

„Neobična ljubavna pjesma” - ljubavno pjesništvo Ivana Slamniga

Belović, Franka

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:368358>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-18**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za stilistiku

**„NEOBIČNA LJUBAVNA PJESMA” – LJUBAVNO PJESNIŠTVO
IVANA SLAMNIGA**

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS BODOVA

Franka Belović

Zagreb, 2022.

Mentor

Prof. dr. sc. Krešimir Bagić

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. O ljubavi u (hrvatskom) pjesništvu.....	5
3. <i>Poeta amans</i>	10
a) <i>Aleja poslije svečanosti</i>	10
b) <i>Dronta</i>	17
c) <i>Sed Scholae</i>	25
d) <i>Relativno naopako</i>	27
e) <i>Tajna</i>	30
f) <i>Ranjeni tenk</i>	31
g) Ljubav i žene od <i>Aleje</i> do <i>Tenka</i>	33
4. Zaključak.....	38
5. Sažetak	40
6. Literatura.....	42

**mojima,
a posebno
ocu**

1. Uvod

„Dvojinu su stari Sloveni imali u rečniku“¹ – reče o ljubavi Mladenović 1987. – i doista, bi u pravu na dvjema razinama. Sentiment čija je uvriježena opreka sam *ratio* u čovjeku je od iskona te je krivcem za mnogošta manje ili više opipljivo, a sasvim je legitimno konstatirati da mu dugujemo milijune napisanih redaka, sretnih ili nesretnih, moćnih ili pak posve „anemičnih“, stihovanih ili ne. Pokoja se ljubavna pjesma potkrala čak i onima od kojih to na temelju uobičajene intonancije njihova opusa ne bismo očekivali – tako je i hrvatski *poeta ludens* i *poeta doctus* u isti mah i – *poeta amans*. Prevoditelj, „zvrkasti profesor“ (Pavličić 1998: 5), književni znanstvenik, književnik i „vjeran učenik Angloamerikanaca“ (Ivandić 2006: 65) Ivan Slamnig (1930–2001) je, kako mu je opravdano tepao Šoljan, autor najoriginalnijeg ljubavnog kanconijera naše suvremene poezije i ujedno jednog od najsmionijih pokušaja „u novijoj europskoj poeziji da se takav moderni ljubavni kanconijer napiše“ (Šoljan 1990: 567).

Upravo je navedeni pol Slamnigova pjesničkog identiteta predmet mog interesa – u ovom ću diplomskom radu nastojati utvrditi posebnosti njegova ljubavnog iskaza, definirati potencijalne mu uzore, promotriti različite načine pojavljivanja žena i njihovih glasova u Slamnigovu opusu te izložiti stilističke mehanizme na kojima počivaju odabrane ljubavne pjesme. Analizirat ću korpus od 10 pjesama i pokušati ilustrirati kako mu se to autorska (ljubavna) poetika mijenjala iz zbirke u zbirku, pri čemu ću se koncentrirati na *Aleju poslije svečanosti*, *Drontu*, *Sed Scholae*, *Relativno naopako*, *Tajnu* i *Ranjeni tenk*.

Prije no što se usredotočimo na taj konkretni segment, prisjetimo se čime je to sve Slamnig ponajviše zadužio hrvatsku književnu te književnoznanstvenu djelatnost i odredimo, „školski“, granice njegove pjesničke produkcije. Uz poeziju, pisao je prozu koja „pripada dionici proze u trapericama“ (zbirke priča *Neprijatelj* iz 1959. i *Povratnik s Mjeseca* iz 1964. te roman *Bolja polovica hrabrosti* iz 1972. godine) i radiodrame (*Knez* iz 1959., *Carev urar* iz 1964. i *Plavkovićeve bal na vodi* iz 1966. godine²), a u sferi književnoznanstvenog rada osobit je trag ostavio u dvama područjima – starijoj hrvatskoj književnosti, pri čemu je proučavao i njezin položaj u europskom kontekstu, te teoriji stiha i povijesti hrvatske versifikacije (Kravar 1999:

¹ „Ljubav“ – Ekatarina Velika (1987)

² Slamnig, Ivan. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=56562> / [pregled 30. 8. 2022]

20). Taj je moderni klasik, kako ga je prozvao Kravar (1999: 7), dobio Nagradu „Vladimir Nazor“ za životno djelo 1988. te Goranov vijenac 1991. godine.

Što se pak periodizacije Slamnigova opusa tiče, mnogi su proučavatelji ponudili svoje verzije iste, a konstatirao ih je, prije svih, sam Slamnig (prema Milanja 2000: 90). Tako on određuje godinu 1950. kao posljednju godinu tzv. *pripremnog razdoblja*, u kojem je još kao trinaestogodišnjak-četrnaestogodišnjak (Maroević 2019: 19) u prvim pjesmama ustanovio svoje tematske preokupacije i zametke svoje poetike - „svoj kut gledanja na temu/predmet, zadržavši za sebe mjesto/položaj teško uočljivog, namjerno nezamjetljivog, polimorfnog a ipak ironijski potenciranog lirskog subjekta, pa čak i objekta vlastite subjektivnosti“ (Paljetak 2020: 354). Drugo razdoblje, obilježeno intenzivnim prevodenjem angloameričke poezije s prijateljem mu Šoljanom, traje do 70-ih, a uključuje relativno krugovaški orijentirane zbirke *Aleja poslije svečanosti* (1956), *Odron* (1956), *Naronska siesta* (1963) i *Limb* (1968). Zašto određujem te zbirke kao tek - relativno krugovaške? Egzistencijalizam, kojim su one protkane, u velikoj je mjeri oktroiran. Slamnigovi su suputnici iz naraštaja krugovaša uz ponovno prihvaćanje hrvatske tradicije prigrlili i tadašnje europske te svjetske trendove, napose filozofiju egzistencijalizma. Prvotno oglašivanje o istu, kao i apolitičnost, Slamnigu je kritika zamjerala, stoga joj je odgovorio na sebi svojstven način – u svoje je pjesme poslušno implementirao ideje napuštenosti i besmisla na semantičkoj razini, no uz ironijski odmak i poigravanje na onoj jezičnoj, (meta)metričkoj i morfološkoj (Milanja 2000: 90–92).

Svakako, od tada pa nadalje Slamnig izdvaja svoju treću, „zrelu“ fazu, koja obuhvaća zbirke *Analecta* (1971), *Dronta* (1981), *Sed Scholae* (1987), *Relativno naopako* (1987), *Tajna* (1988), i *Ranjeni tenk* (2000).

U tu je Slamnigovu podjelu intervenirao Milanja smatrajući da bi se granica njegove prve faze trebala povući kod *Analecte* s obzirom na to da je u njoj objavio svoje sasvim rane radove, te da je, s druge strane, treću fazu točnije odrediti od *Sed Scholae* do 2000. godine (Milanja 2000: 90).

Složili se mi s tom konstatacijom ili ne, Milanjina tvrdnja da „Slamniga ipak valja čitati kronološki po godinama objavljivanja“ (Milanja 2000: 90) čini se razumnom, stoga ću u kratkim crtama opisati osnovne poetičke značajke svake faze, onako kako ih dijeli Milanja, prije no što se posvetim *namuranu Ivanu*.

Prve se zbirke – *Aleja poslije svečanosti*, *Odron*, *Naronska siesta*, *Limb* – katkad izjednačavaju sa Slamnigovom krugovaškom fazom, no već odredismo to preklapanje kao relativno. Premda

one na temelju kriterija forme i teme donekle odgovaraju krugovaškoj poetici, Slamniga je već tada za njega tipična igrivost odredila kao svojevrsna autsajdera. Čak i kad kontemplira o besmislu svijeta, njegov se lirski subjekt uglavnom gorko smije, što najčešće rezultira efektnom poantom na kraju pjesme (Milanja 2000: 93). Neke su od temeljnih značajki te faze ekonomičnost jezičnog izraza, jednostavnost, sklonost eksperimentu na razini jezika (*slang*, makaronština i mnogojezičnost), stiha (tonski stih čvršće strukture) i forme (mnogoobličnost), potom koketiranje s pjesmama „na narodnu, pokušaj sinteze pučkoga i visoke kulture, desemantiziranje i resemantiziranje teksta te stalna primjesa ironije, humora i oslanjanje na dosjetku (Milanja 2000: 96).

Era *Analecta et cetera* pak se odlikuje igrivošću, metatekstualnošću i intertekstualnošću, na razini forme lakim stihom (Milanja 2000: 98), dok je pjesnikova tematska preokupacija svakodnevnica i sve što ona nosi. Ipak, najvažnija je komponenta te faze „doživljaj dvostrukosti vlastite ličnosti“ (Milanja 2000: 98) – ovom ću prilikom još jednom posegnuti za adekvatnim citatom iz pop kulture i konstatirati da je Slamnigov lirski subjekt i „ona i on i on i ja“³, odnosno u isti mah Mačka u čizmama, Akteon i Ženomučevi (Ryznar 2011: 46–52).

Od *Dronte* nadalje Slamnig se još aktivnije poigrava intertekstualnošću, raznim komunikacijskim dimenzijama, pragmatizacijom iskaza (koja rezultira jednostavnijom strukturom, što stiha, što rečenice), a na razini jezika (leksika) pretežu nestandardne riječi, napose *šatra* (Milanja 2000: 102), koju je Slamnig još 1965. u *Disciplini mašte* prozvao tvornim tkivom jezika. Dok nastavlja vjerno i „s nježnošću“ tematizirati sitne svakodnevne detalje i događaje, u čemu ga je Sabljak 1956. prozvao najjačim, sve se češće priklanja ljubavnoj tematici, što se opetuje sve do *Ranjenog tenka*.

Grosso modo, Slamnigovi su sveprisutni poetski lajtmotivi – igrivost, intertekstualnost i citatnost, ironiziranje, jezično i formalno eksperimentiranje te stalni *mišung* tradicije i moderniteta.

Ja ću, u *Ivanovu* razigranu duhu, njegovo stvaralaštvo podijeliti na eru *pr. Dr.* (prije *Dronte*) i *p. Dr.* (poslije *Dronte*). Upravo ta zbirka predstavlja Slamnigovo novo poetičko poglavlje, ono u kojem se pojačano nižu ljubavne pjesme. Opus mu na isti način razgraničavaju Šoljan, Milanko, te, u neku ruku, Kravar – Šoljan *Drontu* smatra nagovještajem nečeg posve novog (Šoljan 1990: 566), za Milanko je ona međa između modernizma i postmodernizma (Milanko

³ „Ona i on i on i ja“ – Ekatarina Velika (1989)

2014: 119), dok Kravar smatra da se promjenljivost Slamnigove poetike prvi put „jasno očitovala s pojavom zbirke *Dronta*“ (Kravar 1999: 8).

No, bili bismo u krivu kad bismo *Drontu* smatrali apsolutnom tematskom prekretnicom jer iz Slamniga ljubav, a i žene – progovaraju još od *Aleje*. Tu ću tezu nastojati izložiti u poglavljima koja slijede.

2. O ljubavi u (hrvatskom) pjesništvu

Pokušati u jednom poglavlju obuhvatiti čitavu povijest ljubavne poezije bilo bi pomalo iluzorno. Ipak, prije no što se usredotočim na pjesnički univerzum našeg *poetae amansa*, odredit ću neke koordinate ljubavnog pjesništva koje držim ključnima za kontekst ovog rada. U ovom ću se poglavlju osvrnuti isključivo na razdoblje od samog kraja 11. stoljeća do (pred)renesanse, iako postoji niz suvremeni(ji)ih autora koje smatram svjesno ili nesvjesno upisanima u Slamnigove ljubavne stihove. Njih ću spominjati kasnije kao potencijalne uzore.

Premda je već Platon ustanovio da onog koga dotakne, ljubav pretvara u pjesnika (Gray 2018: 1), moj iskorak ne seže do antike, već ću, očekivano, početi od koncepta trubadurstva, renesanse Erosa, kojeg de Rougemont (De Rougemont 1974: 72) drži kolijevkom svekolikog europskog pjesništva te ga nelaskavo ogoljuje na „uznošenje nesretne ljubavi“ čiji su protagonisti uvijek dva ista lika: „pjesnik koji osam stotina, devet stotina, tisuću puta ponavlja svoju molbu, i ljepotica koja uvijek kaže ne.“ (De Rougemont 1974: 72)

Ma koliko se činilo, da parafraziram Škiljanov predgovor (Škiljan 2007: 8), „unaprijed osuđeno na neuspjeh“ pokušati egzaktno opisati nešto toliko nepouzđano poput ljubavi i njezinih produkata – u ovom slučaju, trubadurske poezije – to je i više no moguće, jer su trubaduri svoje pjesme gradili prema izrazito čvrstom sustavu zakona – prema zakonima ljubavi.

Vrlo vjerojatno nastala po uzoru na andaluzijski kult žene⁴ i na kratke pripjeve na starošpanjolskom jeziku zvane *jarcha* ili *kharga* (Slamnig 1999: 19), a napose na visokorazvijenu arapsku *Muwashah* i *Azjal* poeziju (Abbassa 2008: 8), trubadurska poezija svoje uporište ima u načelima Andréa le Chapelainea iz traktata *De amore* - riječ je, dakle, o francuskom konceptu kurtoazne ljubavi, koja nije fatalna i neobjašnjiva privlačnost koja spaja antičke ljubavnike, već je ljubav razuma i forme. Uvijek tematizira apsolutnu podložnost ljubavnika svojoj gospođi (Vinja 1982: 38), što predstavlja svojevrsan vazalski odnos. Jezik kojim su trubaduri pisali najtočnije je zvati okcitanskim jezikom (*langue d'oc* kao opreka prema *langue d'oïl*, odnosno pariškom francuskom). Radi se o jezičnom konstrukt koji je skoro dva stoljeća funkcionirao kao „pjesnički *koiné* na kojem su mogli stvarati i komunicirati pjesnici od Katalonije do sjeverne Italije i do Sicilije“ (Mrkonjić 2012: 8). Valja imati na umu da je

⁴ Trubaduri. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=62519> / [pregled 12. 8. 2022]

trubadurstvo imalo nadnacionalni značaj te ga je pogrešno smatrati isključivo provansalskom tvorevinom.

À propos oblika, kod trubadura je on bio strogo zadan – pisali su pjesme na temelju izrazito složenih formalnih predložaka koje su sami izmišljali i varirali, „a glavna im je oblikovna sastavnica bila strofa, *cobla*, koja se ponavlja (obično šest, ali i više puta), varirajući duljinu stihova, od kojih je najčešći bio desetosložni, uz najrazličitije sustave rimovanja, često uz veliki broj istih srokova.“ (Mrkonjić 2012: 10)

Postoji nekoliko različitih tipologija na koje možemo podijeliti trubadurske pjesme, no u nastavku ću izdvojiti samo najzastupljenije oblike koje predlaže Mrkonjić (2012). „In principio erat *cansó*“ (Tomasović 2012: 50) ili *vers*, odnosno ljubavna pjesma ustaljene strukture, najčešće pisana desetercem 4+6 – uglavnom završava kratkom strofom, *tornadom* tj. obratom, čiji sadržaj može biti trojak. Obrat se može bazirati na sažimanju prethodne pjesme, iznošenju poruke pjesme ili pak imenovanjem Gospoje kojoj je pjesma upućena. No, ona se ne imenuje eksplicitno, već joj trubadur daje tajno ime (*senhal*): Zraka (*Rai*), Najbolja Gospoja (*Miels de Domna*), Lijepa Nada (*Bel Espers*), Lijepi Vitez (*Bels Cavaliers*), Slatka Dušmanka (*Doussa Enemie*), Zrcalo Cijene (*Mirail de Pretz*), Željena (*Na Dezirada*), Lijepo Radosno Tijelo (*Bel Cors Joyos*), Lijepi Samur (*Bel Cembeli*), Moja Ljetina (*Mon Estiu*), Prognana (*Na Faidida*), Ljiljan (*Flor de Lis*), Moja Radost (*Mon Joy*), Vučica (*La Loba*), Lijepa Papiga (*Bel Papagai*), Najdalje (*Sobre Luenh*) te Tristan. Podvrste se ljubavne pjesme temelje na prijetnji „koji razdvaja **trobar leu** (lagana, jednostavna pjesma), **trobar clus** (zatvorena, zakučasta, hermetična pjesma) i **trobar ric** (bogata pjesma, koja kombinira jasno i zakučasto, razumljivo i nerazumljivo)“ (Mrkonjić 2012: 12)

Slijedi *tenso*, „omiljena forma trubadurskoga poetičkoga, stilističkoga i erotološkoga prijetnje“ (Mrkonjić 2012: 11), čija je podvrsta *partimen* možda i popularnija od baznog oblika, a funkcionira prema principu svojevrstih stilskih vježbi. Koncept je takav da „trubadur koji započinje prijetnju, ne kazuje svoje mišljenje, nego postavlja svoju dilemu, nudeći sugovorniku svoj stav kako bi on sam branio suprotni. Trubadur koji započinje partimen, izabire napjev, metričku formulu i izraze dileme.“ (Mrkonjić 2012: 11) Također, u partimenima nalazimo zametke petrarkizma, napose one koji se temelje na erotskoj hipotezi (Mrkonjić 2012: 11).

Spomenimo i dobro poznatu *pastorelu* u kojoj važnu komponentu ima klasna pozadina udvaranja – lukavi pastirica i pjesnik se međusobno zavode, te *albu*, vrlo popularnu vrstu koja funkcionira kao „prizor rastanka ljubavnika na kraju ljubavne noći“ (Mrkonjić 2012: 11).

Premda je u kolektivnoj svijesti ustaljeno mišljenje da su produkt trubadura isključivo ljubavne pjesme, valja osvijestiti činjenicu da su u svom nasljeđu ostavili i političke te društveno kritičke pjesme, *sirventése* (Mrkonjić 2012: 10).

Neke su od važnijih figura trubadurstva prema Mrkonjiću (2012) Guilhem od Poitiersa (1071–1126), Jaufre Rudel (1130–1170), Marcabrun ili drugom grafijom Marcabru (djeluje između 1130. i 1149.), Bernart de Ventadorn (djelatan između 1147. i 1170.), Peire d'Alverna (djeluje između 1149. i 1168.), Raimbaut d'Aurenga (1147–1173), Giraut de Bornelh (djeluje između 1162. i 1199.), Arnaut Daniel (djelatan između 1180. i 1195.), Bertran de Born (1140–1215), Peire Vidal (djeluje između 1183. i 1204.), Gaucelm Faidit (između 1172. i 1203.), Raimbaut de Vaquieras (djelatan između 1180. i 1205.), El Monje de Montaudon (djeluje između 1193. i 1210.), Peire Cardenal (između 1205. i 1272.) te Guiraut Riquier (umro iza 1292.)

U skladu sa Slamnigovom svekolikom sklonosti prema zapadnoj tradiciji, u antologiji trubadurskih pjesama koju su 2012. priredili Mrkonjić i Tomasović velik je udio njegovih prijevoda – preveo je, redom: „Od novog vremena slatkoće“, „Napustio sam Limuzin“ i „Upoznah strasti ljubljenja“ Guilhema od Poitiersa, „Kad razbistri se mlaz fontane“ Jaufre Rudela, „Gdje česmu sakri lisnat lug“ Marcabrua, „Proljećni volim vedri čas“ Bertrana de Borna i „Gospojo toj obećah se“ Peirea Vidala.

Nadalje, pomaknemo li se prostorno do Arezza, a vremenski do predrenesanse, samorazumljivo je do kojeg smo autora iskoračili - sam je Petrarca od trubadura preuzeo ideju ljubavi kao sile koja sve pokreće (Tomasović 2012: 48). Premda on nastavlja tradiciju pjevanja udanoj ženi koja ne uzvraća ljubav, „Gospojo“ nije protagonistica Petrarkina *Kanconijera*, već je u fokusu lirski subjekt, odnosno on sam – no, to je *de facto* jedina znatnija razlika u odnosu na Provansalce. Tomasović ga određuje kao viševrsna baštinika trubadurskoga pjeva, naročito u kanconama (*cansó*), kojih je u pjesmarici tridesetak s 2850 stihova, a njegova načitanost „provansalskim popijevkama“ naročito se vidi u redovitom intertekstualiziranju – spomenimo, primjerice, kanconu LXX. u kojoj „svaka od pet kitica završava stihom iz poznatih kancona (G. Cavalcantia, Dantea, Cina da Pistoia, samoga auktora), a prva stihom (...) Arnauta Daniela“ (Tomasović 2012: 48–49).

Slamnig u *Svjetskoj književnosti zapadnog kruga* spominje još i sjevernofrancuske truvere (*trouvères*), španjolsku i talijansku poeziju – napose tzv. sicilijansku školu i toskanske pjesnike grupacije *dolce stil nuovo* – te njemačke *minnesängere* kao epigone trubadura (Slamnig 1999: 23), no reperkusije spomenute pjesničke prakse prisutne su i u starijoj hrvatskoj književnosti.

Bogdan (2006: 61) je ustanovio nekoliko dominantnih modela u 15. i 16. stoljeću – kao direktnu baštinu trubadurstva navodi amoroznu koncepciju srednjovjekovne semantike dvorske ljubavi te, u manjoj mjeri, pastoralnu ljubavnu liriku, dok općenito najveći prostor pripada, dakako, recepciji Petrarke.⁵ Što se prvotno spomenute tiče, „naši su pjesnici, po svemu sudeći, srednjovjekovnu semantiku dvorske ljubavi preuzeli od talijanskih dvorskih pjesnika s kraja kvatročenta“ (Bogdan 2006: 64), a ponajviše su inzistirali na konceptu ljubavne službe i traženja odgovarajuće nagrade, koja najčešće biva nepravedno uskraćenom te na pravednosti (Bogdan 2006: 65). Valja spomenuti da je u naših pjesnika društvena hijerarhija izmijenjena u odnosu na original(e) – „dvorsku javnost zamijenili su anonimnom javnošću vlastitih gradskih zajednica ili popularne kulture“ (Bogdan 2006: 65) te je elitni provansalski deseterac zamijenjen dvostruko rimovanim dvanaestercem. Osim niza pjesama iz *Ranjinina zbornika*, Bogdan od autora koji u svoje pjesme inkorporiraju elemente semantike dvorske ljubavi poimence izdvaja Šiška Menčetića te Džoru Držića.

No, već smo naglasili da centralno mjesto u hrvatskom pjesništvu 15. i 16. stoljeća pripada petrarkizmu. Kao tipična obilježja petrarkističkog diskurza Bogdan izdvaja „neostvaren muško-ženski ljubavni odnos predstavljen iz muške perspektive i uvjetovan nedohvatljivošću idealizirane ženske osobe, odnosno njezinim neuzvraćanjem naklonosti“, potom muškarčeve proturječne osjećaje – „njegov slatko-gorak, ali ipak ponajviše bolan, doživljaj ljubavi“ te „zaljubljenikovo ustrajavanje u ljubavnoj patnji, odnosno njezino priželjkivanje“ (Bogdan 2006: 58). Na stilskoj pak razini spomenimo dvostruko rimovani dvanaesterac kao privilegiran stih te čestu upotrebu leksema preuzetih iz folklorne književnosti (Bogdan 2006: 62). Među dobro poznatim predstavnicima, Džore Držić je u osnovi najvjerniji petrarkističkoj semantici ljubavnog odnosa – osim što mu u lirici nalazimo mnoštvo intertekstualnih veza s *Kanconijerom*, njegova je koncepcija ljubavnog odnosa i zaljubljenikova stanja nerijetko kompatibilna s onom kod Petrarke; uz to, njegov je lirski subjekt analitičar ljubavne problematike (Bogdan 2006: 67).

Premda se ova kratka povijesna šetnja na prvi pogled doima suvišnom i ne odviše krucijalnom za razumijevanje Slamnigove poetike, ne bi se na njoj inzistiralo da se toj problematici nije posvetio i on sam. Distinkcija *trubaduri – petrarkisti* bila je jednim od „žilavih problema naše komparatistike“, a upravo je ona fokus Slamnigova članka iz *Republike* izašla 1968. godine - u

⁵ Premda to nije ključno za kontekst ovog rada, Bogdan uz petrarkizam kao dominantne modele navodi neoplatonizam i hedonistički ljubavni diskurz (2006: 61).

njemu razlikuje dvije struje mišljenja o „petrarkizmu odnosno trubadurstvu prvih poznatih dubrovačkih pjesnika“; jednoj pripadaju Jagić i Murko koji ih smatraju trubadurima, dok ih Rešetar, Vodnik, Torbarina, Kombol i ostali smatraju petrarkistima. Slamnigov pak se osobni stav gotovo eksplicitno vidi u sljedećoj konstataciji: „U tom smislu, Jagić ne pridaje neki poseban karakter samom 'postpetrarkizmu' konca petnaestog stoljeća, već ga stavlja u tok trubadurske poezije, iz koje, uostalom ta poezija i jest potekla.“ (Slamnig 1968: 118) Pri provjeri veza između hrvatske poezije, talijanske poezije i trubadurske tradicije, Slamnig dolazi do zanimljivih zaključaka – izdvojit ću, primjerice, činjenicu da se u *Ranjininu zborniku*, i to kod Menčetića, dva puta spominje riječ *frava* (današnje njemačko *Frau*, odnosno žena), što je tipično za njemački *Minnesang*; uz to, spomenimo Slamnigovu detekciju Marulićeva ubacivanja trubadurske albe u *Juditu*:

Još iz dna izvita ne biše sva zora,
ni rosa sa cvita opala, da gora
biljaše jur zgora visoko vrhama,
a struja od mora mišaše iskrami:
jure noć s tminami doli pošla biše,
da još dan s zrakami užizal ne biše. (I, 105-10)

Danica jur školje zrakom odivaše
ter črljeno polje suncu pušćivaše:
sunce podivaše jur svitlu glavu van,
jur svuda sivaše, jure bi bili dan. (VI, 37-40)

Također, Slamnig je uočio da Marulićevi opisi vojske koja se uspoređuje sa slikom proljetne livade podsjećaju na stihove Bertrana de Borna:

Gredihu šarani, kako premaliti
široke trzani, gdi su svaki cviti. (I, 177-78)

Summa summarum, krugovaški interes – štoviše, afinitet – prema tekovinama zapadne tradicije, tako i trubadurstvu, zasigurno je jedna od stavki u nizu zahvaljujući kojima je Slamnigu pripisan epitet *poetae doctusa*, a konstitutivne elemente te pjesničke prakse implementirao je i u svoj ljubavni opus.

No, na njega je uvelike utjecala i domaća tradicija, poglavito rekvizitarij narodnog usmenog pjesništva na koji su se redovito oslanjali i naši petrarkisti.

3. *Poeta amans*

U središnjem dijelu rada analizirat ću deset Slamnigovih ljubavnih pjesama⁶ – dvije iz *Aleje poslije svečanosti*, tri iz *Dronte*, jednu iz *Sed Scholae*, dvije iz *Relativno naopako* te po jednu iz *Tajne* i iz *Ranjenog tenka*. Kriteriji odabira pjesama su, uz neminovne osobne preferencije, ponajprije neki stilistički kurioziteti.

Osim na u prethodnom poglavlju istaknute stalne poetske i stilske lajtmotive fokusirat ću se na opće formalne zakonitosti, grafijske i pravopisne zanimljivosti te na odabir lirskog subjekta. Ondje gdje to bude moguće, odredit ću Slamnigove potencijalne uzore, radilo se u zbilji o nenamjernom intertekstualiziranju ili pak svjesnom davanju omaža.

a) *Aleja poslije svečanosti*

Izišla 1956. godine, *Aleja poslije svečanosti* Slamnigova je prva zbirka za koju je 2001. godine sam konstatirao: „Tu prvu zbirku još uvijek smatram najboljom“ (Paljetak 2020: 351). S entuzijazmom ju je te iste 1956. pozdravio i Tomislav Sabljak:

U priličnoj ujednačenosti naše mlađe poezije prva knjiga poezije Ivana Slamniga unijela je dah svježine, originalnosti i napora, da se poetski govor pojednostavni i približi 'popularnom žargonu'. Taj napor koji je Ivana Slamniga ovom knjigom stavio u red najboljih naših mladih pjesnika, još je u stanju eksperimenata (u knjizi ćemo ih podosta naći), ali postoji nekoliko vrijednih rezultata, a što je najglavnije mnogo poezije. (Sabljak 1956 : 7)

te, nešto suzdržanije, Branimir Donat:

Riječ je zapravo o jednoj osobenoj lirici u suvremenoj hrvatskoj poeziji, koja je po svojoj osnovnoj koncepciji za nas gotovo nova.

(...) vidi se da je *Aleja poslije svečanosti* vrlo pažljivo sastavljena i da spada u red najujednačenijih zbirka posljednjih godina.

Influencija te poezije nije golema, ali u okvirima onog o čemu zbori snažna je i značajna. (Donat 1956 : 9–12)

Sama mentalna slika neke aleje *post festum* sugerira šetnju kroz netom od ljudi ispražnjen prostor, koji, ironično, obiluje predmetnim, no i duhovnim ostacima onog što je prije koji trenutak bilo vrlo, vrlo živo – Slamnig kao takav šetač preokreće svaki kamenčić, ostatak

⁶ Ovim terminom označavam pjesme koje su po mom sudu ljubavne.

konfeta ili pak bocu koju su možda dijelili kakvi mladi ljubavnici i stvara naizgled jednostavne mikrokozmose nadahnute „malim temama“. No, kako kaže i on sam,

Ni 'Aleja' ni 'svečanost' nisu figuralne, već čitav naslov valja shvatiti metaforički: poslije svečanosti, ponajviše 'pučke' ostane svega razbacanoga, šarolikog i sumornog, oblog i četvrtastog, mekog i tvrdog – tako sam ja shvatio svoju zbirku usmjerenu samo cestom, drvoredom. Kasnije sam cestu kao uredan smetlar pomeo i predmete razvrstao, i od tih hrpa kasnije su se rodile moje dosta brojnije i raznolikije zbirke. (prema Paljetak 2020 : 353–354)

Dakle, *Aleja* je trenutak rođenja Slamnigova stila, kamen temeljac svemu što dolazi kasnije, svojevrsan ulazak na nacionalni Parnas (Maroević 2019: 19). Zbirka broji 65 pjesama te je po mnogočemu avangardna, i to ne samo za ono vrijeme – eksperimentiranje s grafijom i izrazom („Kvadrati tuge“, „Osjećam kako se urušujem“), „sklonost kovanju i raskivanju morfema“ (*prepoizodnosijahu, u zid, uzi, duzi*), miješanje registara, odupiranje „uzvišenoj, auličnoj intonaciji“, snižavanje „registra do kolokvijalnosti“ te progovaranje „u ime skeptičnog, često rezigniranog suvremenika, ali sa žalcem podsmijeha“ (Maroević 2019: 20) i danas je signal autora koji izlazi iz zone komfora i ne libi se igranja s krajnostima. Neminovne su bile usporedbe s Eliotom, Poundom, ali i Prévertom, no krug je Slamnigovih uzora puno širi: „sam je autor spominjao još Lorcu i Palazzeschia, Emily Dickinson i Edith Sitwell te nekoliko ruskih pjesnika od Puškina i Brjusova do Tjutčeva i Bloka“, a njima možemo pribrojiti i Heinea i Yeatsa (Maroević 2019: 21). Stihovno je *Aleja* vrlo nehomogena: „bilo je raznolikih vezanih oblika, različitih strofnih organizacija, pretežno slobodnih stihova s rimovanjem i bez rime“ (Maroević 2019: 20), isto kao i na razini tematike. Ipak, ona je „učestalo erotska, dominira iščekivanje i traženje žene, ali su nerijetke i situacija govora u prvome licu iz ženske perspektive, prenošenja afektivnog napona na drugu stranu.“ (Maroević 2019: 20)

Među spomenutih 65 pjesama podijeljenih u dva dijela (I - 12 pjesama; II – 53 pjesme), u njih se 12 na specifičan način spominju žene ili pak, (ne)posredno, sugerira postojanje nekog ljubavnog odnosa. To su, redom: „Htio bih, da budeš jedina u mom životu“, „Ženo, koje nema ni u vremenu ni u prostoru“, „Žene“, „Osjećam, da me žene raznose“, „Nedarovana dragocjenost“, „I tako sam smislio da se idem kupati“, „Barbara“, „On uopće ne zna“, „Zagrađena njegovim rukama“, „Moj dragi je, došo: u morskodromu, oklopu“, „Miješa se miris tinte s mirisom duhanskog pepela“, „Netko bio“.

U nastavku ću analizirati dva teksta, „Zagrađena njegovim rukama“ i „Moj dragi je, došo: u morskodromu, oklopu“.

Zagrađena njegovim rukama

Zagrađena njegovim rukama
udarim čelom o njegovu kralježnicu
s glavom u njegovim rebrima:
kroz njegov tromi pucketavi zagrljaj
prolazi vjetar
i skupljajući se u se u njegovu krilu
udaram vazda o njegove kralješke
žuljajući se o njegovu zdjelicu
i femur:
moj dragi znam da se smije
vječnim ćelavim smijehom lubanje
i utiskuju se i ostavljaju rumene brazde
njegova rebra i ulne
o bijelo meko meso mojih ruku
njegova koljena
dubu se
na moja bedra
a ja slažem i oblikujem meso
na kosti moga dragog
maštam toplo mišićje i
tope plohe
gdje se prelazi jedno u
drugo

Pisana slobodnim stihom, pjesma „Zagrađena njegovim rukama“ broji dvadeset i tri parataksična stiha. Izuzev prvog, svaki je od preostala dvadeset i dva stiha pisan minuskulom. Interpunkcija gotovo u potpunosti izostaje: autor je iskoristio svega dvije dvotočke, prvu u trećem, a drugu u devetom stihu.

Već sam naslov sugerira da je lirski subjekt žena, no to nam eksplicitno potvrđuje prezentski gramatem iz drugog stiha na koji se odnosi glagolski pridjev trpni *zagrađena* iz prvog stiha „udarim čelom o njegovu kralježnicu“.

U tom istom naslovu odnosno prvom stihu identificiramo metaforu *zagraditi rukama*. Prema Aniću (2003), neka su od denotativnih značenja leksema *zagraditi* „okružiti, odvojiti ogradom; ograditi“. No, ona koja je zagrađena njegovim rukama u stvari je vrlo čvrsto zagrljena.

U šestom je stihu („i skupljajući se u se u njegovu krilu“) situacija ambivalentna. Uz metaforu *skupiti se u se (be)*, stilistički je zanimljiv slijed *se u se u*, koji možemo dvojako interpretirati. To je potencijalni primjer batologije, višestrukog ponavljanja iste riječi ili skupine riječi – sam je naziv izveden iz imena grčkog plemića Battosa koji je, prema Herodotu, bio mucavac (Bagić 2012: 76). Taj je nelaskavi podatak indikator pomalo „antipatične“ figure dikcije – generalno se batologija definira kao „postupak kojim se gotovo istim riječima opetuje već rečeno, 'prazan diskurs' koji poseže za obiljem općenitijih pojmova i formulacija.“ (Bagić 2012: 77). No, kad je se koristi u pjesništvu, ona potencira ludičnost teksta (Bagić 2012: 76), što je slučaj i kod Slamniga. S druge strane, niz *se u se u* možemo naprosto shvatiti kao dvostruko korištenje kraćeg oblika povratne zamjenice, pri čemu drugi po redu *se* možemo zamijeniti dužim oblikom, *sebe*. Rezultat bi bio stih „i skupljajući se u sebe u njegovu krilu“ koji povezan sa sljedećim, sedmim stihom „udaram vazda o njegove kralješke“ evocira sliku osobe u ranjivom stanju, savijene u fetalni položaj.

U desetom stihu („moj dragi znam da se smije“) uočavamo inverziju, no u kombinaciji s jedanaestim stihom („vječnim ćelavim smijehom lubanje“) identificiramo izraz *smije se smijehom*, što je primjer etimološke figure, podvrste paregmenona.

Neuobičajen red riječi se nastavlja i u dvanaestom, trinaestom i četrnaestom stihu, koji tvore cjelinu: „i utiskuju se i ostavljaju rumene brazde / njegova rebra i ulne / o bijelo meko meso mojih ruku“.

Slamnig se odlučio za nesvakidašnje rečenično ustrojstvo stavivši predikat na prvo, objekt na drugo, subjekt na treće, a neizravni objekt na četvrto mjesto.

Spomenimo i ponavljanje različitih oblika posvojne zamjenice *njegov*. Od samog naslova pa do petnaestog stiha identificiramo oblike *njegovim*, (*o*) *njegovu*, (*u*) *njegovim*, (*kroz*) *njegov*, (*u*) *njegovu*, (*o*) *njegove*, (*o*) *njegovu*, *njegova* – tolika brojnost padeža sugerira da je riječ o poliptotonu.

Nadalje, ukoliko petnaesti, šesnaesti i sedamnaesti stih („njegova koljena / dubu se / na moja bedra“) promotrimo u kombinaciji s osamnaestim i devetnaestim stihom s kojima ih logički povezuje veznik *a* („a ja slažem i oblikujem meso / na kosti moga dragog“), postaje nam jasnije

da je u tih pet stihova eufemistički opisan ljubavni akt. Također, u devetnaestom stihu Slamnig ignorira gramatičku normu i koristi posvojnu namjesto povratno-posvojne zamjenice.

Što se posljednja četiri stiha tiče („maštam toplo mišićje i / tople plohe / gdje se prelazi jedno u / drugo“), u njima je između redaka, no svejedno dovoljno eksplicitno eufemizmom opisana čežnja lirskog subjekta za spolnim činom. *À propos* glagola *maštam*, njegova je rekcija u pjesmi pogrešna, kao i ortografija izravnog objekta koji slijedi (*mišićje*). Umjesto pravilne dopune (maštati o komu, čemu), Slamnig se igre radi odlučuje za onu iskrivljenu (maštati koga ili što, što u standardu ne funkcionira). Kako bilo, na samom se kraju čini da je objekt čežnje lirskog subjekta drugačiji u odnosu na početak pjesme.

Stoga se postavlja pitanje – tko uopće jest taj *dragi*? Motivi koje Slamnig koristi mahom su iz domene anatomije (ruka, čelo, kralježnica, glava, rebra, kralježak, zdjelica, femur, lubanja, rebro, ulna, koljeno, bedro, kost, mišićje), pri čemu se može bitno inspirirao pjesmom, iako tematski nepodudarnom, „Iz uzdaha“ Dylana Thomasa – u posljednjoj se strofi⁷ spominju *kost, krv, tetiva, zakučasti mozak i lijepo oblikovano bedro*. Imajući da umu da su tu pjesmu Slamnig i Šoljan preveli i uvrstili u *Antologiju suvremene engleske poezije* (1956) te da je u *Disciplini mašte* Slamnig naznačio da je „suvremena engleska poezija“ (...) određen termin, i on označava suvremenu englesku centralnu poeziju, dakle uključuje stvaralaštvo pjesnika kao što su Eliot, Empson, Thomas i ostala manje ili više poznata imena“ (Slamnig 1965: 13), nije isključena mogućnost da ta motivska podudarnost nije puka slučajnost.

Nadalje, premda *zagrađivanje rukama i udaranje čelom o kralježnicu s glavom u čijim rebrima* neće u našem umu automatski stvoriti prizor zagrljaja živog i mrtvog, odnosno žene i kostura, „tromi pucketavi zagrljaj kroz koji prolazi vjetar“ i „vječni ćelavi smijeh lubanje“ nešto su jasniji signali.

Slamnig je za potrebe analizirane pjesme navukao masku slikara, što mu je, kao što je primijetio Kravar (1999: 14–16), i inače inherentno, te je ovom prilikom postao majstor freski i uprizorio nam ljubavni, štoviše erotski *danse macabre*. Ma koliko to groteskno ili morbidno bilo, mrtvac u tom začudnom paru može biti zbiljski – leš, odnosno kostur, no može funkcionirati i kao metafora bivše ljubavi: lirski subjekt intimno je povezan s ljušturom, ostacima onoga što je

⁷ (...) Kad bi to bilo dosta, kost, krv i tetiva,
Zakučasti mozak, lijepo oblikovano bedro,
Čeprkanje stvari ispod pasje zdjele,
Čovjek bi se izliječio od zlovolje.
Jer sve što se može dati nudim ja:
Mrvice, štagalj i ular. (str. 107)

nekad bilo, dok mašta o toplini stvarnog tijela. Mrkonjić pak konstatira da „kostur služi kao osvjedochenje o nesastojnosti, (...), na osnovi kojega valja istom rekonstruirati tijelo maštom posvemašnje želje.“ (Mrkonjić 1971: 94) Kolorit (*rumene brazde i bijelo, meko meso mojih ruku*) također sugerira da su akteri u svom iskonskom stanju, sazdani od krvi i mesa – a takvi i bez prekrivanja ostaju. U pjesmama iz Slamnigove rane faze, a primjenjivo je i na ovu, Kravar je identificirao „regres u predracionalno“ i očitovanje erotskog Lust-Prinzipa, što se vidi u leksiku „na razini sirovoga erotizma 'genitalne faze“ – u ovom slučaju, *meso* ili pak *toplo mišićje* (Kravar 2005: 96).

Moj dragi je, došo: u morskomodromu, oklopu

Moj dragi je, došo: u morskomodromu,
oklopu,
sa štitom, od neba na, leđima,
gledajte mog, dragog: mog jedinog, dragog,
sa kosom od, alga: sa suncem na, prsima
:slušajte:
oko glave mu, vrcaju: zelene, kovrče,
glazbe, njegovih, misli.

Netom analizirana pjesma i ona koja je u zbirci neposredno slijedi, „Moj dragi je, došo: u morskomodromu, oklopu“, gotovo da funkcioniraju po načelu komplementarnog kontrasta – koliko je prethodna interpunkcijski siromašna, toliko ova (pretjerano) obiluje dvotočkama i zarezima, čime postaje još jedan slučaj uprizorenja Slamnigova „privatnog pravopisa“ (Bagić 1994: 31), odnosno, kako to naziva Pranjić, slamnigovske interpunkcije⁸, a Mrkonjić interpunkcijom želje (Mrkonjić 1991: 183). S druge strane, kao objekt žudnje opet se spominje *moj dragi*.

Ipak, *dragi* ne korespondira s bićem na granici živog i neživog iz prošlog teksta. Taj je *dragi*, odnosno, Drugi, po svemu sudeći, more: *morskomodri oklop, štit od neba, kosa od alga, sunce na prsima, zelene kovrče*. Rod lirskog subjekta nije eksplicitno naznačen, no usprkos izostajanju

⁸ Pranjić, Krunoslav (1998). Eu-fonija/eu-ritmika u pjesništvu Ivana Slamniga. Izabrani stilistički spisi. Stilistika, <https://stilistika.org/eu-fonija-eu-ritmika-u-pjesnistvu-ivana-slamniga/> [pregled 20. 8. 2022]

konkretne gramatičke oznake, možemo pretpostaviti da je, kao i u prethodno analiziranoj pjesmi, riječ o ženi, te da je tekst uzeo tradicionalni glas ljubavne pjesme (Mrkonjić 1991: 183). No, Slamnig je, kaže Mrkonjić, razbio „figuralni čuvstveni izraz“ upravo ranije spomenutom interpunkcijom želje – rezultat je eliptičnost koja ostvaruje „prostor ljubavne dekompozicije kao sredstvo zadiranja drugog i njegova djelatnog prizivanja u proces pjesme“ (Mrkonjić 1991: 183–184).

Na figuralnoj razini spomenimo još i apostrofiranje, postignuto imperativima *gledajte* iz četvrtog i *slušajte* iz šestog stiha, dok su posljednja dva stiha, „oko glave mu, vrcaju: zelene, kovrče / glazbe, njegovih, misli“ aluzija onomatopeje, šuma mora.

Uz aliteraciju glasa *g* u četvrtom stihu, glas *s* se naglašeno ponavlja u petom stihu. Detektiramo i sinkopu (*došo*) u funkciji slenga, Slamnigova *trademarka*.

Glede grafije, primjećujemo da su također samo naslov i prvi stih pisani majuskulom, dok je preostalih sedam pisano minuskulom. Promotrimo i kompletan vizualni ustroj: tekst je uobličen poput kaligrama te iscrtava apstraktan, nejasan oblik koji pomalo podsjeća na gibanje valova, što ga stavlja u suglasje sa samom temom (Bagić 2012: 108).

„Moj dragi je, došo: u morskomodromu, oklopu“ tipični je primjer „ranoslamnigovskog“ teksta, koji karakteriziraju središnji topos Ona i On (ostanemo li pri pretpostavci da je lirski subjekt žena) te imažinistička fiksacija na boje, tzv. poetski daltonizam (Bagić 1994: 24) – u ovom je slučaju kolorit baziran na plavoj i zelenoj boji. Čitav se uradak gotovo može nazvati impresionističkim eksperimentom – toj tvrdnji, osim vrlo lakog vizualiziranja scene i prisutne poetske palete, u prilog ide i važnost svjetlosti („sunce na prsima“). Konzultirajući se sa Slamnigovom i Šoljanovom *Američkom lirikom* (1952), primijetila sam da je odabir zelene boje možebitno inspiriran Cummingsom: „Sva u zelenom je moja ljubav odjašila / na velikom konju od zlata / u srebrnu zoru“, kao i čitava intonacija pjesme i interpunkcija.

Naposljetku, što se događa svedemo li tekstove „Zagrađena njegovim rukama“ i „Moj dragi je, došo: u morskomodromu, oklopu“ na isti nazivnik? Uz u oba prisutan razvedeni pravopis i ženski lirski subjekt, ni u jednom nema još jednoga Slamnigova zaštitnog znaka – komike. Što se ljubavne intonacije tiče, nakon pominje analize zaključujemo da je tek relativna. Autorova su okupacija u toj fazi ponajviše jezični eksperimenti te metamorfoze – kako motiva u tekstovima, tako lirskog subjekta.

b) *Dronta*

Već spominjana *Dronta* (1981) šesta je Slamnigova zbirka. Ime duguje „izumrloj ptici čudna oblika i nespretnih kretnji“ (Maroević 2019: 26) – nama je poznatija pod imenom dodo, a o tome nas je informirao i sam Slamnig u pjesmi *Nekad sam bio miš i sve*: „a sad sam opet niš i ne, / i bljutav sam ko dronta (dodo)*“, pri čemu je popriličan prostor posvetio fusnoti u kojoj citira dr. Gjurašina odnosno njegov vrlo nelaskav opis dronte iz prvog dijela *Ptica, prirodopisnih i kulturnih crtica* iz 1899. godine. Izdvajamo samo neke dijelove:

„Vriedno je, da spomenemo još jednu izumrlu vrstu ptičju vrlo čudnovata oblika, od kojem imademo i opise, pače i sliku sačuvanu, to je dronta (sl. 51.), što je živjela na otocima Ile de France i Bourbonu. (...)

Bila je to prava rugoba od ptice.

(...)

Ta je rugoba bila uz to vrlo tupa, te su je ljudi mogli po volji štapovima ubijati i tako napokon posve iztribiti. Meso joj nije valjalo i izim možda stručnjaka ne će valjda nitko požaliti, što je takvog rugla iz ptičjega svijeta nestalo.“ (Šoljan 1990: 301)

Maleš tu „rugobu od ptice“ iste te godine u svom ogledu u časopisu *Most* proglašava ambblemom pjesnikove sklonosti k autsajderstvu, što ljudi, što društvenih pokreta i situacija. Uz to, posebice zanimljivim ocjenjuje Slamnigovo korištenje banalnog jezika za skiciranje surovih detalja ljudske realnosti (Maleš 1981: 203). Mrkonjić pak tu pticu proziva metaforom „(Pjesnikova) jadnog ja opustošenog vremenom“, što čitavu zbirku čini crno-humornom dijagnozom tog stanja, dok okosnicu pjesama čini dijalog pomoću kojeg „kao da se ostvaruje zrcalni povrat energije“ (Mrkonjić 1991: 223). Prema Kravaru ključni je fakt taj da je razdoblje od *Dronte* nadalje obilježeno pjesnikovim discipliniranim i dosljednim služenjem jednim osobitim tipom pjesme – „riječ je o lirskoj tradiciji koju ćemo najbolje definirati engleskim terminom light verse (laki stih)“ (Kravar 1999: 11), a kod Slamniga se on očituje „prepoznatljivom, često i izričito naznačenom biografskom usidrenošću svojih tema, svojom humorističkom poentom i antiestetizmom“ (Kravar 1999: 11). Još je jedna važna novina ta da komponenta smiješnoga u toj fazi postaje specijaliziranom književnom strategijom (Kravar 1999: 15) i da se približava tradiciji institucionaliziranog humorizma (Kravar 1999: 16) – lirski nas glasovi nasmijavaju, a da im to uopće nije namjera; nasmijavaju nas, „a da nas na to nisu pripremili svojim stilskim ili vrstovnim obilježjima. Oni su smiješni kao fenotip, a ne kao genotip.“ (Kravar 1999: 15) Tako

nas i Slamnigovi lirski subjekti iz ovog razdoblja podsjećaju na „kakva komična lika iz komedije dell'arte“ (Kravar 1999: 16).

Dronta broji 44 pjesme, a u njih je 12 riječ o (uvjetno rečeno) ljubavnoj tematici. Radi se o sljedećim tekstovima: „Dragi, znam da ti je utrnula ruka“, „Kad si mi ono dala nogu“, „Ona se ispričava za nedolazak“, „Moja draga se prene u noći“, „Moj dragi mene ne voli“, „Nisi bila sigurna što je“, „Ošišat ću se ukriž“, „Progovorimo ljudskim glasom“, „Tvoja špartanska odgoja“, „Vraz je to rekao kraće“, „Već mi je svega, svega dosta“, „Zašto mi se lema a drijema“.

S obzirom na to da smo „eru Dronte“ odredili kao razdoblje pojačana nizanja ljubavno intoniranih pjesama (i doista, četvrtina zbirke „otpada“ na njih), ne čudi što ću se osvrnuti na najviše pjesama iz te faze.

Od navedenih ću analizirati pjesme „Dragi, znam da ti je utrnula ruka“, „Kad si mi ono dala nogu“ i „Moj dragi mene ne voli“.

Dragi, znam da ti je utrnula ruka

Polag stare zornice

(Draga:)

Dragi, znam da ti je utrnula ruka,
ali daj mi još svoje rame,
tako mi nije ni kod mame.
A sve bliže zora stiže.

(Ptica:)

Viteže, gasnu zelene zdjelice,
na zraku je prilično svježe.
A sve bliže zora stiže.

(Dragi:)

Vilo, tvoje me magle izludiše
i jedem te i pijem i udišem.
A sve bliže zora stiže.

(Ptica:)

Viteže, zahukaste čitav auto,
mislite na svoja križa.
A sve bliže zora stiže.

(Dragi:)

Vilo, i želim i ne želim rastanak,
a najviše želim da mi pružiš strelicu
da prostrijem kroz srce jednu
gadnu pticu rugalicu.
Jer sve bliže zora stiže.

Odjednom je jasno zašto smo čitavo jedno poglavlje posvetili trubadurstvu, Slamnigovu veliku interesu – pjesma „Dragi, znam da ti je utrnula ruka“ kronološki je druga po redu Slamnigova alba (Grgić 2011: 259), što doznajemo već iz žanrovskog citata u naslovu (Grgić 2011: 257). Pet strofa nejednake duljine funkcioniraju kao replike, a na kraju prvih četiriju strofa nalazi se refren „A sve bliže zora stiže“ koji na kraju pete biva modificiran u „Jer sve bliže zora stiže“. Pjesma figurira razgovor između ljubavnika i glasnika te se na početku svakog stiha apostrofira jedan od sudionika (*dragi, viteže, vilo*), koji su ujedno samostalni lirski subjekti. Slamnigov je glasnik, u skladu s tradicijom, ptica, u pjesništvu odvajkada osobito cijenjena životinja jer joj je pjev sličan ljudskoj artikulaciji (Gray 2018: 137), a u albi ima ustaljenu ulogu najavljiivača zore. Ipak, tradicija s kojom se poigrava Slamnig nije isključivo zapadnoeuropska – oslovljavanje voljene *vilom* signal je odavanja omaža i usmenoj narodnoj književnosti.

Komiku pak ponajviše izaziva *twist* u transponiranju mjesta radnje iz tradicionalnog, pomalo „arkadijskog“ ambijenta u automobil parkiran negdje u mraku. Nije nam poznato je li ljubav između ljubavnika konzumirana, no sa sigurnošću znamo da u tome što rade komfora nema – to nam sugerira već *draga* u prvoj strofi, rekavši „znam da ti je utrnula ruka“, no i ptica u četvrtoj s opomenom „mislite na svoja križa“. Čak je i ta štovana životinja na autorovu tapetu – osim što joj *dragi* dodjeljuje epitet *gadne ptice rugalice*, želi je i usmrtniti čuvenom Amorovom strelicom, čime Slamnig *redikulizira* tradiciju i dužu od trubadura i petrarkista.

No, toj komici oponira izrazito erotična treća strofa. *Dragi*, izluđen maglami svoje *drage*, nju jede, pije, udiše – senzualan metaforički slijed „i jedem te i pijem i udišem“ počiva na figuri

akumulacije – da budemo precizniji, riječ je o homeoteleutonu, jer se „jedna kraj druge gomilaju riječi s istim dočecima“ (Bagić 2012: 14).

Važna je i funkcija refrena te njegova izmjena u petoj strofi: u prve četiri strofe on glasi „A sve bliže zora stiže.“, dok u posljednjoj veznik *a* biva zamijenjen zaključnim veznikom *jer*. Promjenom veznika kao da se promijenio i ritam – sve do posljednje strofe čini nam se kao da će neudoban boravak ljubavnika u noći, usprkos stalnom podsjetniku da se zora bliži, zauvijek trajati. No, čitava peta strofa, a tako i popratni refren, sugeriraju da vrijeme istječe. Uslijed nedostatka istoga, pojačava se napetost, *dragi* postaje nervozan, govor mu, osim neodlučnošću i antitezom („Vilo, i želim i ne želim rastanak“) postaje obojen agresijom („da prostrijelim kroz srce jednu / gadnu pticu rugalicu“, a zaključni refren kao da nam sugerira da je zora gotovo iza ugla dok željeni „posao“ još nije obavljen.

Na razini jezika pak zanimljiva je kombinacija arhaizma *gasnuti* („Viteže, gasnu zelene zdjelice“), aorista *izludiše* i *zahukaste*, familijarnog jezika (*mama*), te, naposljetku, slenga koji graniči s vulgarizmom (*gadna*), koja rezultira za Slamniga klasičnim jezičnim mišungom na granici leksika proze u trapericama i „uzvišena stila“.

I, premda je očigledna, za kraj se osvrnimo na ovdje prisutnu popkulturnu parafrazu – Slamnig se koristeći sintagmu *ptica rugalica* referira na tada u Hrvatskoj iznimno popularnu ekranizaciju romana *Ubiti pticu rugalicu* (Grgić 2011: 260–261).

Sljedeći se tekst, „Kad si mi ono dala nogu“, u nekim točkama dodiruje s netom proučenim, no u njemu ima i određenih noviteta.

Kad si mi ono dala nogu

*Srce je prazno, srečno ni,
nazaj si up in strah želi.*

Prešeren

Kad si mi ono dala nogu,
rekao sam: Hvala Bogu,
sa mnom su konj i mitraljeta,
preda mnom mačke cijelog svijeta.

Pjevam i letim kao ptica,
bezbrižan vitez lotalica.
Al mrkli su mi dani snage
bez tebe, moje mrkle drage.

Duga je noć u Keplaviku,
još dulja misao na diku.
O daj, tu misao mi skрати,
ružica rumena, daj mi se vrati.

O psuj me, ružno mi govori,
o daj me ljubomorom mori,
o daj mi otrovne galame
samo osjećaj nešto za me.

U odnosu na prethodno analizirane pjesme, apostrofična pjesma „Kad si mi ono dala nogu“ klasičnije je forme. Sastoji se od četiri katrena pravilne, parne rime. Još je jedna očita razlika, odnosno novina, uporaba mota iznad integralnog teksta. Slamnig uvlači „tuđi glas“ u stih (Bagić 1994: 46) i citira fragment Prešernove romantične balade „Neiztrohnjeno srce“ („Neistrunulo srce“)⁹ – centralni je lik pjesnik koji je zbog nesretne ljubavi prestao stvarati, a naposljetku i umro; no, iskopavajući njegov grob, grobari otkrivaju da mu je srce još uvijek živo, iako je tijelo istrunulo. Na životu ga još uvijek drže pjesme koje nije do kraja ispjevao, a koje

⁹ Hrvatski prijevod: Srce je prazno, u njem jad,/ Nadu i strah bi natrag sad. izvor: <https://www.autograf.hr/tag/france-presern/> / [pregled: 5. 9. 2022]

predstavljaju dug njega kao pjesnika kozmosu¹⁰. Takvu vrstu citata Oraić-Tolić naziva intrasemiotičkim (citatni je odnos uspostavljen na relaciji književnost-književnost), tj. interliterarnim citatom (Oraić-Tolić 1990: 21–22) – Slamnig je tako ostvario citatni dijalog sa slovenskim piscem (Oraić-Tolić 1990: 40). Dolazi i do pomaka u izboru lirskog subjekta – „Kad si mi ono dala nogu“ ujedno je i prvi tekst u kojem je on muškog glasa. Svjedočimo njegovim četirima fazama procesuiranja činjenice da ga je *draga* „nogirala“: nijekanje i prividno olakšanje („rekao sam: Hvala Bogu“; „Pjevam i letim kao ptica, / bezbrižan vitez lotalica“); osvještavanje tuge („Al mrkli su mi dani snage / bez tebe, moje mrkle drage“); nagovaranje na njezin povratak („ružica rumena, daj mi se vrati“); ljubavni očaj („o daj mi otrovne galame / samo osjećaj nešto za me“).

U prvoj su strofi motivi konja i mitraljete aluzija na rat – za potrebe pohoda na „mačke cijelog svijeta“, lirski subjekt pomiruje čak i oružje zaraćenih strana. No, njegovo zbiljsko stanje uma otkriva se već u drugoj. Nadjenuvši mu nadimak *viteza lotalice*, Slamnig je svojeg lirskog subjekta svrstao, između ostaloga, u red boraca s (ljubavnim) vjetrenjačama. Ipak, nije samo Cervantesov junak vitez lotalica – riječ je o tipu junaka karakteristična za arturijansku književnost, čiji je način života stalno kretanje i potraga, što za ljubavlju, što za događajima u kojima će dokazati svoju smjelost (Menard 1976). Slamnigovo poigravanje s polisemijom nastavlja se i u trećoj strofi. Kad uspoređuje duljinu noći na Islandu¹¹ s duljinom vremena potrošenog na „misao na diku“, čitatelju ostavlja mogućnost da sam odluči što je to *dika*, je li to ponos ili pak knjiški – i vjerojatnije – „draga, mila osoba“ (Anić 2003).

Nadalje, sudar tradicije i modernog ogleđa se ponajprije u kombiniranju šatre (*dati nogu, mačka*) i trubadurskog (*vitez, draga*), odnosno jezičnog repertoara iz usmenog pjesništva (*ružica rumena*) te figura karakterističnih za isto, poput etimološke figure („Ali mrkli su mi dani snage / bez tebe, moje mrkle drage“) – Slamnig varira oblik *mrkli* odnosno *mrkle*, pri čemu je u prvom slučaju riječ o sinkopiranom obliku perfekta glagola *mrknuti*, a u drugom o pridjevu. Igranje s tradicijom ovdje ne staje. Slamnigova je netom spomenuta *mrkla draga* obojena

¹⁰ . Neiztrohjeno srce, https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:AkLruWIZsakJ:https://www.s-sers.mb.edus.si/gradiva/w3/slo/018_neiztrohjeno_srce/datoteka/Neiztrohjeno_srce.ppt&cd=2&hl=hr&ct=clnk&gl=hr/ [pregled 19. 9. i 22. 9. 2022]

¹¹ *À propos* spomena Islanda, Željko Ivanjek nam u svojem memoarskom eseju „Ivan Slamnig, moj profesor i sugovornik“ otkriva da je on dio Slamnigove osobne biografije – u toj je dalekoj zemlji živjela njegova kći Sunčana, a upravo se *Dronta* u to doba nije dovoljno prodavala da bi našem autoru platila povratnu kartu kako bi je mogao posjetiti (2011: 309).

raspoloženjem koje nije tipično za djevu koja je predmet trubadurske ljubavi – cijela ta sintagma počiva na oksimoronu.

Pogledamo li posljednju odabranu pjesmu iz *Dronte*, „Moj dragi mene ne voli“, vidjet ćemo da se od prethodnih dviju pjesama razlikuje u nekoliko točaka.

Moj dragi mene ne voli

Moj dragi mene ne voli
jer moj je dragi mačka
što kažem, ona je leopard
i hoda sliježući ramenima.

Moj lepi dragi obilazi gradom
moj dragi misli da me voli
al moj dragi je gepard s dugim nogama
i baš ga za bilo šta boli.

I onda ja dođem i kažem da je volim
i mom je dragom to drago
al moj je dragi bakreno nebo
prebivalo među nama.

Moj dragi mi daje sav svoj statički naboj
a onda se šulja dalje.

O da moj dragi zatvori nada mnom
svoje nezasitne ralje.

Sastavljen od četiri katrena nepravilne rime, tekst „Moj dragi mene ne voli“ tematski, motivski, ali i atmosferski više podsjeća na pjesme iz *Aleje* nego na netom analizirane pjesme iz *Dronte*. Uz to, ovdje svjedočimo naročitoj imeničnoj, odnosno zamjeničnoj igri i, neposredno, specifičnoj situaciji realizacije lirskog subjekta. Slamnig nas iz stiha u stih navodi na drugačiji trag; u jednom se trenu pitamo radi li se: o fuziji muškog i ženskog lirskog subjekta, svojevrsnoj polifoniji glasova („I onda ja dođem i kažem da je volim / i mom je dragom to drago“); o dva odvojena entiteta, moj dragi i ona („Moj dragi mene ne voli / jer moj je dragi mačka / što

kažem, ona je leopard / i hoda sliježući ramenima.“); o jednom, ženskom lirskom subjektu, koji stoički prihvaća ljubavni trokut u kojem mu društvo čine dragi mačka i ona leopard i čak se pokušava dodvoriti pridošlici („I onda ja dođem i kažem da je volim / i mom je dragom to drago“). Partner tog istog, kompleksnog, najpokretljivijeg lirskog subjekta suvremenoga hrvatskoga pjesništva (Bagić 1994: 52) u tekstu prolazi kroz brojne metamorfoze. *Dragi* je u isti mah i mačka i gepard i morski pas („O da moj dragi zatvori nada mnom / svoje nezasitne ralje“), dakle, grabežljivac, koji ženskom lirskom subjektu uzrokuje ljuvene boli. Usporedba s mačkama podsjeća na Eliota i njegove „Šapate o besmrtnosti“¹², koji su svoje mjesto pronašli u Šoljanovoj i Slamnigovoj *Antologiji engleske poezije* (1952). No, osim sa životinjom, *dragi* je poistovjećen i s bakrenim nebom – odabir takvog kolorita sugerira vrlo intenzivnu osobnost, a proučavajući samu sintagmu *bakreno nebo* naišla sam na još jednu potencijalnu interliterarnu referencu, tekst „Zalazak sunca“ Jovana Dučića¹³.

Kako god bilo, preispisivanje već postojećeg teksta zasigurno možemo detektirati u stihu koji slijedi nakon „al moj je dragi bakreno nebo“, stih „prebivalo među nama“ – doima se kao da Slamnig, parafrazirajući marijansku molitvu, dočarava situaciju *ménage à trois*, dakle suživot dragog, nje leoparda i ženskog lirskog subjekta (ukoliko tekst motrimo kao takav u kojem je prisutan samo jedan lirski subjekt), što je sasvim osobit i provokativan način igranja s tradicijom.

Od stilističkih kurioziteta spomenimo paregmenon u trećoj strofi („i mom je dragom to drago“) te erotično intonirane metafore u četvrtoj („moj dragi mi daje sav svoj statički naboj“ i „o da moj dragi zatvori nada mnom / svoje nezasitne ralje“), pri čemu u potonjem stihu uvjetno rečeno možemo detektirati i apostrofu. S obzirom na tipičan slamnigovski pravopis u kojem izostaje interpunkcija koju bi inače nalagala norma, ostaje nam razmišljati o tome je li riječ o preklinjanju lirskog subjekta ili pak tek o neverbaliziranoj želji da se dragi ipak odluči samo za

¹² (...)

Brazilski jaguar dok leži,
Opčinjava majmunčicu
Suptilnim fluidom mačke:
Griškina ima kućicu.

Brazilski vitki jaguar
U šumskom mraku svom ne vonja
Tako oštrim mačjim dahom
Ko Griškina usred salona.
(...) (str. 48)

¹³ „Još bakreno nebo raspaljeno sija,
i crveni reka od večernjeg žara (...)“, <https://www.poezija.info/zalazak-sunca-jovan-ducic/> [pregled 15.9.2022]

jednu. Slamnig je u jezični materijal ove pjesme, osim već tipičnih kolokvijalizama (*al*), inkorporirao i eufemizam („baš ga za bilo šta boli“) te jedan agramerski regionalizam („moj lepi dragi“).

c) *Sed Scholae*

Objavljena 1987. godine, zbirka *Sed Scholae* kamen je temeljac pravog malog pjesničkog booma – Maroević (2019: 27) konstatira da je riječ „o jedinstvenom razdoblju, moglo bi se reći i o jedinstvenom projektu, jedinstvenom ljuvenom kanconijeru“ u kojem je erotska komponenta „jedna od provodnih niti“ (Maroević 2019: 29). Parafrazirajući latinski *dictum Non scholae, sed vitae discimus*, Slamnig je naglasio da je „pjesnička riječ poprilično determinirana onim što smo naučili“ te da se u njegovu pjesništvu – zapravo – sve doista zbiva zbog škole (Maroević 2019: 29). Tako se pjesnik „sprda s razinom banalnih toposa, ali, bogme, i s ograničenjima iskustva i s nedodirljivošću života sama“¹⁴. U toj zbirci ponovno postajemo svjedocima zamršenih muško-ženskih odnosa, svakojakih „nagovaranja i odbijanja“, „špotanja i kuđenja“, a sve to u formi sažetih, jezgrovitih, zajedljivih, dosjetljivih, duhovitih pjesama, obavezno rimovanih i složenih u katrene, „najčešće po dvije ili tri strofe“ (Maroević 2019: 27–28). Uz to, tekstovi vrve „suptilnim intertekstualnim vezama“ te su obojeni stanovitom nadmoćnom intelektualnom autoironijom (Jurica 1989: 169).

Imažinistička slikovitost, ili slikovna preciznost ranoga Slamniga ovdje ustupa mjesto ogoljenom vicu, jednoj jezičnoj zabavi koja ne pita za formu i sadržaj, za tradiciju i modernost, za poslanje poezije, nego jedino želi komunicirati oslobođena pritiska, svakog zadatka i funkcije. (Jurica 1989: 169)

Poetski je govor u *Sed Scholae* obilježen lepršavošću, lakoćom, infantilnošću te dosjetkom, persiflažom i ironijom, ali i opsjenarskim imaginacijama potkrijepljenima epistemama raznolikih kultura koje je lirski subjekt upoznao (Buljac 2011: 132).

Zbirka se sastoji od dva dijela (I. *Sed Scholae*, II. *Hortus voluptatis*), pri čemu prvi dio broji 62 pjesme, drugi 30, od čega je sveukupno 37 (potencijalno) ljubavnih ili sadrže takve elemente: „Baš neki dan kad sam čitao“, „U zadan zuk“, „Hoćeš biti silovana“, „Imao sam neharnu djevu“,

¹⁴ Maroević, Tonko, Frangeš, Ivo (2001). *Non vitae, sed disciplinae imaginationis: Ivan Slamnig (1930-2001)*. Vijenac. Matica hrvatska. Zagreb. 192. (12. 7. 2001), <https://www.matica.hr/vijenac/192/non-vitae-sed-disciplinae-imaginationis-16241/> [pregled 1. 9. 2022]

„Kako ti je gore na mesu, draga?“ „Klasične priče prisjele mi“ „Lovio sam te, lovio sam te“, „Luno, luno, luno“, „Ljubila me Reza i Jula“, „Mišica, ja sam ti jedini“, „Moja draga mene muštra“, „Moja draga nema dragog“, „Moj pas i moj naslonjač“, „Moram s nekim razgovarati“, „Muškarci kuhaju, žene debatiraju“, „Naša ljubav“, „Nesretan sam zbog tebe“, „Njih dvoje razgovaraju“, „Nisam ja doktor Spock“, „Od svega najviše želim“, „Crno i bijelo“, „Od svih me stvari podsjećaš najviše na životinjicu“, „Smrt mora da je užasno dosadna“, „Stalno me hoćeš nadigrati“, „On govori o njezinoj dosljednosti“, „Pjesma“, „Tuguj, tuguj, tugo“ iz prvog dijela, te „Hortus voluptatis“, „Sloboda“, „Ljubav optužena“, „Ono“, „Život u raju“, „Obidi za me cijeli svijet“, „Id“, „Sukus“, „Ona govori o svojoj nevolji“, „Kometa“. U nastavku ću analizirati tekst „Pjesma“.

PJESMA

Ti si nemoguća babuskara
al za to mi milo puca
jer srce nema očiju
srce nema ni srca

pa ne pita da li se laže
ne pita za kakvoću.
Sve su mi druge draže
a samo tebe hoću.

Kratka „Pjesma“ se sastoji od dva katrena – rima je u prvoj strofi nepravilna, dok drugi katren funkcionira prema principu abab rime. U obraćanju lirskog subjekta voljenoj osobi dolazi do izvjesnog pomaka u odnosu na dosadašnje tekstove, u kojima je predmet ljubavi u većini slučajeva *draga*, odnosno *dragi*. Premda pejorativni niz *nemoguća babuskara* ne zvuči „milozvučno“ poput prethodno navedenih nadimaka, njime se zapravo potencira razina bliskosti i čuvstva, što se može potkrijepiti sljedećim kontrastnim (i gdjegdje gotovo vulgarnim) konstatacijama lirskog subjekta: „Ti si nemoguća babuskara / al za to mi milo puca“ te „sve su mi druge draže / a samo tebe hoću“. Također, pretpostavimo li da je tekst uokviren i pogledamo sintezu prvog i zadnjeg stiha: „Ti si nemoguća babuskara“ / „a samo tebe hoću.“, doima se kao da je nit vodilja prihvaćanje onog Drugog. Slijed „srce nema ni srca“ pak asocira na Cummingsov kulturni sonet „I carry your heart with me (i carry it in)“, kao i gotovo potpuno

izostajanje interpunkcije (naročito ondje gdje je ona normom propisana). Slamnigovo personificirano srce ne postavlja suvišna pitanja, već samo žudi za Drugim (tj. Drugom), usprkos svim njegovim, odnosno njezinim manama. Konceptija ljubavi drugačija je no u prethodnim zbirkama, gdje je ona mladenačka i zanesena – Slamnigov je zaljubljenik ovdje ponešto racionalniji i svjesniji pravog stanja stvari.

d) *Relativno naopako*

Relativno naopako, također izašla 1987. godine, čini drugi dio „kanconijerskog triptiha“. U njezinu klasičnom slamnigovskom naslovu pridjev i prilog, umjesto svađe, uspostavljaju „neobično sretnu, inflatornu i redundantnu ravnotežu“ (Maroević 2019: 29). Slamnig u toj zbirci nastavlja svoje uobičajene poetičke osobine – tematizaciju trivijalnog svakodnevlja te izrazitu sklonost „reprezentantima niske kulture kad je riječ o intertekstualnosti i tehnologijskom sloju“ (Milanja 2003: 266). No, Milanja upozorava da njezinu okosnicu čini odnos „život“ i „škola“, usidren „u autobiografsko iskustvo“ te da su brojna imena (Katarina, Erika, Marina, Pero, Jura, Ante, Adalbert, Miroslav, Rega, Jozo, Mare itd.) samo „krinke, persone, a zapravo metonimije autora (Slamniga) koji se razgolićuje, i koji formom duhovite zabave u stvari nudi čaplinovsko-marinkovićevski klaunovski smijeh, uspostavljajući, kao što je rečeno, odnos muškoga i ženskoga“ (Milanja 2003: 267). U pjesmama, koje su kraće i pojednostavljene, dominiraju monolozi, pa čak i kad je sudionika u razgovoru dvoje; lirski je subjekt u njima u osamljenoj poziciji te traži razumijevanje, odnosno komunikacijsku zajednicu, no svakodnevne mu „situacije najčešće donose polovična rješenja između žuđenih viših sublimnih mogućnosti doživljaja jedinstva i trivijalnosti proživljenih modaliteta. Baš u prosječnosti jest njezina realnost i vjerojatnost.“ (Milanja 2003: 267)

Zbirka broji 74 pjesme, pri čemu kao *relativno ljubavne* izdvajam njih 28: „Blago u srebrnom jezeru“, „Relativno naopako“, „Fala“, „Istina je neizbježna“, „Kad sam se zaljubio u svoju dragu?“, „Krivo su te poučili“, „Ljutim se na cijeli svijet“, „Misao da me ne voliš“, „Moram ti reći dvje-tri riječi“, „Erotaza“, „Najprije su bili stari Grci“, „Istočni grijeh“, „Vreća“, „Ne ostavljaj me sama“, „Onaj moment“, „Iz drugoga svijeta“, „Postajem blesav, o moja Marina“, „Sa duga puta dođoh“, „Samo bih tebi život dala“, „Revelacija“, „Tko je čuo za Agnes von Kursenstjerna?“, „Alba“, „Umire se obvezatno“, „Ustani, Mare, zora rudi“, „Uštap“, „Uzeh u ruke svoju citru“, „Vagni me, draga, tu je vaga“ i „Voli me voli me ne ostavljaj me“.

Analizirat ću pjesme „Kad sam se zaljubio u svoju dragu?“ i „Voli me voli me ne ostavljaj me“.

Kad sam se zaljubio u svoju dragu?

Kad sam se zaljubio u svoju dragu?

Između dva griza.

Jela je žemičku sasvim sama,

gledao sam izbliza.

Vidjelo se da priča sama sa sobom,

sa svojim bogatstvom u duši;

ko riba sam šutio – da je sad prenem

mogla bi se ugušit.

Tu, rekoh, moram zauvijek imati,

neću je ni zezat ni varat.

Ta, kada odem u vječna lovišta,

imat će s kim razgovarat.

Sastavljen od 3 katrena raznosložne abcb rime, tekst „Kad sam se zaljubio u svoju dragu?“ doima se poput nostalgичne dnevničke reminiscencije i sadržajno više odgovara prozi nego poeziji. Duž čitav nas tekst muški lirski subjekt uvlači u intimni prostor vlastitih uspomena prepričavajući nam svoju anegdodu. Poigravao se ovdje Slamnig svjesno s tradicijom ili ne, njegov nas subjekt neodoljivo podsjeća na Petrarku kojem se susret života dogodio na jedan Veliki petak, dok se ta životna prekretnica subjektu dotične pjesme odvila „između dva griza“. Naslov, kao i prvi stih, uobličeni su kao retoričko pitanje. No, intencija je lirskog subjekta u potpunosti suprotna – u svakoj od tri strofe razdragano nas informira i o najmanjem detalju tog za njega radosnog događaja; za njega ne dolazi u obzir da nam odgovor na to pitanje uskrati. Slamnig se tako poigrava čak i sa samom figurom. Ostatak se figuralnog aparata bazira na ponavljanjima glasova: u prve je dvije strofe naglašena aliteracija glasa *s* (*sam se, svoju, sasvim sama/se, sama sa sobom, sa svojim bogatstvom*), a u drugoj je specifično i ponavljanje glasa *š* u kombinaciji s vokalima (*ši, šu, ši*), te na jednostavnoj usporedbi („ko riba sam šutio“). Razgovorni se leksik proteže kroz cijelu pjesmu, što u vidu sinkope (*ko*), apokope (*ugušit, zezat, varat, razgovarat*) ili pak govorne uporabe glagola („priča sama sa sobom“), a evidentiran je i jedan „kulinarski“ regionalizam, *žemička*. Ime upućeno voljenom biću opetovano je *draga*.

Pogledajmo u čemu se od te pjesme razlikuje sljedeći tekst, a u čemu se podudaraju.

Voli me voli me ne ostavljaj me

Voli me voli me ne ostavljaj me
kad si već tako rekla
voli me voli me ne izdaj me
čupo bez dna i porijekla.

Sama si rekla da me voliš
ja nisam ništa htio
dok nisam bio ja u ženi
ja nisam niti bio.

Dva katrena isprekidane rime svojim se ugođajem dijametralno razlikuju od netom analiziranih stihova: dok se prethodna pjesma doima kao toplo dozivanje prošlosti, tekst „Voli me voli me ne ostavljaj me“ ostavlja dojam preklinjanja za ljubav (prva strofa) te uhvaćenosti u ljubavnu stupicu (druga strofa). Premda izostaje odgovor primatelja poruke, čitava je pjesma ustrojena kao dijalog. Apostrofiranje je u prvoj strofi mahom postignuto repeticijom imperativa „voli me voli me“ uz dodatke „ne ostavljaj me“, odnosno „ne izdaj me“ uz iznimku posljednjeg osmerca, u kojem subjekt za voljeno biće bira nadimak *čupo bez dna i porijekla*. Slamnig se ovdje poigrao s frazemom *rupa bez dna*, što se odnosi na neumjerenost, i prozvao je voljenu *čupom bez dna*, obuhvativši cijelu njezinu personu njezinom bujnom kosom, a dodatak *bez porijekla* samo pojačava intenzitet i misterioznost te *femme fatale*. Raspoloženje lirskog subjekta se iz prve u drugu strofu mijenja: dok u prvoj svjedočimo očaju protiv kojeg se bori preklinjanjem, on u drugoj postaje defenzivan („ja nisam ništa htio“), no na samom se kraju predaje i odaje počast ženskom rodu: „dok nisam bio ja u ženi / ja nisam niti bio“. Takav se aluzivan završetak može dvojako interpretirati: s jedne je strane to potencijalni omaž majkama, no odlučimo li se za erotičniju verziju shvaćanja ovih riječi, jasno je da se daje osobit značaj seksualnom činu kao sintezi dvaju tijela.

Naposljetku, usporedimo li ova dva teksta iz *Relativno naopako*, zaključujemo da su doista naopaka – kao da stoje na suprotnim polovima romantičnog odnosa. U prvom se Slamnigov

lirski subjekt s radošću prisjeća emotivnih početaka s dragom, dok u drugom pada u kovitlac potencijalne napuštenosti i ljubavnih trzavica.

e) *Tajna*

Godinu dana nakon *relativno naopakih* pjesama izlazi *Tajna*, posljednji dio čuvenog kanconijera moderne ljubavi – kao i u prethodne dvije zbirke, „pjesnik tu, in media vita, kao da je odlučio koju će skladbu svirati i zasvirao ju je cijelim orkestrom svoga bića“ (Šoljan 1990: 566). Njezina je osobitost u odnosu na *Sed scholae* i *Relativno naopako* daljnje uvećavanje kolokvijalnosti, „u tonu povjerljivosti uspostavljene ne samo između lirskog subjekta i njegove drage (ovdje češće nazivane Zizi) nego i u okviru uračunatoga muškoga društva, neke prijateljske klape (apostrofirane imenima Joze, Pere i Jure) s kojom se također odlazi na piće“ (Maroević 2019: 30). Zbirka broji 51 pjesmu, pri čemu sam potencijalno ljubavne elemente detektirala u njih 20. To su, redom, „Izlaz na Cmrok“, „Utorak“, „» Ko brez miru okrog divljam «“, „Havarija“, „Nebeski blizanci“, „Blagdani“, „Kuglana“, „Protej“, „Novi svijet“, „Neharnu služim gospoju“, „Tajna“, „Ma“, „Sadface“, „Ginjolova osveta“, „Sex is boring“, „Nomad“, „Tvrde glave“, „Katalizator“, „Unutrašnji dijalog“ i „Formiranje“, a potonju ću u nastavku i analizirati.

FORMIRANJE

Zar ne da sam te ja formirao
dok smo još bili mali?
i ono o rebru da je istina?
da Biblija još pali?

» Kažem ti, ti si moj vitez, moj kralj,
i baš si pravi dasa.
Odlučila sam da budeš moj,
i nema ti spasa. «

Dva katrena abcb rime čine specifičan ljubavni dijalog u kojem sudjeluju dva lirski subjekta, muški i ženski – muški postavlja pitanja, dok ženski glas odgovara kroz formu upravnog govora. Ovaj put svjedočimo stanovitoj nježnosti i uzajamnosti između protagonista, a ta se obostrana sklonost vidi već od prvog retoričkog pitanja, u kojem se naznačuje da je subjektova

odabranica kao iz snova, odnosno djetinjih maštarija („Zar ne da sam te ja formirao / dok smo još bili mali?“). Biblijska metonimijska referenca na Adama i Evu u sljedećem stihu („i ono o rebru da je istina?“) samo podvlači tu tvrdnju. Ženski pak subjekt u potpunosti uzvraća intenzivne osjećaje („Odlučila sam da budeš moj / i nema ti spasa.“), a voljenom se obraća raznim titulama, od onih iz trubadurskog rekvizitarija (*moj vitez*) do regionalizama (*dasa*).

Glede stilskih osobitosti, spomenimo odstupanje od pravopisne norme koja je već standardna Slamnigova stilskom komponentna – izuzev prvog, u prvoj strofi svaki stih počinje minuskulom. Zanimljiv je i – ako ne i provokativan – sedmerac iz prve strofe, „da Biblija još pali?“. Glagol *paliti* u svom prenesenom značenju znači „izazivati osjećaje poleta, oduševljenja, raspaljivati, uzbuđivati“ (Anić 2003), sve što u kombinaciji sa Svetim Pismom čini pomalo nesvakidašnji verbalni tandem.

f) *Ranjeni tenk*

Izdan 2000. godine, „'Ranjeni tenk' je egzemplaran za ikonografiju otpada, za simboliku i evidenciju smetlišta, no još je primjereniji kao anomalan spoj snage i slabosti, prijetnje i poniženja.“ (Maroević 2000: 46) Djelomično nastala u danima pjesnikova bolovanja¹⁵, posljednja Slamnigova zbirka oksimoronska naziva okuplja pjesme napisane tijekom devedesetih te u njoj postoji izvjestan broj tekstova koji se svojim erotskim motivima i dvokatrenskom formom „nadovezuju na minitrilogiju koja joj je prethodila“ (Maroević 2019: 31). Tome u prilog dodajmo i da „leksikom, vickastom potkom, dosjetkama, određenim radnjama i 'pričama' pretpostavlja jednostavnog recipijenta koji se zadovoljava tom komunikacijskom jednostavnošću“, a stručnijeg čitatelja intrigira i zabavlja svojim postmodernističkim postupcima (Milanja 2000: 231). Ipak, ona je potpuno osebujna. Slamnig u njoj eksperimentira i s heksametrima te s potpuno slobodnim stihovima, a okušao se i u pisanju haikua. Na tematskoj pak je razini „obogaćena određenijim doživljajima prostora, ambijenta, atmosfere, uz pojačan osjećaj vlastite nedostatnosti i starenja“ (Maroević 2019: 31), ali i zabrinutošću zbog kulturnog i civilizacijskog uniženja (Milanja 2000: 231). Mudri starac

¹⁵ Maroević, Tonko, Frangeš, Ivo (2001). Non vitae, sed disciplinae imaginationis: Ivan Slamnig (1930-2001). Vijenac. Matica hrvatska. Zagreb. 192. (12. 7. 2001), <https://www.matica.hr/vijenac/192/non-vitae-sed-disciplinae-imaginationis-16241/> [pregled 20. 9. 2022]

Slamnig ovdje na jedan novi način progovara i o muško-ženskim odnosima, kojima je ostao okupiran do kraja.

Zbirka je podijeljena u tri dijela, *Ranjeni tenk* (11 pjesama), *Anadyomene* (6 pjesama) i *Belega peskó* (9 pjesama) – premda je opsegom znatno manja od ranijih, kvalitetom nimalo ne odudara, što je i ponukalo Milanju da svoj osvrt iz 2000. završi sljedećim riječima: „Zaključiti je, dakle, da i kada napiše sasvim količinski otanju zbirku stihova, Slamnig ne može napisati loše zbirke pjesama.“

Ljubavno je intoniranih tekstova, odnosno tekstova koji na neki način tematiziraju muško-ženske zavrzlake ili pak se obraćaju ženi 8 i svi pripadaju prvom dijelu zbirke: „Valse triste“, „Što više gledam, to više vidim“, „Puži“, „Senilia“, „Stižeš me“, „Jelenovac“, „Ne mogu te više zavoditi“, „Žena se ispriča ženi“.

Analizirat ću pjesmu „Ne mogu te više zavoditi“.

NE MOGU TE VIŠE ZAVODITI

Ne mogu te više zavoditi
jer se predugo znamo,
još uvijek te mogu oploditi
moja prekrasna damo,

pa onda pretrage, Petrova,
pa hoće li biti il' ne,
o staro lane moje,
sjedi da sanjamo sne.

Tekst rezignirana naslova sastoji se od dva katrena (rima je u prvom ukrštena abab, a u drugom isprekidana abcb) u kojima muški lirski subjekt progovara ponešto nostalgичnim tonom iz sasma drugačije pozicije no što smo navikli. Svjestan je „prolaznosti, boleštine i nemoći, što znači da unatoč ironiji lirski subjekt ne izbjegava osjećajnu dimenziju“ (Milanja 2003: 75). U pjesmi svjedočimo već zreloom odnosu muškarca i žene, bez prijetvornosti („Ne mogu te više zavoditi / jer se predugo znamo“), ali uz izrazitu nježnost, koja se uz već standardno obraćanje voljenoj osobi s *damo* ponajviše manifestira potpuno novim oksimoronskim nadimkom, *staro lane moje*.

Čak i vrlo direktan poziv na spolni čin više podsjeća na zajedničko rezerviranje termina kod liječnika („još uvijek te mogu oploditi / moja prekrasno damo, / pa onda pretrage, Petrova“), kao i pripadno retoričko pitanje („pa hoće li biti il' ne“). Lirski subjekt prolazi kroz nekoliko faza – u početku je to kombinacija pragmatičnog razmišljanja i odustajanja („Ne mogu te više zavoditi“) koje se u trećem stihu razvija u neku vrstu naleta optimizma i nagovaranja na reprodukciju, dok čitava druga strofa odiše uzaludnim nadanjem i melankolijom, napose posljednja dva stiha, „o staro lane moje, / sjedi da sanjamo sne“. Nadimak koji se krije iza te apostrofe korijene vuče iz Horacijeve „Ode“ (1.23) u kojoj se stidljiva djevojka poistovjećuje s plašljivim lanetom (Gray 2018: 130), što je inače postao sveprisutan trop u post-petrarkističkoj poeziji, naročito u Engleskoj (Gray 2018: 130). Od stilističkih komponenti spomenimo aliteracije glasova *p* („pa onda pretrage, Petrova“) i *s* („sjedi da sanjamo sne“) u drugoj strofi te obilježeno korištenje kraćeg oblika množine (*sne*), što Maroević smatra naglašavanjem vlastite demijurške, zakonodavne uloge „u prostoru pjesme, atonomiji¹⁶ pjesništva“ (Maroević 2000: 47).

g) Ljubav i žene od *Aleje* do *Tenka*

Prošetavši od *Aleje* do *Ranjenog tenka*, postali smo pravi Slamnigovi vremenski suputnici. U toj smo 44 godine dugoj retrospektivi posvjedočili brušenju njegove neponovljivosti iz perspektive ljubavnog pjesništva, koje je, baš kao što i je kompletan Slamnigov opus, „sretan događaj suvremenoga hrvatskoga pjesništva“ (Bagić 1994: 57). Kako se to iz zbirke u zbirku mijenjao zaljubljeni Slamnig? Analizom pjesama nastojali smo ukazati na neka stalna stilska mjesta, ali i na određene inovacije. No, imajmo na umu da se zaključci do kojih sam došla trebaju uzeti sa zrnцем soli jer je Slamnigov opus preheterogen da bi se opservacije o nekoliko pjesama mogle u potpunosti primijeniti na čitave zbirke.

Krenimo od lirskog subjekta, instance koju Maulpoix (1996: 147) naziva umišljenim objektom kojeg nam je zadovoljstvo samo i zamišljati, poput kakva izmišljena stvorenja lišena stabilna identiteta, no brojnih lica. Mogli bismo reći da s tom definicijom korespondira i Slamnigov androgeni subjekt – u analiziranim pjesmama iz *Aleje* poprima ženski glas; u *Dronti* je riječ o vrlo fluidnom rodnom identitetu – u dijaloškom tekstu „Dragi, znam da ti je utrnula ruka“ on se mijenja iz strofe u strofu, u pjesmi „Kad si mi ono dala nogu“ lirski je subjekt muškarac, dok je u pjesmi „Moj dragi mene ne voli“ situacija ponešto složenija te nam nije jasno je li riječ o fuziji muškog i ženskog subjekta ili pak svjedočimo pomalo shizofrenom dijalogu dvaju lirskih

¹⁶ Autor vjerojatno misli „autonomiji“.

subjekata, muškog i ženskog; u pjesmama iz zbirke *Sed Scholae* i *Relativno naopako* lirski je subjekt muškarac; u dijaloški ustrojenoj pjesmi „Formiranje“ iz zbirke *Tajna* svaka strofa predstavlja jedan glas, muški i ženski; naposljetku, muški lirski subjekt progovara iz pjesme „Ne mogu te više zavoditi“ iz *Ranjenog tenka*. Ti podaci doista dokazuju da je eksperimentiranje s lirskim subjektom lajtmotiv Slamnigove (ljubavne) poetike – on „se ne konstituira oko kakve postojane identitetske okomice nego kroz stalnu permutaciju uloga i lica“, što nam objašnjava zašto je njegov odnos s drugim uvijek doveden u pitanje (Ryznar 2011: 46).

U analiziranim je pjesmama govor ženskog lirskog subjekta ili obilježen pokušajem da se lirsko ja odredi prema odsutnoj muškoj figuri, štoviše, da se u nju ugradi („Zagrađena njegovim rukama“), obraćanjem muškarcu („Dragi, znam da ti je utrнула ruka“, „Formiranje“) ili pak je taj iskaz „konstativan, melankoličan i lirski intoniran“ („Moj dragi je, došo: u morskomodromu, oklopu“ te „Moj dragi mene ne voli“) (Ryznar 2011: 47–48).

S druge strane, Slamnigov je muški subjekt uglavnom slab, „obilježen manjkom, nestalnošću i trajnom frustracijom koju u njemu izaziva nemogućnost komunikacije“ (Ryznar 2011: 50), primjerice u pjesmama „Kad si mi ono dala nogu“ i „Pjesma“, ili pak žudi, naprosto voli ili na ljubav nagovara stvarnu, prisutnu dragu (Ryznar 2011: 52), što je slučaj tekstova „Dragi, znam da ti je utrнула ruka“, „Pjesma“, „Kad sam se zaljubio u svoju dragu?“, „Voli me voli me ne ostavljaj me“ (ovdje ujedno primjećujemo i želju muškog subjekta da se ugradi u ženski), „Formiranje“ i „Ne mogu te više zavoditi“.

Stoga, Slamnigov je lirski subjekt doista pravi primjer (post)modernog subjekta – on je biće skovano od više njih te se ponaša kao kompleksno, čudesno stvorenje nepredvidljivih osobina, vođeno oprečnim impulsima ili motivima (Maulpoix 1996: 148).

Važna stilska komponenta analiziranih pjesama je i dijalogičnost – uz iznimku pjesama iz *Aleje*, govor ženskog subjekta uglavnom je izravno upućen muškarcu, dok muški subjekt uspostavlja dijalog sa ženom ili sa samim sobom (Ryznar 2011: 50). No, čak je i u pjesmama koje su „prividno monološke“ dijalogičnost implicitno prisutna (Ryznar 2011: 53).

Navedimo i imena kojima se apostrofiraju voljena bića u istim tim dijalozima ili se pak navode kao sudionici dijaloga – bez daljnje je najčešća formulacija *moja draga* („Kad si mi ono dala nogu“), *draga* („Dragi, znam da ti je utrнула ruka“), odnosno *moj dragi* („Zagrađena njegovim rukama“), potom na tragu kurtoazne tradicije *vitez* („Dragi, znam da ti je utrнула ruka“), *vila* („Dragi, znam da ti je utrнула ruka“), *kralj* („Formiranje“), *prekrasna damo* („Ne mogu te više

zavoditi“) do posuđivanja iz usmenog pjesništva, poput onog *ružica rumena* („Kad si mi ono dala nogu“), zatim iz domene zoologije, *gepard*, *mačka*, *leopard* (svi iz „Moj dragi mene ne voli“) te *lane moje* („Ne mogu te više zavoditi“), a nezaobilazno je bilo i posezanje za pokojim regionalizmom – *moj lepi dragi* („Moj dragi mene ne voli“) i *dasa* („Formiranje“) te čak i za pejorativom – *babuskara* („Pjesma“). Potkrao se Slamnigu i pokoji opskurni nadimak – iz promotrenih je pjesama primjer za isti *čupo bez dna i porijekla* („Voli me voli me ne ostavljaj me“).

Iskoračimo li na tren iz analiziranog korpusa, valja spomenuti da Slamnig kroz cijeli opus spominje čitav katalog ženskih imena, što u romantičnom kontekstu, što u neutralnom, a ukoliko se ograničimo samo na zbirke na kojima smo bazirali svoju analizu, to su:

- u *Aleji*: Dejanira („Nedarovana dragocjenost“), Barbara („Barbara“);
- u *Dronti*: Luce („Ako li je nešto“), Mirta („Ako mi se desi infarkt“), Dorothy („Dorothy, Dorothy, odi me u Oz“), Ognja („To selo gdje se Ognja gnjavi“), Gunilla („Živio je viking u viku“);
- u prvom dijelu zbirke *Sed Scholae*: Reza, Jula, Irma, Tamara („Ljubila me Reza i Jula“), Alicija („Rano se diže lijepa Alicija“), Andromeda („Smrt mora da je užasno dosadna“), pa opet Reza, Jula uz Małgorzatu i Ullu („Uškopila me Reza“);
- u drugom dijelu iste zbirke: Ane („Mali oglasnik“), Štefca („Sloboda“), Eva („Pogibija kapetana Cooka ili kraće: Mayerling i Razgovor Eve i Adama“), Matilda („Canossa“), Eileen („Britska velevlast“);
- u *Relativno naopako*: Katarina („Bojim se vječnosti i onanije“), Erika („Istina je neizbježna“), Vesna („Ja mislim da su najpametniji bili“), Marina („Kada su morž i drvodjelac“, „Najprije su bili stari Grci“, „Vreća“, „Postajem blesav, o moja Marina“, „Spoznaje“), Rega („Iz drugoga svijeta“), Ane („Nisi Dalmatinka“), Birgitta („Nisi Dalmatinka“), Alisa („Raspadam se na sve strane“), Agneta („Emigrant“), Birgitta („Emigrant“), Karin („Emigrant“), Cecilia („Emigrant“), Aase („Emigrant“), Mare („Ustani, Mare, zora rudi“, „Žene su nam nerotkinje“), Helga („Donio sam ti kave“);
- u *Tajni*: Zizi („Čergo moja“, „Utorak“), Marina („Havarija“), Mare („Blagdani“);
- u *Ranjenom tenku*: Jula i Reza („Ranjeni tenk (*Korejski motiv*)“), Katarina („Jelenovac“), Vera, Venera, Afrogeneja („Anadyomene“), Helena („Vrane“), Lejla („Belega peskó“), Beba i Anika („Navek je nekak bilo“).

Te se brojne žene-sugovornice (vlastito ime, Marina, dakako, preteže) pojavljuju u čitavom nizu Slamnigovih pjesama, doticale se one ljubavi i muško-ženske problematike ili ne. U nekim pjesmama dijalogičnost nije eksplicitno prisutna te se ime žene uglavnom nalazi u posljednjim stihovima i funkcionira kao obraćanje (Ryznar 2011: 50), primjerice zazivanje Marine u pjesmi „Najprije su bili stari Grci“, „Marina, ja ti nisam ništa / kad tebe sa mnom nema“; s druge strane, neka se imena spominju u neutralnim kontekstima, poput imena Alisa u „Raspadam se na sve strane“, „Raspadam se na sve strane, / ne mogu bez servisa / kao što si nekidan dobro / primijetila, Alisa.“

Na popis nisu uvrštena ženska imena koja nisu upisana u žensko lirsko „ti“ (Ryznar 2011: 50), kao Kerstin, Birgitta, Gun, Désirée u pjesmi „Linné“: „Kerstin, Birgitta, Gun, Désirée / pekla mu je kolače. / Bome i ne znam kako se zove, / smije li se il plače.“

Vratimo li se korpusu i obratimo pozornost na formu, vidjet ćemo da u analiziranim pjesmama, uz *light verse* od *Dronte* nadalje, pretežu tradicionalniji oblici u kojima se Slamnig dokazao kao vrstan versifikator, izuzev pjesama iz *Aleje* u kojima se inzistira na slobodnijoj formi i osebujnoj interpunkciji na Cummingsovu tragu. Spomenuvši potonju, dodajmo da osim iste u odabranom korpusu nema većih jezičnih eksperimenata: pjesme su prošarane klasičnim igrivim slamnigovskim jezikom, sazdanim od ironije, razgovornog registra, okazionalnih pejorativa, regionalizama i slenga.

Na figuralnoj pak razini, po uzoru na Bagićeve *Retorički glosar Slamnigova pjesništva* (2011), abecednim redom možemo pobrojati sljedeće (nećemo opet navoditi primjere za svaku figuru): aliteraciju, aluziju, antitezu, apokopu, apostrofu, asonancu, batologiju, etimološku figuru, eufemizam, homeoteleuton, inverziju, metaforu, oksimoron, paregmenon, poliptoton, retoričko pitanje, sinkopu, usporedbu.

Glede potencijalnih Slamnigovih uzora, detektirali smo dva ključna. Onaj tradicionalni sloj tiče se ponajprije tradicije trubadurstva, što se vidi od posuđivanja nomenklature do rime i čitavih formi, poput zornice. Kovačec je čak u pogovoru antologije *Trubaduri* Slamniga stavio na prijestolje među „rimatorima“ krugovaške i postkrugovaške generacije i s ponešto preuveličavanja rekao da je i sam postao trubadur (Kovačec 2012: 42). S druge strane, u samom smu uvodu Slamniga prozvali „vjernim učenikom Angloamerikanaca“, a koliko je vjeran učenik bio dokazuje i možebitno često oslanjanje na autore koji su se mahom pronašli u Šoljanovim i njegovim antologijama, od Dylana Thomasa do Eliota i E.E. Cummingsa.

I, na kraju, kako se to mijenjala sama ljubav kroz analizirane zbirke, odnosno kroz naš korpus od 10 ljubavnih pjesama? Premda je te granice nemoguće posve fiksirati, taj se sentiment proteže od promatranja i čežnje za odsutnim bićem na granici živog i neživog svijeta iz početne faze (*Aleja*), preko zamagljenih stakala na autima koja su rezultat još uvijek mladenačke strasti (*Dronta*), kao i jadanja i preklinjanja za ljubav (*Dronta*, *Sed Scholae*, *Relativno naopako*) do nježnih reminiscencija u kojima se subjekt prisjeća ljubavnih početaka (*Relativno naopako*, *Tajna*) te se, naposljetku, sanjaju sni o onome što bi – reproduktivno – moglo biti u podmakloj dobi (*Ranjeni tenk*).

4. Zaključak

Recepcija je Slamnigova djela kod kritike izazivala dvojake osjećaje: Šoljan je 1990. u svom pogovoru *Sabranim pjesmama* rezignirano zaključio da se

(...) dogodilo (...) ono – što smo poučeni žalosnim primjerima iz prošlosti mislili da se nama ne može dogoditi – da je Slamnigova poezija prošla gotovo neopaženo kraj većine naših suvremenika, kao pojava značajna možda za uži krug ljubitelja poezije i književnih stručnjaka, ali daleko od istinskog poznavanja i prihvaćanja šire javnosti ili bar onog kulturnog sloja koji ju predstavlja. Nije doživjela nacionalnu afirmaciju. (...)

Valjda je uvijek tako nekako išlo to s »nepriznatim veličinama«. (Šoljan 1990: 558)

No, 8 godina kasnije Pavličić je sa zadovoljstvom primijetio „da je on najzastupljeniji moderni autor“ kod njegovih studenata za pripremu ispita na seminaru *Interpretacije iz hrvatske lirike* (Pavličić 1998: 5). Kravar (1999: 7) je sklon sličnom stavu te ga, kako već rekosmo, naziva modernim klasikom, kao i Brlek, koji tvrdi da je središnje mjesto njegova djela u našem suvremenom pjesništvu neupitno već najmanje pola stoljeća (Brlek 2015: 165). Ako je prema tom zaigranom eruditu nepravda ikad i bila počinjena, danas se ona ispravlja te ne možemo govoriti ni o nedovoljnom doživljavanju ni o neprihvatanju: toj konstataciji u prilog idu zbornici *Književna kritika o Ivanu Slamnigu* iz 2004. te *Ivan Slamnig, ehnti tschatschine Rogge!* iz 2011. godine, kao i radovi čitava niza značajnih kritičara – od Bagića, Brleka, Grgić, Kravara, Maroevića, Milanje, Milanko do Paljetka i Pavličića.

Autsajder od svojih krugovaških početaka, „uporan zagovornik nonkonformizma i individualne različitosti“ (Kravar 1999: 21), Ivan Slamnig se od svoje „klape“ odmah razlikovao dvjema fundamentalnim značajkama – posve drugačijim shvaćanjem jezika i dvostrukom pozicijom lirskog subjekta (Milanja 2001: 7), a stručna ga kritika danas smatra „ključnim inovatorom modernoga hrvatskoga pjesništva, podjednako u tematskom i formalnom smislu“ (Brlek 2015: 205).

Gotovo nitko u njegovu naraštaju nije progovorio tako neposredno i čisto, toliko leksički bogato i metaforički bujno, s tolikim ulogom humornosti i erudicije a da pritom ništa ne izgubi na učinkovitosti i komunikativnosti, na egzistencijalnom ulogu i ozbiljnosti motivacije. (Maroević 2001: 226)

Ta je izrazito slojevita književna ličnost svoje uvriježene nadimke u potpunosti opravdala i na analiziranom korpusu od 10 ljubavnih pjesama – on je doista, kako kaže Pranjić, „pjesnik skroz-naskroz igriv i razigriv“¹⁷, dakle pravi *poeta ludens*; nadalje, iz gotovo svakog retka on i docira, štoviše, provocira pregrštom referenci različite prirode koje zahtijevaju izrazito informiranog čitatelja. Time nas tjera da pomičemo svoje granice, čineći nam u isti mah veliku uslugu – taj je suptilni prijenos svakojakog znanja možda jedna od najvrjednijih Slamnigovih kvaliteta i odlika izvrsnog, ma koliko *zvrkastog* profesora. U uvodu smo mu dodali i treći nadimak, onaj zaljubljenog pjesnika, a tome smo segmentu posvetili i ovaj diplomski rad. Muško-ženski odnosi, dijalog s Drugim te katkad obična, a katkad neobična ljubav zauzimaju centralno mjesto u Slamnigovu opusu od njegovih pjesničkih početaka. No, te pjesme nisu slijepo ljubavne – „one kao da su tu samo da dadu sliku kompletnog čovjeka i njegove sudbine u ljubavi, situacije iz koje voli i ne voli, biva voljen i nevoljen“ (Šoljan 1990: 568) i čine „kanconijer realne, zemaljske ljubavi koji bismo mogli nazvati, da njegova egzaktnost nije tako bolna, i nepoštednom analizom ljubavi suvremenog, zrelog čovjeka“ (Šoljan 1990: 569). Slamnig pjeva

o ljubavi u bezbrojnim njenim transformacijama, krabuljama, imenima, (...), u svim njenim ushitima i frustracijama, prolaznostima i očajničkim obnovama, a najviše u njejoj svakodnevnoj, zemaljskoj potrošnosti, u njenom nesigurnom staništu, koje smo mi sami. (Šoljan 1990: 570)

U svemu je tome i čar ljubavnih mu tekstova. Slamnig se, bez nepotrebne pretencioznosti i usprkos svom svojem stvaralačkom geniju te, dapače, uz pokoju šalu, ogolio, pokazavši nam da je ljubav doista *all around*.

¹⁷ Pranjić, Krunoslav (1998). Eu-fonija/eu-ritmika u pjesništvu Ivana Slamniga. Izabrani stilistički spisi. Stilistika, <https://stilistika.org/eu-fonija-eu-ritmika-u-pjesnistvu-ivana-slamniga/> [pregled 29. 9. 2022]

5. Sažetak

Slamnig je uvijek Slamnig – neponovljiv i kad se ponavlja (Bagić 2001: 225). Njegova je autorska persona sazdana od više instanci, a ovim smo radom nastojali pokazati zašto bi *poeta amans* posve legitimno mogao postati njegov novi uvriježen nadimak. Kratki izlet kroz točno polovicu njegovih zbirki (*Aleju poslije svečanosti, Drontu, Sed Scholae, Relativno naopako te Ranjeni tenk*) na primjeru 10 ljubavnih tekstova zorno nam je ilustrirao što to njegove ljubavne pjesme čini autentičnima, a opet toliko bliskima svakodnevnom čovjeku – od bogata figuralnog i retoričkog aparata, eksperimentiranja s androginih lirskim subjektom, vrlo spretnog balansiranja između tradicionalnih oblika i onih sasvim modernih te naglašena dijaloškog usmjerenja njegovih tekstova, do odabira sasvim jednostavnih, ali time i najmoćnijih tema. Kako duž čitavog mu opusa, tako i u ljubavnom spektru, Slamnigova okupacija *par excellence* svakodnevne su situacije (izuzev pomalo nadrealnih eksperimenata s njegovih književnih početaka) – slomljena srca, srca puna strasti i želje, srca koja tragaju za uzajamnim razumijevanjem, ali i ona ispunjena već zreloom ljubavlju i privrženošću. Bez trunke prijetvornosti, no uz obilatu (samo)ironiju, podrugljivost, ali i nježnost, Slamnig gađa u samu srž ljudskih odnosa i svaki svoj tekst čini i našom osobnom biografijom. Što vrijedi za sve meteore, vrijedi i za Slamniga: čak i dvadeset i jednu godinu nakon autorova odlaska, njegov neobični ljubavni kanconijer progovara nesvakidašnjom svježinom i upravo nevjerojatnom, pa i gotovo frustrirajućom vječnom prikladnošću i primjenjivošću na svaki ovozemaljski romantični odnos.

Ključne riječi: Ivan Slamnig, ljubavna poezija, poeta ludens, poeta doctus, lirski subjekt, dijalogičnost, tradicija, igrivost, laki stih, slobodni stih, vezani stih

Summary

Slamnig is always Slamnig – unrepeatable, even when he repeats himself (Bagić 2001: 225). His literary persona is constructed out of several instances. The aim of this paper was to demonstrate why *poeta amans* could be considered his legitimate poetic nickname. This brief excursion through exactly one half of Slamnig's collections of poetry (*Aleja poslije svečanosti*, *Dronta*, *Sed Scholae*, *Relativno naopako* and *Ranjeni tenk*) on the example of 10 love poems has clearly illustrated what makes his love poetry so authentic, but at the same time so close to everyday, ordinary people: from exceptionally rich figural and rhetorical apparatus, experimenting with androgynous lyrical subject, skillful balancing between traditional forms and completely modern ones, through an extremely dialogical orientation of his texts to choosing the most common, but thus most powerful themes. Just like in all of his works, Slamnig's occupation *par excellence* in his love poetry are everyday situations (except certain surreal experiments from his literary beginnings) – broken hearts, hearts full of lust, passion and desire, hearts who seek mutual understanding, but also hearts filled with a mature kind of love and loyalty. Without a grain of pretence, but with an abundance of (self) irony, mockery, and, on the other side, tenderness, Slamnig touches at the heart of human relationships and makes each and every one of his texts our own. What applies to all literary meteors, applies to Slamnig as well – even 21 years after his departure, his unordinary love poems radiate an unparalleled freshness and an incredible, almost frustrating everlasting appropriateness to every romantic liaison in this world.

Key words: Ivan Slamnig, love poetry, poeta ludens, poeta doctus, lyrical subject, dialogicity, tradition, playfulness, light verse, free verse, rhymed verse

6. Literatura

- Abbassa, Mohammed. 2008. „Les sources de l'amour courtois des troubadours“. *Revue Annales du patrimoine* 8: 7–15. https://www.researchgate.net/publication/326450383_Les_sources_de_l'amour_courtois_des_troubadours / [pregled 1. 8. 2022]
- Anić, Vladimir. 2003. *Veliki rječnik hrvatskoga jezika*. /priredila Ljiljana Jojić/. Zagreb: Novi Liber.
- Bagić, Krešimir. [2001] 2004. „Neponovljiv i kad se ponavlja“. U: Donat, Branimir (ur.): *Književna kritika o Ivanu Slamnigu*. Str. 224–225. Zagreb: Dora Krupićeva.
- Bagić, Krešimir. 2011. „Retorički glosar Slamnigova pjesništva“. U: Bagić, Krešimir (ur.): *Ivan Slamnig, ehnti tschatschine Rogge! (Zbornik radova 10. kijeveskih književnih susreta)*. Str. 189–215. Kijevo – Zagreb: Općina Kijevo – Pučko otvoreno učilište Invictus – AGM.
- Bagić, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.
- Bagić, Krešimir. 1994. *Živi jezici. Poetska pisma Ivana Slamniga, Josipa Severa i Anke Žagar*. Zagreb: Naklada MD.
- Bogdan, Tomislav. 2006. „Pluralnost hrvatske ljubavne lirike 15. i 16. stoljeća“. U: Benčić, Živa, Fališevac, Dunja (ur.): *Čovjek | prostor | vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*. Str. 57–80. Zagreb: Disput.
- Brlek, Tomislav. 2015. „Radogost Sebemišlja“. U: Slamnig, Ivan: *Antologija. Izabrane pjesme* /priredio Tomislav Brlek/ Str. 165–206. Zagreb: DHK.
- Buljac, Miljenko. 2011. „Pjesništvo Ivana Slamniga – opus i mikrostrukture“. U: Bagić, Krešimir (ur.) *Ivan Slamnig, ehnti tschatschine Rogge! (Zbornik radova 10. kijeveskih književnih susreta)*. Str. 121–135. Kijevo – Zagreb: Općina Kijevo – Pučko otvoreno učilište Invictus – AGM.
- De Rougemont, Denis. 1974. *Ljubav i zapad*. Prev. Mirjana Dobrović. Zagreb: Nakladni zavod MH.
- Grey, Erik. 2018. *The Art of Love Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Grgić, Kristina. 2011. „Intertekstualnost kao oblik književnoga pamćenja: poezija Ivana Slamniga“. *Dani hvarskoga kazališta* 37: 240–270.

Ivandić, Sanjin. [1999] 2006. „Pjesnik dosjetke“. U: *Književne studije o hrvatskim piscima*. Str. 63–65. Rijeka: Liber.

Ivanjek, Željko. 2011. „Ivan Slamnig, moj profesor i sugovornik“. U: Bagić, Krešimir (ur.) *Ivan Slamnig, ehnti tschatschine Rogge! (Zbornik radova 10. kijeviskih književnih susreta)*. Str. 299–310. Kijevo – Zagreb: Općina Kijevo – Pučko otvoreno učilište Invictus – AGM.

Jurica, Neven. [1989] 2004. „Intelektualna zabava. Ivan Slamnig“. U: Donat, Branimir (ur.) *Književna kritika o Ivanu Slamnigu*. Str. 168–170. Zagreb: Dora Krupićeva.

Kravar, Zoran. 2005. „Bijah jednom jedan luđak. O jednom krugu ranih pjesama Ivana Slamniga“. *Sinfonia domestica: članci o domaćoj književnosti 1. i 2. stupnja*. 91–98.

Kravar, Zoran. 1999. „Književno djelo Ivana Slamniga“. U: Slamnig, Ivan: *Ivan Slamnig: Barbara i tutti quanti... Izbor iz djela*. /priredio Zoran Kravar/. Str. 5–21. Zagreb: Školska knjiga.

Maleš, Branko. 1981. „Ivan Slamnig : Dronta“. *Most* 1-2: 203.

Maroević, Tonko. 2000. „Knjiga gorke duhovitosti i bremenite lakoće“. U: Slamnig, Ivan: *Ranjeni tenk*. Str. 43–48. Zagreb: Matica hrvatska.

Maroević, Tonko, Frangeš, Ivo. 2001. „Non vitae, sed disciplinae imaginationis: Ivan Slamnig (1930-2001)“. *Vijenac*. 192. (12. 7. 2001), <https://www.matica.hr/vijenac/192/non-vitae-sed-disciplinae-imaginationis-16241/> / [pregled 1. 9. 2022. i 20. 9. 2022]

Maroević, Tonko. 2019. „Predgovor“. U: Slamnig, Ivan: *Izabrana djela*. /priredio Tonko Maroević/. Str. 15–44. Zagreb: Matica hrvatska.

Maroević, Tonko. [2001] 2004. „Slamnigovo staro i novo. Povodom smrti iznimno značajnoga pisca (1930-2001)“. U: Donat, Branimir (ur.) *Književna kritika o Ivanu Slamnigu*. Str. 226–229. Zagreb: Dora Krupićeva.

Maulpoix, Jean-Michel. [1996] 2001. „La quatrième personne du singulier. Esquisse de portrait du sujet lyrique moderne“. U: Rabaté, Dominique (ur.): *Figures du sujet lyrique*. Str. 147–160. Paris: Presses universitaires de France.

Menard, Philippe. 1976. „Le chevalier errant dans la littérature arthurienne: Recherche sur les raisons du départ et de l'errance“. U: *Voyage, quête, pèlerinage dans la littérature et la civilisation médiévales*. Str. 289–311. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence.

- Milanja, Cvjetko. 2000. *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.*, II. dio. Zagreb: Altagama.
- Milanja, Cvjetko. [2003] 2004. „Slamnigovo kasno pjesništvo“, u: Donat, Branimir (ur.) *Književna kritika o Ivanu Slamnigu*. Str. 265–267. Zagreb: Dora Krupićeva.
- Milanja, Cvjetko. 2001. „Šaljivoozbiljno: Ivan Slamnig: Ranjeni tenk.“ *Republika: mjesečnik za književnost, umjetnost i javni život* 7-8: 231–233.
- Milanko, Andrea. 2014. „Modernost Slamnigove lirike“. *Croatica* 38(58): 119–138, <https://hrcak.srce.hr/130974> / [pregled 20. 8. 2022]
- Mrkonjić, Zvonimir – Mirko, Tomasović. 2012. *Trubaduri*. Zagreb: Artresor naklada.
- Oraić Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Paljetak, Luko. 2020. „Šetnja kroz Slamnigovu Aleju poslije svečanosti“. U: *Književni pretinci. Studije iz novije hrvatske književnosti*. Str. 351–366. Zagreb: Matica hrvatska.
- Pavličić, Pavao. 1998. „Zvrkasti doktor“. U: Slamnig, Ivan: *Relativno naopako*. /priredio Pavao Pavličić/. Str. 5–20. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Ryznar, Anera. 2011. „Muškarci su najčešće žene i obratno. Obilježja Slamnigova ljubavnog dijaloga“. U: Bagić, Krešimir (ur.) *Ivan Slamnig, ehnti tschatschine Rogge! (Zbornik radova 10. kijevskih književnih susreta)*. Str. 45–59. Kijevo – Zagreb: Općina Kijevo – Pučko otvoreno učilište Invictus – AGM.
- Sabljak, Tomislav. [1956] 2004. „Aleja poslije svečanosti Ivana Slamniga“. U: Donat, Branimir (ur.) *Književna kritika o Ivanu Slamnigu*. Str. 7–8. Zagreb: Dora Krupićeva.
- Slamnig, Ivan – Antun Šoljan. 1952. *Američka lirika*. Zagreb: Zora.
- Slamnig, Ivan. 1965. *Disciplina mašte*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Slamnig, Ivan. 2000. *Ranjeni tenk*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Slamnig, Ivan. 1990. *Sabrane pjesme*. /uredio Antun Šoljan/. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Slamnig, Ivan – Antun Šoljan. 1956. *Suvremena engleska poezija*. Zagreb: Lykos.
- Slamnig, Ivan. 1999. *Svjetska književnost zapadnog kruga*. Zagreb: Školska knjiga.

Slamnig, Ivan. 1968. „Žilavi problemi naše komparatistike: Trubaduri ili petrarkisti“. *Republika* 2-3: 118–119.

Škiljan, Dubravko. 2007. *Vježbe iz semantike ljubavi*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.

Šoljan, Antun. 1990. „Uz Sabrane pjesme Ivana Slamniga“. U: Slamnig, Ivan: *Sabrane pjesme* /uredio Antun Šoljan/. Str. 557–571. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Vinja, Vojimir. 1982. „Francuska književnost: Srednji vijek“. U: *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb: Mladost.

Zane, Tvrтко (Donat, Branimir). [1956] 2004. „Tvrđokuhana heineovska kantilena Ivana Slamniga“. U: Donat, Branimir (ur.) *Književna kritika o Ivanu Slamnigu*. Str. 9–12. Zagreb: Dora Krupićeva.

Internetski izvori.

France Prešern. *Autograf*. <https://www.autograf.hr/tag/france-presern/> / [pregled 5. 9. 2022]

Neiztrohnjeno srce.

https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:AkLruWlZsakJ:https://www.s-sers.mb.edus.si/gradiva/w3/slo/018_neiztrohnjeno_srce/datoteke/Neiztrohnjeno_srce.ppt&cd=2&hl=hr&ct=clnk&gl=hr / [pregled 19. 9. i 22. 9. 2022]

Pranjić, Krunoslav (1998). *Eu-fonija/eu-ritmika u pjesništvu Ivana Slamniga. Izabrani stilistički spisi*. Stilistika, <https://stilistika.org/eu-fonija-eu-ritmika-u-pjesnistvu-ivana-slamniga/> / [pregled 20. 8. 2022. i 29. 9. 2022]

Slamnig, Ivan. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=56562> / [pregled 30. 8. 2022]

Trubaduri. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=62519> / [pregled 12. 8. 2022]

Zalazak sunca, Jovan Dučić. *Poezija info*. <https://www.poezija.info/zalazak-sunca-jovan-ducic/> / [pregled 15. 9. 2022]