

Izdanja Instituta za znanost
o književnosti

BRANKO VULETIĆ

FONETIKA KNJIŽEVNOSTI

Urednik
Vera Čičin-Sain

Recenzent
Mate Zorić

Likovna oprema
Josip Vaništa

SVEUČILIŠNA
NAKLADA
LIBER

ZAGREB
1976

KNJIŽEVNOST I GOVOR

ZVUKOVNA DIMENZIJA POEZIJE

Mnogi su književnici intuitivno osjetili značenje sonornosti u književnom tekstu; sonornost je ponekad poticaj, prvobitni impuls, ponekad cilj ili čak konačna ocjena o vrijednosti književnog teksta.

Edgar Allan Poe piše, npr., da je svoju pjesmu *Gavran* bazirao na, za njega, najsonornijem engleskom vokalu »o«, dok je sve ostalo nastalo tek kasnije.¹ Flaubert je svoje romane smatrao dovršenim tek kada ih je nekom svom prijatelju pročitao naglas i kada su mu oni dobro zvučali.² Ronsard je molio čitaoca svojih stihova da ih glasno izgovara »prilagođujući glas strasti stihova«.³ Pišući o ulici Réaumur, Jules Romain kaže da je njeno ime nalik na »pjesmu kotača i zidova, trešnju zgrada, vibraciju betona pod asfaltom, bruhanje podzemnih kompozicija, hod gomile između maglovitog zraka i tvrdih materijala«.⁴

Ovih nekoliko nasumce izabranih primjera upućuje nas na traženje određene zvukovne dimenzije poezije i književnosti uopće; bez obrada te dimenzije svaki je pristup književnom tekstu nepotpun. Cilj je ovoga rada upravo obrada zvukovne dimenzije književnosti: pokušat ćemo ispitati kako se emotivnost književnog teksta prenosi na čitaoca, kako se preko književnog teksta ostvaruje kontakt između pisca i

čitaoca, kako čitalac prihvaća književno djelo i kakvu ulogu imaju pri tome vrednote govornog jezika⁵ — intonacija, intenzitet, pauza, tempo, ritam.

Cilj ovoga rada nije da utvrdi zakone književnog stvaranja na planu sonornosti. Naprotiv, polazimo već s negativnim zaključkom: umjetnost se ne može naučno definirati, odnosno: u umjetničkom djelu mogu se naučno obraditi samo oni elementi i odnosi koji nisu bitni za umjetničku vrijednost djela. Umjetničko djelo postoji kao veoma kompleksan odnos koji povezuje autora, djelo i publiku. Zbog svoje kompleksnosti umjetničko (književno) djelo može biti prihvaćeno na razne načine, na raznim nivoima, ovisno o publici: publika ga može primiti kao umjetničko djelo ili ga može pokušati naučno analizirati. Svako se umjetničko djelo konačno ostvaruje u publici ili konačno propada, nestaje u publici; samo o publici ovisi da li će to djelo živjeti ili biti naučno analizirano.

Impresivne vrijednosti glasova

Mnogi su lingvisti, fonetičari i literarni kritičari pokušali pronaći zvukovnu dimenziju poezije i književnosti uopće, pridajući samim glasovima određene mogućnosti izraza koje mogu ili čak moraju doći do izražaja u književnim tekstovima.

Impresivnu fonetiku, odnosno traženje određenog sadržaja u samim glasovima možemo podijeliti u tri osnovna smjera: a) traženje i određivanje smisla (sadržaja) pojedinih glasova prema njihovim akustičkim ili artikulatornim osobinama; b) traženje sadržaja u artikulatornim pokretima; c) povezivanje smisla i glasa; umjerena struja književnih kritičara smatra da se izborom glasova može na više ili manje lijep, odnosno više ili manje impresivan način, izraziti određeni sadržaj; sam sadržaj ne može se izraziti glasovima, odnosno glasovi sami po sebi ne znače ništa; glasovni izraz isključivo je ovisan o smislu, sadržaju književnog teksta.

a) Glas i smisao

O simbolizmu glasova na lingvističkom, dakle nepoetskom planu, pisao je između ostalih i Otto Jespersen. Pokušavajući naći vezu između glasova i smisla, on je veoma umjeren, bar u svojim općim postavkama. Prema Jespersenu bilo bi glupo misliti da smisao svih riječi svih jezika odgovara njihovim glasovima, ali se simbolizam glasova ipak ne može negirati.⁶ U zaključku svog poglavlja o simbolizmu glasova Jespersen kaže da nijedan jezik ne upotrebljava u potpunosti simbolizam glasova, te da neke riječi mogu historijskim razvitkom izgubiti ekspresivnost, dok je druge, naprotiv, mogu dobiti.

Možda upravo ova činjenica gubljenja odnosno stjecanja ekspresivnosti tokom historijskog razvitka pokazuje koliko je simbolizam glasova, čak i u onim slučajevima gdje prema nekim objektivnim kriterijima i postoji, jezični fenomen od posve sekundarne važnosti, te se može veoma lako izgubiti ili posve slučajno steći; drugi zakoni razvitka ljudskog govora uvijek su daleko jači od simbolizma glasova, i upravo nas to navodi da s velikim oprezom pridemo proučavanju ovog problema.

Maurice Grammont je pokušao povezati zvuk i smisao izraza tako da je odredio tzv. »impresivne« vrijednosti pojedinih glasova.⁷ Prema Grammontu svaki glas nosi sam po sebi određen smisao koji u potpunosti dolazi do izražaja ako riječ ili rečenica u kojoj se taj glas nalazi izražava isti smisao. Grammont gradi svoju teoriju na komparaciji odnosno čak identifikaciji poezije i muzike, te nastoji odrediti izražajne mogućnosti glasova prema vlastitoj klasifikaciji koja se temelji na artikulatornim osobinama glasova; on razlikuje oštre, blage, svijetle, tamne, zvučne, mekane, tvrde glasove, te ih povezuje s odgovarajućim pojmovima. U analizi poet-skih tekstova Grammont je veoma detaljno razvio misao o izražajnim mogućnostima glasova, ali je pri tome uvijek isticao da su glasovi tek potencijalno impresivni, odnosno njihove impresivne vrijednosti dolaze do izražaja samo ako su u suglasnosti sa smislom.

Jules Combarieu već je potkraj XIX stoljeća pisao o nepostojanju simbolizma glasova; u svojoj knjizi⁸ on daje

mnogobrojne primjere gdje je, npr., aliteracija glasa »m« povezana s izrazom straha, energije, osvete ili patnje; ili, npr., aliteracije siflanata koje su povezane s izrazom najrazličitijih, veoma često posve suprotnih misli ili osjećaja kao npr.: srama, ponosa, prijetnje, molitve, poštovanja, prezira, topline, hladnoće, bijesa, samilosti, buke, tišine, pokreta, mirovanja. Iz svojih primjera Combarieu, jasno, izvodi zaključak da pojedini autori pripisuju glasovima mogućnosti koje ovi ne posjeduju: glas sam po sebi ne izražava ništa jer je iluzorno vjerovati da bi jedan glas mogao izraziti po desetak, ili čak i više, posve oprečnih misli ili osjećaja.

Sam Grammont veoma nesporno polemizira s Combarieuom, pokušavajući da problem impresivnih vrijednosti glasova poveže s problemom homonima; tako Grammont daje primjere homonima »fo«, koji u francuskom ima više različitih značenja: *il faut partir*; *le coeur me faut*; *c'est faux*; *une faux*.⁹ Grammont ovdje očito griješi, a to su i mnogi njegovi kritičari primijetili, jer glasove koji nemaju značenja ni po sebi ni konvencionalnog, uspoređuje s nizom lingvističkih znakova čiji su označitelji (signifiants) fonetski jednaki.

Pokušavajući braniti Grammontovu misao da jedan glas može izražavati razna značenja, jedan od njegovih sljedbenika, Georges Lote,¹⁰ daje u stvari veoma značajnu kritiku Grammontovog sistema impresivnih vrijednosti glasova. U sistemu izražajnih mogućnosti glasova susrećemo se s čitaocem (slušaocem ili deklamatorom) koji, interpretirajući stih, prema Loteu, teško razlikuje objektivnu vrijednost glasova od smisla, tako da glasove interpretira prema smislu, odnosno prema stupnju utjecaja cjelokupnog teksta. Ako Lote tvrdi da se slaže s Grammontovom teorijom, onda vjerojatno pretpostavlja da glasovi imaju svoju objektivnu vrijednost neovisno od čitaoca — interpretatora, dakle sami po sebi, a kada dođu do čitaoca, ovaj ih interpretira prema svom momentalnom raspoloženju, koje je prvenstveno uvjetovano književnim tekstom, tako da ta interpretacija može biti i u suprotnosti s objektivnim vrijednostima glasova. Ipak, teško je prihvatiti misao da glasovi (pa i svi drugi elementi književnog djela) imaju neku objektivnu vrijednost sami po sebi, bez učešća čitaoca.

Loteovu misao ipak smatramo značajnom upravo zbog toga što ističe ulogu čitaoca u interpretaciji književnog tek-

sta i tako, bar indirektno, pokazuje da i impresivne vrijednosti glasova ovise o interpretaciji čitaoca, a ne o raznim objektivnim elementima (fizičke osobine glasova, smisao, način artikulacije itd.).

Jedan od Grammontovih učenika, Louis Michel, veoma je detaljno obradio impresivnu vrijednost glasa »s«.¹¹ evo što sve glas »s«, prema Michelu, izražava: kašljanje, kihanje, pljuvanje, smijeh, drhtaj, šapat, zvižduk, muzičke instrumente, sisanje, poljubac, disanje, uzdah, san, tišinu, pjev cvrčka, zujanje pčele, pjev ptica, zmiju, njuh životinja, zvona, vjetar, vatru, mirise, škripanje, klizanje itd.¹² Lista je doista bogata. Umjesto svakog prigovora vjerujemo da je dovoljno ponoviti Combarieuovo pitanje: da li se uopće može reći da glas »s« nešto izražava ako doista može izraziti sve što je navedeno u ovom popisu?

Neki od Grammontovih sljedbenika, u želji da što potpunije odrede i bogato ilustriraju sustav izražajnih mogućnosti glasova, čine mnoge očite greške od kojih su sigurno najinteresantnije brojne kontradikcije unutar njihovih vlastitih sustava. Jedan od takvih je i Henri Morier,¹³ koji obrađuje izražajne mogućnosti glasova prema: timbarskoj visini, artikulatorem otvoru, intenzitetu, formi usana, položaju jezika i dr. Morierov sustav impresivnih vrijednosti glasova nesumnjivo je interesantan: pripisivanje određenih izražajnih mogućnosti pojedinim osobinama glasova i veoma detaljna analiza svake od tih osobina daju, bar na prvi pogled, dojam strogo naučnog, objektivnog pristupa glasovnoj materiji. Ipak, i ovdje je riječ tek o posve subjektivnom, proizvoljnom mišljenju, koje se kroz detaljne analize i klasifikacije želi prikazati naučnim. Vjerujemo da je dovoljno upozoriti tek na jedan podatak da se vidi kako Morierov sustav nije ni odviše stabilan, ni odviše naučan: u većini Morierovih primjera glas koji nosi određene impresivne vrijednosti nalazi se u naglašenom slogu, što je posve razumljivo jer je to najistaknutiji dio riječi; ipak, Morier ponekad određuje impresivnu vrijednost riječi prema glasu u nenaglašenom slogu: on uopće ne govori o razlici između naglašenog i nenaglašenog sloga, već proizvoljno odabire svoje primjere, tako da nam samo taj podatak može biti dovoljan da posumnjamo u naučnu osnovanost cijeloga sustava. To je, međutim, tek polazna točka kritike koja nam otkriva mnoge nelogičnosti

unutar samoga sustava: tako Morier, da bi nas uvjerio kako »mali artikulatorni otvori izražavaju male dimenzije«, citira riječ »mignon« (umiljat, mali) ističući njen nenaglašeni slog, dok nas samo nekoliko redaka dalje uvjerava da »veliki artikulatorni otvori izražavaju pojmove vezane uz te otvore« i kao primjer navodi riječ »Titan«, ističući ovog puta njezin naglašeni slog; međutim, da je s riječju »Titan« postupio isto kao i s »mignon«, i »Titan« bi izražavao nešto posve malih dimenzija.

Morier dalje tvrdi da »razvučene usne (vokal »i« te u manjoj mjeri vokal »e«) otkrivaju zube i prema tome izražavaju smijeh (fr. rire) i odgovarajuće osjećaje« te kao primjere navodi: hilarité, gaité, optimisme (veselost, radost, optimizam); Morier dakako ne navodi riječ »pessimisme« (pessimizam), iako bi prema njegovim postulatima ova riječ trebala izražavati još veće veselje i radost od »optimisme«, jer se sva tri vokala izgovaraju razvučenim usnama.

Za uvođenje enigmatike u analizu pjesme zaslužan je James J. Lynch.¹⁴ On predlaže metodu koje je cilj da otkrije »cjeloviti efekt eufonije, tonalnosti ili muzikalnosti pjesme« i da tek onda pronađe vezu između glasova i smisla. U svojim analizama Lynch ne smatra sve glasove podjednako važnim: važniji su oni koji nose metrički ili pravi akcenat te oni koji se često ponavljaju. Analizirajući tako Keatsovu pjesmu *On First Looking into Chapman's Homer* (O prvom čitanju Chapmanovog Homera), Lynch zaključuje da su dominantni glasovi pjesme: n, l, t, s, ai, ə; premještanjem tih glasova Lynch stvara riječ »silent« (s ai lənt) — »tih« i onda nas pokušava uvjeriti da je osnovni ugođaj pjesme tišina, jer se iz dominantnih glasova pjesme može, doduše enigmatiskim putem, stvoriti riječ takva sadržaja.

Lynchova se metoda uopće ne udaljava od opće tendencije pronalazjenja smisla u glasovima. Lynch pronalazi veoma zamršen i krivudav put da bi kroz navodnu naučnu analizu uspio otkriti vezu između glasova i smisla koja je, kako sam kaže, rezultat »pjesnikova šestog čula«. Ipak, Lynch je zaboravio da poezija nije enigmatika, i dok prebacivanje glasova može imati smisla u anagramima, šaradama, ispunjalkama i dopunjalkama, teško je vjerovati da se upravo tim načinom može otkriti muzikalnost pjesme. Vjerujemo da je zanimljivo napomenuti da se prema statističkim podacima Lynchove

analize među dominantnim glasovima Keatsove pjesme našao i glas »d«; međutim, Lynch ga je posve zanemario jer mu je bio suvišan u njegovim enigmatiskim egzibicijama.

Maxime Chastaing¹⁵ pokušao je statističkom metodom dokazati da su prednji vokali svijetli, a stražnji tamni, te da prema tome prednji vokali izražavaju svjetlost, sjaj, a stražnji tamu, noć. Točnost svoje teorije o svjetlosnoj simbolici vokala Chastaing dokazuje testom u kojem traži da dvadesetero ispitanika odrede svjetlost, tamu ili neutralnost logatoma: kig, keg, kag, kog, kug. Možda je kao kritiku ove metode dovoljno citirati Chastaingovo objašnjenje onih slučajeva gdje se smisao stiha ne poklapa s njegovim sustavom svjetlosne simbolike vokala. Tako npr. u Baudelaireovom stihu »L'irrésistible nuit établit son empire« (Neodoljiva noć zasniva svoje carstvo) ima i suviše vokala »i«, a da bi glasovni efekt bio »noćni«; međutim, Chastaing nas upozorava da pjesnik ovdje »izražava krikom visokih vokala oporost kojom ga ispunjava pobjeda noći«. Chastaing navodi još jedan Baudelaireov stih koji izmiče njegovom sustavu svjetlosne simbolike vokala; to je stih »L'aurore grelottante en robe rose et verte« (Zora koja cvokoće od zime u ružičastoj i zelenoj haljini) u kojem dominiraju stražnji vokali (otvoreno i zatvoreno o). Ovdje Chastaing opravdava pjesnika i (prvenstveno) svoj sustav tzv. »leksičkom motivacijom«: u stihu naime nalazimo šest puta glas r, tri puta otvoreno o, tri puta e caduc (francusko nestabilno e) i dva puta zatvoreno o, a to su glasovi iz kojih se može (jasno, anagramskim postupkom) dobiti riječ »aurore« (zora).

b) Smisao artikulatornog pokreta

André Spire,¹⁶ i sam pjesnik, u mnogome nastavlja i razvija misli Mauricea Grammonta i veoma ga često citira. Ipak, ono što Spire unosi novo u analizu sonornosti jest pokušaj traženja veza između impresivnih vrijednosti glasova i artikulatornih pokreta. Polazeći od pretpostavke da se ne može čitati bez artikulacije, odnosno bez artikulatornih pokreta, Spire smatra da artikulatorni pokret određuje smisao koji nam neki glas može sugerirati. Ipak, Spire ističe da artikula-

torni pokret nema vrijednosti sam po sebi, već samo uz određeni tekst, dakle uz određeni sadržaj, smisao. I ne samo to: Spire je jedan od rijetkih autora koji spominju i subjektivni moment pri određivanju i prihvaćanju teorije o impresivnim vrijednostima glasova.

I neki drugi autori (Grammont,¹⁷ Marouzeau,¹⁸ Cresot¹⁹) govore o artikulatnom pokretu kao mogućem sredstvu izraza; međutim, dok Spire primjenjuje svoju teoriju na sve glasove, ovi autori govore uglavnom samo o bilabijalnim i labio-dentalnim glasovima (p, b, m, f, v) kod kojih je pokret, odnosno forma usana lako uočljiva i značajna u njihovoj artikulaciji.

Kritizirajući Spireovu teoriju, Paul Delboulle²⁰ iznosi mišljenja nekih psihologa²¹ koji upućuju na povezanost osjećaja i artikulacije, ali tako da osjećaj ponekad uvjetuje artikulaciju, a ne i obratno, dok Spireova teorija upravo ističe utjecaj artikulacije na osjećaj. Ovoj kritici mogli bismo još dodati da ovisi o govorniku, tj. načinu njegova govora, ili još točnije: o njegovoj angažiranosti u određenoj situaciji, da li će artikulatni pokret biti izražajan ili ne (to se naročito odnosi na artikulatne pokrete pri izgovoru bilabijalnih glasova o kojima govore Grammont i Marouzeau). Ovdje, međutim, možemo postaviti pitanje da li se radi o izražajnosti artikulatnog pokreta ili o mimici, gesti ili grimasi koje u određenim situacijama mogu pratiti izgovor pojedinih glasova, odnosno lakše se ostvaruju uz pojedine glasove. Vjerujemo da se u slučajevima izražajnosti radi o ovome drugom, a to bi značilo da artikulatni pokret nema sam po sebi nikakvu izražajnost ni smisao.

c) Smisao i glas

Nakon veoma detaljne i oštre kritike mnogih autora koji su obrađivali problem impresivnih vrijednosti glasova, Delboulle je u svojoj knjizi *Poesie et Sonorités* (*Poezija i sonornosti*) veoma oprezno prišao problemu. Kao prvo pokušao je utvrditi da su efekti postignuti sonornošću, tj. samim glasovima, veoma rijetki. Čak ni u primjerima u kojima je očit zvučni efekt postignut glasovima, Delboulle ne nastoji odrediti

smisao glasa, odnosno efekta ostvarenog glasovima, nego traži samo lijep ugođaj bez semantičke vrijednosti. Jedan od načina ostvarivanja zvučnog efekta je, prema Delboulleu, »imitativna harmonija« (harmonie imitative); kao primjere navodi stihove »Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?« (Racine, *Andromaque*) (Za koga su te zmije što siku na vašim glavama?) i »Lorsque la bûche siffle et chante, si le soir« (Baudelaire, *Tableaux parisiens*) (Dok klada zviždi i pjeva, ako uveče...) u kojima pjesnik pomoću glasova ostvaruje gotovo onomatopeju. Ipak, prema Delboulleu, efekt postignut glasovima proizlazi prije svega iz smisla, dakle, iz semantičke vrijednosti stiha; glasovi nemaju semantičke vrijednosti, ali povezani sa semantičkom vrijednošću, mogu pridonijeti impresivnijem izražavanju određenog sadržaja. Glasovi mogu ponekad istaknuti opoziciju koja već postoji na semantičkom planu; tako npr. Delboulle pokazuje da opozicija »i — a« u Racineovu stihu »La perfide triomphe et se rit de ma rage« (Nevjernica likuje i smije se mom bijesu) ističe već postojeću semantičku opoziciju: glasovi, dakle, omogućuju da određena misao ili emocija bude impresivnije izrečena.

Ne dajući nikakva pravila o impresivnim vrijednostima glasova, Delboulle veoma oprezno zaključuje da »sonornost djeluje na naš senzibilitet posredstvom smisla riječi. Sama po sebi nije ništa: ona tek ističe kompleks značenja u kojemu se nalazi ono što nas dira u najdubljem dijelu našeg bića.«²²

*
* *

Sve teorije o kojima smo do sada govorili, ma kako one bile točne ili netočne, prihvatljive ili neprihvatljive, imaju jednu zajedničku crtu — zajednički nedostatak: svi autori obrađuju impresivne vrijednosti pojedinih glasova nastojeći analizom tih sitnih čestica ljudskog govora obuhvatiti cjelokupnu zvučnu dimenziju književnog teksta. Grammont, a i neki drugi autori, obrađuju doduše problem ritma i intonacije, ali tek kao sekundarne elemente, manje važne i posve neovisne o glasovima.

Grammont je pokušao izaći iz tog analitičkog ćorsokaka, u koji je sam dobrovoljno ušao, misliju o potencijalnim impre-

sivnim vrijednostima glasova, povezujući glas sa smislom: glas može imati smisao, dakle određenu impresivnu vrijednost, ako se ta impresivna vrijednost slaže s općim smislom riječi ili rečenice u kojoj se glas nalazi. Vjerujemo da je ova Grammontova misao značajna, ali on je nije dokraja iskoristio; umjesto polazne, ona kod Grammonta predstavlja završnu točku, zaključak njegove teorije o impresivnim vrijednostima glasova. Nesumnjivo je da su ova dva elementa (glasovi, tj. zvuk i smisao) važni, mogli bismo čak reći i osnovni za pristup koliko književnom toliko i neknjiževnom izrazu, ali vjerujemo da ove elemente treba promatrati na njihovom složenijem, organiziranijem, višem nivou, ako želimo preko njih pristupiti književnom djelu.

Mnogi su autori intuitivno osjetili vrijednost zvuka (vrednota govornog jezika) pri interpretaciji književnog teksta, ali su, ne mogavši drukčije, a jedan od razloga te nemoći bila je želja za kodificiranjem, zapeli na posljednjoj stepenici — glasovima, jer su upravo od te posljednje stepenice htjeli krenuti, smatrajući je prvom; zato je svaki pokušaj daljnjeg produbljavanja zvučne dimenzije književnog teksta bio u stvari korak u prazno. Zbog toga je i Grammontov pokušaj povezivanja zvuka i smisla, u momentu kada je primijetio da njegov sustav impresivnih vrijednosti glasova nije osobito čvrst, traženje oslonca koji nije bio stvoren, korak unazad, te se zato i nije pokazao osobito značajnim za pristup književnom tekstu.

Pokušamo li usporediti dva veoma značajna autora — Mauricea Grammonta i Julesa Marouzeaua, vidjet ćemo koliko su njihove teorije krajnje subjektivne (iako se, bar prividno, baziraju na nekim objektivnim podacima) a u mnogo-me i kontradiktorne. Dok Grammont, npr., tvrdi da francuski nazalni vokali izražavaju sporost, malaksalost, mekoću, nonšalantnost, pa čak i tišinu,²³ prema Marouzeauu ti isti vokali izražavaju pjev, veliku sonornost koja može biti prigušena ili istaknuta prisustvom nekih drugih glasova.²⁴

Analiza impresivnih vrijednosti glasova otkriva nam kontradiktorna mišljenja raznih autora koji, želeći stvoriti normativnu impresivnu fonetiku (a to u krajnjoj liniji znači određivanje zakona umjetničkog stvaranja) nastoje svaki izgraditi svoj osobni sustav značenja pojedinih glasova. Vjerujemo da je ovakav pristup književnom djelu nemoguć, jer

nam čak i najoprezniji i najprihvatljiviji, kakav nam predlaže Paul Delboulle, ne otkriva ništa bitno na planu umjetničke vrijednosti književnog teksta.

U književnom tekstu, naročito u poeziji, riječi nemaju uvijek svoje leksičko (rječničko) značenje; njihov smisao, njihovo značenje ovisi o sveukupnoj kompoziciji umjetničkog teksta. Upravo zbog toga teško je povjerovati da bi sami glasovi a priori imali neko određeno značenje u književnom tekstu.

Pokušamo li tražiti zvučnu dimenziju poezije u glasovima, tada nužno treba pretpostaviti i korektno izgovaranje glasova, a to znači da ne bismo mogli naći ljepotu u sonornosti u književnim djelima pisanim npr. latinskim jezikom, jer ne znamo točno kako se on izgovarao. Međutim, čak i ljudi koji loše govore neki strani, ili čak svoj materinjski jezik, mogu naći određenu ljepotu u sonornosti teksta pisanog tim jezikom. Zašto?

Ono što čini zvučnu dimenziju poezije nisu glasovi, nego emocija izražena ljudskim glasom preko određenog jezičnog materijala; čitalac se ne zaustavlja na riječima, ni na glasovima, on se, tek oslanjajući na glasove i riječi, probija mnogo dalje: koliko daleko, to ovisi o njegovim doživljajnim sposobnostima. Zvučna dimenzija poezije (i književnosti uopće) i nije lingvistički već umjetnički element; ne može se, dakle, izmjeriti, izbrojiti, definirati, njezino se prisustvo i važnost tek mogu naslutiti.

Vjerujemo da je greška Grammonta i njegovih istomišljenika bila upravo u tome što se nisu maknuli dalje od glasova, odnosno što su identificirali glasove sa zvukom, tj. sa svim izražajnim mogućnostima ljudskog glasa. Bogate izražajne mogućnosti ljudskog glasa u interpretaciji književnog teksta dolaze do punog izražaja upravo pri izrazu određene emocije ili čak smisla preko samih glasova. Pokušali smo pokazati da glasovi sami po sebi ne nose određeno značenje; ipak, glumac ili čitalac mogu pri interpretaciji književnog teksta izraziti određenu misao oslanjajući se na pojedine glasove; međutim, ti glasovi služe tek kao baza koja formalno omogućava razvoj vrednota govornog jezika, odnosno: određenu emociju ili misao ne izražavaju glasovi svojim akustičkim osobinama ili artikulatornim pokretima, nego ljudski glas svojim bogatim izražajnim mogućnostima.

Da bismo pokazali značenje ljudskog glasa u interpretaciji književnog teksta kada je riječ o tzv. impresivnim vrijednostima glasova, možemo se poslužiti već citiranim Racineovim stihom:

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?
(*Andromaque*, 1638)

Grammont nas pokušava uvjeriti, i ovaj stih mu je jedan od najuvjerljivijih primjera, da višestruko ponavljanje glasa »s« izražava siktanje zmijsa. Međutim, ako ovaj stih shvatimo kao običnu informaciju, i ne želimo iskoristiti sve mogućnosti koje nam pruža, možemo ga pročitati posve neutralnim glasom ne pridajući nikakvu važnost materijalu koji nam je ponuđen, i tako eliminirati svaki umjetnički efekt.

Na isti način možemo analizirati bilo koju pjesničku onomatopeju, dakle bilo koji pjesnički izražajni postupak koji se bazira na samim glasovima. Očito je da nas Preradovićevi stihovi:

zuji, zveči, zvoni, zvuči,
šumi, grmi, tutnji, huči —
to je jezik roda moga.

maksimalno prisiljavaju da im u čitanju damo zvučnost i snagu koju Preradović nalazi u hrvatskom jeziku, ali postoji također i mogućnost neutralnog (a to u ovom slučaju znači i neadekvatnog) čitanja ovih stihova, i tada od impresivnih vrijednosti glasova nema ništa.

d) Glasovi i intonacija

Sam glas ne nosi smisao, ali mu čitalac taj smisao može dati (jasno, prema indikacijama koje nalazi u tekstu). Smisao se, dakle, ne nalazi u glasu, već u čitanju, u intonaciji kojom čitalac izgovara pojedine glasove, riječi, rečenice. O tome nam govori slijedeći test.

Test se sastojao od dva dijela: u prvom dijelu deset je glasova izgovoreno neutralnom intonacijom; to su bili glasovi: a, e, i, o, u, f, l, s, š, m; u drugom dijelu testa samo je glas a izgovoren u devet različitih intonacija koje su inten-

cionalno izražavale: neutralnost, pitanje, bijes, radost, tugu, bol, strah, iznenađenje i prezir. Test je obavljen s pomoću magnetofonskih snimaka, tako da su emisije glasova bile jednake za sve ispitanike. Ove su glasove spikirali glumci Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, Neva Rošić i Zlatko Crnković. Svaki je glas bio najavljen brojem i izgovoren tri puta (svaka je emisija presnimljena tri puta kako bi se izbjegle eventualne moguće varijacije). Od ispitanika se tražilo da u posebnom formularu označe što pojedini glas za njih znači; u prvom dijelu testa izbor se vršio među slijedećim mogućnostima: neutralno, pitanje, ironija, prezir, bijes, sreća, tuga, nesreća, očaj, nešto drugo. Ispitan je 171 subjekt; bili su to studenti Filozofskog fakulteta, Akademije za kazališnu umjetnost i Visoke defektološke škole u Zagrebu. Rezultati su u apsolutnim iznosima bili slijedeći:

	neutralno	pitanje	ironija	prezir	bijes	sreća	tuga	nesreća	očaj	nešto drugo
a	106	12	12	2	0	4	14	2	9	10
e	106	16	12	8	3	3	11	1	3	8
i	78	26	12	17	3	5	6	4	5	15
o	41	20	14	11	3	4	26	13	17	22
u	72	3	12	12	11	1	22	15	12	11
f	84	3	23	31	8	4	2	0	3	13
l	103	6	10	9	3	11	6	7	3	13
s	39	5	13	33	40	18	6	4	4	9
š	81	5	2	9	7	7	25	13	6	16
m	56	10	16	15	28	6	14	7	10	9

Rezultati testa pokazuju:

- 1) značajnu koncentraciju odgovora u koloni »neutralno« (a, e, i, u; f, l, š), ili su
- 2) odgovori tako raspršeni da obuhvaćaju u podjednakim vrijednostima više kolona, ili čak sve kolone (o, s, m).

Dakle, ako glasovima pripisujemo neko značenje, to je značenje posve subjektivno: radi se prema tome o veoma različitim značenjima koja ne nalaze zajednički nazivnik; ili je

pak značenje neutralno, jer je intonacija neutralna, a to onda znači da smisao nosi intonacija, a ne sam glas. A upravo nam o tome rječitro govori drugi dio testa.

U drugome dijelu testa, gdje je glas a (prema rezultatima prvog dijela testa maksimalno neutralan glas) izgovoren u različitim intonacijama, izbor se vršio među ostvarenim intonacijama kojima je pridodata mogućnost »nešto drugo«, dakle: neutralno, pitanje, bijes, radost, tuga, bol, strah, iznenađenje, prezir, nešto drugo. Ispitano je 70 subjekata; to su bili studenti Filozofskog fakulteta, Fakulteta političkih nauka u Zagrebu, te nastavnici i profesori jezika u nekim osnovnim i srednjim školama s područja SR Hrvatske.

Pojedine intonacije ispitanici su prepoznali sa slijedećim uspjehom:

neutralno	46	ispitanika	(65,7%)
pitanje	49	„	(70%)
bijes	34	„	(48,6%)
radost	21	„	(30%)
tuga	46	„	(65,6%)
bol	57	„	(81%)
iznenađenje	48	„	(68,6%)
strah	45	„	(64,3%)
prezir	61	„	(87,1%)
prosjeck	45,2	ispitanika	(64,5%)

Rezultati testa pokazuju da intonacija nosi sadržaj, te da se taj sadržaj može razumjeti u dosta visokom postotku. Usporedimo li postotke razumijevanja intonacije sa postocima najveće koncentracije pripisivanja određenog sadržaja samim glasovima, vidjet ćemo da su ovi drugi znatno manji: najveća koncentracija odgovora pri neutralnom izgovoru glasova iznosi npr. za bijes (glas s) tek 17,5%, za ironiju i prezir zajedno (glas f) 31,5%, te tugu, nesreću i očaj, također zajedno (glas o) 32,6%. Ne sumnjamo u mogućnost prepoznavanja određene intonacije, međutim, u ovakvom testu poteškoće se javljaju pri ostvarivanju pojedine intonacije, i upravo u tome treba tražiti objašnjenje za lošije razumijevanje intonacije (u ovom testu) koja izražava bijes i radost; naime, na samo jednom glasu, bez ikakvog konteksta, ponekad je i najboljem glumcu teško izraziti upravo željenu intonaciju.

Određena se intonacija lakše ostvaruje na riječi ili rečenici — trajanje je duže i glasovi su različiti — te se stoga u riječi ili rečenici lakše i prepoznaje.²³

U zaključku poglavlja o impresivnim vrijednostima glasova možemo reći da glasovi sami po sebi ne mogu imati neko opće, objektivno značenje; smisao koji im ponekad pripisujemo posve je subjektivan: o tome rječitro govore različite teorije o impresivnim vrijednostima glasova, ili točnije brojna neslaganja među raznim autorima, te provedeni test. Provedeni test nam također potvrđuje misao da intonacija, ili točnije cjelokupno zvukovno ostvarenje glasa, riječi ili rečenice, nosi smisao. Stoga će i daljnja traženja zvukovne dimenzije poezije biti usmjerena na proučavanje intonacije.

Vrednote govornog jezika u percepciji književnog djela

a) O percepciji književnog djela

Svako umjetničko, pa prema tome i književno djelo, ne postoji samo po sebi, samo za sebe: ono je pisano za publiku i postoji samo po publici; stvaralački akt pisca dobiva svoju vrijednost, značenje, priznanje samo preko čitaoca. Bez akta čitanja književnost su tek »crni tragovi na papiru«. Svako je čitanje ujedno i stvaralački akt, odnosno kako ga Sartre definira, »sinteza percepcije i kreacije«. Čitanje nije i ne može biti samo mehanička operacija; čitanjem, pogotovo ako se radi o književnom tekstu, ne možemo nazvati tek jednostavno registriranje slova, riječi ili rečenica. Čitanje je u stvari premašivanje riječi, otkrivanje odnosa koji povezuju riječi, otkrivanje sinteze koja daje smisao riječima.

Književni tekst predstavlja veliko bogatstvo; u njemu je sadržano uvijek više nego što je formalno rečeno. Upravo to bogatstvo omogućava čitaocu relativnu slobodu interpretacije, odnosno slobodu stvaranja pri čitanju književnog djela. Čitanje je prema Sartreu »dirigirano stvaranje«²⁴ jer čitalac interpretira, stvara u okvirima već postojećeg književnog

teksta. Književno djelo je prijelaz, veza između osnovne misli-emocije, pokretača i realizacije te misli-emocije. Književno djelo je samo kretanje prema jednom konačnom obliku određene misli-emocije, jer konačni oblik ne može biti ostvaren u samome tekstu. Čitanje umjetničkog teksta konačno je ostvarenje jedne od mogućnosti koje postoje u tom tekstu; međutim, interpretacija književnog teksta ne može nikada imati definitivan karakter jer ovisi samo o jednom stalnom faktoru (umjetnički tekst) i o nekoliko faktora koji se neprestano mijenjaju (vrijeme, prostor i najvažniji faktor: čovjek — čitalac). Stalne su kod umjetnosti samo mnogobrojne mogućnosti doživljavanja, interpretacije, dakle sloboda, sveobuhvatnost, i zbog toga neiscrpivost, nemogućnost naučnog definiranja, nemogućnost zatvaranja kruga. Zbog toga i nije slučajna definicija pjesme francuskog pjesnika Renée Chara, koja se može primijeniti na umjetnost uopće: *Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir.* (Pjesma je ljubav ostvarena željom koja ostaje želja.)

Svako književno djelo, ta veza između pisca i čitaoca, postoji na više različitih nivoa, odnosno postoji kao veliko bogatstvo u kojemu čitalac odabire svoj nivo, svoj pristup djelu. Pri svakom novom kontaktu čitalac može otkriti neko novo bogatstvo, novu poruku književnog teksta. Književno je djelo usmjereno prema publici; ono u publici traži svoje opravdanje, svoju jedinu mogućnost postojanja. Čitanje, budući da je i ono stvaralački akt, podjednako je nužno kao i samo pisanje književnog djela; čitanje omogućava život, postojanje književnom djelu.

b) Afektivnost kao izraz prisutnosti čovjeka

Afektivni izraz uvijek je izazvan takvim stimulansom, odnosno takvom situacijom koja zahtijeva spontanu reakciju, spontan izraz govornika. Pri realizaciji afektivnog izraza čovjek se nužno služi leksičkim materijalom razumljivim određenoj grupi ljudi, dakle određenim objektivnim materijalom; međutim, on istovremeno svojim glasom modificira taj materijal tako da njime, prije svega, izražava sebe, svoje postojanje, svoje prisustvo.

Koliko god afektivni izraz bio izazvan nekim vanjskim, objektivnim faktorima, njegova osnovna karakteristika nije izraz određene situacije u kojoj je nastao, i koju indirektno sadrži, već je to prvenstveno izraz čovjeka — govornika, spontan izraz njegove prisutnosti. Upravo zbog izraza prisutnosti čovjeka Petar Guberina definira afektivnu stilistiku kao kvalitativnu, a ne samo kao kvantitativnu znanost kakvom ju je zamislio njezin osnivač Charles Bally.²⁹ Stilistički (afektivni) izraz, prema Guberini, ne razlikuje se od intelektualnog (neafektivnog) izraza samo po stupnju intenziteta; ne radi se o istom izrazu, ljepše ili lošije formuliranom, snažnije ili slabije izrečenom, nego je riječ o kvalitativno novom izrazu.

Rečenica »Ova je planina visoka.« može biti objektivna konstatacija neke činjenice; međutim, ako je govornik direktno angažiran u određenoj situaciji (u ovom slučaju ako se sam penje uz visoku planinu), ovisi o stupnju afektivnosti, odnosno o stupnju angažiranosti govornika, što će ta formalno uvijek jednaka rečenica značiti. Uz minimalni stupanj afektivnosti ova rečenica izražava svoj objektivni, intelektualni, leksički smisao, ali istovremeno i prisutnost govornika, odnosno njegov veći ili manji napor pri penjanju. Prisutnost govornika, dakle afektivnost, izražava se isključivo vrednotama govornog jezika, dok leksički izraz služi tek kao baza koja formalno omogućava razvijanje vrednota govornog jezika. Pri velikom stupnju afektivnosti ta će, formalno jednaka, rečenica posve izgubiti svoje leksičko značenje i bit će isključivo subjektivni izraz govornika koji, premoren naporom penjanjem, ovom rečenicom (jasno, u odgovarajućoj zvukovnoj interpretaciji) izražava prije svega sebe, ostvarujući tako kompleksnije značenje te iste rečenice: umoran sam; teško mi je; ne mogu dalje; nikada kraja penjanju itd. Vidimo, dakle, da se usporedno s porastom afektivnosti premašuje, negira leksičko značenje izraza, odnosno da afektivni izraz u svom najvišem stupnju uopće ne izražava neke objektivne činjenice (iako to formalno čini), nego prisutnost čovjeka — govornika, i to isključivo putem ljudskog glasa, dakle putem vrednota govornog jezika.

Vrednote govornog jezika kao izraz čovjekove prisutnosti još više dolaze do izražaja pri postepenom eliminiranju leksičkog materijala uporedo s porastom afektivnosti; usporedimo li rečenice: »Molim vas, izađite.«, »Izvolite napolje.«,

»Napolje!«, »Van!«, čak i bez odgovarajućeg konteksta, vidimo da afektivnost može biti obrnuto proporcionalna količini leksičkog materijala. Afektivni izraz može u svom najvišem stupnju posve odbaciti leksički izraz (riječ razumljivu određenoj jezičnoj skupini) kao bazu koja omogućava razvoj vrednota govornog jezika i upotrijebiti glas i skupinu glasova bez određenog leksičkog smisla, što nam jasno pokazuje da se radi isključivo o izrazu čovjeka — govornika, te da se posve odbacuje leksički materijal jer se ne traži sugovornik. Takav je npr. refleksni krik kao izraz bola, uzvik iznenađenja ili uzdah olakšanja; ipak, koliko god je takav izraz nerazumljiv leksički, on dobiva svoju punu vrijednost, značenje i razumljivost putem vrednota govornog jezika; i ne samo to: takav je izraz u većini slučajeva i daleko precizniji i adekvatniji od najdetaljnijeg i najbogatijeg leksičkog izraza.

U svom eseju *Lingvistika i poetika* Roman Jakobson daje zanimljiv podatak o značenju zvukovnog ostvarenja određenog izraza; vjerujemo da je korisno citirati ga u cijelosti:

Jedan bivši glumac moskovskog Teatra Stanislavskog ispričao mi je kako je slavni reditelj na audiciji od njega zatražio da od fraze »Segodnja večerom« — 'večeras', mjenajući njenu ekspresivnu nijansu, napravi četrdeset različitih poruka. On je napravio spisak nekih četrdeset emocionalnih situacija, a zatim izgovorio zadatu frazu u skladu sa svakom od ovih situacija, koje je auditorijum morao da prepozna isključivo po promenama u glasovnom obliku istih dveju reči. Ovaj glumac zamoljen je da ponovi test Stanislavskog za potrebe našeg istraživačkog rada na opisanju i analizi savremenog standardnog ruskog jezika. (...) Zapisao je pedesetak situacija koje su uokvirivale istu eliptičnu rečenicu i od nje napravio pedeset odgovarajućih poruka koje su snimljene na traku. Slušaoci Moskovljani su većinu odgovarajućih poruka dekodirali ispravno i podrobno.³⁰

Putem vrednota govornog jezika čovjek izražava svoju prisutnost; to nam pokazuje afektivni izraz u svom najvišem stupnju, dakle krajnje subjektivni izraz koji se može ostvariti i biti posve razumljiv i bez određenog konvencionalnog leksičkog materijala; to nam, međutim, pokazuje i primjer o kojemu govori Jakobson: iako se radi o određenom leksičkom materijalu, možemo se s pravom upitati da li on uopće nešto znači, ako može izraziti pedeset različitih značenja.

Čovjek — govornik uvijek svojim glasom modificira određeni leksički materijal te, ovisno o stupnju angažiranosti, daje izrazu više ili manje subjektivni ton, dakle izražava sebe, svoje mišljenje, svoju emociju, svoju prisutnost putem vrednota govornog jezika.

c) Književnost kao izraz prisutnosti čovjeka — čitaoca i pisca

Stvaranjem književnog djela pisac definira svoje postojanje, izražava svoju prisutnost; čitanje je akt kojim čitalac, preko književnog djela, izražava svoju prisutnost. Ni pisac ni čitalac ne mogu izraziti sebe materijalom koji nije njihov, ili točnije: koji nije samo njihov; jezik određene skupine ljudi ne pripada ni piscu ni čitaocu više nego svim ostalim članovima te skupine. Pisac i čitalac, ako žele naći svoju afirmaciju u pisanju, odnosno čitanju književnog djela, moraju, služeći se općim jezikom, stvoriti vlastit izraz, izraziti sebe.

Pisac izražava sebe specifičnom obradom određenog izražajnog sredstva (jezika); pisac izražava sebe kompozicijom, određenim odnosima koje uspostavlja među riječima, dakle ne riječima, već, da se poslužimo Ballyjevim terminom, indirektnim sredstvima izraza³¹ — strukturom.

A čitalac?

I on se izražava indirektnim sredstvima izraza; ne odnosima među riječima jer oni već postoje, njih je stvorio pisac; čitalac transponira i realizira te odnose na planu vrednota govornog jezika. Riječi određenog jezika objektivna su sredstva izraza, njima se koriste svi, same po sebi one ne tvore umjetničko djelo; one postaju dio umjetničkog djela tek preko odnosa koje stvara umjetnik — pisac. Kada je književno djelo stvoreno, ono se treba i definitivno ostvariti, konzumirati, a to se čini aktom čitanja: čitajući umjetnički tekst, čitalac svojim glasom, dakle vrednotama govornog jezika, otkriva odnose među riječima, otkriva književnost u književnom tekstu; ne zaustavlja se na riječima, nego ide dalje, otkriva, ovisno o svojim sposobnostima, volji i raspoloženju, dubinu književnog teksta, tj. određeni nivo odnosa među riječima.

Upitamo li dvadesetak ljudi da nam kažu što im se najviše svidjelo pri čitanju nekog književnog teksta, njihova će mišljenja (vjerojatno) biti različita; što je tekst bogatiji, dakle što pruža više mogućnosti, mišljenja će biti različitija. Čitanje je izbor koji vrši čitalac u odnosu na mogućnosti književnog teksta. Međutim, gledamo li neki komad u kazalištu, slušamo li izražajno čitanje neke proze ili pak recitaciju neke pjesme, razlike u dojmu se smanjuju: književnost je bogatija za čitaoca negoli za slušaoca. Čitalac — interpretator, režiser, odnosno glumci zvukovnim ostvarenjem nekog teksta odabiru već jednu od mogućnosti koje taj tekst sadrži i nastoje je nametnuti slušaocima.

Kada čitamo (pažljivo) bilo koji tekst, ne možemo a da ga istovremeno i ne artikuliramo naglas ili u sebi: grafički materijal mora se zvukovno ostvariti da bi se dobilo određeno značenje. Međutim, postoje neki grafički znakovi koje uopće ne možemo zvukovno ostvariti, a koji nam ipak prenose određenu, sasvim razumljivu poruku; to su npr. boje, saobraćajni znakovi, pa možda i neki već općepoznati natpisi koje u većini slučajeva ne čitamo (ne artikuliramo), jer ih percipiramo diskontinuirano. Ako postavljeni problem ovako analiziramo, možemo zaključiti da nam grafički znakovi mogu prenijeti određenu informaciju i bez naše artikulacije. Međutim, grafički znakovi nam ne mogu prenijeti emociju, umjetnički doživljaj: za to je potrebna artikulacija, tj. ljudski glas, da dade snagu i život umjetničkom tekstu, koji je bez zvukovna ostvarenja samo obična informacija, ili možda čak ni to. Običan tekst koji nam prenosi kakvu informaciju možemo čitati »dijagonalno«, tj. diskontinuirano, a da pri tome ipak shvatimo (barem bitnu) informaciju toga teksta. Umjetnički tekst, naprotiv, ne možemo percipirati diskontinuirano jer on ne sadrži tek običnu informaciju — sadržaj. Čitav umjetnički tekst moramo pročitati, artikulirati, jer ne možemo, poznajući dvije ili tri riječi u rečenici, uspješno pogoditi i ostale. Kod dijagonalnog čitanja preskačemo književnost i primamo (eventualno) samo fabulu, koja za umjetnost i nije bitna.

Vrednote govornog jezika, koje u formi afektivnog izraza jasno govore o prisutnosti čovjeka, mogu biti organizirane na višem nivou: u formi umjetničkog-književnog djela. Upravo kao što afektivna intonacija sadrži čitav niz misli-osjećaja

koje produbljuju izraz dajući mu novi kvalitet — jasno izraženo prisustvo čovjeka, tako i umjetnička intonacija, koja teži prema definitivnom ostvarenju preko svih čitanja svih čitalaca, produbljuje osnovnu emociju-misao umjetničkog teksta. Iako čitanjem, zvukovnim ostvarenjem odabiremo tek jednu od mogućih interpretacija književnog teksta, time ne samo da mu omogućujemo postojanje nego ga i obogaćujemo svojim glasom, izrazom svoje prisutnosti: nalazimo u književnom tekstu sebe i dajemo mu sebe.

I da se vratimo Charlesu Ballyju, odnosno njegovoj misli o »indirektnim sredstvima izraza«! Već općepoznata činjenica koju, vjerujemo, i nije potrebno dokazivati: da književnost nisu riječi (kao što ni kamen nije skulptura niti su boje slikarstvo) usmjerava nas na to da književnost tražimo preko riječi u onome što ostane kada se riječi premaše. Vjerujemo da su to »indirektna sredstva izraza« koja se na nivou pisca ostvaruju kao specifični odnosi među riječima, dakle kao specifična književna, pjesnička, umjetnička struktura, dok se na nivou čitaoca »indirektna sredstva izraza«, dakle ono što se realizira putem riječi, ali što ih premašuje, ostvaruju kao određena zvukovna realizacija — interpretacija književnog teksta, ili točnije: kao zvukovna interpretacija određenog odnosa među riječima. Vjerujemo da upravo ova misao o stvaranju književnog djela s pomoću »indirektnih sredstava izraza« (specifičnih odnosa među riječima), te o konzumiranju, ili točnije definitivnom realiziranju također s pomoću »indirektnih sredstava izraza« (intonacije, dakle određenog zvukovnog ostvarenja) izjednačuje akt stvaranja i akt čitanja, odnosno pokazuje neophodnost i jednog i drugog za stvarno i cjelovito postojanje fenomena književnosti: dok pisac kodira svoju poruku specifičnim odnosima među riječima, čitalac je dekodira specifičnom intonacijom, specifičnim zvukovnim ostvarenjem riječi.

Vidimo, dakle, da nam upravo zvukovna realizacija teksta, ostvarena vrednotama govornog jezika, pomaže da dođemo do one dimenzije poezije koju ne možemo objektivno definirati i naučno analizirati; istinska vrijednost poezije koja postoji samo u aktu stvaranja i u aktu čitanja, dakle u momentu kada se ostvaruje kontakt između čovjeka i književnog djela, pristupačna nam je isključivo preko ljudskog, subjektivnog, nenaučnog pristupa, preko intonacija, preko

vrednota govornog jezika. Objektivni jezični materijal možemo po volji analizirati, brojiti, cijediti, podvrgavati stotinama naučnih operacija, poeziju — književnost — umjetnost nećemo pronaći, jer za umjetnost ne postoje zakoni, kalupi, norme, i zato pomoću zakona, kalupa i normi ne možemo niti otkriti umjetnost. Umjetničku dimenziju književnosti može otkriti čovjek-čitalac u iskrenom i prisnom kontaktu s književnim djelom, a taj se iskreni i prisni kontakt uspostavlja preko vrednota govornog jezika, krajnje subjektivnog elementa koji postoji kao mogućnost neizmjernog broja raznih realizacija koje je nemoguće predvidjeti.

Možemo li ocijeniti estetsku vrijednost književnog djela preko vrednota govornog jezika? Odgovor je nužno negativan. Preko vrednota govornog jezika uspostavljamo kontakt s književnim djelom, prihvaćamo ga na svom nivou, književno djelo nam predaje određenu misaono-emotivnu poruku. Međutim, to sve nije dovoljno da bi se donio konačni sud o estetskoj vrijednosti djela; i ovdje se zaustavljamo na najvažnijoj karici lanca umjetnosti — čovjeku. Kada je književno djelo napisano, ovisi o osobnim sposobnostima čitaoca da li će to djelo biti samo prihvaćeno na određenom misaono-emotivnom nivou, ili će čitalac ići i dalje te pokušati dati cjelovit sud o estetskoj vrijednosti. Vrednote govornog jezika u percepciji književnog djela ne postoje kao zakon, pravila, norme, već samo kao putokaz.

O ARBITRARNOSTI LINGVISTIČKOG ZNAKA U UMJETNIČKOM TEKSTU

*A poem should not mean
But be*

Archibald MacLeish,
Ars poetica

Ferdinand de Saussure jasno je formulirao princip arbitrarnosti lingvističkog znaka; povezivanje označitelja (signifiant) i označenog (signifié) arbitrarno je, ili točnije kontraktualno; akustička slika, dakle označitelj, nije motivirana, uvjetovana smislom.

Problem koji bismo željeli postaviti je slijedeći: može li akustička slika biti motivirana, odnosno: možemo li govoriti o arbitrarnosti lingvističkog znaka i onda kada označitelj posve premaši svoj konvencionalni smisao, tj. kada sama akustička slika postane koncept — smisao — označeno?

Ne bismo ovdje htjeli govoriti o čitavoj plejadi autora koji su na ovaj ili onaj način zastupali mišljenje o simbolizmu glasova (što nas vodi motiviranosti, tj. nearbitrarnosti lingvističkog znaka) jer su takve teorije danas ipak uglavnom premašene; međutim, čak ako bismo i prihvatili te teorije kao točne, mogli bismo ih primijeniti tek na veoma mali dio ljudskog izraza.³²

Što se govornik više angažira u određenoj situaciji, to akustička slika u njegovu izrazu dobiva sve više vrijednost smisla: akustička slika postaje motivirana, pokazuje da veza između smisla i zvučnog lanca koji izražava taj smisao nije arbitrarna, već nužna. Ipak, potrebno je napomenuti da de Saussure pod pojmom akustička slika, tj. označitelj, smatra tek slijed glasova (fonema), dok u našim razmatranjima pojam akustičke slike, odnosno zvučnog lanca, osim glasova uključuje i način zvukovne realizacije tih glasova, tj. intonaciju, intenzitet, pauzu, tempo, registar, ritam — dakle vrednote govornog jezika; ne promatramo riječ kao izoliranu leksičku jedinicu, nego riječ kao dio veće cjeline (konteksta) u kojoj ostvaruje određeni smisao. Smisao ostvaren unutar datog konteksta manifestira se (nalazi se) u specifičnoj zvučnoj realizaciji riječi.

Jedna, leksički identična, riječ ili grupa riječi može izraziti neke objektivne činjenice, ili može, ovisno o stupnju afektivnosti, tj. emotivne angažiranosti govornika, posve premašiti svoje leksičko značenje i postati isključivo izraz čovjeka — govornika u određenoj situaciji. Rečenica »On je lud« obično označava mentalno poremećenu osobu; međutim, gledajući nekog čovjeka koji se nepromišljeno izlaže opasnosti, možemo izreći tu formalno (leksički) identičnu rečenicu, ali nam ona više neće dati objektivne podatke o tom čovjeku, nego ćemo njome prije svega izraziti svoj stav, sebe u određenoj situaciji, a naš će izraz sadržati i izraz cjelokupne situacije, tj. naš odnos prema stimulansu koji je izazvao našu reakciju. Formalno leksički jednaka rečenica (tj. identičan označitelj, prema de Saussureu) postala je bogatija: ona čak i ne izražava više, nego drugo. To drugo nije izraženo leksičkim materijalom jer se ovaj nije promijenio; to drugo izraženo je isključivo akustičkom slikom; prema tome, u ovom slučaju, označitelj ne izražava smisao zbog određene konvencije, nego zbog izražajne snage ljudskog glasa.

Mikel Dufrenne piše da je izražajnost »u neku ruku osjetna prisutnost označenog u označitelju, kada znak u nama pobuđuje analogno osjećanje osjećanju koje potiče sam (opisivani) predmet«.³³

Prisutnost označenog (signifié) u označitelju (signifiant) ostvaruje se specifičnom akustičkom realizacijom označitelja (signifiant) — dakle drugačijom akustičkom slikom formalno

identičnih glasova (fonema). Jer izražajnost nije u glasovima, dakle nije u izoliranim riječima, tj. rječničkim formama odvojenim od određenog konteksta, a to znači od određene intonacije. Upravo u toj intonaciji, shvaćenoj u jednom širem smislu,³⁴ nalazi se izražajnost, a to znači i drugačiji sadržaji formalno (fonemski) identičnih označitelja. Ne sumnjamo u arbitarnost, tj. nemotiviranost lingvističkog znaka prema de Saussureovoj definiciji, nego želimo pokazati da se označitelj, tj. akustička slika, mora shvatiti šire (potpunije) nego što je to činio de Saussure. Očito je da akustičku sliku riječi ne čine samo glasovi (čiji slijed jest nemotiviran, arbitaran), nego i intenzitet, intonacija, pauza, tempo, registar, ritam, koji mogu uvelike, a ponekad i posve premašiti usko leksičko, arbitrarno značenje riječi.

Pogledajmo i ovaj primjer: u poznatoj rečenici Molièreevog djela *Scapinove spletke* *Que diable allait-il faire dans cette galère?* (Koga je vruga tražio na toj galiji?)³⁵ leksičko značenje izraza posve je premašeno: galère (galija) prestaje biti konvencionalni, arbitarni znak za određenu vrst broda i postaje, preko vrednota govornog jezika, i samo preko vrednota govornog jezika, izraz škrtosti i bijesa. Da je leksičko značenje riječi posve premašeno vidimo i po tome što se izraz ne bitno, nego uopće ne mijenja ako riječ *galère* zamijenimo nekom drugom; rečenica *Que diable allait-il faire dans cette maison?*, iako leksički, objektivno različita, **može**³⁶ izraziti posve isti smisao.

Da li sama galija izražava škrtost? Ili se škrtost izražava pogodnom konstrukcijom čitave rečenice? Ili se škrtost izražava ovim elementima (riječju i rečenicom) zbog cjelokupne kompozicije književnog djela?

Potpuno afirmativan odgovor ne možemo dati ni na jedno pitanje; cjelokupno književno djelo uvjetuje izražajnu vrijednost pojedinih elemenata, ali i ovi, svojom formom, mogu utjecati na izražajnost; sigurno je da upitno-usklična forma (intonacija) rečenice pridonosi efikasnosti izraza škrtosti, ali ni sam izbor riječi, odnosno konstrukcije, nije manje važan (usp. *Que diable allait-il faire dans cette galère?* i *Qu'allait-il faire dans cette galère?*). Zašto ipak možemo reći da sama galija (galère) izražava škrtost? Prije svega zato što se nalazi u odgovarajućem kontekstu, ali i zato što je po svojoj leksičkoj formi i značenju posve neutralna riječ, a ipak riječ

koja nosi informaciju (gotovo sve ostale riječi gramatički su, dakle redundantni elementi), te se njezina angažiranost, odnosno izražajnost ostvaruje značajnije preko vrednota govornog jezika; budući da se njezino stvarno (kontekstualno) značenje uvelike razlikuje od njenog leksičkog značenja, ova je riječ istaknuta, i zato možemo reći da je izraz škrtosti skoncentriran upravo u njoj.

A da li »galère« kao lingvistički znak izražava škrtost? Rječnik³⁷ nam kaže da je *galère ancien navire de guerre ou de commerce long et de bas bord, allant à la voile ou à la rame*.³⁸ Rječnik nam bilježi i tzv. preneseno značenje iste riječi: *Par ext. Bagne. peine des criminels condamnés autrefois à ramer sur les galères de l'Etat. Fig. Travail, conditions pénibles et durs: vie de galère*.³⁹ O škrtosti ni riječi!

Kako se ovdje radi o određenoj resemantizaciji, vjerujemo da bi bilo korisno citirati Paula Zumthora:

(...) u svakoj pjesmi, ako ne i u svakoj »književnoj« rečenici, tj. svakoj rečenici u kojoj je, na ovaj ili onaj način, poetska funkcija dominantna:

- 1) svaki element pjesničke poruke znak je u odnosu na druge;
- 2) poezija je prema tome resemantizacija govora;
- 3) ta resemantizacija je motivacija koja ukida arbitrarlost znakova (koji se tada uzajamno motiviraju) i izlaže time unutrašnju nužnost poruke;
- 4) znak gubi tako mogućnost upućivanja na jedinstveno označeno; on odista nije više samo označitelj, nego živa i proživljena stvarnost;
- 5) poezija je dakle drugi jezik koji ima zajedničko sa svakodnevnim govorom jedan više ili manje značajni dio gramatičkog sustava i vokabulara; ali, budući da je drugi, metafora je prvog.⁴⁰

Zašto je moguća resemantizacija u poeziji, ili točnije, kako kaže Zumthor, u svakoj rečenici u kojoj je poetska funkcija dominantna? Zvukovna realizacija postaje nosilac smisla, a to znači da je akustička slika motivirana, odnosno veza između označitelja i označenog prestaje biti arbitrarna, konvencionalna, kolektivna, jer izraz postaje prvenstveno individualan.

Resemantizacija je moguća zbog višeznačnosti, zbog sadržajne slojevitosti umjetničkog teksta, zato što nam književni (umjetnički) tekst ne prenosi samo sadržaj intelektualni, koji je odista izražen nizom arbitrarnih lingvističkih znakova, nego i sadržaj emotivni, a to znači intimni, osobni, koji se ne nalazi u arbitrarnim lingvističkim znakovima. Taj emotivni sadržaj, koji se ostvaruje u specifičnoj zvukovnoj realizaciji, proizlazi iz odnosa (strukture) među arbitrarnim lingvističkim znakovima, a taj odnos može biti toliko jak (toliko umjetnički) da posve premaši svoje elemente — riječi.

U knjizi *Jezik i književno djelo*⁴¹ K. Pranjić nalazi odlične primjere za suprotstavljanje tzv. »znanstvenog« i »književno-umjetničkog« stila. Primjeri su tako uvjerljivi da je, vjerujem, nemoguće naći bolje, te neka mi bude dozvoljeno da se u ovome tekstu njima poslužim. Riječ je o opisu planine Ivanščice kakvog nalazimo u Enciklopediji Leksikografskog zavoda:

Ivanščica je najviša planina u Hrvatskoj sjeverno od Save (1061 m) i važna orohidrografska, klimatska i saobraćajna barijera između sjevernog dijela Hrvatskog zagorja u porječju Bednje i južnog dijela Krapine (...) Jezgra i najviši dijelovi građeni su od gornjotrijaskih vapnenačko-dolomitskih stijena, kroz koje mjestimično izbijaju starije stijene, pretežno srednjotrijaske starosti (...) Tri četvrtine planine (oko 150 km²) pokriveno je šumom (...) na padinama, naročito južnim, izgrađeni su brojni srednjovjekovni (uglavnom XIII i XIV st.) zamci: Pusti Lobor, Oštrc, Belec (...) Na podnožju južne padine uspijevaju naročito vinogradi, a nešto niže ratarske kulture (...) itd.⁴²

A nakon toga slijedi opis iste planine u Matoševu pejzažu *Oko Lobora* iz knjige *Naši ljudi i krajevi*.

Oblaci, teški, crni, zabrinuti oblaci. Oblaci kao misli. A pod oblacima i u oblacima gluhonijema, mrtva Ivančica (...)

Sivi i mutni, mutni i sivi oblaci, a dobra cesta me vodi dolinom među brdima prema Loboru, grofovsku dvoru (...) Ove gore dadoše Gupca i Gaja (...) ove gore bijahu bedemi hrvatskih pravica (...). Nema, o nema riječi za opis toga tona, kad u predvečerje, pojutarje ili u jednoličnosti pod-

neva doluta ispod krovova ili drveća na vjetru prema zavjetinama, pa luta i plovi, plovi i luta znojno i krvavo nad monotonijom zemlje (...)⁴³

Autor prvog teksta može biti bilo koji znanstvenik koji poznaje odgovarajuću problematiku; tekst nema ni trunca osobnog stava, intimnosti ili emocije, govori isključivo o OBJEKTU; subjekt (autor) kao da ne postoji. Naprotiv, autor drugog teksta ne može biti bilo tko; autor je Matoš. I tekst, iako formalno govori o istom objektu o kojem govori i prvi, u stvari mnogo više govori o svom SUBJEKTU, o Matošu. Iz ovog teksta, ma kako kratak on bio, i ma kako izdvojen iz veće cjeline, mi doznajemo daleko više o Matošu nego o Ivančići. Prvi je tekst sastavljen od kontraktualnih, kolektivno prihvaćenih, uobičajenih, arbitrarnih lingvističkih znakova, pa je prema tome i njegov autor nepoznat. (To ne znači da ne znamo ili ne možemo znati tko je autor, nego samo to da autor nije bitan, ne nalazimo ga u tekstu.) U drugome tekstu, naprotiv, arbitrarni lingvistički znakovi su premašeni. Nije više riječ o kolektivnim uobičajenim, već o individualnim sredstvima izraza. Ta se individualnost ne očituje u riječima, nego u odnosima, konstrukcijama, strukturi. Sve su riječi poznate, uobičajene, nemotivirane (oblak, misao, crn, zabrinut, siv, mutan itd.), ali se nalaze u neuobičajenim odnosima (Oblaci, teški, crni, zabrinuti oblaci; Oblaci kao misli; Sivi i mutni, mutni i sivi oblaci; itd.), a to znači da dobivaju i drugi smisao, RESEMANTIZIRAJU SE, jer se nalaze u drugačijem, neuobičajenom, umjetničkom kontekstu, pa se zato i drugačije zvukovno realiziraju.

Evo jednog primjera gdje se resemantizacija postepeno ostvaruje u toku pjesme. Pratimo metamorfozu (sadržajnu, smisaonu), odnosno gubljenje arbitarnosti jednog leksičkog elementa u pjesničkom kontekstu; riječ je o leksičkom elementu *China town* u Prévertovoj pjesmi *La corrida*.

China town označava posebnu četvrt San Franciska nastanjenu Kinezima. Kada se prvi put pojavljuje u pjesmi, element *China town* ima svoje konvencionalno, arbitrarno značenje.

Le taureau lui est toujours là
qui écoute les bruits de la nuit
et la Reine regarde

le taureau debout sur ses pattes de derrière
avec sa queue il fouette doucement
une carafe et des verres de cristal
posés sur un guéridon
et cela fait un petit bruit très doux
une très frêle petite musique de verre
une lancinante chanson
comme ces petites plaques de verre
accrochées entre elles
par de très légères ficelles
et qui se balancent dans le vent
à la porte des boutiques
de *China town*⁴⁴ a San Francisco
là-bas en Amérique⁴⁵

Zatim se *China town* javlja kao izraz želje, čežnje, kao evokacija određene sredine, odnosno povezivanje te sredine sa prisutnom situacijom, da bi se već u slijedećem primjeru počeo oslobađati svog leksičkog sadržaja, svoje arbitarnosti. Novi je sadržaj relativno skroman: ritmičko ponavljanje *China town* zvučno dočarava vlak koji prolazi; arbitarnost i nije posve izgubljena, te možemo zvučni efekt vlaka povezati sa željom za putovanje u kinesku četvrt San Franciska.

Je ne suis jamais allée là-bas pense la Reine
mais je suis sûre que la musique de là-bas
comme en Chine c'est tout à fait comme celle-là

Et elle fredonne
à voix basse
d'une voix encore plus douce que
la musique de verre

China town
China town
China town

Un autre train passe dans la nuit

China town
China town
*China town*⁴⁶

Slijedeći *China town* posve se udaljava od svog leksičkog značenja; ne možemo ga povezati ni s ugodnom muzikom

stakla, jer je povezan s jednom neugodnom senzacijom (smradom); *China town* ovdje ritmički izražava štavljenje kože.

Et la tannerie n'est pas loin du Palais
et même quand c'est l'été à cause du vent
tout cela pue horriblement
toutes ces peaux qu'on tanne
et tanne et tanne et tanne
China town
China town
*China town*⁴⁷

U daljnjim primjerima *China town* premašuje jednostavno ritmičko evociranje određene radnje (kretanje vlaka, štavljenje kože) i dobiva takve bogate sadržaje, koje bi (tako nam se barem čini kroz čitanje ove pjesme) arbitrarni lingvistički znakovi teško uspjeli izraziti.

Le taureau écoute toujours la chanson des tanneurs
et il est mal à l'aise
à cause de ce mauvais air
et de cette mauvaise odeur
Il se tourne alors du côté de la Reine
China town
China town
China town
Il comprend qu'elle l'appelle
et s'avance vers elle
China town
China town
China town
Et tanne et tanne et tanne
Et comme le teneur fait son métier de teneur
il fait lui son métier de taureau
China town
China town
China town
Dieu me damne
chante la Reine
folle de joie
Ah que la vie est belle
même si on en meurt quelquefois
China town
China town

China town
On n'entend plus la chanson des tanneurs
ni le bruit des trains dans la nuit
Seul le bruit du premier train du petit matin
China town
China town
*China town*⁴⁸

Usporedimo li posljednji *China town* s primjerom kada se on prvi put pojavljuje kao evokacija noćnog vlaka, vidjet ćemo koliko je njegov prvobitni smisao obogaćen, premašen, resemantiziran; iako je u oba primjera *China town* povezan s bukom vlaka, njegovo je značenje u posljednjem primjeru mnogo bogatije: dok prvi primjer tek zvučno evocira kretanje vlaka, drugi primjer izražava mnogo više, odnosno izražava drugačije sadržaje, premašuje dakle već premašeni lingvistički znak.

Zanimljivi su primjeri resemantizacije kod Racinea. Statistički je utvrđeno da rječnik pojedinih Racineovih komada jedva prelazi dvije hiljade riječi.⁴⁹ Ipak, pokušavamo li analizirati zvukovne realizacije tih dviju hiljada riječi, možemo zaključiti da Racine gotovo i nije dva puta upotrijebio istu riječ, i tako se dvije hiljade identičnih leksičkih formi pretvara u stotine hiljada pjesničkih riječi.

Evo nekoliko primjera:

ORESTE

On m'envoie à Pyrrhus: J'entreprends ce voyage.
Je viens voir si l'on peut arracher de ses bras
Cet enfant dont la vie alarme tant d'États:
Heureux si je pouvais dans l'ardeur qui me presse,
Au lieu d'Asryanax lui ravir ma *princesse*!

(*Andromaque*, 90—94)

PYRRHUS

On dit qu'il a longtemps brûlé pour la *princesse*.

(*Andromaque*, 250)⁵⁰

U oba primjera riječ *princesse* odnosi se na istu osobu; ipak, zvukovna realizacija te riječi svaki put je drugačija: dok u prvom primjeru intonacija riječi *princesse* izražava Orestovu ljubav prema Hermioni, u drugome je primjeru intonacija te riječi emotivno neutralna te izražava tako Pirovu ravnodušnost.

Slijedeći primjeri nam pokazuju da i samo ime može izraziti razne osjećaje.

ORESTE

J'aime: je viens chercher *Hermione* en ces lieux,
La fléchir, l'enlever, ou mourir à ses yeux.

(*Andromaque*, 99—100)

ORESTE

Venez, à vos fureurs Oreste s'abandonne.
Mais non, retirez-vous, laissez faire *Hermione*:
L'ingrate mieux que vous saura me déchirer;
Et je lui porte enfin mon cœur à dévorer.

(*Andromaque*, 1641—1644)

HERMIONE

Je ne te retiens plus, sauve-toi de ces lieux:
Va lui jurer la foi que tu m'avais jurée.
Va profaner des Dieux la majesté sacrée.
Ces Dieux, ces justes Dieux n'auront pas oublié
Que les mêmes serments avec moi t'ont lié.
Porte aux pieds des autels ce cœur qui m'abandonne;
Va, courte, mais crains encor d'y trouver *Hermione*.

(*Andromaque*, 1381—1387)⁵¹

U prvome primjeru kroz ime *Hermione* izražena je slijepa ljubav Oresta, u drugome primjeru to isto ime izražava njegovu bol, tugu i razočaranje, dok u trećem primjeru postaje izrazom bijesa, srdžbe i osvete.

U *Bereniki* se jedna leksički posve jednaka rečenica ponavlja tri puta u različitim kontekstima, pa prema tome svaki put u drugačijoj zvukovnoj interpretaciji.

BÉRENICE

Le temps n'est plus, Phénice, où je pouvais trembler.
Titus m'aime, il peut tout, il n'a plus qu'à parler.
Il verra le sénat m'apporter ses hommages.
Et le peuple de fleurs couronner ses images.

(*Bérénice*, 297—300)

BÉRENICE

Après tant de serments, *Titus m'abandonner!*
Titus qui me jurait... Non, je ne le puis croire:
Il ne me quitte point, il y va de sa gloire.

Contre son innocence on veut me prévenir
Ce piège n'est tendu que pour nous désunir.
Titus m'aime. *Titus* ne veut point que je meure.
Allons le voir! je veux lui parler tout à l'heure.

(*Bérénice*, 906—912)

BÉRENICE

Sur *Titus* et sur moi réglez votre conduite.
Je l'aime, je le fais; *Titus m'aime*, il me quitte.

(*Bérénice*, 1499—1500)⁵²

U prvom primjeru rečenica »*Titus m'aime*« izraz je sretne ljubavi; u drugome primjeru to je krik očaja i bijesa kada *Berenika* doznaje da je *Tit* napušta; treći primjer izražava mirenje sa sudbinom; ništa se više ne može učiniti protiv nesreće; intonacija daje primjeru značenje dopusne rečenice.⁵³

Ovi nam primjeri pokazuju da se leksički jednake riječi mogu u različitim kontekstima i različito zvukovno interpretirati i tako mijenjaju svoj smisao. Zvukovna realizacija usko je povezana s kontekstom; kontekst uvjetuje određenu zvukovnu realizaciju u tolikoj mjeri da čak u slučajevima ako riječ umjetno izdvojimo iz konteksta, možemo rekreirati, zamisliti kontekst na osnovu zvukovne realizacije jedne riječi. Leksička riječ, dakle slijed fonema bez određene intonacije, ne sadrži kontekst; ona je upotrebljiva, ona postoji samo preko određenog konteksta koji je osmišljava, ili točnije koji joj stvara mogućnost određene zvukovne realizacije, odnosno određene (kontekstom uvjetovane) semantizacije.

Riječ kao izolirana leksička jedinica definira se nizom fonema i akcentom. Možemo reći da je takva riječ arbitrarna, kontraktualna, pa prema tome i vrlo vjerojatno jednoznačna. Možemo pretpostaviti da razna značenja višeznačnih riječi i nisu kontraktualna (čemu stvarati zbrku da jednak niz fonema označava nekoliko različitih stvari — pojmova?), nego kontekstualna, tj. sva značenja koja pripisujemo nekoj riječi ta je riječ ostvarila u određenom kontekstu,⁵⁴ dakle ne kao izolirana jedinica, nego poprimanjem zvukovne realizacije cjeline, tako da u svojoj definitivnoj, tj. zvukovnoj realizaciji i sadrži cjelinu. Izolirani lingvistički znak jest arbitran, ali u upotrebi, tj. u kontekstu, intonaciji, postaje motiviran cje-

linom. Kako se cjelina efikasnije manifestira u umjetničkom djelu, možemo govoriti o motiviranosti lingvističkog znaka u umjetničkom kontekstu.

Vjerujemo da su u ljudskom izrazu uvijek prisutna dva dijela: jedan konvencionalni, jezični, arbitrarni, a drugi univerzalni, ljudski, izražen ljudskim glasom, vrednotama govornog jezika. Ako je riječ o leksički postojećim formama, možemo govoriti o predominaciji jednog ili drugog dijela, odnosno o približavanju ili udaljavanju od motiviranosti. Ako je riječ o leksički nepostojećim formama, ili takvima koje u okviru određenog teksta posve odbacuju svoje leksičko (arbitrarno) značenje, onda je nearbitrarnost lingvističkog znaka očita jer isključivo akustička slika nosi smisao, a to znači da je ona, tj. označitelj motiviran.

Ako kažemo da akustička slika prestaje biti arbitrarna (nemotivirana), pri tome ne mislimo na slijed glasova (fonema); lingvistički znak u fonološkom smislu arbitraran je; ali, postoji i način (odnosno načini) na koje se može zvukovno ostvariti određeni arbitrarni slijed glasova (fonema) tako da ovi nose i posve specifičan sadržaj koji ovisi isključivo o načinu zvukovne realizacije. Sam glas *a* npr. (dakle element bez ikakvog kontraktualnog smisla) može, u odgovarajućim kontekstima, a to znači u odgovarajućim zvukovnim realizacijama, izraziti npr. strah, umor, iznenađenje, radost itd.

Ne možemo reći da sam glas znači nešto određeno; on je tek baza koja omogućava ostvarenje odgovarajuće zvukovne interpretacije, a ta zvukovna realizacija (interpretacija) sadrži, vjerujemo, opće ljudske, univerzalno razumljive elemente jezičnog izraza.⁵⁵

Lingvistički znak jest arbitraran; ali književnost nije sastavljena od lingvističkih znakova, ili točnije: ona je tek prividno sastavljena od lingvističkih znakova;⁵⁶ ono što književnost čini književnošću nisu lingvistički znakovi. Jer vjerujemo da je za književnost značajniji odnos među riječima, odnosno odgovarajuća zvukovna interpretacija u kojoj *galère* izražava škrtost, *princesse* ljubav ili indiferentnost, ime *Hermione* ljubav, mržnju, prezir, osvetu, ili npr. *China town* čiji sadržaj može biti toliko bogat da ga je teško u potpunosti i opisati; radi se, dakle, o zvukovnoj interpretaciji koja sama postaje smisao: nije riječ o arbitrarnom slijedu glasova, nego

o onoj drugoj dimenziji akustičke slike koja može premašiti arbitarnost lingvističkog znaka — o zvukovnoj interpretaciji.

Vjerujemo da je bitna komponenta književnosti upravo premašivanje arbitarnosti lingvističkih znakova, ili bar tendencija prema premašivanju arbitarnosti; međutim, da bismo mogli premašiti lingvistički znak, potrebno je da on postoji i da nas on, ili točnije odnos među lingvističkim znakovima, u tome vodi. Mora, dakle, postojati određeni nulti stupanj, određena identifikacija (a to je arbitrarni lingvistički znak), koji nas upućuje na premašivanje lingvističkog znaka, jer bismo se bez takve identifikacije veoma lako našli u apsurdnoj situaciji gdje se leksički besmisao identificira sa stvarnim besmisлом, kao što je to slučaj u nekim aspektima letrističke poezije.⁵⁷

Umjetnost kao najljudskija manifestacija čovjeka, kao krik,⁵⁸ nosi u sebi čudesno svojstvo: da je individualna, a općeljudska — sveopće razumljiva. I ŠTO JE INDIVIDUALNIJA, TO JE RAZUMLJIVIJA, JER JE LJUDSKIJA. A što je razumljivija, manje je arbitrarna, jer je razumijevanjem manje ograničena na određenu skupinu ljudi.

Umjetnost u svom krajnjem dometu teži nearbitrarnosti — tj. motiviranosti, jer teži INDIVIDUALNOSTI, jer paradoksalno, INDIVIDUALNOŠĆU POSTAJE KOLEKTIVNA, OPĆELJUDSKA, SVEVREMENA.

KOLIKO RAZUMIJEMO INTONACIJU

Obavijest govorom uvijek je slojevita. Osim poruke izražene leksičkim materijalom — riječima, uvijek postoji i poruka izražena ljudskim glasom; postoji obavijest o predmetu govora, o objektu, i obavijest o govorniku, subjektu. Leksički materijal nosi najčešće obavijest o objektu; ljudski glas nosi uvijek obavijest o subjektu. Ljudski nas glas može obavijestiti o biološkim osobinama govornika (da li je govornik dijete, odrastao čovjek ili starac, muškarac ili žena), o njegovu podrijetlu (dijalekatski izgovor), o fizičkim okolnostima u kojima se govor odvija (intenzitetske i druge modifikacije glasa govore nam npr. o udaljenosti sugovornika, ili o buci u toku razgovora), o sugovorniku (da li je sugovornik dijete ili odrasla osoba, potčinjeni ili pretpostavljeni, prijatelj ili neprijatelj, jedan ili grupa), o stanju govornika (pijan, trijezan, umoran), o emotivnom stavu govornika prema sugovorniku ili predmetu razgovora (sreća, tuga, bijes, ironija). Postoje neke modulacije glasa koje imaju gramatičku (leksičku) funkciju: silazna intonacija označava afirmaciju, uzlazna pitanja.

Obavijest tekstom (leksičkim materijalom) uvijek je siromašnija od obavijesti govorom. Čak i onda kada nam obavijest tekstom izgleda bogata i slojevita, kao npr. u književnom djelu, ona je tek prividno bogata i slojevita; zapravo, ona je

bogata i slojevita toliko koliko svojim oblikom potiče izraz govorom, koji je zapravo nosilac bogatstva i slojevitosti i književnog djela.

Razumijevanje teksta obično se ne dovodi u pitanje: to je ona »sigurna«, »pouzdana« obavijest, »crno na bijelom«. Pokušali smo stoga testirati razumijevanje intonacije u izrazu emocije, dakle tek u skromnom broju mogućnosti izraza govorom.

Test razumijevanja intonacije nužno pretpostavlja identičan tekst i različite intonacije, tj. različita zvukovna ostvarenja istovjetnoga leksičkog materijala. Budući da se intonacija ne može odvojiti od ostalih akustičkih vrednota govornog jezika (intenzitet, tempo, pauza, registar), to termin intonacija upotrebljavamo u njegovu širem smislu, tj. kao skup vrednota govornog jezika.

1. Test

Zamolili smo glumca Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu Zlatka Crnkovića da izgovori svaku od slijedećih rečenica: a) Stigli ste na vrijeme; b) Divan si mi ti prijatelj; c) Neobično sam sretan; d) Konačno si došao; e) Lijepo smo se proveli, u različitim intonacijama koje su trebale izražavati: 1) neutralnu afirmaciju; 2) ironiju; 3) bijes; 4) sreću; 5) tugu; jedna od ovih rečenica (Stigli ste na vrijeme) izgovorena je i u upitnoj intonaciji.

Ispitanici su svaku rečenicu slušali tri puta snimljenu na magnetofonskoj vrpici, a zatim su trebali označiti što ta rečenica izražava; birali su između slijedećih mogućnosti: 1) neutralna afirmacija; 2) pitanje; 3) sreća; 4) tuga; 5) bijes; 6) ironija; 7) ništa; 8) nešto drugo. Testirano je 145 ispitanika, od toga: 52 studenta fonetike Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 53 studenta jugoslavenskih jezika i književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu i 40 studenata Visoke defektološke škole u Zagrebu. U razmatranje smo uzeli samo one rečenice u kojima su ispitanici s najviše uspjeha dešifrirali određenu intonaciju. To nije učinjeno zbog toga što smo sumnjali u mogućnost korektnog dešifriranja već u mogućnost ostvarenja adekvatne intonacije izvan određene situacije, izvan konteksta.

Dakle, evo brojčanih podataka najbolje dešifriranih intonacija (prva brojka označava broj točnih odgovora u grupi od 145 ispitanika; druga brojka daje postotak te vrijednosti):

1) neutralna afirmacija	122	84,14%
2) pitanje	128	88,27%
3) ironija	144	99,31%
4) bijes	129	88,96%
5) sreća	132	91,03%
6) tuga	130	89,65%

Vidimo da je intonacija posve razumljiva. Pitanje je da li je i sam leksički materijal razumljiv u tolikoj mjeri.

Isti test napravljen je i s grupom od 22 studenta Akademije za kazališnu umjetnost iz Zagreba. Njihovi rezultati bili su još bolji od studenata drugih fakulteta, jer su oni i trenirani za prepoznavanje i reprodukciju određene intonacije. Evo njihovih najboljih rezultata:

1) neutralna afirmacija	20	90,90%
2) pitanje	21	95,45%
3) ironija	21	95,45%
4) bijes	20	90,90%
5) sreća	22	100,00%
6) tuga	22	100,00%

Da bismo izbjegli bilo kakav utjecaj teksta — razumijevanja leksičkog materijala, ponovili smo isti test sa 70 stranica, koji nisu poznavali naš jezik niti bilo koji drugi slavenski jezik. Test je izvršen u Francuskoj, te je tako izbjegnut i najpovršniji dodir s našim jezikom. Materinski jezik ispitanika bio je: francuski 61, engleski 4, njemački 3, talijanski 1, luksemburški 1. Grupa je brojila 73 ispitanika, ali je troje eliminirano iz obrade, zbog poznavanja ruskog (2), odnosno našeg jezika (1).

Evo njihovih rezultata:

1) neutralna afirmacija	62	88,57%
2) pitanje	62	88,57%
3) ironija	51	72,86%
4) bijes	40	57,14%
5) sreća	51	72,86%
6) tuga	62	88,57%

Kako vidimo i stranci bez ikakva poznavanja jezika ipak u dosta visokom postotku razumiju intonaciju. Najznačajnija razlika između naših ljudi i stranaca pokazuje se u razumijevanju intonacije bijesa: razlika je 31,82% u korist naših. Možda nam ovako veliku razliku mogu objasniti opće fonetске osobitosti našeg i francuskog jezika, prvenstveno napetost; francuski govor je općenito mnogo napetiji od našega, te izgleda da se veća napetost izgovora pri izrazu bijesa može lako poistovjetiti s normalnom napetošću francuskog jezika. Možda bismo na isti način mogli objasniti razliku između naših ispitanika i stranaca i u izrazu ironije i sreće. U intonacijama neutralne afirmacije, pitanja i tuge nema nikakve razlike između naših ispitanika i stranaca.

Značajna odstupanja, i to u korist stranaca, pokazala su se kod rečenice »Divan si mi ti prijatelj«. Naime, specifičan izbor i red riječi daju ovoj rečenici ironičan prizvuk, te, iako je intonacija intencionalno bila neutralna, tek je 46,90% (68) ispitanika našeg jezika korektno prepoznalo neutralnu intonaciju. Stranci su bili mnogo uspješniji 67,14% (47), iako su i oni dosta daleko od svog najboljeg rezultata u dešifriranju neutralne afirmacije (88,57%). Vjerujemo da se to desilo upravo zato što sam spiker, pod utjecajem leksičkog materijala, nije uspio ostvariti pogodnu neutralnu intonaciju. Na istom tekstu ni ironična intonacija nije bila optimalno ostvarena, te su je stranci korektno dešifrirali sa svega 68,57% (48); naši su je ispitanici prepoznali sa 91,03% (132), ali tu se očito nije radilo samo o intonaciji, već o uspješnom kombiniranju teksta i intonacije; upravo zato spiker nije glasom rekao sve, jer je mnogo toga rečeno već samim tekstom.

Utjecaj leksičkog materijala očit je i u rečenici »Neobično sam sretan«; leksički materijal nije emotivno neutralan, a to znači da on 1) otežava spikeru ostvarivanje neutralne intonacije i 2) olakšava razumijevanje intonacije koja je u skladu s tekstom, jasno, onima koji tekst razumiju. Dakle, i ovdje su stranci osjetno bolji od naših u prepoznavanju neutralne afirmacije: stranci 61 (od 70) ili 87,10%; naši 115 (od 145) ili 78,62%; dok su naši slušači bolji od stranaca kada intonacija intencionalno izražava sreću, jer je identičan osjećaj izražen i leksičkim materijalom: naši 129 ili 88,96%; stranci 50 ili 71,04%.

Možemo zaključiti da su elementi govora neobično važni. Čak ako pretpostavimo da je obavijest tekstom razumljiva 100% (što je ipak nemoguće), postotak razumljivosti obavijesti isključivo govornim elementima — vrednota govornog jezika — tolik je da se nipošto ne smije zanemariti.

I ne samo to! Sadržaj izražen zvukovnim ostvarenjem uvijek je jači, primarniji, prezentniji od sadržaja izraženog leksičkim materijalom. Zvukovni ostvaraj može biti u skladu s tekstom i tada ga on prividno pojačava: kažemo prividno zato jer ono što percipiramo kao pojačanje tekstualnog izraza zapravo je zvukovni ostvaraj koji izražava sebe sama, a u sukladnosti je s tekstom. Međutim, ako zvukovni ostvaraj izražava neki drugačiji, ili posve suprotan sadržaj, leksički je sadržaj potisnut u drugi plan zato jer je sadržaj izražen zvukovnim ostvarajem snažniji, važniji, prezentniji, jer je LJUDSKIJI. Jer je OPĆELJUDSKI! A to nam pokazuje veoma veliki postotak razumijevanja intonacije i u slučajevima posvemašnjeg nerazumijevanja teksta.

2. Test

U drugom testu pokušali smo usporediti razumijevanje intonacije u odnosu na količinu leksičkog materijala preko kojega se ostvaruje. Neva Rošić, glumica Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, izgovorila je glas *a*, riječ *dan*as i rečenicu *Stigli ste na vrijeme* u devet različitih intonacija koje su intencionalno značile: neutralno, pitanje, bijes, radost, tugu, bol, strah, iznenađenje i prezir. Postupak ispitivanja bio je isti kao i u prethodnom testu. Ispitanici su vršili izbor između devet naznačenih intonacija te desete mogućnosti odgovora »nešto drugo«: odgovor u koloni »nešto drugo« značio je da ispitanik u određenoj emisiji ne prepoznaje nijednu od predloženih devet intonacija. Ispitano je 70 subjekata; to su bili studenti Filozofskog fakulteta, Fakulteta političkih nauka u Zagrebu te nastavnici i profesori jezika u nekim školama iz SR Hrvatske. Broj prepoznatih intonacija bio je slijedeći (prva brojka u svakoj koloni označava broj točnih odgovora u grupi od 70 ispitanika; druga brojka daje postotak te vrijednosti):

	glas		riječ		rečenica	
neutralno	46	65,7%	58	82,8%	65	92,8%
pitanje	49	70%	65	92,8%	55	78,5%
bijes	34	48,6%	32	45,7%	56	80%
radost	21	30%	50	71,4%	40	57,1%
tuga	46	65,6%	64	91,4%	62	88,5%
bol	57	81%	47	67,1%	61	87,1%
iznenađenje	48	68,6%	59	84,3%	57	81,4%
strah	45	64,3%	48	68,5%	56	80%
prezir	61	87,1%	60	85,7%	65	92,8%
PROSJEK	45,2	64,5% ⁵⁹	53,7	76,7%	57,4	82%

Rezultati (u prosjeku) pokazuju da se određena intonacija može lakše prepoznati u riječi ili rečenici nego li u glasu. Vjerujemo da je to zbog toga što se u riječi ili rečenici i lakše, bogatije, intenzivnije ostvaruje. I ovaj nas podatak usmjerava na traženje zvukovne dimenzije poezije u intonaciji, ali u intonaciji cjelovitog iskaza, cjelovitog teksta, jer je ta intonacija maksimalno bogata, maksimalno izražajna, maksimalno sadržajna.

Isti je test napravljen s grupom od 120 Francuza, nastavnika stranih jezika. Nijedan od ispitanih nije znao hrvatski, a ni bilo koji drugi slavenski jezik, te je tako posve eliminirana mogućnost razumijevanja leksičkog materijala. Njihovi su rezultati bili slijedeći:

	glas		riječ		rečenica	
neutralno	63	52,5%	76	63,3%	89	74,2%
pitanje	64	53,3%	99	82,5%	104	86,7%
bijes	52	43,3%	60	50%	84	70%
radost	54	45%	63	52,5%	46	38,3%
tuga	71	59,2%	89	74,2%	107	89,2%
bol	66	55%	70	58,3%	93	77,5%
iznenađenje	90	75%	90	75%	89	74,2%
strah	75	62,5%	66	55%	100	83,3%
prezir	44	36,7%	64	53,3%	53	44,2%
PROSJEK	64,3	53,6%	75,2	62,6%	85	70,8%

Isti je test ponovljen s grupom od 25 Engleza i Amerikanaca, studenata i nastavnika stranih jezika. Rezultati su bili slijedeći:

	glas		riječ		rečenica	
neutralno	14	56%	17	68%	16	64%
pitanje	19	76%	22	88%	24	96%
bijes	13	52%	17	68%	24	96%
radost	7	28%	10	40%	7	28%
tuga	12	48%	20	80%	24	96%
bol	21	84%	19	76%	22	88%
iznenađenje	23	92%	24	96%	21	84%
strah	16	64%	18	72%	20	80%
prezir	16	64%	5	20%	10	40%
PROSJEK	15,8	63,2%	16,9	67,6%	18,7	74,8%

Isti je test ponovljen u Japanu s grupom od 25 japanskih studenata. Evo njihovih rezultata:

	glas		riječ		rečenica	
neutralno	13	52%	19	76%	22	88%
pitanje	22	88%	20	80%	23	92%
bijes	11	44%	14	56%	14	56%
radost	4	16%	4	16%	4	16%
tuga	20	80%	20	80%	25	100%
bol	23	92%	19	76%	23	92%
iznenađenje	22	88%	15	60%	19	76%
strah	12	48%	17	68%	22	88%
prezir	20	80%	22	88%	20	80%
PROSJEK	16,3	65,3%	16,7	66,7%	19,1	76,4%

I ovaj nam test pokazuje da stranci mogu u veoma značajnom postotku razumjeti sadržaj izražen intonacijom. Posve je razumljivo da su rezultati stranaca uvijek nešto slabiji (u prosjeku za oko 10%), jer postoji dio intonacije koji je karakterističan za pojedini jezik. Vjerujemo da taj dio ne nosi sadržaj, ali modificira sve elemente akustičke realizacije jezika, pa i one koji nose sadržaj, i tako zapravo strancima ometa

razumijevanje sadržajne intonacije. Ovaj drugi dio intonacije, sadržajni dio, ljudski je krik, subjektivni izraz čovjeka, ali i izraz razumljiv svim ljudima. Možemo pretpostaviti da će razumijevanje krika biti lošije što je osnovna jezična intonacija različitija; međutim, isto tako možemo s pravom pretpostaviti da će se uvijek naći i onaj dio intonacije koji će svi razumjeti.

Možda nam podaci dobiveni ovim testovima omogućavaju još neka opažanja i zaključivanja; ipak, zadržavamo se samo na onim podacima koje smatramo bitnim za ovaj rad, a to su:

- 1) intonacija nosi sadržaj;
- 2) sadržaj izražen intonacijom posve je razumljiv: prosjek razumijevanja sadržaja afektivne intonacije rečenice kod naših ispitanika iznosi 82%;
- 3) sadržaj izražen intonacijom razumljiv je i pri posvemašnjem nepoznavanju nekog jezika, a to nas upućuje na misao o općeljudskoj vrijednosti, općeljudskom sadržaju izraženom intonacijom;
- 4) određena se intonacija bogatije ostvaruje u rečenici nego li u glasu; a to nas upućuje na misao da književnom tekstu možemo lakše pristupiti preko intonacije cjelovitog iskaza, nego li preko intonacije pojedinih elemenata, jer je ova druga nužno siromašnija. Pristupamo li književnom djelu preko intonacije cjelovitog iskaza, naći ćemo u tom djelu više, njegov će nam sadržaj biti bogatiji, ljepši, umjetničkiji, ljudskiji.

* *
* *

Ne postoje pravila, modeli koji bi određivali značenje neke intonacije; ona izmiče svim pravilima: ona je sloboda. Ne znamo kakva treba biti intonacija koja izražava strah, prezir, bijes ili radost, ali je uvijek prepoznajemo. Sadržaj nije ni u melodijskoj liniji rečenice, ni u intenzitetu, ni u pauzi. Govor sadrži sve to — bitno, ali bez sadržaja; međutim, govor sadrži još nešto — također bitno, ali i sadržajno. Dio govora koji nosi sadržaj posve je slobodan: on izmiče svim pravilima, prisilama, jezicima. To je dio koji izražava sebe samog; dio koji nije simbol, opis nečega, već predmet sâm, on sâm.

Govor tendira k slobodi. Ali, to je sloboda koja pretpostavlja prisile jezika. I parafrazirajući Sartreovu misao da »sloboda počinje s druge strane očaj«, možemo reći da u usvajanju jezika (materinskog ili stranog) sloboda počinje s druge strane prisile. Sloboda nam uvelike pomaže da prihvatimo prisile (posebno u učenju stranih jezika, jer razumijevanje—usvajanje govornog oblika olakšava usvajanje i jezičnog oblika); međutim, moramo proći kroz prisile da bismo se vratili slobodi, ako želimo da ta sloboda bude plodna, kreativna, ako želimo da ta sloboda bude naša. Slobodom prihvaćamo prisilu, ali se prisilom vraćamo slobodi; vraćamo se izvoru, a to je govor što ga je izgovorio, čuo, osjetio, proživio čovjek. Jer GOVOR JE JEZIK OBOGAĆEN LJUDSKOM PRISUTNOSTU. Ili kako bi rekao pjesnik (Saint-John Perse):

»Car c'est de l'homme qu'il s'agit dans sa présence humaine et d'un agrandissement de l'oeil aux plus hautes mers intérieures.« (Jer o čovjeku je riječ u njegovoj ljudskoj prisutnosti, i o uzdizanju oka za najdalja unutrašnja mora.)

U govoru postoje dvije suprotnosti: globalnost i artikuliranost. Globalnost je prisutna od samog početka, kada jedan glas, premda i nedefiniran, u globalnoj formi intonacije nosi sadržaj čitave rečenice. Jer intonacija, tj. cjelokupno zvučkovno ostvarenje rečenice, to je globalnost, cjelovitost, sadržajnost.

Globalnost, to sam ja, moj stav u svijetu, svijet kroz mene, svijet percipiran mojim osjetilima. Artikuliranost, to su drugi, to je znanje, to se uči. Globalnost, to sam ja; artikuliranost, to je društvo.

Govor mora imati elemente opće (artikuliranost), da bi bio društveno prihvatljiv; ali mora imati i elemente pojedinačne (globalnost), da bi bio ljudski.

Zbrajanje ili nizanje elemenata ne daje govor. Govor ne postoji bez globalnosti, bez intonacije, bez krika. Bez tih elemenata govor je nerazumljiv. Naprotiv, sama globalna forma — dakle, intonacija, krik — razumljiva je i bez artikuliranih elemenata. Sami artikulirani elementi bez globalne forme razumljivi su tek ako im slušalac u svojoj svijesti da neku globalnu formu. (Pitanje je samo da li je uopće moguća produkcija samih elemenata, ili se o njima može govoriti tek

kao o nekoj apstraktnoj formi, akustičkoj slici — dakle jezičnom, a ne govornom obliku.)

Intonacija govori o čovjeku, o subjektu, kroz intonaciju svijet oko čovjeka postaje njegov svijet, kroz intonaciju on definira svoj odnos prema svijetu. Ljudska riječ u svom ekstremnom obliku razumljiva je svima. Krajnja subjektivnost, svijet percipiran mojim osjetilima, svima je (ne samo meni!) bliži, prihvatljiviji, razumljiviji od objektivnih elemenata poruke. Koji nisu samo moji, već i njihovi!

Jezik, taj dogovor među članovima jedne zajednice, kodificiranje je koje treba omogućiti šire, točnije, brže razumijevanje. Međutim, kada je riječ o čovjeku, njemu samome, njemu neiskvarenome, njemu spontanome, njemu najbitnijem, njemu najskrovitijem, onda jezik mora zatajiti. Jer tada tek ljudski krik, kao krajnja forma govora, omogućava šire, točnije i brže razumijevanje poruke: šire — jer razumijevanje premašuje jezične granice; točnije — jer intonacija — krik daleko preciznije govori o nekoj emociji nego bilo kakav opis; i konačno brže — jer joj je potrebno neusporedivo manje vremena za veoma precizno i adekvatno prenošenje emotivne poruke nego je to potrebno poruci sastavljenoj isključivo od leksičkih (dakle jezičnih, objektivnih) elemenata.

U ekstremnoj formi govora — u krik, svi su ljudi braća. Postoji zapravo samo jedna ekstremna forma govora — krik; u toj ekstremnoj formi govor ostaje govor. Druga je krajnost JEZIK, A TO JE DEHUMANIZIRANI GOVOR.

GOVOR I STILISTIKA

Kada se govori, piše, razmišlja o stilistici, često se, ovisno o jezičnoj razini na kojoj se ostvaruje stilistički postupak, govori o fonostilistici, morfolististici, semantostilistici i sintakstolisticici.

Tako npr. fonostilistika proučava između ostalog i tzv. »akcent isticanja« (francuski: accent d'insistance), pojavu u kojoj je sva stilistička vrijednost sadržana isključivo u zvučnom ostvarenju: pojačanom akcentu, produženom izgovoru naglašenog vokala i veoma napetom izgovoru početnog suglasnika (ako ovaj postoji); usporedimo npr. izraz »To je divno« kao izraz intelektualan, učtiv, nezainteresiran, s leksički istovjetnim izrazom koji govori o stvarnom, spontanom ushićenju govornika. Katkad se zbog akcenta isticanja, odnosno zbog velike napetosti kojom se izgovara početak riječi, može i akcentat riječi pomaknuti na prvi slog: npr. »izvanredno« može u stilističkom izrazu prijeći u »izvanredno«. Kako već sam leksički oblik uključuje određenu stilističku vrijednost, odnosno češće ga nalazimo u stilistički značajnim kontekstima, kao njegov uobičajeni izgovor prihvaćamo »izvanredno«, dakle izgovor pod utjecajem akcenta isticanja. Pojava prebacivanja akcenta sa zadnjeg sloga na prvi redovita je pojava kod akcenta isticanja u francuskom jeziku. Akcentat isticanja stilistički je postupak koji direktno određuje sa-

držaj iskaza, te ga stoga i zovemo fonološkim fonostilističkim postupkom.⁶⁰

Fonostilističke postupke koji govore isključivo o govorniku (dijalektalni izgovor pojedinih glasova i sl.), a nemaju veze s predmetom govora, zovemo fonetskim fonostilističkim postupcima.⁶¹ Takvim se postupkom služi npr. Ranko Marković u svom romanu *Kiklop* da bi što vjernije prikazao jedno lice — Hermafrodita. »Pa jefto gofpodine pukovniče — uvjereno odgovara Herma — dofadno je. Ofobito uveče... nema fe fta vaditi, pvodajemo fjake...«⁶² Govorni poremećaji — sigmatizam i rotacizam — ne odnose se na predmet govora, stalno su prisutni u govornika te karakteriziraju isključivo njega, a ne i njegov odnos prema sadržaju, poruci.

Najčešći i najočitiji morfostilistički postupci su deminutiv i augmentativ,⁶³ koji gotovo redovito osim intelektualne poruke (veličine) nose i stilističku, afektivnu poruku, dakle stav govornika prema predmetu govora. Tako npr. »ptičica« ne znači samo nešto malo, nego i lijepo, drago, simpatično, dok »ptičurina« ne znači samo nešto veliko, već i ružno, odbojno, antipatično. Slično je i u primjerima: kućica — kućerina, ženica — ženetina ili ženturina, ručica — ručtina i sl. Teško je prihvatiti izreku »Moja kućica, moja slobodica« u »intelektualnoj« verziji: »Moja kuća, moja sloboda« jer je u tome izrazu odsutna sva intimnost, ljubav, toplina. Jasno je da je ova izreka posve neprihvatljiva i u »augmentativnoj« verziji »Moja kućerina, moja slobodurina« jer dovodi do očitog nesklada između stilističkog postupka i logičkog sadržaja.

Uobičajeni semantostilistički postupak upotreba je riječi u tzv. prenesenom značenju. »Svinja je korisna domaća životinja« primjer je intelektualne upotrebe riječi »svinja«; na protiv, u rečenici »On je prava svinja!« isti je leksički oblik upotrijebljen u svom prenesenom smislu; ne odnosi se više na životinju, već na čovjeka određenih osobina; radi se, dakle, o stilističkoj vrijednosti ostvarenoj na semantičkoj razini. Slična je i upotreba riječi »zvijer« u primjerima: »Lav je zvijer iz porodice mačaka« i »Ti si pijanac i provalnik i gad i zvijer, a ja te ipak ljubim!«⁶⁴

I konačno primjeri sintaktostilistike! Rečenice: »Ne izlazim jer pada kiša, Ne izlazim kad pada kiša, Pada kiša tako da ne izlazim« imaju isti logički sadržaj: odnos određenog uzroka (pada kiša) i posljedice (ne izlazim), međutim veznici

ukazuju na različite momente tog odnosa: isticanje uzroka (jer), ili posljedice (tako da) ili vremena (kad), i stoga su različite među rečenicama stilističke. Logički se isti odnos može izraziti i veznikom i: »Pada kiša, i ne izlazim«; ili čak bez veznika: »Ne izlazim, pada kiša«. Izražajnost je veća što nas veznik manje upućuje na odnos misli: veznik i tek ukazuje na povezanost misli, ne ističe navedene momente tog odnosa, jer ih zapravo sve sadrži. Isto je i u primjeru bez veznika, koji ne određuje detaljno odnos, već sadrži sve mogućnosti.

Kako veznika nema, vrednote nas govornog jezika (intonacija, intenzitet, tempo, pauza), upućuju na povezanost dviju misli. U rečenici »Ne izlazim jer pada kiša« nema većih tonkih skokova: intonacija se u prvom dijelu (Ne izlazim) lagano diže i u drugom dijelu (jer pada kiša) lagano pada; čitava se rečenica izgovara bez pauze, dakle kao jedan fonetski blok. U primjeru »Ne izlazim, pada kiša« intonacija se značajno diže u prvom dijelu, zatim nužno slijedi pauza, i onda intonacija naglo pada. Ovakav raspored vrednota govornog jezika stilistički je značajan i nužan; govori o logičkoj povezanosti misli i o jakoj izražajnosti.

Rečenice: »Sjedimo i razgovaramo; Radio je i uspio je; Radio je i nije uspio« vezuju se istim veznikom; međutim njihove su logičke vrijednosti različite: u prvom primjeru riječ je o povezivanju dviju uspolednjih radnji; u drugom primjeru radnje stoje u odnosu uzroka i posljedice; odnos misli (ne veznik!) u trećem primjeru ukazuje da se radi o dopusnoj rečenici. Intonacija se u prvom primjeru lagano diže (Sjedimo) i lagano spušta (i razgovaramo), pauze nema; u drugom se primjeru intonacija mnogo više diže (Radio je), zatim slijedi pauza i nagli pad intonacije: radi se o povezanosti, o logičkom slijedu činjenica; u trećem se primjeru u prvom dijelu intonacija također jako diže (Radio je), nakon toga slijedi pauza i pad intonacije (i nije uspio): međutim, završetak je intonacije na većoj tonskoj visini nego li u drugom primjeru (Radio je i uspio je), i to upravo stoga jer nema logičkog slijeda činjenica, te završetak, iako silazne intonacije, na većoj tonskoj visini zapravo sadrži pitanje ili čuđenje: kako to da nije uspio kad je radio?⁶⁵

Navedeni primjeri sintaktostilistike pokazuju da se oni mogu promatrati i sa stajališta njihovog zvukovnog ostvarenja, dakle kao postupci fonostilistički; jasno ako fonosti-

listiku shvatimo nešto šire, tj. kao nauku o stilističkim postupcima na razini cjelokupnog zvukovnog ostvarenja izraza. Radi se o dvije razine kodiranja: kodiranju jezikom — u ovim slučajevima kodiranju sintaktičkim postupcima, i o kodiranju, možda je točnije reći prekodiranju tih postupaka zvukovnim ostvarenjem, govorom.

Međutim, i postupke semantostilistike možemo promatrati kroz njihovo zvukovno ostvarenje: svinja, zvijer i sl. ne mijenjaju samo smisao unutar određenog konteksta, nego i svoje zvukovno ostvarenje. Iz same intonacije navedenih riječi možemo zaključiti da li se radi o životinji (logički sadržaj) ili o čovjeku (stilistička vrijednost).

Isto je i s postupcima morfostilistike! Ručica — ručka — ručeta, kućica — kuća — kućetina ne razlikuju se samo morfološki, nego i zvukovno — govorno; naime svaki od ovih oblika zahtijeva i odgovarajuću intonaciju, koja nosi sadržaj emotivni, stilistički.

Dakle, postupke sintaktostilistike, semantostilistike, morfostilistike, možemo promatrati kao postupke fonostilistike; određeni jezični stilistički postupci na sintaktičkoj, semantičkoj ili morfološkoj razini nalaze svoj zajednički nazivnik na fonostilističkoj razini. A upravo nas taj zajednički nazivnik upućuje da se radi o jednom novom, bitno drugačijem pogledu na probleme ljudskog izraza, koji premašuje klasične kategorije fonetike, morfologije, sintakse i semantike. Naime, stilistika kao nauka o afektivnoj vrijednosti izraza,⁶⁶ kao nauka o govoru, bavi se (isključivo) foničkom formom, zvukovnim ostvarenjem govora. Jer ono što daje stilističku, izražajnu vrijednost svim navedenim primjerima nije njihov oblik, smisao ili struktura, nego zvukovno ostvarenje, koje može biti povezano s oblikom, smislom ili strukturom, ali je samo po sebi nosilac svoje vrijednosti, svog stilističkog sadržaja: oblik »kućica« znači nešto malo, a intonacija nosi sadržaj lijepog, dragog, simpatičnog; riječ »svinja« znači u određenom kontekstu »čovjek kao svinja«, a intonacija govori o našem stavu prema tome čovjeku; struktura »Radio je i nije uspio« označava jedan nelogičan slijed događaja, ali tek intonacija govori o našem čuđenju ili razočaranju.

* * *

Govoreći o odnosu intelektualnih i afektivnih elemenata Charles Bally navodi slijedeći primjer:⁶⁷ ako nekoga sretnemo, možemo svoje iznenađenje izraziti jednom od slijedećih rečenica:

Čudim se što vas vidim ovdje.
Gle, vi ste ovdje?
Kako! vi ovdje?
Vi!
O!⁶⁸

Kako afektivnost raste, leksički se materijal smanjuje: složena rečenica na kraju i nema nikakvog leksičkog značenja. Smanjivanje leksičkog materijala uporedo s porastom afektivnosti očito je u navedenom primjeru, ali nije pravilo: usporedimo li izraze »Ne mogu izaći« i »Ne mogu izaći, kad ti kažem!« ili »To je jako lijepo« i »To je jako, jako lijepo«, vidjet ćemo da je afektivniji izraz upravo onaj duži. Međutim, afektivni izraz nije bitno određen leksičkim materijalom, već zvukovnim ostvarenjem, vrednotama govornog jezika. Vratimo li se nizu izraza iznenađenja, vidjet ćemo da se intonacija bitno mijenja u rasponu od složene rečenice do uzvika: intonacija složene rečenice posve je neutralna — lagano se diže i lagano spušta, nema većih tonskih skokova kao u slijedećim primjerima, gdje pitanje postepeno postaje uzvik. U prvom primjeru sve je rečeno leksičkim materijalom: rečenica »Čudim se što vas vidim ovdje« opis je iznenađenja. Naprotiv, uzvik »O!« (jasno u odgovarajućoj intonaciji) iznenađenje je samo. Riječ ovdje nije simbol za predmet, riječ je (zvukovno ostvarena) predmet; nije opis iznenađenja, već iznenađenje samo.

U afektivnom izrazu leksički materijal uopće nije bitan. Riječi i odnosi među riječima tek su pokušaj da se jezikom — točnije pismom — kodira govorni (stilistički) izraz. Vjerujem da navedeni primjeri o tome dovoljno govore. Ipak, evo još jednoga! »Jasnu voli Ivan.« Objekt dolazi na prvo, jako mjesto u rečenici, dakle objekt se ističe: pojačanim intenzitetom, povišenim registrom; smisao je: Ivan voli upravo Jasnu, ne neku drugu. Jezičnom kodiranju (inverziji)

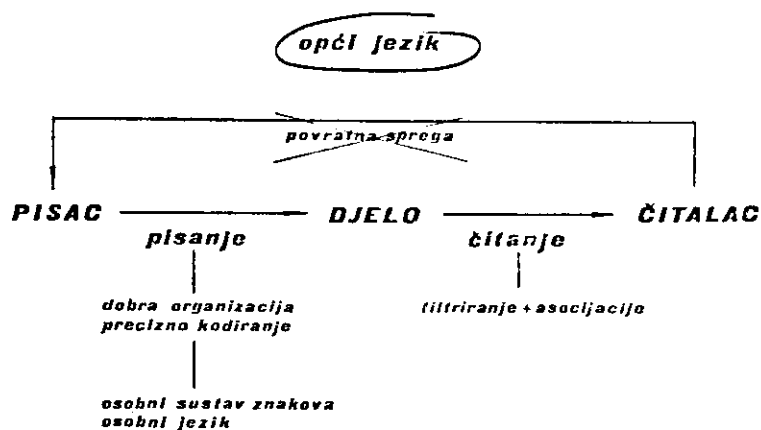
odgovara govorno kodiranje (isticanje intenzitetom i intonacijom). Ovdje se možemo čak i natezati oko toga da li je prije postojala kokoš ili jaje — jezično ili govorno kodiranje. Međutim, govornim kodiranjem i rečenica koja nije u inverziji (Ivan voli Jasnu) može dobiti isti smisao: Ivan voli upravo Jasnu, ne neku drugu. Mogli bismo reći da se u inverziji navedena rečenica mora upravo tako izreći, dok se u uobičajenom redu riječi tek može tako izreći. Međutim možemo također reći da postoje određeni postupci kodiranja govorom — postupci afektivne stilistike, koji su posve slobodni, i koji se katkad (samo katkad!) mogu naznačiti u pismu nekim jezičnim postupcima.⁶⁹

KNJIŽEVNOST I GOVOR

Književnost je jedna vrsta komunikacije: između pisca i čitaoca. Pisac je pošiljalac poruke, čitalac je primalac. Veza između pošiljaoca i primaoca nije neposredna: ona se vrši posredno — putem književnog djela. Književno djelo mora biti veoma jasno, precizno, u svojoj intenciji zapravo jednoznačno, jer u lancu književne komunikacije nema povratne sprege (feed-backa): pisac ne može kontrolirati, ispravljati primanje svoje poruke; on ne zna kako čitalac čita njegovo djelo, ne vidi, ne čuje njegove reakcije, ne može potvrdno kimnuti ili niječno odmahnuti glavom, ne može objašnjavati ono što je napisao. Jednom kada je djelo napisano, pisac zapravo ne može više ništa. Ali može prije! Može tako precizno kodirati svoj tekst, može ga tako dobro organizirati, da taj tekst prenosi čitaocu upravo ono što pisac želi: upravo onu misao, upravo onaj osjećaj, upravo onog intenziteta, upravo onog sadržaja: upravo TO, a ne nešto drugo, slično. Želja za preciznim kodiranjem dovodi do toga da pisac stvara osobni sustav znakova, zapravo osobni jezik, koji je tek djelomice dio općeg jezika, tj. u toliko u koliko omogućava čitaocu da napravi prvi korak, da otvori vrata književnog djela; ali u samome djelu čitalac mora otkriti sustav znakova upravo tog djela. Jer ako jezik književnog djela shvatimo tek kao opći jezik, onda od književnosti prihvaćamo samo fabulu —

radnju; a ako fabule nema, kao što se to često dešava npr. u modernom pjesništvu, onda ne prihvaćamo ništa. Koliko je god pišćeva poruka intencionalno jednoznačna, dakle u izvjesnom smislu čak i pojednostavljena, čitalac je ne prima u cijelosti; naša je percepcija uvijek diskontinuirana: čitanje je zapravo filtriranje pišćeve poruke kroz čitaočevu svijest; čitalac ne prima sve, prima ono što mu je blisko, što na njega djeluje: ako je pišćeva poruka dobro organizirana, čitalac će je primiti više, ako je loše organizirana, primit će je manje; ako čita jedanput, primit će manje, ako čita dvaput, primit će više; iako zapravo nikada ne i sve. Tako nastaju i prve razlike u čitanju: različite svijesti različito filtriraju istu poruku. Međutim, još veće su razlike u asocijacijama koje pišćeva poruka izaziva: one su veoma različite, a ponekad se vjerovatno i uvelike udaljavaju od sadržaja pišćeve poruke.

Opisani lanac književne komunikacije možemo ovako grafički prikazati:



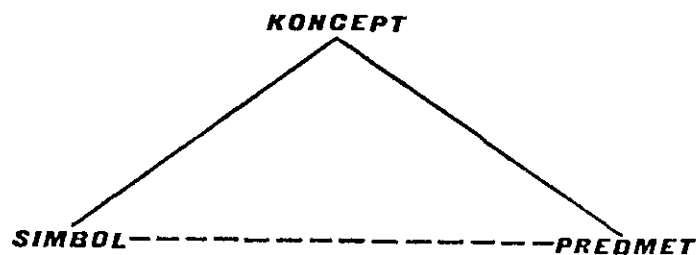
Kada pisac govori o nekoj misli ili osjećaju, nekakvom predmetu ili sadržaju, on ne želi prenijeti pojam te misli, osjećaja, tog predmeta ili sadržaja. On želi prenijeti upravo tu misao, taj osjećaj, taj predmet ili taj sadržaj. Odatle i težnja k jednoznačnosti, koja je i pojednostavljivanje i obo-

gaćivanje: pojednostavljivanje reduciranjem na bitno oznake pojma vrši se u općem jeziku; ali u jeziku književnog djela postoji još veće pojednostavljivanje kao imenovanje stvari, a ne pojma: pojednačavanje, a ne uopćavanje; pojednačavanje zahtijeva i vrlo precizno kodiranje, a to znači označavanje pojedinačnog svim njegovim detaljima, što je sila suprotna uopćavanju, suprotna stvaranju pojma. Jezik stvara pojmove — pisac stvari. Pisac ne govori o ljubavi, sreći, mržnji, tuzi, već o svojoj, ili našoj, ili nečijoj posve određenoj Ljubavi, Sreći, Mržnji, Tuzi. U književnom djelu čitalac ne pronalazi pojmove ljubavi, sreće, mržnje, tuge, već pronalazi predmete, pronalazi Ljubav, Sreću, Mržnju, Tugu. Ne opis toga, već TO! Opći jezik, jezik pojmova, omogućava piscu da stvori svoj jezik, jezik predmeta; a opći jezik omogućava čitaocu da preko pojmova dođe do predmeta, pišćevih predmeta; omogućava mu da otkrije posebni jezik nekog književnog djela, gdje ljubav više nije neki opći pojam, a to znači svačija i ničija ljubav, već je ta ljubav predmet, ona je ona sama. I zato je i pišćeva, i moja, i tvoja, i sviju nas. Ne ogoljela, uopćena, pojmovna! Već jedinstvena, jedina, bogata, STVAR-NA!

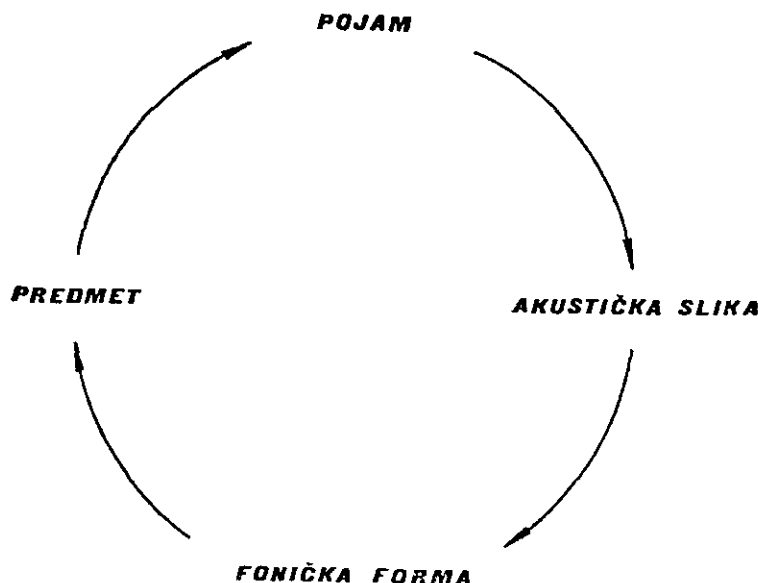
Riječ se prema Guiraudu⁷⁰ raščlanjuje na četiri elementa: 1) sam predmet; 2) koncept, pojam predmeta: u de Saussureovoj terminologiji »označeno« (signifié); 3) akustička slika, ili točnije pojam foničke forme: u de Saussureovoj terminologiji »označitelj« (signifiant); 4) fonička forma, a to je govorom ostvareno ime predmeta. Predmet i fonička forma konkretne su stvari koje ne ulaze u de Saussureovo shvaćanje jezika: foničkom formom bavi se govor (de Saussure predlaže za to termin lingvistika govora), dok se predmetom bave razne druge znanosti, ovisno o vrsti predmeta. Ovi se odnosi obično prikazuju u liniji:

PREDMET → POJAM → AKUSTIČKA SLIKA → FONIČKA FORMA

Ovaj se odnos također prikazuje u obliku trokuta, ali sa naznakom da se veza između simbola i predmeta ostvaruje posredno — putem koncepta; prikaz ovih odnosa u obliku trokuta isključuje foničku formu:



Međutim, ako istom odnosu pristupimo sa stajališta govora, vjerujem da je pogodniji i stvarniji prikaz ovih odnosa u krugu:



Ovako prikazan odnos ukazuje ne samo na drugačiju povezanost, već i na određenu nelinearnost samih sastavnih elemenata, posebno foničke forme, koja upravo zbog svoje nelinearnosti i postaje samim predmetom.

Nelinearnost foničke forme govori zapravo o vertikalnom sustavu vrijednosti: fonička forma ne uključuje samo slijed

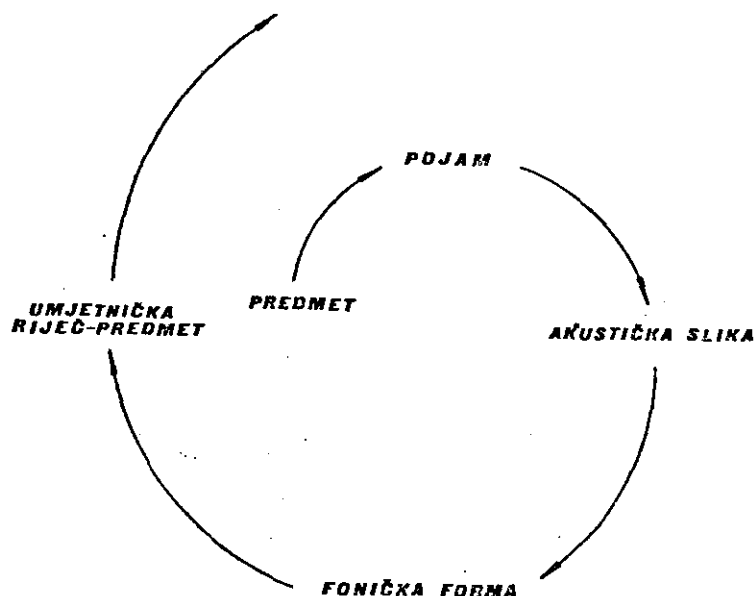
glasova i akcenat, već i određeno glasovno ostvarenje tog slijeda glasova, dakle prvenstveno intonaciju, pa zatim intenzitet, tempo, pauzu. I upravo ti elementi omogućavaju riječi da bude predmet, a ne pojam. Vertikalni sustav vrijednosti ne znači raznolikost sadržaja, nego bogatstvo, intenzitet jednog sadržaja; odatle i prividni paradoks u književnosti: (intencionalna) jednoznačnost i bogatstvo. Intenzitet 0 zapravo označava horizontalno čitanje, čitanje fabule.

Predmet uvijek potire pojam. A to znači da je smisao izražen zvukovnim ostvarenjem uvijek jači, prezentniji, evidentniji, primarniji od smisla izraženog leksičkim materijalom — tekstom. Zvukovno ostvarenje može biti u skladu s tekstom i tada ga ono prividno pojačava; kažem prividno zato jer ono što percipiramo kao pojačanje tekstualnog izraza u stvari je zvukovno ostvarenje koje izražava sebe sama, a u sukladnosti je s tekstom. Međutim, ako zvukovno ostvarenje izražava neki drugačiji ili posve suprotan sadržaj, leksički je sadržaj potisnut u drugi plan, jer je sadržaj izražen zvukovnim ostvarenjem snažniji, važniji, prezentniji, jer je ljudskiji. O tome nam govore i testovi razumijevanja intonacije.⁷¹

Pisac treba prenijeti čitaocu neki sadržaj: neku misao ili osjećaj. On to može učiniti samo pisanjem, dakle tekstom. Međutim, on mora taj tekst kodirati tako da bude siguran da će ga čitalac dobro razumjeti, dobro dekodirati. Pisac se mora služiti elementima kôda koji je poznat čitaocu — oni moraju govoriti istim općim jezikom. Piscu dakle preostaje tek da vrši izbor među elementima općeg jezika i da te elemente najprikladnije rasporedi. Pisac zapravo veoma rijetko stvara nove elemente, nove riječi, a ako ih i stvara, one obično toliko izvire iz općeg sustava jezika da ne zahtijevaju posebno objašnjenje. U svom izražavanju pisac je, dakle, ograničen leksikom (on tek vrši izbor u okviru zadanog, ograničenog materijala) i gramatikom (on tek vrši izbor unutar odnosa koje mu jezik dopušta). Međutim, najveće ograničenje, zapravo najveći gubitak izražajnosti predstavlja promjena medija: govor se mora prekodirati u tekst. Govorna se poruka kodira vrednotama govornog jezika (intonacija, intenzitet, tempo, pauza, mimika, geste, stvarni kontekst). Tekstualna — pisana poruka kodira se izborom i redom riječi. Izbor i red riječi mogu nam sugerirati određeno zvukovno ostvarenje teksta.⁷² Što je tekst bolje organiziran, bolje ko-

diran, to će govorno ostvarenje teksta od strane čitaoca biti bliže onom govornom ostvarenju koje je potaklo pisca da ga prenese pisanim kôdom. Jer nemojmo se zavaravati: pisac ne stvara slovima, napisanim riječima, već glasovima, govorom. Bespredmetne su rasprave o tome da li je neki pjesnik svoje pjesme stvarao govorom, a nije ih pisao, jer svi pjesnici stvaraju govorom; svi oni pišu zvukom svoga glasa; svi se oni trude da njihov glas dopre do čitaoca. Najmučniji trenutak stvaranja je prenošenje govora u jedan nužan, ali mnogo nesavršeniji, siromašniji, reduciraniji medij — pismo. Zapravo, pravi je umjetnik onaj koji pismom uspije ostvariti govor, koji pojmom uspije ostvariti predmet, koji krajnje osiromašenim medijem uspije ostvariti veliko bogatstvo: predmet bogatiji od samog predmeta.

I tako zapravo premašujemo i grafički prikaz odnosa u riječi u obliku kruga. Predmet koji je dio umjetničkog teksta nije obični, svakodnevni predmet; on je umjetnički predmet—riječ. Vraćanje k ishodištu nije nikad obično vraćanje: to je uvijek obogaćivanje. Tako se k ishodištu vraćamo obogaćeni za pojam, akustičku sliku i foničku formu, koje isho-



dište u početku nije poznavalo. Vraćanje k ishodištu nije obično vraćanje, jer ono daje drugu dimenziju samom ishodištu: ishodište postaje cilj, vraćanje postaje udaljavanje. Stoga mislim da najprikladniji grafički prikaz odnosa u umjetničkoj riječi nije ni pravac, ni trokut, ni krug, već spirala, dakle otvoreni krug, krug razvijen u prostoru, vertikalni krug.⁷³

Književno djelo formalno je tekst. Ali tekst koji omogućava da se otkrije govor, i to upravo govor pisca. Čak i više! Njegov krik!⁷⁴ Tekst je dobro organiziran ako, usprkos svim svojim manjkavostima, uspije prenijeti krik. Jer samo krik nosi sadržaj, ljudski, općeljudski, vječni, umjetnički. Vrednote govornog jezika nužni su, ali ipak tek formalni elementi govora. Intonacija, intenzitet, tempo, pauza, iako nose krik, iako ga stvaraju, ne daju mu smisao, nemaju smisao. Smisao krika nije u intonaciji, intenzitetu, tempu, pauzi, registru, trajanju. Smisao krika je u njemu samom, i taj se smisao može ostvariti čak i bez navedenih formalnih akustičkih elemenata; taj se sadržaj može ostvariti tišinom. Dakle mentalnim otiskom, akustičkom slikom. Ali ne krajnje osiromašenom desosirovskom, koju je zbog siromaštva, zbog krajnje reduciranosti, zapravo nemoguće ostvariti govorom, jer govor uvijek sadrži mnogo više. Već jednom nadasve bogatom akustičkom slikom, koju je također nemoguće ostvariti govorom jer ona sadrži više, mnogo više. Ona je idealno ostvarenje govorom, sinteza svih mogućnosti govora, zapravo idealno ostvarenje krika. Ona je Sandburgov »krik koji se izusti kada se nađe milion dolara i krik koji se izusti kada ga se izgubi«.⁷⁵ Ona je Paveseov »grido taciuto« (prešućeni krik):

I tuoi occhi
saranno una vana parola,
un grido taciuto, un silenzio.

Cesare Pavese, *Verrà la morte...*

(Tvoje će oči
biti isprazna riječ,
prešućeni krik, tišina.

Cesare Pavese, *Doći će smrt...*)

To su i Eluardove »grandes marges blanches« (veliki bijeli rubovi):

Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches,
de grandes marges de silence où la mémoire ardente
se consume pour recréer un délire sans passé.

Paul Eluard, *L'évidence poétique*

(Pjesme uvijek imaju velike bijele rubove,
velike rubove tišine u kojima žarko sjećanje izgara
da bi stvorilo delirij bez prošlosti.

Paul Eluard, *Pjesnička očitost.*)

Uostalom kakav sadržaj nose formalni akustički elementi govora? Intenzitet, na primjer, možemo označiti kao slab, normalan ili jak, tempo kao srednji, usporen ili ubrzan, a to doista ne donosi nikakav sadržaj, čak ni onaj najjednostavniji. Kakav intenzitet, intonacija ili tempo izražavaju, na primjer, sreću ili tugu, bijes ili prezir? Ne znamo, ali ih uvijek prepoznajemo. Ne znamo, jer oni nisu uopće vezani uz formalne oznake zvukovnog ostvarenja teksta. Jer sadržaj nije ni u intenzitetu, ni u intonaciji, ni u tempu, ni u pauzi, već u kriku, koji je sve to, i još nešto drugo; koji je sve to neznačajno i još nešto — značajno. Koji je sve to — nužno, ali bez sadržaja, i još nešto — nužno i sadržajno. Jer krik je čovjek. Jer čovjek je krik. Jer čovjek je najviše čovjek u kriku. On je u kriku najbliži sebi, a istovremeno i najbliži ljudima.

A umjetnički je tekst onaj koji nam prenosi krik. Jer nam prenosi čovjeka. Njega samog. Ne riječ o njemu! Ne njegov simbol! Ne njegovu sliku! Već NJEGA!

BILJEŠKE

¹ *The Philosophy of Composition*, in *The Poems and Three Essays on Poetry*, Oxford University Press, London 1948.

² *La Varenne, Flaubert par lui-même*, Editions du Seuil, Paris 1951.

³ *Les quatre premiers livres de la Franciade*, Oeuvres complètes II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1950.

⁴ *Les hommes de bonne volonté* III, *Les amours enfantines*.

⁵ Termin vrednote govornog jezika prvi je put upotrijebio Petar Guberina u studiji *Govorni jezik i pisani jezik*, »Hrvatska revija«, br. 6—7/1938.

⁶ *Language*, Allen and Unwin, London 1964, str. 397.

⁷ *Le vers français*, Paris 1904.

⁸ *Les rapports de la musique et de la poésie*, Alcan, Paris 1893.

⁹ Op. cit., str. 201.

¹⁰ *Etudes sur le vers français* I, II, III, Crès, Paris 1919, t. II, str. 423—424.

¹¹ *Etude du son* »s« en latin et en roman, P. U. F., Paris, b. d.

¹² Prepisujući ovu listu htio sam iza nekih pojmova označiti uskličnik ili upitnik, ili čak oboje, ali sam od toga odustao jer mi se čini da ovdje i nema pojma koji ne bi zaslužio ne samo jednu od ovih interpunkcija.

¹³ *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, P. U. F., Paris 1951, str. 476—479.

¹⁴ *The Tonality of Lyric Poetry: An Experiment in Method*, »Word«, Vol. 9, No 3, 1953.

¹⁵ Vidi M. Chastaing, *La brillance des voyelles*, Archivum Linguisticum, Vol. 14, fasc. I.

¹⁶ *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Corti, Paris 1949.

¹⁷ *Traité de Phonétique*, Delagrave, Paris 1933, str. 413—414.

¹⁸ Vidi Jules Marouzeau, *Précis de stylistique française*, Masson, Paris 1950, str. 41—42.

¹⁹ Vidi Marcel Cressot, *Le style et ses techniques*, P. U. F., Paris 1947., str. 19—20.

²⁰ *Poésie et sonorités, Les belles lettres*, Paris 1961, str. 64.

²¹ Npr. Georges Dumas, *Nouveau traité de psychologie*, Alcan, Paris 1933.

²² Vidi Delbouille, op. cit., str. 221.

²³ *Le vers français*, str. 282 i 286.

²⁴ Op. cit., str. 38.

²⁵ O tome vidi poglavlje *Koliko razumijemo intonaciju*.

²⁶ Jean-Paul Sartre, *Situations II, Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1948, str. 91.

²⁷ Ibid., str. 93.

²⁸ Ibid., str. 95.

²⁹ Vidi Petar Guberina, *La stylistique, science quantitative ou qualitative? Un contenu lexicologique différent — la même identification*, »Revue de linguistique«, Tome IV, No 1, 1959. Académie de la République Populaire de Roumanie.

³⁰ Roman Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd 1966; prijevod: Draginja Pervaz, Tomislav Bekić, Vjera Vuletić, Sreten Marić, Ranko Bugarski (str. 291–292).

³¹ Indirektna sredstva izraza (moyens indirects d'expression) prema Ballyju su: sintaksa, intonacija i elipsa, dok su direktna sredstva izraza (moyens directs d'expression) riječi.

³² Sam de Saussure navodi onomatopeje i uzvike kao izraze koji su suprotni misli o arbitarnosti, tj. nemotiviranosti lingvističkog znaka, ali zaključuje da su i onomatopeje i uzvici tek od sekundarne važnosti u jeziku, te da se djelomično može i prigovoriti njihovom simboličkom porijeklu (De Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris 1960. str. 102). Dok se primjedbe koje se odnose na onomatopeje mogu prihvatiti, de Saussureovo tumačenje uzvika nepotpuno je. De Saussure naime analizira uzvike isključivo na nivou fonema, te uspoređujući francuski »aie« s njemačkim »au« kaže da je sam taj primjer dovoljan da bi se negiralo »postojanje nužne veze između označenog i označitelja« (op. cit., str. 102). De Saussure nigdje ne spominje intonaciju ova dva izraza, koja je vjerojatno identična ako oba uzvika izražavaju identičnu emociju.

³³ »Le poétisable, en effet, c'est ce qui se prête à être illimité en un monde poétique par la vertu du langage poétique. Et ceci nous introduit à un nouvel aspect de l'expressivité. L'expression, c'est la présence en quelque sorte sensible du signifié dans le signifiant, lorsque le signe éveille en nous un sentiment analogue à celui que suscite l'objet. Mais c'est aussi le pouvoir qu'a le signifiant d'élargir le signifié aux dimensions d'un monde: (...)« (Poetično je doista ono što je prikladno da bude neograničeno u pjesničkom svijetu posredstvom pjesničkog jezika. I to nas uvodi u novi aspekt izražajnosti. Izraz (izražajnost) je u neku ruku osjetna prisutnost označenog u označitelju, kada znak u nama pobuđuje analogno osjećanje osjećanju koje potiče sam predmet. Ali, to je također snaga označitelja da proširi označeno na dimenzije jednog svijeta: (...)) Mikel Dufrenne, *Le poétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1963, str. 72.

³⁴ Mislim na intonaciju kao cjelokupnu akustičku realizaciju određenog izraza, tj. kao skup vrednota govornog jezika.

³⁵ SCAPIN. — Na vama je, gospodine, da brzo razmislite kako ćete iz lanaca spasiti sina kojega tako nježno volite.

GERONTE. — Koga je vraga tražio na toj galiji?

SCAPIN. — Nije pomišljao da se takvo što može dogoditi (...)

GERONTE. — Koga je vraga tražio na toj galiji? itd.

³⁶ Ističemo riječ »može« jer je svaki izraz u kojemu dominantnu ulogu igraju vrednote govornog jezika, bilo da se radi o afektivnom izrazu ili o književnom djelu, uvijek samo mogućnost koja se definitivno ostvaruje, postoji samo u momentu izricanja. Afektivni izraz ovisi o situaciji u kojoj nastaje: on može biti ostvaren samo u određenoj situaciji u kojoj se govornik spontano angažira. Književni tekst postoji samo kao mogućnost koja se ostvaruje preko čitaoca, odnosno koju čitalac ostvaruje svojim glasom, vrednotama govornog jezika. Afektivni izraz ne može se

napisati; on postoji tek kao jedna od mogućnosti ljudskog izraza. Književni izraz je napisan, ali bez čitaoca, bez njegovog aktivnog učesća, bez odgovarajuće zvukovne interpretacije književni tekst su tek »crni tragovi na papiru« (Sartre), a to znači da i književni tekst postoji tek kao mogućnost, kao materijal koji se ostvaruje preko čitaoca i koji za uzvrat omogućava čitaocu da se preko njega izrazi, tj. da u književnom djelu odabere svoj nivo, odredi svoju interpretaciju, uskladi svoje mogućnosti s mogućnostima književnog teksta.

³⁷ *Nouveau petit Larousse illustré*, Paris 1967.

³⁸ »(...) nekadašnji ratni i trgovački brod na jedra i vesla, dugačak i nizak«.

³⁹ Par ext.: robija, kazna za kriminalce, osuđene nekada da veslaju na državnim galijama. Fig.: posao, uvjeti mukotrpni i teški: galijotski život.

⁴⁰ Paul Zumthor, *Stylistique et poétique*, u *Style et littérature*, Van Goor Zonen, La Haye 1962.

⁴¹ Izd. Školska knjiga, Zagreb 1968.

⁴² Op. cit., str. 8.

⁴³ Op. cit., str. 8–9.

⁴⁴ Sva isticanja u citiranim književnim tekstovima su moja.

B. V.
⁴⁵ Bik je još uvijek tu
i sluša šumove noći
a Kraljica gleda
bika uspravnog na stražnjim nogama
repom blago dodiruje
kristalni vrč i čaše
odložene na stoliću
taj zvuk je veoma blag
veoma nježna muzika stakla
dirljiva pjesma
kao one male pločice
što vise
na veoma tankim nitima
i njišu se na vjetru
na vratima radnja
China towna u San Franciscu
tamo u Americi

⁴⁶ Nikada nisam tamo bila misli Kraljica ali sam sigurna da je tamošnja muzika kao i kineska posve ista kao i ova

I pjevuši
potiho
glasom još tišim od muzike stakla
China town
China town
China town
Još jedan vlak prolazi u noći
China town
China town
China town

- 47 I kožarnica je nedaleko Palače
i ljeti zbog vjetra
te čak
sve to užasno smrdi
sve te kože što se štave
i štave i štave i štave
China town
China town
China town
- 48 Bik još uvijek sluša pjesmu kožara
i nije mu dobro
zbog tog lošeg zraka
i tog lošeg mirisa
Pa se okreće prema kraljici
China town
China town
China town
Shvaća da ga zove
i približava joj se
China town
China town
China town
I štave i štave i štave
I kao što kožar vrši svoj zanat kožara
on vrši svoj zanat bika
China town
China town
China town
Bog me proklinje
pjeva Kraljica
luda od sreće
Ah kako je život lijep
čak ako se od njega katkada i umire
China town
China town
China town
Ne čuje se više pjesma kožara
ni buka vlakova u noći
Samo buka prvog jutarnjeg vlaka
China town
China town
China town
- 49 Vidi P. Guiraud, *Index du vocabulaire du théâtre classique*,
Racine I, II, Klincksieck, Paris 1955.
- 50 OREST
Šalju me Piru: idem na put.
Dolazim vidjeti je li moguće otrgnuti iz njegovih ruku
To dijete čiji život uznemiruje tolike države;
Sretan kada bih mogao, u žaru koji me progoni,
Da mu umjesto Astijanaksa otmem svoju princezu,
(*Andromaha*, 90—94)

- PIR
Kažu da je dugo gorio za princezom.
(*Andromaha*, 250)
- 51 OREST
Volim: dolazim ovdje tražiti Hermionu,
Ganuti je, oteti, ili umrijeti pred njenim očima.
(*Andromaha*, 99—100)
- OREST
Dođite, Orest se prepušta vašim bjesovima.
Ili ne, odlazite, pustite Hermionu:
Nezahvalnica će me bolje od vas znati rastrgati,
I konačno joj podajem svoje srce da ga proždere.
(*Andromaha*, 1641—1644)
- HERMIONA
Ne zadržavam te više, odlazi odavde;
Zakuni joj se vjerom kojom si se meni kleo,
Oskvrni sveto veličanstvo Bogova:
Ti Boži, ti pravedni Boži nisu zaboravili
Da su te iste zakletve sa mnom vezale.
Nosi na podnožje oltara to srce koje me napušta;
Idi, trči, ali čuvaj se da i tamo ne nađeš Hermionu.
(*Andromaha*, 1381—1387)
- 52 BERENIKA
Nije više vrijeme, Feniko, da se plašim.
Tit me voli, on sve može, treba samo reći.
I vidjet će kako mi senat iskazuje poštovanje,
I kako narod cvijećem kiti njegove slike.
(*Berenika*, 297—300)
- BERENIKA
Nakon tolikih zakletava Tit me napušta!
Tit koji mi se kleo... Ne, ne mogu vjerovati:
Ne napušta me, radi se o njegovoj slavi.
Nastoje me nahuškati protiv njegove nevinosti.
Ova je zamka postavljena samo zato da nas razdvoji.
Tit me voli. Tit ne želi da umrem.
Idemo do njega! Želim smjesta s njim govoriti.
(*Berenika*, 906—912)
- BERENIKA
Prema Titu i prema meni odredite svoje vladanje.
Volim ga, bježim od njega. Tit me voli, napušta me.
(*Berenika*, 1499—1500)
- 53 Opis interpretacija izvršen je prema snimkama na gramofonskim pločama: *Andromaque*, Encyclopedie sonore Hachette, 320 E 834—835 (Oreste — Jean Deschamps, Pyrrhus — Jean Pierre Aumont, Hermione — Marie Mauban); *Bérénice*, Pathé XPTX 483—486, Comédie française (Bérénice — Annie Ducaux).
- 54 Ovakvim načinom razmišljanja mogli bismo čak posumnjati i u ono jedno (jedino?) arbitrarno značenje riječi, jer je vrlo vjerojatno da i to značenje prihvaćamo upravo zato što se je već ostvarilo u nekoj situaciji, u nekom kontekstu.

⁵⁵ Vidi o tome slijedeće poglavlje: *Koliko razumijemo intonaciju*.

⁵⁶ »Kao što je u modernom slikarstvu struktura boje i struktura forme, osamostalivši se, potisnula ili posve odstranila svu predmetnost kako bi ispunila još samo sebe samu, tako je i u lirici autonomna pokretna struktura jezika djelovala na potrebu za nizom zvukova slobodnim od smisla i za mijenjanjem intenziteta, pa pjesmu više uopće ne valja poimati iz njena izrečenog sadržaja. Jer njezin pravi sadržaj leži u dramatici i vanjskih i unutrašnjih sila forme. Činjenica da je takva pjesma još uvijek jezik, no jezik bez saopćivog predmeta, rađa disonantnom posljedicom da je slušaocu istodobno i mamac i smutnja.« (Hugo Friedrich, *Struktura moderne lirike*, Stvarnost, Zagreb 1969; prijevod: Truda i Ante Stamać.)

⁵⁷ Vidi poglavlje: *Letrizam od krika do teksta*.

⁵⁸ »Ima u govoru nešto neponovljivo. To je ono po čemu je izraz neslobodan, nešto što je identično sa samim neponovljivim trenutkom; to je onaj posebni timbar glasa, drhtaj, tempo i jačina glasa. To je ono po čemu znamo individualnost onoga koji govori, njegovo raspoloženje, odlike ambijenta govornog akta. Individualni glas jednog govornog iskaza neponovljiv je kao talenti i kao umjetnost nehotičan. Čovječji krik, premda neponovljiv, razumljiv je svima, uvijek i svugdje. Forma krika ne evoluirala s čovječjom historijom. Uvijek su ljudi jednako plakali, smijali se, klicali, bivali u nedoumici, mucali u zbunjenosti; govorili tiho i sporo umorni, bučno se zabavljali, prodorno jaukali i muklo stjenjali.

Svi ljudi na svijetu razumiju se na krik i razlikuju se po kriku. Nema čovjeka s istim krikom (to je isto toliko malo vjerojatno kao i dva čovjeka istog oblića), a ipak, krik je univerzalan kod. Krik možemo ne prihvatiti zbog bešćutnosti, a ne zbog nerazumljivosti. Unaprijed znamo da je krik jednoznačan sa svojom formom i u tome neslobodan u izrazu i u svrsi isto kao i umjetnost. Krik je vijest o sebi, sebi neobičnom, krik je eksteriorizacija tog ljudskog čuda. Umjetnost pak nije krik — ona je vraćanje u krik.« (Ivo Škarić, *Čovjek, govor i univerzum*, »Encyclopaedia moderna«, br. 9/1969.)

⁵⁹ Rezultati prepoznavanja intonacije ostvarene na glasu već su izneseni u poglavlju *Zvukovna dimenzija poezije*; ovdje ih ponovno donosimo radi lakše usporedbe s rezultatima prepoznavanja intonacije riječi i rečenice.

⁶⁰ N. S. Troubetzkoy, *Principes de phonologie*, Klincksieck, Paris, 1964.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ranko Marinković, *Kiklop*, Prosveta, Beograd, 1966, str. 415.

⁶³ Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, I, II, Georg, Genève, Klincksieck, Paris, 1951.

⁶⁴ Miroslav Krleža, *Michelangelo Buonarroti*, Zora, Zagreb.

⁶⁵ U nas se stilističkom vrijednošću složenih rečenica posebno bavio Petar Guberina. Navedeni primjeri i komentari uglavnom su preuzeti iz njegovih radova: *Valeur logique et valeur stylistique*

des propositions complexes en français et en croate, Zagreb, 1939. i *Zvuk i pokret u jeziku*, Zagreb, 1952.

⁶⁶ Charles Bally, op. cit.

⁶⁷ Charles Bally, op. cit.

⁶⁸ Na francuskom: Je suis étonné de vous rencontrer ici. — Tiens, vous êtes ici? — Comment! vous ici? — Vous! — Oh!

⁶⁹ Neadekvatno korištenje postupaka kodiranja govorom često je u primjerima »veoma dobro, jako lijepo« i sl. i to pogotovo u čitanju, gdje se stereotipno naglašava prilog umjesto pridjeva: naime, pojačani intenzitet, povišeni registar, usporeni tempo imaju u govoru vrijednost priloga »veoma, jako« i sl., te bi se tim postupkom trebale istaknuti riječi koje nose bitnu obavijest, a to su u navedenim primjerima pridjevi »dobro« i »lijepo«.

⁷⁰ Vidi Pierre Guiraud, *La sémantique, Que sais-je?*, P. U. F., Paris 1964.

⁷¹ Vidi poglavlje: *Koliko razumijemo intonaciju*.

⁷² Vidi poglavlje: *Govor i stilistika*.

⁷³ Ovu misao o vertikalnoj dimenziji književnosti zastupao je u svojim radovima i P. Guberina. Vidi npr. *Zvuk i pokret u jeziku*, Matica Hrvatska, Zagreb 1952, ili *Stilistika*, Sveučilište u Zagrebu, 1967.

⁷⁴ Termine: tekst, govor, krik, preuzimam iz eseja Ive Škarića *Govor, čovjek, univerzum*, »Encyclopaedia moderna«, br. 9/1969. O ovim terminima govorim pobliže u poglavlju: *Letrizam od krika do teksta*.

⁷⁵ »Poezija je oponašanje krika koji se izusti kada se nađe milion dolara, i oponašanje krika koji se izusti kada ga se izgubi« Carl Sandburg. (Citirano prema francuskom prijevodu: J. Charpier, P. Seghers, *L'art poétique*, Seghers, Paris 1956.)

KRAJNOSTI GOVORA

EUGÈNE IONESCO I RAZARANJE LEKSIČKOG IZRAZA

»Kazališni je komad pisan za prikazivanje na sceni, a ne za čitanje«, rekao je Ionesco prije javnog čitanja posljednjeg čina svoga *Nosoroga* u pariskom kazalištu »Vicux Colombier«. U svom komadu *L'impromptu de l'Alma* on piše: »... Nikad ne znam pričati svoje komade... Sve je u replikama, u igri, u scenskim slikama, veoma je vizuelno kao i uvijek...«.

Zašto Ionesco inzistira na scenskom izvođenju svojih komada?

Počnimo od danas već klasičnog komada francuskog avangardnog kazališta — *Čelava pjevačica*. Komad počinje banalnom konverzacijom u obitelji Smith; nakon toga konverzacija se vodi u obliku izoliranih rečenica, gramatički posve korektnih, ali bez ikakve logičke povezanosti; izolirane rečenice transformiraju se u izolirane riječi i konačno u same glasove.

GOSP. SMITH. — Morat ćemo im nešto pokloniti prigodom vjenčanja. Pitam se što.

GĐA SMITH. — Zašto im ne bismo poklonili jedan od sedam srebrnih pladnjeva koje su nama poklonili za vjenčanje i koji nam nikada ničemu nisu služili?

GĐA SMITH. — Tužno je da je tako mlada postala udovica.

GOSP. SMITH. — Srećom nisu imali djece.

GDA SMITH. — Samo im je još to nedostajalo. Djeca! Jadna žena, što bi ona s njima?

GOSP. SMITH. — Još je mlada. Može se ponovno udati. Crnina joj dobro stoji!

GDA SMITH. — A tko će se starati o djeci? Znaš da imaju dječaka i djevojčicu.

.....

GDA SMITH. — Ne poznajem dovoljno španjolski da bih mogla govoriti.

GDA MARTIN. — Dat ću ti papuče svoje punice ako mi daš lijes svoga muža...

GDA SMITH. — Moj ujak živi na selu, ali babice se to ne tiče.

GOSP. MARTIN. — Papir je za pisanje, mačka je za miša, sir je za ribanje.

GDA SMITH. — Automobil vozi veoma brzo, ali kuharica bolje sprema jelo.

.....

GDA SMITH. — B, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, v, w, z! i! i!

GDA SMITH. — B, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, v, w, z!

GDA MARTIN. — Luka s vodom, mlijeka s lukom!

GDA SMITH (poput vlaka). — Puf, puf, puf, puf, puf, puf, puf, puf, puf, puf!

Tako izgleda leksički presjek *Čelave pjevačice*, ili točnije: takav utisak ima čitalac komada. Međutim, posve je drukčije ako taj isti komad gledamo u kazalištu. Degeneracija društvene konverzacije samo priprema teren afektivnoj situaciji: svađi. Kako se afektivnost povećava, komunikativnost leksičkog materijala se smanjuje i tako je napokon vrhunac afektivnosti izražen pomoću samih glasova koji više nemaju niti formalno značenje. Ionesco sâm daje napomene za izvođenje svoga teksta: »Replike koje slijede valja izgovarati hladnim, neprijateljskim tonom. Neprijateljstvo i nervoza se povećavaju. Na kraju scene četvero se lica nalazi na nogama, veoma blizu jedni drugima, vičući svoje replike i mlatarajući rukama, spremni da se bace jedni na druge.«

Riječ gubi svoj smisao; prestaje biti leksička jedinica određenog smisla, postaje samo baza koja omogućava razvi-

tak zvuka i pokreta, dvaju osnovnih elemenata govornog jezika. Čak se i oblik riječi gubi: vrhunac afektivne situacije izražen je pomoću samih glasova koji imaju jedini cilj da do krajnjih mogućnosti razviju zvučni izraz popraćen pokretom i da tako istaknu prave nosioce smisla umjetničkog izraza.

Možda u *Čelavoj pjevačici* Ionesco nije imao većih pretenzija nego se samo ograničio na suprotstavljanje zvuka i pokreta leksičkom izrazu. Takvo suprotstavljanje daje katkada smiješne rezultate:

VATROGASAC. — Oprostite, ne mogu dugo ostati. Skinut ću kacigu, ali nemam vremena da sjednem. (Sjedne, a da nije skinuo kacigu.)

Možda se možemo smijati pokretu Vatrogasca koji je u suprotnosti s njegovim leksičkim izrazom, ali gledajući jedan sličan primjer u Beckettovu komadu *U očekivanju Godota* smijeh nam zastaje u grlu, jer postajemo svjesni izražajne snage pokreta. Evo završetka komada:

VLADIMIR. — Onda idemo.

ESTRAGON. — Hajdemo.

Ne miču se.

Vladimir i Estragon ostaju nepomični premda pozivaju jedan drugoga na pokret: njihova nepomičnost tragičan je izraz umora i nemoći.

Uvijek je smisao ostvaren pomoću zvuka i pokreta jači i stvarniji ako se suprotstavlja leksičkom smislu. Jednostavnost matematičkih pitanja u *Lekciji (La leçon)* sama nas navodi da negiramo njihov leksički sadržaj. Naprotiv, intonacija koja pridaje veliko značenje najjednostavnijim pitanjima pokazuje nam da je riječ o teškim i složenim zadacima.

PROFESOR. — Koliko je jedan i jedan?

UČENICA. — Jedan i jedan su dva.

PROFESOR, začuđen znanjem učenice. — Ah, pa to je odlično. Čini mi se da ste daleko došli u svojim studijama. Lako ćete položiti totalni doktorat, gospođice. (...) Idemo dalje. Koliko je dva i jedan?

UČENICA. — Tri. (...)

PROFESOR. — Sedam i jedan?

UCENICA. — Osam.
 PROFESOR. — Sedam i jedan?
 UCENICA. — Osam bis.
 PROFESOR. — Odličan odgovor. Sedam i jedan?
 UCENICA. — Osam ter.
 PROFESOR. — Savršeno. Odlično. Sedam i jedan?
 UCENICA. — Osam quater. I katkada devet.
 PROFESOR. — Divno. Divni ste. Božanstveni ste. Od srca vam čestitam, gospođice. Ne moramo nastavljati. Za zbrajanje ste »glavni«.

Intonacija premašuje leksički izraz također u komadu *Jacques ili Pokornost (Jacques ou la Soumission)* i tako »krumpir sa slaninom« postaje opravdani razlog ozbiljne nesuglasice u obitelji.

JACQUES OTAC. — Lagao si (...) kada si dao časnu riječ da voliš krumpir sa slaninom. Da, besramno si lagao, lagao, lagao. (...) Stvarnost je posve drugačija: ti ne voliš krumpir sa slaninom, nikada ga nisi volio. Nikada ga nećeš voljeti!!!

Totalna destrukcija leksičkog izraza ostvarena je u istome komadu kada Roberte II govori o jeziku — »mačka«.

ROBERTE II. — Za označavanje stvari postoji samo jedna riječ: mačka. Mačke se zovu: mačka, hrana: mačka, insekti: mačka, stolice: mačka, ti: mačka, ja: mačka, krov: mačka, broj jedan: mačka, broj dva: mačka, tri: mačka, dvadeset: mačka, trideset: mačka, svi prilozi: mačka, svi prijedlozi: mačka. Tako je lako govoriti.

JACQUES. — Kako se kaže: spavajmo, draga...

ROBERTE II. — Mačka, mačka.

JACQUES. — Kako se kaže: pospan sam, spavajmo, spavajmo...

ROBERTE II. — Mačka, mačka, mačka, mačka.

U komadu *Budućnost je u jajima (L'avenir est dans les oeufs)* Jacques i Roberte praktično primjenjuju jezik — »mačka«.

ROBERTE. — Mačka... Mačka...

JACQUES. — Mačka... Mačka...

ROBERTE. — Mačka... Mačka...

JACQUES. — Mačka... Mačka...

ROBERTE. — Mačka... Ma-a-čka... aaaačka...
 JACQUES. — Maaaaaačka... maaaaaačka... (...)
 JACQUES. — Mmmmmmaaačka... Mmmmmmmmm-
 JACQUES i ROBERTE. — Mmmmmmmmaaaa... Mmmmm-
 maaa...

Možda ovdje Ionesco ismijava jasnoću i preciznost francuskog jezika suprotstavljajući posredno dvije poznate francuske uzrečice: »ce qui n'est pas clair n'est pas français« (što nije jasno nije francuski) i »appeler un chat un chat« (nazvati mačku mačkom). Vidimo, dakle, da bi izraz bio još »jasniji«, Ionesco ne kaže samo mački mačka nego i svemu ostalom. Ovo je destruktivni, komični aspekt Ionescova jezičnog izraza. Međutim, kao svaka destrukcija koja ima svoj smisao, tako i ovaj jezik sastavljen od jedne jedine leksičke jedinice ima i svoj kreativni aspekt: ton je njegovo izražajno sredstvo. Mnogobrojne različite zvučne realizacije riječi mačka prestaju biti jedna riječ i postaju čitav sustav.

Zvučna realizacija jezika gotovo je uvijek popraćena pokretom. Ponekad se sam pokret suprotstavlja leksičkom smislu (Vatrogasac u *Čelavoj pjevačici*), ponekad se pokret slaže s intonacijom i zajedno se suprotstavljaju leksičkom izrazu (svađa u *Čelavoj pjevačici*), dok je ponekad sâm pokret jedini moguć način komunikacije među ljudima.

Takav je slučaj u posljednjoj sceni *Neplaćenog ubojice (Le Tueur sans gages)* u kojoj se Béranger susreće s Ubojicom. Béranger uzalud pokušava ostvariti kontakt s Ubojicom: ne uspijeva, jer njih dvojica ne govore istim jezikom. Na sva pitanja Bérangera Ubojica odgovara samo podrugljivim smijehom i pokretom — sve više i više se približuje Bérangeru. Napokon Béranger odbacuje riječi kao sredstvo komunikacije i na pokret Ubojice odgovara pokretom: dobrovoljno postaje njegovom žrtvom, jer to je jedina moguća komunikacija između ubojice i drugoga, to je supremni akt komunikacije.

BÉRANGER, vadi dva pištolja. — Ubit ću te. Platit ćeš. Pucat ću, a onda ću te objesiti, isjeći na tisuću komada. (...) Oh... Kako je moja snaga slaba prema tvojoj hladnoj odlučnosti, prema tvojoj nemilosrdnoj okrutnosti...! I šta

mogu meci neizmjerljivoj energiji tvoje tvrdoglavosti? (Béranger spušta polako svoja dva stara pištolja, polaže ih na zemlju, naginje glavu i zatim na koljenima, pognute glave, opuštenih ruku, mrmlja) Bože, što se može uraditi! Što se može uraditi...! Što se može...

(Dok se Ubojica sve više približava s jedva čujnim podrugljivim smijehom.)

Jedan od elemenata scenskog izraza Eugènea Ionesca je i predmet. Predmet kao izraz susrećemo u *Novom stanaru* (*Le Nouveau Locataire*) gdje veliki broj predmeta — namještaja prekriva scenu, zatim u *Žrtvama dužnosti* (*Victimes du devoir*), gdje Madelaine donosi šalice kave sve dok njima ne prekrije čitav stol, premda se na sceni nalaze samo tri osobe; predmet kao izraz je također lešina koja raste i doseže divovske razmjere u komadu *Amédée ili Kako ga se riješiti* (*Amédée ou Comment s'en débarrasser*), to su prazne stolice u *Stolicama* (*Les chaises*) i napokon, ako pod predmetom podrazumijevamo sve što je suprotno čovjeku, to su i nosorozi u *Nosorogu* (*Le rhinocéros*).

Funkcije predmeta su različite: predmet je materijalizacija savjesti — lešina koja raste, ili materijalizacija unutrašnje promjene — nosorozi; predmeti su neprijatelji čovjeka jer postoje uprkos njemu; čovjek je posve izgubljen kada je okružen predmetima — namještajem; prazni predmeti — stolice ne ispunjavaju scenu: one samo povećavaju osjećaj praznine i nelagodnosti kod gledalaca.

Ionesco nam otkriva različite aspekte apsurdna koji se manifestiraju u jeziku (*Celava pjevačica*, *Jacques ili Pokornost*, jezik Logičara iz *Nosoroga*¹ itd.). Međutim Ionesco nije pisac apsurdna; on se njime služi samo zato da bi ga premašio. Nesmisao leksičkog izraza ne znači u isto vrijeme i nesmisao umjetničkog izraza. Funkcija apsurdnih, besmislenih riječi je naglašavanje drugog dijela, drugog (pravog) smisla umjetničke poruke. Apsurdni dijalozi u *Stolicama* daju posebnu snagu smislu starčeva monologa. Prazne stolice koje se gomilaju na sceni i apsurdne riječi, koje su također prazne jer su lišene smisla, ne mogu ispuniti scenu; one samo naglašavaju nepostojanje, stvaraju golemu prazninu ispunjenu jedino očajem i nesrećom starčeva monologa koji tako daje pravi ton čitavu komadu.

STARI. — Mnogo sam patio u svome životu (...). Donio sam nesreću svojim prijateljima, svima koji su me pomagali... Grom udaraše u ruku koja se prema meni pružala. (...) Svi koji su me mrzili imali su pravo, svi koji su me ljubili imali su krivo. (...) Svi su moji neprijatelji bili nagrađeni, a svi su me prijatelji izdali. (...) Mučili su me... Progonili su me. Ako bih se požalio, njima su uvijek davali pravo. Pokušavao sam koji put da se osvetim... Nikada nisam mogao da se osvetim... Uvijek sam ih previše žalio... Nisam htio da udarim bespomoćnog neprijatelja... Uvijek sam bio previše dobar. (...) Moja je samilost uvijek bila jača. (...) No oni nisu imali samilosti... Kada bih ih ubo iglom, oni bi me udarali maljem, nožem, topom, mrvili bi mi kosti. (...) Oduzimali su mi mjesto, krali su me, ubijali su me... Bio sam sakupljač nesreća, munjovod katastrofa. (...) Da zaboravim, Vaše Veličanstvo, odlučio sam da se bavim sportom... alpinizmom... vukli su me za noge da se poskliznem... Htio sam se popeti uz stepenice, podmetnuli su mi trule stube... Stropoštao sam se... Htio sam putovati, nisu mi dali pasoš... Htio sam prijeći rijeku, presjekli su mi mostove... (...) Htio sam prijeći Pirineje, više nije bilo Pirineja.

Apsurdni monolog pazikuće u *Novom stanaru*² svojim besmisлом priprema predmet—izraz; čovjek i njegov apsurdni izraz (monolog pazikuće) posve se gube u velikoj količini namještaja koji prekriva čitavu scenu.

Praznom, besmislenom razmišljanju Logičara u *Nosorogu* suprotstavlja se materijalno postojanje mnogobrojnih nosoroga koji nam u takvoj opoziciji izgledaju još stvarniji, strašniji.

Napokon, apsurdna je riječ potrebna da bi riječ kao leksička jedinica posve nestala, da riječ u umjetnosti bude jedino umjetnička materija. Riječ oslobođena leksičkog značenja omogućava bogat razvoj umjetničke intonacije i tako mnogo nadmašuje skućene mogućnosti izraza leksičke riječi.

Sve su grane umjetnosti više ili manje ograničene svojim formalnim sredstvima izraza. Međutim, nijedna umjetnost nije toliko ograničena kao književnost. Budući da je riječ njen osnovni materijal, književnost je ograničena na grupu ljudi koja govori određenim jezikom. Slikarstvo, kiparstvo, muzika govore međunarodnim jezikom, ne poznaju granica među narodima.

Leksička riječ kao jedini element književnosti premašena je u kazalištu zahvaljujući akustičnom i vizuelnom jeziku. Osnovni su elementi toga jezika: zvuk, pokret i predmet. Kazališni izraz teži da tako premaši granice određene različitim jezicima. Jezik Eugènea Ionesca koji daje vidno mjesto vrednotama govornog jezika u umjetničkom kontekstu korak je dalje prema univerzalnom umjetničkom jeziku: pokret se pridružuje pokretu baleta, zvuk muzici, a predmet slikarstvu i kiparstvu.

Svaki umjetnik — stvaralac uvelike je ograničen materijalom koji mu stoji na raspolaganju: pisac npr. nikada ne može potpuno izraziti svoju emociju — misao, već je mora modificirati tako, da bi je mogao izraziti riječima. Čim umjetnik počinje stvarati — pisati, ograničenja slobode njegova izraza još su veća: prva rečenica koju je napisao predstavlja kontekst koji ograničava njegov daljnji izraz; pisac uvijek mora računati s onim što je već napisao, pa prema tome što je kontekst veći — sloboda daljnjeg izraza je manja.

Međutim, Ionesco nastoji neprestano zadržati neograničenu slobodu izraza. On oslobađa riječ tako da uništava njen leksički smisao, naglašavajući pritom zvučne komponente, jezika. Ionesco nalazi u ljudskom glasu goleme mogućnosti izraza i piše takve tekstove, koji do maksimuma mogu iskoristiti izražajne mogućnosti ljudskog glasa.

Veliku slobodu jezičnog izraza u kazališnim djelima Eugènea Ionesca prati i sloboda radnje. Ionesco razbija cjeovitost radnje, želi uvijek izraziti nešto neočekivano. Zbog toga njegova kazališna djela obiluju iznenađenjima: tako se npr. supruzi Martin u *Celavoj pjevačici* prepoznaju tek pošto ustanove da stanuju u istoj kući, u istom stanu, da spavaju u istom krevetu i da su roditelji istog djeteta. Ali, odmah nakon »sretnog prepoznavanja« služavka nas upozorava:

Mogu vam, dakle, otkriti tajnu. Elizabetha nije Elizabetha, Donald nije Donald. Evo dokaza: dijete o kome govori Donald nije Elizabethina kćerka: to nije ista osoba. Donaldova kćerka ima jedno oko bijelo, a drugo crveno, isto kao i Elizabethina kćerka. Ali, dok Donaldovo dijete ima desno oko bijelo, a lijevo crveno, Elizabethino dijete ima desno oko crveno, a lijevo bijelo! Tako se čitav sustav Donaldovog argumentiranja ruši u sukobu s ovom posljednjom preprekom koja uništava čitavu njegovu teoriju. Uspr-

kos važnim koincidencijama koje se čine definitivno uvjerljivim, Donald i Elizabetha nisu Donald i Elizabetha, jer nisu roditelji istog djeteta. On uzalud vjeruje da je ona Elizabetha. Ona uzalud vjeruje da je on Donald. Gorko se varaju. Ali, tko je pravi Donald? Tko je prava Elizabetha? Kome je u interesu da ova zbrka traje? Ne znam. Ne nastojmo ni dokazati. Ostavimo stvari onakve kakve su. (Učini nekoliko koraka prema vratima, zatim se vrati i obraća se publici) Moje pravo ime je Sherlock Holmes.

Iznenađenja — vrata prema slobodi, s kojima se susrećemo u djelu Eugènea Ionesca — mnogobrojna su. Evo samo neka od njih: lešina koja raste u *Amédée* ili *Kako ga se riješiti*, zaručnica s tri nosa i devet prstiju u *Jacques* ili *Pokornost*, metamorfoza ljudi u nosoroge u *Nosorogu*; na kraju komada *Djevojka za udaju* (*La jeune fille à marier*) otkrivamo da je djevojka zapravo brkati muškarac; Govornik u *Stolicama* je nijem itd.

Velika sloboda jezičnog izraza i radnje možda naoko samo povećava apsurdnost ljudske egzistencije i osamljenost čovjeka u svijetu drugih koje ne razumije i koji ga ne razumiju i u svijetu stvari koji mu je stran i neprijateljski. Međutim, za svoju vremenski i prostorno uvjetovanu pretpostavku da je život apsurdan i da je čovjek osamljen, Ionesco je izabrao možda jedini mogući put da prevlada apsurdnost i samoću: umjetnost!

LETRIZAM OD KRIKA DO TEKSTA

1) Uvodna napomena: krik, govor, tekst

Ljudski je govor sinteza krika i teksta, sinteza ljudskog (naj-ljudskijeg) elementa — krika i racionalnog (bezličnog) elementa — teksta. U govoru se uvijek isprepleću izraz objekta (sadržaj, predmet govora), i izraz subjekta (stav govornika prema sadržaju, predmetu govora). Radi se o elementima koje je Charles Bally definirao kao intelektualne, nestilističke, i one afektivne, stilističke.³ Ovisi o predominaciji jednih ili drugih elemenata da li ćemo iskaz smatrati afektivnim ili intelektualnim, da li će nam on više govoriti o svom subjektu (govorniku) ili o objektu (sadržaju). Posve intelektualni, nezainteresirani, neizražajni govor, to jest tekst, nije svojstven čovjeku. Golu, logičku informaciju (tekst) prenose nam predmeti, strojevi, ali nikako ne i ljudi. Čim je u pitanju poruka izražena ljudskim glasom, ona bar u svom najskrovitijem dijelu uvijek sadrži i krik — spontani, iskonski, ljudski, subjektivni izraz čovjeka — govornika. Pokušava se, doduše, na radiju i televiziji usmjeravati spikere prema dehumaniziranom govoru, gdje je ideal kojemu se teži potpuna eliminacija krika; međutim, nije nam ovdje namjera da raspravljamo koliko je takva dehumanizacija govora potrebna, ugodna i uopće moguća.

Bez pretjerivanja možemo reći da govora nema bez krika, bez elemenata krika: sam tekst bez krika prestaje biti govor. Međutim, krik u čovjeku postoji i bez teksta; sam krik bez teksta (bez intelektualnog, logičnog sadržaja), govor je, i to najljudskiji, najemotivniji, najafektivniji. Uzvik bola, tuge, sreće, bijesa nema teksta (jer što znači jedan O, A ili možda U?), to je sam krik, a ipak je potpun, smisaoni, adekvatni izraz čovjeka, ipak je govor.

Ovaj odnos krika i teksta, pojedinačnog i općeg, subjektivnog i objektivnog, ljudskog i društvenog u suvremenoj je lingvistici naćeo de Saussure svojim mislima o govoru i jeziku, to jest o pojedinaćnom i kolektivnom fenomenu.⁴ Charles Bally je ovu dvostrukost proućavao kao intelektualni i afektivni izraz, to jest izraz u kojem predominira opće (intelektualno) ili pojedinaćno (afektivno). Kao bitnu znaćjku afektivnog izraza Bally je odredio intonaciju, i to intonaciju kao cjelovitu zvukovnu sliku izraza. Kasnije je Petar Guberina u proućavanju afektivnog izraza raščlaniao intonaciju u tzv. vrednote govornog jezika: akustićke (intonacija, intenzitet, tempo, pauza) i vizuelne (mimika, gesta, stvarni kontekst).⁵ Termine tekst, govor, krik u znaćenju u kojemu ih koristimo u ovome radu (a što je logićki nastavak misli de Saussurea, Ballyja i Guberine) definira Ivo Skarić u eseju *Govor, ćovjek, univerzum*. Mislim, dakle, da je korisno ovaj uvodni dio za-vršiti citatom iz tog eseja.

(...) sve što je ćovjek racionalno stvorio i razvio u svojoj historiji jednostavnije je i pristupaćnije ćovjećjoj analizi nego onaj dio njega koji nije sam stvorio kao npr. svoj vlastiti bioloćki ćivot. ćovjek lakće upoznaćje mehanizam svog jezika nego krika (kao što bolje razumićje svoju naućnu nego estetsku djelatnost). Relativno je lako pronaći naćine prekodiranja teksta; pisanje je već jedna vrst takva prekodiranja. Danas se radi na tome s dosta uspjeha da se prirede algoritmi teksta i podese za kibernetiske maćine. Mećutim, ne umićjemo forme krika iskazati u metajeziku, premda se njima (ili bać zbog toga) u govoru nepogrećivo koristimo.

U govoru su krik i tekst nesamostalni, vezani su jedan uz drugi kao bioloćki uz svjesni ćivot ćovjeka. Źive zajedno, i to ne u simbiotskom, već parazitskom udrućenju; tekst niće na krik i Źivi od krika, unićtava ga. A krik unićtava tekst. Artikuliran govor prigućuje ljudski krik, konsonant

briće vokali, istinu potire lać. Što god je logićka poruka u govoru veća, to je dominantniji konsonant, intonacija mirnija, glasovi izdiferenciraniji, elementi govora u svim razinama artikuliraniji, iskaz dući, aritmićniji, prisustvo somatskog afektivnog i fizićkog u govornoj situaciji neznaićnije. Jak krik u govoru briće konsonant, dezartikulira elemente u globalnu formu, tendira jednoj prezentnosti, i to ili produljenim ritmiziranjem, ćime se veće s ritmom vjećnog ponavljanja u prirodi (pravilnog poput pravilne izmjene noći i dana ili kucanja srca), ili pak postaje prezentnost sabijanjem velikih intenziteta u jedan trenutaćan i nepodjeljiv trzaj kao prasak groma.⁶

2) Teorija i praksa letrizma (slućbenog i neslućbenog)

Povijest slućbenog letrizma poćinje 1947. Tada je Isidore Isou u svom prćvom manifestu u knjizi *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* (Uvod u novu poeziju i novu glazbu) samouvjereno izjavio predvićdajući (doduće pogrećno) budućnost poezije: »I suvremena poezija fiksirana u budućnosti zvat će se Isidore Isou, ili viće neće imati imena.«

Ipak, poezija se i danas zove svojim imenom, a Isidorea Isoua i njegove sljedbenike danaćnji prosjećni potroćaći poezije gotovo i ne poznaju. Prije dvadesetak godina prva letrićtićka ostvarenja izgledala su ovako:

11! Vângâhoalla aha aha
Gnaïdnomme gnaïdnomme Hoaïoumfaoh
Gnaïdnomme danta tahaha vânganhah
Souanda vatalla gnaïdnomme gnaïdnome machguioaha

gagada haha
gagada haha
gha gaha
gaha gaha

17! pstzoukânân
pstzoukânân
tzântzâ
âsnâtza âsnâtza
âsnâtza gântzâ

pstoupâganne
pstoupâganne
pstoupâgâhaha
pstoupâgâhaha

(...)

11! Thâstag
Thâstag deschwoustag derschwoutz
Nâsnâ nâsna guerschmâi hag
pfbâschbouts
Tzfâtnâ nâsnâ — 17! — 11! —
tzoabischbâhana
— 4! — guédâschnâ! guédâschnâ!
Schfâdaschârana! — 17!

I. Isou, *Poème pour broyer le cafard*
(*Pjesma za razbijanje tuge*)

Pjesma je pisana nekom vrstom univerzalnog jezika (uglavnom prema francuskim ortografskim normama); ova se univerzalnost ne očituje toliko u općoj razumljivosti pjesme, barem ne u njezinoj napisanoj formi, koliko u apsolutnoj nemogućnosti prevođenja. Brojevima Isou označava neke zvukove koji su mu u pjesmi potrebni, a koje ne može grafički predložiti slovima: tako mu u citiranoj pjesmi 4 označava hropac, 11 štucanje a 17 pljuvanje.

Vjerojatno najpoznatija od letrističkih pjesama iz njihovih početaka je Dufrêneov *Danse de lutin (Vragoljasti ples)*, koja je našla mjesto i u kritičkoj antologiji suvremene francuske poezije Jeana Rousselota,⁷ te zahvaljuje svoju popularnost upravo činjenici što se kao svojevrstan kuriozitet našla u toj antologiji. I u ovoj pjesmi vidimo jednu letrističku novinu: označavanje tempa muzičkim terminima.

I

(Accelerando, crescendo)
Dolce; dolce.
Yaâse folce,
Dolce, dolce,
Yoli, deline

II

Yulce, yulce,
Youdouli dulce,
Yulce, yulce,
Kzill odaline
(...)

V

(Diminuendo, reltendo)
Vli Zlideline
Vli Zlideline
Djilcen djilce, djilce, djilce, djilce
Jalce, jalce, jalce, jalce, jalce,
Yulce; yulce, yulce,
Dolce, Dolce.
Yaâse folce,
Dolce ... Dolce ...
Dolce

F. Dufrêne, *Danse de lutin (Vragoljasti ples)*

Dvadeset godina nakon prvih letrističkih pokušaja, nalazimo nekoliko letrističkih pjesama u antologiji *Les poèmes de l'année*, 1966 (*Pjesme godine*, 1966); knjizi u kojoj redovito svake godine nakladnik Seghers objavljuje najuspjelija ostvarenja francuskih pjesnika u protekloj godini; stampane su tri pjesme uz napomenu da je njihov autor, Jacques Spacagna, »među mladim letristima najzabavniji i najuvjerljiviji«. Evo jedne od tih pjesama:

epa jipo jipe jip janrou
jepi pomal jepop epop
jepi pomal je rap edop
jepop anpi pomal janrou

pope mon pop marou
veli kiji komo popal
epi danlou monnipomal
mapapepop monpoperou

popi pipo pope rapal
rapi delou popal palou

epa jepo jipe jarou
monpop epop epop emal

jeli danlal jepo popal
jecli jelou jepop
epou
veli kiji komo mokou
dali pope epi epop epi pomal

Jacques Spacagna, *Epipopimal épopée*
(*Epopeja Epipopimal*)

Prvi dio Isouovog Letrističkog manifesta (Le manifeste de la poésie letriste) objavljenog u knjizi *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* filipika je protiv riječi kao isključivog pjesničkog sredstva izraza.

Evo što Isou kaže:

Riječ prevodi ne izražava. Krutost oblika onemogućava prijenosnost. Riječi su tako teške da ih poleti ne mogu nositi. Temperamenti umiru prije dolaska do cilja (eksplozije čorcima). Nijedna riječ ne može sadržati impulse koje se želi s njom poslati. Riječ (...) mehaničnošću, fosilizacijom, krutošću i starošću. Lomi naš ritam. Ubija osjete. Ravno-dušno uniformira mukotrpnju inspiraciju. Lomi napetosti. Izlaže kao beskorisno pjesničko uzvišenje. Stvara pristojnost. Izmišlja diplomate. Hvali upotrebu analogija koje su nadomjestak pravim emisijama. (...) RIJEČ uništava krivine. Proizlazi iz želje da se determinira. Pomaže stare da se sjećaju prisiljavajući mlade da zaborave. Svaka pobjeda mladosti bila je pobjeda protiv riječi. Svaka pobjeda nad riječima bila je pobjeda svježja, mlada. (...) Riječi se uče kao lijepo ponašanje. Bez riječi i lijepog ponašanja nemoguće je bilo kakav pristup u društvo. Napredujući u riječima napreduje se u društvu.

I zato u drugom dijelu svog manifesta Isou odbacuje riječi i traži izraz u slovima:

»ISIDORE ISOU vjeruje u moguće uzdizanje iznad RIJEČI (...) ISIDORE ISOU započinje uništavanjem riječi za slova (...) ISIDORE ISOU ukazuje na drugi izlaz između RIJEČI i ODRICANJA: SLOVO. (...) Radi se o tome da se shvati da slova imaju posve drugi cilj nego riječi.«

Isou, dakle, razbija riječ na slovo, odnosno glas,⁸ te nastoji pokazati da slova imaju posve drugu funkciju negoli riječi, tj. da su isključivo umjetnički, jer nisu i komunikativni materijal kao riječi.

Ili modernijom terminologijom: glasovi su isključivo krik, jer nisu sputani tekstem kao riječi. Sami glasovi nose sadržaj, ali ne svakodnevni, banalni, opći, nego pojedinačni, ekskluzivni, umjetnički. I tu se otvara veliko poglavlje traženja sadržaja u glasu, povezivanje smisla i glasa; a to je poglavlje ljudskog traženja počelo davno prije službenog letrizma.

Isidore Isou ističe u više mahova originalnost svoje poezije koja »nikome ništa ne duguje«. Ipak, i on sam se po koji put poziva na Aristofana koji je već pred više od 2 000 godina upotrijebio neke letrističke elemente u svojim komedijama.

Pupavac. — Pu, pupu, pupu, pupupupu, pupupu;
Io, io, ito, ito, itoto —
Id'te amo svi mi družu pernatu
Po seljačkim što njivam rodnim pasete.

(...)

Brzo na klik sletite mi amo;
Trioto, trioto, totobriks!
Vi, u dolu što do bara davit znate
Komarce ljute, vi, po rosnim mjestim'
Po ubavoj livadi na Maratonu.

(...)

Sve na dogovor ded dođ'te!
Amo, amo! Amo, amo!
Torotorotorotorotiks!
Kikabau, kikibau!
Torotorotoroto, lililiks!

Aristofan, *Ptice* (prijevod: K. Rac)

A i poslije Aristofana, a prije službenog manifesta letrizma, mnogi su pjesnici koristili tzv. letrističke elemente u poeziji. Godine 1905, dakle više od četrdeset godina prije Isouovog manifesta »nove poezije«, A. G. Matoš je pisao:

O, monotona naša zvona bona,
Kroz vaše psalme šapće vasiona:
Harum — farum — larum — hedervarum —
Reliquiae reliquiarum.

A. G. Matoš, *Kod kuće*

Već ova dva primjera dovoljna su da uočimo bitnu razliku između »službenog« Isouovog letrizma i letrizma, odnosno letrističkih elemenata koje nalazimo kod nekih pjesnika: letrističke pjesme sastavljene su isključivo od takvih elemenata koji nemaju određenog smisla, dakle niti odgovarajućeg umjetničkog konteksta; naprotiv, drugi pjesnici koriste letrističke elemente u smislaono oformljenom umjetničkom kontekstu da bi zvučno obogatili izraz i produbili njegov smisao: više ili manje slobodne grupacije glasova koje se nalaze u umjetničkom kontekstu imaju sasvim određeni smisao, a njihova je umjetnička poruka snažnija i dublja, jer nisu direktno sputani leksičkim materijalom.

Umjetnička se emotivnost najbolje prenosi na čitaoca preko onih elemenata koji su bili njezin prvobitni izraz, dakle: zvukom i gestom. Zato čitalac, kao posljednja karika u procesu umjetničkog stvaranja, nužno artikulira (glasno ili u sebi) umjetnički tekst da bi tako osjetio svu njegovu emotivnost. Autor pokoji put izdvaja izrazito zvučne elemente da bi isticanjem tih elemenata produžio trajanje određene umjetničke intonacije i tako omogućio čitaocu da pri interpretaciji emotivno obogati, produbi izraz. Zvuk je uvijek nosilac izrazito emotivne poruke nekog teksta. U takvim slučajevima, gdje je zvuk vezan uz smislene riječi, kada se npr. radi o tzv. onomatopejskim ili sličnim izrazima, čitalac, obično, najprije prima zvučnu, dakle, emotivnu, a tek kasnije misaonu poruku.

Kontekst i zvukovna interpretacija pojedine riječi ili izraza međusobno su usko povezani: kontekst uvjetuje zvukovnu realizaciju, tj. dirigira čitaoca pri interpretaciji umjetničkog teksta; tako uvjetovana zvukovna realizacija sadrži u sebi čitav kontekst, tako da i u momentu kada je, bar prividno, odvojena od konteksta, zadržava svoj smisao.

Neki crnački pjesnici koji pišu francuskim jezikom ponekad ubacuju u svoje pjesme proizvoljno (u odnosu na

francuski jezični sistem) komponirane riječi da bi preko njih što vjernije zvučno izrazili ambijent svoje domovine.

l'esprit des ancêtres ne meurt pas
il a son heure à lui qu'il sait attendre
il a son heure pour nous tendre la main
et brrrrom brrrroum brrrrrrom brrrrrroum en
attendant

et drrrrrin drrrrrin drrrrrin drrrrrin partout
zim zom zom zom zom ziiiiiiiiiiiiiiiiiii
woup woup woup wrrrouou hiiiééé⁹

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

voum rooh oh
voum rooh oh
à charmer les serpents à conjurer
les morts
voum rooh oh
à contraindre la pluie à contrarier
les ras de marée
voum rooh oh
à empêcher que ne tourne l'ombre
voum rooh oh que mes cieux à moi
s'ouvrent¹⁰

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

Specifične grupacije glasova mogu imati smisao u određenom (umjetničkom) kontekstu, jer besmisao na leksičkom planu, dakle besmisleni tekst, ne mora nužno biti besmisao uopće, pogotovo ne besmisao kao govor, besmisao kao umjetnost.

Svi ovi primjeri jasno nam pokazuju da prividni leksički besmisao dobiva u umjetničkom kontekstu ne samo smisao, već i izuzetnu snagu i ljepotu izraza. Međutim, izvan umjetničkog konteksta besmisao ostaje besmisao. Točno je da zvukovna realizacija može nadomjestiti kontekst, ali tek ako je sama rezultat određenog konteksta: umjetnički kontekst usmjeruje čitaoca k određenoj zvukovnoj interpretaciji teksta i zato ta zvukovna interpretacija sadrži u sebi čitav kontekst. Međutim, ako konteksta nema, te je čitalac suočen s leksič-

kim besmislom, broj zvukovnih interpretacija je neograničen i leksički besmisao postaje stvarnim besmislom, jer skupine proizvoljno komponiranih glasova, budući da mogu značiti sve, ne znače zapravo ništa.

Čitajući svoje pjesme letristi nastoje svojim glasom izraziti različite osjećaje ili misli: u tome uglavnom i uspijevaju. Ipak, njihove su interpretacije bile posve proizvoljne, odnosno letristi su slobodu interpretacije umjetnosti prebacili na krivu dimenziju; dok je istinska poezija ograničena sadržajem, dakle širinom, te poziva čitaoca na istraživanje svoje dubine, letristička je poezija neograničene širine — sadržaja, ali je zato veoma ograničena u stvarnoj umjetničkoj dimenziji — vertikali.

Ako prihvatimo misao da je čitalac posljednja karika u lancu umjetničkog stvaranja, odnosno da umjetničko djelo, koliko god bila intimna, subjektivna kreacija autora, postoji u stvari samo po publici i za publiku, dakle kao objektivna vrijednost, time automatski odbacujemo letrističku poeziju jer ona negira čitaoca. Za čitaoca je letristička poezija poput šifrirane poruke: samo joj zvukovna realizacija može dati smisao, a budući da konteksta nema, čitalac se nalazi pred nerješivom zagonetkom, odnosno pred zagonetkom, s neizmjenjnim brojem rješenja.

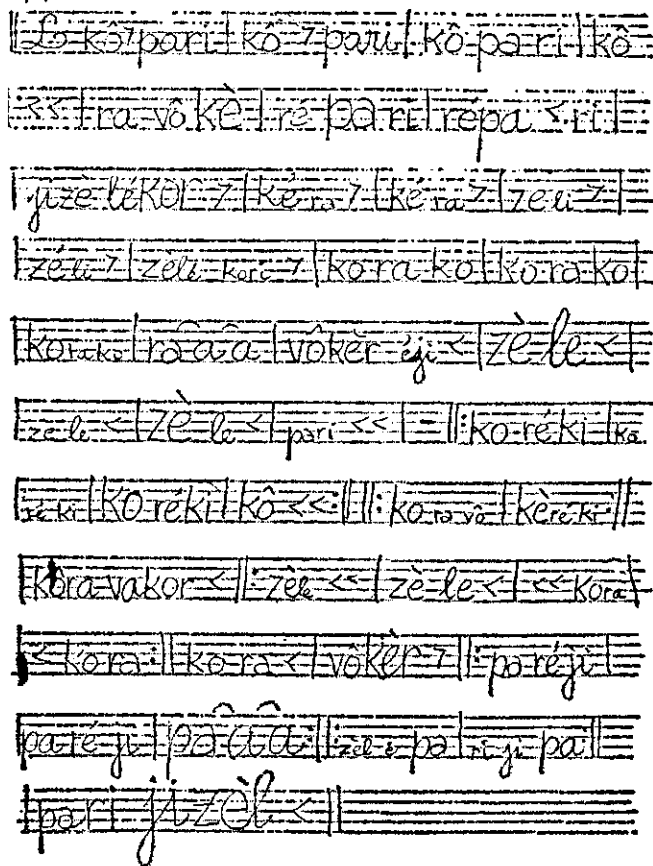
Pojedini teoretičari letrizma pokušali su čitaocu dati detaljne upute kako da čita letrističke pjesme. U tome je najdalje otišao Maurice Lemaître.

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

Evo kako izgleda dio jedne Lemaîtreove pjesme u preciznoj fonetsko-muzičkoj transkripciji.

*Petit valse pour Gisèle Parry
et Cora Vaucouire **

3/4 = 80



** dit à la radio
en 1962*

Međutim, ovdje se možemo upitati da li je precizna transkripcija dovoljna, odnosno da li je ova transkripcija dovoljno precizna, da čitalac pronađe u letrističkoj poeziji ljepotu, smisao, sadržaj.

Da li korektno čitanje pjesme (bilo koje, ne letrističke) tj. poštivanje metričkih shema, te varijacije intonacije i intenziteta, ujedno znači i interpretaciju pjesme, tj. osmišljavanje, oživljavanje pjesme, pretvaranje teksta u govor? Očito ne! Jer poštivanjem formalnih elemenata zvukovne realizacije ostvarujemo samo tekst, dakle samo formalni sadržaj, fabulu, a pjesma vrlo često upravo toga nema. Interpretacija pjesme je odabiranje jednog mogućeg sadržaja i izraz tog sadržaja ljudskim glasom; a emocije koje se mogu ljudskim glasom izraziti tako su bogate, tako brojne, zapravo bezbrojne, da ih je doista nemoguće pobrojiti, a još manje grafički transkribirati.

Letristi su otkrili jednu (zvukovnu) dimenziju poezije i pokušali su isključivo nju eksploatirati. Otkrili su postojanje krika, ali su zapeli na tome što su krik htjeli direktno grafički prikazati. Mnogo su se više približili svom idealu — transkripciji krika — u pjesmama gdje ima i nešto formalnog teksta, jer taj formalni tekst, uz naslov pjesme koji je u pravilu neletristički, daje čitaocu kakav-takav okvir za određenu zvukovnu realizaciju. Evo dvije takve pjesme.

Dédy Kid! DEDY KID!
goumbili wimbili goumbiliwid!
Ombar kayam!
OMBAR KAYAAAM!
poumbébid! schkambéiam! Casselaelle!
haslaelle! Harschpéclam! Haschh; Ai Bouf!
plexe! guele! Kexe; boultch!
(...)
Ioute
un-deux-trois-quatre-cinq-six-sept-huit-neuf-dix!
KNOKOUTE!
KNOKOUTE!
KNOKOUTE!

Isidore Isou, *Boxe (Boks)*

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

Sangermain... BOULMICH
trichcorich sandouichcouchich
Hélobéby, obraytrédy Ianky doudl could
Youldl fouky noudl!
OLRAITLEDYYYY!

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

U prvoj pjesmi razabiremo slijedeće elemente teksta: plexus, njuška, brojenje do 10, knock out; druga je pjesma još tekstualnija: Pigalle, bludnice, Champs-Elysées, kurve, Saint-Germain, Boulmich (Boulevard Saint-Michel), Hallo, baby, all right, lady, Yankee itd.

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

Ako pogledamo riječi kao što su npr. ange, beauté, parfum, douleur¹¹ kod Baudelairea ili azur, pur, rêve, vierge¹² kod Mallarméa, možemo se upitati da li te riječi uopće zadržavaju svoj leksički smisao kod tih pjesnika, ili nam kontekst, čitavo pjesničko djelo, tek sugerira određeni smisao, određenu atmosferu koja se nalazi u zvučnoj realizaciji tih riječi. U općem pjesničkom kontekstu neke riječi toliko gube svoje leksičko značenje da ih možemo smatrati letrističkim elementima koji se upotrebljavaju isključivo radi sonornosti, odnosno radi njihove potencijalne zvučne realizacije, radi atmosfere koja je sugerirana, ostvarena čitavim kontekstom, a direktno izražena u zvučnoj realizaciji određenih »ključnih« riječi.

Termin »ključne« riječi uveo je Pierre Guiraud¹³ kada je, proučavajući vokabular pojedinih pjesnika, uspoređivao frekventnost riječi u određenom pjesničkom djelu s frekventnošću tih istih riječi prema Vander Bekeovoj listi.¹⁴ Vander Beke je klasificirao riječi francuskog jezika po frekventnosti na temelju 1 200 000 riječi iz stotinjak proznih tekstova objavljenih u razdoblju 1850—1930. Guiraud je primijetio da npr. riječ ange zauzima 27. a riječ parfum 44. rang frekventnosti

u Baudelaireovom *Cvijeću zla*, dok te iste riječi zauzimaju 2420. odnosno 1870. rang frekventnosti na Vander Bekeovoj listi. (Ta se lista u nedostatku neke bolje i temeljitije mora smatrati objektivnim pokazateljem frekventnosti riječi francuskog pisanog jezika.) Takve riječi koje pokazuju velike razlike u rang u frekventnosti u određenom tekstu u odnosu na Vander Bekeovu listu Guiraud naziva »ključnim« riječima (mots-clés) određenog teksta; to nisu apsolutno najfrekventnije, već najkarakterističnije riječi nekog teksta.

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

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

Što nam pokazuju te liste?

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

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

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

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

Quoth the Raven: »Nevermore.«¹⁷

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

Albert Camus je svojevremeno nabrojio slijedećih deset riječi kao svoje najdraže: le monde, la douleur, la terre, la mère, les hommes, le désert, l'honneur, la misère, l'été, la mer¹⁸ (svijet, bol, zemlja, majka, ljudi, pustinja, čast, bijeda, ljeto, more). Teško je reći da ove riječi same po sebi mogu premašiti svoje usko rječničko značenje; međutim, one mogu biti dovoljne da poznavaoac Camusa evociraju njegovo kompletno djelo: ove riječi proizlaze iz Camuseva djela, dakle iz određenog konteksta te, iako lišene konteksta, sadržavaju ga u svojim bezgranično bogatim zvučnim realizacijama (koje su neostvarive zbog velikog bogatstva misli i osjećaja koje sadrže).

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

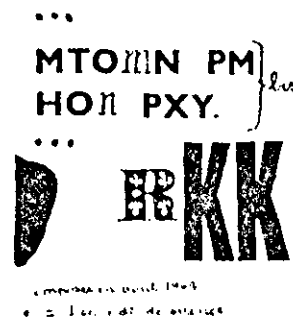
Da jedna riječ može sadržati i duži tekst, vidimo i po tome što nam često određeni tekst postaje blizak preko samo jedne riječi ili samo jedne pjesničke slike; preko jedne riječi možemo ući u umjetnički tekst i osjetiti svu njegovu ljepotu, iako nam se taj tekst po svojim drugim elementima čini posve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

jedna riječ, jedan redak, i mi primjećujemo da se u taj čas između nas i poezije uspostavio određeni odnos.«¹⁹

3) Hipergrafički i infinitezimalni postupci

U svojim teorijskim napisima Maurice Lemaître govori o mogućem sjedinjavanju poezije (letrizma) i muzike u integralnu sonornu umjetnost, koju on naziva hiperfonijom; isto tako predviđa i sjedinjenje svih vizuelnih umjetnosti u tzv. hipergrafiju. Također tvrdi da svakoj zvučnoj partikuli treba odgovarati jedna plastična partikula, što omogućuje prevođenje hipergrafičkih djela u hiperfonička, ili obratno, ili korištenje i jednih i drugih elemenata naizmjenično u istome djelu. Jedinstveno sredstvo komunikacije — sonorne i vizualne, koje je ujedno i umjetnost, Lemaître naziva hipergrafologijom.

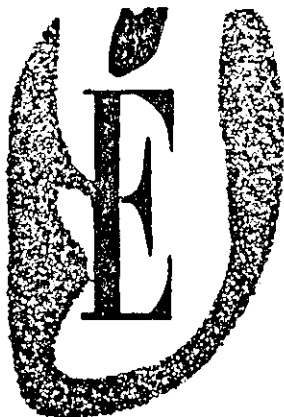
U letrističkim djelima možemo pratiti put svojevrsnog kodiranja sonorne materije grafičkim (vizualnim) znakovima. Najprije je to bio pokušaj kodiranja krika muzičko-fonet-skom transkripcijom. Zatim se letristički pjesnici počinju koristiti postupcima konkretne poezije (iako energično i s gnušanjem odbijaju svaku vezu s konkretnom poezijom: oni su ipak nešto posve drugo!). Evo jedne takve pjesme Rolanda Sabatiera (točka označava sekundu tišine):



ili npr. Lemaîtreove *Dadaletrije* u obliku cvijeta (*Dadalettrie en forme de fleur*):



Jacques Spacagna je izdao dvije brošurice *Lettrines* (Lettrines) u kojima je ispisao sva slova abecede tako da svako slovo predstavlja jednu pjesmu; evo jedne od takvih pjesama.



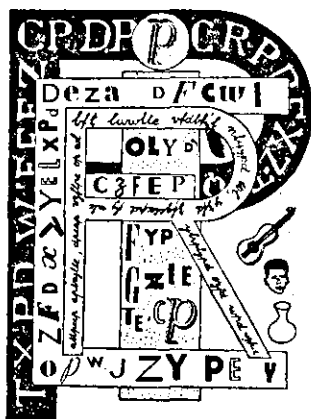
Dalje se išlo u posvemašno šifriranje; posve se napušta krik, kodiranje krika, i završava se na golom tekstu, čije dešifriranje zahtijeva izuzetne sposobnosti — u strpljivosti. Lemaître je »glavni« u izmišljanju pisama. Tako npr. piše tekst upotrebljavajući kao slova predmete čiji je oblik blizak obliku slova koje predstavlja: npr. balon predstavlja slovo »O«:



Ili npr. slijedeći tekst (za koji nam Lemaître kaže da govori o putovanju u Italiju), gdje pojedini simboli kodiraju sadržaj: otvorene oči znače »buđenje«, puna čaša znači »piti« itd.:



I čitalac bi se morao snaći (ako ima dobre volje!).



Ni drugi letristi ne zaostaju u produkciji šifriranih poruka; tako npr. Roland Sabatier piše ovakve pjesme:

[illegible]

Ponekad Lemaître velikodušno daje kompletan ključ za čitanje svojih hipergrafičkih tekstova kao npr. u slijedećem tekstu koji je šifriran raznim tipovima vinjeta:

} = p
 L = b
 H = m
 T = t
 A = d
 N = n
 G = gn (vigne)
 K = k
 G = g
 H = h (huit)
 H = h (halte)
 W = w
 Y = y (yod)
 V = v
 S = s
 Z = z
 CH = ch
 J = j
 R = r
 L = l
 I = i
 U = u
 OU = ou
 F = f
 EU (ceux) = eu
 O (gros) = o
 È = è
 Ê = ê
 IN = in
 U (note) = u
 ON = on
 A (patte) = a
 A (cas) = a
 AN = an
 E (cœur) = e
 E (muet) = e

Sabatier piše i ovakve afonije:



Opća destrukcija samog sustava šifriranja nalazi svoj krajnji domet u infinitezimalnim postupcima pisanja: ne radi se više o šifriranju tekstova, već o pisanju — crtanju posve proizvoljnih znakova; takva je npr. infinitezimalna proza Mauricea Lemaitrea pod naslovom *Lemaitreovo pismo generalu De Gaulleu o letristima i Francuskoj*.

[illegible]

le maître 1965

Drugi infinitezimalni postupak je udaranje po pisaćoj mašini, pa što ispadne; a ispadne ovo:

OEUVRE INFINITESIMALE
LE MAITRIENNE & %//!!

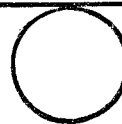
pour les générations
ultérieures scadi
renous??//°°%!!!

[illegible]

OEUVRE INFINITESIMALE
DESTRUCTRIVELEMAITRIE
NESSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSS

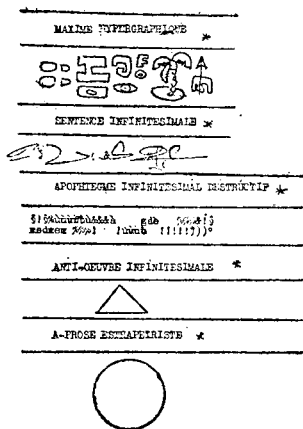
d5gqxcxoxqxc:9!9!5!!!!!!%wv%
 :.:?:. / 7899!9!9!9!9!
 juu i=:?:=w+//. /?:699!
 *.:!!1!15555555cgaagaa
 a:,:=:=-:6-cgaagaaagaaagaa
 +=!!!!119 7.7.7 7899777799
 %9%9555555577779999.7.7.7 7899777799
 98 7777777799/9.79.+9+/. 97.7.97+

5!!525!5??;++:5.25 7



* Paru dans Sigheaux I
1938. Comme il est
dit page précédente,
les lettres x c q q d i, de
venues inutiles, servent de
symboles indicatifs.

Konačno, evo još nekoliko Lemaîtreovih djela koja pokazuju razne faze letrizma; to su: hipergrafička maksima, infinitezimalna rečenica, destruktivna infinitezimalna apoftegma, infinitezimalno anti-djelo i estapeiristička a-proza:



* .fina. 65
Le Krime?

Ozbiljno ili neozbiljno?

Letristi nisu uspjeli kodirati KRIK i svi postupci kodiranja samoga TEKSTA izraz su nemoći da se kodira KRIK.

4) Letristički »štosevi«, vicevi, nepodopštine

Kao svi prividni ili stvarni avangardni pokreti i letristi imaju svoje manifestacije protesta, rušilačkog bijesa, negacije postojećih oblika i odnosa. Jedna takva letristička manifestacija održana je za vrijeme III pariskog bijenala u Muzeju moderne umjetnosti. Letristi su započeli priredbu čitanjem najnovijih radova: pored već poznatih, standardnih radova letrizma koji se svode na igru zvukova, tempa, intonacije i intenziteta, izvedena su i najnovija ostvarenja letrizma: improvizacije i afonije. Improvizacije su se sastojale iz najrazličitijih glasova, uzdaha i krikova izgovorenih u brzom (hot) ili polaganom (cool) ritmu; te improvizacije na određenu temu bile su, prema riječima samih autora, pokušaji da

se glasom imitiraju improvizacije džez muzičara. Korak dalje prema totalnoj destrukciji glasovnih odnosa bile su pjesme sastavljene od jednog jedinog glasa izgovorenog u najrazličitijim zvukovnim realizacijama; ova su djela bila snimljena na magnetofonske vrpce tako da je njihova interpretacija uključivala i mnogobrojne tehničke efekte koje je moguće ostvariti prilikom magnetofonskog snimanja. Reakcije publike bile su različite: neki su oduševljeno pljeskali, neki su se glasno smijali, a neki su glasno protestirali. Ove posljednje je Isidore Isou u nekoliko navrata nazvao »glupanima, provincijskim pjesnicima nesposobnima da shvate veličinu moderne umjetnosti«. Na primjedbju jednoga gledaoca da nije zgodno termin »provincijski pjesnik« upotrebljavati u pogrdnom smislu, jer su najveći francuski pjesnici rođeni upravo u provinciji, Maurice Lemaître je odgovorio da to nije točno, jer je on (Lemaître) rođen u Parizu.

Drugi dio programa počeo je čitanjem manifesta buduće umjetnosti (*Manifeste pour le bouleversement des instruments sonores*). Gledaoci su u programu upozoreni da se radi o »najvažnijoj revoluciji koja je ikada izvršena u povijesti zvučnih instrumenata«. Letristi se više ne zadovoljavaju slobodnim kombinacijama glasova, već idu mnogo dalje: rastavljaju glasove na njihove nečujne (!) sastavne dijelove i od tih dijelova tvore pjesme koje izražavaju neizrecivo, ali su, na žalost, nečujne. Isouov manifest predviđa jedinstvenu umjetnost budućnosti koja više neće voditi računa o materijalu, jer svaki materijal može biti umjetnički, pogotovo ako se služimo njegovim nevidljivim, nečujnim i neopipljivim dijelovima: tako će se pjesme moći stvarati iz boja (nevidljivih), muzika će se komponirati iz kamena (nevidljivog i neopipljivog), a slikarstvo će nastajati iz partikula glasova (nečujnih). Ukratko: umjetnost će biti jedinstvena, jer će biti sastavljena iz sitnih, nevidljivih, nečujnih, neopipljivih čestica; tako će nestati razlike između poezije, slikarstva, kiparstva, muzike, plesa.

Nakon izlaganja smjernica »nove umjetnosti« interpretirana su na »moderan« način muzička i književna djela »od Bacha do Schönberga i od Homera do letrista«. Publika je, dakako, upozorena da je osnova »nove umjetnosti« tišina, a

da buka, odnosno zvuk, u stvari označava pauzu, to jest tišinu u »staroj umjetnosti«. Najprije je izvedena *Afonija za aparat i četku za brijanje*: okružen trojicom svojih sljedbenika, od kojih je jedan držao čašu vode, drugi ogledalo, a treći ručnik, Isidore Isou je nasapunao lice i obrijao se u apsolutnoj tišini, jasno, samo na pozornici, jer je publika sve to veoma glasno komentirala. Ova je afonija izvedena, navodno, na temu Bacha. Nakon toga slijedila je *Simafonija* [ne simfonija] *za cigaretu*: četvorica letrista zapalili su cigarete i popušili ih — i to je bilo sve. U *Kantati za metlu i krpu* letristi su brisali prašinu i meli pozornicu, u *Himni za nepismene* svaki je letrist s velikom pažnjom listao po jedan policijski roman, u *Zboru za vidljivu četku i nevidljivi auto* letristi su se uzajamno četkali vidljivom četkom, dok je auto, kako je bilo predviđeno naslovom, bio nevidljiv.

Ova prva demonstracija »jedinstvene umjetnosti budućnosti« završila je dosta neslavno: u jedanaest sati čuvar izložbe ugasio je svjetla i zamolio publiku da napusti dvoranu. Isou je uzalud protestirao; čuvar je bio uporan: on je plaćen do jedanaest sati i ne želi badava raditi, a umjetnost budućnosti ga ne interesira.

I letristi su počeli pisati afonističke pjesme! Ma kako to izgledalo apsurdno, afonistička (nezvučna) pjesma ipak se piše kako bi čitalac ili izvođač znao što treba raditi. Evo (u prijevodu) jedne Sabatierove afonije:

Solo za ubijanje vremena
Afonističke improvizacije

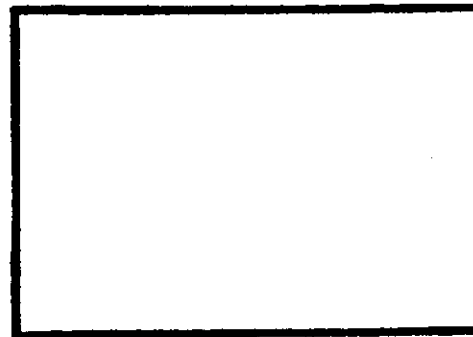
Zbor sastavljen od 8 instrumentalista izvodi redom slijedeće pokrete:

- a) češljati se,
- b) uzeti novine, čitati nasumce. Izvođač zatvara novine svaki put kad nađe riječ »i«,
- c) skakati,
- d) učiniti koji korak, i ponovno na a) itd...

Evo i monolettrističke afonije »Noć u metrou« istog autora, koji u fusnoti napominje da se radi o a-fonemu koji treba pažljivo promatrati 30 minuta.

N_UIT AU METRO

*symphonie mono-
aphonistique.*



*a. phonème
à regarder
attentivement
durant 30
minutes.*

Maurice Lemaître je u travnju 1966. razaslao pozivnice za Festival svojih otvorenih djela nadumjetnosti — umjetnosti publike. Jedna od aktivnosti (tj. djela) tog Festivala bila je tzv. poliautomatska šetnja: učesnici su se trebali okupiti kod fontane Saint-Michel i zatim spontano predložiti itinerer šetnje, te posjećena mjesta komentirati posve slobodno, racionalno i iracionalno. U okviru istog Festivala Lemaître je

pozvao svoje pristaše da se okupe ispred Louvrea i da pisanjem parola po zidovima muzeja, tog novog Zida suza moderne umjetnosti, jasno, prema Lemaîtreu, izraze svoje nezadovoljstvo Malrauxovom kulturnom politikom. Detaljni program svake od ovih manifestacija bio je prazan list gdje su učesnici upisivali što im se svidjelo.

Lemaître je izdao i knjigu nazvanu *Slobodan ulaz* (*Entrée libre*), hipergrafički, poliautomatski, kriptografski, infinitezimalni, supertemporalni roman. Prvih pedesetak stranica tog romana izresci su iz raznih novina i časopisa, jer »ima li što konkretnije i suvremenije od izrezaka iz novina?«. Kako su izresci razni, svaka je knjiga u stvari unikat, te čitalac tako može kupiti i po nekoliko primjeraka iste, a ipak različite knjige. Čitaocima koji misle da knjige ipak nisu dovoljno različite Lemaître predlaže da istrgnu stranice, da ih promiješaju i ponovno slože po vlastitoj želji; za one kojima ni to nije dovoljno Lemaître ostavlja u drugoj polovici romana pedesetak praznih stranica koje mogu zadovoljiti svačije želje.

U ovo poglavlje letrističkih aktivnosti spada svakako i Sabatierova »pjesma« (nazovimo je tako) *Breton-ton*, koja u prijevodu glasi ovako:

1 izvođač.

materijal: Manifest nadrealizma Andréa Bretona.
i kako slijedi:

- U cijelosti pročitati ili ponovno pročitati djelo.
- Poderati 30. stranu na četiri komada.
- Poslati 82. stranu Altmannu,²⁰ 8 rue des Colonels Renards, Paris XVI.
- Pljunuti na korice knjige.
- Izbušiti 3 rupe u dnu 8. strane.
- Siaviti 12. stranu na mjesto 5. strane.
- Slušati jedno Satieovo djelo čitajući strane 20, 21, 22, 23, 24.
- Ne gledati više knjigu.
- Zdrobiti jaje na 101. strani.
- Bečiti se knjizi.
- Proći ulicom Seine s knjigom pod rukom.
- Baciti u kanal ono što je ostalo od knjige Andréa Bretona.

Ovakve manifestacije imaju isključivo rušilačku, negatorsku funkciju; one mogu biti i neozbiljne, jer su izraz letrističkog revolta protiv ozbiljnog. Međutim, iz sveopćeg letrističkog negiranja i razaranja izrasla su ipak i neka remek djela.

5) Remek djela letrizma

Nema ih mnogo! Ipak dovoljno da nam onemoguće da u cijelosti odbacimo letrizam. Mnoge su letrističke pjesme veoma atraktivne i sadržajne za slušaoca. Samo ih treba čuti! Manje ih je koje su takve i za čitaoca. Jedan od takvih je Lemaîtreov letristički sonet za dva glasa *Moi sans toi* (*Ja bez tebe*):

HOMME:

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

FEMME:

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

LES DEUX ENSEMBLE:

Toi et moi, karinô aimons lilèy
Moi et toi, torinô, rimons soleil
Tropiques et vins, à mer et chaluppe
Toi et moi, solitülèy
Moi sans toi marina, dolidolèy
lèy é lonlèy, dolidol é lonlèy

Leksički elementi francuskog jezika (ČOVJEK: ... Ja bez tebe ... ŽENA: Ti bez mene ... Tvoje tijelo, prijateljice, i tvoje oči ... Pozlaćene ... kome ... OBOJE: Ti i ja ... lju-bimo ... Ja i ti ... rimujmo sunce. Tropi i vino, na more i ... Ti i ja ... Ja bez tebe ...) daju neki okvirni sadržaj, osnovnu intonaciju pjesme i tako osmišljavaju i letrističke elemente pjesme.

Međutim, istinska remek djela letristi su ostvarili afonijom — tišinom. U siječnju 1964. Lemaître je objavio svoj *Manifest za estetizaciju naslova afonističkih djela (Manifeste pour une esthétisation du titre des oeuvres aphonistes)*. Lemaître traži:

»Prije no što se zašuti (...) i prije no što se interpretira tišina, ŽELIM DA NAS SE OBDARI LIJEPIM NASLOVOM (...) i neka se od tog naslova napravi djelo za sebe, pjesma, priča ili govor (...) Neka se zvučna praznina uvede sonetom! Neka basna bude predgovor zvučnoj rupi! Neka se timpan-ska rupa obaviye etiketom džojsovskog stila!«

I evo u prijevodu, jednog Lemaîtreovog naslova (pjesme), neospornog remek djela letrizma!

KRIK za pjesnike u ovoj bogatoj zemlji koja ne obogaćuje svoje pjesnike

KRIK za neznalice što ne znaju ni ime svojoj nesreći

KRIK za sve mrtve Aurèsa, ali i za nove jariće Alžirske Republike

KRIK za Španjolsku, a kada se kaže za Španjolsku, svi razumiju. Nismo skauti, ali problem neće nikada biti premašen, to nećemo dopustiti

KRIK za radnice u tvornicama s naročitim obzirom na one koje imaju naprednjačkog gazdu

KRIK i za mlade proletere koje preziru i zezaju stari sindikalisti

KRIK još i uvijek za Židove, Židove, Židove...

KRIK za beskompromisne, one iz Partije i sve druge, jer jebati mačku mater znači htjeti bolje živjeti

KRIK za te drage stare benaste anarhiste

KRIK za one kojima ćemo pisati

KRIK za indijsko dijete što ne razlikuje steak od chateaubrianta

KRIK za sovjetske pjesnike koji više vole Hljebnikova od Majakovskog

KRIK za Marilyn Monroe, koja me nije poznavala, i krik za Louise Brooks, koju nikada neću vidjeti kako se smiješi u sjeni, kao u završnoj sekvenci »Nagrade ljepote«

KRIK za bijesnu antisemitkinju što se jednog dana podigla uz kolodvor Saint-Lazare, a danas ju je vjerojatno svladao OAS;

krik i za lijepu djevicu crno-stopalo koju sam susreo u vlaku za Beaune, koju nikada neću oženiti i koja se danas vjerojatno sjeća mojih riječi o francuskom Alžiru;

krik i za mlade komunističke pjesnike koje varaju izdajica Aragon i njegova sramna Laure Triolet; volio bih da mogu danas podijeliti njihov bijes i zgražanje. Da, krik za sve njih, reći ćete da govorim ko-ješta, ali nije potrebno, braćo i sestre, da se međusobno ubijamo da bismo stvorili jednu obitelj

KRIK za onu koja me nije voljela kao i za onu koju su mi deportirali u Auschwitz zahvaljujući izvanrednoj suradnji francuske policije

KRIK za uspomenu izgubljenju na obali rijeke i, bože moj, koliko bih dao, kao što se kaže, za samu toplinu tog sunca...

KRIK za žene s vaginom masakriranom službenim zakonom seksa, i za one koje plaćaju užitak strašnog čekanja krvi

KRIK za Tristana Tzaru koji je bolestan, i Malrauxa koji ne prestaje

KRIK za velikog Charlesa, koji mene ne impresionira, koji me ne nasmijava, i koji ima i suviše prava, a da ne bi imao krivo

KRIK za dijete koje me je tuklo kad sam bio mali i dijete koje sam tukao kad sam bio veći

KRIK za odbjegli djecu i za djecu samoubojice kojima zakon od 28. studenog 1955. zabranjuje da zauraju po posljednji put u jednom od dnevnika

KRIK za staru djecu i starce njihovih godina

KRIK još uvijek i uvijek za crnce koje ujedaju policijski psi Alabame, za crne iz Angole i one iz Južne Afrike, a također i za obojene dame Liberije, što su sada teško, teško, ali nužno razočarane dobivenom slobodom

KRIK ... znam da vam govnam, ali zaista treba vikati za komemoratore, »konstruktivce«, nonšalantne, nehajne i striktnne, koji nam žderu zrak i pritišću nam grudi

KRIK za vas, jasno, ali

KRIK i za mene, koji se gušim od bijesa i često znam tek vikati

KRIK ponovo za pjesnike ove zemlje, koja zaista ne voli svoje pjesnike

KRIK NEZAMIŠLJIV

KRIK NEZAMIŠLJIV I NEĆUJAN

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

Iako se radi o praznoj stranici, dakle jednoj ipak neprihvatljivoj formi poezije, takav nas naslov prisiljava da se nad tom prazninom zamislimo. Možemo se podsjetiti tzv. »ključnih« riječi kod Baudelairea, Mallarméa ili drugih pjesnika; te su riječi toliko bogate sadržajem da ih ni najbolji glumci ne mogu adekvatno zvukovno realizirati; jedva možemo zamisliti odgovarajuću zvukovnu realizaciju takvih riječi. I tu nam poezija izmiče, prestaje biti izgovorena riječ i postaje, odnosno ponovno postaje tišina. Tako dolazimo do, bar za sada, krajnje točke letrističke teorije; poezije izražene tišinom.²¹

KAKO JE POEZIJA POSTALA KONKRETNA

1) Što je to konkretna poezija?

Osnovna misao teoretičara (Max Bense, Eugen Gromringer, Pierre Garnier) konkretne poezije je ova: jezik nije samo sredstvo komunikacije već i određena materija koja se može estetski oblikovati; konkretna poezija, dakle, nastaje iskorištavanjem jezične materije ne radi komuniciranja uobičajenim jezičnim simbolima (riječima), već iskorištavanjem zvukovne i vizualne forme ili semantičkog naboja jezične materije: konkretna pjesma komunicira svoju vlastitu strukturu, ona obrađuje jezik kao materiju lišenu svake dužnosti predstavljanja. Prema Pierreu Garnieru poezija se do pojave konkretne poezije »temeljila na alegoričnom jeziku i asociacijama misli koje je on izazivao, ukratko na Pavlovljevu zakonu uvjetnih refleksa.« (...) »Jezik je skup uobičajenih izraza, a uloga je pjesnika da pomoću slike stvori osjećaj ili misao koji su gotovo uvijek strani toj slici. Radi se, dakle, o refleksima, i kao što je Pavlovljev pas slinio kada je čuo zvonce, čitalac treba vidjeti sunce čitajući riječ 'sunce', mora percipirati pojam virilnosti čitajući 'stablo' ili pojam svježine dešifrirajući riječ 'djevojka'« (Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, Paris 1968, str. 16).

Ovakvo poimanje jezika, odnosno umjetnička ostvarenja nastala iz ovakvog poimanja jezika nazivaju se KONKRETNA

POEZIJA; to je ime dala 1955. grupa »Noigandres«, koja je djelovala u Brazilu, nakon dogovora njihova predstavnika Decija Pignatarija i jednog od evropskih teoretičara konkretne poezije, Švicarca Eugena Gromringera.

Na teorijskom planu na području te nove poezije (umjetnosti) postoje dva osnovna smjera: 1) tendencija koja smatra da je jezik precizan racionalni mehanizam koji dopušta sva

se	n	za
se	n	zo
se	n	za
se	n	za
se	n	za
se	n	za
se	n	so

Mirella Bentivoglio

[illegible]

•the window is closed

Henri Chopin

eksperimentiranja; 2) tendencija koja shvaća jezik kao živi organizam koji ima određenu energiju, konstelirajući snagu lingvističkih skupina. Ova se druga struja, koja smatra jezik materijom koja se može pretvoriti u energiju, ponekad naziva i SPACIJALIZMOM.

Konkretna poezija ostvaruje se u više različitih oblika, uglavnom ovisno o mediju koji odabere. Najčešći i najpopularniji oblik je VIZUALNA POEZIJA. Vizualna se poezija pri-

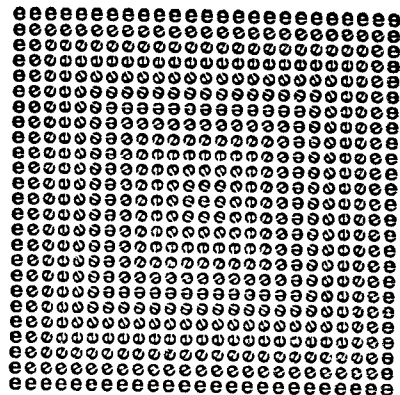
blizava slikarstvu: u takvoj poeziji semantizam nije uvijek odsutan, ali je veoma često sveden na igru riječi ili slogova; ipak, i u takvim ostvarenjima dominantna je njihova vizualna, grafička forma.

[illegible]

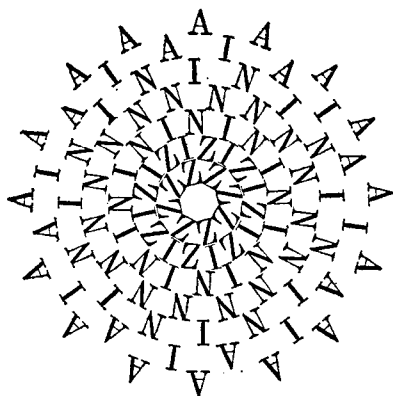
Ernest Jandl

Međutim, vizualna poezija veoma lako izmiče društvu, sredini, jeziku, prestaje biti izraz i postaje, kako nas uvjeravaju neki teoretičari (npr. Garnier), energija. Takve su pjesme onda lišene i najmanje semantičke vrijednosti; sastavljene su isključivo od slova (čak ne od slogova), a neki predstavnici spacijalizma idu i dalje: napuštaju slova i koriste se drugim uobičajenim (interpunkcijom) ili neuobičajenim znakovima, od kojih stvaraju vizualnu poeziju, odnosno »pretvaraju jezik u energiju«.

Jedan drugi pokušaj pretvaranja materije riječi u energiju predstavlja FONETSKA POEZIJA. Ta poezija nužno pretpostavlja upotrebu magnetofona i obilato se služi svim tehničkim mogućnostima koje magnetofon pruža: rezanje, montaža,



Timm Ulrichs



Mary Ellen Solt

trik-snimanje (snimanje zvuka na već snimljeni zvuk), mijenjanje brzine snimanja ili reproduciranja itd. U takvoj isključivo zvukovnoj poeziji Garnier razlikuje foničnu i fonetsku poeziju: fonična poezija rezultat je direktnog komponiranja raznih zvukova, šumova na magnetofonskoj vrpici; fonetska poezija osniva se na glasovnoj strukturi jezika i općenito na svim zvukovima koje mogu proizvesti ljudski govorni organi;

jasno, i fonetska i fonična poezija uvijek se specijalno obrađuju prema tehničkim mogućnostima magnetofona.

Doduše, u stvaranju fonetske poezije Pierre Garnier čini istu grešku koju su činili i njegovi prethodnici letristi: piše takvu poeziju, dakle u štampanom obliku daje ono što ima vrijednost isključivo kao zvukovna realizacija. Evo jedne fonične pjesme Pierrea Garniera objavljene u *Manifestu za novu vizualnu i foničnu poeziju* (*Manifeste pour une poésie nouvelle visuelle et phonique de Pierre Garnier*), »Les Lettres«, No 29, 8^e série):

Je n'ai jamais pu visiter un zoo
sans que les bêtes saignent devant moi

sans que le lion me regarde
comme s'il se vidait de son sang

sans que l'antilope marche
sur un fouillis d'artères et de veines ouvertes:
on l'a arraché avec toutes ses racines

je n'ai jamais pu faire de
distinction
entre le zoo et l'abattoir
entre le musée et le cimetière
entre le poème et le camp

on tourne les rues
on tourne la roue
on tourne le lion
on tourne les hommes
on tourne la pâte

on tourne les enfants
les enfants apprennent à tourner
ils crient
mais ils s'intègrent
ils tournent
ils tournent

ils perdent leur sang
ils deviennent lion
ils deviennent plante
ils posent leur sang
il reste l'enveloppe

il reste le cuir
il reste la peau
il reste le poème

il reste le trou

il reste le rond
il reste le trait
il ne reste rien.²²

Možda ova pjesma u svojoj zvukovnoj realizaciji i tehničkoj obradi na magnetofonskoj vrpici i dobiva neka specifična, »konkretna« obilježja, ali u formi u kakvoj nam je prezentirana ona se posve uklapa u postojeću tradiciju »obične« poezije.

SEMANTIČKA POEZIJA upotrebljava jezik indikativno, poput nekog recepta ili veoma kratke naredbe, u krajnje

10°	15°	5°
MER SOLEIL SENTIER	ÉTOILE MONT-SAINT-MICHEL	MONT-SAINT-MICHEL LE BRAS COULE DE L'ÉPAULE A LA MAIN MER SOLEIL DES PAS
15°	10°	
MONT-SAINT-MICHEL CLOCHES	LA MER CHERCHE SUR LE SABLE UN SANG DESCEND DU CŒUR DES PÉLERINS DU ROUGE UN SOLEIL	
5°	15°	
ÉCOUTEZ LES BATTEMENTS DE VOTRE CŒUR FUSÉE LONGEZ UN MUR UN MUR UN MUR UN MUR	LA TABLE L'ABBÉ LE JARDINIER MONT-SAINT-MICHEL DE L'HERBE DE L'HERBE UNESOURCÉ	
10°	15°	
UNE PENSÉE DESCEND DANS LA MAIN DANS LES DOIGTS SORT DE LA MAIN	DE L'HERBE UN MUR DES CLOCHES MONT-SAINT-MICHEL FUSÉE HIRONDELLES CYGNES	
15°	5°	10°
UN ANGE UN ARCHANGE MONT-SAINT-MICHEL TOLEDE NAZARETH ASSISE	ICH SEHNE MICH NACH DIR	LA MER LE SOLEIL SENTIER ÉTOILE

Pierre Garnier, Semantička pjesma²³

osiromašenom (šifriranom?) obliku. To je slijed znakova, riječi, panoa, pravaca, »da bi se doživjelo nekoliko trenutaka poezije«. Evo jedne semantičke pjesme Pierrea Garniera; radi se o slijedu riječi o kojima bi trebalo razmišljati; iznad svake grupe riječi autor označava vrijeme koje toj grupi trebamo posvetiti.

Konačno, u ostvarenja konkretne poezije spadaju i ovakve matematičko-geometrijsko-lingvističko-vizualne akrobacije, gdje se posve proizvoljnim (apsurdnim) kombinacijama zaključuje da je brod jednak glavi pupavca. (!??)

Solution:

Bateau =

ou $15 \times 0 = 0$ donc:

La tête n'est aucune tête.
Le fusée n'a aucune tête.

Décomposition:

et calcul des surfaces

Le bateau = $\frac{1}{2} + 6 + 2 + 1 = 9\frac{1}{2} = \frac{19}{2}$ (donc 9 sur 2)

Le bateau = $\frac{19}{2} + \dots$

Un bateau est une tête de puppe

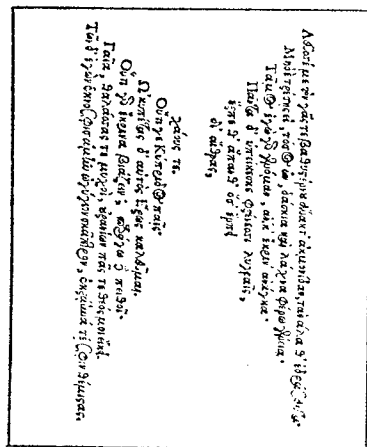
J. Blaine

Kako su okna na brodu i dim predstavljeni znakom »o«, autor brzo zaključuje da nemaju nikakve važnosti jer

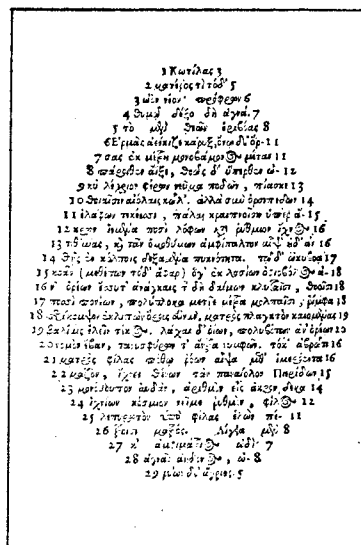
» $15 \times 0 = 0$ «. Mjerenjem površine broda dobiva se 19/2 (francuski: dix 9 sur 2 — deset 9 na 2). I jasno, kada se deset devetki stavi na broj dva i tome se dodaju preostala dva elementa broda (zastava i otvor za sidro), dobivamo glavu pupavca. Zaista konkretno!

U ostvarenja konkretne poezije još se ubraja KINETIČKA POEZIJA: to su pjesme (slike, skulpture) u pokretu, koje se pred nama formiraju, transformiraju, deformiraju, ponovo formiraju; MULTIDIMENZIONALNA POEZIJA stvara se od pokreta, geste, mimike, boja, forma; veoma bliska multidimenzionalnoj je i TAKTILNA POEZIJA, koja se u principu stvara i »čita« bez gledanja, odnosno gledanje služi tek kao neka vrsta kontrole; bitna je oznaka ove poezije njena isključivo noćna upotreba za razliku od ostalih tipova konkretne poezije, koji se konzumiraju pri svjetlosti. U području konkretne poezije ponekad susrećemo i termin OBJEKTIVNA POEZIJA; to je poezija koja nastaje iz suradnje pjesnika s drugim umjetnicima: slikarima, kiparima, muzičarima.

U konkretnoj poeziji jezik više ne znači; on nije socijalni medij koji modificira pojedine individualne izraze da bi mogli biti prihvaćeni, da bi bili razumljivi. Proces stvaranja dolazi



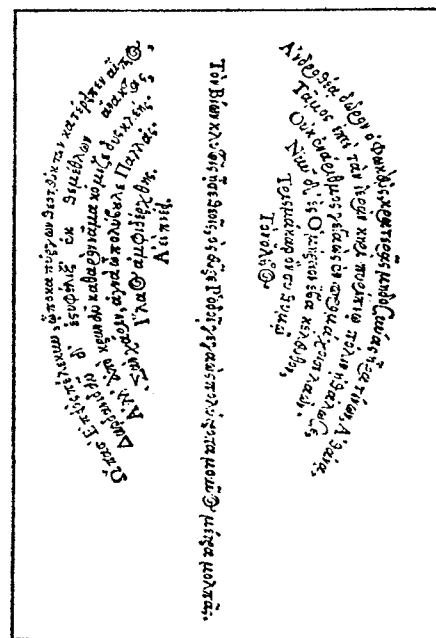
Simmias (str. 127)



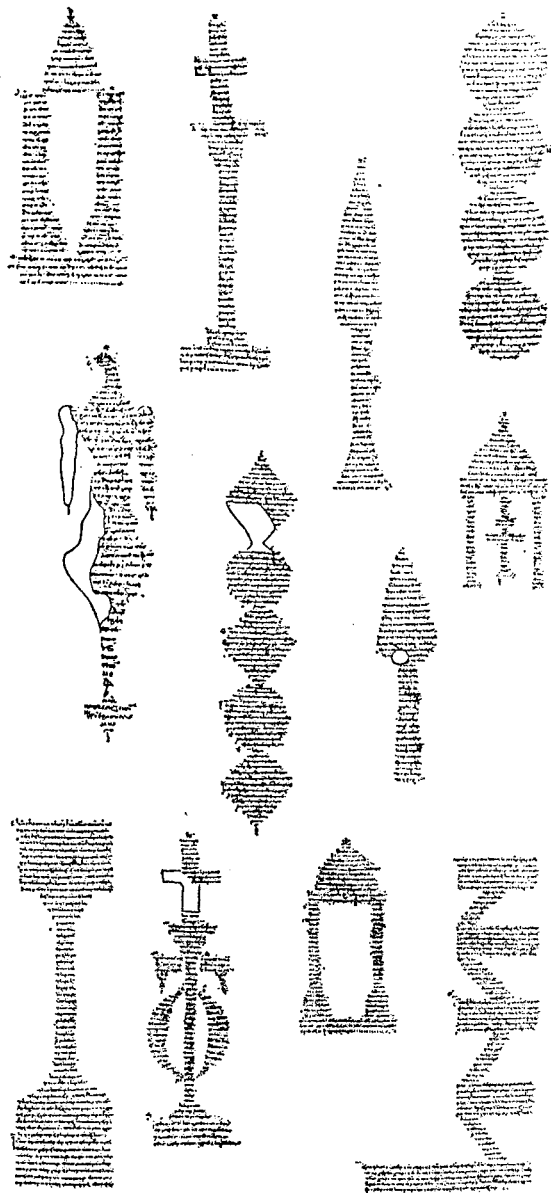
prije brige oko razumijevanja. Komunicira se samom prisutnošću stvaranja, a ono se ne organizira u funkciji semantičke, nego u funkciji estetske informacije. »Estetska informacija«, kaže jedan od teoretičara, Max Bense, »ne prenosi značenje, nego svoju vlastitu realizaciju«. (Vidi Garnier, op. cit., str. 14.)

2) Malo povijesti

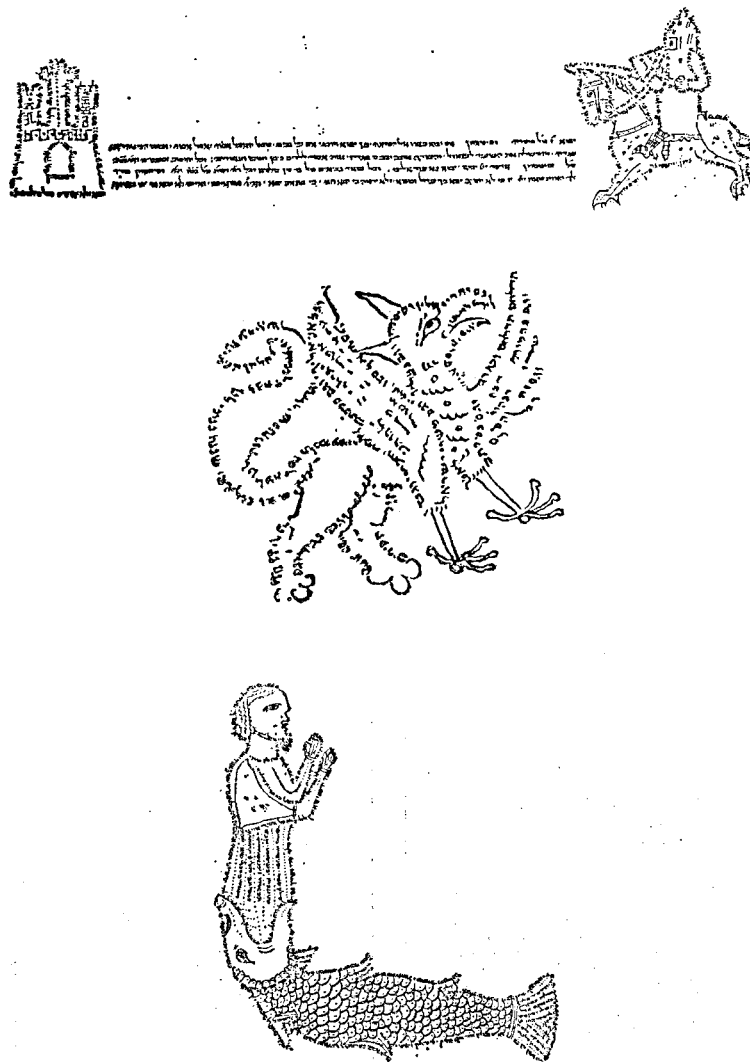
Početke slikanja tekstom nalazimo već u IV stoljeću prije naše ere: Simmias s Rodosa poznat je kao autor prvih kaligrama. Evo nekih njegovih pjesama u obliku krila, jaja ili sjekire:



Iz X stoljeća poznat je grčki tekst Djela apostola koji se čuva u Nacionalnoj biblioteci u Parizu; u ovom se djelu tekstom slika oko tisuću različitih oblika, ponajčešće križeva.



U hebrejskim srednjovjekovnim tekstovima koje je nedavno otkrio Berjouhi Barsamian Bowler nalaze se brojni crteži tekstem.



Čaše i flaše kao recipijenti pjesničke inspiracije često su ne samo opisane, već i nacrtane tekstom. Evo ih nekoliko koje dugujemo francuskim autorima Panardu i Capellu s kraja XVIII i početka XIX stoljeća.

Nous ne pouvons rien trouver sur la terre
Qui soit si bon ni si bon que le verre.
D'autre amour breuvage charmant,
C'est toi, champêtre fougère,
C'est toi qui sers à faire
L'heureux instrument
Où souvent paille,
Mousse et brille,
Le jus qui rend
Cal, riant,
Content.
Quelle douceur
Il porte au cœur!
Tôt,
Tôt,
Tôt,
Qu'on m'en donne,
Qu'on l'estonne;
Tôt,
Tôt,
Tôt,
Qu'on m'en donne
Vite et comme il faut
L'on voit sur ses flots chéris
Nager l'allégresse et les zis.

Buvons, amis, et buvons à plein verre.
Enivrons-nous de ce nectar divin!
Après les Edices, sur la terre,
Rien n'est aimable que le vin;
Cette liqueur est du tout-à-tout-à-tout
Buvons-en!... Nargue du sage
Qui, le verre en main,
Le haussant soudain,
Craint, se ménage,
Et dit: hola!
Trop cela!
Hola!
La!
La!
La!
Car
Panard
Apour refrain:
Tout plein!
Plein!
Plein!
Plein!
Félicite,
Célébreux
Sa mémoire;
Et, pour sa gloire,
Mions, chantons, aimons, buvons.

Que mon
Flacon
Me semble bon!
Sans loi,
L'ennui
Mennuit,
Me suit;
Je sens
Mes sens
Mourant,
Pezant.
Quand je le tiens,
Dieux! que je suis bien!
Que son aspect est agréable!
Que je fais cas de ses divins présents!
C'est de son sein fécond, c'est de ses heureux flancs
Que coule ce nectar si doux, si délicieux,
Qui rend tous les esprits, tous les cœurs satisfaits.
Cher objet de mes vœux, tu fais toute ma gloire.
Tant que mon cœur vivra, de tes charmes bienfaits
Il saura conserver la fidèle mémoire.
Ma muse, à le louer, se consacre à jamais.
J'aimé dans un caveau, tantôt sous sa treille,
Malgré, de ma voix accompagnant le son,
Répétera cent fois cette aimable chanson:
Régne sans fin, ma charmante bouteille!
Régne sans cesse, mon cher flacon.

Bouteille,
Merveille,
De mon cœur,
Ta liqueur
Vermille
Me séduit,
M'enchante,
M'entraîne,
Agrandit
Mon esprit,
L'enflamme
Et produit
Sur mon âme
Le bien le plus doux!
Au bruit de tes glorieux
Quelle sans ne serait ravie!
Tu sais nous faire supporter
Les plus noirs chagrins de la vie,
Et des tourments (plus affreux) de l'enfer
Par des chemins de fleurs tu sais nous écarter.
Loin de toi qui pourrait encore trouver des charmes!
A tes coups adoucis qui pourrait résister,
Quand le puissant amour à tes pieds met ses armes,
Pour accroître sa force, et mieux blesser après
Les cœurs indifférents qui bravent ses succès
Et les heureux effets que produit ton génie?...
Mais combien de mortels ont dû sentir que moi,
Mieux que moi célébré ta puissance infinie,
Et fait de te célébrer leur conversation loi!
Firon, Collé, Panard, Vade, Favard, Scabine,
En adorant ton culte, ont illustré ta scène,
Et nous ont tous appris à oublier jamais
Que le feu des plaisirs qui circule en nos âmes;
Besoin d'aimer, d'aimer de douces âmes,
Sont les moins grande de tes bienfaits.

Kao preteče suvremene konkretne poezije obično se spominju pjesnici koji su pokušali tražiti nove putove pjesničkog izraza, koji su imali snage, hrabrosti i nadasve talenta da se odupru tradiciji i da je premaše, da stvore novu tradiciju: Gérard de Nerval, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, pjesnici futuristi, dadaisti, letristi, Ezra Pound, E. E. Cummings, Raymond Queneau samo su najznačajniji.

Direktni začetnik suvremenog konkretnog pjesništva, ili bar vizualnog pravca konkretnog pjesništva, nesumnjivo je Stéphane Mallarmé. Taj nemirni duh pokušao je grafičkim elementima — raznim veličinama i tipovima slova, te iskorištavanjem prazne površine papira — ostvariti svoju viziju poezije. Iako je tom tehnikom ostvario tek jedno djelo, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Mallarméov utjecaj na konkretnu i uopće suvremenu poeziju je očit. Mallarméova pjesma *Un coup de dés* ne može se čitati poput tradicionalne pjesme jer nas veličina slova, njihov raspored na stranici i prazne površine navode na to da pojedinim dijelovima pridamo veće značenje (dijelove štampane velikim slovima, npr., ne samo da ističemo u čitanju pjesme nego ih i vremenski ranije uočavamo), da obogaćujemo, produbljavamo značenje drugih elemenata, obavijajući ih tišinom, praznom površinom stranice. Evo kako izgleda ulomak Mallarméova *Un coup de dés*:

ce serait

pire

non

davantage ni moins

mais autant indifféremment

LE HASARD

(Choit
la plume)

Mallarméovu novinu u poeziji kasnije su prihvatili u pogledu korištenja raznih tipova slova dadaisti. Međutim, dok Mallarmé raznim tipovima slova u stvari usmjerava čitaoca prema mogućnostima interpretacije svoje pjesme, dadaisti se koriste raznim tipovima slova isključivo u svrhu privlačenja pažnje, šokiranja, razbijanja ustaljenih navika.

HYPOCRISIE DES GARANTIES IMMORTELLES : Il n'y a aucune importance il n'y a pas de transparence ni d'apparence

MUSICIENS CASSEZ VOS INSTRUMENTS AVEUGLES sur la scène

La SERINGUE n'est que pour mon entendement. **J'écris parce que c'est naturel comme je pleure comme je suis malade**

L'art a besoin d'une opération

L'art est une **PRÉTENTION** chauffée à la **TIMIDITÉ** du bassin urinaire, **l'hystérie** née dans **l'atelier**

Nous cherchons la force **droite pure sobre unique** nous ne cherchons **RIEN** nous affirmons la **VITALITÉ** de chaque instant

l'anti-philosophie des acrobaties spontanées

Tristan Tzara, Čedni proglas

Naprotiv, pjesnici koji se u svojim ostvarenjima koriste praznim površinama posve slijede misao Mallarméa: riječi obavijene tišinom — praznom površinom — dobivaju dublje, bogatije značenje; njihovo se trajanje produžava i traje ko-

liko i njihova tišina. Efektne primjere iskorištavanja prazne površine nalazimo npr. u Cocteauovoj pjesmi *Le Cap de Bonne-Espérance*²⁴ (*Rt Dobre Nade*):

Les coqs répandent l'aube

Enfin
voir ce gibier
face à face
Halète coqs
pèse coqs
herbe coqs
ring d'ombre coqs

Jacob lutte contre l'ange
toute la nuit

Au matin
il était seul

I neki drugi pjesnici koristili su se specifičnim rasporedom riječi ili stihova. Louis Aragon, npr., u pjesmi *Elsa valse* (*Elsa pleše valcer*) neuobičajenim razmacima unutar stiha dočarava ritam valcera.

Quelle valse inconnue entraînant et magique
M'emporte malgré moi comme une folle idée
Je sens fuir sous mes pieds cette époque tragique
Elsa quelle est cette musique
Ce n'est plus moi qui parle et Mes pas sont guidés

Cette valse est un vin qui ressemble au Saumur
Cette valse est le vin que j'ai bu dans tes bras
Tes cheveux en sont l'or et mes vers s'en émurent

Valsons-la comme on saute un mur
Ton nom s'y murmure Elsa valse et valsera²⁵

Iako već i prije Apollinaireovih *Calligrammesa* nalazimo kod pojedinih pjesnika pokušaje da formom stiha »crtaju«, značajnije približavanje poezije i slikarstva, ili točnije: ostvarivanje moguće vizualne dimenzije poezije, započinje tek ovom Apollinaireovom zbirkom pjesama, po kojoj su druga slična pjesnička ostvarenja i dobila ime kaligrama.

Kod Apollinairea nalazimo različite kaligrame: počevši od skromnih kaligramskih ostvarenja pojedinih dijelova pjesme:

Fumées

Et tandis que la guerre
Ennoblant la terre
Je hausse les odeurs
Près des couleurs-saveurs

Et je fu
m
e
du
ta
bac
de
ZéNE

Des fleurs à ras du sol regardant par bouffées
Les boucles des odeurs par tes mains décoiffées
Mais je connais aussi les grottes parfumées
Où gravite l'azur unique des fumées
Où plus doux que la nuit et plus pur que le jour
Tu t'étends comme un dieu fatigué par l'amour
Tu fascines les flammes
Elles rampent à tes pieds
Ces nonchalantes femmes
Tes feuilles de papier

preko pjesama koje su čitave štampane u takvu obliku:

Cœur couronne et miroir

Q U M R
L R U M R
ES OS XU ENT
TOUR A TOUR
RENAISSANT AU CŒUR DES POÈTES

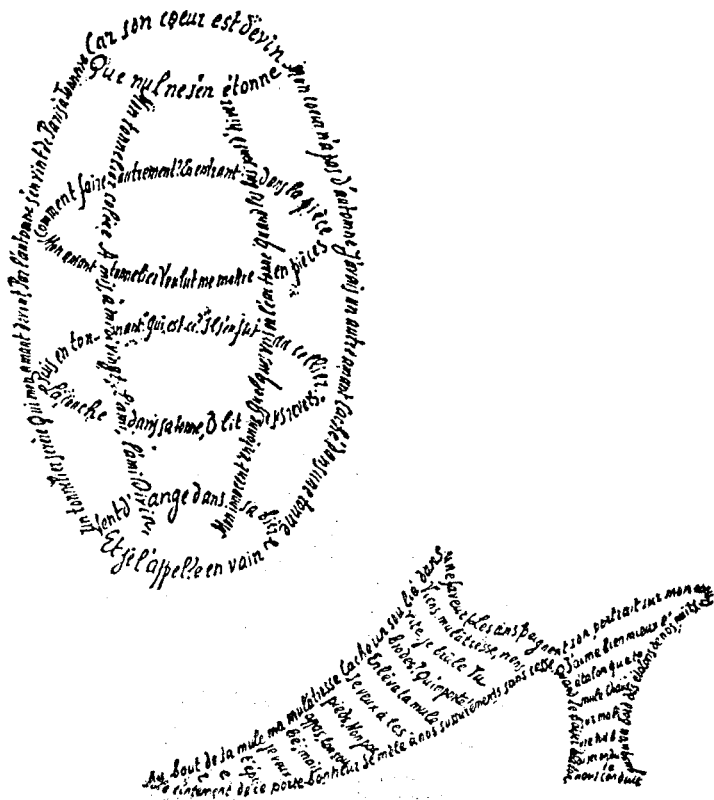
DANS
FLÛTE CE MI
DE LES ROUE
SONT JE
ME SUTS
COM EN
NON CLOS
ET VI
OS VANT
AN ET
LES TRAJ
DE COM
OI ME
MA ON

i konačno do takvih ostvarenja koja je teško slagati, te se obično donose u izvornom pjesnikovu rukopisu:

La mandoline Paillet et le bambou

Que cet effort te dise
la loi des odeurs
rien n'est pas encore
promis à l'automne
un jour
répondre aux
vagues
Bien
précisément
les
Pierres qui dirigent
l'organe
la mandoline
le bambou
les fleurs
les fruits
les feuilles
les branches
les racines
les fleurs
les fruits
les feuilles
les branches
les racines

Nakon Apollinairea i neki drugi značajniji pjesnici služe se formom kaligrama. Tako npr. Louise de Vilmorin nastavlja tradiciju figurativnih kaligrama,



a Pierre Albert-Birot piše kaligrame apstraktnih ili stiliziranih oblika.

LES CHANTEURS
MAIS PASSENT
ILS ONT LAISSÉ
UNCHANT DANS L'ARUE
PRENEZ-LE
IL VA MOURIR

ce serait un jardin suspendu
les potes y seraient plantés en pleine terre
si fleuriraient fleuriraient
que tout le monde en fleurirait et les fleurirait

Od kaligrama do ostvarenja konkretne poezije tek je mali korak.

U ovom povijesnom dijelu ne smijemo zaboraviti ni neke dadaističke tekstove, koji su veoma bliski, gotovo identični današnjoj konkretnoj poeziji; takvo je npr. XVI poglavlje *Dada manifesta o slaboj ljubavi i gorkoj ljubavi* (*Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*):

[illegible]

Tristan Tzara

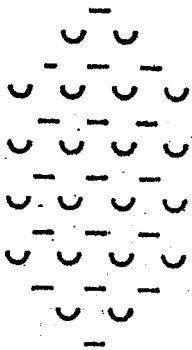
kp'eriouM Ip'er ioum
Nm' periii pERno...
kp'EtiberrEeEREDe
ONNOo gplanpouk
kontnpout pERNOUL
R.EEeEEeE pER...A
capAerrEE
mgfEd padANus
MTNou .tnou

Raoul Hausmann

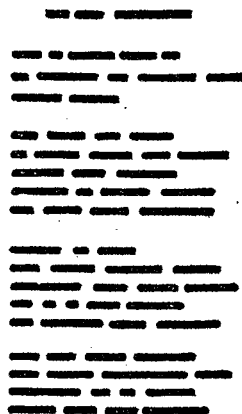
Tekstovi-crteži Ilije Zdanevića (*Ledentu le phare — un acte en Zaume*) objavljeni u Parizu 1913, Filippa Tommasa Mari-

Takve su npr. i fonetske pjesme Christiana Morgensterna i Mana Raya, ili *Optofonetska pjesma* Raoula Hausmanna:

**Fisches.
Nachtgesang.**



Christian Morgenstern



Man Ray

MAN RAY
Pony, Md 1924

пч кидайтс я чейи жжжжж
 р Г к Т р а Ва
 пу л я ю н я р я х А I
 П У Я I з л я т я
 С ю Ф А Я
 б

Ilija Zdanević

P I C N I C
I C N I C
I C N I C I
C N I C I
C N I C I N
N I C I N C
I C I N C
I C I N C I
C I N C I
C I N C I P

[illegible]

142

[illegible]

143

Minimalno značenje vizualne konkretne poezije raspada se na slogove:

[illegible]

Ilse i Pierre Garnier, Mehanička pjesma

[illegible]

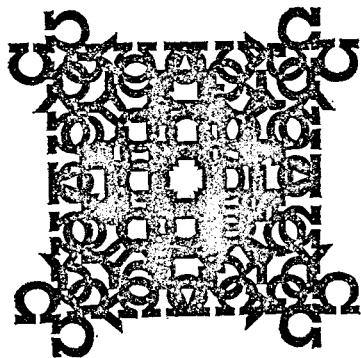
Jean-Francois Bory

a zatim na slova:

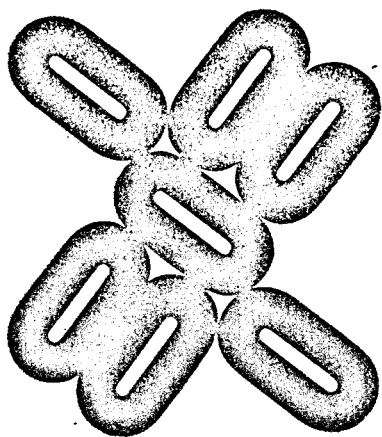
Franco Verdi

Frans Vanderlinde

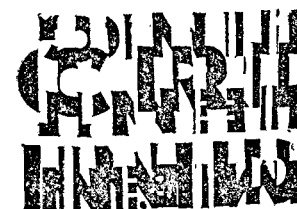
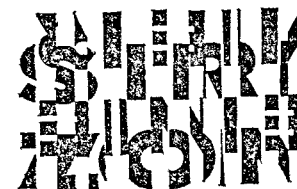
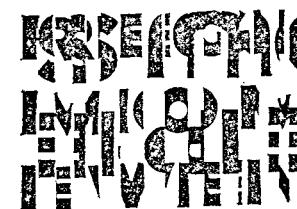
Ponekad slova poprimaju neuobičajene oblike ili položaje:



John Furnival

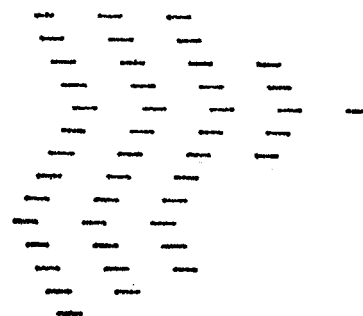


Hansjörg Mayer

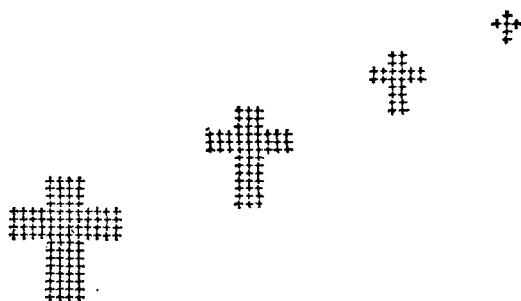


Franz Mon

I konačno, današnji krajnji domet su pjesme sastavljene od različitih znakova:

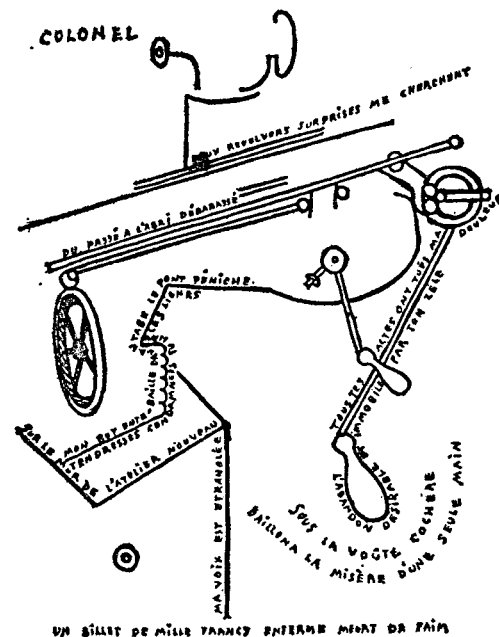


Luigi Ferro

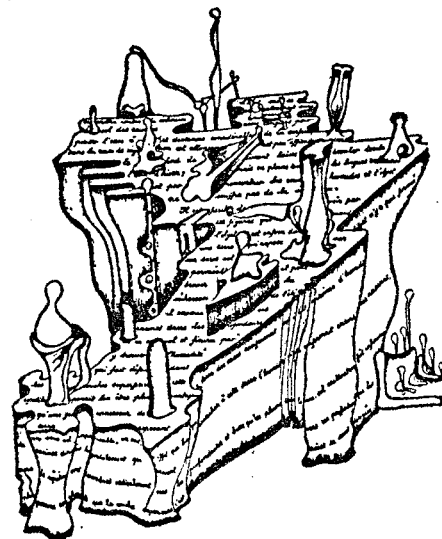
Franci Zagoričnik, *Signum vitae*

4) Poezija ili slikarstvo? Što se dobiva, a što se gubi u konkretnoj (vizualnoj) poeziji?

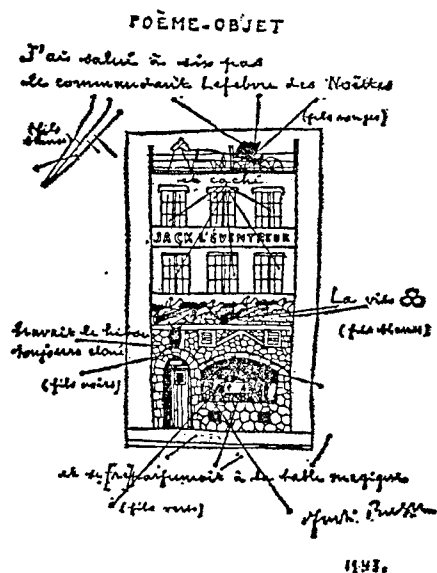
Ako i vrijedi postaviti pitanje: poezija ili slikarstvo, na njega se ne može odgovoriti; odnosno, odgovor je u samom autoru: pjesnik naziva svoje radove pjesmama, slikar slikama; Apollinaireovi kaligrami su pjesme, a Francis Picabia, slikar i pjesnik, naziva npr. ovo djelo kaligramskim crtežom:



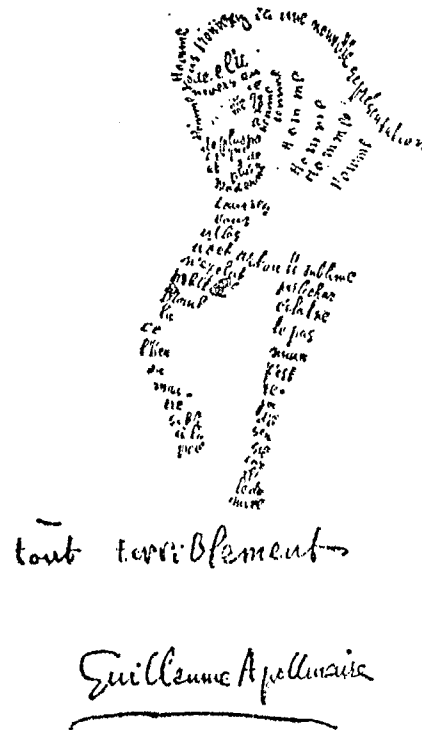
Za Tanguyja je ovo slika:



A za Andréa Bretona ovo je pjesma, pjesma-predmet, doduše, ali ipak pjesma:

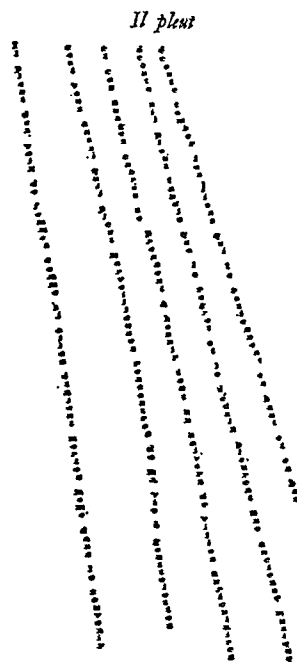


Koliko god formalno ime nove umjetnosti ovisi o autoru, ipak se poezija osjetnije pomakla u pravcu slikarstva: pjesma se više ne čita u određenom vremenskom slijedu, već se prima kao cjelina, a slijed eventualne analize detalja nije određen; nadalje: poezija se više ne može štampati — slagati strojem, ona se tek može preslikati, jer slagarski stroj više nije u mogućnosti da prati maštovitost ljudskog duha i neograničenosti ljudske ruke. U pikturalnom smislu Apollinaireovi strojem složeni kaligrami mnogo su grublji, neljudskiji, neumjetničkiji od njegovih rukom crtanih i pisanih kaligrama. O tome svjedoči i reprodukcija ovog Apollinaireova kaligrama-crteža konja, za kojega je slagarska tehnika još uvijek odviše primitivna.



U prilog opravdanju postojanja konkretne poezije Garnier navodi Wittgensteinovu misao: »Ono što se može pokazati, ne može se reći« (v. Garnier, op. cit., str. 12). Ova se Wittgensteinova misao podjednako može primijeniti na konkretnu kao i na »običnu« poeziju; jer i ono što se može reći, ne može se pokazati.

Konkretna (vizualna) poezija nesumnjivo dobiva na likovnom planu, ali je pitanje da li je taj dobitak veći od manjka na onom drugom, nazovimo ga uvjetno poetskom, ili bar tradicionalnom poetskom planu. U pjesmi *Il pleut* (Kiši) Apollinaire nam više-manje efektno grafički predočuje kišu.



Međutim, samo čitanje stihova uvelike je otežano njihovim neuobičajenim rasporedom, posve neprikladnim za čitanje, tako da čitalac treba uložiti prilično velik napor da bi dešifrirao pjesmu, odnosno da bi je, nakon što ju je vidio, i pročitao. Isključimo li vizualne vrijednosti, koje su ipak prilično skromne, nesumnjivo je da nam pjesma govori mnogo više ako je napisana u tradicionalnom obliku.

Il pleut des voix de femmes comme si elles
étaient mortes même dans le souvenir
C'est vous aussi qu'il pleut merveilleuses
rencontres de ma vie ô gouttelettes
Et ces nuages cabrés se prennent à hennir
tout un univers de villes auriculaires
Ecoute s'il pleut tandis que le regret et
le dédain pleurent une ancienne musique
Ecoute tomber les liens qui te retiennent
en haut et en bas

(Kiše glasovi žena kao da su mrtvi i u
uspomeni
I vi kišite divni susreti mog života o kapi
I ti propeti oblaci počinju rzati čitav svijet
slušnih gradova
Slušaj kiši li dok žaljenje i prezir plaču
minulu glazbu
Slušaj kako padaju vezovi što te sputavaju
gore i dolje)

Gledajući Apollinaireove kaligrame ili neka ostvarenja konkretne (vizualne) poezije, mogli bismo reći da poezija gubi, a slikarstvo nesumnjivo dobiva; međutim, pred Garnierovom *Kompozicijom* možemo lako zaključiti da i poezija i slikarstvo gube.



Pierre Garnier, Kompozicija²⁶

I ponovno možemo parafrazirati Wittgensteina, ali ni ovoga puta ne u prilog konkretnoj poeziji: jer ono što se može naslikati, ne može se pokazati ili napisati. Ovo Garnierovo ostvarenje tek je blijedi surogat i poezije i slikarstva.

Dok kod kaligrama možemo vrednovati koliko pjesma dobiva ili gubi ako je prezentirana u određenom grafičkom obliku, vizualna konkretna poezija riješila je taj problem posve jednostavno: svela je na minimum ili je posve ukinula semantičku vrijednost. I tako ova ostvarenja doista kazuju sebe sama. Riječ je o veoma zanimljivim grafičkim ostvarenjima, koja nesumnjivo jesu umjetnost, specifična umjetnost našeg vremena, ali koja ne možemo zvati poezijom, ili bar ne poezijom u tradicionalnom smislu. Daleko sam skloniji da istinskom današnjom poezijom nazovem umjetnost dizajna,

i to u slučajevima kada se semantička i vizualna poruka izvanredno nadopunjuju, kao na primjer u slijedećim grafičkim ostvarenjima:

Abraham Seltzer

dead

Lester Teich

sleep

Horizontalni položaj posljednjeg slova u riječi »dead« (mrtav) veoma sugestivno povezuje grafičku formu i smisao; isto je i u riječi »sleep« (san), gdje preokrenuta slova »e« slikaju pospane oči. Oba ova primjera vrijedna su zbog povezivanja grafičke forme i smisla.

I to je jedan od putova kojima bi možda trebala krenuti konkretna poezija. Jer kao što letristička poezija ima lijepih ostvarenja u momentu dok postoji kontekst—kontrast, tako isto i vizualna poezija mora imati neki (semantički) kontekst da bi odista bila poezija, a ne grafika ili slikarstvo. U navedenim primjerima »dead« i »sleep« kontekst su same riječi, a izražajnost je postignuta kontrastom među pojedinim slovima (očito da izražajnost ne bi bila ostvarena horizontalnim položajem svih slova u riječi »dead«, niti obrnutim položajem svih slova u riječi »sleep«). Lemaîtreova pjesma—tišina ima smisao jer ima naslov, tj. kontekst—kontrast; s istog razloga smisao imaju i prazne površine u Mallarméovim ili Cocteauovim pjesmama; međutim, sama prazna površina, ili sama letristička pjesma bez smisaonih elemenata nemaju konteksta—kontrasta i zato uopće nemaju semantičke vrijednosti

(a i svaka druga vrijednost im je diskutabilna); njihov smisao je proizvoljan: takva ostvarenja, budući da mogu značiti sve, ne znače u stvari ništa. Sličan je problem i u tzv. semantičkoj konkretnoj poeziji: navedena Garnierova *Semantička pjesma* ne uspijeva stvoriti dovoljno čvrst kontekst koji bi osmislio elemente pjesme, koji bi im dao značenje, ne opće, rječničko značenje, nego značenje u toj pjesmi, u tom kontekstu, značenje umjetničko.

Drugi put koji pruža velike mogućnosti istraživanja, a u isto vrijeme ostavlja poeziji mogućnost da ostane poezija, put je koji je predložio Mallarmé: funkcionalna upotreba raznih tipova slova i praznih površina; to daje poeziji novu dimenziju, istinsku poetsku dimenziju, i ne odvodi poeziju daleko od nje same.

5) Neobavezni dodatak

I na kraju evo jedne konkretne pjesme:

Ti i ne slutiš
moj povratak i moju blizinu

U noći kada šumi u tvom uhu tiha mjesečina znaj:
ne koraca mjesečina oko tvoje kuće
Ja lutam plavim stazama u tvojem vrtu

Kad koracajući cestom kroz mrtvo svijetlo podne
staneš
preplašena krikom čudne tice
znaj:
to krik je moga srca s blizih obala

I kad kroz suton vidiš crnu sjenku što se miče
s onu stranu mrke mirne vode
znaj:
ja koracam uspravan i svečan
kao pored tebe

Antun Branko Šimić, *Povratak*

Ne radi se o štamparskoj grešci; ova pjesma nije zabunom u prijelomu došla na krivo mjesto! Jer ako nam konkretna

poezija otkriva tzv. verbo-voko-vizualne vrijednosti riječi, onda ova pjesma spada u konkretnu poeziju, i to u vrhunsko dostignuće konkretne poezije, jer ujedinjuje sve te vrijednosti.

Ova pjesma ima određenu grafičku formu koja se može shvatiti i kao estetski elemenat. I ne samo to: iz te forme — vizualne vrijednosti — izvire i vokalna — zvukovna vrijednost pjesme; forma stiha određuje smislaone cjeline i zvukovnu realizaciju — interpretaciju tih cjelina. Proanalizirajmo samo nekoliko stihova: koliko je npr. funkcionalna pauza iza prvog stiha, koja pobuđuje čitaočev interes, koja navješćuje nešto značajno, iznenadno: koliko je ova pauza značajna i koliko je izražajna, vidimo npr. u kontrastu prema formi u kojoj bi se prva dva stiha pisala kao jedan (Ti ne slutiš moj povratak i moju blizinu); u tom se slučaju gubi izražajnost jer se gubi ta funkcionalna pauza: dizanje tona, iako postoji u riječi »slutiš«, nije toliko kao kad se radi o dva stiha, tj. o opkoračenju, koje gotovo uvijek ima stilističku funkciju; ili drugi primjer: sama forma osmog stiha (staneš) plastično dočarava naglo zaustavljanje; naglo zaustavljanje efektno je izraženo formom stiha i zvukovnom realizacijom (brži tempo, povišeni registar, uzlazni ton), koja izvire iz forme stiha i, da se poslužimo »konkretnim« terminom, iz semantičkog naboja riječi; na sličan način možemo interpretirati i četvrti, deseti i četrnaesti stih (znaj); a nasuprot tim kratkim stihovima duži stihovi (U noći kada šumi u tvom uhu tiha mjesečina / Ja lutam plavim stazama u tvom vrtu / Kad koracajući cestom kroz mrtvo svijetlo podne) zahtijevaju usporeni tempo, slab intenzitet, niski registar, a to znači da akustičkim vrednotama izražavaju mir i spokoj, tišinu koju naglo prekidaju oštri kratki stihovi »znaj«, »staneš«.

I tako izgleda da nam konkretna poezija otkriva ono što je već odavno otkriveno. Poezija nije postala konkretna, ona je oduvijek bila konkretna.

JEZIK AVANGARDNE KNJIŽEVNOSTI

Jedan od mogućih kriterija za određivanje avangardnosti nekog djela jest i jezik. Što nazivamo avangardnim u književnosti na razini jezika? Svako odstupanje od uobičajene jezične upotrebe nekog vremena? A to bi moglo značiti da je svaki istinski književnik avangardni književnik, jer: »Tko god je snažno mislio i snažno osjećao unosio je novine u jezik, gdje to postaje jezičnim stvaralaštvom; obično i okamenjeno u jeziku nije nikada dovoljno za potrebe izraza koje osjeća jaka ličnost.«²⁷ Svaki je autentični pisac avangardan, istinska umjetnost vječna je avangarda. A ono što je ponavljanje, imitiranje, to nije umjetnost. Pitanje očite avangardnosti na području jezika pitanje je dakle samo stupnja odstupanja od uobičajenog jezičnog izraza.

Želim ovdje govoriti o pet krajnjih dometa odstupanja od uobičajene jezične upotrebe: 1) o logičkom besmislu u gramatički i leksički korektnim formama; 2) o korištenju proizvoljno komponiranih leksičkih elemenata u smisaonom kontekstu; 3) o stvaranju posve novog jezika s pomoću leksički proizvoljnih formi; 4) o isključivoj upotrebi teksta; 5) o posvemašnom eliminiranju teksta. U svih pet slučajeva radi se o destrukciji postojećeg jezičnog izraza. Želio bih pokazati domet i vrijednost te destrukcije; da li se radi o destrukciji postojećeg ili je ta destrukcija istovremeno i konstrukcija novog izraza?

Logički besmisao u gramatički korektnim formama nalazimo u nekim nadrealističkim tekstovima ili, na primjer, u nekim Ionescovim kazališnim komadima. Formalno, to jest leksički i gramatički, korektan jezik otkriva svoju apsurdnost i nelogičnost. Jer doista je teško pronaći logičnost u dijalozima *Celave pjevačice*, *Poduke*, *Jacquesa ili Pokornosti* ili nekim drugim komadima. Međutim, upravo zato što se radi o kazališnim komadima, dakle književnim ostvarenjima koja su namijenjena scenskom izvođenju, možemo prividnu nelogičnost premašiti; prividan besmisao može postati smisao u scenskoj realizaciji teksta. Veoma jednostavni matematički zadaci koje učitelj postavlja učenici u *Poduci* i njegovo divljenje kad ih ona s uspjehom rješava smiješni su kao tekst, ali ne i kao govor, jer nam intonacija tih izraza može jasno govoriti o težini zadataka. Posvemašna zbrka »jezikom mačka« u *Jacquesu ili Pokornosti* zbrka je na planu teksta, ali ne i na planu govora, jer nam različite zvukovne realizacije identične leksičke forme mogu tvoriti posve razumljiv sustav znakova. Jasno, takve je zvukovne realizacije teško napisati, te su neke grafije koje Ionesco koristi u komadu *Budućnost je u jajima* tek naznaka da se radi o različitim riječima — različitim sadržajima, ali ne i precizne oznake tih sadržaja.

Zašto možemo govoriti o smislu premašivanja logičkog apsurdna zvukovnom realizacijom teksta? Zato što je uvijek smisao izražen zvukovnom realizacijom jači, prezentniji, evidentniji, primarniji od smisla izraženog leksičkim materijalom — tekstom.

Primarnost sadržaja zvukovne realizacije može se utvrditi eksperimentom. O tome nam jasno govore tekstovi o razumijevanju intonacije,²⁸ a u ovom kontekstu posebno dio testa s rečenicom »Neobično sam sretan«. Različite intonacije rečenice izražavale su: a) neutralnu afirmaciju (dakle leksički sadržaj), b) sreću (dakle pojačanje leksičkog sadržaja), c) bijes (dakle nešto drugo) i d) tugu (dakle nešto posve suprotno leksičkom sadržaju). Slušaoci su identificirali pojedine intonacije sa slijedećim uspjehom: intonaciju koja je izražavala neutralnu afirmaciju korektno je prepoznalo 78,03% ispitanika; intonaciju koja je izražavala sreću prepoznalo je 90,06% ispitanika; intonaciju koja je izražavala tugu prepoznalo je 72,25% ispitanika; intonaciju koja je izražavala bijes prepoznalo je 61,86% ispitanika. Dakle, iako leksički

materijal izražava sreću, ipak zvukovna realizacija nosi mnogo prezentniju informaciju, a postotak razumijevanja intonacije koja izražava neku drugu emociju ili stanje tek je nešto manji od postotka razumijevanja intonacije koja prividno intenzificira sadržaj teksta. Identifikacija intonacije ne predstavlja problem ako je intonacija adekvatno ostvarena; u slučajevima gdje je postotak razumijevanja intonacije slabiji ne radi se o većem utjecaju teksta, nego jednostavno o lošijoj zvukovnoj realizaciji. O tome svjedoče slijedeći podaci: svega 1,16% ispitanika identificiralo je neutralnu afirmaciju kao izraz sreće, dok je samo po 2,89% ispitanika identificiralo kao sreću intonacije koje su izražavale tugu, odnosno bijes. Dakle, utjecaj teksta je beznačajan. Jasno, potrebno je također voditi računa i o očitim greškama ispitanika; intonaciju koja je bila sukladna s leksičkim sadržajem pogrešno je interpretiralo 9,94% ispitanika.

Smisao Ionescove destrukcije logičkog sadržaja u tekstu jest u isticanju prezentnijih, ljudskijih sredstava izraza — vrednota govornog jezika, zvukovne realizacije. Očito je da su pitanja u *Poduci* teška, jer nam intonacija govori da su teška; očito je da »jezik mačka« nije besmislen jezik, jer nam različite intonacije govore da se radi o čitavom sustavu.

Jedan od postupaka avangardnog jezika je korištenje proizvoljno komponiranih, neuobičajenih leksičkih elemenata (uglavnom onomatopejskih) u smisaonom kontekstu, ili smisaonih leksičkih elemenata koji očito više nemaju svoje riječničko značenje.²⁹ Kontekst uvjetuje smisao — logički i umjetnički — ovih elemenata; kontekst uvjetuje njihovu odgovarajuću zvukovnu realizaciju koja je toliko vezana uz kontekst da ga sadrži, a to znači da ima posve određeni, kontekstom uvjetovani, smisao i u momentu kada je od njega odvojena. O povezanosti konteksta (situacije), zvukovne realizacije i sadržaja govori Roman Jakobson u eseju *Lingvistika i poetika*.³⁰

Posvemašniji leksički besmisao ostvaren je u letrističkoj poeziji. Tu više nije riječ o logičkom besmislu u korektnim leksičkim i gramatičkim oblicima, već o posve proizvoljnom grupiranju glasova. Letristička poezija je neprevodiva, jer nema smisaonog leksičkog materijala koji bi imao svoj leksički ekvivalent u nekom jeziku. Jer letristička poezija nije jezik, nego samo pokušaj kodiranja govora, ili, točnije, kodi-

ranja onog elementa ljudskog govora koji je posve suprotan jeziku — tekstu — a to je krik. Upravo kao što se krik ne može prevesti jer je jednoznačan sa svojom formom — krik je krik sâm, on nema ekvivalenta, tako je i letristička poezija neprevodiva, jer je jednoznačna sa svojom formom — ona je ona sama.

I tu je smisao letrističke avangarde: ne u destrukciji, nego u konstrukciji, ne u rušenju starog, nego u stvaranju novog izraza. Letristička poezija zahtijeva nov medij: ona nije temporalna, već spacijalna umjetnost, njen je smisao u prezentnosti, u momentu izricanja, u krik, u njoj samoj, jer ona je krik.

Međutim, letristička poezija prestaje biti avangardna u momentu kada se kodira standardnim postupcima — pisanjem. Letristička se poezija ne može pisati, jer ona napisana ne nalazi svoj put do publike. Svi letristički pokušaji kodiranja krika raznim grafičkim oznakama (fonetskim znakovima, slovima raznih veličina, brojevima, nekim muzičkim oznakama i sl.) unaprijed su osuđeni na neuspjeh, jer se radi o kodiranju u krivom mediju koji omogućava kodiranje samo nekih formalnih elemenata: intenziteta, tempa, gramatičke intonacije, trajanja. Međutim, ti elementi, iako nose krik, iako ga stvaraju, ne daju mu smisao. Smisao krika nije u intonaciji, intenzitetu, tempu, pauzi, registru, trajanju. Smisao krika je u njemu samome, i taj se smisao može čak ostvariti i bez navedenih formalnih akustičkih elemenata; taj se sadržaj može čak ostvariti tišinom.

Letristička poezija avangardna je umjetnost kao krik, ali je posve besmislena kao tekst, jer nije tekst. Letristička je poezija krenula k novom mediju, ali se do njega teško probijala, i čini se da je konačno odustala.

Od Isuovog manifesta 1947. godine letristi su objavili više knjiga, osnovali su i surađivali u više književnih časopisa, ali se, na žalost, u letrističkom katalogu nalazi veoma skroman broj gramofonskih ploča ili magnetofonskih vrpca, iako je to njihov jedini mogući način da se probiju do publike.

I krenula je posve drugim putem — prema kodiranju teksta, ne prema kodiranju krika. Hipergrafijski i infinitezimalni postupci uvode nove znakove za kodiranje teksta. Ti su znakovi posve proizvoljno odabrani, a mogu tvoriti cjelovit sustav — hipergrafijski znakovi, ili ne tvore nikakav sustav —

infinitezimalni znakovi. Ovdje su govor i krik posve eliminirani, jer ili uopće ne postoje, kao na primjer u infinitezimalnim postupcima, ili su minimalno zastupljeni, a toliko maskirani, toliko sakriveni kodiranjem da ih se uopće ne primjećuje, kao na primjer u hipergrafijskim postupcima. Prisustvo samog teksta, bez govora, bez krika, dakle bez ljudskih elemenata, jasan je indikator da se radi o udaljavanju od književnosti, da se više ne radi o književnosti, jer sam tekst ne nosi umjetničku informaciju; tekst je opis, tekst je sadržaj, ali tekst nije i umjetnička informacija, jer je eliminacijom krika eliminirana mogućnost izraza emocije.

Peti oblik krajnje avangardnosti na području jezika je eliminiranje teksta. Dva su načina eliminiranja teksta: a) postupci vizualne konkretne poezije i b) letrističke afonije.

Postupci vizualne konkretne poezije potiskuju tekst u drugi plan, ili ga posve eliminiraju. U Apollinaireovim kaligramima, na primjer, tekst je u drugom planu, jer je primarna grafička forma pjesme; ipak tekst postoji. U ostvarenjima vizualne poezije tekst i ne postoji, već je riječ isključivo o grafičkoj umjetnosti; postoje slova koja možemo identificirati kao slova, iako je primarnija njihova grafička forma, ili su slova toliko deformirana da ih više i ne prepoznamo kao slova. Napokon, u nekim su ostvarenjima vizualne poezije i slova posve eliminirana, i tako nema ni najmanjih formalnih elemenata teksta.

Put vizualne konkretne poezije udaljavanje je od književnosti, jer književnost je ipak govor, a to znači da ona sadrži i elemente krika i elemente teksta. Vizualna konkretna poezija nesumnjivo jest umjetnost, ali nije umjetnost riječi, nije književnost; jer eliminirajući tekst vizualna poezija eliminira i krik i govor.

Letristički afonistički postupci eliminiraju tekst na posve drukčiji način: praznom stranicom — tišinom. Neću ovdje govoriti o isključivo destruktivnim aspektima prazne stranice, nego ću pokušati razmatrati da li očita eliminacija teksta, da li prazna stranica doista znači i eliminaciju svega.

Isključivo kreativni aspekt prazne stranice nalazi se u tzv. »umjetnosti naslova«, dakle u jednom pogodnom tekstu koji može osmisliti tišinu. Takav je npr. Lemaîtreov naslov impozantne dužine — *CRI — pour les poètes...* (*KRIK za pjesnike...*) nakon kojega je prazna stranica smi-

saona, izražajna, zapravo jedino moguća. Prazna je stranica tada Paveseov »prešućeni krik«, Eluardovi »veliki bijeli rubovi«; to je Sandburgov »krik koji se izusti kada se nađe milijun dolara i koji se izusti kada ih se izgubi«. Prazna stranica smisaoni je i snažan izraz ako ima kontekst koji ga osmišljava. U nekim letrističkim afonijama to je naslov; i taj naslov više nije uobičajen, već posve izuzetan naslov, koji je sam po sebi umjetnički tekst, i u čijem sklopu tišina ima smisao.

Smisaoni leksički kontekst jedini je način kodiranja krika grafičkim elementima — slovima. Zato i besmisleni leksički elementi, upravo kao i prazna stranica, mogu imati smisao, mogu imati umjetnički sadržaj u leksički oformljenom kontekstu. Zato nam je nerazumljiva letristička poezija ako je napisana, jer nema smisaonog konteksta. Naprotiv, nije nam nerazumljiva kada je izgovorena, jer zvukovna realizacija nosi smisao. Letrističku poeziju ne možemo prihvatiti u grafičkom obliku, jer nam samo zvukovna realizacija može dati smisao, a kako smisaonog konteksta nema, broj zvukovnih interpretacija je neograničen: napisana letristička pjesma ne znači ništa, jer može značiti sve.

Ni smisaoni kontekst ne može dovesti do samo jedne interpretacije, do samo jedne zvukovne realizacije. Ali u tome i jeste bogatstvo književnog teksta: on je slojevit, višeznačan, ima brojne moguće interpretacije. Međutim, u letrističkoj poeziji nije riječ o bogatstvu, već o kaosu. Književnost nije ograničena u svojoj vertikalnoj dimenziji, dubini, i zato možemo govoriti o bogatstvu; napisana letristička poezija nema nikakvih ograničenja i zato je ona kaos.

Izražajno sredstvo književnosti je govor, dakle sinteza krika i teksta. Da bi književnost ostala književnost, mora se zadržati na području govora. Ako je tekst logički ili leksički besmislen, smisao se može zadržati promjenom medija: scenskim izvođenjem teksta ili uopće zvukovnom realizacijom teksta. Ako se ostvari sam tekst, bez govora, bez krika, onda je to mašinski jezik, jezik robota, a ne čovjeka. To, dakle, nije književnost, jer književnost nije komunikacija između strojeva, nego komunikacija između ljudi, dakle komunikacija govorom.

Ako se tekst potisne u drugi plan ili posve eliminira bez smisaonog konteksta, onda se više ne radi o književnosti; to

može biti grafička umjetnost. Ako se tekst eliminira u smisaonom kontekstu, uz naslov, ili drugačije, smisao je sačuvan; i tada prazna stranica kao krajnji domet avangardnog jezika, kao krajnja destrukcija, ima ne samo logički nego i umjetnički smisao, smisao duboko ljudski.

¹ LOGIČAR. — Evo primjera za silogizam. Mačka ima četiri šape. Isidore i Fricot imaju svaki po četiri šape. Dakle: Isidore i Fricot su mačke.

STARI GOSPODIN. — Moj pas ima također četiri šape.

LOGIČAR. — Dakle: on je mačka. (...)

LOGIČAR. — Drugi silogizam: sve su mačke smrtno. Sokrat je smrtno. Dakle: Sokrat je mačka.

STARI GOSPODIN. — I ima četiri šape. Imam mačka koji se zove Sokrat.

LOGIČAR. — Vidite i sami...

STARI GOSPODIN. — Sokrat je dakle bio mačka.

LOGIČAR. — Logika nam je to upravo otkrila.

² PAZIKUCA. — Niste morali zvati stranca. Ne poznajem ga, nikad ga nisam vidjela. To nije razborito! Mogli ste zamoliti moga muža. Nije trebalo da ga pustim unutra, ne valja imati povjerenja, nikad se ne zna, tako se to događa, i da to nije glupo. Pa tu je moj muž; to je moj drugi muž, ne znam što se dogodilo s prvim, on je dolje, ništa ne radi, nezaposlen je, a jak je, znate, rado bi nešto zaradio. Zašto davati drugima, to ničemu ne vodi. On će vam ga (namještaj, op. p.) donijeti, znate, tuberkulozan je, ipak, mora zaraditi svoj kruh. Štrajkaši imaju pravo, i moj prvi muž također, ništa više nije htio čuti. Otišao je pa se još čudi...! Ipak, nisam loša, pospremat ću vam sobu, bit ću vam služavka...

³ Vidi Charles Bally, *Traité de stylistique française*, Georg et Cie S. A.; Klincksieck, Paris 1951.

⁴ Vidi Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique Générale*, Payot, Paris 1960.

⁵ Vidi Petar Guberina, *Zvuk i pokret u jeziku*, Matica hrvatska, Zagreb 1952.

⁶ Ivo Škarić, *Govor, čovjek i univerzum*, »Encyclopaedia moderna«, br. 9/1969.

⁷ Jean Rousselot, *Poètes français d'aujourd'hui*, Seghers, Paris 1969.

⁸ Isou naziva svoju poeziju letrizmom (lettre — slovo), što je neadekvatan termin, jer se letrističke pjesme ustvari ne sastoje od slova već od glasova, i jedino im njihova zvukovna realizacija može, donekle, dati smisao. Ovu je nedosljednost primijetio i Paul Delbouille te u svojoj knjizi *Poésie et sonorités* (Les Belles Lettres, Paris 1961) predlaže termin fonizam umjesto letrizam.

⁹ Duh predaka ne umire
on ima svoj čas kojega zna čekati
svoj čas da nam pruži ruku
i brrrrrom brrrrrum brrrrrom
brrrrrrum čekajući
i drrrrrin drrrrrin drrrrrin
drrrrrin posvuda
zim zom zom zom zom ziiiiiiiiiiiiiiiiiii
wop wup wup wrrrrruu ieee

¹⁰ vum rooh oh
vum rooh oh
opčaravati zmije zaklinjati
mrtve
vum rooh oh
prisiliti kišu protiviti se
plimi
vum rooh oh
spriječiti da ne dođe sjena
vum rooh oh da se moja nebasa
otvore

¹¹ anđeo, ljepota, miris, bol

¹² azur, čist, san, djevičanski

¹³ Vidi Pierre Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, P. U. F., Paris 1954.

¹⁴ Vidi Vander Beke, *French Word Book*, Mac Millan Company, New York 1929.

¹⁵ Baudelaire *Cvjetovi zla*: anđeo, srce, kao, ljepota, oko, grudi, nebo, miris, pun, crn, sunce, duša, ljubav, blag, bol, noć, krv, cvijet, dubok, lijep, tijelo.

¹⁶ Mallarmé, *Pjesme*: azur, poljubac, zlato, čist, san, ruža (ružičast), nag, djevičanski, pobjeći, bijel, hladnoća (hladan), usna, krilo, tužan, gdje, nebo, sunce, sjena, kosa, nekoć.

¹⁷ »Proroče, kog rodi prorok — vrag il' ptica, ipak — prorok; —

Neba ti, i Boga, po kom obojici grud nam diše.

Smiri dušu rastuženu, reci da l' ću u Edenu

Grli ženu posvećenu, Lenora je okrstiše,

Djevu divnu, jedinstvenu, koju anđeli mi skriše.»

Reče Gavran: »Nikad više.«

(Prijevod: Slamnig, Šoljan)

¹⁸ Vidi Jean-Claude Brisville, *Camus*, Bibliothèque idéale, Gallimard, Paris.

¹⁹ Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History*, Russel Inc., New York 1962, str. 27.

²⁰ Roberto Altmann, jedan od letrista (op. p.).

²¹ Sadržajnu, smisaonu tišinu kao snažan umjetnički izraz koristili su i neki drugi pisci. Gotovo identičan primjer Lemaîtreovu »nezamišljivom i nečujnom krik« nalazimo u Ionescovim *Stolicama* kada na kraju komada Starčevu poruku čovječanstvu prenosi gluhonijemi Govornik; međutim, ta tišina nije besmislena jer se nalazi u osmišljenom kontekstu koji joj daje smisao te snagu i ljepotu izraza. Starčev monolog odgovara Lemaîtreovu naslovu: Iza uvoda, Lemaîtreova naslova, Starčeva monologa, slijedi krik, nezamišljiv i nečujan: Lemaîtreov recitator tek otvara usta i ne kazuje ni riječi, a to isto čini i Govornik u *Stolicama*.

22 ZOO

Nikada nisam mogao posjetiti zoo
a da životinje preda mnom ne krvare

da me lav ne gleda
kao da lije svoju krv

da antilopa ne hoda
po klupku otvorenih arterija i vena
istrgnuli su ga sa svim njegovim korijenjem

nikada nisam mogao razlikovati
zoo od klaonice
muzej od groblja
pjesmu od logora

okrećemo ulice
okrećemo kotač
okrećemo lava
okrećemo ljude
okrećemo tijesto

okrećemo djecu
djeca uče okretati
viču
ali se uključuju
okreću
okreću

gube krv
postaju lav
postaju biljka
odlažu svoju krv
ostaje omotnica

ostaje mješina
ostaje koža
ostaje pjesma

ostaje rupa

ostaje krug
ostaje crta
ne ostaje ništa.

23 SEMANTICKA PJESMA; za »mišljenje« (označeno vrijeme je približno)

(10") more, sunce, zvijezda, staza; (15") Mont-Saint-Michel; (5") Mont-Saint-Michel, ruka se proteže od ramena do šake; more, sunce, koraci; (15") Mont-Saint-Michel, zvona; (10") more traži po pijesku, krv izlazi iz srca; hodočasnici, crveno, sunce; (5") slušajte lupanje svog srca, raketa, samostan, idite duž zida, zida, zida, zida; (15") stol, opat, vrtlar, Mont-Saint-Michel, trave, trave, izvor; (10") silazi misao, u ruku u prste, izlazi iz ruke; (15") trave,

zid, zvona, Mont-Saint-Michel, raketa, lastavice, labudovi; (15") anđeo, arhandeo, Mont-Saint-Michel, Toledo, Nazareth, Assisi; (5") ich, sehne mich, nach dir; (10") more, sunce, zvijezda, staza.

24 Pijetlovi šire zoru / Konačno / divljač je / licem u lice / Dahće pijetlovi / teži pijetlovi / trava pijetlovi / mračni ring pijetlovi / Jakob se borio protiv anđela / cijele noći / Ujutro / bijaše sam /

25 Koji me to nepoznat zanosan i čaroban valcer
Nosi i protiv moje volje poput lude misli
Osjećam kako mi ispod nogu izmiče to tragično doba
Elsa koja je to glazba
To više ne govorim ja i moji su koraci vođeni

Taj valcer	je vino	što liči	Saumuru
Taj valcer	je vino	što popih ti	u naručju
Tvoju kosu	pretvara u zlato	i nadahnjuje	moje stihove

Plešimo ga kao što se preskače zid
Tvoje ime u njemu je šapat Elsa pleše i plesat će

26 Kompozicija: crno/narančasto/sivo/sivo/crno, sivo/sivo, sivo, plavo/žuto.

27 L. Spitzer, *Linguistics and Literary History*, Russell and Russell Inc. New York 1962, str. 15.

28 Vidi poglavlje *Koliko razumijemo intonaciju*.

29 Vidi npr. već navedene pjesme: A. G. Matoš, *Kod kuće*; J. Prévert, *La corrida*.

30 Vidi poglavlje *Zvukovna dimenzija poezije*.

INTERPRETACIJE GOVOROM

O BEZGLAGOLSKOJ REČENICI U NEKIM KRLEŽINIM DJELIMA

Jedan od stilskih postupaka na koje često nailazimo u Krležinu proznom i poetskom izrazu jeste bezglagolska rečenica. Ovakav tip elipse u kojemu manjka upravo glagol veoma je efikasno sredstvo da se izrazi afektivnost, emocija, ne samo zbog formalnog udaljavanja od »normalne«, glagolske, gramatički potpune rečenice, nego i zato što eliminacija glagola traži i nalazi svoju kompenzaciju drugdje. Jer bezglagolska rečenica nije nepotpuna: ona zvuči cjelovito; i ne samo to: u mnogim slučajevima ona je ljepši, bogatiji, snažniji, efektniji i efikasniji izraz negoli je to glagolska rečenica.

Pogledajmo dakle što može izraziti bezglagolska rečenica! Dekor, sliku, momentalnu impresiju.

(...) a ja sam (...) nestao u noći. Zveket stakla, posuđa, svjetiljaka, stravična vika na polutamnoj verandi, a vani u noći vjetar u kestenovima, cvrčci, mjesečina i rosnata, zelena zvjezdana tišina. Vjetar u granju, pjesma cvrčaka, zvijezde...

(*Rub*, 40)¹

Zastave na žrtvenicima, likovi svetaca, mramorni anđeli, vlažni sumrak i dalek cvrkut ptica oko tornja. A vani oko crkve travom obrasli grobovi. Ogromne boje bijelih baroknih zidova, isprane kišom i vjetrom, s lastavičjim

gnijezdima i tragom vrapčjih, a uz porušenu i zimzelenom obraslu ogradu od drvene cigle stari grobovi kovača i kovačica, poštanskih cehovskih majstora i gospode opata i kanonika panonskog kaptola, sa zvučnim naslovima i sredovječnim grbovima njihovih crkvenih časti.

(Filip, 17)

Bezglagolska rečenica kao opis dekora posebno se ističe u toj funkciji ako se nalazi uz glagolsku rečenicu. U ovakvoj usporedbi vidimo da bezglagolska rečenica nije neutralni opis dekora, već nosi elemente osobnog izraza, povezuje dekor s piscem ili nekim licem.

I sablast, sredovječna sablast raste u nedogled. Gro-movi. Tmina. Strah.

(Mars, 413)

Ponekad dekor postaje i oznaka određene sredine.

Drveni stropovi, zlatne konzole, žirandoli, starinska ogledala i kineska lakirana roba po mramornim stolovima, mramorne biste, jastuci i komode između dva prozora, s izgledom na krošnje parka, svakako: engleskog!

(Proza, 37)

Čitav ovaj opis dekora možda nas i ne bi osobito dirnuo, mada se radi o bezglagolskoj rečenici, dakle o određenom stupnju afektivnosti, da ga pisac ne završava jednom osobnom primjedbom: *svakako engleskog!* koja nam rječito govori o određenoj sredini po kojoj i prethodni opis dekora dobija specifičnije značenje.

Pogledajmo i sljedeći primjer!

Žalosno, oblačno, februarsko, magleno, vlažno jutro. Sivo. Pissoiri, plinske lampe, žamor kompanije koja se sprema na mučenje, sve olovno, sivo. Dno. Telefon: meso, intendantura, boležljivci u bolnici, mazda, kujna, luk, slanina, brašno, prijavak...

(DD, 86)

S primjerima očite elipse (Dno, Telefon.) interferiraju, dojam kompletiraju a sugestivnost pojačavaju, primjeri kaotičke enumeracije (meso, intendantura, boležljivci u bolnici...).

Iako kaotička enumeracija formalno ne sadrži glagol, razlikuje se od bezglagolske rečenice upravo po tome što izvjesno nije bila koncipirana ni kao glagolska ni kao bezglagolska rečenica.

Jedan od oblika bezglagolske rečenice možemo nazvati i »telegrafskim« stilom. Upotrebom takvog stila stvara se povjerenje, intimnost između čitaoca i pisca: pisac više ne treba sve reći, poštivati gramatičku rečenicu, kompletnu sa subjektom i predikatom, dovoljno je da nabaci pokoju za informaciju bitnu riječ.

Negdje daleko od Vlaške ulice Chopin. Marcia Funebre. Daleko. Sve dalje.

(DD, 123)

Šutnja. Dim od cigarete. Nijemo kretanje od prozora do klavira. Stanka. Schumann: Fantazija!

(Filip, 112)

»Telegrafski« stil može biti veoma efikasan, ako relativno malim brojem riječi izražava veliku glagoljivost i tako ostvaruje upravo suprotan efekt: ne ekonomičnosti, već nemotivirane raskoši. Ako se izbace glagoli i druge riječi koje imaju ponekad tek gramatičku funkciju, i ostave samo riječi bitne za informaciju, odnosno riječi koje su u datom kontekstu bitne za informaciju, dešava se da se poneka riječ redom ponavlja po nekoliko puta (u sljedećem primjeru Domaćinski i paragraf), a to može biti i jedan od efikasnih načina izražavanja ironije.

Iz paklene brzometke Huga-Huga grmjeli su sami pogoci: Domaćinski, Domaćinski, Domaćinski, privreda, ugled, dobar glas, heroizam, etika, anarhija, paragraf, paragraf, paragraf, Domaćinski, paragraf, dobročinstvo, humanizam, dolus eventualis, animus iniurandi, Beleidigung, offensio, Verleumdung, calumnia, delictum sui generis, la vie privée doit être murée, animus laedendi, Schmähung, ratio legis, delictum continuatum, difamacija, kleveta, čast, Domaćinski, zakon, paragraf, paragraf, paragraf, Domaćinski...

(Rub, 128)

Cjelokupni govor advokata Huga-Huga sigurno ne bi bio toliko efikasan (za čitaoca), odnosno ne bi tako rječito karakte-

rizirao određenu situaciju i lice da nije prezentiran »telegrafski«, bezglagolski.

Pisac može koristiti »telegrafski« stil i zato da bi izrazio veliku napetost. To lijepo ilustrira slijedeći primjer gdje je čitav opis podijeljen u niz kratkih bezglagolskih rečenica od kojih svaka čak tvori poseban stupac tako da između njih ostaje mnogo prostora, pauze, tišine, napetosti.

Duga tišina.
Ništa.
Nigdje ništa.
Daleko negdje u gradu bat na tornju.
Jedan.
Dva.
Tri.
Tri četvrta.

Onda opet koraci u dvorištu. Sve dalje, korak za korakom spram magazina na drugoj strani dvorišta. Sav ustreperen bacio se Nielsen na prozor i iz glasa zaurao: tko je?

Nitko.
Ništa.
Sve prazno.
Dugo tako.
Ni makac.

(*Banket*, 101)

Bezglagolska rečenica može veoma efikasno izraziti iznenađenje, naglu pojavu nekog lica, događaja ili dojma. Eliminiranjem glagola eliminira se i osjećaj trajanja te tako postiže efekt iznenađenja.

Iznad krovova i krošanja i gromovoda i tornjeva i taljiga, što se vuku po blatu, škripe pretpotopno, a ne miču se s mjesta, — sunčana, divna munja!

(*Filip*, 51—2)

Georgis.

Georgis, potpuno blijed, bez jedne jedine kaplje krvi u obrazima. Major Georgis s lijevom uzetom rukom, glasnik smrti i nesreće.

(*Banket*, 258)

U slijedećem primjeru suprotstavlja se bezglagolska cjelovitoj glagolskoj rečenici. Sadržaj obje rečenice je identičan; ipak, prva — elipsa — izražava iznenađenje, naglu pojavu lica, dok druga tek potvrđuje to iznenađenje. Prva rečenica toliko je iznenadna da se doimlje kao misao, mogućnost, pretpostavka: toliko je brza, neočekivana, gotovo nestvarna; druga nas rečenica uvodi u stvarnost, odnosno potvrđuje da se to doista dogodilo.

Netko je pokucao. (...)
»Unutra!«
Baločanski. Bio je Baločanski.

(*Filip*, 200)

Na izraz iznenađenja pomoću bezglagolske rečenice nadovezuje se i izraz rezultata, pri čemu je trajanje zanemareno.

Došli su da me apse, ali se nisam dao. Tučnjava.

(*DD*, 219)

Zapalili su cigarete. Dimovi oko svijeća. Tišina.

(*Filip*, 185)

Nije odgovorila ništa. Tihi jecaji.

(*Filip*, 16)

Glagolska rečenica u kontrastu s bezglagolskom obično iznosi neke objektivne podatke, dok bezglagolska prima na sebe subjektivnu poruku. Ovo je moguće zbog toga što formalno nepotpuni leksički materijal zahtijeva bogatiji razvoj vrednota govornog jezika (intonacije, ritma, intenziteta, napetosti, pauze) koje u stvari izražavaju subjektivni dio poruke. Evo nekoliko primjera u kojima bezglagolska rečenica prenosi isključivo osobnu poruku pisca ili lica, odnosno komentira prethodni dio konteksta.

Saznanje se te gluposti manifestira u jednoj tužnoj simbolici: u simbolici bogočovjeka, koga su pribili na križ. Fantom među fantomima. Bolesno i nedostojno čovjeka.

(*Mars*, 250)

On je htio rekord. Svakako rekord.

(*Mars*, 61)

Ime i prezime, stanje oko jednog izvjesnog imena i prezimena, to su samo nekakve vanjske, najpovršnije oznake! Konvencionalne, plitke građanske mjere?

(Filip, 34)

(...) Marcel bi se trgnuo i odmah mu je prva misao bila: Ona. Ona, Laura, Laura.

(Proza, 193)

Ponekad bezglagolska rečenica može rezimirati prethodnih nekoliko rečenica, situaciju, ili čak duži odlomak. Rezimiranje može biti direktno, očito, odnosno takvo gdje bi i glagolska rečenica mogla biti gotovo jednako efikasna.

Sve je prljav novinski papir sa senzacijama dana i to se smeće prodaje po trafikama, to se čita na zahodima, to se onda zove moral! Sve zapravo prljava javna kuća!

(Rub, 96)

Žubori vrelo u sjeni hrastika, bijeli oblaci plove iznad krajine, zvone klepke, čuje se frula: idila. U jednu riječ: idila.

(Rub, 259)

(...) i ta je baba bila toliko bezobrazna, te mu je danas pružila prva ruku, kao da je on s njom negdje zajedno pasao svinje. Dakle, nečuveno impertinentno!

(Proza, 288)

Ipak, elipsa je efikasnija u rezimiranju određenog odlomka jer tada obično tražimo aktivniji oslonac, objašnjenje, smisao u kontekstu, intenzivnije povezujemo elipsu s kontekstom, jer ona sama ponekad i nema određenog smisla, odnosno mora tražiti svoju cjelovitost isključivo u kontekstu. Upravo zbog te ovisnosti, zbog intimnog povezivanja s kontekstom, elipsa ga sadrži, rezimira; o tome najbolje govore slijedeći primjeri:

(...)

i mi pred Dragom padamo na tle,
a Draga nam je sve:
jutarnja Rumen je ona, znanje i saznanje,

Magija plava pijane naše sanje,
tigrice i bijelo plavooko janje!
Sodome plamena sjena,
mlada, bogata žena
i hijena.

(Simfonije, 151)

Boriti se, da bi čovjek mogao jesti i spavati. Spavati sa ženama, naravna stvar, a onda opet klati, jesti i spavati. Želudac i žena.

(DD, 77)

On muca o velikim stvarima i ne umije se izraziti. Profesor.

(DD, 92)

(...) ali mu se smješkaju koketno, uvijek spremne podati se na jedan jedini njegov mig. Ženke! Opet su se stale po trustu pojavljivati prve svilene čarape i francuski parfemi i engleske kolonjske vode. Ženke!

(Proza, 204)

U slijedećem primjeru možemo suprotstaviti glagolsku rečenicu koja uvodi određenu emociju—misao i gotovo identičnu bezglagolsku rečenicu koja rezimira prethodnih desetak stihova.

Grozno lijepa žena, Melanholija, u poljima sa mnom u sutonu hoda.
O, u strašno vrijeme,
kad biju se u duši nevidljive stvari,
ko kamenolom rujni kad se nebo žari
i kad laži plešu nad maglama plavim razlivenih voda,
grozno lijepa žena, Melanholija,
u sutonu sa mnom po poljima hoda.
Zmijsku bijelu ruku na mojoj nosi kosi,
izgleda ko divna i žalosna žena.
Pa kad zrakom plešu kolobari plavi,
ta me Sablast cjelovima davi...
O grozno lijepa žena, Melanholija!

(Simfonije, 89—90)

Ponekad elipsa rezimira prethodnu situaciju, emociju ili misao, a pri tome je proširuje novim pojmom, odnosno: novi

pojam ne samo da izražava novu misao već istovremeno rezimira prethodni dio konteksta.

To kidanje mora da je ipak bolno! Krvavo!

(*Filip*, 169)

A zašto sjemenka pliva protiv struje? Zašto ptice uopće lete? I to trijumfalno?

(*Rub*, 268)

Sve je tamo tako jedno, zgužvano, blatno, bogečki. Prljavo, uprljano.

(*DD*, 277)

Evo jednog primjera gdje elipsa rezimira prethodnu rečenicu ponavljanjem (isticanjem) jednog njenog elementa.

Gdjegdje je po koji čovjek u satniji uzdahnuo duboko. Duboko.

(*Mars*, 171)

Slični su i primjeri gdje samo priloška oznaka ima vrijednost čitave rečenice, odnosno sadrži čitavu prethodnu rečenicu.

I tako je stajao i zurio pred sebe bez riječi. Dugo.

(*Mars*, 208)

Bilo je cvijeća i vijenaca. Mnogo. Međutim na Prejčevoj premijeri »Za kralja i za dom« ili na Zagorkinoj »Gričkoj vještici« bilo je isto tako mnogo vijenaca i trobojnica. Nažalost i više.

(*DD*, 269)

Pisac može formalno jednu rečenicu rastaviti u nekoliko i tako istaknuti pojedine njezine dijelove od kojih svaki sadrži, rezimira čitavu rečenicu.

Ljubim Suton. Kišu. Nijeme mrtve šume.

(*Simfonije*, 97)

Piše nešto o književnosti. O bogumilima. O ilirizmu.

(*DD*, 92)

On se žrtvuje i treba da se žrtvuje za dužnost, za poštenje, za narod! Za domovinu! Za cara! Za kralja! Za politikante!

(*Mars*, 102)

U tom našem zahodu, tko tu nešto može? To smo mi: stoka. Staja. Blato. Svinje. Lopovi.

(*DD*, 263)

Ponekad dijelovi rečenice i ne moraju logički, ili točnije: gramatički korektno slijediti, ali ipak osjećamo da pojedine elipse tvore veću cjelinu. Pri tome je izraz emocije još snažniji jer elipse ne slijede tek jednostavno, i upravo zato svaka još izrazitije sadrži i sve prethodne.

Trebalo bi pisati o suncu, o sunčanim danima i o sunčanim ljudima. Bezuslovno i veoma smiono i uvijek o sunčanom gnjevu. O vedrinama. Uzvišeno. Pobjedonosno.

(*DD*, 60—1)

Ali Mi hoćemo Djelo! Danas! I Lijek! I Uskrs. Danas!

(*Mars*, 394)

Govori mu. Propovijeda mu. Prosvjećuje ga. Pomaže mu. Njemu. Narodu. Seljačkom našem narodu.

(*Mars*, 101)

Interesantan je i slijedeći primjer gdje elipsa poput naslova najavljuje određeni odlomak, da bi ga na kraju ta ista elipsa i rezimirala. Ovdje jasno možemo uočiti vrijednost zvučne interpretacije jer se naslov samo po drugačijoj zvučnoj interpretaciji bitno razlikuje od formalno iste riječi — rezimea. U već citiranom primjeru (*Simfonije*, 89—90) ulogu naslova — uvoda imala je glagolska rečenica (Grozno lijepa žena. Melanholija, u poljima sa mnom / u sutonu hoda) dok je ulogu rezimea imala bezglagolska rečenica (O grozno lijepa žena, Melanholija!), te se tako već i gramatičkom formom (vokativom) sugerira drugačija zvučna interpretacija.

U paroksizmu boli međ' polusvijet sam pao!
 Bol!
 Bol prokletih duša, što kidaju srce,
 bol sjetnih, davnih, potopljenih snova.
 Bol otrovanih rima,
 bol mrtvih bogova,
 bol palih kometa iz crvenih visina!
 (...)
 O, dajte, da cjelunem ženu,
 izgrizenu, gnjilu, bolesnu i palu!
 Da ugušim bol!
 Bol!

(*Simfonije*, 134)

Suprotno funkciji rezimiranja bezglagolska rečenica može i razviti određenu emociju ili misao. Ponekad je to samo bezglagolski odgovor na određeno pitanje:

(...) a nitko ne će ni pomisliti, da je to sad jedna neizrecivo grozna stvar, da idu u smrt, a zašto? Za nekakve faraonske mumije. Za bečke grobove. Za banke. Za advokate.

(*Mars*, 247)

I nad lešom mrtve ljubavi
 tih spomen jeca strofe vječne deziluzije:
 što može dati žena?
 Strasti i užitka prekipjeli vrč,
 bolesni i ludi sladostrasni grč,
 smrt nervâ i bol otrovanih venâ.

(*Pjesma mrtvoj ljubavi*, *Poezija*, 55)

Ponekad direktno razvijanje misli iznesene u glagolskoj rečenici:

(...) tu nema nigdje ničega! Same oranice, magla i gavra-novi.

(*Proza*, 216)

U stadu živeći već prilično dugo, čovjek je čovjeku čovjek, okrutniji naime od svake druge zvijeri. Bestidna, lažljiva, glupa, zlobna i majmunska zvijer!

(*Filip*, 145)

— Ponekad nametljivo iznošenje gomile podataka poput opisa baroknog dekora:

Rukovao se sa svakim pojedincem, i vitez Warronigg prikazao mu je sve znamenitosti Sedamnaeste Pukovnije. I baruna Czirákog, apsolutanta ratne škole, prvoga u rangu, budućeg generalšteblera, i grofa Buttlera, najboljeg strijelca, i doktora matematike na tübingskoj univerzi Oberleutnanta Gjúzu Ramonga, i slikara privatistu peštanske slikarske akademije Oberleutnanta Emila Sztatocsnoga, i Oberleutnanta Szalaja (...)

(*Proza*, 102)

A na tebi leži sve! Sve! I ona marva bezglava tamo u satniji, i cijeli doknadni bataljon, i cijela država i fronta i politika i Monarhija i trideset naroda Monarhije!

(*Mars*, 105)

— Ponekad razvijanje određene misli iznošenjem kontrasta:

(...) da su siromasi ljudi bijedni i žalosni i da im treba novaca. Ni uzvišenih etičkih ideja, ni ljubavi, ni jalovih razgovora o čovječanstvu, nego upravo: novaca.

(*Proza*, 67)

Gdje su one blijedozelenkaste rasvjete, kada su mliječne plavuše natakale kardinalu Aldobrandiniju vino iz vrčeva od svijetlozelenkastog egipatskog kalcita? Blijedoljubičasti, pastelnozeleni i zlatnobreskvini brokati vitkih rimskih djevojaka, edenski zavodljivih polunagih Eva, čitavi andeoski korovi huriska, kao pod čadorom Padišaha na Zlatnom Rogu. A ovdje, skitsko, hiperborejsko, azijsko, gusto sibirsko blato, hladne mrtvačke ponjave od magle, i okrutno ledene daleke zvijezde.

(*Aretej*, 275)

U posljednjem primjeru prva elipsa razvija određenu situaciju, druga iznosi kontrast.

Evo još jednog interesantnog primjera: elipsa rezimira prethodnu misao; ali, kako to rezimiranje ne djeluje dovoljno jasno, pisac ga razvija novom, formalno bezglagolskom rečenicom, zapravo: kaotičkom enumeracijom.

Život živi od krvi, i osim umorstva život nema nikakvog drugog smisla. Ribe. Velike i male ribe, pantere, jaguari, bogovi, pauci, škorpioni i cezarska glupost.

(DD, 14)

Elipsa može također, poput naslova, najaviti određenu radnju, lice, misao itd.

Noć.
Sad kraljuje Tmina,
i ljudi tužno viču u krvavom snu,
a vozovi plaču u maglenoj daljini
kao pseta.

(Rat, Poezija, 79)

Ruke. Kako samo izgledaju te mase ljudskih ruku što se miču po gradskim ulicama.

(Filip, 26)

Specifičnu upotrebu elipse nalazimo u slučajevima gdje razne priloške oznake tvore zasebne rečenice. U takovim slučajevima elipsa može rezimirati:

Oteti se šablioni, to u umjetnosti znači biti ili ne biti. Samo to.

(DD, 154)

Oni su u Khuenovo doba osnivali germanske mačevalačke klubove i nosili dvobojne couleurs i svaku zdravicu svršavali sa: vivat, crescat, floreat! Tako!

(Mars, 73)

Gospodin satnik pognao je Micu galopom u maglu preko mlaka i močvara, u smjeru lijevoga kuta, gdje je negdje kod zapreka i barijera za konjske trke morala biti satnija. I doista.

(Mars, 47)

— Najaviti kontrast:

Kakva sablasna riječ: frajle!

A ipak! Koliko je dubokih tajna pokopano u toj tako vulgarnoj riječi. (...)

(Filip, 39)

Eto! I danas! Danas, kad se depeša čeka, i kad će poći već možda popodne na put, u rat, na ratište, u vatru, u smrt, možda u nepovrat, on se ne šteti.

(Mars, 102)

* * *

Bezglagolska rečenica može imati različite funkcije; vjerujemo da su to primjeri jasno ilustrirali. Ipak, jedno pitanje je neizbježno: kakva je funkcionalna razlika između obične, gramatički potpune, glagolske naprama bezglagolskoj rečenici? Ili još preciznije: sve ove funkcije koje pripisujemo bezglagolskoj rečenici može imati i potpuna, glagolska rečenica; prema tome: ne možemo reći da bezglagolska rečenica svojom formom, dakle sama po sebi, može izražavati određeni sadržaj, jer taj isti sadržaj može izraziti i glagolska rečenica.

Ipak! Elipsom se bogatije razvijaju vrednote govornoga jezika (intonacija, intenzitet, ritam, pauza, napetost), dakle čitava akustička strana govora koja unosi novu, osobnu dimenziju (osobnu u odnosu na pisca, lice djela ili čitaoca) u interpretaciju književnog djela. Nesumnjivo je da će izraz određene emocije ili stanja biti snažniji, efikasniji, efektniji, ako pisac upotrijebi formu koja će zahtijevati bogat razvoj određene intonacije, a to se upravo postiže elipsom, gdje nepotpuni leksički materijal traži cjelovitost u vrednotama govornog jezika, dakle u određenoj nadgradnji koja nužno postoji pri interpretaciji književnog teksta.

Elipsa je, upravo zbog bogatih vrednota govornog jezika koje prate njezinu realizaciju, ponekad mnogo subjektivniji izraz negoli je to glagolska rečenica. Dok glagolska rečenica, naročito u kontrastu s elipsom, iznosi objektivne podatke, elipsa komentira te objektivne podatke, iznosi osobni stav pisca ili nekog lica.

Elipsa veoma efikasno rezimira prethodni dio konteksta jer njezina (prividna) nepotpunost uvjetuje čvršću vezu s kontekstom i prema tome i specifičnu zvukovnu realizaciju elipse koja u sebi sadrži cjelokupni kontekst. Dakle, svojstvo rezimiranja prethodnog dijela konteksta nalazi se isključivo u zvukovnoj realizaciji određenog leksičkog materijala: kontekst uvjetuje zvukovnu realizaciju leksičkog materijala, i

zato ona sadrži čitav kontekst. Razumljivo je da ta zvukovna realizacija mora biti bogata kako bi sadržavala, izražavala čitav kontekst, a to se bogatstvo zvukovne interpretacije efikasno postiže elipsom gdje već sama gramatička (nepotpuna) forma traži kompleksnije angažiranje vrednota govornog jezika.

Pišući ovdje o bezglagolskoj rečenici ne govorimo o njenim općim funkcijama nego o »izboru« koji spontano vrši pisac, pa su sva ova zapažanja možda više umjetničko-kritička nego lingvistička. Treba uvijek imati na umu da su ova zapažanja vršena u okviru određenog teksta. Riječ je, dakle, o određenom stilskom postupku koji u Krležinim tekstovima daje određene efekte. Ove stilske postupke pokušali smo karakterizirati određenom jezičnom strukturom.

SMISAO OSOBNIH IMENA I NAZIVA U KRLEŽINOJ KRALJEVSKOJ UGARSKOJ DOMOBRA NSKOJ NOVELI

Čitajući Krležinu *Kraljevsku ugarsku domobransku novelu* ne možemo se oteti dojmu da imena lica nisu slučajna, proizvoljno određena, tek toliko da bi se lica nekako i zvala, nego ih je pisac veoma pažljivo odabirao tako da ta imena dozvoljavaju brojne asocijacije, a neka i veoma rječito govore o svom nosiocu.²

Evo možda najočitijeg primjera; najočitijeg zato što nas sam pisac upozorava da ime nije ni posve bezazleno ni posve besadržajno:

Zvone srebrne medalje na *Repićevim*³ grudima i on viče kao pomaman: ruk, ruk, ruk, ruk. A mila je stvar čuti glas tako vjerna čovjeka, pa gospodin satnik ne može, a da ga ne bi pohvalio.

— Dobro je, *Repić!* Dobro je, *Repić!* Prvi vod! Gledaj *Repića!* Tako treba! Ruk, ruk, ruk, jedan-dva! Bravo! (str. 80).⁴

Riječ je dakle o vodniku Repiću; Rëpiću, rekli bismo ne opažajući u njemu ništa naročito. Ali...

Neka slatka milina razlijeva se *Repiću* tijelom i on se smješka, te ga dolje kod trideset i trećeg kralješka sve

nešto steže, tamo oko rudimentarnih koštica *repa*, i sve mu dolazi, da mahne tim imaginarnim *repom*, kao pseto, što su ga pogladili (str. 80—81).

Ne radi se dakle o Rëpiću, već o Rëpiću; i ta promjena akcenta rječito govori o bezgraničnoj vjernosti »daljeslužućeg potčasnika« Rëpića.

Jedan se drugi vodnik npr. zove Zvezdić; »etimologija« njegovog imena slična je Repićevoj.

Gdje je u prostom momku osjećaj dužnosti? Nema ga! On nema osjećaja dužnosti! Zaludu! On je marva! Ali vi niste marva! Vi nosite *zvijezde* pod vratom, mater vam *zvijezdanu*! (str. 147).

Jedan se narednik zove Slepčević (a kako bi se i mogla zvati ograničena potčasnička bena koja u nekoliko »ščetanih kretnji« vidi vrhunac dostignuća ljudskog uma). Jedan se od oficira zove Kukolj, debela nepokretna lijenčina koja oduvijek živi na teret drugog, zaokupljena isključivo zadovoljavanjem svojih animalnih potreba:

Postigli su čin oficirski, dobili slugu i konja, zavukli se gdje god u kasarnu ili jamu na fronti i nastavili da piju i žderu animalno. Takav jedan primjerak debele site životinje je gospodin poručnik *Kukolj*. On je prije rata uvijek pobolijevao, a sada, drevna pijanica, nabrao na fronti devadeset i šest kila tako, da mu se koža između nogu odmah nakon prvog kilometra našulja, tako je salovit i ugojen. Pa zato je i proklinjao kadersku glupu službu i poveselio se, kada su ga konačno udijelili u ovu Trinaestu slavnu hodnu formaciju. Tako će se riješiti svih tih kaderskih bedastoća i opet proživjeti pristojno kao čovjek na fronti (str. 73).

Kadet se zove Bubnjić, štreber glup i nesposoban:

(...) dotrčao je do gospodina satnika jednogodišnji dobrovoljac kadet-aspirant — pučki ustaša *Bubnjić*, u civilu pripravnik III tečaja muške preparandije, dečko neobično ograničen. Ukočio se pred gospodinom satnikom kao pred razrednikom i kao da ga je strah da će pasti na ispitu, tako izgleda (str. 49).

U noveli se spominje i niz običnih svakodnevnih zagorskih imena o kojima pisac obično govori s neskrivenim simpatijama; to su: Gebeš, Benčina, Falačec, Curiš, Tumbak, Kurtanjek, Trdak; dakle izvorna, neizmišljena imena, koja možda samo potenciraju smisao onih drugih, »piščevih« imena. A takvih ima i među običnim domobranima; Zagorci u masama anonimno pogibaju na bojištu, te pisac koristi i takva imena koja maksimalno ističu anonimnost i beznačajnost svojih vlasnika:

To će biti slavna apoteoza domobranske duše, kada bataljonska zapovijed javi patetički, da su domobrani *Četrtek* i *Petek* od te i te bojne satnije slavno pali, kao junaci za carskog kralja i za kraljevski ugarski dom (str. 129).

U galeriji za ovu novelu ne odviše značajnih lica susrećemo poručnika Schwartza, vodnika Hajoša Lajoša (ipak i jedan original u *Magyar királyi honvéd novella*),⁵ desetnika Gavrana, desetnika Žganeca, kapetana Jurčića, vodnika Kona (i u noveli *Tri domobrana* spominje se Kon, koji također radi u pisarni), rezervnog kapetana Zebića itd. Veoma je teško povezati ova imena s nekim smislom budući da im sam pisac ne poklanja osobitu pažnju; većina njih tek se spominje po jednom rečenicom i tako ostaju izvan radnje ove novele.

Ima jedno lice koje dominira većim dijelom ove novele i koje zaslužuje izuzetnu pažnju; to je »gospodin satnik«, za kojega vjerujemo da se ne zove slučajno upravo *Dušan Jugović*.

Gospodin satnik počeo je da se ljuti. Čini mu se nepravda! Sada već treći put ide na frontu sa svojim plućnim i želučanim katarom! Ali što mare oni za to!? Da, to su one svinje frankovačke kod bataljona! Čine mu psinu! I na fronti mu uvijek čine psinu. Ti odurni frankovački intriganti. A to sve zato, jer je *Srbini*! Jer je *dobar Srbini*! To je zato, jer se ne stidi toga, što je *Srbini*! *Graničar*, naše gore list! *Preradovićevac*! (str. 91).

Gospodin satnik Dušan Jugović jedno je od glavnih lica novele, a i po stilskim postupcima koji ga karakteriziraju zaslužuje izuzetnu pažnju. U noveli se satnik Dušan Jugović izrijekom spominje 609 puta⁶ (137 puta naznačen je tek gla-

golskim oblikom, dakle ne izriječkom, bez upotrebe zamjenice ili imenice); od 609 puta izričitog spominjanja satnika on se 281 put — dakle gotovo polovicu od ukupnog broja — spominje kao »gospodin satnik«. Vjerujemo da u ovom statistički značajnom broju treba potražiti i određeni stilski efekt. Ovakav naziv za jedno od glavnih lica novele nameće se od samog početka; na prve tri stranice novele satnik se izriječkom spominje 21 put: od toga 16 puta kao »gospodin satnik«, jedanput kao »gospodin satnik Jugović« (kada se spominje prvi put), 3 puta kao »ja« (me) i jedanput kao »šef satnije« (kao »ja« i »šef satnije« spominje se samo u upravnom govoru).

(...) domogao se *gospodin satnik Jugović* nasipa, potoka i mosta (...) *Gospodin satnik* pognao je Micu galopom u maglu (...) poveselio se *gospodin satnik*. (...) Ali to veselje *gospodina satnika* pokazalo se potpuno iluzornim (...) I *gospodin satnik* je »društvo ulovio« (...) *Gospodin satnik* je uperio spram sredine rojne pruge (...) Domobran, koji gotovo nije ni čuo kako je došao *gospodin satnik*, tako je bio zaokupljen svojim čudnim mislima, da se sav lecnuo i zabezeknuo od čuda, otkuda se najednom *gospodin satnik* na Mici iz magle stvorio ovdje, te je počeo nešto da zbušnjeno muca i blebeće.

— Vole! Koji si ti roj? To te pitam!

— *Gospodin satnik*, pokorno javljam, ne znam! (...)

— Ti ne znaš koji si ti roj? Stoj! Stoj! Stoj! — počeo je *gospodin satnik* da više glasno (...) (str. 47—48).

Stilistički je neutralna upotreba forme »gospodin satnik« u upravnom govoru kada se satniku obraća netko od vojnika ili nižih oficira jer je takvo oslovljavanje bilo uobičajeno: međutim, od 17 primjera sa prve tri stranice svega se tri puta radi o upravnom govoru, dakle direktnom obraćanju nekog nižeg po činu; u preostalih 14 primjera pisac, pripovijedajući u trećem licu, koristi formulu oslovljavanja iz upravnog govora, da bi prečestom upotrebom te forme »poštovanja«⁷ izrazio prezir i gađenje, da bi bogatim razvijanjem ironične intonacije efektno izrazio svoj stav prema »gospodinu satniku«, odnosno prema cjelokupnom mehanizmu kraljevske ugarske domobranske armade. Čitav je tekst naprosto preplavljen formulom »gospodin satnik«, a to znači da je tekst pun prezira i ironije za takvo stanje u kojemu se go-

spodi satnicima treba iskazivati poštovanje. Ponekad pisac čak nekoliko puta redom ponavlja tu formulu na takvim mjestima gdje se očekuje odnosna rečenica ili upotreba zamjenice, i tako vidimo da je u ovome tekstu »gospodin satnik« doista magična formula za izraz prezira i revolta, ogorčenja i mržnje, gađenja i užasavanja, ali nikako ne poštovanja.

Od onoga dana, kada je *gospodin satnik* stupio u kadetsku školu, pa do dana današnjega, *gospodin satnik* nije trebao da se brine ni za što drugo nego samo za četvrtu i reglement. Od glace-rukavica pa do kefica za zube, od spona hlačnih pa do posljednjeg najmanjeg puceta na košulji, sav komfor i udobnosti, carski i kraljevski i kraljevski ugarski Sistem servirao je *gospodinu satniku*. Jelo, konja, lak-cipele i dolame, slugu, novac, pa dapače i duhan, sve je to *gospodin satnik* dobivao točno i obilato, a za sve to nije trebao ništa drugo, nego da vrši vlast nad dvije stotine robova. *Gospodin satnik* nije nikada ni od koga čuo, da bi ta vlast bila laž nemoralna i glupa (str. 71).

Ironija je piščeva sadržana i u oblicima »naša mnogopoštovana kapetanska ličnost«, »veliki vođa«, prezir i revolt u izrazima »idiot prokleti«, »kreten prokleti« ili »bolvan«,⁸ međutim, ovi se izrazi javljaju tek po jedanput, a kako već u samoj leksičkoj formi nose afektivnost i nisu tako značajni stilemi kao što je to »gospodin satnik« — leksički posve neutralna forma koja je, zbog specifične umjetničke upotrebe — specifične umjetničke intonacije, jedan od najznačajnijih, upravo temeljnih stilema novele.

U upravnom govoru Krleža varira nazive za isto lice novele, naročito ako su ti nazivi u blizini.

— Zar ja moram da vas prepoznam po glasu? (...) Zar se tako govori sa *šefom satnije*? (...) *Zapovjednik satnije* je već ovdje preko pet minuta, a nije još primio prijave! (...) *Vrhovni pretpostavljeni šef čete* nalazi se ovdje preko četvrt sata, a od vas ni traga ni glasa! (str. 48—50).

Ili:

— Šest dana nismo niš jeli, tak smo bežali! A ovaj tu nekaj blebeće, da bumo pobedili! *Osel lažljivi!* (...) *Batine!* *Batine!* To buš dobil! Naharili te *buju!* (str. 130—131).

U navedenim primjerima riječ je o upravnom govoru; lice koje govori bira različite nazive za istu osobu. Međutim, sam pisac veoma je uporan u upotrebi formule »gospodin satnik«.

Nekoliko upotreba forme »gospodin satnik« u množini pokazuju da gospodin satnik Dušan Jugović i nije osamljena pojava; i još nešto: ovi primjeri jasno pokazuju da ta forma snažno izražava stav pisca kroz određenu intonaciju.

Preživjelo je sve to, i slave i mimohodi i puškohvati, i danas tuguju za njima jedino ovakva *gospoda satnici*, u kojima se skrutili okamine carskog i kraljevskog i kraljevskog ugarskog oficirskog mozga (str. 174).

Kada pisac govori o nekom drugom licu novele, riječi koje karakteriziraju to lice različite su, ne ponavlja se uporno jedan oblik; također je bogata upotreba atributa, koji su veoma rijetki kada je riječ o gospodinu satniku. Evo npr. kako pisac govori o poručniku Kukolju: ne promatra Kukolja kao dio kraljevskog ugarskog domobranskog mehanizma, već kao živo, ljudsko biće, koje mu doduše nije simpatično, ali zato nije manje ljudsko:

Putuje tako *gospodin poručnik Kukolj* kao zapovjednik prvog voda i misli: vrag ga dal i stvoril! (...) tako se puše nesuisli oblici u omamljenom polusnu i peku *Kukolja* njegove malene svinjske oči (...) Tako se sve napreže *gospodin poručnik* (...) Ali zaludu! Kolone desno nema pa nema! Sve sama tmina i beznađe. Tako misli *debeli Kukolj* i hoda dalje na čelu prvoga voda, (...) — Kolona je desno, *gospodin poručnik* — srdito je ponovio *gospodin vodnik Repić* zureći u *debelog i pospanog Kukolja*, (...) (str. 74, 76).

Gospodin satnik se tek jednom u čitavoj noveli spominje u obliku i kontekstu koji daju naslutiti da se možda ipak radi o ljudskom biću nad kojim se čak možemo i sažaliti.

Ovakvo *neurastenično bolesno dijete*, još omamljeno od sinoćnje pijanke, maše tu golom sabljom na šarenoj kobili i goni dvije stotine tužnih i nesretnih ljudi po blatu i maglama, goni ih preko gora i dolina, krvavih i nabujalih voda u propast, u smrt (str. 72).

Oblik »njihov kapetan« pojavljuje se svega jedanput u noveli; upotreba posvojnog pridjeva daje naslutiti neku intim-

nost, privrženost, možda simpatiju, ali vidimo da je vrijednost ovog oblika u kontekstu posve drugačija:

Ljudi su u nekoj prostoј demonskoј sugestiji doista dosegli vršak i tukli divlje, kao đavoli opsjednuti, uvjereni da su to trikovi, koji dobro djeluju na glupane kakav je *njihov kapetan* (str. 82).

Stilistički su značajni primjeri eksplozije satnikovog »jastva« kada je izraz pretrpan osobnom zamjenicom »ja«, bilo da je riječ o upravnom govoru:

— Predobar sam *ja* njima, eto, odatle je to! (...) *Ja* sam demokrat, *ja* sam fin, *ja* sam pravi oficir! *Ja* sam im tako sklon kao otac rođeni! Kako *ja* samo radim za njih! (...) Ne uviđaju ti ugljenari i kokošari prokleti zagorski, da sam im *ja* dobar! Ne valja to ipak tako, kako *ja* činim! (str. 155—156).

— ili slobodnom neupravnom govoru:

Ne postoji ništa na ovom domobranskom svijetu što bi bilo važnije od samog gospodina satnika u bundi, u lakiranim čizmama, na njegovoj kobili pod blistavim zvijezdama koje su isključivo oficirske zvijezde... Pa ako ne stojiš u pozoru, to »Mene«, *gospodina satnika*, vrijeđaš time, jer »Ja« tražim od tebe da stojiš u pozoru! »Ja« ti zapovijedam trkom, pa ako si lijen, »Mene« ignoriraš! »Ja« sam tvoje sve, a ti si domobran i nitko i ništa! »Ja« imadem u ruci sablju i mogu te sasjeci i samo napišem pismenu izjavu i stvar je riješena! Toliko sam »Ja« silan. »Ja« mogu da te objesim, da te istučem, da te zatvorim, da te uništim. »Ja« te hranim. »Ja« te na dopust puštam. »Ja« te odgajam, ti domobranska gnjido, sto ti bogova! Dakle! Ne miči se, kad ti »Ja« zapovijedam! (str. 121).

Iako se radi o jednoj vrsti indirektnog prenošenja govora, intonacija koja se razvija u sebi sadrži i intonaciju identičnu onoj iz upravnog govora i intonaciju kojom pisac komentira »važnost« *gospodina satnika*.

Sličnu vrijednost obliku »gospodin satnik« ima ponekad česta, gramatički nepotrebna, ali stilistički i te kako motivirana upotreba zamjenice »on«:

Ali takav gospodin satnik, koji u svome zvanju stoji na obje noge, *on* znade, što satnik treba da znade. *On* znade po tom i tom litografiranom arku (...) »da su potčasnici stupovi satnije«. I sada *on* dabome ne će da propusti ni jednu jedincatu priliku, a da to svečano ne izreče. *On* je to naučio, *on* to znade, *on* osjeća važnost toga i *on* to propovijeda. To *mu* je dužnost, da širi svjetlost u tmini kraljevskih ugarskih domobranskih mozgova. *On* je jedan »kulturni faktor« i čini za narod više nego stotinu brbljavih civila i prljave novinarske bande, koja samo ruje pod temeljima Monarhije. (...) Eto! I danas! Danas, kad se depeša čeka, i kad će poći već možda popodne na put, u rat, na ratište, u vatru, u smrt, možda u nepovrat, *on* se ne štedi. Izašao je sa svojim ljudima na ovo blato, u ove magle, i uzrujava se, iako ne bi smio, jer *mu* uzrujavanje škodi. Škodi *mu* uzrujavanje, i liječnik *mu* je zabranio da viče, a *on* svejedno viče. (...) *On* se žrtvuje i treba da se žrtvuje za dužnost, za poštenje, za narod! Za domovinu! Za cara! Za Kralja! Za politikante! (str. 100—102).

U ovome primjeru »on« ima intonaciju identičnu intonaciji zamjenice »ja« u prethodnom primjeru: dakle, i ovdje se radi o slobodnom neupravnom govoru.

I ne samo ovdje! Stilistička vrijednost oblika »gospodin satnik« leži upravo u tome što se radi o slobodnom neupravnom govoru: pisac koristi tuđe riječi, riječi određene sredine i zvanja, ali ih koristi u svojoj intonaciji i upravo tom intonacijom izražava svoj stav prema toj sredini i tom zvanju.

Primjeri slobodnog neupravnog govora otvaraju jedno nadasve značajno poglavlje u proučavanju Krležina stila; vjerujem da nijedan naš pisac nije s toliko umještosti, invencije, osjećaja za jezik upotrebljavao slobodni nepravni govor kao Krleža. No, o tome više — u slijedećem poglavlju!

SLOBODNI NEUPRAVNI GOVOR U HRVATSKOM BOGU MARSU

Slobodni nepravni govor je veoma čest stilski postupak u Krležinim proznim tekstovima. Slobodni nepravni govor prenosi riječi izrečene u upravnom govoru kao da se radi o piščevoj naraciji, tj. uz izostavljanje veznika subordinacije, verbuma dicendi, te obično uz prebacivanje iz prvog lica u treće. U Krležinim proznim tekstovima nalazimo bogate varijacije slobodnog neupravnog govora, koje veoma često odstupaju od svog osnovnog tipa.⁹

Evo najprije nekoliko primjera »klasičnog« slobodnog neupravnog govora:

Mujo, natrpanih usta odmahne glavom. *On ne zna što je kolera (Rapsodija, 391).*¹⁰

(...) a i sam Wallenstein na čelu štaba mrvu je nemiran.

Što znači to, da mu ministar baca na vrat adlatusa bez prethodnog obavještenja? Adlatus je tu, već cijelu noć spava u Palasu, a njega je okružuje tek jutros izvijestilo? Zašto to? ... (Tri, 186).

Račić je umoran! (...) I tako nije čuo za mimohod, ni primijetio pukovnika Wallensteina, jer da je čuo, zašto ne bi izvršio? (*Tri*, 189).

Slobodni neupravni govor često se stapa s naracijom; prema formalnim oznakama (sintaksi) čini se kao da govori pisac, ali smisao i kontekst nam kazuju da to ipak nije tako.

I biva Jambreku jasno, da je on to doista napušten od Princeze. *A jedino onaj prinčevski život ima smisla. Zlatni Belvedere! Ono je život! A ne čađave smrdljive kolibe u Bistri, i kaderi i jame i barake i proteze i harmonike i prošnja bistrička (Jambrek, 329).*

Kad su oko njega tukli ljude, Račić je uvijek zadržtao. (...) *Zašto tuče čovjek čovjeka? Zašto ovi ne udaraju natrag? Oh, kad bi barem jedan jedini udario natrag! (Tri, 241).*

Ona je to učinila tužna srca i u prvo vrijeme našla je u tom bolničarskom pozivu neobičnu senzaciju, osobito sada, *kad je u Evropi tako dosadno, te čovjek ne može ni u Egipat ni na Rivijeru (Jambrek, 320).*

(...) da se pismeno potuži, što su njega i njegov špital zaboravili; kao da je on igla, *a nije igla, nego malteški špital sa hiljadu i pet stotina ranjenih glava (Baraka, 280).*

(...) pa je netko bio duhovit i ukrao iz magazina prvu bocu konjaka, *jer tko zna, što će biti sutra? (Baraka, 281).*

Slobodni neupravni govor sadržava razne elemente upravnog govora: pitanja, uzvike, kolokvijalne i vulgarne izraze, dakle sve ono što može karakterizirati govornika.

Ratković je ugledao Račića i prepao se.

Naravna stvar, da je to Račić! Tko bi i bio drugi nego Račić? Zloduh prokleti! Demon. Sudbina! Taj će ga čovjek upropastiti! (Tri, 188).

(...) i došlo mu je da zaplače, tako ga je stislo u prsima. *Ta za Boga miloga! On putuje sutra na frontu! Kako to ovom »doktoru« tu nije jasno, da on sutra putuje na frontu? (Bitka, 18).*

Dvije stotine nesretnih, bolesnih i žalosnih, spram ovog habsburškog rata potpuno indiferentnih ljudi na tu je zapovijed duboko uzdahnulo.

Pa što je to? Niti danas im ne daju mira? Danas, kad mogu da krenu možda posljednji put od kadera i doma,

niti danas im ne daju mira! Pa još je mokro i sniježi i magle su. Što će vani na vodama vježbališta? Koga ih vruga ne puštaju, da budu tamo gdje su. Da čekaju u onim smrdljivim i ušljivim satnijskim sobama, zgureni, utisnuvši glave u šake i u tvrdoj šutnji. Nego ih i danas ganjaju! Vrag im oca i mater gospodsku!

Takve su se mutne misli kupile u glavama domobranskim kad su jutros oglasili zapovijed gospodina satnika, da treba da se opreme i da pođu na vježbu, da se malko prošeću (Novela, 64).

Kleli su ga svi pacijenti, jer su prozeblili zbog njega do kosti, *zbog mulca prokletog, koji niti preko zida ne zna! Mežnar zalupani! I tako mu je svatko opsovao ponešto (Kadaver, 340).*

Pa jesu li to ljudi!? To su živine! Ali ništa to! Vratit će se ti prokleti simulanti i švindleri još pod njegovu šaku! Dat će on njima! Još danas će ih sve smrвити! Sve će ih povješati po kestenovima satnijskog dvorišta. Neka vise do nesvijesti! I ne će ih odvezati, kad im pozli! Ne će popustiti! Neka ih polijevaju kantama, ali dovisjet će dokraja! Pokazat će on tim simulantima! (Novela, 153).

Posljednji primjer lijepo pokazuje koliko slobodni neupravni govor vjerno prenosi riječi i intonaciju upravnog govora: kratke nervozne rečenice vjerno prenose bijesno reagiranje satnikovo; prve tri rečenice (Pa jesu li to ljudi! To su živine! Ali ništa to!) mogle bi biti upotrijebljene i u upravnom govoru; tek daljnji tekst u trećem licu pokazuje da se radi o slobodnom neupravnom govoru.

Ovi primjeri u kojima se uvelike koriste oblici, a prvenstveno intonacije iz upravnog govora pokazuju nam vrijednost slobodnog neupravnog govora koji može, formalno kao dio piščeve naracije prenijeti živost, osjećajnost, afektivnost upravnog govora daleko snažnije, prisutnije nego li npr. neupravni govor, koji je u biti krajnje objektivan, koji u stvari prenosi samo tuđe riječi, misli, ali nikako ne i afektivnost. Ponekad izgleda da je slobodni neupravni govor efikasniji i efektniji u prenošenju afektivnosti čak i od upravnog govora, jer mu prividna subordiniranost omogućava veliku izražajnost.

U slobodnom neupravnom govoru uobičajeno je prebacivanje iz prvog ili drugog lica u treće kao u neupravnom govoru. Međutim kod Krleže nalazimo u slobodnom neupravnom govoru i prvo i drugo lice.

Račić je pogledao Ratkovića bez riječi, a u kapetanu je sve još jače uzavrelo. *A što me još gleda tim svojim bezobraznim okom? On mene još fiksira! Tu se skiće cijelu noć i pokvario mi je mimohod i još tu diže nos! Nitko! Jedan ovakav nitko! Ni mature nema...*

— Što je? Što me gledate? (*Tri*, 216).

Dakle umjesto trećeg lica (A što ga još gleda tim svojim bezobraznim okom? On ga još fiksira! ...) i pokvario mu je mimohod.) nalazimo prvo, koje očito daleko življe sugerira intonaciju upravnog govora, te tako odlomak posve logično završava upravnim govorom (Što je? Što me gledate?). Bijes koji se skuplja u Ratkoviću, misli i uvrede (neizrečene) nalaze svoj izraz u slobodnom neupravnom govoru, iza čega slijedi u upravnom govoru i provala bijesa, ali ovoga puta kontrolirana (čuvajmo oficirsko dostojanstvo!); dakle, kada je afektivnost prigušena, upravni je govor izgleda adekvatniji izraz i pisac ga u tom smislu i koristi.

Evo još nekoliko primjera upotrebe prvog ili drugog lica umjesto trećeg.

— Evo, gospodine majore! Na moju poštenu riječ! Ustrijelit ću je kao kuju!

I otputovao je zidar Viktor s fronte i nije ustrijelio žene! *Gdje ti je poštena riječ, Viktore? Viktore!* (*Bitka*, 28).

Kadaver vidi, da je zabio klin u tu bezbožnjačku gadariju. Sad samo treba još da se rasklima lijevo i desno. *Udri Nečastivoga, gdje samo možeš! Udri ga odmah po drugu put, jer će opet ustati zmija i ugristi te.* Ne smije dakle dopustiti Krlecu, da se digne (*Kadaver*, 371).

A gore u Kettynom šlafcimeru svjetlost. Modrikasta svjetlost.

Znao je on to! Osjećao je on to! Slatka, mala Ketty bdije! Curica mala, srce njegovo, pucica ne može da spava! Muči se srčeko, *sirotica moja mala!* Ipak! Tko može da zna? Sad se vidimo, a što može biti sutra, to nitko ne zna! Dijete milo! ... Djevojčica njegova. Katarinčica (*Tri*, 256).

Posljednji je primjer izuzetno zanimljiv jer se u njemu izmjenjuju prvo i treće lice; slobodni nepravni govor počinje u trećem licu (Znao je on to... srce njegovo...); vrhunac afektivnosti, osjećajnosti, nježnosti nalazimo u trenutku upotrebe prvog lica (*sirotica moja mala!*); slobodni nepravni govor međutim ne prelazi u upravni govor, tako da i završava trećim licem. Vrijedno je skrenuti pažnju i na niz elipsa kojima ulomak završava, jer su one upravo zbog svoje leksičke necjelovitosti tješnje vezane uz kontekst, od njega dobijaju odgovarajuću zvukovnu realizaciju koja im daje cjelovitost i omogućava da u toj intonaciji rezimiraju prethodni kontekst; sva nježnost, ljubav, osjećajnost satnikova rezimira se elipsom »Katarinčica«; zapravo rezimira se dvostruko: sintaktički — elipsom i morfološki — deminutivom, a i jedno i drugo rezimiranje možemo promatrati na fonetskoj razini, jer se radi o upotrebi specifične intonacije, specifične zvukovne realizacije.

Slobodni nepravni govor pogodan je za bogato razvijanje intonacije, a njegova prava vrijednost, po kojoj daleko nadmašuje izražajnost upravnog govora je u tome što uključuje i piščev komentar, piščev stav, koji se ostvaruje kroz specifičnu (piščevu) intonaciju.

Poručnik Mayer, kratkovidan kontoarist, imao je tremu. *Nije to mala stvar voditi satniju kroz glavnu ulicu! Ide čovjek sam, nasred ulice, a za njime na šest koraka satnija, i bubnjevi i trube halabuče, pa čovjek mora da napne svu snagu, da ne nastane skandal* (*Tri*, 183).

Očito je da rečenica »Nije to mala stvar voditi satniju kroz glavnu ulicu!« nije piščeva naracija, nije njegovo mišljenje; on tek prenosi tuđe misli, ali ih ne prenosi objektivno kao u upravnom ili neupravnom govoru; pisac u stvari u slobodnom neupravnom govoru komentira tuđe misli: leksički materijal saopćava nam nečije misli, dok nam intonacija saopćava piščev komentar — u ovome slučaju ironiju.

Slično je i sa slijedećim primjerom; pisac se očito ne slaže s vojnim pravilima lijepog pisanja: »na čitava tri centimetra od lijevog ruba desno«, te je ironična intonacija posve razumljiva.

Utonuo je Ratković u stilizaciju te prijave, pa mu je postalo milo, čitajući *uredno sastavljen spis, koji ima svoju rep i svoju glavu. (Rijetko se naime događa, da čovjek u ovo proketo vrijeme, kad služe sami civili, fiškali, peki i lazari, da čovjek dobije pod ruku ovakav spis!)* Ratković je čitao tu prijavu Holzerovu radosno, te bi svaki čas kimnuo glavom od zadovoljstva, kad bi započeo koji novi stavak, *kao što je to i propisano, na čitava tri centimetra od lijevog ruba desno, a ne onako civilski »hudri-budri«, vrag ih odnio sve skupa diletantski! (Ne znaju ni prijave pisati ti civili, a htjeli bi da vode rat kao i mi!)* (Tri, 259).

U slijedećim primjerima pisac izražava svoju ironiju i kroz leksički materijal, a ne kroz samu intonaciju:

Nisu aktivni smjerovođe bili babe, koje se dadu izgurati sa svoga puta, nego su znali da laktom gurnu cijelu satniju i da joj narinu svoju volju. Nisu oni išli ovako bedasto i slijepo, kao čorave mačke, bog te pitaj kamo, nego su put odmjerili na zone. Put od oranice do duda podijelili su na etape, kako treba i kako je propisano. Od međucilja do međucilja. *Od kravljega kolača do ivančice, od ivančice do konzerve, od konzerve do cigle.* Tako su išli *smjerovođe aktivni!* Onda naravno da je sve divno pasovalo (Novele, 89).

Ironija kao stav pisca prema »soldačkoj meštiriji« izražena je prvenstveno kroz intonaciju, ali i kroz poseban izbor riječi (Od kravljeg kolača do ivančice...) te kroz inverziju — »smjerovođe aktivni« (Ne kojekakvi civili, simulanti, maroderi, već AKTIVNI!).

Evo i drugog primjera:

Važno je da se naglasi, da takve stručne besjede po restoranima vodi samo elita zbora oficirskog. Samo elita! A u tu elitu spada i gospodin satnik, koji je zapravo najelitniji kapetan u pukovnji (Novela, 111).

U ovom primjeru slobodnog neupravnog govora također nalazimo piščev komentar (ironiju) i u samim leksičkim formama, odnosno njihovoj organizaciji: inverzija u sintagmi (zbora oficirskog), isticanje elitnosti bezglagolskom rečenicom (Samo elita!) i konačno upotreba oblika »gospodin satnik«. ¹¹ U posljednjoj rečenici intervencija (intonacija) pisca toliko je jaka da izgleda kao da ova rečenica, odnosno njezin prvi

dio (A u tu elitu spada i gospodin satnik) i ne spada u slobodni neupravan govor. Ipak, drugi dio rečenice potvrđuje da se radi o slobodnom neupravnom govoru jer autor očito ne misli da je gospodin satnik »najelitniji kapetan u pukovnji«; autor tek (ironijom) komentira ovu misao. Ovakvi primjeri gdje je teško odvojiti piščev komentar od slobodnog neupravnog govora, odnosno čisti direktni piščev komentar (opis) od njegovog indirektnog komentara u slobodnom neupravnom govoru, veoma su česti u Krležinim proznim tekstovima. Evo nekoliko takvih primjera.

Ovakav jedan avizo taktički, barokni, belvederski, potrese domobranima, i oni očito zaboravljaju sve manje brige. Jer srditi satnički avizo navještenje je zlih stvari i zao znak. *Može se dogoditi, da će sad morati trčati hitro do ciglane i natrag, za kaznu, jer se nisu dobro svrstali u zbor! Do ciglane se trči još kako tako, nije baš ni daleko, ali natrag je već teže; onda će već mnogima navreti krv i bale na nos, mnogi će pasti u blato i zaprljati se, a mnogi će dobiti nogom u meso ili kundakom u leđa* (Novela, 118).

— Potčasnici k meni! Odstup! Potčasnici k meni!

Satnija je veselo odahnula. Pobacali su ljudi puške do nogu i ponaslanjali se na cijevi i pripalili cigare i počeli da povlače iz lula, i tako kako koji. Nije satnija u slobodnom odmoru mirna niti tren. Odmah se nad nju navlači neki viši štimung. Ljudi su počeli da se cerekaju i smiju, *jer kad gospodin satnik zove potčasnike k sebi, to onda znači barem pet do deset minuta slobodnog disanja. Dobra je to mana gospodina satnika, da poziva potčasnike k sebi na dogovor. Tamo oni doduše raspravljaju tezu, koja se tiče kože bagrine, ali bagra se za to ne zanima. Što se to satnijske bagre konačno i tiče, da li se kolona razvija lijevo ili desno? Što to nju zanima, da li je kolona važna životna pojava, ili treba li da se na desno krilo uvijek i bezuvjetno izašalju patrole, i zašto to treba? Sve su to gospodske bedarije! Sve su to oficirske i unteroficirske mudrolije! Briga baš Zagorca za takve gluposti! Haje on za to i ne haje tko vodi politiku: Stürgkh ili Czernin!* (Novela, 98).

I tako je gospodin satnik u svojoj neizrecivoj ambiciji odlučio, da za sebe, lično za sebe, stvori svoju satniju, koju će on sam povesti na bojište i sam pokazati, što znači biti kapetan Jugović. Jer, konačno, koja korist od kaderske sla-

ve? Koja korist od hvale u doknadnobataljonskim zapovijedima i od ugleda, koji po okružju leti? Sve su to ludorije hinterlanda! Treba na licu mjesta pokazati, što vrijedi jedan čovjek na svome mjestu. Ako u roku od mjesec dana A. O. K. (Armee-Oberkommando) ne dozna, da se u postavu nalazi kapetan Jugović sa svojim tigrovima, eto glave. Tako treba nategnuti ljude! (Novela, 61).

Ponekad se slobodni neupravni govor toliko identificira sa stvarnim piščevim komentarom da nam tek neki elementi preuzeti iz upravnog govora (uzvici, kratke nervozne rečenice, pogrdne riječi, psovke) otkrivaju da se radi o slobodnom neupravnom govoru. Ovi nam primjeri također pokazuju da je u slobodnom neupravnom govoru glavna značajka piščev komentar, a ne prenošenje riječi i intonacija iz upravnog govora.

I došlo je gospodinu satniku, da postane Japanac i da okrutno stegne te svoje *skunkse satnijske*, neka još bolje smrdje, *mater im smrdljivu!* (Novela, 158).

Satnija se vijuga i gura amo-tamo kao zmijuljasta harmonika, i ti *lazari prokleti*, te *vreće smrdljive* nemarno bazaju lijevo i nespreno i kao da im je do svega toga vrlo malo stalo (Novela, 89).

— No što je? Zar ne ćeš da priklopiš desno? — zapiskutao je gospodin satnik nagnuvši Micu na to revolucionarno lijevo krilo satnije, što se samovoljno uklonilo poplavi, i to još *potpuno protupropisno i zapravo, ako se uzme, bezobrazno!* (Novela, 145).

Nije Ratković imao sreće sa svojim drugovima. Eto! Tu je taj Račić, na primjer! I njega je htio strpati u računarski tečaj, spasiti ga, a taj je digao nos, kao da je barem ministar. A što je? Nitko i ništa! *Protuha gladna! Kakve mu samo skandale pravi!* (Tri, 205).

(Aktiva uopće u načelu ignorira rezervu. Pa ako sebi rezervni oficir i obuče sto puta uniformu, on ipak ostaje ono, što je u civilu: *Fiškal! Pisar! Činovnik! Ph!* (...) što su, do vraga, oni u civilu? Niti profesori nisu! Nego soboslikari, licitari, vrag ih odnio gadni.) (Tri, 210—211).

Trgli se Zagorci. To ih je iznenadilo. *K vragu! Nije to mala stvar! Buna.* Od prvoga dana, otkada su soldati, čuju

uvijek o toj proklesoj buni. Buna se kazni štrikom, tane-
tom, lancima, kundacima, batinom, buna je neka vrst đavola, koga se domobrani boje kao fratri Belzebuba. Buna je riječ koja ima magičnu snagu (Tri, 214).

Ratković je savršeno ignorirao Račića, jer je znao za njega, da je »nacionalistički novinar«, koji je (*pfuj! prljavštine li beskarakterne*) za beogradske pare pisao kojekakve ludorije! Ali sad, kad Beograda nema, sad šute te pasje gubice! Sad hodaju kao škorpioni zgaženi! *Bagaža odurna!* (Tri, 240).

Zanimljiv je i slijedeći primjer gdje nam tek naznaka kašljanja — »kh-kh« — signalizira slobodni neupravni govor.

Kanonir Krlec Mirko u civilu je tipograf, i tuberkulozan je, malo kašljuca, kh-kh, socijaldemokrat je i esperantist, kh-kh, pa se dopisivao s esperantistima iz Japana i Argentine, i tako vjeruje, da će socijalizam pobijediti, kh-kh, i to propovijeda na cimeru od prvoga dana. On nije partijski agitator, on je amater i diletant u tim stvarima profetskim, ali sve to čini s mnogo srca i ljubavi, te je sebi svakako zabio u glavu, da treba sve da se minira lijevo i desno, i onda će se sve srušiti samo od sebe jednoga dana, naravna stvar (*Kadaver*, 362—363).

Možda je točnije reći za navedeni primjer da se radi o vrlo specifičnom Krležinom postupku angažiranog pripovijedanja, koji jest slobodni neupravni govor, ali i upravni govor i piščeva naracija. Zapravo i nije bitno odrediti kamo pripada ovaj stilski postupak. Ono što je u njemu bitno jest maksimalna jasnoća, preciznost, izražajnost; i posve je razumljivo da se u takvim slučajevima premašuju fiksirane stilske kategorije.

Ponekad nam tek upotreba dijalektalnog govora (dakle opet elemenata upravnog govora) pokazuje da se radi o slobodnom neupravnom govoru.

Tako su kumeki poslušali gospodina satnika i dobro izbacili puške. *Za kompromis, kak bi rekli, nek mu bu!* (Novela, 176).

— Batine! Batine! To buš dobil! Naharili te buju! — Tako se zjurado kumeki vesele porazu gospodina satnika,

jer kumeki su po svom instinktu defetisti, a ruski dečki su zgodni dečki i pevaju kak i naši! (Novela, 131).

Ali se Ljubica prepala, »kak da ju je vgrizel« i počela da cvili (...) (Kadaver, 337).

Postavili ljudi fotografije golih žena po stolu uz boce i svijeću, i tu u tom prigušenom i žutom sumornom svijetlu, dok »Terezija s golubom« i »Kleopatra s Crncom« i »baba s dedom« putuju po cimeru, i to tak, prosim ih, da se jedno v drugo ftekne, čuje se, kako Adam glođe i hrska kosti kao pas (Kadaver, 362).

(Trtek je kombinirao više s tim, da se spasi od fronte, nego da ide materi na sprovod. Jer kad se vrati, pa makar i za dva dana, već ne će biti tu satnije, a do druge je još daleko. Do onda morti i rat stane...) (Tri, 219).

Slobodni neupravni govor nije nikada strogo odijeljen od piščevog opisa (komentara). Nalazimo i takve primjere gdje u jednoj rečenici piščev opis prelazi u slobodni neupravni govor.

Gospodin satnik bacio se u sedlu nauznak, kao opaljen gromom na nevjerojatnu vijest, da je od momčadi hodne satnije četrdeset i osam bolesnih, i bio bi možda već planuo, da se iz magle nisu pomolili obrisi dvojice oficira, koji su pažnju gospodina satnika s ove porazne i katastrofalne činjenice svrnuli na jednu drugu, ne manje važnu stvar. Kako? Kod satnije se nalaze dva časnika, a satnijom zapovijeda jedan obični benavi narednik? Kakav je to red? Oficiri puše, a momčad vježba! Dva oficira, pučkoustaški poručnik Schwarz i pučkoustaški poručnik Kukolj, došla su do gospodina satnika i dva koraka pred Micom stala i pozdravila u jedan mah (Novela, 51).

Ovaj primjer počinje pričanjem u trećem licu da bi prije završetka rečenice prešao u slobodni neupravni govor (»s ove porazne i katastrofalne činjenice...«); konačno ovaj primjer i završava piščevim pričanjem u trećem licu, te nam tek pažljivo čitanje otkriva ovdje upotrebu slobodnog neupravnog govora, veoma kratku, ali i veoma afektivnu.

Evo još jednog primjera u kojem se izmjenjuje piščevo pripovijedanje, slobodni neupravni govor i na kraju upravni govor.

Gospodinu satniku pozlilo je od muke, i sva probdjevna noć i skepsa što ga je mučila, sve se to zgusnulo u žučljivu provalu, što ga je podrovala. Što može da se radi s ovim božjim oslima i volima? Zaludu je tu sve! Da im opet tumačim na jedan-dva, jedan-dva? Ta već su barem pedeset hiljada puta izbacili »sprem«, a sada ga konačno ne znaju, pa kako da se apelira na srce i karakter tih ljudi, kada nemaju srca ni karaktera. Da se pozovu potčasnici? I oni su iste svinje kao i satnija! Zagorski lopovi! Sve to nema smisla! Vrag odnio čitavu tu hodnu! Eto! Danas ide u boj, a niti to ne zna, što je »sprem«! Niti hodati ne zna! Vrag ih odnio na sve vijeke vijekova!

— Đavoli vi prokleti svinjski! Mater vam i oca, ter vam mater i oca zagorskoga! Vas niti sam božji belzebub ne bi ukrotio! (Novela, 178—179).

Ponekad je veoma teško odrediti kada počinje slobodni neupravni govor, odnosno da li je uopće riječ o slobodnom neupravnom govoru.

Iza Micinog repa na pet ili šest koraka zabili su se zapovjednici vodova kao kolci. Oni bi imali da budu osatnije, oko koje će se trupina svrstati. Oni i potčasnici na krilima, to je kostur satnije. Kad je kostur dobro postavljen, onda se i meso satnijske gomile slijepi pravilno. Ali kad je kostur kriv, kako da cijelo tijelo uspravno stoji? Kako bi se na primjer gospodin poručnik Kukolj mogao da korektno postavi i kako bi on mogao da bude kostur bilo čega na svijetu, a pogotovo jedne satnije, i to još hodne? (Novela, 115).

Ponekad tek po intonaciji možemo zaključiti da se radi o slobodnom neupravnom govoru.

Gospodinu satniku osobito se svidjela misao, da ovi ljudi niti hodati ne znaju, pa mu je došlo, da bi bilo dobro, da o tome povedu koju riječ. Malo citata iz Vježbovnika, to nikada ne može da škodi (Novela, 58).

Ponekad tek po koja riječ kazuje da se radi o slobodnom neupravnom govoru. To su obično riječi koje koristi određena sredina, klasa, zanimanje, te ih pisac upotrebljava da bi preko njih evocirao tu sredinu, klasu ili zanimanje, ili je, što je veoma često, ta evokacija popraćena i piščevim komentarom.

Pisac naime koristi tuđe riječi, riječi određene sredine, ali ih koristi u svojoj intonaciji i upravo tom intonacijom izražava svoj stav prema toj sredini. Tako npr. kada god naiđemo na pogrđnu riječ »svinja«, a ne radi se o upravnom govoru, možemo biti posve sigurni da je riječ o slobodnom neupravnom govoru.

(...) a negdje su ga opet bacili van, jer je prosta svinja i ulazi u uredske prostorije pokriven, »valjda mu se uši na glavi ne će prehladiti« (*Bitka*, 16).

(...) jedan se domobran zgurio, spustio glavu, te klima kao da spava. (...) Spava. *Ona svinja spava* (*Tri*, 187).

— Zašto se odmah nisi javio, svinjo ogavna! — vikao je gospodin doktor na Kadavera, jer je bio neobično bijesan, što nije mogao poslije crne kave na tarok-partiju, nego opet ovamo u ovaj prokleti špitalski karbol, da guhi vrijeme na ove svinje (*Kadaver*, 339).

— Vidiš, i to je važno! (...) Remen i žniranci se oduzimaju! Još se svinja može objesiti! (...)

Ali se svinja međutim nije objesila (*Tri*, 261).

Isto je i s nekim drugim pogrđnim izrazima, koji se uvelike dijele domobranima: maroderi, simulanti, mrcine, čuješi itd.

I tako su te »momke« natjerali kao marvu i pali na domobrane sa sviju strana, pa će sada početi da krote te zagorske svinje i lupache, mrcine i kumeke, mateke i bolvane i čuješe (*Jambrek*, 294—295).

Kad se javio prvi marod, Ratkovićevim je licem zaliznulo crvenilo. On se sjetio Skomraka i pisma i ladice, jer sve je to marodersko djelo, i sve je to jedno društvo! Ba-gaža krastava! Kukavice podle! Maroderi! Simulanti! Ku-plerajci! Svinje! (*Tri*, 229).

Isto je i s nazivima koji nisu pogrđni, ali je tada piščev komentar kroz ironičnu intonaciju veoma naglašen.

Objed kod milostive gospođe Ketty Kaiserove bio se otegnuo preko četiri sata. Milostiva gospođa Ketty Kaiserova bila je dama (...) (*Tri*, 230).

(...) pružaju svoje kosmate ručetine kroz rešetku van, da dohvate gospodičnu Ljubicu, a gospodična Ljubica se smije i bije ih po rukama (*Kadaver*, 336).

Posve je isti primjer upotrebe oblika »gospodin satnik«, oblika kojim se u vojničkom žargonu oslovljavaju samo viši počinu, dakle oblika kojim se izražava poštovanje. Takav je oblik uobičajen u upravnom govoru, ali ga pisac često, ponekad i veoma često,¹² koristi u svom komentaru, gdje taj oblik više ne izražava poštovanje, već nešto posve suprotno, gdje intonacija piščevog komentara posve potiskuje uobičajenu intonaciju te formule i tako nam jasno govori da je riječ o veoma suptilnoj upotrebi slobodnog neupravnog govora.

* * *

Slobodni neupravni govor sadrži: 1) elemente upravnog govora: prvenstveno intonaciju, a zatim i niz leksičkih elemenata koji nam sugeriraju živost, neposrednost, dakle opet određenu intonaciju upravnog govora (pitanja, uzvici, kolo-kvijalni i vulgarni izrazi, psovke itd.); 2) elemente neupravnog govora: upotrebu trećeg lica umjesto prvog ili drugog; 3) elemente piščeve naracije: nema uvodnog glagola, nema veznika subordinacije, i što je najvažnije: veoma često sugerira određenu intonaciju kojom pisac komentira tuđe riječi, ili točnije: koja nam kazuje da su prividno tuđe riječi postale piščeve, ne po svom leksičkom sadržaju, nego po stavu što ga je pisac odredio prema tim riječima.

Želimo li slobodni neupravni govor usporediti s neupravnim govorom sa stajališta gramatike, tada možemo reći da je neupravni govor subordinirani oblik prenošenja tuđih riječi—misli, dok je slobodni neupravni govor nesubordiniran. Međutim, u logičkoj analizi dolazimo do suprotnih zaključaka: usprkos formalnim oznakama subordinacije (uvodni glagol, veznik) neupravni govor logički uopće nije subordiniran, ne ovisi o kontekstu u kojemu se nalazi; možemo čak reći da s kontekstom i nema velike veze: on tek objektivno prenosi tuđe riječi—misli; naprotiv, slobodni neupravni govor logički je posve subordiniran kontekstu (piščevoj nara-

ciji), tako da od konteksta preuzima odgovarajuću intonaciju, koju prepoznamo kao piščev komentar tuđih riječi—misli.

U Krležinim proznim tekstovima slobodni neupravni govor veoma je čest. Jer Krleža nikada ne pripovijeda objektivno neke događaje, on nikada nije neutralan, on uvijek određuje svoj stav prema drugima, prema njihovim riječima, mislima, akcijama. Krleža je uvijek duboko angažiran, a vjerujem da ta angažiranost nalazi svoj odgovarajući oblik upravo u slobodnom neupravnom govoru.

IMA LI PONAVLJANJA U PJESMI?

(Uz čitanje Krležine pjesme *Na trgu svetoga Marka*)

U Krležinoj pjesmi *Na trgu svetoga Marka* možemo istu skupinu riječi koju nalazimo u naslovu naći još šest puta i to u prvih devet stihova. Ovako brojna ponavljanja jasno pokazuju da je riječ o jednom izuzetno važnom elementu, te ćemo pokušati odrediti njegov značaj i sadržaj.

Na trgu svetoga Marka

Na trgu svetoga Marka sablasni napjev se poje.
Na trgu svetoga Marka se luđačke furije gone.
Na trgu svetoga Marka mrtvih plešu kolone.
Na trgu svetoga Marka gasnu hrvatske boje.

Matere dojenčad bijelu hrvatskom laži doje.
Bolesni bijesovi klikću, na crveni požar zvone.
A lađa hrvatske laži u krvavom potopu tone.
I kao posljednji jarbol još crna vješala stoje.
Na trgu svetoga Marka. Na trgu svetoga Marka.

Prva četiri stiha počinju jednakom grupom riječi, ali ne zato da bi se istaklo mjesto radnje, nego zato da bi se ta grupa riječi intonacijski osamostalila i da bi tako, eliptičnim ponavljanjem u devetom stihu rezimirala sveopću situaciju i

intonacijski adekvatno izrazila umjetničku emociju. Iako ova grupa riječi nosi već sama po sebi određeno značenje, ona se ipak uklapa u jaču osnovnu intonaciju određenu kontekstom, te se iz stiha u stih sve manje i slabije suprotstavlja osnovnoj intonaciji pjesme. U prvom stihu suprotstavljanje je jako jer iza uvoda (Na trgu svetoga Marka), kada znamo da se radi o Hrvatskom saboru, toj, barem za one koji je pobliže ne poznaju »uvaženoj ustanovi«, »predstavniku hrvatskog državnog prava«, ne očekujemo ovakav daljnji razvoj stiha (sablasni napjev se poje). U slijedećim stihovima ukida se suprotnost, između prvog i drugog dijela stiha, dok se konačno ne uništi sav autoritet Hrvatskog sabora, te se »Na trgu svetoga Marka« posve intonacijski identificira s ostalim dijelom konteksta; »Na trgu svetoga Marka« poprima takvu intonaciju koja znači: i sablasni napjev se poje, i luđačke furije se gone, i mrtvih plešu kolone, i gasnu hrvatske boje, ali upravo zato što nam leksički materijal govori da se radnja odigrava u Hrvatskom saboru, dobiva se jedna nova dimenzija sadržaja, koju tek veoma neadekvatno, površno i krajnje blijedo možemo izraziti rečenicom: »Zar je moguće da se sve ovo dešava na Trgu svetoga Marka?«

Pri raščlambi pjesme »Na trgu svetoga Marka« potrebno je napomenuti da se čitalac usmjerava na određenu zvučnu interpretaciju pjesme već nekom vrsti njezina uvoda, koji, iako ne pripada direktno pjesmi, uvelike pomaže ostvarivanju odgovarajuće atmosfere, osnovne intonacije — emocije pjesme. Evo tog uvoda:

»Vaša je politika ričet!« »Ako ne dobijemo ono, što nam pripada, onda rat Mađarima!« »Vi ste lakrdijaši!« »Što vi radite, samo je politički švindl!« »Vi nas izdajete i prodajete Švabama iza leđa!« »Vi ste vlaški lopov!« »Vi ste svinjski spekulanti!« »Ti si svinja!« »Evo druge svinje!« »Ja se ne trebam prati nego ti!« »Ja nisam lopov kao ti!« »Svinjski spekulanti!« »Vi ste u švogoriji sa svinjama!« »Vi ste Židovi!« »A ti si Vlah!« »Vi varate s vinom!« »Vi spadate u Mitrovicu!« »U Lepoglavu!« »Vi ste denuncijanti!« »A vi hulje!« »Tolike ste ljude povješali!« »Vratite nam našeg prijestolonasljednika!«

Ton Hrvatskog sabora po stenografskom zapisniku VII 1917. u trećoj godini internacionalne vojne.

Uloga pauze u prva četiri stiha izvanredno je značajna. Prvi je stih sigurno, oštro podijeljen pauzom: Na trgu svetoga Marka // sablasni napjev se poje. Dakle, suprotnost sadržaja je očita, pa i pauza nalazi svoje opravdano mjesto: iza svečanog tona najave najviše hrvatske državne ustanove (Na trgu svetoga Marka), slijedi neočekivani, začuđujući, oh, koliko različit nastavak! (sablasni napjev se poje). I kada se čitalac pribere od prvobitnog iznenađenja, kada shvati pravi ton, pravi sadržaj pjesme, pauze više nema: sve je jedna cjelina, jedna intonacija, jedan sadržaj. U drugome stihu, naime, mjesto enklitike »se« onemogućava ostvarivanje pauze iza »Na trgu svetoga Marka«. Enklitike ne mogu stajati na jakim (naglašenim) mjestima, dakle ne mogu stajati na početku fonetskog bloka; znači: u drugome stihu pauze nema. I tako nema više nikakvih suprotstavljanja; stvarni sadržaj prvog i drugog dijela stiha jednak je; u prvom ga dijelu nosi isključivo intonacija, a u drugome i intonacija i leksički elementi; što znači da se sadržaj prvim dijelom stiha prenosi i doživljava kao emocija, dok se drugim dijelom stiha prenosi i doživljava kao emocija i kao opis.

A što je s pauzama u trećem i četvrtom stihu? Slijedeći do sada iznesene misli mogli bismo zaključiti da pauze nema jer čitav stih izražava tek jedan sadržaj. Međutim, u trećem i četvrtom stihu pauza više nema istu funkciju: ona može biti posve formalna metrička pauza (cezura) iza prve polovice stiha, ili je uopće nema; značajno je da njezina prisutnost ili odsutnost nema nikakve veze sa sadržajem. Intonacija cjeline postaje jedinstvena, i ta je intonacija toliko prisutna, toliko jaka, da joj se zapravo ništa i ne može suprotstaviti, pa joj je tako i svaka pomoć beznačajna.

Slijedećih pet stihova još više razvijaju misao o »hrvatskoj laži« u toj »zemlji hiljadugodišnje hrvatske brige«, da bi se završnim eliptičnim ponavljanjem polustiha »Na trgu svetoga Marka« rezimirala čitava situacija. I posve je očito da »Na trgu svetoga Marka« nije simbol »hrvatskog državnog prava«, već izraz protesta i prezira, bijede i nesreće, simbol »sablasnih napjeva«, »luđačkih furija«, »hrvatske laži«, »crnih vješala« ..., a to je moguće upravo zbog toga što nepotpuna, bezglagolska rečenica mora tražiti oslonac u kontekstu i čvršće se s njim povezuje negoli potpuna glagolska rečenica. Elipsom se bogatije razvijaju vrednote govornog jezika (into-

nacija, intenzitet, tempo, pauza), dakle čitava akustička strana govora koja unosi novu, osobnu dimenziju u interpretaciju djela. Intonacija elipse »Na trgu svetoga Marka.« veoma je bogata jer rezimira prethodnih osam stihova. Da bi čitalac (interpretator) lakše ostvario takvu intonaciju, pisac produžava njeno trajanje: leksički identična rečenica ponavlja se; i to ponavljanje omogućava nam da, uz rezimiranje, intonacijom prve elipse izrazimo tmurno, zloguko pitanje: zar je moguće...?, a intonacijom druge elipse da odgovorimo na to pitanje: da, nažalost...

I što se onda ponavlja u prvih devet stihova pjesme? U stvari ništa! Jer tek ozvukovljena riječ nosi pjesničku poruku. A leksički jednaki oblici zahvaljujući različitim intonacijama prenose različite sadržaje. I u toj prividnoj sličnosti, a stvarnoj različitosti i jest ljepota i snaga pjesničkog »ponavljanja«.

*
* *

NAPOMENA: ova je interpretacija rađena prema tekstu objavljenom u *Izabranim pjesmama*, Matica Hrvatska, Zagreb 1963. Ovo napominjem stoga što se ista pjesma u *Poeziji*, Sabrana djela, sv. 26, Zora, Zagreb 1969, razlikuje u interpunkciji.

Evo kako izgleda tekst Zorinog izdanja:

Na Trgu svetoga Marka sablasni napjev se poje,
na Trgu svetoga Marka se luđačke furije gone,
na Trgu svetoga Marka mrtvih plešu kolone,
na Trgu svetoga Marka gasnu hrvatske boje.

Matere dojenčad bijelu hrvatskom laži doje,
bolesni bijesovi klikću, na crveni požar zvone,
a lađa Hrvatske Laži u krvavom potopu tone,
i kao posljednji jarbol još crna vješala stoje,
na Trgu svetoga Marka, na Trgu svetoga Marka.

Dakle, u izdanju Matice Hrvatske svaki je stih zasebna rečenica, a deveti se stih sastoji iz dvije bezglagolske rečenice; u izdanju Zore svaka je strofa jedna rečenica. Ovakve razlike u interpunkciji ne mijenjaju bitno interpretaciju pjesme. Tek

bih rekao da interpunkcija Matičinog izdanja preciznije kodira sadržaj. Ovo je posebno vidljivo u devetom stihu, gdje su dvije bezglagolske rečenice (u Matičinom izdanju) već po svom obliku značajna stilistička sredstva, dakle sredstva preciznijeg kodiranja sadržaja tekstem; ponavljanje oznaka mjesta (u Zorinom izdanju) ne vodi nas nekoj drugoj interpretaciji pjesme, ali nas nesumnjivo manje uspješno vodi izloženoj interpretaciji.

TIFUSARI JURE KAŠTELANA

Ova razmišljanja o *Tifusarima* ne proizlaze samo iz mog čitanja pjesme, nego i iz jedne posve određene umjetničke interpretacije: Zlatko Crnković, glumac Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, omogućio mi je da kroz njegovo čitanje doznam njegovo poimanje, njegovu interpretaciju ove pjesme. Zahvaljujem Zlatku Crnkoviću na prijateljskoj pomoći, na otkrivanju njegovog sadržaja *Tifusara* i nadam se da ga u komentaru koji slijedi nisam iznevjerio. Vjerujem da smo zajedno uspjeli otkriti bar djelić pjesničke istine, te da u otkrivanju onoga što ta pjesma govori nama, nismo iznevjerili ni njenog autora.

* *

U pjesmi *Tifusari* susrećemo dva osnovna ritma koji su usko povezani i s izrazom određenog sadržaja — što je zapravo i najadekvatnija upotreba, najadekvatnija definicija nekog ritma: povezivanje zvukovne strukture i sadržaja. Prvi je izlomljeni ritam, ritam slobodnog stiha, praznih, bijelih površina — horizontalno i vertikalno; to nije ritam opisa, pripovijedanja o nečemu, to je ritam življenja, proživljavanja, patnje. Ne opisa patnje, nego patnje same; ne opisa umiranja, nego umiranja samog. To je pjesnički ritam u kojemu riječ postaje predmet, djelo. Riječ nije više simbol koji zamjenjuje odsutni predmet. Riječ je postala istinska pjesnička riječ, postala je svoj oblik i sadržaj.

Brojim stope na bijelu snijegu. Smrt do smrti.
Smrt su stope moje.

Smrt do smrti. Smrt do smrti.
Smrt su stope moje.

Svaka
ide
svome
grobu.

Svaka ide svome grobu
ko izvori
svome
moru.

Svaka ide svome grobu

Drugi je pravilni ritam vezanog stiha; i to je ritam drugačijeg sadržaja, kada se donekle napušta fizička patnja čovjeka, kada se pjesnik prepušta sanjarenju, maštanju (buncanju) o ljudskom dostojanstvu, sreći, nadi. To više nije ritam polaganog umiranja, to je ritam života koji dolazi (koji je bio?), u kojemu se javljaju i vedre note.

Hoće li ikad ovom stazom proći
nebo široko, oko puno sreće?
Da li će briznuti frule i izvori
i cvrkutati jutro u proljeće?

Hoće li stope ostati na zemlji
i prkositi krvlju utisnute
ili će snjegovi u mrkloj tišini
zamesti riječi, tragove i pute?

Upravo zbog dva posve različita ritma pjesma je neprihvatljiva za estradno recitiranje. Pjesma se mora govoriti u tišini, u sebi. Jer ona nema velikih riječi koje bi trebale djelovati na mase, podizati borbeni duh. To je lirska ispovijest o patnji, koju pjesnik može prenijeti isključivo u pjesničkom obliku: bez velikih riječi, velikih gesta, jakih intenziteta. Jer čitavu pjesmu prožima osnovna intonacija boli, patnje, umiranja. Tako da i odlomci pravilnog ritma ne gube tu intonaciju. A

upravo ta intonacija, to je bol koja zastaje u grlu, koja nema snage da se glasno ostvari. Te je tako čitava interpretacija moguća jedino šaptom; ali šaptom koji u sebi nosi sve elemente — od šapta:

U tišini
gluvi korak
izmoreni.

Slušam riječi
u ognjici.
— Druže ...
— Druže ...
Rukom hvatam hladnu ruku.

Idem
nijem
u koloni.

do urlika:

Hoćeš li umirući živu ljubav dati
što u svakom srcu iznova se rađa,
hoćeš li glasom zore u noći zapjevati?

Ali i urlik i šapat u šaptu, u intenzitetu šapta:

— Ognja, ognja —
kosti vrište.
— Zvijezde, zvijezde —
oko ište.

Upravo zbog slabih intenziteta intonacija se nameće kao bitni element interpretacije. Kao tihi, prisni, ljudski (nadasve ljudski) element pjesme. Toliko ljudski, da daje ljudski smisao i riječima na žalost već banaliziranim prečestim korištenjem u ovakvoj vrsti poezije. Mislim da je velika vrijednost ove pjesme što u njoj riječi kao »sloboda, smrt, partizani« dobivaju izuzetnu snagu. Što se u njoj te riječi mogu govoriti tihim intenzitetom, koji im daje ljudskost, ljudski smisao, ljepotu, sadržaj, koji im omogućava da budu dio istinske pjesme. Jer te riječi u *Tifusarima* ZVUĆE ljudski, i upravo zato što zvuče ljudski nalaze i odjeka.

Otkuda ovaj dan, ognjeni golub na dlanu,
otkuda ovaj glas, na kojoj obali raste
sav od svitanja? Čuj noć kad vatre u šumi planu.

Otkuda ovaj glas, na kojoj obali raste?
U svakoj stopi, na svakom koraku: sloboda, sloboda,
sloboda iz rane, iz krvi sloboda izraste.

U svakoj stopi, na svakom koraku: sloboda, sloboda.
Kad pjesme umiru, ti što si ljubav sama,
ko divlja ruža na putu, ko raširena krila.

Kad pjesme umiru, ti što si ljubav sama,
hoćeš li umirući živu ljubav dati
što prkosi smrti i čelik prelama?

Hoćeš li umirući živu ljubav dati
što u svakom srcu iznova se rađa,
hoćeš li glasom zore u noći zapjevati?

Ako panem u mraku, prenesi živima pozdrav,
prenesi od groba do srca, prenesi kroz tminu
pjesmu što ne gine: sloboda, sloboda.

(...)

Od čela do čela samo vatra gori.
Glad i oganj žedne usne pruža
za kapljom vode. Tmina oči steže,
i što smo bliži zori noć postaje duža.

Korak po korak. Smrt u jarak baci
čovjeka i konja. Za me nema zore,
ali i u smrti mi smo partizani
i naši mrtvi još se jače bore.

Dijelovi napisani slobodnim stihom sastavljeni su gotovo isključivo od kratkih, pa i gramatički nepotpunih rečenica — elipsa. Kratke rečenice gotovo u pravilu nose veoma jaku emociju. Naime, iskonskiji je, ljudskiji, afektivniji, prisniji, iskreniji izraz onaj u kojem su riječi potisnute, onaj u kojemu dominantnu ulogu preuzima intonacija, jer tada emocija prestaje biti opis i postaje ona sama: stih ne govori o emociji, stih je emocija. A jedan (nikako ne i jedini) način potiskivanja

riječi je i njihovo djelimično, ili čak potpuno eliminiranje. Kratka rečenica dobiva svoj puni smisao u kontekstu pjesme, u intonaciji pjesme. Još očitiji slučaj oslanjanja na cjelinu vidimo u nepotpunih (posebno bezglagolskih) rečenica; jer takve rečenice svoju cjelovitost dobivaju jedino u cjelini, u kontekstu, dakle u određenoj intonaciji. A upravo su takve rečenice brojne: *Smrt do smrti. Vijavica. U tišini gluvi korak izmoreni. Tišina bez utvara.* itd. Da bi pojačao izražajnost, pjesnik koristi i oblik stiha: dužu rečenicu raščlanjuje u više stihova i tako tvori više metričkih cjelina, jer tako svaka od tih cjelina ponovo preuzima, pojačava, razvija, obogaćuje intonaciju konteksta.

Ne zbori noć.
To majka ruke
nad mojim snom
nad svojim sinom
savija
i njena crna
crna
kosa
ko san
na mojem čelu
klija.

Izvanredno je zanimljiv primjer gdje se iste riječi ponavljaju u dva metrička oblika:

Smrt su stope moje.

Svaka
ide
svome
grobu.

Svaka ide svome grobu.

Možda se na jednom nivou ovi primjeri mogu promatrati kao različiti ritam koraka u snježnoj noći, ali je nesumnjivo da je njihov sadržaj mnogo bogatiji, odnosno može biti mnogo bogatiji. Jer intonaciju stiha »Svaka ide svome grobu«. Stihovi »Svaka // ide // svome // grobu.« kazuju (mogu kazivati) četiri puta. Određena se intonacija ostvaruje u svakom stihu

bez obzira na njegovu dužinu: što je stih kraći, intonacija je zgusnutija, a to znači i afektivnija, izražajnija. A to znači da se u navedenom primjeru, kada se rečenica dijeli u četiri stiha, jedna izražajna intonacija ponavlja četiri puta; ili točnije: ne ponavlja se, nego se razvija, obogaćuje, traje intenzivnije i duže.

A tu se javlja i prazna površina, bjelina horizontalna (kratki stihovi) i vertikalna (razmak među stihovima) kao dio pjesme; ne radi vizualne ljepote, nego radi izraza stvarnog sadržaja pjesme. Jer bjelina omogućava razvitak i trajanje i najbogatije intonacije, koja se može ostvariti jedino tišinom. Bijela je površina zapravo pauza, ali pauza koja omogućava da jedan stih traje duže od svoje leksičke osnove. I kada riječi više ne traju, intonacija se nastavlja u tišini prazne površine, ona zvuči u našem uhu, mi je slušamo bogatiju, jer tek ostvarena tišinom ona nosi u sebi sve mogućnosti i dosiže neslućene razmjere. Jer bjelina produžava i trajanje riječi i trajanje intonacije. I kao što jedna riječ omeđena bijelom plohom stranice govori (može govoriti) više negoli riječ strogo određena i omeđena drugim riječima prostorno i smisleno, tako i stihovi »*Svaka // ide // svome // grobu*«, zbog horizontalne bjeline govore više, imaju više jeke, više trajanja, više svega, nego stih »*Svaka ide svome grobu*«. A ako tome dodamo još i vertikalnu bjelinu — odvajanje ovih stihova u posebnu strofu — onda vidimo koliko je njihov sadržaj bogat. I koliko je praznina, bijela stranica, sastavni dio pjesme!

U dijelu vezanog stiha, koji je tematski povezan s vizijom cilja, perspektive, intenzitet raste; ali i opet to je tek vizija intenziteta, tek zamišljeni intenzitet; jer ispaćeno ljudsko tijelo nema snage da krikne, nema snage da glasom zore zapjeva u noći, jer zore neće dočekati:

Tmina oči steže,
i što smo bliži zori noć postaje duža.

U posljednjem dijelu pjesme miješa se ritam stradanja i patnje s ritmom maštanja o slobodi i sreći. Metrički je oblik stiha jednak stihu drugog dijela pjesme (*Hoće li ikad ovom stazom proći*): radi se, dakle, o jedanaestercu; međutim, oblik rečenica i brojna opkoračenja upućuju nas na miješanje dvaju osnovnih ritmova pjesme. Kratke (pa i bezglagolske)

rečenice koje ne ispunjaju čitav stih (*Ognjica raste. Rukom ruku hvatam. Kolona ide. Korak po korak.*) izmjenjuju se s dugim rečenicama (koje se protežu i kroz čitavu strofu) punim vjere, nade, vizije sreće, punim ljepote, kada čovjek »ušljiv, sav od rana, nemoćan, zguren«, promrzo u snijegu, na granici života i smrti, i na tom najekstremnijem dodiru suprotnosti pronalazi u jednoj krajnje neljudskoj situaciji, u krajnjoj patnji, i njezinu suprotnost — ljepotu, koja tu patnju ublažava:

Gledam jezera prozirna i mirna,
vrbu djetinjstva svinutu nad rijekom
i nove riječi nikad ne čuvene,
ljude u kraju znanom i dalekom.

Sukobljavanje prisutnosti patnje i vizije sreće vidljivo je i u primjerima opkoračenja. U općem ritmu vezanog stiha, tematski povezanog s nadom, vizijom sreće, javljaju se opkoračenja na mjestima gdje se patnja izrijeckom spominje. U opkoračenjima nam prividni nesklad metričkih i sintaktičkih cjelina govori o sukobljavanju dvaju ritmova, dviju tema, dvaju stanja.

U groznici rastu
goleme šume suncem rascvjetane.
(...)
Glad i ožanj žedne usne pruža
za kapljom vode.
(...)

Smrt u jarak baci
čovjeka i konja.

Radi se, dakle, o primjerima koji u jednom drukčijem metričkom obliku preuzimaju ritam slobodnog stiha, gdje se krajnji oblik opkoračenja nalazi u stihovima:

Svaka
ide
svome
grobu.

Posljednji je dio, dakle, i ritmička i tematska sinteza pjesme. Upravo miješanje ritmova (tema) u posljednjem dijelu i uvjetuje ovakvu interpretaciju pjesme. Pjesma nije opis pat-

nje koji se izmjenjuje s jakim intenzitetima »vjere u pobjedu i svjetliju budućnost«. Čitava je pjesma ljudska patnja. Čitava je pjesma lebdenje na granici između života i smrti: pa odatle i sve suprotnosti; svo jedinstvo suprotnosti u njoj. Jer pjesma je i patnja, i radost u patnji, radost koja se rađa kao ljudska negacija patnje. Pjesma je i bol i osmijeh. Vizija sreće. Takva divna vizija sreće kakva se može roditi samo u krajnjoj nesreći. Jer tada čovjek stvara i njezinu negaciju. A pjesnik stihove! Koji ne govore o sreći, nego su sreća sama...

Gledam jezera prozirna i mirna,
vrbu djetinjstva svinutu nad rijekom
i nove riječi nikad ne čuvene,
ljude u kraju znanom i dalekom.

BILJESKE

¹ Popis skraćenica za izvore citiranih tekstova:

Rub — *Na rubu pameti*, Sabrana djela, sv. 2, Zora, Zagreb 1964.
Filip — *Povratak Filipa Latinovicza*, Kultura, Beograd 1961.
Mars — *Hrvatski bog Mars*, Sabrana djela, sv. 6, Zora, Zagreb 1962.
Proza — *Glembajevi*, *Proza*, Sabrana djela, sv. 4, Zora, Zagreb 1961.
DD — *Davni dani*, Sabrana djela, sv. 11–12, Zora, Zagreb 1956.
Banket — *Banket u Blitvi*, Sabrana djela, sv. 1, Zora, Zagreb 1953.
Simfonije, Sabrana djela, sv. 16, Zora, Zagreb 1959.
Poezija, Sabrana djela, sv. 26, Zora, Zagreb 1969.
Aretej, Sabrana djela, sv. 22, Zora, Zagreb 1963.

² Ovu pojavu uočio je i Z. Malić u studiji *Vlastita imena kao stiljska kategorija*, Krležin zbornik, Naprijed, Zagreb 1964, str. 211–225.

³ Sva isticanja u citiranim tekstovima su moja (B. V.).

⁴ Miroslav Krleža, *Hrvatski bog Mars*, Sabrana djela, sv. 6, Zora, Zagreb 1962.

⁵ Ironiju kojom je protkana čitava novela Krleža najavljuje već samim naslovom koji daje i u mađarskoj verziji.

⁶ Evo statistike naziva za satnika Jugovića: gospodin satnik 281 put; u trećem licu jednine 177 puta; u glagolskim oblicima 137 puta; u prvom licu jednine 103 puta; satnik 14 puta; gospodin satnik Jugović 5 puta; Jugović 4 puta; kapetan Jugović 2 puta; u drugom licu množine 2 puta; te po jedanput kao: gospodin satnik Dušan Jugović, njihov kapetan, Dušan Jugović, Herr Hauptmann, Sie, Ich, Kapetan, satnik Jugović, šef satnije, zapovjednik satnije, vrhovni pretpostavljeni šef čete, ovakvo neurastenično bolesno dijete, veliki vođa, idiot prokleti, kretan prokleti, gospodin kapetan, naša mnogopoštavana kapetanska ličnost, ovaj, osel lažljivi, bolvan, te u drugom licu jednine.

⁷ Sa »gospodin« oslovljavaju se samo viši po činu, dakle oni kojima je potrebno izraziti poštovanje; zato se satnik ljuti kada kadet naziva narednika »gospodinom narednikom«: — Gospodin satnik, pokorno javljam, satnijom zapovijeda gospodin narednik Slepčević.

— Kakav vražji gospodin narednik? Zar je za vas, kadeta, narednik Slepčević — gospodin narednik? Vi ste stariji, a zašto vi ne zapovijedate? (str. 50).

⁸ (...) a opet naša mnogopoštovana kapetanska ličnost svakako je važnija od carske Aule (str. 121).

— Kolona, desno — zaorio je u njegovoj duši glas velikog vođe na Mici, (...) (str. 74).

— Kad će taj idiot prokleti na bataljon? Ni danas nam ne da mira! Da se barem ispavam! Kretan prokleti! (str. 110)

— Kaj se more, gda vrana posrće mozak bolvanu! (str. 145)

⁹ Vidi npr. Frangeš, *Iz novijeg Krleže. Tehnika monologa i dijaloga*, »Republika« 7, god. XXIV/1968.

¹⁰ U citiranjima novela iz *Hrvatskog boga Marsa* koristim se slijedećim skraćenicama: *Bitka kod Bistrice Lesne* — *Bitka*; *Kraljevska ugarska domobranska novela* — *Novela*; *Tri domobrana*

— Tri; Baraka pet be — Baraka; Domobran Jambrek — Jambrek; Smrt Franje Kadavera — Kadaver; Hrvatska rapsodija — Rapsodija. Stranice su označene prema izdanju Zora, Zagreb 1965. Sva isticanja su moja. (B. V.)

¹¹ Vidi poglavlje Smisao osobnih imena i naziva u Krležinoj Kraljevskoj ugarskoj domobranskoj noveli.

¹² Vidi poglavlje Smisao osobnih imena i naziva u Krležinoj Kraljevskoj ugarskoj domobranskoj noveli.

PARADOKSI GOVORA

KNJIŽEVNOST — IZGOVORENA RIJEČ ILI TIŠINA

Gaston Bachelard predlaže kao definitivnu realizaciju poezije »neku vrstu bijelog disanja u nijemoj deklamaciji«. ¹ Bachelard nastoji objasniti »nijemu deklamaciju« primarnošću vokalnog nad sonornim, tj. primarnošću artikulacije nad njezinim akustičkim produktom; riječ postoji kao želja i prije nego što je izgovorena. Vjerujemo da možemo prihvatiti Bachelardovu misao o »nijemoj deklamaciji« ne zbog primarnosti vokalnog nad sonornim, nego zato što riječ kao želja, dakle riječ neizgovorena, ili točnije još neizgovorena, sadrži potencijalno veće bogatstvo od izgovorene riječi.

Nalazimo se pred paradoksom: napisana riječ pjesničkog i uopće književnog teksta ljepša je, bogatija od izgovorene riječi, ali ona (napisana riječ) postoji samo u momentu čitanja, tj. izricanja, dakle postoji samo kao izgovorena riječ. Čitanje je, iako jedini mogući pristup književnom djelu, nužno osiromašivanje umjetničkog teksta: jer samo dio vertikale umjetničke strukture presijeca naša horizontala — razina naših mogućnosti, našeg shvaćanja, naše interpretacije teksta. Međutim, upravo u mogućnostima raznih interpretacija književnog teksta (čak i kada se radi o raznim čitanjima istoga lica) sagledavamo bogatstvo umjetničke vertikale, koju možemo tek postepeno otkrivati.

Analizirajući glasovni materijal prvih dviju strofa Valéryjeve pjesme *Cimetière marin* (*Mornarsko groblje*), Bachelard primjećuje da su ti glasovi »daleko ljepši kao želja negoli izrečeni«. ² Ljepši su dakle kao mogućnost umjetničkog teksta jer sadrže mnogo više potencijalnog bogatstva izraza nego kada su već jedanput zvukovno ostvareni. Istu misao proširuje Bachelard na čitav pjesnički tekst: napisana poezija sadrži mnogo više negoli izrečena.

Napisana riječ ima ogromnu prednost pred izgovorenim riječi jer evocira apstraktne jeke u kojima se odražavaju misli i snovi. Izgovorena riječ traži suviše snage, zahtijeva suviše prisutnosti, ne ostavlja nam potpunu vlast nad našom sporošću. Postoje književne slike koje nas navode na neodređena, tiha razmišljanja. I tada primjećujemo da tišina postaje sastavni dio slike dodajući joj dimenziju dubine. Želimo li proučavati ovo spajanje tišine i pjesme, ne smijemo ga pretvoriti u jednostavnu linearnu dijalektiku pauza i uzvika za vrijeme recitacije. Treba shvatiti da je princip tišine u poeziji sakrivena, tajna misao. Čim se neka misao može sakriti u svojim slikama, da u sjeni vreba na čitaoca, zvukovi zamiru, počinje čitanje, polagano, sanjarsko čitanje. U potrazi za mišlju što se sakrila pod izražajnim naslagama razvija se geologija tišine (op. cit., str. 285).

I neki drugi autori spominju tišinu kao moguću realizaciju književnog teksta. Paul Valéry ovako definira pjesmu:

Pjesma je, čitaocu, trajanje kada udišem pripremljeni zakon; dajem svoj dah i mašine svoga glasa; ili samo njihovu mogućnost što se miri s tišinom. (Valéry, *L'amateur des poèmes* u *Poésies*, Gallimard, Paris 1942, str. 49.)

I Jean-Paul Sartre definira književnost kao tišinu:

(...) i književni objekt, iako se ostvaruje posredstvom jezika, nikada nije dat u jeziku; naprotiv, po svojoj je prirodi tišina i osporavanje izgovorene riječi. Može se pročitati sto tisuća riječi poredanih u nekoj knjizi jedna do druge, a da iz nje ne izbiје smisao djela; smisao nije zbroj riječi, već njihova organska cjelokupnost. Ništa nije učinjeno ako se čitalac ne postavi odmah i gotovo bez vodiča na razinu te tišine. (Sartre, *Situations II, Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1948, str. 94.)

Ako je književnost doista tišina, čitav je ovaj rad posve uzaludan; čemu tražiti sonornost, ritam, intonaciju, ljudski glas u književnosti, ako se ona ostvaruje, postoji tek kada se »čitalac postavi na razinu te tišine«, ako je pisani tekst ljepši i bogatiji od izgovorenoga?

Međutim, postoje dvije vrste tišine: aktivna, napeta, smisaona, »zvukovna« tišina i tišina kao neaktivnost, ništavilo, opuštanje, odmor. Tišina kojoj razinu čitalac treba doseći jeste ona prva: aktivna, napeta, smisaona, dakle ona koja se ostvaruje preko vrednota govornog jezika. Upravo kao što prividni, leksički besmisao može imati ne samo smisao, već i veoma veliku izražajnost i umjetničku vrijednost ako se nalazi u određenom kontekstu, tako i tišina u odgovarajućem kontekstu može imati smisao i funkcionalnost: tišina kao funkcionalni dio umjetničke poruke može biti u formi pauze, ali i cjelokupno pjesničko djelo može prijeći u tišinu u času kada čitalac više ne može svojim glasom izraziti sve emocije—misli sadržane u tekstu.

Ponekad pjesnik daje čitaocu čitav niz riječi ili ponavlja formalno jednaku leksičku formu da bi omogućio čitaocu da što bolje razvije zvukovnu realizaciju riječi i tako izrazi snažnu emociju; ponekad, međutim, samo jedna riječ treba izraziti veoma kompleksnu emociju—misao zahvaljujući kontekstu u kojemu se nalazi: tada čitalac svojim glasom ne može ostvariti zamišljenu, kontekstom, tj. pjesničkom strukturom ostvarenu, ali ipak tek potencijalnu emociju—misao. Čitalac tada može tek zamisliti odgovarajuću zvukovnu realizaciju riječi ili dužeg teksta. Čitajući poeziju, čini nam se da nam ona izmiče upravo u času kada smo ostvarili kontakt s njom, i što joj se više približavamo, što više prođiremo u njenu dubinu, ona nam se više izmiče, nestaje, zove nas dalje. Zvukovna realizacija teksta tek nam je putokaz pri interpretaciji književnog djela, a taj nas putokaz često vodi u tišinu jer je poezija ipak, kako je rekao Benedetto Croce, »unutrašnji glas kojemu nijedan ljudski nije ravan«.³

Poezija je odista »unutrašnji glas«, dakle ne ono što čitalac može ostvariti, nego ono što misli da može ostvariti; odnosno, da se poslužimo Bachelardovom idejom: riječ kao želja bogatija je, ljepša, poetskija od stvarno izgovorene riječi; ali, ta riječ kao želja postoji tek po izgovorenoj riječi, po našem iskustvu o mogućnostima izgovorene riječi. Poeziji

se, izgleda, možemo više približiti i ljudskim je mjerilima potpunije obuhvatiti tek kada ta mjerila gotovo prestaju biti ljudska, kad ljudski glas postaje tišina. Ali, ta tišina nije ćorsokak, nije nemoć, ništavilo; ona je ipak prvenstveno ljudska, jer sadrži sve izražajne mogućnosti ljudskog glasa, pa čak i one zamišljene a nikada ostvarene, a to znači da je ta tišina napeta, burna, smisaona, funkcionalna, izražajna, zvučna.

Ipak, pisani će tekst, iako se ne može ostvariti drugačije nego preko vrednota govornog jezika, dakle ljudskim glasom, uvijek potencijalno sadržavati više, biti ljepši i bogatiji od izgovorene riječi, čak i od tišine; jer tišina nam samo omogućava da određeno književno djelo obuhvatnije interpretiramo, usvojimo na svojoj razini, ali to ne znači da smo u svojoj interpretaciji, ma kako bogata ona bila, obuhvatili sve mogućnosti književnog teksta: mi možemo ostvariti samo ono što određeno književno djelo saopćava nama, ali to djelo ne postoji samo po nama: književno djelo — to su sva čitanja svih čitalaca svih vremena; ili točnije: sve tišine svih čitalaca svih vremena. I u tome jeste veliko, neiscrpivo bogatstvo književnog djela.

Književno je djelo maksimalna moguća zvučnost, maksimalna moguća sadržajnost govorom, maksimalna moguća ljudskost. Samo maksimalno ostvarene vrijednosti mogu prijeći u svoju suprotnost, i ona ih tada ne negira, nego sadrži i ističe. Književnost nije napisana riječ; ona nije ni izgovorena riječ, nego tišina izgovorene riječi: tišina kao maksimalno ostvarenje govora.

BILJEŠKE

¹ U eseju *L'air et les songes*, José Corti, Paris 1943, str. 276.

² Ibid., str. 279.

³ Vidi *La poesia*, Gius. Laterza e Figli, Bari 1937, str. 104.

BIBLIOGRAFSKA NAPOMENA

Ova je knjiga nastala iz niza pojedinačno objavljenih radova u vremenu od 1963. do 1975. Za ovu su priliku svi tekstovi nanovo redigirani, skraćeni ili dopunjeni, kako bi se dobila što skladnija cjelina. Korišteni su slijedeći radovi:

1. Eugène Ionesco i destrukcija leksičkog izraza, *Kolo*, br. 3, 1963, str. 350—356.
2. O bezglagolskoj rečenici u nekim Krležinim djelima, *Umjetnost riječi*, br. 2, 1967, str. 145—156.
3. Zvukovna dimenzija poezije, *Umjetnost riječi*, br. 1, 1968, str. 21—37.
4. O arbitarnosti lingvističkog znaka u umjetničkom tekstu, *Pitanja*, br. 10—11, 1970, str. 865—878.
5. Smisao ličnih imena i naziva u Krležinoj »Kraljevskoj ugarskoj domobranskoj noveli«, *Umjetnost riječi*, br. 1—2, 1970, str. 259—265.
6. Kako je poezija postala konkretna, *Književna smotra*, br. 4, 1970, str. 8—26.
7. Letrizam od krika do teksta, *Pitanja*, br. 21—22, 1971, str. 199—224.
8. Jezik avangardne književnosti, *Umjetnost riječi*, br. 2, 1971, str. 167—176.
9. Koliko razumijemo intonaciju?, *Jezik*, br. 2—3, 1971—1972, str. 71—74.
10. Govor i stilistika, *Jezik*, br. 4—5, 1971—1972, str. 140—144.
11. Književnost i govor, *Pitanja*, br. 41, 1972, str. 2019—2024.
12. Ima li ponavljanja u pjesmi?, *Pitanja*, br. 41, 1972, str. 2025—2027.
13. »Tifusari« Jure Kaštelana, *Pitanja*, br. 41, 1972, str. 2027—2032.
14. Ljudskost govora (Nekoliko definicija jezika i govora), *Zbornik Zagrebačke slavističke škole*, godina I, knjiga 1, Zagreb 1973, str. 229—244.
15. Govorna interpretacija stilskih postupaka, *Zbornik Zagrebačke slavističke škole*, godina II, knjiga 2, Zagreb 1975, str. 211—222.

KAZALO IMENA

- | | |
|---|--------------------------------------|
| ALBERT-BIROT, Pierre 137 | BRISVILLE, Jean Claude 165 |
| ALTMANN, Roberto 165 | BUGARSKI, Ranko 68 |
| APOLLINAIRE, Guillaume 131, 134, 135, 136, 141, 148, 150, 151, 153, 161 | CAMUS, Albert 102, 165 |
| ARAGON, Louis 133 | CAPELLE, Pierre 130 |
| ARISTOFAN 93 | CESAIRE, Aimé 95 |
| AUMONT, Jean Pierre 71 | CHAR, René 22 |
| BACH, Johann Sebastian 111, 112 | CHASTAING, Maxime 13, 67 |
| BACHELARD, Gaston 225, 226, 227 | CHOPIN, Henri 120 |
| BALLY, Charles 23, 25, 27, 57, 68, 72, 73, 87, 164 | COCTEAU, Jean 133, 154 |
| BAUDELAIRE, Charles 13, 15, 99, 100, 118, 165 | COMBARIEU, Jules 9, 10, 11 |
| BECKETT, Samuel 79 | CRESSOT, Marcel 14, 67 |
| BEKE, Vander 99, 100, 165 | CRNKOVIĆ, Zlatko 19, 44, 213 |
| BEKIĆ, Tomislav 68 | CROCE, Benedetto 227 |
| BENSE, Max 119, 127 | CUMMINGS, Edward Estlin 131 |
| BENTIVOGLIO, Mirella 120 | DELBOUILLE, Paul 14, 15, 17, 67, 164 |
| BEY, Yaro 95 | DESCHAMPS, Jean 71 |
| BLAINE, J. 125 | DUCAUX, Annie 71 |
| BORY, Jean-François 144 | DUFRENE, François 90, 91 |
| BOWLER, Berjouhi Barsamian 129 | DUFRENNE, Mikel 30, 68 |
| BRETON, André 114, 150 | DUMAS, Georges 67 |
| | ELUARD, Paul 65, 162 |
| | FERRO, Luigi 147 |
| | FLAUBERT, Gustave 7, 67 |

- FRANGES, Ivo 221
 FRIEDRICH, Hugo 72
 FURNIVAL, John 146
- GARNIER, Ilse 144
 GARNIER, Pierre 119, 121, 122, 123, 124, 127, 142, 144, 151, 153, 155
 GRAMMONT, Maurice 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18
 GROMRINGER, Eugen 119, 120
 GUBERINA, Petar 23, 67, 72, 73, 88, 164
 GUIRAUD, Pierre 61, 99, 100, 165
- HAUSMANN, Raoul 138, 139
 HOMER 111
- IONESCO, Eugène 77—85, 158, 159, 165, 230
 ISOU, Isidore 89, 90, 92, 93, 94, 98, 99, 111, 112, 160, 164
- JAKOBSON, Roman 24, 68, 159
 JANDL, Ernest 121
 JESPERSEN, Otto 9
 KAŠTELAN, Jure 213—220, 230
 KEATS, John 12, 13
 KRLEŽA, Miroslav 72, 171—184, 185—192, 193—206, 207—211, 221, 222, 230
- LA VARENDE, Jean M. 67
 LEMAITRE, Maurice 96, 97, 103, 105, 106, 107, 109, 111, 113, 114, 115, 116, 154, 161, 165
 LISICKI, El 140, 141
 LORA-TOTINO, Arrigo 141
 LOTE, Georges 10
 LYNCH, James J. 12, 13
- MACLEISH, Archibald 29
 MAJAKOVSKI, Vladimir Vladimirovič 140, 141
- MALIĆ, Zdravko 221
 MALLARMÉ, Stéphane 99, 100, 118, 131, 132, 154, 155, 165
 MALRAUX, André 114
 MARIĆ, Sreten 68
 MARINETTI, Filippo Tommaso 139, 140
 MARINKOVIĆ, Ranko 54, 72
 MAROUZEAU, Jules 14, 16, 67
 MATOŠ, Antun Gustav 33, 34, 93, 94, 167
 MAUBAN, Marie 71
 MAYER, Hansjörg 146
 MELO CASTRO, Ernesto Manuel de 141
 MICHEL, Louis 11
 MOLIERE 31
 MON, Franz 147
 MORGENSTERN, Christian 138
 MORIER, Henri 11, 12
- NERVAL, Gérard de 131
 NIIKUNI, Seiichi 143
- PANARD 130
 PAVESE, Cesare 65, 162
 PAVLOV, Ivan Petrovič 119
 PERVAZ, Draginja 68
 PICABIA, Francis 148
 PIGNATARI, Decio 120
 POE, Edgar Allan 7, 101
 POUND, Ezra 131
 PRANJIC, Krunoslav 33
 PRERADOVIĆ, Petar 18
 PREVERT, Jacques 34, 167
- QUENEAU, Raymond 131
- RAC, Koloman 93
 RACINE, Jean 15, 18, 37, 70
 RAY, Man 138
 RIMBAUD, Arthur 131
 ROMAINS, Jules 7
 RONSARD, Pierre de 7
 ROŠIĆ, Neva 19, 47
 ROUSSELOT, Jean 90, 164
- SABATIER, Roland 103, 106, 108, 112, 114
 SAINT-JOHN PERSE 51
 SANDBURG, Carl 65, 73, 162
 SARTRE, Jean-Paul 21, 51, 67, 69, 226
 SAUSSURE, Ferdinand de 29, 30, 31, 61, 63, 88, 164
 SCHÖNBERG, Arnold 111
 SEGHERS, Pierre 91
 SELTZER, Abraham 154
 SIMMIAS s Rodosa 126, 127
 SLAMNIG, Ivan 165
 SOLT, Mary Ellen 122
 SPACAGNA, Jacques 91, 92, 104
 SPIRE, André 13, 14
 SPITZER, Leo 102, 165, 167
 STAMAC, Ante 72
 STAMAC, Truda 72
- ŠIMIĆ, Antun Branko 155
 SKARIĆ, Ivo 72, 73, 88, 164
 SOLJAN, Antun 165
- TANGUY, Yves 149
 TEICH, Lester 154
 TROUBETZKOY, N. S. 72
 TZARA, Tristan 132, 138
- ULRICHS, Timm 122
- VALÉRY, Paul 226
 VANDERLINDE, Frans 145
 VERDI, Franco 145
 VILMORIN, Louise de 136
 VREE, Paul de 142
 VULETIĆ, Vjera 68
- WITTGENSTEIN, Ludvig 151, 153
- ZAGORIČNIK, Franci 148
 ZDANEVIĆ, Ilija 139
 ZUMTHOR, Paul 32, 69

BILJEŠKA O PISCU

Branko Vuletić rođen je 14. kolovoza 1937. u Sremskoj Kamenici. Diplomirao je francuski i engleski na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Završio je postdiplomski studij iz fonetike 1964., a doktorirao je, također na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, 1967. s disertacijom »Vrednote govornog jezika u percepciji književnog djela«. Sada je izvanredni profesor na Odsjeku za teorijsku i primijenjenu fonetiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Njegov je glavni znanstveni interes usmjeren u tri pravca: stilistika, fonetska korekcija i suvremena francuska književnost.

Na području stilistike uspješno nastavlja i razvija misli svog učitelja, profesora dr Petra Guberine. Veći dio radova iz tog područja sabran je u ovoj knjizi.

Iz područja fonetske korekcije objavio je niz značajnih radova u kojima obrađuje ovaj problem sa stajališta verbotonalne teorije. Istovremeno s ovom knjigom u Parizu mu, u izdanju knjižare Didier, izlazi knjiga pod naslovom »Enseignement de la prononciation dans une méthode structuro-globale audio-visuelle« (Učenje izgovora u strukturalno-globalnoj audio-vizuelnoj metodi), koju je napisao u suradnji sa Jeanom Cureauom.

Iako se ne bavi ni intenzivno, ni sustavno suvremenom francuskom književnošću, objavio je i iz tog područja nekoliko značajnih radova, od kojih ističemo slijedeće: »Eugène Ionesco — avangardni pisac, klasik i turistička atrakcija«, *Književna smotra*, br. 2, 1969/70; »Tragedija i sudbina. O kazališnom djelu Alberta Camusa«, *Kolo*, br. 1/1970; »Čiste ruke, prljave ruke i tragedija«, *Književna smotra*, br. 10, 1971/72; »Čovjek je ostao sam ...«, *Književna smotra*, br. 13—14, 1973.

Sadržaj

KNJIŽEVNOST I GOVOR	5
Zvukovna dimenzija poezije	7
O arbitrarnosti lingvističkog znaka u umjetničkom tekstu	29
Koliko razumijemo intonaciju	43
Govor i stilistika	53
Književnost i govor	59
Bilješke	67
KRAJNOSTI GOVORA	75
Eugène Ionesco i razaranje leksičkog izraza	77
Letrizam od krika do teksta	87
Kako je poezija postala konkretna	119
Jezik avangardne književnosti	157
Bilješke	164
INTERPRETACIJE GOVOROM	169
O bezglagolskoj rečenici u nekim Krležinim djelima	171
Smisao osobnih imena u Krležinoj <i>Kraljevskoj ugarskoj domobranskoj noveli</i>	185
Slobodni neupravni govor u <i>Hrvatskom bogu Marsu</i>	193
Ima li ponavljanja u pjesmi?	207

<i>Tifusari Jure Kaštelana</i>	213
Bilješke	221
PARADOKSI GOVORA	223
Književnost — izgovorena riječ ili tišina	225
Bilješke	229
Bibliografska napomena	230
Kazalo imena	231
Bilješka o piscu	235

SVEUČILIŠNA NAKLADA
LIBER

Za izdavača
Slavko Goldstein

Lektor
Katarina Krsnik

Korektura i indeks
Dubravko Štiglić

Br. MK 87
Naklada 2000 primjeraka

Tisak: Riječka tiskara, Rijeka
1976