike (odnosno što će se od novoga pjesništva razviti u njezinu negaciju), glasali su se pokličići više manje zaraćenih stranaka, što su na žalost izrastali u slabašne argumente ne osobito načelno postavljenih i vođenih polemika. Pa ipak, polemike su ostale najčišćim izrazom stanja. One su dilemu o poetičkom liku implicirale i onda kada su se vodile o posve trivijalnim pitanjima svakodnevnoknjiževnog života.

O temeljnoj razlici (i potrebi temeljite razlike) govore i stilovi uređivanja časopisa: s jedne strane »Krugovi« i »Književnik« (1952—1961), a s druge »Razlog« i posljednji tečajevi »Kola« (1961—1971), na dijakronijskom planu predstavljaju žarišta iz kojih su zračile često oprečne teorijske orijentacije, osobne netrpeljivosti, međusobne i globalne političke oporbe, a potom i ono do čega bi nam jedino imalo biti stalo: različito strukturirane pjesničke riječi. Pa su se i u kritici i u esejistici s prilično mnogo izvjesnosti o iskazljivim elementima iskristalizirale dvije skupine (ne samo dva narštaja!) pisaca. I premda ovaj aspekt problema spada zapravo u područje književne povijesti, književna će povijest morati poći od središnje činjenice, od činjenice naime da se u tekstovima pisanima 1960—61—62. čita radikalna promjena u stilu pisanja pjesama, radikalna promjena — ako se hoće — u izboru jezičnih sredstava; u nalaženju drugačijih jezičnih postava. Jedno te isto vrijeme govorilo je na dva načina.

Ta dva relativno lako prepoznatljiva različita izbora gradbenih elemenata za bitno iste situacije i sadržaje (radi se, zaboga, o istim društvenim, psihologijskim, ekologijskim pa i fizičkim realnostima!), ta dva izbora, dakle, u najtješnjoj su svezi s pitanjem koje se čini neobično važnim, i oko kojega bi cijelu problematiku i valjalo postaviti uokrug. Pitanje je to o *postepenu nestajanju pa iščeznuću prirodnih, pojedinačnih, kontingentnih, jednosmjernih slika, te o sukladnu rastu slika racionalno posredovanih, slika u biti tek naznačenih, slika koje se upravo s takve naznačenosti totalizi-*

³ Temeljitu: stručnu, znanstvenu i kritičku analizu te činjenice — na metodološki u nas nov i samosvojan način — obavio je Zvonimir Mrkonjić u knjizi *Suvremeno hrvatsko pjesništvo 1*, naklada Biblioteke »Kola«, Zagreb 1971. Na nju je povremeno ukazivao i Vjeran Zuppa u obje svoje knjige: *Isprika za pjesmu* (1966) i *Lirika i navika* (1970).

raju pa se gube u procesu dekompozicije predmetnoga; u procesu apstrakcije, ako se hoće.

Naravno, ni do čega nas ne bi dovelo odlučno podvajanje na temelju isključivo tog, moglo bi se reći izabranog aspekta analize; ni do čega nas drugim riječima ne bi dovelo kad bismo rekli kako pjesme što ih pisahu npr. Pupačić, V. Parun, Slamnig, Mihalić, Milićević, Gotovac, Mađer, Kaštelan, Slaviček, Golob, Šoljan, jesu pjesme »sastavljene« od samih »prirodnih« i protežnih slika, a kako naprotiv pjesme Horvatićeve, Ganzine, Dragojevićeve, Zidićeve, Vučićevićeve, Sabolove, Severove, Paljetkove, Grčićeve, jesu pjesme bez slika, nekakve ne-pjesme, dakle neki drugačiji tipovi diskurza. (Suprotstavljavanje npr. s jedne strane Gotovca i Mihalića, a s druge Severa, Grčića i Horvatića izdalo bi možda i legitimacije popunjene suprotnim generalijama!) Bilo bi to ne samo neistinito, nego za ovu prigodu i nevažno. Jer u ovoj nam je prigodi važno pokazati upravo to da u činu kritičkog (u svakom slučaju heurističkog) sučeljavanja rečenih dviju skupina pjesnika nije riječ o zasebnim, dijametralno suprotnim pojavama, nego o nekim osobinama slikovnog govora — različito distribuiranima — koje se u suvremenome hrvatskom pjesništvu očituju kao krajnje točke jednog općeg — historijskom uvidu irelevantnog — procesa: procesa kojim se prohodí kroz translaciono polje semantičke verifikacije, u smislu slična prohoda u »integralnoj logici«;⁴ proces je to kojim se potvrđuje stanovito kulturološki uočljivo sazrijevanje; proces kojim se predio pjesničke riječi širi od zamjedbe i dojma do pune refleksije.

II

Termin »slika« kao termin tradicionalne poetike, kao čest u sustavu književnoznanstvenog nazivlja, izgubio je danas mnogo od svoje valjanosti. Ne samo zato jer — izim metafore i nekih njezinih derivativnih procesa: sinegdohe, metonimije, analogije — dijeli sudbinu svekolikog kompleksa tropâ i figurâ; ne samo zato što ga od prve nije lako »testirati« u suvremenu pjesničkom slogu, koji je iz mnogih aspekata *per definitionem* »tekst« a ne više »pjesma«, pa se sve većma usmjeruje tvarnosti jezika, njegovoj »côté palpable des signes« (Jakobson, 1963); i ne samo zato, nadalje, što su se u suvremenim nam tekstovima izmiješale psihičke, društvene, fizičke, povijesne realnosti; već je termin »slika« izgubio mnogo od svoje valjanosti ponajprije zato što sâm vrijeme u kojemu živimo i pišemo jest nedvojbeno »doba slike svijeta«, doba opće vizualizacije i reifikacije, doba u kojemu se pojedinačna slika sa svojim jasnim

⁴ Vidi: Leo Gabriel, *Integrale Logik*, 1965.

prótegama sve manje raspoznaje. Slika je jednostavno uvučena u opći proces. »Biti nov pripada svijetu koji je postao slikom.«⁵

Stvari zbilje nagovaraju pisca striktno jednoznačno, u nekoj općoj slici pada:

nebo nema značenje do nebo
stablo nema drugi smisao no stablo

— — — — —
poraz nema drugo značenje no poraz⁶

Odnosno, reflektirane znanošću, njome posredovane, nagovaraju čitača na neizbrojivo mnogo načina istodobno, o čemu svjedoči do nedavno tek naslutiv a danas posvuda očit porast semantičkih istraživanja. Šest funkcija jezika, kako ih je izdiferencirao Jakobson, zajedno sa šest (ili sedam) njima analognih »čistih« vrsti značenja⁷ kazuje sve o pluralnoj predstavljujivosti zbilje — dostupne jezičnoj analizi koja uzima u obzir intralingvalne i denotacijske aspekte — i u toj je pluralnoj predstavljujivosti gotovo nemoguće izabrati točan pojam pjesničke slike.

Tomu valja dodati i sljedeće:

Temeljna su se istraživanja (fonologijska, morfonologijska, semantička, sintaktička, metajezična) toliko osamostalila da bez osobite potrebe i ne moraju prijanjati uz književnu proizvodnju — pogotovu ne uz našu, tradicionalno retardiranu ili bar stilski jednosmjernu. Književna pak produkcija, pjesnička pogotovu, makar i nesvjesno, implicate je prihvatila znanstvenu odjelitost i odustajanje te iste znanosti od svakog esencijalizma, ali nije odustala od svojih vitalnih izvora: od gruba, neprerađena jezika i od njemu sukladne, njime posredovane i odzrcaljene zbilje, te od konstantnih i tradicionalnih načina samooblikovanja. Temeljna su istraživanja tako prividno »prestigla« i »povela« književno stvaranje; ili, bolje, nadvila su se nad njega i odvojila se. A pisanju pjesama preostalo je ono što mu je vazda bilo svojstveno: jezično predočavanje odnosno negiranje (tvarne, društvene, psihičke, povijesne) zbilje te jezično strukturiranje, ustanovljavanje novih oblika dostupnih fonologijskim, sintaktičkim, ritmičkim parametrima.:-

Sliku je doduše moguće odrediti kao »bitan sastavni dio svake jezične umjetnine«,⁸ kao jezično predstavljanje opipljivih tvarnih likova; ali u novijem pjesništvu (kvalitetnomu, dakako) ona nije statičan odslik, najkraći opis jedne idealne česti u predmetnoj zbi-

⁵ Martin Heidegger, *Doba slike svijeta*, prev. B. Hudoletnjak, Razlog, Zagreb 1969, str. 23.

⁶ Nikica Petrak, *Razgovor s duhovima*, Razlog, Zagreb 1968, str. 6.

⁷ Vidi: Gustav H. Blanke, *Einführung in die semantische Analyse*, Hueber Verlag, München 1973.

⁸ Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Kröner, Stuttgart 1969, str. 90.

lji, već *dinamički postupak raskrivanja i zakrivanja* jednoznačnog lika te zbilje. Takvo dinamičko svojstvo omogućuje slici (ili skupu slika) djelatno sudioništvo u ukupnosti teksta; u ukupnosti svih njegovih estetskih funkcija. Naprotiv, svede li se ona na pasivan položaj, na kakav dovršen svjetovni istrižak, na jasan tekstovni dijelak, tekst svoju igru zalihosti (poetsku igru) izvodi s nekim drugim, po nečemu važnijim poetičkim elementima (ritmičkim, fonologijskim, leksičkim), fiksirajući sliku jednom zavazda u području zorne predstavljalivosti.

Pa ipak, u definiciji slike iz mnogih nam je razloga upravo do zorne predstavljalivosti. Lišena konkretna konteksta, premda i u nje-mu, slika nastaje u strogo jednosmjernom odnosu pojedine riječi ili izričaja prema izvanjezičnoj zbilji, i to prema onim aspektima koji su dostupni senzornom percipiranju. Stoga je *senzorna upućenost na (najčešće prirodan) objekt* slikin prvi konstituens. Smještena u kontekst, podložna referenciji, ona iskazuje svoju poetičku snagu odnosno slaboću; svoju dinamičnost odnosno statičnost.

U tom smislu rabe se oznake: *prirodna, pojedinačna, kontingentna, jednosmjerna slika*. »Prirodna slika« sučeljena »racionalno posredovanoj slici« temelj je analizi tijekom koje će se ukratko naznačiti neke osobine četiriju pjesama: Ivana Slamniga, Josipa Pupačića, Mate Ganze i Dubravka Horvatića.

III

Uzorno je slikovna Slamnigova pjesma

UBILI SU GA CIGLAMA

Ubili su ga, ciglama: crvenim, ciglama,
pod zidom, pod zidom, pod zidom.

Žute mu, kosti: hlape u, iglama,
a bio je, pitom i, pitom.

Jedan žuti, i brkati: jedan crveni, crknuti,
jedan zelen, i rogat ko jelen,

u sjeni, pljesnivog, zida,
ubili su ga, ciglama: crvenim, ciglama,

crvenu, mrlju su, prekrili, priglama,
iz svega se, izvukao, samo, repić:

otpuzo, pa se: uvuko, u zid,
u zid, uzi, duzi.⁹

⁹ Ivan Slamnig, *Aleja poslije svečanosti*, Matica hrvatska, Zagreb 1956, str. 41 (prvi put je pjesma objavljena u časopisu »Međutim«, 1952).

Četiri su bitna pojmovna područja kojima se kreće tekst pjesme: počinitelji ubojstva, ambijent, sredstvo i ubijeni. Sva ta četiri područja opisuju izrazito oštre slike; označena su izrazito senzorno već na prvi pogled:

počinitelji ubojstva: *jedan žuti, i brkati; jedan crveni; jedan zelen, i rogat ko jelen; (ubili su) prekrili su;*

ambijent: *pod zidom, u sjeni, pljesnivog, zida; u zid;*

sredstvo ubijanja: *ciglama: crvenim; u iglama; priglama;*

ubijeni: *žute mu, kosti, hlape u; crvenu, mrlju; se, izvukao; repić; otpuzo, pa se: uvuko.*

Izdvojen događaj što se krije iza tog spleta slika donekle je čitljiv: pod nekakvim je zidom nekolicina ljudi vjerojatno na smrt zatukla nekakvog psa ili, možda, štakora; ili, možda, i guštera.

Ili, »plastičnije«: jedan čovjek žut i brkat, i jedan crveni, te jedan zeleni koji je usto i rogat ko jelen, u sjeni nekog zida ciglama su zatukli možda nekakva psa ili štakora ili guštera, pa su trag, mrlju krvi, prekrili priglama, i samo je još životinjin repić davao znakove života. Možda skičanje ili cijukanje na koje upućuje fonacijska (onomatopejska) podloga rastvorenog znaka *u zid* sugerira moralni stav; možda i ne.

Opis zgode, oslikovljen, ritimiziran, prema zbilji višeodnosan, očito se ne vodi logičkom strukturom koja mu — poput gornjeg primjera — može služiti kao podloga; aktualna raščlamba sudara se s logički nemotiviranim stankama (zarezima). Te stanke u strukturu interveniraju nekako izvana, posljedujući značenja afektivno-stilistička (dahtanje, hitrinu radnjá).

I dok je informacija o zgodi nezasićena (subjekt i objekt u pjesmi ne nalaze korelata: sraz su nekoliko sinegdoha); dok se raspored teksta osim referencijom vodi i drugim parametrima i svojstvima teksta; dok se na primjer za takvo »drugo« svojstvo može uzeti i konkretno znakovno odnosno ritmičko strukturiranje (kao ritmički — točnije: metrički — uzorak valja prepoznati četverotonsku dominantu u 1, 3, 5, 8, 9, 10, 11. stihu); dok sve to donekle ravnopravno sudjeluje u pjesmi — ali prepoznato i posredovano eventualnim metajezničnim opisom kakav se ovdje i poduzima — *senzorna upućenost pjesme na izvanjezičnu zbilju nedvojbeno je, čitljiva od prve, i to u njezinim subjektima, njezinu objektu, sredstvima i mjestu, pa nam je ustvrditi:*

Tvarna, »rječito sačinjena« strana pjesme niz je apartnih slika koje se — dolazeći iz različitih sfera, pa ipak s mogućnošću kolo-kacije — podvrgavaju općem obrisu sintaktičkog ustroja. Cjelina je ispričana, ali je događaj tek naslutiv, ili točnije: naslutivi su mu subjekti i objekt, za koje se traže jake asocijacije a ne čvrsti pojmovi izvanjskog svijeta (nekoliko ljudi, jedan štakor ili pas). Bar

što se tiče tih dvaju krugova, elementi koji ih označuju »zdihtani« su u cjelinu na temelju međusobna »podnošenja« riječi.¹⁰

Oni se podnose zahvaljujući prvenstveno jednom zajedničkom svojstvu estetske naravi: *da su slike*, pretežito slike, pa prema tome u primatelju pobuđuju moć asociiranja, koja sa svoje strane slike ne ostavlja u raspršenosti, već ih svodi na stanovitu denotativnu ravninu. Ta ravnina čitljivi je »događaj ubojstva«, u kojemu gotovo najvažniju funkciju ima sinegdohski odnos metonimijskog skupa »pitom« + »repić« + »upuzo« prema središnjoj (neoznačenoj) slici štakora ili psa. No njegove pojedinačne osobine u metonimičnu odnosu toliko su čitljive; metonimične osobine ubijača toliko su čitljive; sredstva ubojstva toliko su čitljiva da posjeduju i samostalnu senzornu egzistenciju.

IV

Sustav slika pruža Pupačićeva već klasična pjesma

MORE

i gledam more gdje se k meni penje
i slušam more dobro jutro veli
i ono sluša mene ja mu šapćem
o dobro jutro more kažem tiho
pa opet tiše ponovim mu pozdrav
a more sluša sluša pa se smije
pa šuti pa se smije pa se penje
i gledam more gledam more zlato
i gledam more gdje se k meni penje
i dobro jutro kažem more zlato
i dobro jutro more more kaže
i zagrlj me more oko vrata
i more i ja i ja s morem zlatom
sjedimo skupa na žalu vrh brijega
i smijemo se smijemo se moru

Ritam pjesme, metrički oslonjen o (umjetni) jampski jedanaesterac; ponavljanje (egzaktno: 1. i 9. stih); variranje pozdrava »dobro jutro«; sklad pjesme što kao da je magistrala kakva sonetnog vijenca s pridodanim (umetnutim 9) stihom; dražesna uzburkanost što je učinkuju brojna ponavljanja riječi; sve to »učvršćuje« gradbu

¹⁰ Usp. G. H. Blanke, op. cit., str. 26: »Die rationalen Kategorien der Grammatik erzeugen die syntaktischen Strukturen, während die einteilenden Kategorien der Lexis die syntaktische Verträglichkeit der Wörter bestimmen und dafür sorgen, dass die wohlgeformten Sätze auch bedeutungshaft sind«.

ove pjesme, u novijemu nam pjesničkom apogeju zacijelo jedne od najpopularnijih. No koliko god svi ti poetički aspekti strukture pridonosili njezinoj bitnoj liričnosti; koliko god ona sama primjerno »prilijegala«¹¹ uz najprisniji prikazani svijet; koliko joj god ritam bio doista »osobnom modifikacijom vremena«,^{12a} Pupačićeva se pjesma »More« odlikuje ponajprije jednim: izrazito senzornom usmjerenošću na izvanjezičnu zbilju, usmjerenošću izrečenu uostalom eksplicite glagolima *gledati* i *slušati* (1, 2, 3, 6, 8, 9. stih).

Osim toga, *sam akt zora predmet je pjesme*. Ona na stanovit način gleda i sluša samu sebe. Motritelj na more i pomišljeni sugovornik obgrljeni su strukturom; u njoj se nalazi to *gledam*, to *slušam*, pa *ono sluša mene*, pa nagovor *ja mu šapćem, kažem*, da bi se vrhunac te obgrljenosti pokazao u zadnja dva stiha, odmaknućem u nekom višem, općem, epskom zoru:

sjedimo skupa na žalu vrh brijega
i smijemo se smijemo se (oboje!, A. S.) moru.

Dvije su tu dakle razine zrenja: na prvoj razini motritelj (lirsko ja) u subjektivnom je odnosu prema promatranu, oslikovljenu moru; na drugoj motritelj i more zajedno čine nanovo motren, nanovo oslikovljen objekt. Put je to rastuće, sebe proizvodeće objektizacije, u kojoj se imaginarno oko udaljuje od pojedinačnoga, ali ga sveu dilj u svoj njegovoj protežnosti drži u vidnom polju: slike se učvršćuju manifestacijom jednog estetskog načela.

Prva ravnina — koja u slici ne obuhvaća lirsko ja — opis je mora, niz metafora njegova gibanja: *more se penje, veli dobrojutro, sluša, smije se, »pa šuti pa se penje pa se smije«*, pa *zagri me*. Mogli bismo sve to označiti kao susretišta većeg broja iskaza koji (prešućeni) označuju gibanje mora. Na primjer (nizovi mogu biti beskrajno dugi):

More (valovlje) raste i pada.
Sunce ga pozlaćuje.
More je zlatno (zlâto!)
More dopire do mene (polijeva me) i kao da me grli.
Podsjeća na dijete (ljubljenju) koje (koja) me grli.
More jest dijete (ili ljubljena).
More-dijete sluša, smije se, grli me.

Ovako (arbitrarno naznačen) put zapravo je dvodjelan: u prvom dijelu niza fizičke se radnje — valovi, zapljuskivanje obale — postupno personificiraju. U drugom, personificirane radnje traže pravi lik svoga vršitelja; traže svoju pravu tvar-subjekt-metaforu. Ali se taj subjekt u pjesmi ne imenuje, osim jednim izrazom što pripada

¹¹ i ^{12a} Termini Emila Staigera iz *Osnovnih pojmova poetike*.

govoru tepanja: *zlato*. Metafora je to iz svakodnevno-razgovornog govora.

Takva i njemu slična susretništa iskaza tvore metaforičku mrežu, u kojoj »veza« (*link*)¹² *more* i »ekstrem« (*extreme*)^{13a} *dijete* tvore čitav niz u zbilji prepoznatljivih slika, u pjesmi pak autentičnih metafora. A taj niz metaforičkih slika (*more se penje, veli dobrojutro, sluša, smije se, itd.*) obgrljen je slikom što čini drugu ravninu pjesme, na kojoj se ravnini sve zajedno (tj. čitav svijet pjesme: subjekt-no-objektni) slijeva u jedinstvenu, ponovno prepoznatljivu opću sliku; u njoj se utapa prislan odnos motritelja i predmeta njegova motrenja — mora.

Zaključiti nam je: Pupačićeve slobodno pulsirajuće metafore na planu pjesničkog sloga usredištaju se u općoj slici naznačenoj naslovom; i obratno, opća slika naznačena naslovom parcijalizira se u nizu metaforičkih presjecišta s konotativnim značenjima. Dinamička statičnost i statička dinamičnost ove pjesme bjelodan su pokazatelj kojim se vodi i izriče i naša uvodna, opća tvrdnja. Pupačić je (uopće) pjesnik prirodnih, pojedinačnih, kontingentnih, jednosmjernih slika.

V

Na Ganzinoj *Pjesmi blage smrti*, 5¹³ razvidni su posve drugačiji procesi:

Na posve golom tlu nema više milosti
na posve golom tlu
lice mrtvaca pomaknuto u predio osmijeha
na posve golom tlu
lice živih uronjeno u progonstvo
na posve golom tlu krvnik umiven poljupcem žrtve
raspostire se život u nevidljivom
ljudska vjera kruži kao mjera milosti
ljepota svedena na kušnje krug
to je zemaljska razboritost kao dobrota
u kojoj se ljubavlju započinje nova žrtva
na posve golom tlu
neutaživa rika iz svijeta koji traži nadu
na posve golom tlu oružje pjeva
na posve golom tlu

¹² i ^{13a} Termini što ih — kao lingvistički preciznije — umjesto tradicionalnih Richardsovih (Johnsonovih) *tenor* i *vehicle* rabi Winnifred Nowotny u knjizi *The Language Poets Use*, The Athlone Press Univ. of London, 1962.

¹³ Mate Ganza, *Trg dobre smrti*, Razlog, Zagreb 1964, str. 25. (Pjesma je prvi put objavljena 1963.).

pravda se vratila u izmet preživjelog
stran i nepočudan prostor prelijeće ptica
krilo joj dodiruje sjenu u svijetu
na posve golom tlu
naučili smo živjeti uz žrtvu

Očita je, čitljiva je, tek jedna jedina konstantna, jednosmjerna, zorna slika: *na posve golom tlu*. Ali je njezin izvanjezični korelat lišen protega, kakvoće, dinamike. Kuda se i dokle stere to tlo? kakve je boje, od koje li stvari? kakve konfiguracije? — na ta pitanja ne nàdaje se nikakav odgovor. Ganzina slika o tome nam ne daje nikakvih dodatnih obavijesti. Dapače: pridjevom »golom« dotad neoznačena svojstva tla još se više lišavaju svake moguće oznake o kakvoći, liku i stvari: golo tlo ne poznaje strukturiranih dodataka. Dapače: prilog posve pleonastički potencira (afektivira, bóji stilski) već rečenu goloću.

O prostoru što ga s jedne strane omeđuje tlo u predzadnjem se distihu doduše veli da je »stran i nepočudan«. Ali i to su negativne oznake,⁴ koje se početnom slikom uspostavljaju tek odnos postavljen emocionalno: dodatni je to komentar što pripada govornikovu afektivnom stavu, ne referenciji kao planu govora što zahtijeva posve zasićenu obavijest.

Ritmičkim uzorkom biblijskog podrijetla slici se »na posve golom tlu« — iako protuslovno njezinu značenju — pridružuju stanoviti iskazi drugačije provenijencije i poetičke fature. Moguće ih je razvrstati u četiri tipa:

- a) nekoliko slika: *lice mrtvaca, oružje, izmet, ptica, krilo*. Sve se one međutim metaforičkim putem pretapaju u oznaku nečega neprotežnog: »lice mrtvaca *pomaknuto u predio osmijeha*«; »oružje *pjeva*«; »izmet preživjelog«; »krilo... *dodiruje sjenu u svijetu*«. Pravom konzistentnom slikom ostaje jedino »prostor prelijeće ptica«. I to je sve: protežnu sukladnost (sposobnost kolokacije u slikovnome) posjeduje samo slikovlje *tlo, prostor, i ptica*.
- b) *arhetipska* slika: »krvnik umiven poljupcem žrtve«, s metaforičkim preskokom *umiven — poljupcem*.
- c) pokreti-metafore: *rasprostire se* (život), *kruži* (vjera), *pjeva* (oružje), *dodiruje* (krilo, ali — sjenu).
- d) konceptualni iskazi:
»*lice živih uronjeno u progonstvo*«
»*ljudska vjera kruži kao mjera milosti*«
»*svijeta koji traži nadu*«
»*naučili smo živjeti uz žrtvu*«.

⁴ Usp. kategoriju negativnosti kao imanentnu označavanju suvremenog pjesništva u: Hugo Friedrich, *Struktura moderne lirike*, Stvarnost, Zagreb 1969, str. 9, 73, 109, 194, 142 i 180.

To pridruživanje odaje neprevladane nadrealističke uzore, koji bi principom ulančavanja imali omogućavati i cjelovit slog. Međutim, ritmičko vraćanje slike poslije nekog od ova četiri tipa naslijeđenog ekskurza — od kojih je slikovnoga ponajmanje — poništava eventualnu denotaciju na razini čitave pjesme. Pjesma se iscrpljuje u početnoj, središnjoj, predominantnoj slici, koja je snažna i posvemašnja: kao da iskaz bačen na neko zbiljsko »posve golo tlo« biva nepovratno zbrisan vjetrom jednog slučenog povijesnog pada.

Slikovnost kao emanacija forme, kao razvoj svojstava pojedinačnih stvari, kao prijevod njihova života u okružju zadana prostora, gubi svoju »prirodnu« snagu. Nju posjeduje samo *slika koja negira slikovnost*; koja niječe svoj vlastiti senzorni princip. Totalna negacija. Nakon posvemašnjeg gubitka, egzistencija pojedinačnoga više nije moguća.

VI

Horvatićeva pjesma *S koljena na koljeno*¹⁵ dat će slikovnom principu nov sadržaj:

S koljena na koljeno opsjedamo ovaj grad, jurišamo na iste bedeme kunemo iste kule, s koljena na koljeno navaljujemo vatre, potkapamo lagune, veremo se ovim tvrđinama, s koljena na koljeno lomimo koplja i teške sprave o zidove. Bilo ih je, kažu stare pjesme, koje su već vidjeli na kulama, no survaše se nazad dolje, pred noge ratnika, kao gromom ošinuti. Tisuću već godina grad je neosvojiv, zidine stoje mada ih nitko ne brani. Sad jurišamo mi još zeleni, namriješe nam u amanet da na glavnoj kuli razvijemo stijeg, jurišamo zakrvavljenih očiju, oklopi su nam već rđavi od znoja, jurišamo i za žege i za mraza, a zidine stoje silne i stamene, zidine stoje kao i pred tisuću godina. Udaramo, a svatko od nas u srcu huli: ima li iza zidina uopće grad?

Jedna je tu središnja slika u pitanju:¹⁶ *slika grada*. Imenuju mu se dijelovi: *kule, bedemi, zidovi, tvrđine, glavna kula*. Nisu to samostalno metonimizirane sinegdohe, nego najnužnije, najškrnije, najuočljivije obavijesti o središnjoj slici, obavijesti koje ovu oprotežu, dodajući joj nekoliko poteza: grad se izvanjskom pogledu

¹⁵ Dubravko Horvatić, *Bedem*, Naprijed, Zagreb 1968, str. 44. (Prvi je put pjesma objavljena u zbirci *Groznica*, 1960.).

¹⁶ To »u pitanju« valja shvatiti i doslovce, onako kako i sama pjesma svojom zaključnom »hulom« pita o gradu, dvoji o njegovoj egzistentnosti. Ali ta sfera problema pripada egzistencijalnoj analizi, od koje nam se tijekom ovog ispitivanja valja suzdržati.

nada je složen od bedema, zida i kula, nad kojima se visi glavna kula, s pomišljenim pobjedničkim stijegom na vrhu. Središnja je slika statična, pridaje joj se malo svojstava, bez drugih je naime oznaka izim onih koje joj naznačuju arhitektoniku.

Oko središnje slike, neprestano u sudaru s njom, porazmještene su pokretne *slike-metonimije* jednoga kolektivnog subjekta. Lirsko ja govori u množini, pluralno je, s pripadnim metonimijama njegovih napora, djelatnih mu čina borbe na smrt: *vatre, lagumi, koplja, teške sprave, stijeg, rdavi oklopi*. Onda: *mi još zeleni*, pa: *zakrva-vljenih očiju*. Parcijalne slike toga kolektivnog subjekta upućuju se prema središnjoj slici eksplicitnim radnjama, djelomice oslikovljenima: *opsjedamo, jurišamo, kunemo, navaljujemo (vatre) veremo se, lomimo* (koplja), od kojih su neke posve zorne, a neke posredno pojačavaju sučeljenost grada i kolektivnog subjekta; središnja slika i uokolne slike u »neprijateljskom« su odnosu. To je odnos statičko-dinamičkih, ali — za razliku od »prijateljskog« odnosa središnje i uokolnih slika u Pupačićevoj pjesmi — statičko-dinamički u smislu međusobne isključivosti: slike su u stanju napetosti bez razrješenja (u eventualnoj konačnoj slici). Stilistički, lako bi se moglo iznaći da su tu ključne riječi: (mi) *jurišamo* — (zidine) *stoje*. Ta nerazriješenost ritmički se ponavlja: statičnost-dinamičnost, implicite izrečena glagolima, i ritmička je okosnica pjesme.

Sudaranje središnje i uokolnih sklika permanentno je, i nije moguće reći: središnja slika podjarmljuje, smisaono poništava uokolno slikovlje, kao što nije moguće reći ni: uokolne se slike raspršuju asocijativnim putem; one ne posjeduju potencije konotiranja: amblemi su jedne tisućugodišnje povijesti. Tvarne su, stamene ako se hoće, kao i središnja slika.

Ali: Horvatićev se pjev uopće zasniva na povijesnoj projekciji. Uzaludan napor osvajanja zidina što vazda i zavazda stoje obilježen je i ovdje povijesnim uvidom: »S koljena na koljeno«, dakle od pamtivijeka, u slijedu naraštaja, ili kako se to jednom od ritmičkih okosnica pjesme veli: »već tisuću godina«. To »tisuću« ne izražava određeno razdoblje — denotacijski je plan tek daleka asocijacija! — nego funkcionira kao mitski pojmljena vječnost. Sinegdoha je vremena. Slika o osvajanju grada dakle *per se* je totalizirani simbol apsolutnog vremena (»već tisuću godina«), apsolutnog subjekta (»mi« koje poduzima sve moguće: od jurišanja pa do survavanja).

Tako se više zorno predstavljivih, »realno« opisanih situacija i zbivanja sjedinjuje, skamenjuje u zgodu nekog apsolutnog sustava. Slike i metafore osobnog i povijesnog uvida, koje su ranije pripadale pjesništvu, pretvorile su se u mjesto pojavljivanja apsolutnog mita.

VII

Kratak sažetak o raščlanjenim pjesmama mogao bi — iz aspekta slikovnosti — glasiti ovako:

S l a m n i g o v a pjesma *Ubili su ga ciglama* niz je samostalnih slika jake potencije, koje se — izvanjski vođene ritmom i sintaksom — nadovezuju jedna na drugu posjedujući izrazito tvarnu, »opipljivu« vrijednost. Svaka je od njih središte stanovitog senzornog naboja, one se ukorjenjuju u pojedinačnim stvarima, bićima ili svojstvima; realnosti anti-senzorne naravi — posredovane refleksijom odnoso samo pojmom — prešućuju se do nejasnoće.

P u p a č i ć e v o *More* niže slike prema opažljivoj i čitljivoj izvanjezičnoj zbilji. Bilo da su »vjeran« izraz prikazanih stvari bilo pak metaforička presjecišta, one su u izravnoj relaciji prema označenu objektu; na toj relaciji građena je pjesma. Manje samostalne u rasporedu teksta no što su to slike Slamnigove, one se podrgavaju jačoj ritmizaciji stiha te jednoj općoj, obuhvatnoj slici — čitljivu pejzažu mora i čovjeka pred njim. Odatle tim slikama i stanovita naravna konzistencija.

G a n z i n tekst operira jednom jedinom slikom, kojoj se međutim ne naznačuje nijedno svojstvo. To je zapravo slika-neslika: senzorno percipiranje, zor, operira s posvemašnjom nazočnošću predmeta slikovne prikazbe, ali predmeta lišena svake pobliže oznake. U kompoziciji pjesme — vođenoj inkantacijom — sudjeluju prividno racionalne, sentenciozne, konceptualizirane metafore. Jer su na stanovit način u strukturnom smislu kontradiktorne svom principu (metafora je izvorno slika, kreće se prostornom imaginacijom), one se uvraćaju u svoj izvor: u početku, totalnu, tautologijski potpunu sliku. Jer je općenita, ona je za našu svijest identična pojmu zbilje što ga pokriva.

H o r v a t i ć e v tekst *S koljena na koljeno* operira jednom središnjom i s nekoliko uokolnih slika. Podrijetlo ovih drugih poznato je, one čine stanoviti historijski prepoznatljiv sustav amblema. Središnja pak slika — premda zalag čitave epske tradicije — konačnim obratom zadobiva drugačiji smisao, posredovan egzistencijalnom refleksijom. Ta je središnja slika, nadalje, nazočna na epski način: na način odmaka od predmeta, na način podatnosti jednom svevidećem oku.

I središnja slika i one uokolne podvrgnute su pojmu mitskoga, statičnog, apovijesnog vremena. Ono se ne imaginira, jer je racionalna kategorija *kath' autón*. Imaginiraju se njegove manifestacije.

VIII

Uputno je sada već jasnu opoziciju prirodne i racionalno posredovane slike promotriti na razini unutrašnje organizacije stiha. Ako je on *per definitionem* ritmička, semantička, sintaktička i fonološka cjelina/struktura, tada je i na izdvojenu stihu moguće obaviti raščlambu slikovnosti, slično prethodnoj.

a) Stih Vesne Parun:

Vrijeme hita šumom neznanim ročištima.

(Seobe)¹⁷

na eklatantan način pokazuje napetost između značenja što pripadaju gramatičkoj strukturi i strukturi poetskoj, strukturi koja sposobnosti kolokacije i podnošljivosti svojih elemenata pruža praktički neograničene mogućnosti.

Organizacija teksta — bila ona »logička« ili bila »aktualna«¹⁸ — mora u tom stihu računati s metaforičkim preskocima gotovo u svakom elementu, što će reći da je svaka čest izričaja bitno novina u odnosu prema očekivanoj predikatizaciji. Subjekt *vrijeme* zadržava odmah svoj predikat *hita*. Koliko god ta metafora bila ozakonjena u europskom mišljenju već stoljećima, osobito u romantičkom pjesništvu, koliko god ona specificirala (personificirala) ono »prolazi« u bitno budućnosnoj koncepciji vremena, ona je zapravo tek zamišljen *novum* svoga subjekta; vrijeme je naime jedna od temeljnih kategorija, neprotežno je i bez pokreta, bitno neslikovno. Ali ga oslikovljuje (dinamizira) pridodana mu obavijest, predikat *hita*. Pa kada *hita* još i *šumno*, kada se dakle pomišljenoj činjenici njegova antropomorfičnog tijeka pridoda još i oznaka svojstva, učinjen je drugi metaforički preskok, koji pojačava senzorno pojmljenu dinamiku temeljne kategorije — vremena. I eto vrhunca: oznaka mjesta u daljnjem tekstu, u daljnjoj predikatizaciji, u traženju jezgre izričaja, glasi: *neznanim ročištima*. Izriče se dakle neznanu odredište vremenskog tijeka, pa ipak odredište, *ročište*, neko *mjesto* vremena; izriče se njegova *ekstremno odvracena metafora*. U strogo filozofskom mišljenju — na denotativnom dakle planu — takav je izričaj *contradictio in sensu*; u poetskom mišljenju spada u najljepše stihove poslijeratnoga hrvatskog pjesništva.

Tri očita metaforička presjecišta — tri samostalna, oslikovljena obrata prema logičkom mišljenju — upućuju na misao što se nadaže tek naknadnom rekapitulacijom cjeline. Unutrašnje njezine česti — uzeti posve samostalno ili u parcijalnoj vezanosti — teže

¹⁷ V. Parun, *Pusti da otpočinem*, 1958.

¹⁸ Usp. Josip Silić, *O jednoj mogućnosti organiziranja vezanog teksta*, u knjizi grupe autora *Izabrana nastava u gimnaziji*, izd. Zavoda za izdavanje udžbenika, Sarajevo 1973, str. 145-165.

disperziji. Slike stoje same za sebe; raskidajući kauzalno-sematičke sveze, omeđene su vlastitim, jednosmjernim značenjem upućenim na pojedinačnu činjenicu: činjenicu tijeka vremena, činjenicu šuma na tijeka, i činjenicu tijeka prema neznanim ročištima. Svaka od njih u stihu posjeduje samostalnu estetsku valjanost.

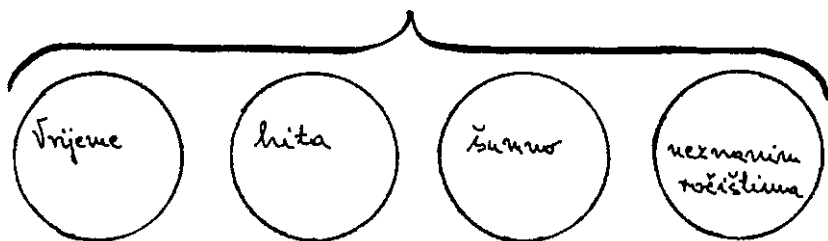
b) U stihu Danijela Dragojevića:

Uzvitlala se silna prašina svuda uokolo.¹⁹

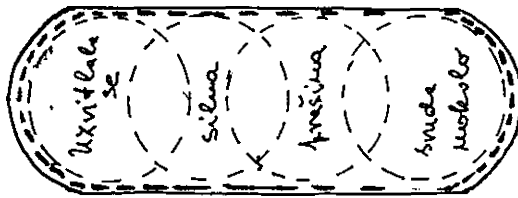
razvidno je tijesno suglasje gramatičke i poetske strukture; pružajući čestim neograničenu širinu značenja, poetska struktura svejedno ne niječe gramatičku; podrazumijeva je.

Organizacija teksta — podatna nam na temelju i »logičke« i »aktualne« analize — može se zasnivati na izboru i subjektske i predikatske skupine, ali u tomu Dragojevićevom stihu neće naići na metaforičke preskoke, što će reći da je svaki element, i u jednoj i u drugoj analizi, u savršenu suglasju sa svakim drugim. Subjekt »(silna) prašina« posjeduje maksimalnu sposobnost kolokacije s predikatom »uzvitlala se«; to se zbiva i u obrnutom (»aktualnom«) postupku. Oznaka mjesta »uokolo« (s daljnjim oprostorenjem: »svuda«) prirodno je smještanje imaginarnog zbivanja, u horizontali izričaja pak posve sročno sa svime drugim. Budući da je potpun odslik izvanjezične zbilje, izričaj je u cjelini posve konzistentan, ali mu se dijelovi gube u posvemašnjem prožimanju vlastitih, pojedinačnih semantičkih polja. Između logičkog i poetskog mišljenja nema prijepornih mjesta, i nije potrebna naknadna rekapitulacija cjeline da bi cjelina živjela: ona je već u pojedinačnome. U denotativnom značenju pojedinačne slike nazočno je denotativno značenje cjelovitog stiha, čitava zgoda. Unutrašnji elementi teže apsolutnom značenjskom stapanju. Premda mogu stajati same za sebe, slike svoju punu slikovnost zadobivaju i uronjene u (sintaktički, semantički, ritmički) pojam cjeline; ne kidajući kauzalno-semantičkih sveza, one svejedno nisu omeđene vlastitim referencijalnim značenjem; *svaka posebno i sve zajedno rade na istome.*

c) Predočimo li krugom semantičko polje pojedine česti, tada bismo mogli pokazati da se sučeljuju dva bitno različita modela:



¹⁹ D. Dragojević, *U tvom stvarnom tijelu*, Naprijed, Zagreb 1964, str. 16.



d) Izdvojen stih, dakako, ne može ništa reći o općim stvarima jedne estetike ili književnog smjera; ili može reći vrlo malo.

Pa ipak, statistički bi se moglo pokazati da pjesnici prije 1960. godine bilježe stihove s mnoštvo pojedinačnih slika, združenih na »nemotiviran« način, ako je ikakva motivacija u gradbi stihova prezentna. Ti su stihovi sastavljeni od česti s mnoštvom metaforičkih preskoka.²⁰ Na primjer:

Mi smo te zelene oči na grani teških rukava,
(B. Pavlović)

Kad sam bio tri moja brata i ja,
(J. Pupačić)

U sivoj boji vremena
ima jedna stvar,
(M. S. Mađer)

Pitko je ovo proljeće
(S. Mihalić)

Uhvati tu kap vedrine i zadrži je načas
(N. Milićević)

S druge strane, statistički bi se dalo pokazati da pjesnici oko 1960. i poslije piše stihove težeći »motiviranoj« združenosti slika, okupljenih bilo oko jedne, središnje (koja najčešće fungira kao simbol), bilo oko kakve čitljive zamisli.²¹

Na primjer:

Svijete, stroga slika što umireš
(Z. Mrkonjić)

²⁰ Zanimljivo je da su ovom tipu pjesništva, s »alogičkim« načinom pridruživanja sintaktičkih elemenata, kritičari i onda i danas podarivali veću pozornost. Bitno *nejasno*, to im se pjesništvo činilo »jasnim«; bitno; *slikovno*, ono im je »govorilo«; bitno *metafizično*, činilo im se svakodnevno »logičnim«.

²¹ Zanimljivo je da su ovom tipu pjesništva, s više manje *logičkim* načinom pridruživanja sintaktičkih elemenata, kritičari i onda i danas podarivali manju pozornost. Bitno *jasno*, to im se pjesništvo vidjelo »nejasnim«; bitno *pojmovno*, ono im »nije govorilo«; bitno *otvoreno* (prema jeziku i zbilji) vidjelo im se »nelogičkim«, pa i »izmišljenim«.

More, sav Vid.

(Z. Mrkonjić)

a sa svih strana trusila se zemlja

(I. Zidić)

Vrijeme i prostor zasjedaju na stolici božanskoj

(N. Martić)

Vrata su se otvorila tek što smo usnuli

(Ž. Sabol)

IX

Sve dosad izrečeno nije specifikum samo hrvatskog pjesništva; nije čak specifikum ni hrvatskoga tek modernog pjesništva. Strukturalna opozicija slikovno-pojmovno jedna je od onih koje su pjesništvu najsvojstvenije, koje bilo nekim svojim ekstremnim likom bilo unutar jedne jezične cjeline konvergencijom polova obgrljuju svaki pjesnički iskaz, bivajući mu poljem ideacije. Poklapanje iska za ili pjesme s nekim od polova tog polja ideacije čini »idealno značenje«, »stilski oformljenu« strukturu; rijedak je to čin poklapanja jezične postavke i kakva poetičkog načela. Opažamo li — na primjeru naše analize — redukciju slika na tijesnu sročnost dijelova iskaza; opažamo li proces apstrahiranja — proces koji odbacuje nenužne i nebitne protege pjesmotvora a zadržava protege nužne i bitne; opažamo li izrazitu konceptualizaciju pjesničke poruke; tada možemo ustvrditi da moderno hrvatsko pjesništvo sudjeluje u jednoj od temeljnih zadaća jezika koja je europska *par excellence*.

Na prijelazu osamnaestoga u devetnaesto stoljeće, na primjer, pretvorbu slikovnoga u pojmovno pjesništvo omeđuju opusi Goetheov i Hölderlinov. I dok je Goetheovo pjesništvo sastavljeno od čvrstih, semantički samostalnih slika, koje u sebi sadrže mogućnost troslojne ideacije (slika je naime susretište prirode, osobnohistorijske i statičkoidejne zbilje u jeziku),²² Hölderlinovo fenomenologijsko načelo iz pjesme *Mnemozina*: »Znamen smo; bez značenja«²³ reprezentira čitav pjesnički mu sustav, u kojemu se mitski svijet Grka voljnim činom smješta u aktualnu zbilju. Ali taj mitski svijet — opojmljen diskurzivnim mišljenjem — ne može danas ostati apstraktan: on se mora pretvoriti u aktualnu sliku (simbol), pa u fenomenalnoj sferi postati pjesničkim sustavom.²⁴ Tom je kontekstu

²² Vidi: Walther Killy, *Wandlungen des lyrischen Bildes*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1971, str. 25.

²³ Fr. Hölderlin, *Kruh i vino*, prev. Z. Mrkonjić, Razlog, Zagreb 1969, str. 95.

²⁴ Usp. W. Killy, op. cit., str. 32: »Hölderlin erblickt in der Mythe ein Bild, die sinnfällig-anschauliche Vorstellung, die sich der Mensch von der höheren Zusammenhängen und Gesetzen dieser Welt macht, weil er sie mit

primjerena i poetička dilema suvremenoga hrvatskog pjesništva, o kojoj raspravljaju i ovi reci.²⁵

Ali tu dilemu valja staviti ponajprije u kontekst razmatranja o *mašti* (fancy) i *imaginaciji* (imagination), u kontekst kojemu je konzistenciju i jedinstvo dao analitički i još uvijek aktualan um S. T. Coleridgea. U oštroj oporbi prema empirizmu, unutar kojega je Hartleyeva (Lockeova) teorija asocijacionizma postala podlogom pjesništvu pisanu na način slikovnog pridruživanja, na način fluktuiranja izdvojenih slika, Coleridge u XIII poglavlju svoje *Biographia Literaria* veli da mašta »nije drugo do način sjećanja, koje se oslobodilo prostornog i vremenskog reda«, pa ono prema zakonu asociiranja »sav materijal zadobiva kao gotov«. Mašti on suprotstavlja »imaginaciju«, sposobnost kreiranja inicijalne ideje u nekom zbiljskom odsliku. Rekli bismo, to je moć njezina uobličavanja, koja se prema Coleridgeu najčišće manifestira u simbolu: »An IDEA in the highest sense of the word cannot be conveyed but by a symbol.«²⁶

Današnja opozicija »slike« i »pojma« približan je ekvivalent Coleridgeovoj opoziciji »mašte« i »imaginacije«; upravo ona, kao psihologijski utemeljena podloga svih duhovnih čina, pa i racionalnih, posjeduje opozicijom slikovnog i pojmovnog pjesništva. Ali između slike i pojma kao pjesničkih podloga postoji čitavo jedno translacijsko polje, u kojemu se zbiva jedan proces; njega je moguće slijediti i na teorijskoj i na povijesnoj razini.

Na teorijskoj razini moguće je reći da:

— pjesništvo prije 1960. teži biti semantički polivalentno, ono odustaje od značenjske dovršenosti pa preciznosti cjeline; semiotički govoreći, to pjesništvo teži biti sigmatičkim, zbiva se kao nesputana proizvodnja bitno metaforičkih preskoka unutar globalno odslikane zbilje zgrade; po svom osobnom udjelu bitno je emocionalno;²⁷

dem Denken allain nicht zu ergreifen vermag. Der Gedanke erschöpft die Unendlichkeit des Lebens nicht. *Der Begriff*... vermag nicht zu genügen, weil die Zusammenhänge, insofern sie wirklich und geschichtlich wurden, niemals ohne einen besonderen Fall, niemals abstract gedacht werden können. Er verlangt nach einer Vorstellung, er muss auf eine sinfällige Weise in die zeitliche Wirklichkeit eintreten...«.

²⁵ Da su na pjesnike »krugovaše« utjecali pjesnici pretežito »slikovni«: Lorca, Majakovski, pa Eliot, a na pjesnike »razlogaše« npr. Rilke, Hölderlin, Char, Michaux (dakle pjesnici pretežito »pojmovni«) — o tome se na komparativistički način u publicistici i u novinstvu govorilo već često, i uglavnom instinito.

²⁶ Svi navodi uzeti su iz knjige R. L. Breti, *Fancy and Imagination*, The Critical Idiom, ed. John D. Jump, Methuen & Co., London 1969, str. 43. i 46.

²⁷ Usp. D. Delas & J. Filliolet, *Linguistique et poétique*, Larousse, 1973: »La métaphore, en poésie, n'est pas un moyen de réaliser des effets; elle vise avant tout l'expression des émotions. L'appréhension sensible du monde ne

— pjesništvo poslije 1960. *teži biti* semantički jednovalentno, ono radi na značenjskoj nedovršenosti cjeline koja upućuje na otvorenost simbolizirane ideje; semiotički govoreći, to pjesništvo teži biti oslonjeno o semantičku relaciju, stoga je strože upućeno prema iskažljivoj predmetu, prema zrcalnu odsliku zbilje, rušeći metaforu; *bitno je racionalno.*²⁸

Na razini historijskog udjela:

— pjesništvo prije 1960. pokušaj je oporbe zatvorenoj, totalnoj, institucionaliziranoj, doktrinarnoj, politikom diktiranoj poetici;

— pjesništvo poslije 1960. — zavarano prividom slobode u kojoj se našlo — ostalo je »na posve golom tlu«. Tim ga više karakterizira svijest o položaju, svijest o egzistenciji.

Držim da je to najbolje izrazio Željko Falout, stihovima:

O bože bože
Zar ćemo zaista filozofirati
Zar smo toliko neprisebni
I mutni i nikakvi
Tako nisko
Zaista nisko pali
A sve je počelo s jednom gorčinom.²⁹

pouvant se manifester dans le système logique et institutionnalisé du code recourt à la métaphore. . . ».

²⁸ Usp. stih Zvonimira Mrkonjića u knjižici *Puncta*, Zagreb 1972:

Mrak, ili, svejedno, svjetlo — rasapom metafore.

²⁹ »Razlog« br. 10/1962, koji u izboru Vjerana Zuppe slovi kao stanovita antologija tadašnjih mladih pjesnika.
