

Metafora u lirskoj pjesmi

Imajući u vidu istodobno i sveobuhvatnost i nedokučivost naslovne teme, u radu se, sažeto i pojednostavljeno, iznose najvažnije – ili najistaknutije – načelne postavke koje se odnose na današnji položaj i status pojma metafore u modernom pjesništvu kao zasebnoj temi unutar književne znanosti. S obzirom na složenost i raznorodnost pristupa metafori u pjesničkom tekstu pokušat će se objasniti zašto je bitno i dalje se vraćati interpretaciji lirske pjesme kao izvoru znanja o metafori. Kako bi se istaknule mijene u metafori kroz razdoblje modernosti, podcrtat će se razlike u metafori u pjesmi iz razdoblja moderne (kod Janka Polića Kamova) i u pjesmi iz suvremenoga pjesništva (kod Milana Milišića). Nakana je doći do uvida, s pomoću interpretacije pjesama, u važnost razlikovanja metafora u poetikama razdoblja i epoha, što vodi zaključku da metafora, kao imanentno jezični mehanizam, autentično (možda i najautentičnije?) svjedoči o poetici stilske formacije u kojoj je nastala.

1.

Metafora i pjesništvo dva su od antike srodna pojma, a narav njihova odnosa jedan je od fundamentalnih problema retorike, tropologije, teorije interpretacije, stilističke kritike, strukturalističke filološke analize, sve do najrecentnijih uvida semiotike i semantike teksta. Renato Poggioli, talijanski književni komparatist utjecajan 1960-ih,¹ odredio je cjelokupnu modernu poeziju kao „metafiziku metafore“. Budući da je razumijevanje metafore dijaloški proces u kojem su ravnopravni pošiljatelj i primatelj metafore, oni zajedno izgrađuju njezino značenje, koje se ne može aktualizirati ako jedan od njih izostane. Pošiljatelj i primatelj metafore moraju dijeliti minimalan zajednički komunikacijski kôd kako bi metafora bila aktualizirana kao poruka. Pošiljateljeva

1 Renato Poggioli (1975): objasnimo ukratko da je Poggiolijeva studija prinos strukturalističkom opisu umjetničke avangarde kao zaokružene epohe u europskom kulturnom krugu, kojoj talijanski teoretičar pripisuje neka obilježja svojstvena europskoj modernosti prve polovice XX. stoljeća općenito, kao što su aktivizam, antagonizam, nihilizam, agonizam, futurizam i dekadencija.

poruka nikada nije istovjetna primateljevoj, koji *svoju* poruku formulira interpretacijom.²

Proučavanje metafore u lirskoj pjesmi, u našem opredjeljenju, ide u smjeru čitanja njezinih pojedinačnih manifestacija. Pritom se može tumačiti kao unutartekstovna instanca do koje se dopire induktivnom metodom s ciljem da upravo metafora bude prepoznata kao paradigmatičko obilježje koje omogućuje sintetski uvid u korpus stilskoformacijski srodnih tekstova. Naravno odnosa između metafore, njezina opisa i pjesničkoga teksta ni jedna teorija metafore do sada u osnovi nije zaobišla; u većini je tih teorija³ u središtu metajezik kojim se opisuje metaforički prijenos, pokušaj da to bude teorijski utemeljen i zadan sustav iz kojega se fokus kreće prema tzv. pjesničkom jeziku, na koji se dakle primjenjuju gotove teorijske konstrukcije, smije se reći, načelno nedokazive i neprovjerljive. To je razlog što je, unatoč beskonačnu skupu pjesničkih metafora, tek nekoliko književnoteorijskih modela – kojima je metafora u središtu – doživjelo trajniju književnokritičku i čitateljsku legitimaciju.

Na početku istaknimo da metafora kao djelatno tekstualno načelo proizvodi nova značenja na temelju starih, već realiziranih značenja. Ona nije samo tzv. prenošenje značenja, nego vrlo potentan mehanizam (p)reoblikovanja jezičnoga sadržaja. Ali nije svaka semantička preinaka u pjesničkome tekstu metafora (podsjetimo da je Gerard Genette snažno odbijao mogućnost svođenja svih figura na metaforu, čemu su bili skloni novoretoričari početkom 1970-ih; podsjetimo i na to da je temelj nove retorike kao teorijskoga pravca pokušaj da se jasno razgraniči figurativni jezik književnosti od analitičkoga diskursa teorije, odnosno uvjerenost da je to uopće moguće). Zadržimo se

2 O komunikacijsko-pragmatičkom aspektu upotrebe metafore u povijesnoj avangardi usp. Jerzy Faryno, *Dešifriranje ili Načrt eksplikativne poetike avangarde* (Zagreb 1993).

3 U peripatetičke svrhe navedimo desetak izdanja koja su trajno stekla status ili prototeorija metafore ili svojevrsnih udžbenika vještine razumijevanja i tumačenja pjesničke metaforike: Aristotelov spis *O pjesničkom umijeću*, potom američka tradicija koju čine zagovornik tzv. interakcijskoga pristupa metafori Max Black (članak „Metaphor“ iz 1954, u nas preveden 2004, *Republika*, 2) i Monroe C. Beardsley (osobito je utjecajan njegov rad *Metaphorical Twist* objavljen 1962; usp. „Metaforični obrat“, u: Leon Cohen (ur.), *Metafora, figure i značenje*), kojima je preteča I. A. Richards sa studijom *The Philosophy of Rhetoric* (1936, London – New York: Oxford University Press; usp. i izdanje *Filozofija retorike*). Anglosaskoj tradiciji pripadaju i uvidi Davida Lodgea (u nas zastupljen djelom *Načini modernog pisanja*, 1988) te studija *Metaphors We Live By* G. Lakoffa i M. Johnsona (1980). Naravno, na europskim sveučilištima presudan je bio utjecaj G. Genettea, R. Jakobsona, P. Ricoeura i Tz. Todorova (usp. *Literatura*). Poljska književna znanost, koja nam je zbog polonističkoga usmjerenja točka čitateljske i profesionalne referencije, iznjedrila je niz zapaženih i uspješnih teorijskih modela promišljanja o metafori u pjesništvu (E. Balcerzan, T. Dobrzyńska, M. Głowiński, H. Markiewicz, A. Okopień-Sławińska, R. Tokarski). U hrvatskoj je sredini do danas, držimo, najsvjetliji primjer simbioze metafore i interpretacije lirskoga žanra studija *Teorija metafore* A. Stamaća (1978).

na tvrdnji da metaforičnost pjesničkom tekstu osigurava dinamičnu estetsku funkciju. Tradicionalno retoričko tretiranje metafore kao pojedinačne riječi nije stajalište bez prigovora; u suvremenoj je semantici značenjska jedinica za metaforu *rečenica*.⁴ Metafora dakle nije ni jednostavan trop ni tek neobična predikacija, ali, kako je to opisivao Paul Ricoeur, narušava konvencionalne strategije diskurzivnoga opisivanja u korist „funkcije otkrivanja“. To znamo jer u analizi osjećamo, a ne možemo uvijek dokazati, da joj se značenje parafrazom ne iscrpljuje niti se ona može svesti na ukrasni postupak. Usto, metaforički izraz može biti izolirana metafora ili dio metaforičke mreže (tu treba biti na oprezu jer razvedene mreže metafora kadšto ima smisla prepoznati kao alegorije, pa ih valja tako i tumačiti, a ne tek kao nizove metafora, koji jesu dio sintaktičke strukture alegorije, ali ne obuhvaćaju njezin cjelokupni semantički potencijal). Metaforička mreža može biti i pjesma u cijelosti, tzv. kontinuirana metafora. Referencija u pozadini metafore lakše je prepoznatljiva kroz mrežu metafora nego u slučaju izoliranih primjera.

Metafora je točka križanja, pa i sudaranja književnoteorijskih modela i njihovih raznorodnih tumačenja odnosa jezične i izvanjezične zbilje. Među mnogim definicijama, napose onima koje su se preselile iz lingvistike u književnu znanost, smještena između semiotike riječi i semantike rečenice, tri su njezina obilježja bitna za lirsku pjesmu: izostanak nedvosmislene referencije, emocionalna obojenost i značenjska autonomija. To su i najčešća interpretacijska polazišta u pristupu tzv. pjesničkim metaforama. *Takozvanim* stoga što nema dokaza da je svrhovito smatrati pojam pjesničke metafore zasebnim fenomenom. Unutar cijeloga strukturalizma većina se teorija metafora može svrstati u jedan od dvaju jasno odvojivih pristupa metafori, ili u logički ili u semantički. Logički pristup određuje metaforu kao lažan, proturječan i kadšto besmislen iskaz. Ali čitateljsko iskustvo sugerira da tekst u kojemu se nalazi metafora ne mora biti ni proturječan ni lažan, još manje besmislen.⁵ Istinovitost i metaforičnost međusobno se ni na koji način ne uvjetuju, još manje isključuju. Književnoznanstveni pristup metafori⁶ također ima svoja ograničenja

4 U strukturalnoj semantici nije uvjerljiv koncept funkcionalnoga značenja po načelu jedno ime – jedan smisao. Jedno ime može imati više smislova i jedan smisao više imena (takvi su mnogobrojni slučajevi obuhvaćeni i sinonimijom te homonimijom). Pjesnička metafora preispituje sinonimičnost u sustavu ukazujući na to kako nije moguće umjetno reducirati višeznačnost, osim ako se redukcija spontano ne dogodi u dijakronijskome procesu.

5 O odnosu metafore i parafraze, odnosno o tome je li metafora semantički svediva na parafrazu promišlja se već desetljećima; usp. članak „The Heresy of Paraphrase“ C. Brooks još iz 1947. O smislu i besmislu metafore najviše se raspravlja u okviru jezikoslovne pragmatike, a u području interpretacije pjesničkoga žanra pjesništvo povijesne avangarde svojim je antitradicionalnim, nerijetko ludičkim postupcima metaforiziranja potaknulo istraživanja u smjeru opisivanja metafore kao lažne ili istinite, smislene ili besmislene poruke (usp. Milivoj Solar, *Mit o avangardi i mit o dekadenciji*, Beograd 1985).

6 Pregnantno ga sažima Z. Kravar u članku „Metafora: nacrt za povijest termina“ (*Teka*, 12, Zagreb 1976).

jer nameće usredotočenost na konačan, zaokružen, po nečemu srodan skup književnih tekstova, s obzirom na to da njegova zadaća nije opis metafore kao semantičkoga fenomena, nego funkcioniranja metafore u izabranim književnim tekstovima. Moderna poezija dovodi postavke o metafori kadšto do krajnosti – metaforički modus ne ostvaruje se, vidjet ćemo na primjerima, obiljem metafora, iako, naravno, ima primjera koji izazivaju dojam da su određene metafore plod književne mode ili konvencije. No funkcionalno upotrijebljena metafora, čak i ako je semantički konvencionalna, pridonosi profiliranju i pročišćavanju poetskoga izričaja, a ako je estetski djelotvorna, i u ponavljanim čitanjima stvara osjećaj da se nije iscrpilo njezino značenje. Raščlamba metafora u kraćim pjesničkim tekstovima može zadovoljiti široke kritičke interese usmjerene na književnopovijesne zadaće, na može bitno svrstavanje pjesama u književno razdoblje ili pravac i slično, što pokazuje da pojam koji je i danas živ književnoteorijski problem može imati blagotvoran učinak u tumačenjima prema književnopovijesnom kriteriju probranih pjesničkih tekstova. Takvo „funkcionalno teoretiziranje“, kakvo je i naše, ima praktičnu, posredničku, a ne metaknjiževnu svrhu.

Iznesimo nadalje nekoliko temeljnih teorijskih postavki o metafori bitnih za lirsku pjesmu. Pjesnička metafora (ipak ćemo se, poradi praktičnosti, služiti tom osporavanom sintagmom) preispituje sinonimičnost u jezičnom sustavu, uvijek nas upozoravajući da nikad nije moguće, ni u kakvoj analizi, umjetno reducirati višeznačnost jer je redukcija moguća samo spontano, u dijakronijskom procesu unutar jezičnoga sustava, iz kojega se prelije na književni modus. Jednostavan je to proces za kojega se, ponavljanjem, metaforičko značenje ustaljuje, širi na druge kontekste u odnosu na kontekst prve upotrebe. Staro se značenje, prije metaforičke upotrebe, zaboravlja i nestaje. Metafora u pjesmi kadšto je reakcija na neki pomak u zbilji koji zahtijeva nova imenovanja,⁷ ali ipak je najčešće pjesnička imaginacija, u starijim razdobljima poetički normirana i poželjna. Ako je dakle metafora kontekstualno uvjetovana semantička preinaka, kontekst u kojem se metafora prepoznaje objašnjiv je na temelju poznavanja tzv. širega konteksta kojega je konkretni metaforički kontekst sastavni dio (kad je riječ o lirskoj pjesmi, širi kontekst nije jezični sustav u cjelini, jer se sustav podrazumijeva; za razumijevanje konkretne metafore ovdje govorimo o razumijevanju cijele pjesme). Primat poetske nad referencijalnom funkcijom (termini su Jakobsonovi) ne poništava referenciju, ali je čini dvosmislenom, višeznačnom. Metafore u pjesmi koje osjećamo kao mjesta naglašene poetičnosti nisu dopunjavanje pjesničkoga teksta retoričkim ukrasima, nego preformuliranje njegovih značenjskih

7 Iako nije predmet književno usmjerenih istraživanja, redukcionistički pristup kojim se metaforu svodi na katahrezu ne treba osporavati jer nas jezična upotreba poučava da ima metafora (štoviše, u obilju) koje imaju svoje doslovne inačice, no, barem kad je riječ o pjesničkim metaforama, odbijamo pomisao da je zadaća metafore popunjavati i obogaćivati rječnik.

sastavnica. U pjesničkom tekstu svaku sastavnicu možemo tumačiti kao figuru poetskoga govora.

Podsjetit ćemo na staru (dio je antičkoga naslijeđa), ali djelatnu podjelu metafore na prisutnu i odsutnu riječ, metaforu *in praesentia* i metaforu *in absentia*.⁸ Vrlo sažeto definirano, metafora *in praesentia* realizirana je s pomoću značenja konstituiranih u metafori *in absentia* od koje u tekstu postoji tek rezultat. Potonja je, drugim riječima, nastala zamjenom paradigmatskih jedinica, pri čemu se kao metaforu prepoznaje supstituiranu riječ. Promjena značenja podvrgnuta je samo jedna riječ, a ne iskaz u cjelini, pa se takva metafora može tumačiti na leksičkoj razini. Takve je metafore razmjerno jednostavno izolirati jer je „sporna“ jedna riječ, a ostatak je konteksta jasan (iako pjesnički kontekst nikad nije semantički fiksiran). Sintaktički takve metafore nisu dvojbene, što znači da su na osi kombinacije potpuno ispravne (i inače su u pjesništvu razmjerno rijetke metafore koje narušavaju sintaktički raspored; Jakobson⁹ je samo izbor jezičnih znakova, tzv. metaforički pol, smatrao područjem metafore jer se tu nude beskrajne mogućnosti zamjene, dok je sintaktički uzorak, ovisno o jeziku, ipak statičan). Metafora narušava načelo kombinacije projicirajući na os kombinacije riječi zamijenjene po jedva zamislivoj sličnosti (otud sporadična nerazumljivost, ali i dinamičnost značenja metafore u modernom poetskom izrazu).

Bez obzira na golemu hermeneutičku građu o metafori¹⁰ nema zadanih kriterija po kojima bi se jednoznačno odredila *prava* riječ umjesto koje je upotrijebljena *neprava*, metaforička riječ. O realiziranoj se riječi ipak nešto može reći, koliko god bila zagonetna; o nerealiziranoj se može samo nagađati, iako bi te dvije riječi morale imati nešto zajedničko (odnos sličnosti među značenjima; kriterij sličnosti uvijek je dvojbena, što i rješenje metafore čini dvojbena, među ostalim i zato što je sličnost podložna promjenama u izvanjezičnoj zbilji). I u Aristotelovu je sustavu sličnost stvar tumačenja, ovisna o tumačevoj sposobnosti uočavanja sličnosti, tj. pripisivanja istih atributa. U takvo tumačenje moraju biti uključena svojstva koja pripadaju i prvome i drugome članu, s time da su im neka zajednička, što omogućuje njihovo povezivanje u jedinstvenu značenjsku cjelinu (takva jednostavna analoška shema nije

8 Doprinis je Nove retorike i oživljavanje klasične podjele na metaforu *in absentia* i metaforu *in praesentia*. U prvom se slučaju semička promjena događa između odsutnog nultog stupnja i prisutnog figurativnog izraza, a u drugome između dvaju prisutnih pojmova kojima nedostaje oznaka usporedbe.

9 Dvostrukost jezičnoga sustava, koju danas primamo kao spoznaju koja se podrazumijeva, Jakobson je preuzeo od F. de Saussurea prema kojemu se jezik kao sustav znakova ostvaruje dvjema operacijama, selekcijom i kombinacijom. Usp. Jakobson i Halle (1988).

10 O metafori se raspravlja u nekim temeljnim djelima zapadne književne teorije, kojima tropološka problematika nije glavna tema (navedimo samo prijevodna izdanja: H. G. Gadamer, *Istina i metoda*, 1978; N. Frye, *Anatomija kritike*, 1979; J. Mukařovský, *Struktura pesničkog jezika*, 1986; Tz. Todorov, *Simbolizam i tumačenje*, 1986; H. Friedrich, *Struktura moderne lirike*, 1989).

primjenjiva na sve metafore). U pjesničkome su tekstu ta zajednička svojstva obično sporna i rijetko se pojmovi u metaforičkome odnosu uspijevaju potpuno svesti na analogiju. Avangardnom, a još prije simbolističkom pjesništvu nisu svojstvene tzv. čiste metafore u kojima je analogija lako uočljiva; zato je književnokritička misao s početka XX. st. usvojila termin „pjesnička slika“ koji ne zahtijeva preciznu logičku ili iskustvenu provjerljivost, čime se pokušala ukloniti potreba pomna tumačenja hipertrofiranih figurativnih izraza, vrlo čestih u europskome pjesništvu do 1930-ih (ta interpretativna praksa ni danas ne uživa osobitu raširenost ni popularnost).

Najjednostavniji je opis mehanizma nastanka metafore sljedeći: s pomoću načela selekcije može se primijeniti kriterij sličnosti koji omogućuje zamjenu na temelju uočene sličnosti. Jakobson je nadogrudio F. de Saussurea i formulirao nesporne postavke: metafora je zamjena u paradigmi, nastaje po kriteriju sličnosti, ostvaruje se na osi selekcije, zamijenjena riječ inkompatibilna je sa svojim kontekstom. Metaforičnost je u pjesništvu očekivan i prirodan odabir (poetsko je po tom shvaćanju uvijek u svojevršnom metaforičkom modusu). Spornu se riječ prepoznaje na paradigmatškoj razini, a tumači na horizontalnoj, sintagmatškoj razini. Kriterij izbora (na osi selekcije) stvar je pjesnikove imaginacije i nije predvidljiv (jedino se može pretpostaviti da dva pojma koja sudjeluju u metafori dijele neka zajednička svojstva). Svaka je pjesnička metafora svjedok odnosa pjesničke imaginacije i zbilje na koju bi se imaginacija mogla odnositi; zato, krajnje pojednostavljeno, metafora rekreira zbilju i projekcija je duha epohe u kojoj je nastala. Fenomenološka se metoda u mnogim čitanjima iskustveno doima prikladnom – nakon što čitatelj prepozna metaforu u pjesmi, pokušava je, koliko mu je to moguće, značenjski fiksirati, nastoji prepoznati slične primjere pa ih sve zajedno uklopiti u neku poetiku ili književni pravac. Iz samo jedne metafore moguće je razumjeti cijelu pjesmu (naravno da tumačenje uvijek ovisi i o osobnoj projekciji i kompetenciji čitatelja). Kontekstualno čitanje, usredotočeno na cjelinu pjesme, spona je strukturalističke metode, koja metaforu opisuje kao kompleksan jezični fenomen, i pragmatičnih ciljeva književnopovijesnoga uvida. Poučeni vlastitim iskustvima čitanja lirskoga, tvrdimo da tumačenje pjesničke metaforike, kao dio širega metodološkoga okvira koji istražuje konkretan pjesnički opus ili razdoblje, izravno vodi i do književnopovijesnih zaključaka. Takav je analitički nacrt trojak: zanima nas dakle metafora kao pojedinačna tekstualna činjenica, ali i kao inačica ili jedna od metaforičkih manifestacija u izabranom korpusu tekstova s obzirom na njihovu formacijsku srodnost. Tumačeva je dakle zadaća uspostaviti vezu između svake pojedinačne metafore i stilske formacije u kojoj je nastala. Iako se takvi odnosi katkad čine očitima, iznenađujuće se teško dokazuju.

2.

Janko Polić Kamov objavio je zbirku pjesama *Psovka*¹¹ u vlastitoj nakladi 1907. u Zagrebu, a kako svjedoče suvremenici i kritike u onodobnoj periodici,¹² našla je na nepovoljan odjek (obilježen Matoševom odrednicom „lirika lizanja i poezija pljućkanja“; Matoš je svoje mišljenje revidirao¹³). Kao disonantan ton usred prevlasti esteticističke poetike moderne najavila je jezične, motivske i svjetonazorske preokupacije potonjeg ekspresionizma. Istaknut ćemo nekoliko općih mjesta Kamovljeve poezije, dobro poznatih u našoj kritici¹⁴ – versifikacijski je oponirala modernističkoj postavci o skladu forme i sadržaja, preuzimanjem biblijskoga verseta oslonila se na kranjčevićevsku tradiciju s kraja XIX. st., no nije posve ignorirala središnji kanon hrvatske moderne. Na motivskom planu Kamov zadržava zaokupljenost krajolikom, i to domaćim, primorskim, za nj zavičajnim, te uvjetovanost ponašanja i reakcija lirskoga subjekta konkretnim prostornim koordinatama unutar realnih društvenih okolnosti u kojima se kretao pjesnik u doba nastanka zbirke. Razmjerna su novost bili motivi tjelesnosti, raspada mladoga tijela, seksualne disfunkcije, delirija, erotske ekstaze i destruktivne strastvenosti, no i oni su kontekstualizirani u prepoznatljive okvire raspada obiteljskoga moralnoga i emocionalnoga naslijeđa koje funkcionira – na razini cjeline zbirke – kao tematska platforma koja proizvodi i objašnjava većinu frustracija i dvojbi lirskoga subjekta. S obzirom na izrazit osporavateljski ton lirski subjekt transponira agresivan emocionalni sadržaj, ističe svoj destabiliziran položaj u obitelji, društvu, u ukupnoj – kronotopski definiranoj – tradiciji i njezinim etičkim i religijskim amblemima. Kako bi istaknuo podijeljenost svojega bića i ljudskoga morala kao društvene kategorije, pjesnik je posegnuo za biblijskim intertekstom kao univerzalno razumljivim priručnikom o vrednotama dobra i pošastima zla, opredijelivši se tako za bipolarnu ideju svijeta u kojoj je njegov lirski subjekt na strani ukinute slobodne volje i robuje isključivo nagonima, nasuprot rafiniranim – ali lažnim – idealima ljepote i sklada.

Kamova, poznato je, kao pjesnika ponajviše zaokuplja arhetipska dihotomija o dogmi s jedne i slobodi s druge strane, pri čemu slobodarski duh poistovjećuje s tjelesnom raspuštenošću i odmakom od kršćanskoga ćudoređa. Nagoni postaju nadređeni pravilima društveno i kulturološki ovjerenima, čime se pjesnik približio avangardističkoj modi anarhije,¹⁵ ali nije ju primijenio na

11 Primjeri iz zbirke navode se prema izdanju u *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knj. 83 (Zagreb 1968) koje grafijski neznatno odstupa od izvornika iz 1907.

12 Do 2000. usp. bibliografiju u izdanju *Sabrana djela*, 3 (Rijeka 2000).

13 *Sabrana djela*, 12, Zagreb 1973. (izvorno u *Hrvatskoj smotri*, 1907, 11).

14 Među mnogim esejima koji se bave unutarnjim ustrojem Kamovljeva poetskoga izraza izdvojiti ćemo dva: Z. Kravar, „Liričnost Poličeve *Psovke*“ (*Gordogan*, 1984, 15/16) i C. Milanja, „Pjesništvo Janka Polića Kamova“ (*Književna revija*, 1996, 5/6).

15 Napomenimo da je stajalište (danas ga vidimo kao utopijsko, u smislu utopijskoga kon-

formalno-metričkom planu. Naprotiv, kompozicija zbirke razmjerno je tradicionalna i odnosi se prema lirskom subjektu kao prema dominantnoj i smislotvornoj svijesti (što je kanonsko obilježje moderne, koje je Kamov možda i nevoljno anticipirao), pa tako uvodne pjesme objašnjavaju subjektov položaj u svijetu, kao središnju čitamo pjesmu o solarnom simbolu, nakon čega slijedi pad u tjelesni rasap, no zbirka završava u ditirampskom tonu koji je posljedica pjesnikove zamisli o usponu i padu subjektova bića.¹⁶

Od početka 1970-ih¹⁷ naovamo Kamov je u kritici pozicioniran kao hibridna književna pojava koju se bez zazora može tumačiti kao jedini koherentan opus na prijelazu dvaju razdoblja jer dovodi u pitanje kanon i ukus hrvatske moderne, podliježući opreci između potrebe za eksperimentom, inovativnošću i originalnim formalnim zahvatima i one za afirmacijom svjetonazora koji se bori protiv domaće malograđanske uskoće. Kamov nije beskompromisan antitradicionalist, on upravo traži nova nadahnuća u tradiciji i nastoji se u nju uklopiti. Potreba prevrednovanja i optimalna projekcija u budućnost kao utopijski projekt ključne su poveznice između Kamova pjesnika i avangardne stilske formacije. Kao točka književnopovijesnoga diskontinuiteta resemantizirao je bitne tradicijske motive hrvatskoga pjesničkoga kanona (što je status koji je biblijski podtekst kranjčevićevske provenijencije imao već na prijelazu stoljeća; prisjetimo se da čak ni Matoš ne preispituje negacijski Kranjčevićevo naslijeđe¹⁸), postigavši da *Psovka* postane signifikantan kontrast muzikalnosti i vizualnosti, riječju, esteticističkoj liričnosti moderne.

Većina interpretatora *Psovke* (a o Kamovu je objavljeno više od dvije stotine bibliografskih jedinica i nekoliko monografija¹⁹) ističe pjesnikovu preuranjenost u odnosu na suvremenike. Sve pjesme u *Psovci* mogle bi se odrediti kao refleksivne i opisne u kojima se jasno iznosi ideja, stav prema nekoj društvenoj dogmi ili se donosi proces sazrijevanja subjekta (uvijek obogaćen nekim krikom ili krupnom emotivnom gestom). *Psovka* nije antilirična zbirka, kako

cepta avangardne optimalne projekcije) po kojemu je moguća analogija između formalnih versifikacijskih rješenja i društvenih odnosa, i to takva analogija po kojoj su jedni drugima uzor, tipično za međuratne avangardne poetike. Ono im je omogućilo izravno povezivanje programskih težnji s aktualnim promjenama društvenoga trenutka, čime si je avangarda, s pomoću svojih mnogobrojnih manifestnih očitovanja, osiguravala aktivno sudioništvo u svim previranjima ključnima za razumijevanje međuratne epohe. Taj je složeni proces istodobna osporavanja i (samo)konstituiranja najpotpunije opisao A. Flaker (*Poetika osporavanja*, Zagreb, Školska knjiga, 1982).

16 O subjektu u pjesništvu moderne u kontekstu esteticističke poetike, kojoj Kamov ipak ne pripada, ali je ne uspijeva ni posve osporiti, usp. V. Žmegač, *Duh impresionizma i secesije* (Zagreb 1997).

17 Počevši sa studijom B. Popovića „Ikar iz Hada“ (Zagreb, *Kolo*, 1970).

18 Matoš smatra Kranjčevića posljednjom riječi evolucije hrvatskoga pjesničkoga jezika (usp. *Savremenik*, 1908, 12, str. 705–714).

19 Najnovije uvide donosi zbornik Matoš i Kamov: *paradigme prijeloma. Komparativna povijest hrvatske književnosti*, 16 (2014).

je to istaknuo Zoran Kravar, jer je emotivna usmjerenost nedvojbeno; inzi-
stiranje na antitezi između pjesnika i ostatka svijeta upućuje na ideju da se
dosljedno od prve do posljednje pjesme strukturira emotivni i misaoni niz
koji čini konzistentnu cjelinu te zrcali artikuliran svjetonazor, i društveni i
pjesnički. Izvornost je Kamov nastojao postići poetizacijom tzv. nepoetskih
tema. Iako u slobodnom stihu,²⁰ zbirka sadržava tradicionalna rješenja: deko-
rativnost i deskriptivnost, razmjerno proziran metaforički jezik koji operira
amblemima hrvatskoga pjesništva XIX. st., egzaltiran i hipersubjektivan lirski
subjekt, narativnu intonaciju koju uvjetuju sintaktička ponavljanja, gomila-
nje sastavnih veznika i povezivanje stihova u odnos glavne i zavisne rečenice
kao u proznom tekstu. Svi metaforički izrazi nose sličnu emotivnu poruku i
prenose autobiografski sadržaj. *Psovka* je u cjelini jedinstvena lirski situacija
koja se ponavlja u svakoj pjesmi, a može se interpretirati kao ekspresivan,
afektiran odgovor i emotivno hiperbolizirana reakcija na konkretne društve-
ne podražaje. *Psovka* kao govorni, pa i poetski čin metonimija je toga buntov-
ničkoga stava te pjesnikova duhovnoga stanja i kritičkoga iskustva. No zbirku
ne treba čitati tek kao autobiografsku ispovijest nestabilne svijesti, nego kao
rezultat preoblikovanja jezičnih sredstava sa svrhom njihove poetizacije. Ka-
mov ipak svjesno odbacuje versifikacijske obveze te se, djelomično intuitivno,
preusmjeruje na oblikovanje jakih pjesničkih slika:

Velike vidim grobnice i zlatni su im krstovi;
mramorni su spomenici i natpisi sijejavu na njima;
krasni su vijenci i papirnato cvijeće;
bogate su haljine vaše, o mrtvi velikani.
(*Finale*)

Izdvajanje metafore kao pojedinačne riječi u interpretativnom postupku
omogućuje distanciranje od poetskoga govora kao govora osjećaja i intimne
ispovijedi, pa i kao govora ideologije; metaforička riječ osigurava autonomiju
pjesniku kao osviještenu stručnjaku koji se promišljeno služi riječima. Riječ
nije samo posrednik u izražavanju pjesnikovih osjećaja ili dojmova – njoj pje-
snik omogućuje samostalan život, izvan stvari u zbilji s kojom je ustaljena
predodžba povezuje. Kamovljev postupak metaforiziranja uključuje imenova-
nje, narativnost i opisnost:

Kitty je golubica i ona će vam pričati pohot orlova;
pandža je duša moja i pojim se krvlju ideja.
(*Intermezzo*)

20 U njegovu nekarakterističnom slobodnom stihu naslućuje se spontanost izričaja potonjeg
ekspresionizma, o kojem Kamov nije mogao imati formacijske svijesti. *Psovka* je nastala
1905, pjesnik nije dostatno poznao zakonitosti vezanoga stiha niti je, kao buntovan
osamnaestogodišnjak, imao namjeru nasljedovati tradiciju vezanoga stiha hrvatskoga
esteticizma.

Riječ stoga ne upućuje na samu sebe, već na neku vanjsku stvar i pojavu (ili osobu, kao Kitty), a metafora je posljedica zbiljskih odnosa među stvarima. U metaforici *Psovke* ključna je razina na kojoj se realizira metafora kao rečenica:

Silovat ću te, bijela hartijo, nevina hartijo;
(*Preludij*)

Zalutao je let moj i prašume mi bijahu gnijezdo:
(*Intermezzo*)

smrskat ću ledeni lijes i velike sjat će mi oči –
(*Finale*)

Poetska rečenica osnovna je sintaktička razina na kojoj se događa metaforički sudar značenja. Budući da Kamov nije inzistirao na važnosti strukture i organizacije, svojoj je rečenici priskrbio komunikacijsku inerciju koja je donekle ukinula potrebu za inovacijom. Pjesnik *Psovke* nije imao ambiciju, poput mnogih modernista i poslije avangardista, s pomoću sintakse jezično ovladati svijetom oko sebe i stvoriti iluziju da su odnosi među stvarima skladni. Naprotiv, njegova sintaksa ruši tu iluziju i upozorava na kaos u prirodi (osobito u pjesmi *Dan mrtvih*). U tom je smislu Kamov bio sklon svojevrsnom realizmu (koji je u tom zamišljenom, ogoljenom obliku i sam iluzija), što se znatno razilazi s formacijskim smjernicama koje su njegovu pjesništvu naknadno pridružene. Nedovoljno osmišljen sintaktički ustroj nije naišao na povoljan odjek u suvremenika, bez obzira na to što u Kamova nema ni asintaktičnosti, ni agramatičnosti, ni alogičnosti rane avangarde. Štoviše, njegova se poetska sintaksa može opisati kao maksimalno iskorištavanje sposobnosti riječi da se kombinira s drugim riječima u duge rečenične nizove. Sintaksom Kamov ne konstruira novu zbilju, nego reproducira postojeću, onu koja ga je neposredno okruživala. Gradnja rečenice izravno mu je povezana s tumačenjem društvenih i kulturnih procesa. Razumijevajući pjesnički izraz kao sredstvo kojim se čovjek obračunava s vanjskim svijetom, sintaksu je odredio kao sredstvo zaštite od lažne jezične kulture. Danas se upravo taj intencionalni anarhizam doima kao ograničavajuće načelo koje njegovu riječ nije oslobodilo od stega sintakse. Tipična je situacija u Kamovljevoj pjesmi dvojaka: ili je s previše riječi obuhvaćeno premalo značenja (jer je upotrijebio predvidljive metafore) ili je u malo riječi sažeo golemo semantičko polje potencijalnih značenja, što stvara dojam neuređenosti i zahtijeva postupno raspletanje metaforičke mreže kako bi se doprlo do smislotvornoga sloja. Budući da *Psovka* u hrvatskoj književnoj historiografiji ima status klasičnoga pjesničkoga teksta, iz suvremene čitateljske perspektive povoljna je okolnost što Kamov često upotrebljava metaforički govor, premda zacijelo, u smislu pjesničkoga zanata, nije razlikovao metafore kao riječi i kao rečenice. Njegova metaforika svjedoči o tome da pjesnik o svijetu *mora* govoriti u metaforama, da ih ne može zaobići ni onda kad ne posreduje izrazitu metapoetsku poruku. Kamovljevi

lirski subjekt svoj odnos s drugim, bilo živim bilo neživim entitetima ne može drukčije pojmiti nego metaforički; i naposljetku, riječi u njegovim pjesmama nerijetko su u spontanom metaforičkom odnosu, pa se događa interakcija koja koncentrira značenje u jednoj riječi, ili ga sažima u jednoj rečenici, ili ga pak širi na cijeli tekst. Narav te interakcije zrcali pjesnikov spontan, imanentan pogled na jezik i odnos jezika i izvanpoetske stvarnosti.

Metafora koju razumijevamo na razini teksta²¹ nije tek zbroj metafora-rečenica, nego je rezultat „kretanja značenja“ s pomoću narativnosti i fabularnosti, dugim sekvencijama koje obuhvaćaju lirsku situaciju koja prenosi neko zbivanje, a posredno i duševno stanje. Bez obzira na to što je realizirao sugestivne metaforičke mreže koje se provlače kroz cijelu pjesmu, Kamovu je svojstven visok stupanj samovolje u razumijevanju sličnosti, zbog čega se njegov poetski postupak može činiti i kao tipična avangardistička potreba da riječ šokira. Recepcija je u tom slučaju uvjetovana izvanjezičnim okolnostima koje je prepoznao čitatelj i mora se imati u vidu da je takva metafora u cijelosti motivirana nejezičnim razlozima, što otvara pitanje metaforičke motivacije kao versifikacijski problem jer je posrijedi konstitutivno poetičko načelo (to su mnogobrojne metafore o bijeloj hartiji, o gnjilom tijelu u *Danu mrtvih*, o grobu i lijesu u *Ledenom bludu*). Versifikacija je za Kamova izvanliterarno pitanje. To pokazuju česte tautologije, nizovi stihova koji su svojevrsne perifrastične konstrukcije i ponavljanja istih rečenično-intonacijskih sklopova, što je argument u prilog tumačenju njegova pjesništva kao retoričkoga govora.

Upotreba metaforičkih izraza i njihovo raspoređivanje bili su kod Kamova ponegdje i mehanički. Sintaksa mu je razmjerno restriktivna, zbog čega su proučavatelji isticali problematičan status njegova slobodnoga stiha.²² Usto interpunkcija, koja je u modernom pjesništvu konstitutivni značenjski element, kod Kamova nije odveć komunikativna i ne donosi neku indikativnu informaciju. Pjesnik je i vrlo proizvoljno segmentirao tekst (zato se i smije govoriti o *rečenicama*, a ne o *stihovima*), pišući na rubovima razlika između govora poezije i govora proze. Ta njegova „osobna“ sintaksa mogla bi nagnati na pomisao da je riječ o versifikacijskoj metodi odbacivanja sintaktičkih pravila, no čak i normativno najneispravnija sintaktička rješenja moraju imati promišljeno organiziran raspored riječi i stihova, koji pak mora biti rezultat svjesna autorskoga kreiranja konkretne situacije u koju smješta lirski subjekt. Razumijevanje te unutarnje sistematičnosti put je na kojem se može razaznati postupak izgradnje pjesme onako kako ga je možda zamislio pjesnik. Kod Kamova ima tragova fabuliranja, ponegdje su vidljiva namjerna kompliciranja i ne-

21 O razlikama u prepoznavanju metafora na razinama od riječi do teksta usp. T. Rogić Musa, „Od metafore-riječi do metafore-funkcije. Prilog proučavanju metaforike u književnom tekstu“, *Filozofska istraživanja* 32 (2012), str. 139–152.

22 Kamovljevi slobodni stih može se tumačiti kao prozni govor, kao svojevrsna inačica psalmičnoga modusa Staroga zavjeta (Milanja 1996); otud interpretacija prema kojoj se u Kamova u biblijskoj formi prenosi sadržaj upravo suprotan biblijskom svjetonazoru (primjer je preljubnička i antijobovska *Pjesma nad pjesmama*).

dosljedno razvijanje početnih motiva. Metaforu razvija kao u proznom tekstu – kao ispriповijedanu rečenicu, kao niz riječi kojima, tvorbeno-semantički, ni jedan član ne nedostaje. Taj „pripovjedni“ stil najočitiji je u granatoj kompoziciji, koja je konstrukcijski suprotna sažimanju metaforičkoga procesa. Premda je metaforički učinak postignut, tu je metafora nastala usprkos, a ne zahvaljujući podređivanju njezinim unutarnjim konstrukcijskim načelima.

Ponudimo odgovor zašto je uopće *Psovka* metaforološki indikativna: po-najprije, motivika je razgranata i raznorodna; prema sredini pjesme sintaksa se komplicira, nižu se sintaktički zahtjevne strofe koje se sastoje od nekoliko zavisnih rečenica i zahtijevaju da se čitaju kao cjelina. Nadalje, uspo-redno s kompliciranjem sintakse i metafore postaju sve složenije, a njihove kombinacije sve bujnije; postupno se, možda i mimo pjesnikove intencije, izgrađuje cjelovit metaforički kontekst u kojem se sudaraju konvencionalna i neočekivana značenja. I treće, Kamov uvijek omeđuje lirsku situaciju i u nju pozicionira lirski subjekt, čvrsto među stvari i pojave materijalnoga svijeta. Na početku je subjekt samo dio nabranjanja, izjednačen s ostalim entitetima, u nastavku daje mu se riječ, a na kraju postaje nadređena svijest, figura koja ko-ordinira cjelinu i središnja jedinica metaforičke preobrazbe (zoran je primjer obilja motiva i ekstrovertiranoga lirskoga subjekta *Ledeni blud*).

Budući da Kamov „raspoređuje informacije“, tekst je jednakomjerno gust u svim dijelovima. Učinak je „kontinuirana metaforizacija“, nizovi metafora koji se međusobno tumače (tako bi se najkraće mogla opisati i *Pjesma nad pjesmama*, donekle i *Pjesma suncu*). Nisu svi dijelovi teksta nositelji novih značenja, mnogi su dekoracija, usto pjesnik favorizira neke instance u tekstu na štetu drugih. Zato i nije uspio izbjeći dekorativnu figuralnost, pa su mu takve i metafore (primjerice, *topola sućutne mladosti* u *Ledenom bludu* ili *O grobište duša, domovino moja sumorna* u *Finalu*). Ima u Kamova, iz perspektive metafore, mnogo tzv. nultih mjesta koja čitatelju dopuštaju da predvidi što slijedi. S mnogo objašnjavanja u tekstu pjesme narušio je načelo ekonomičnosti metafore i slobodnoga stiha; otud dojam da je posrijedi poseban „versifikacijski sustav“ u kojem se tek sporadično mogu prepoznati neke otprije poznate konvencije.

Nema sumnje da je Kamov osjećao poeziju kao veliku metaforu zbilje, onako kako ju je on vidio. Osnovni mu je motiv poezija po sebi, pa je fokus na metafore svojevrsna prečica u razumijevanju pjesnikova pogleda na odnos jezika i zbilje, jer način upotrebe metafore svjedoči o pjesnikovu poimanju zbiljskoga svijeta. Svjestan da u jeziku postoji ime za neku stvar, pjesnik je metaforom registrira kao pravovaljanu s obzirom na jezični sustav te ovjerava njezino ime kao apstraktnu kategoriju i adekvatnu zamjenu za konkretnu materijalnu kategoriju. Kamov je nedvojbeno promišljao odnos riječi i stvari. „Metaforizacija“ stvarnosti podrazumijevala se u pjesništvu mnogo prije XX. st., prije doba kada se teorijski osvijestila arbitrarnost jezičnoga znaka. Vjero-jatno spontano, i Kamov je istraživao granice te arbitrarnosti.

U Kamova je metafora kadšto primjer verbalizacije i stilizacije, mjesto na kojemu se susreću protoprogramske smjernice, svojevrsan „supkod“ Kamova

kao pjesnika. Imajmo na umu da Kamovljeva jezična svijest nije bila opterećena poetičkim materijalom i stilskoformacijskim amblemima, ali svjedoči o dvjema tendencijama – protivljenju tradiciji i čvrstoj opredijeljenosti za oblikovanje vlastite zbilje, paralelne materijalnoj. Vjera u moć poetske konstrukcije u preoblikovanju zbilje odraz je uvjerenja da se stvar može promijeniti posredstvom riječi – ako metafora pridruži nekoj stvari njoj do tada nepoznato svojstvo, ta stvar postaje drukčija, kao da mijenja svoj oblik i dobiva novu funkciju. Metafora kao poetski mehanizam izrazito mobilizira pjesnikov imaginarij, no u Kamovljevu pristupu metafori, možda i stilskoformacijski, ima ponešto od krupne geste i ceremonijala avangardističkoga zaokreta, pogotovo zato što Kamov ipak ostvaruje dijalog s tradicijom, upravo na polju metaforičkoga dekora, što je s obzirom na njegov deklarirani antitradicionalizam svojevrsan paradoks.

Funkcija metafore u *Psovci* jest poremetiti poredak u vanjskoj zbilji, krenuti od nulte točke na kojoj stvari i pojave nemaju zadana obilježja i iskristalizirati ona obilježja koja neku stvar čine dijelom zamišljene zbilje i svakidašnjicom lirskoga subjekta kao svojevrsnoga paradigmatškoga slobodnoga čovjeka. Funkcionaliziranje upotrebe metafore u pjesničkom tekstu i njezino instrumentaliziranje u svrhu svjetonazorskoga pozicioniranja u jasno naznačenim društvenim okolnostima pripada ranij, borbenoj fazi povijesne avangarde. Fokus na metaforu potraga je za Kamovljevom „metapoezijom“, instrument u čitanju njegova utopijskoga projekta. Budući da Kamov nije dospio konstituirati književni program, nije se stigao izravnije suočiti s naslijeđenom tradicijom, no izgradio je protiv nje učinkovito oruđe koje, vjerojatno zbog borbenosti i beskompromisnosti njegova naoko razbarušenoga kritičkoga diskursa, nije moglo imati afirmativniju recepciju u suvremenika.

Poetika *Psovke* ima, vidimo, konkretna povijesnopoetička uporišta, koja donekle izlaze iz okvira metaforoloških interesa, no važna su za pokušaj konstituiranja poetološkoga modela koji bi povezivao Kamova sa značajkama avangardne stilske formacije. S uvjerenjem da postoji dominantna nit koja povezuje njegov opus s avangardnom paradigmom, a koja se manifestira konkretnim spisateljskim konvencijama (uključujući i metaforički sustav) te u odnosu prema aktualnoj mu umjetničkoj sinkroniji, ta se poetička nit može predočiti hijerarhijski: na najnižoj su razini²³ individualna Kamovljeva „pravila“ razasuta po pjesmama, koja nemaju elaboriranu teorijsku pozadinu, nisu naišla na afirmaciju u suvremenika i ostala su svojstvena samo svojem autoru. Na najvišoj je razini Kamovljevo baštinjenje duha epohe u kojem se zrcali duhovno stanje koje je iz pozadine upravljalo njegovim književnim stvaralaštvom. Metaforika *Psovke* može se razumijevati kao književnopovijesna

23 Pojam razine u teoriji metafore posuđen je iz jezikoslovlja, a odnosi se na riječ, rečenicu, tekst i na sam jezik te služi kao operativna mogućnost u tipologiziranju i tumačenju metaforike u književnom tekstu. O prijelazu i posudbi termina iz jezikoslovlja u književnu znanost na području metaforologije pisao je V. Biti (1996, str. 151).

kategorija koja ipak nije objektivna veličina, koja se ne može dokraja ovjeriti književnopovijesnim činjenicama jer je posljedica dijaloga između interpretacijski rekonstruiranoga i dokumentacijskoga materijala (u Kamovljevu slučaju biografske građe). Inzistiranje na metafori u interpretaciji može poslužiti kao sredstvo književnopovijesnoga uvida, ali nije objektivna metoda koja bi mogla dovesti do neupitnih činjenica o pjesnikovu opusu; nije međutim ni posve subjektivna metoda jer se oslanja na pojedinačna ostvarenja u njegovu pjesničkom korpusu koja svojim formalnim obilježjima upućuju na konkretna poetička pravila.

Zaključimo, afektivni i emotivni intenzitet metafore znatno pomaže u čitanjima metafore, u tipskoj situaciji kad pjesnik intencionalno preoblikuje jezična sredstva u svrhu njihove poetizacije. U čitanju se, donekle, smijemo osloboditi utjecaja svjesnih postupaka empirijskoga pjesnika, pa s tim ciljem i izdvajanje metafora kao pojedinačnih riječi i rečenica u pjesmi omogućuje distanciranje od tumačenja pjesničkoga govora isključivo kao intime empirijskoga pjesnika. Koncentriranje na metaforičke riječi osigurava autonomiju čitatelju. Metafore, *in extenso*, žive u pjesmi samostalan život, izvan stvari u zbilji s kojima ih prema ustaljenoj predodžbi povezujemo.

3.

Metaforika u pjesništvu Milana Milišića posredno je opisana u eseju „Pjesnik i stvari“ Hrvoja Pejakovića (*Dubrovnik*, 1992, 4)²⁴ u kojem je autor upozorio na karakteristično obilježje Milišićeva pjesničkoga govora u cjelini, a to je vezanost za stvari materijalnoga svijeta. Ta je vezanost vrlo intenzivna i stvarna te služi tomu da lirski subjekt osvijesti bliskost s predmetima koji ga okružuju, pomičući ih tako iz sfere svakidašnje upotrebljivosti. Pejaković tvrdi da je pjesnik tako nadišao uobičajen, banaliziran, upotrebnii stav prema njima. Milišić je pjesnik koji preferira dodir sa stvarnošću i prijanjanje uza zbiljsko, ali nije riječ o tehnicističkom stavu prema zbiljskim stvarima, nego o pokušajima prevrednovanja uobičajenoga, neumjetničkoga odnosa prema njima. Usto, Milišić je i baštinik konkretnog prostora, unutar kojega razlikuje unutarnji, ograđen prostor, i onaj izvanjski, povezujući tako predmete koji su – zbiljski – izdvojeni u svojoj sadašnjosti.

Na takvo perceptivno povezivanje stvari nadovezuje se karakterističan tip usporedbi i metafora: Milišić preferira označavanje prijenosa u značenju, pa metafora – kako ćemo vidjeti u pjesmi *Vjerujući u stvari* – postaje jasno istaknuto

24 Umjesto zasebne literature upućujemo na biobibliografiju u izdanju *Hommage Milišiću* (Beograd 2005) koja sadržava sve bitne jedinice iz njegova opusa i iz višedesetljetne recepcije. Taj popis nije zahvatio tematski broj *Književne republike* (2011, 7/9) posvećen Milišiću u kojem su istaknuti književnokritički znalci ponudili nekoliko poticajnih čitanja njegova pjesništva (Tonko Maroević, Branimir Bošnjak, Zvonko Maković, Darija Žilić, Sanjin Sorel).

mjesto u pjesmi na kojem je došlo do semantičke preinake. Još je jedna očita značajka Milišićeva pjesničkoga govora: metaforom se nije služio kako bi brisao granice između metaforičkoga i doslovnoga, nego kako bi uvećao očita obilježja stvari i učinio ih još vidljivijima. To je razvidno i po tome što Milišić po svojem sintaktičkom ritmu (sjetimo se Kamova) prekoračuje granicu poezije i proze, čineći na taj način metaforički sloj razgovijetnim. Takve „razgovijetne“ metafore niskostilskog registra omogućuju da dvije strane u metafori budu lako prepoznatljive. Usredotočenost na predmetnu zbilju služi dakle otkrivanju onoga što već jest u stvarima, a metafora je pritom sredstvo intenziviranja onoga što već postoji, pridonoseći jasnoći empirijskoga konteksta i otkrivajući u njemu neke neobičnosti. Kao i u Kamova i u Milišića je metafora odraz pjesnikova uvjerenja da se na stvar može utjecati posredstvom riječi: ako metafora pridruži nekoj stvari dotad neimenovano svojstvo, ali svojstvo koje ta stvar već ima (tu je pak mjesto razlike u odnosu na Kamova), sama stvar postaje drukčija, dobiva nov oblik i mijenja funkciju.

Interpretacija usredotočena na Milišićeve metafore zahtijeva kratak opis takve čitateljske pozicije. Biografija pjesnikova u takvu pristupu ispada iz horizonta,²⁵ što Milišiću oduzima ponešto od izvornosti jer se u nekim aspektima pjesnikove osobnosti²⁶ kriju razlozi stanovite lakoće i razumljivosti njegovih stihova. Kao i uvijek ta „lakoća“ izmiče interpretaciji i upućuje na naoko sporedne pojedinosti u pjesmi (a prije razmatranja cjeline teksta) kao možebitna rješenja koja omogućuju da se stihovi povežu u idejnu cjelinu, zamišljenu mrežu realiziranih i potencijalnih značenja. Metafora je tu oruđe koje pomaže u razrješenju neprevladanoga interpretacijskoga pitanja kad je lirika posrijedi, a to je kako se cjelina očituje u pojedinostima.

25 Milišiću je nedavno objavljena *Sabrana poezija* (Novi Sad 2016), ambiciozno izdanje koje sadržava pjesme iz Milišićevih brojnih zbirki: *Volele su me dve sestre, skupa* (1970), *Koga nema* (1972), *Živjela naša udovica* (1977), *Zgrad* (1977), *Having a Good Time* (1981), *Mačka na smeću* (1984), *Vrt bez dobi* (1986), *Volile su me dvije sestre, skupa* (sarajevsko izdanje iz 1989), *Treperenje* (1994), *Fleke* (1991), knjige poezije za djecu *Tumaralo* (1986), *Nastrana vrana* (1995, nastala 1991) i *Mufica* (2011, iz 1991). Zbirka *Fleke* razlikuje se sastavom od izdanja iz 2001. i priredena je prema rukopisu iz ostavštine.

26 Nakon Milišićeve smrti 1991. u rukopisu mu je ostalo materijala za gotovo desetak novih knjiga; ta se okolnost tumači pomnjom s kojom je Milišić radio na svojim tekstovima, stalno ih prepravljajući; navodno je, prema anegdotalnom svjedočenju s kraja 1970-ih, za svojih beogradskih godina pisao pod izravnim utjecajem Danila Kiša koji je bio na glasu kao „manijak stilizacije teksta“ (V. Visković, „Podsjećanje na jednu apsurdnu smrt“, *Književna republika*, 2011, 7/9, str. 3–6). O odnosu Milišića i Kiša, kao i inače oko Kiša, osobito u doba kad se polemiziralo o *Grobnici za Borisa Davidoviča*, postoji niz zapisa i svjedočenja; zanimljivo je napose ono Predraga Matvejevića (u istom broju *Književne republike*, str. 15) koje, komentirajući Kiševe savjete upućene Milišiću, završava naoko humornom, a vrlo bitnom poentom da „savršenost nadilazi nedovršenost“. Važno je to imati na umu kad je posrijedi pjesništvo Milana Milišića.

Vjerujući u stvari

Vjerujući u stvari, vjerujem sebi
 Da ću ih koristiti do iznemoglosti
 Kraj, što mi gorča usta svakog jutra
 Približava mi se raspoređenim podjednako
 Među onim što imam i što nemam

Ali, stvari treba gomilati
 Jačati vlasništvo nad njima
 Višestruko ih koristeći
 Ne zapuštajući ih
 Ne rasvojujući

Puni oblici koje sanjam
 I kojima se one otkrivaju prostoru
 Odmotavaju slatku pohlepu
 Produženje sna
 Milinu posjedovanja

Treba ući u naviku stvari
 Odabirati ih pažljivo, pokazivati izabranim
 I uništavajući ih po potrebi
 Otrpjeti tad taj mali bol
 Kao trnce poslije buđenja –

I mi se tad goli ogledamo u stvarima
 Koje nas tako sakupljene nastavljaju
 Bolećivo vjerno, dok slabijom vlasnosti
 Krnji se cjelina i duh
 Koji gradismo...

Milišićev stil stavlja sintaksu u prvi plan; to je organiziran jezik, a svijet koji se posreduje tim jezikom uređen je, nema anarhije ili nereda među stvarima predmetne zbilje. Pjesma svjedoči da je njezin tvorac duhovno discipliniran (točnije, posjeduje discipliniranu imaginaciju) i da uspješno koordinira sve dijelove pjesme. Sintaktički raspored tako postaje saveznikom imaginacije. S obzirom na to da je ključna razina u toj pjesmi sintaktička, očite supstancijalne metafore treba samo registrirati: *gorča* usta, *slatku* pohlepu, *milinu* posjedovanja, *naviku stvari* (iako je metafora cijela sintagma, samo je jedna riječ, prema kriteriju pretpostavljene sličnosti, upotrijebljena u figurativnom značenju). Kako se odmah vidi, na razini pojedinačne riječi Milišić je konzervativan, ali zato njegova upotreba leksikaliziranih metafora nipošto nije konvencionalna. Zahvaljujući sintaktičkim rješenjima Milišićev lirski subjekt ovladava svijetom stvari oko sebe. Milišić se tu pokazuje kao realističan pjesnik (uredna sintaksa nije odraz formalističkog konstruktivizma), ne u smislu

poetičkog opredjeljenja, nego kao znak osobnoga svjetonazora kojemu je u temelju uvjerenost da postoji red među stvarima međusobno i u njihovom odnosu s čovjekom. Te stvari nisu neka samo pjesniku znana zbilja, one reproduciraju stanja koja su nam svima poznata. Metafora („I mi se tad goli *ogledamo u stvarima*“) nadaje se kao sredstvo odmjeravanja s vanjskim svijetom, a pritom podvrgavanje te vanjskosti unutarnjoj imaginaciji nije joj oduzelo ništa od stvarnosnosti. Izbor riječi i njihov raspored kao da je i sam „prepisan“ iz zbilje, apstrakcija je svedena na minimum, zbog čega je izostao konfrontacijski stil, ton sudaranja koji metafore kadšto izazovu. U Milišića je takva disciplinirana, reducirana metaforičnost elementarna lirski situacija, možda nastala sa sviješću da se o svijetu oko sebe i ne može govoriti čisto nemetaforički; metaforiziranje se tu događa kao gotovo spontana procedura u kojoj nema ekstremnih značenjskih varijanti. To pak razrješuje pitanje metaforičke motivacije (nezaobilazno u opisivanju metafora u nekog pjesnika jer daje uvid u intrinzične povode pojedinih spisateljskih postupaka): metafora nije nadgradnja na jezik (u smislu inovativne atribucije) niti je nadgradnja na objekte o kojima se govori, nego njihov konstitutivni element koji podiže razinu komunikativnosti. Vidimo, Milišić je vrlo sistematičan, domišljen pjesnik.

Posmrtna Milišićeva bibliografija daleko premašuje zaživotnu i promijenila je predodžbu o Milišiću kao pjesniku, otkrivši koliko mu je recepcija ostala razmjerno skromna, ne zahvativši cjelinu specifična, osobito po raznolikosti, poetskoga rukopisa. Njegov je poetski profil budio neke nelagode i oprez u prosudbama, čini se zbog stanovita proturječja u svakoj zbirci: širina dometa zapanjuje (pa posljedično blokira sigurnost u recepciji), a istodobno je evidentna utemeljenost u zbilji, u stvarnome. Budući da se u ranim godinama formirao u beogradskoj sredini, očekivao bi se sloj neosimbolizma uz koji je pristajao dio tzv. urbanih autora mlađih naraštaja. Ludičnost koju je pokazivao već od prve zbirke nije bila strana ni nepoznata ni srpskoj ni hrvatskoj poratnoj poeziji, no mogao je na njega utjecati i život u Londonu, gdje je svjedočio intenzivnoj sprezi pjesništva s društvenim životom i gdje je pjesnik, u antitradicionalnom ključu, reagirao na anomalije zbilje. Otud možda u njegovu izrazu sklonost konkretnoj referenciji. Njegov ludizam pak nije ni slamni-govski (koji je jezičnoimanentistički, proizašao iz dubine književnoreferentnih slojeva) ni paljetkovski (koji je morfološke, oblikotvorne naravi), a nije ni razlogovski (senzibilitet toga naraštaja toliko je pak impregniran filozofskim temeljima da se, i tematski i oblikom, udaljivao od referencije zbiljskoga, kojoj je Milišić pak težio). Prije je riječ o svojevrsnu utjecanju nadahnućima iz kulture urbanoga, o skrivenoj posveti gradu (koji njegovi građani vole pisati Grad) i njegovu kadšto nemilosrdnu i sarkastičnu naličju i izričaju. Kako ga se ipak ne bi svelo na zavičajnost, a njegov ludizam na zaigranost tipsku za poetski mediteranizam, istaknimo da mu je izvornost nesporna i da mu ne treba na silu tražiti uzore i utjecaje. Pjesma *Vjerujući u stvari* izabrana je kao program njegove poetike jer sadržava neke dihotomije i antiteze koje se u njegovu izrazu ponavljaju i utoliko su djelomično programatske. Antitetičnost je tu

dubinska, strukturna, nikako morfološka, a još manje tematska. Niz Milišićevih pjesama na rubu je lirskoga (a nisu pjesme u prozi) jer donose diskurzivnost i narativnost, nerijetko i intenzivnu bujnost i metaforičnost (primjer je narativne vokacije pjesma *Stvaranje Dubrovnika*), ponegdje gotovo epskih razmjera, a i dalje su to nedvojbeno lirski tekstovi koji nude cjelovit uvid u društvene fenomene. Jezična zaigranost, regionalno i zavičajno obilježena, povremeno skreće u grotesku i karikaturnost, no nije imanentističkoga nagruća (nije svojevrsna vježba iz jezične kreativnosti, kao kadšto u Slamniga), nego služi kao upozorenje ili provokacija, pa i politička (glasovit je primjer pjesma *Ustaška ustašca*).

Metaforičnost Milišićeva izraza ne osporava zbilju kakva jest, u njoj je sačuvan sloj prepoznatljivo realnoga; metafora zadržava poziciju lirskoga subjekta u jasnom kontaktu sa zbiljom, nerijetko s intencijom kritike zatečenoga stanja. Ta je komunikativnost, potreba da se svijetu prenese poruka, konstanta njegova pjesništva i u čitanju se prepoznaje kao intencija da se svjedoči o nečemu što se doista događalo. Njegov subjekt nije transcendentan, nego stvarnosan, jasan mu je *genius loci*, pa i kad je u ironijskom ključu i kad je bujno metaforičan. Stoga možda ne bi bilo naodmet i o pjesništvu suditi sa znanjem o drugim krakovima njegova književnoga stvaranja (putopisi, proza za djecu, radijske emisije). Polemičke je reakcije izazivao tim drugim tekstovima (u časopisima, u kazališnim knjižicama) i nije uvjerljivo pomišljati da sve to nije imalo odjeka i u pjesništvu. Dihotomije između lirskoga i epskoga, zgusnutosti i lapidarnosti s jedne te narativnosti i diskurzivnosti s druge strane, između pjesništva i časopisnoga tekućega proznoga osvrtnja, između nepragmatične akribije i boemske provokacije, sve su te opreke, a ima ih još, ocrtale književni, ali i javni lik Milišićev. Posmrtna kritika ne bi smjela ići u smjeru produblivanja tih dihotomija, ali ne smije ni zanemariti evidentnu bipolarnost koja mu prožima svekoliko djelo.

Utoliko je važnija dubrovačka sastavnica u njegovu opusu; valjalo bi kritički raspetljati nizove referencija i asocijacija umotane u metaforičnost, iako sam pjesnik nije umicao denotativnosti i eksplicitnosti kad je o Dubrovniku riječ (pjesme *Kad je Bog stvarao Dubrovnik*, *Popivina*; podsjetimo da je prva navedena pjesma bila i uprizorena u Kazalištu Marina Držića 2015). To je središnji sadržaj Milišićeve „patologije svakodnevnoga“.²⁷ Pjesme ostavljaju dojam nedovršenosti, lakoće i brzine u nastajanju, usputnosti u zbiljskoj svakodnevici; možda upravo zato što se pretpostavlja da pjesnik na njih nije stigao staviti završni pečat, nude raznolike smjernice u čitanju i tumačenju. Potenciranje svakodnevice i prepoznatljiva životnoga okružja potraga je za tematskom elementarnošću, za pročišćenošću od raznih kulturnih i kvazikulturnih naslaga (koje su „napadale“ baš u vrijeme kasnoga Milišića, kad medijska kultura

27 Sintagma „patologija svakodnevice“ pripada Zvonimiru Mrkonjiću koji je, uz Cvjetka Milanju (u sv. 3 studije *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.*, Zagreb 2002), posvetio iznimnu pažnju ne toliko antropološkim koliko upravo poetski supstancijalnim značajkama Milišićeva pjesništva („Strah u vrtu“, u knj. *Fleka, e*, Zagreb 2001).

konačno i u nas probija opnu masovnosti, već tada pokazujući da će progutati sve druge, naročito književne horizonte). Nabranjanje svakodnevnih, malih pojedinosti, sitnica koje svi vidimo i čujemo, složenih naoko nasumično, sve to sugerira da je to bitan smisao koji vrijedi poetski posredovati i da ne treba tražiti uzvišenosti izvan života samoga jer najviši je smisao skriven u ponavljajućim, podrazumijevajućim stvarima svačijega, prosječnoga života.

Ne našavši svojega hrvatskoga priređivača sabrane poezije, Milišić bi mogao imati više sreće s hrvatskim ocjenjivačima. Opus mu je u cjelini nedovoljno iščitan i vrednovan, pa tek predstoji uložiti napor tumačima koji nemaju životne i generacijske poveznice s pjesnikom (jer njegovo su djelo dosad podrobnije analizirali ponajviše njegovi životni suputnici, kritičari s kojima je prijateljevao) da zahvate u meritum jednoga od najmodernijih poetskih glasova suvremenoga hrvatskoga pjesništva. Premda antologiziran, Milišić kao da se tek ustaljuje u hrvatskom pjesništvu, ostavši zadugo onkraj toga korpusa. Razlozi ne mogu biti unutarknjiževni (jer Milišić nije poetički neuklopljiv, dapače), više su medijske naravi: obilježen gotovo arhetipskom pogibijom, u mitskom trenutku novije hrvatske povijesti, s biografijom i porijeklom koji usložnjavaju percepciju njegova javnoga djelovanja, usidren između dviju tobože antipodskih kultura, nije se nametnuo kao književnoznanstvena tema, osim onima koji ga posvjedočuju suživotom s njim. Zadaća je stoga i ovoga uvida naglasiti koji se sve smjerovi otvaraju: osim metaforičnosti, koja poziva da je se stalno iznova komentira i uspoređuje, i sa suvremenim i s modernističkim poetikama (u smislu povijesnoga modernizma, kao paradigme), nadaje se još nekoliko za Milišića karakterističnih momenata – tema metafore otvara analizu pjesnikova odnosa prema zbilji, pri čemu se nameće definiranje suptilnijih razlika između empirijskoga, dokumentarnoga, stvarnosnoga i neorealističkoga. Može bitni istraživački trokut sastojao bi se od predmetnosti, empirije/svakidašnjice i postupka narativizacije. Odnos među njima nije jednostavan jer Milišić nije „medijski“ pjesnik koji dokumentira zbilju kakva jest (unatoč tome što je razaznajemo), stoga upravo uvid u načine metaforiziranja može biti put u središte njegove poetike i pronicanje u karakteristične postupke stiliziranja predmetnosti. Pomno čitanje neće se zadržati na konkretizmu i denotacijskim značenjima, nego će izvjesno dospjeti do poetike egzistencijalizma, do svojevrsne metajezgre Milišićeve konkretnosti i predmetnosti. Zaključimo (više preliminarno), Milišićev je poetski prostor egzistencijalistički i iskustveni, a stvarnosnost proizašla iz toga iskustva služi preispitivanju društvenih fenomena stabilna, ponavljajućega statusa, pričem ih lirski subjekt intencionalno destabilizira.

4.

Dijelom uvida o metafori u pjesničkom tekstu (ili u lirskoj pjesmi, kako je ovdje, u sentimentalnom ključu, postavljeno) te uvida u mogućnosti interpretativnoga opisa takva teksta, umjesto definitivnijega zaključka o tzv. pjesničkoj

metafori može se misliti (a da se ostane na polju književnoga teksta i njegove interpretacijske eksplikacije) kao o sveobuhvatnijem, fenomenološkom pojmu koji se ne svodi na opisivanje moći metafore kao stilske figure ni modusa njezina funkcioniranja u fikcionalnom tekstu (u kojem je metafora, u kategorijalnom smislu, „pogrešna“ ili „lažna“), jer metafora kao figura mišljenja nije, dakako, samo pitanje jezične kompetencije. Metaforu u pjesničkom tekstu ne može se svoditi na opis stilske figure niti se semantička preinaka u metafori nužno treba poravnavati s njezinim „doslovnim“ prijevodom. Iz filozofijskog opisa mehanizma metafore²⁸ za čitanje književnoga teksta važnima se čine tri točke: prvo, uvjerenje da jezična kompetencija snažnije od konteksta utječe na uspostavljanje metaforičkoga značenja (u književnoteorijskom obzoru kontekst se tretira minimalno dvojako: kao tekstualna instanca i sintaktička kategorija koja se tiče diskurzivne razine realizacije pjesme te kao integrativno načelo koje ujedinjuje postupak rekonstrukcije značenja u pjesmi sa strategijom čitanja i čitateljskom kompetencijom interpretatora). Drugo, ako se metaforu tretira kao ekonomično jezično sredstvo koje sažima nekoliko nesrodnih značenja i svrha mu je primarno spoznajna (a ne estetska), metafora (naglasimo, kao pjesničko sredstvo) postaje nezaobilazno kompozicijsko i semantičko oruđe, spasonosno uvijek kad je doseg doslovnoga značenja nedostatan da bi prenio poetsku poruku. I treće, opreka lažnoga i istinitoga u metaforičkom kontekstu, objašnjena tako da se „lažnosti“ metafore ne oduzima spoznajni karakter, oslobađa interpretaciju pjesničkoga teksta obveze da strane u metafori spaja s odgovarajućim referencijama u predmetnoj zbilji jer, bez obzira na autoreferencijalnost književnoga diskursa, ne postoji opasnost da pjesnik neće biti shvaćen ako je skovao pogrešnu atribuciju. Naprotiv, metafora priopćuje svojstvo predmeta koje je od fundamentalne važnosti za spoznaju toga predmeta jer ne izražava ono što je empirijski evidentno, nego oblikuje perspektivu koja manje izriče ono što jest, a više ono što bi moglo biti. Time se ulazi u vječno pitanje svrhe metafore u književnom tekstu koje, iako spekulativno, omogućuje spoznajno i emocionalno povezivanje pjesnika i iskustva koje, uvijek iznova, čitajući i tumačeći metaforu proživljava čitatelj.

28 Usp. Kelčec-Suhovec (2000).

Izvori

- Janko Polić Kamov. *Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU* 12 (1986) 34/35.
- Polić Kamov, Janko. 1968. *Pjesme, novele, drame, eseji*. Pet stoljeća hrvatske književnosti, 83. Zagreb.
- Marjanović, Milan. 1907. Janko Polić Kamov. *Savremenik* 11: 702–703.
- Matoš, Antun Gustav. 1907. Lirika lizanja i poezija pljućkanja. *Hrvatska smotra* 11: 547–551.
- Milišić, Milan. 2001. *Fleka, e*. Zagreb: Meandar.
- Milišić, Milan. 2016. *Sabrana poezija*. Novi Sad: Kulturni centar.
- Petrač, Božidar. 1980. *Kamov (bibliografija)*. Zagreb: NSB.
- Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, 12. 1973. Zagreb: JAZU.
- Šimić, Stanislav. Veliki psovač i Antijob. *Savremenik* 25 (1936) 3: 81–88.
- Trpković, Jelena (ur.). 2005. *Hommage Milišiću*. Beograd: Forum pisaca.

Literatura

- Aristotel. 1983. *O pjesničkom umijeću*. Prev. Zdeslav Dukat. Zagreb: August Cesarec.
- Beardsley, Monroe C. 1962. The Metaphorical Twist. *Philosophy and Phenomenological Research* 22 (3): 293–307.
- Biti, Vladimir. 1996. Metafora: uvod u stanje pojma. *Književna smotra* 100 (2): 151–154.
- Black, Max. 1962. *Models and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press.
- Brooks, Cleanth. 1947. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. New York: Reynal & Hitchcock.
- Dobrzyńska, Teresa. 1994. *Mówiąc przenośnie: studia o metaforze*. Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.
- Faryno, Jerzy. 1993. *Dešifriranje ili Nacrt eksplikativne poetike avangarde*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- Flaker, Aleksandar. 1982. *Poetika osporavanja*. Zagreb: Školska knjiga.
- Friedrich, Hugo. 1969. *Struktura moderne lirike*. Zagreb: Stvarnost.
- Gadamer, Hans-Georg. 1978. *Istina i metoda*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Genette, Gerard. 1985. *Figure*. Beograd: Vuk Karadžić.
- Głowiński, Michał; Aleksandra Okopień-Sławińska (ur.). 1983. *Studia o metaforze, I–II*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

- Jakobson, Roman. 1987. *Language in Literature*. Cambridge – London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Jakobson, Roman; Morris Halle. 1988. *Temelji jezika*. Zagreb: Globus.
- Kelčec-Suhovec, Barbara. 2000. Metafora – o njezinu biću i onome što može izricati. *Filozofska istraživanja* 1 (76): 197–208.
- Kravar, Zoran. 1976. Metafora: nacrt za povijest termina. *Teka* 12: 867–897.
- Kravar, Zoran. 1984. Liričnost Polićeve *Psovke*. *Gordogan* 15–16: 240–254.
- Lakoff, George; Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago – London: University of Chicago Press.
- Lodge, David. 1988. *Načini modernog pisanja*. Prev. Giga Gračan i Sonja Bašić. Zagreb: Globus – Stvarnost.
- Matoš i Kamov: paradigme prijeloma. *Komparativna povijest hrvatske književnosti* 16 (2014).
- Milanja, Cvjetko. 1996. Pjesništvo Janka Polića Kamova. *Književna revija* 5–6: 119–131.
- Mukařovský, Jan. 1986. *Struktura pesničkog jezika*. Prev. Aleksandar Ilić. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Nöth, Winfried. 2004. Metafora. *Republika* 2: 61–72.
- Poggioli, Renato. 1975. *Teorija avangardne umetnosti*. Prev. Jasna Janićijević. Beograd: Nolit.
- Popović, Bruno. 1970. *Ikar iz Hada*. Zagreb: Kolo.
- Richards, Ivor Armstrong. 1988. *Filozofija retorike*. Prev. Aleksandar I. Spasić. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- Ricoeur, Paul. 1981. *Živa metafora*. Prev. Nada Vajs. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Solar, Milivoj. 1985. *Mit o avangardi i mit o dekadenciji*. Beograd: Nolit.
- Stamać, Ante. 1978. *Teorija metafore*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba.
- Stamać, Ante. 2004. Sedam stavaka o metafori. *Republika* 2: 57–60.
- Todorov, Tzvetan. 1986. *Simbolizam i tumačenje*. Prev. Jovica Aćin. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- Užarević, Josip. 1995. Tropi i jezik. Zapažanja o metafori, metonimiji i sinegdohi. U: *Tropi i figure* (ur. Živa Benčić i Dunja Fališevac): 105–112. Zagreb: ZAZNOK.
- Žmegač, Viktor. 1997. *Duh impresionizma i secesije*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu.

Metaphor in Lyric Poetry

Summary

Considering both the all-encompassing and inscrutable nature of the topic in the title, this article briefly and in a simplified manner presents the most important – or the most prominent – basic theses regarding the position and status of the term metaphor in modern poetry as a separate topic within literary studies. In view of the complexity and variety of approaches to the metaphor in a poetic text, I will attempt to explain why it is still important to return to lyric poetry interpretation as a source of knowledge about the metaphor. In order to underline the changes in metaphor through the Modernist period, I will underline the differences in metaphor in a poem from the Modernist period (by Janko Polić Kamov) and a contemporary poem (by Milan Milišić). The goal is to gain insight into the importance of differentiating among metaphors of the poetics pertaining to different periods and epochs through the interpretation of poems, which leads to the conclusion that the metaphor, as an immanently linguistic mechanism, authentically (perhaps the most authentically?) testifies to the poetics of the stylistic formation in which it was created.

Ključne riječi: metafora, lirska pjesma, interpretacija, Janko Polić Kamov, Milan Milišić

Keywords: metaphor, lyric poem, interpretation, Janko Polić Kamov, Milan Milišić