

BRICOLAGE: SKENDER KULENOVIĆ, SVEJEDNO

a) Učinak metaforike

Skenderovi soneti iz posljednje stvaralačke faze čista su poezija. A u svakoj čistoj poeziji, kaže Vitold Gombrovič, "muči višak; višak poezije, višak pjesničkih riječi, višak metafora, višak sublimacije, višak, napokon, zgusnuća i očišćenja od svakog antipoetskog elementa, a to stihove čini sličnima kemijskom proizvodu"¹. Moram priznati da sam se dugo varakao s ovom smjelom ali, bar koliko je meni poznato, ničim diskurzivno-teorijskim potkrijepljenom tvrdnjom. Odnedavno mi se čini da je problem u modelima interpretacije metafore kao osnovnog sredstva poetskog iskaza, s kojima je moj skromni fond teorijskih znanja raspolagao. Ako ne idealni ključ a onda posigurno metodološko olakšanje ponudila su mi prije izvjesnog vremena na hrvatskom jeziku publikovana jezičkoanalitička istraživanja engleskog filozofa Donalda Dejvidsona. Cjelokupna je povijest teorije metafore na različite načine, osobito kada je po srijedi tzv. metafora *in absentia*, insistirala na nužnosti parafraziranja odnosno restituiranja primarnog sadržaja koji je njom "supstituiran". Tako opredijeljenoj interpretativnoj nakani "čista poezija" Skenderovih poznih soneta fortificira se zastrašujućim

1 Witold Gombrowicz: *Dijalog o poeziji: protiv pjesnika*, www.culture-vision.com/nova_istra

2 U metafori *inpraesentia* "Zubi su joj biseri." dva termina su prisutni u jednom stvarnom nizu; u metafori *in absentia* "biserni osmijeh", koja je prema antičkim piscima prava metafora, "nadomjestivi" termin je odsutan ali on postoji u jednom virtuelnom mnemoničkom nizu.

obiljem ćorsokaka i polisemijskih alternative, da se interpretu sasvim prirodnim ukazuje pristajanje uz Gombrovičevu idiosinkraziju. Dejvidson pak, premda filozof, kazuje isto ono što pjesnici stoljećima prigovaraju književnim kritičarima i teoretičarima - da stih ne govori ništa drugo već samo ono što je njime rečeno. "Teoretičar koji pokušava objasniti neku metaforu pozivajući se na skrivenu poruku, kao i kritičar koji pokušava iskazati tu poruku, iz temelja su u zabludi", tvrdi Dejvidson. "Nije moguće pokazati ni takvo objašnjenje ni takav iskaz jer takva poruka ne postoji"³. Slijedi potom dosta uvjerljiva argumentacijska razrada odvažne teze, čije detalje ovom prilikom, dakako, nećemo re-prezentirati osim onoga mjesta od kojeg će, rasterećena zadaće restitucije primarnog značenja metafore, kojom su nas obavezivali Dejvidsonovi prethodnici od Aristotela i Kvintilijana do Ričardsa, Bleka i Rikera, krenuti naša interpretacija Kulenovićevog soneta *Svejedno*⁴.

Bićemo čerga što mijenja
zvijezde duž mliječnog druma.
I mrtvi od vina uma
Sahranjivat se u rođenja.

To nikada neće biti.
Bićemo što smo i bili.
Jedni od drugih siti.
Cvijet pa opet gnjili

Meni je ime Svejedno,
moj drum je bijeli anal
u zvijezde nedogledno:

3 Donald Davidson: *Istraživanja o istini i interpretaciji*, Zagreb 2000., 317.

4 Skender Kulenović: *Soneti I*, Novi Sad, 1968.

Vi sretni, na konje čula!
Vi očajni, s pustih kula
u crni mi skačite kanal!

"Čak je i u slučaju najjednostavnijih metafora tako teško odlučiti što bi trebao biti sadržaj... Kada pokušavamo reći što neka metafora "znači", ubrzo shvaćamo da onome što želimo navesti nema kraja"⁵. Mada bi bezrezervo prihvatanje ovog a i nekih drugih, još nepokolebljivijih, Dejvidsonovih stavova vodilo interpretacijskom nihilizmu/anarhizmu, dragocjenost njegove misli iskazuje se u, *ultima ratio*, slučajevima onih kreativnih metafora čija parafraza restitucija jednostavno ne uspijeva pružiti kvantum referencijske ili estetske informativnosti koji ona sama pruža. Svaki pokušaj da se inicijalna metafora *čerga što mijenja/ zvijezde duž mlječanog drumu* dosljedno podvrgne načelu teorije supstitucije skončao bi manjim ili većim neuspjehom⁶. Ovaj metaforički iskaz posjeduje zapravo dva fokusa: imenicu *čerga* i sintagmu *mijenja zvijezde*. Mogući restituirani značenjski supstituent (primami sadržaj) fokusa bio bi zamorno opširan ili dosadno eksplicitan (*čerga* = optimistička homocentrička vizija čovječanstva itd., a isto bi zadesilo i sintagmu *mijenja zvijezde* = vladati i uspostavljati novi red u prirodi, kosmosu itd.) i, *nota bene!*, dobijen tek nakon semantičke

5 Davidson, ibidem, 316.

6 Znakovitu saglasnost poetskih praktičara i Djevidsonove analitike razložno je na ovome mjestu podložiti jednim citatom iz Bašlara: "Pjesnička slika takvom svjetlošću osvjetljava svijet, da je sasvim uzaludno tražiti joj nesvjesne prethodnike" (*Poetika sanjarenja*, cit. prema "Mogućnosti" 5-6, Split 1968., 643.). Interesna podudarnost stavova dviju ontološki nepomirljivih diskurzivnih praksi – na jednoj strani vitgenštajnovskih logičara kao čuvara pojmovne čistote jezičkih znakova, a na drugoj pjesnika odnosno kritičara za koje je, poput Bašlara, kritika poezija na temu književnosti - zahtijeva jedno šire zasebno razmatranje.

prestrukturacije koja nastaje međusobnom interakcijom fokusa i okvira tj., prema Blekovoju teoriji, interakcijom metaforički upotrijebljenih riječi i nemetaforičkog unutarrečeničkog okoliša. Za riječ *čerga* i sintagmu *mijenja zvijezde* prisustvo drugog okvira proizvelo bi posve drugu metaforu, pa samim tim i drugu opciju restitucije doslovnog značenja ili bi, štaviše, metafora potpuno izostala. U trećem i četvrtom stihu javlja se problem utvrđivanja samog metaforičkog fokusa. Površnije čitanje prepoznalo bi ga u metaforički upotrijebljenom pridjevu *mrtvi* kao ekspresivnijem supstituentu lekseme *pijani*. Kulenović, međutim, nikada u sirovom obliku ne koristi metafore zahvaćene procesom leksikalizacije⁷; ako ih i upotrijebi čini to tako da, kao u ovom slučaju, istrošena riječ biva interakcijski reanimirana unutartekstovnim okruženjem koje joj induktivnim djelovanjem («vještačkim disanjem», Blek) neslućeno širi polje asociiranih implikacija. Pravi fokus ipak je u genitivnoj sintagmi *vino uma*. Ovom se metaforičkom vezom na granici oksimorona u datom semantičkom kontekstu ideji homocentrizma pridružuje ono što ju je kroz povijest ljudske misli neizostavno pratilo - logocentrizam, koji opet i počiva na prevladanom protivriječju prolazno - vječito (*sahranjivat se u rođenja*) kroz vjerovanje u trajnost ljudskog kretanja ka višem i boljem što se odvija u neprekidnom generacijskom nadmašivanju prethodnika. Ako nije tek obijesni *višak zgusnuća* šta je onda doslovni sadržaj metafore *vino uma*? Alternative su još razapetije između Dejvidsonovog lakonizma i eventualnog pisanja traktata koji bi zapremila samo jedna jedina implikacija na ovlaš naznačeni filozofski

7 Pokušaji klasifikacije metafora najčešće se oslanjaju na kriterij upotrebe. Prema Rikerovoj terminologiji dva pola na tako postavljenoj klasifikacijskoj gami su živa (poetska) i mrtva metafora (katahreza). Između polova moguće je identifikovati cijeli spektar metaforičkih značenja stupnjevanih prema upotrebnoj (ne)istrošenosti. Blek ih u tom smislu dijeli na ugašene, neaktivne i aktivne metafore.

problem. Oba izbora neće međutim dovesti u pitanje bit poetizacije kao procesa sa dva lica koja su korelativna i istodobna: razvrgavanja i ponovnog uspostavljanja pertinencije. *Vino uma* u času obesmišljava svoje nemetaforičko okruženje⁸ da bi već u sljedećem momentu nanovo ga osmislilo unutar druge paradigme. Ispunjen je, po Koenu, poetički kondicio pjesme – «U svijesti čitatelja značenje je istodobno izgubljeno i nađeno»⁹.

Drugi je katren u svakom pogledu antiteza prvom. Sugerira se blaziranost i apsurditet ljudske egzistencije iz sasma obrnute, pesimističke, perspektive. Novu «ideologiju» elokucijski prati redukcija metaforičkog iskaza, zapravo imamo tek blagu metaforičku gradaciju od gole referencijalnosti u prvom i drugom stihu (*To nikada neće biti./ Bićemo što smo i bili*) preko leksikalizirane metaforičke fraze (*Jedni od drugih siti*) do niskoimplikativne metafore (*Cvijet pa opet gnjili*) u četvrtom. Cijeli katren percipira se, međutim, na fonu prethodnog tako da i niski retorički tonus poprima naglašena obilježja stilogenosti. Po srijedi je onaj semantički proces koji se označava terminom *titrajna aktivnost* segmenata pjesme, a odvija se kako po horizontali (unutar stiha ili strofe) tako još više po vertikali (među stihovima i strofama)¹⁰ kao dvosmjerna tj. progresivna i regresivna projekcija smisaonih asocijacija. Antitetički klimaks u zadnjem stihu izravna je replika vitalizmu: umjesto *smrt je rođenje* (I katren) sada je *rođenje smrt*. U horizontu očekivanja razrješenje dijalektičkog protivrječja trebalo bi se javiti kroz neki vid sinteze, što se i dešava ali pronevjerom očekivanog. Lirski subjekt u svemu

8 "Nemetaforičko okruženje" u ovom slučaju čine također metafore, ali s manjim potencijalnim spektrom asociiranih implikacija, tako da "razlika u naponu" obezbjeđuje uslove za interakciju fokusa i okvira.

9 Pogl. Žan Koen: *Teorija figure*, u: *Metafora, figura i značenje*, Beograd 1986., 253-290.

10 Pogl. Josip Užarević: *Kompozicija lirske pjesme*, Zagreb, 1991., 58-85.

definira vlastitu indiferentnu (super)poziciju metaforom čija bi možda najaproksimativnija parafraza bila ona Vitgenstajnova maksima: *o čemu se ne može govoriti, o tome treba šutjeti*. Zadaća poezije, međutim, nije da šuti već da pokuša pronaći pjesnički znak (pokriće) svemu pa i bezrječju. Kulenović to čini stvarajući cijeli metaforički kompleks organiziran na principu ruskih lutaka, odnosno fokusa u fokusu, čija nejednako dimenzionirana polja asociiranih implikacija (što i jeste prva pretpostavka metaforičke interakcije) stvaraju razliku u semantičkom naponu žarišta i okvira. Konkretno, metafora *drum* (supstituent event. *životnom putu* ...) manje je asocijativne potencije od fokaliziranog *bijelog anala* (*neispisanog lista*...) kojemu je unutar metaforičkog iskaza akcesorna i kontekstualna sintagma *u zviježđe nedogledno*.

Iskaz posljednje tercine apostrofičko je obraćanje dvjema suprotstavljenim svjetonazrnim agendama s blagim ironijskim podtekstom proizvedenim više radijacijom prethodno definirane superpozicije lirskoga subjekta a tek diskretno podržanim dativnim oblikom lične zamjenice u posljednjem stihu (*u crni mi skačite kanal*) i imperativnim oblikom glagola (*skačite*)¹¹. Pomama na *konjima čula* jednih i *očaj* drugih nastavljaju se i traju u svojem univerzalnom besmislu. U eventualnom pokušaju restitucije primarnog sadržaja fokus *konji* mogao bi se uz drastično kaliranje supstituirati npr. riječju *krila* ili nečim još trivijalnijim, a *puste kule* i *crni kanal*, ma koliko po sebi ovještali u poetskoj i referencijalnoj paradigmi, blagodareći unutartekstovnom kontekstu, funkcioniraju punim intenzitetom živih metafora.

¹¹ Kulenović tako okrunjuje semantički funkcionalnu smjenu glagolskih oblika po modelu: I i II katren futur = ideoloski (demagoški) diskurs; I tercina prezent – sugestija "vječne sadašnjosti", indiferentnosti i samouvjerenosti; II tercina imperativ = ironija.

Formalno-ritmičke karakteristike ovoga soneta predmet su našega zanimanja u sljedećem poglavlju. Učinak metaforike ne da se, međutim, motriti bez uvida u semantičke konsekvencije pozicioniranja metafore unutar stiha. Među teoretičarima postoji konsenzus da će «metafora uvijek biti jača (što ne znači i bolja) ako se nedoslovni njezin (fokus; op. V. S.) dio nađe u rimi»¹². Metaforički iktusi soneta (*vino uma, sahranjivat se u rođenja, bijeli anal*) najčešće i jesu u funkciji rime. Svakako da će usljed toga ove metafore biti jače, pa možda i bolje, jer se tenziji odnosa focus - okvir pridružuje i napon odnosa fonoritmički obilježenog i neobilježenog mjesta u stihu te povratno preosmišljavanje rimovanih članova, osobito prvoga. Značenje *bijeloga anala* potpuno je tek u povratnom spregu (kroz uzajamno semantičko odzrcaljivanje kler-obskur polariteta) s rimovanim *crnim kanalom*. No osim pozicije važan je i karakter njihova metaforičkog djeljstva. Mislimo na onu razdiobu koja razlikuje metafore globalnog i lokalnog djeljstva. Sonetu kao tradicionalnoj lirskoj formi inherentne su metafore globalnoga djelovanja, kada se cijela pjesma sastoji u razradi ili obrazlaganju, variranju ili dopunjavanju osnovne slike. Sonet na planu kompozicije zapravo i egzistira kao veza slike (u katrenima) i komentara (tercine)¹³. Lokalno pak djelovanje imamo kada se metafora javi na nekom mjestu u pjesmi i više se ne razvija. Pravo je umijeće kada snažne metafore, koje se javljaju lokalno, egzistiraju unutar najstrožih formalno-kompozicijskih specifikacija kanona. Pri tome, dakako, jaki centri localnog metaforičkog zračenja uspostavljaju odnos međusobne semantičke razmjene, koji bi se grafički najaproksimativnije mogao opisati olimpijskim krugovima, dok tradicionalni sonet sa centralnom sli-

12 Pavao Pavličić: *Stih iznacenje*, Zagreb 1993., 112.

13 Taj se kompozicijski model s metaforama globalnog djeljstva dosljedno javlja u Kulenovićevom ranosonetnom ciklusu *Ocvale primule*.

kom/metaforom i njenom eksplikacijskom periferijom ispisuje koncentrične.

Na *konjima* Dejvidsonove misli, ratosiljani tereta Gombrovičeva antipoetizma, mogli bismo si u interpretaciji ovog pa i nekih hermetičnijih pjesničkih tekstova dati mnogo više slobode, ili, kada nam ponestane čitateljske invencije, pozvati se na arestitucijsku teoriju. Sa Skenderovim sonetima neprestano smo u takvom iskušenju. Oni pozivaju na dijalog, i sve je dobro dok interpretaciju ne pretvorimo u monolog - naš, zabasavši u kraljevstvo parafraze (= impliciranih općih mjesta a da o samoj pjesmi ne kažemo nista) ili sonetov, zanimemimo li pred njim pod lažnim, makar i teorijski krijepljenim, antihermeneutičkim izlikama o neprozirnosti djela koje se tobož otima tumačenju i dopušta samo djevičanski «usamljenu kontemplaciju čitaoca». Naprotiv, polazna hermetičnost Skenderova poetskog iskaza može poslužiti samo kao indikator jamačno postojeće uznakovljenosti, i što je značenje neprozirnije to bi intepret trebao biti motiviraniji za (isplativo!) traženje smislotvornih implikacija i skrivenih mehanizama semioze. U nadi da možda sigurniji put do semantike teksta vodi preko samjerljivijeg plana forme upuštamo se u razmatranje odnosa oblika i smisla.

b) Korelacije oblika ismisla

Tradicionalna samo(za)dovoljna teorija stiha upravo je semantiku postavila na granice svoga izolacionizma¹⁴. Uvođenjem u

14 "Sa savršenom ravnodušnošću za bitna kritička i teoretska pitanja o književnom djelu, teorija stiha sakupila je kroz duga stoljeća ogromne mase podataka o strukturi stihova, pažljivo je i detaljno - i sa različitih stanovišta- metrički opisala gotovo sve ono što je u povijesti poezije vrijedno, izvanredno precizno izgradila je svoj pojmovni aparat, svoju izuzetno razvijenu i razvedenu nomenklaturu, a ni danas nam još uvijek ne umije odgovoriti dovoljno određeno, jasno i uvjerljivo na

raspravu pitanja o značenju morala bi se odreći sitničave objektivnosti i vrijednosne neutralnosti na kojima je kao disciplina počivala. Izglednu šansu da ogroman materijal, koji je teorija stiha kroz svoju povijest obradila i sistematizirala, bude aktueliziran u funkciji razumijevanja smisla poteskog teksta, dalo je Petrovićevo uvođenje pojma metametričke funkcije pjesničkog oblika. Polazeći od metatekstualne disponiranosti stihovnog oblika da nekom vrstom autorefleksivne regulacije pjesmu vremenski i stilski odredi, da je približi nekoj stilskoj orijentaciji, pjesničkoj školi za koju je inače karakterističan, Svetozar Petrović pod metametričkom funkcijom podrazumijeva «ono što tradicijom označeni oblici mogu vršiti značeći neposredno kao goli, od riječi oljušteni oblici»¹⁵. Interpretacija stalnih oblika u savremenom pjesništvu praktično je nezamisliva bez uobzirenja metametričke funkcije. Danas napisati sonet ne znači naprosto formirati stihove i rasporediti ih na propisani način, već i podsjetiti čitaoca na mnoštvo drugih stvari¹⁶. Sam izbor oblika

pitanje kakvu svrhu sav taj zamašan i mukotrpan posao ima, na koji se način rezultati metričke analize imaju smatrati relevantnim za neku drugu, potpuniju analizu, procjenu ili tumačenje književnoga djela" (Svetozar Petrović: *Oblik i smisao*, Novi Sad 1986., 19-20.).

15 S. Petrović, *ibidem*, 439.; Pri tom Petrović daje važan upozoravajući "naputak za upotrebu": "Značenje tradicionalnih oblika nije apsolutno dato; naznačeno tradicijom ono se prema kontekstu specificira u svakom posebnom slučaju. Jasno se pokazuje samo u okviru cjelovitog razumijevanja pjesničkog teksta, pa je onda, kao i sve u pjesmi stvar tumačenja, stvar dakle subjektivne procjene", *ibidem*, 443.

16 Sva priča o metametrici, i metatekstualnosti općenito, najizravnije je ovisna o receptivnom polu književne komunikacije. Tu je, čini se, najveći kvalitet i istodobno osnovna slabost cijele teorije, kao i interpretacija koje se oslanjaju na nj. Aktiviranje "žanrovske memorije" teksta ovisi od recipijentove inter/metatekstualne kompetencije. Laboratorijsko odvijanje cijelog procesa Nirman Moranjak-Bamburać opisuje ovako: "...tekst prisiljava čitaoca da neprekidno ispituje svoju intertekstualnu memoriju i suprotstavlja dati tekst sa drugim tekstovima: samo se u procesu suprotstavljanja datog teksta sa sumom tekstova koji su obilježeni istim

je *par excellence* metatekstualna operacija. Stoga je neophodno, bar u osnovnim crtama, deskribirati kontemporarno stanje (u vremenu nastanka Skenderovih poznih soneta) *vis-a-vis* odnosa vladajućih metričkih konvencija i devijacija stihovnog oblika. Slobodni je stih šezdesetih godina prošlog stoljeća već prestao biti stijegom avangardne ikonoklastike i etablirao se kao konvencionalna dominantna eksjugoslovenskog pjesništva, gotovo pa u onoj mjeri koja je svojedobno, u Njemačkoj, bila povod Hajneu da se «ozbiljno našali» predlažuci «uvođenje poreza na sonete». Riječju, vezani stih, se više nije doživljavao kao stega, a ni poetičke reminiscencije koje su se uz njega vezale nisu više bile teret, dapače, i jedno i drugo zadobija crtu privlačnosti, štaviše kandidira se kao mogući izlaz iz «situacije u kojoj potpuna sloboda slobodnog stiha postaje pretijesna, postaje kao nekakva pusta zemlja u koju je potrebno unijeti nešto kao orijentir i kao okosnicu»¹⁷. Ako u nekih bosanskohercegovačkih pjesnika pred rat, npr. Antuna Branka Šimića, možemo pratiti nastajanje slobodnog stiha dekompozicijom vezanog, kod Skendera je na djelu obrnut proces. Stihovi soneta *Svejedno*, strogo formalno gledano, još uvijek su slobodni (i integracijski i relacijski polimetrični) ali su disciplinirani možda do najveće mjere koju slobodni stihovi uopće mogu dosegnuti. S takvom metričkom interpozicijom nužno ide i ambivalentnost metametričke funkcije. *Svejedno* formom svojih stihova «pregovara» s dvjema tradicijama - novijom slobodnog i starijom vezanog stiha, stvarajući nonkonformistički oblik koji bi možda najpotpunije odgovarao zahtjevu što ga je par godina ranije, i sam duboko osjećaju-svojtvom "literarnosti" obezbjeđuje spoznavanje njegovog smisla. Znakovi "literarnosti" (recimo figurativnost ili žanrovska pripadnost) organizovani su kao svojevrsna paradigma koja obezbjeđuje i motiviše asocijativne sposobnosti autora i čitaoca, nezavisno od tekstualnih strategija, ali tek u saradnji s njima može biti konkretizovana" (N. Moranjak-Bamburać: *Metatekst*, Sarajevo 1991., 56.).

17 P. Pavličić, *ibidem*, 75.

ći prezasicenost metričkom slobodom, ispostavio hrvatski teoretičar i praktičar stiha Ivan Slamnig: «Situacija je zrela, da se ustaljenom i ustoličenom slobodnom stihu javi novi antistih, a kakav bi on mogao biti to možemo samo nagađati»¹⁸. Opis prirode Skenderovog stiha nužno dakle podrazumijeva motrenje ishoda hibridizacije dvaju tradicionalno suprot(stavlje)nih metričkih iskustava. Od svake konvencije uzima ponešto: od slobodnog stiha uzima slobodu u odnosu na metar i mogućnost da se sve podredi sadržaju, elementima vezanog stiha pak tu slobodu krnji, prisiljavajući ga da se rimom, mjesnim izometrijama, odnosom prema ostalim stihovima i strofama... prilagodi konvenciji stalnog oblika. Upravo na tom sugubom odnosu - i afirmacijskom i osporavajućem – prema onome od čega nastaje, zasniva se njegova priroda. On ne spaja tek dva registra, dvije tehničke procedure već saobrazuje dvije tradicije i dva odnosa prema tradiciji.

U Skenderovom metričkom repertoaru stih soneta *Svejedno* najizrazitija je replika etabliranom tipu slobodnog stiha. Razlog je njegova kratkoća koja u sadejstvu sa rimom¹⁹ više od drugih, po pravilu dužih stihovnih oblika (i većina Skenderovih poznih soneta

18 Ivan Slamnig: *Disciplina mašte*, Zagreb 1965., 119.; Tih godina isti problem zaokuplja i druge istraživače stiha. "Danas srpski pesnici", zapaža Milorad Pavić, "pišu velikim delom u slobodnom stihu koji deli sudbinu *engleskog free versea* i francuskog *vers librea*, to jest ...jednog slobodnog stiha koji tek treba da izgradi svoju prozodijsku osnovu, tek da se opredeli za vrstu formalnog rafinmana i da ga postigne" (M. Pavić: *Jezičko pamćenje i pesnički oblik*, Književnost, Beograd, 1972., I, 35).

19 Jedan od najvažnijih rezultata Lotmanovih istraživanja strukture umjetničkog teksta jeste saznanje da ritmička ponavljanja u stihu poprimaju entropijski (neinformativan) karakter što se više primiču kraju. Kraj stiha utoliko zahtijeva rimu kao način suzbijanja entropijskog kaliranja. Sukladno tome velika udaljenost početka stiha i rime (tj. kraja stiha) umanjuje ili čak poništava učinak rime.

pisana je voluminoznim stihovima), intenzivira osjećaj monolitnosti forme. Sadržaj referencijalne razine iskaza maksimalno se pouzda upravo u takvo posredovanje smisla formalne komponente. Naime, cijeli bismo sonet u bartovskom ključu mogli čitati kao svojesvrсну mitologizaciju zbilje. Mada će ova teza biti tretirana dekonstrukcijskim naputkom u završnici naše interpretacije, već na ovom mjestu, zarad razumijevanja korelacije oblika i smisla, obznanjujemo u monolitnosti forme očitani kod mitotvorstva koje se vazda realizira kroz redukciju svekolike kompleksnosti životnih odnosa na binarne univerzalne kategorije kao što su: dobro – zlo, lijepo – ružno, poželjno – nepoželjno ili, u ovom slučaju, vitalizam – nihilizam, optimizam – pesimizam. Pojave u mitologiziranom svijetu ne motre se u vremenskom i prostornom kontekstu; one kao da postoje neovisno o povijesnom trenutku. Stoga se poredak (antagonizam suprotstavljenih vrijednosti i vrednovanja) u mitu utvrđuje kao prirodan, pa prema tome i vječan. Drugi katren u tom pogledu predstavlja vrhunac sadejstvujuceg proizvođenja smisla obličke i referencijske komponente – telegrafski reduciran (ali ne i semantički osiromašen) izraz u izometričnim parovima sintaksički zatvorenih kratkih stihova (osmerci i sedmerci) najidealnija je jezicka forma idejnog redukcionizma koji složene pojave svodi na jednoznacne odnose, u jednu ruku toliko shematicno jasne a s druge strane emocionalno nabijene, da se (pod)razumijevaju kao aksiomi.

Skender zapravo afirmiše onu slobodu stiha u kojoj se različite ritmičke formule arbitrarno i intencionalno smjenjuju poštujući zakonitost da ritam uvijek sadrži nešto od smisla a smisao nešto od ritma, što je, ako se dosljedno sprovede, u krajnjem ishodu substancijalizirana jednadžba nekog samosvojnog untarnjeg ritma. Sama po sebi znakovita odsječnost kratkih izometričnih parova druge stro-

fe²⁰ kao dionica na dijagramu unutaenjeg ritma u potpunosti se semantizira tek uzrcaljivanjem sa referencijalno antitetičnim stihovima prvog katrena, organiziranim u duže sintaksički otvorene deveterce. Ostvareni povratni spreg opominje nas da sintaksna kratkoća nipošto nije isto što i sintaksna ili semantička jednostavnost, dapače, rijetko se događa, osobito u kraćim stihovima, da se sintakšno-semantičke jedinice smještaju u jedan stih. Kratkoća stihovnog retka u stvari pojačava semantički intenzitet svake pojedine riječi: što je stihovni redak kraći, značenjska opterećenost (k tome poduprta indukcijom uključenosti u gradacijski niz) biva veća. Ni prvi katren ne želi dugim stihovima (oni su u prosjeku duži samo za jedan slog) razvodniti hiperkoncentraciju smisla svojih metaforičkih fokusa. Ekspanzivni homocentrični optimizam potražuje ipak sebi primjereniju, slobodniju formu (slici u kojoj je centralna metafora *čerga* nikako ne pristaju uštogljene ritmičko-sintaksičke jednostihovne cjeline) - i pronalazi je u opkoračenju. Ovaj metametrički prilično devalviran postupak²¹ Skender reaktuelizira s dvojakim efektom: a) ritmička pauza na kraju stiha intenzivira očudujuću energiju sudara «nedoslovne riječi» i njenog okruženja (*mijenja/zvijezde*) i b) afirmira distih kao osnovnu stihovnu jedinicu u okviru koje ne samo značenje nego i sintaksa rješava svoj «stambeni problem»²². Simplificirani ideološki govor drugog katrena, eksplisitno ozrcaljen stiliziranim govorom prvog, razotkriva se u stvari

20 U polimetričnom ili nemetričnom kontekstu, kada se jedan uz drugi jave stihovi jednakog metra, neizbježan je dojam njihove izrazite stilogenosti.

21 "U novijoj se tradiciji toliko zakoračivalo i lomila se ta vanjska granica, da pjesma u slobodnom stihu ne osjeća u tome nikakva izazova..." (P. Pavličić, *ibidem*, 70.)

22 Stih u principu ne dolazi sam. Ako neki iskaz osjećamo kao stih to je samo zato što ga se sjećamo kao stiha neke pjesme. Stihom iskaz postaje tek onda kada se nađe u kontekstu. Minimalni kontekst je upravo distih. Prepoznavanje stiha kao takvog proistječe, dakle, iz dvostiha, pa je distih elementarna stihovna jedinica.

kao hiperstilizacija ostvarena serijom elipsi i «minus-figura» tako karakterističnih za apelacijski diskurs ideološke parole.

Istu sračunatost u odnosu na obgrljenu rimu prvog ima «pro-stija» parna rima drugog katrena. Jedna od elementranih pretpostavki semantičke djelotvornosti rimarija – prevaga retrospektivnog osmišljavanja nad prospektivnim očekivanjem- realizira se na dva plana, kako između rimovanih stihova tako i među susljednim strofama zahvaljujući promjeni tipa rime izvedenoj u skladu sa traživanjima koja referencijalni nivo iskaza drugog katrena isporučuje formalnom. Izrazit primjer povratnog semantičkog dejstva među rimovanim članovima imamo u jedinoj konsonantskoj rimi (*anal-kanal*). *Bijeli anal* ostao bi bez rimovanog «partnera» *crnog kanala* okamenjena i leksikalizirana pridjevsko-imenička sintagma, i obrnuto. Tako do punog izražaja dolazi janusovska priroda rime – rimovani član unutar stiha zadržava potenciju svoje horizontalne metaforičke interaktivnosti, staviše, rima pojačava izoliranost i samostalnost stiha, dok istovremeno djeluje integrativno po vertikali, vezujući stihove i igrajući ulogu organizatora u ritmičkoj kompoziciji pjesme.

Uspjela rima samo je kruna poante soneta u posljednjoj tercini, toj maloj hazni «tehničkih čuda» poetskog jezika kojima pjesma autoreferira na vlastitu konstrukciju. Korelacija oblika i smisla najizrazitija je u semantičkoj aktivnosti unutarnje vertikale po osovini funkcionalnog trojedinstva anafore, apostrofe i sintaksičkog paralelizma (*Vi sretni, na konje čula/ Vi očajni s pustih kula...*). Za superponirani lirski subjekt *sve je jedno*, jedno su obje suprotstavljene «stranke» u ironijski podloženom sintaksičkom paralelizmu koji svaгда stvara dojam paralelnosti značenja, koliko god sadržaji bili različiti, što nedvosmisleno, kao uostalom i cijela ova dionica inter-

pretacije, deplasira svako podvajanje lirске strukture na formu i sadržaj. Forma sa svom svojom meta/intertekstualnom popudbinom postaje sadržajem, isto kao sto bi bilo apsurdno govoriti o sadržaju kao poetskoj činjenici, bez pertinentne mu forme.

c) Naputak za dekonstrukcijsko čitanje

Najideologičniji je, parafrazirajmo Igltona, onaj iskaz koji se ideologije izrijekom odriče. Iz te tačke mogla bi u sonetu *Svejedno* započeti dekonstrukcijska erozija «autorske» monolitnosti superponiranog lirskog subjekta. Postmoderno bi «zadovoljstvu u tekstu» opozvalo autorovo čvrsto samouvjerenje, porēći ga razornim skepticizmom spram mogućnosti uspostave čvrstih (pa makar i negativnih) parametara i referentnih tačaka pojedinačnog identiteta. Jer svijest lirskog subjekta duboko je modernistička, ma koliko on odbacivao sveohuhvane teorijske sisteme i planove koji (tvrde da) daju smisao životu i historiji. Nevjericu prema konjunktumim «metapripovijestima» (Liotar) Skender kompenzira stvaranjem vlastite «velike priče» o soteriološkom skloništu u nekakav intelektualni/ elitistički autizam ili estetski utopizam. Ne ide. Gotovo smo voljni prihvatiti poststrukturalističku kritiku naivnog mišljenja da tekst sadrži niz očiglednih istina koja je odredio autor. Prije bi se moglo reći da nam tekst priča priču koja se razlikuje, staviše, može da bude i suprotna onoj koju je autor namjeravao ispričati. Autor ne kontroliše svoje riječi, one kontrolišu njega.

Za one koji nisu ljubitelji dekonstrukcijskog radikalizma tu je i mekša, bahtinovska, varijanta vivisekcije ideoloških utaja teksta. Ni ova interpretacijska perspektiva neće tekstom promaknutoj ideji priz-

nati spasonosnu natpovijesnost²³. Svaka misao koja vlastitu monolitnost (*sve je jedno* = monolitno) gledanja na svijet suprotstavlja drugim monološkim diskursima upravo kroz to suprotstavljanje u sebi nosi personificiranog drugog (misao konkretnog čovjeka), ali i stav koji traži svoju potvrdu, traži je u odobravanju, saglasju sa tudom personificiranom riječju, stavom drugog čovjeka. Skender traži drugog u čitaocu. I on je, dakle, tvorac ideologeme, za koju, doduše, vjeruje da se razlikuje od prokazanih mitotvoračkih simplifikacija. Sve dok se ne pokaže da ideologem ne može biti ista drugo do simplifikacija.

A pokazaće se, gdje bi drugo, u interpretaciji, nakon koje slijedi nova, pa za njom opet nova, itd... Sve je oduvijek bilo i biće isti blagoslov i isto prokletstvo. Eko ga naziva *beskonačnom semiozom*, a riječ je o procesu čija sukcesija objedinjuje diskurse najnepomirljivih polazišta. Ogdredno, to su prva, središnja i završna dionica bricolage-interpretacije koju upravo "dovršavamo" (!?). U istom ritualu, oko jedne vatre, neprekidno se smjenjuju izvođači, svaki sa svojim figurama i koreografijama. *Close reader* služi tumačenju pa je njegova uloga skromna, gotovo ancilarna. Dekonstruktivisti, za razliku od skrušenih prethodnika, žele nešto važno saopćiti ili osporiti, bliži su onome što bismo mogli nazvati filozofijom književnosti, kulture, jezika. Od interpretacije koja je kao predmet svoga bavljenja imala individualno-konkretno fenomene, na početku 21. stoljeća ona postaje modus ili mehanizam osmišljavanja svijeta, povijesti, znanosti... Njezino je operiranje na razini cjelokupnog ljudskog znanja o svijetu svojevrstni return k onoj univerzalno-hermeneutičkoj orijentaciji koju je gajila u svojim medijskim počecima.

23 Upravo u vjerovanju da je moguća izgradnja meta-stanovišta Liotar vidi izvor najozbiljnijih modernih nesporazuma. Pogledati Žan Fransoa Liotar: *Postmoderno stanje*, Novi Sad, 1988., i *Raskol*, Novi Sad, 1991.