

Тихомир Д. Брајовић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 6. 10. 2017.
Прихваћен: 23. 10. 2017.

ПОЈАМ ХИБРИДНЕ ЛИРИКЕ

Проблем хибридности у естетици и науци о књижевности. Историчност као нужна перспектива у разумевању постанка и развоја хибридних лирских форми. Лирски жанр и појам хибрида: орално-извођачки почеци; од идеалистичко-романтичарског схватања поезије до симболистичко-модернистичког концепта „чисте поезије”. Језик као „материјал” песничтва. Модерна схватања песничког језика и проблем „језика” у уметности уопште. Естетичке теорије о алогографијском и аутографијском начину постојања уметничких дела. Појам дискурса и појам „говорних жанрова”. Интердискурзивност и хибридность. Аутореференцијалност, ауторефлексиивност и металиричност. Разлика између појмова „лирски хибрид” и „хибридна лирика”. Три вида интердискурзивног „укрштања” у лирици: интерлигвални, интермодални, интермедијални хибрид. Експликативно-интерпретативни примери. Питање будућности лирике у светлу појаве хипертекстуалне дискурзивне праксе и њој одговарајућих, дигитално-компјутерски генерисаних форми и жанрова.

Кључне речи: хибрид, лирика, историчност, жанр, говорни жанр, песнички језик, дијалогичност, интердискурзивност, модус, медиј.

Писати о *хибридним* својствима лепе књижевности значи на подручје уметности и естетских творевина применити појмовно-логичку и дискурзивну апаратуру која иначе припада ванестетским областима и дисциплинама. Није то, наравно, ништа ново за науку о књижевности. Као

* tbrajo@eunet.rs

и у домену теорије *књижевних родова и врста*, у новије време назване још и *генеологијом*, овакав приступ подразумева метафорично схваћено прилагођавање егзактних, природно-научних, у овом случају биолошких термина и категорија особеним, у највећој мери неегзактним појавама и односима који владају у тзв. хуманистичким дисциплинама и областима. Реч је заправо о широко применљивом дејству оног трополошког „преноса” који почива на уочавању да је „највећи број наших свакодневних система концептуализације по својој природи метафоричан” (Лакоф, Џенсен 2003: 4), при чему, најчешће, употребљена „метафора се више не опажа, него се узима као властити смисао” (Дерида 1990: 10).

У светлу савременог стања наука о човеку та *генеричка метафорика*, на којој су засноване теорија жанрова и схватање о хибридном својствима књижевних творевина, на начелном нивоу разумевања неизбежно призива актуелну проблематику тзв. *политике идентитета*, с тим што би овде по аналогији могло да се говори и о нарочитој *поетици идентитета*. Ако је хибридно све што је „мешовито” јер је настало „калемљењем” чинилаца или елемената различитог „порекла”, онда се, наиме, чак и у дифузном, неегзактном пољу хуманистичког знања неминовно поставља питање „одрживог” идентитета као онога што је увек истоветно себи самоме, у значењу „хомозиготног” порекла као „једнородног” и генерички „чисто”, или пак у самоме себи може бити „хетерозиготно” и „дивергентно”, односно „укрштено” и „нечисто”, у смислу „разно-родности”, односно „разно-врсности”, а да при томе и даље буде идентитетски ваљано.

Културолошки значај ове перспективе разумевања постаје јасно разазнатљив на примеру ликовних уметности, и иначе радо и често узиманих у обзир приликом расправљања о хибридном својствима уметничког стварања. Тако и данас, у доба раније незамисливих техничко-технолошких могућности које су легитимно на располагању практично свима, још увек постоји немали број оних који ће следити пуристичку логику и као уметничко дело у првом реду означити ликовну творевину која је изведена неком од традиционалних и „чистих” сликарских, односно вајарских техника (уље, пастел, акварел, темпера, оловка, дрворез, камен, бронза итд.). *Колаж*, односно *бриколаж*, једнако као *инсталација* или, рецимо, тзв. *кинетицка скулптура*, иако интегрисани у савремени систем пластичних уметности, као да, с друге стране, управо због своје ослоњености на „мешовиту” употребу различитих материјала, изражајних медија или функционално-рецептивних потенцијала, остају у зони „изведених” естетских (ид)ентитета и њима примереног прихватања које подразумева на известан начин „другостепену” културну вредност.

Чини се да ни књижевност није остала изван инерције оваквог поимања. Управо *лирски жанр* или модус, односно „род” у традиционалној терминологији, представља можда и најбољи пример тог дејства и њему иманентне логике макар номиналног давања формативног првенства естетски „чистим” и немешовитим (ид)ентитетима. И то упркос већ столетном постојању модернистичких тенденција које су озбиљно довеле у питање, ако не и сасвим анулирале стару, нормативно или пак проскриптивно засновану жанровску систематику.

При томе треба узети у обзир чињеницу да је историčnost жанрова феномен који већ сам по себи релативизује „надисторијски” успостављен генолошки поредак као теоријску опсену своје врсте. Изворно настала као *орални*, а то значи и *перформативни* жанр (Волф 2005: 38), по правилу намењен јавном, колективно пријемчивом извођењу, лирика је, наиме, у својим раним облицима готово увек намењена гласном говорењу и/или певању, што значи да је праћена музиком или бар неким музичким елементима (ритам, мелодија, напев итд.), па је, према томе, већ у својим почецима (фолклорне обредне песме, средњевековно сакрално појање, трубадурска лирика итд.), али и у неким доцнијим облицима (вокална сериозна песма; немачки *Lied*; француска шансона, англо-амерички рок-сонг и др.) била, каткад и остала, заправо књижевно-музички, дакле *хибридни* жанр у широко схваћеном значењу тога појма. Уосталом, и неки други, изразито извођачки жанрови су интенционално (драма), односно структурално (опера, мјузикл) такође настајали као *хибридни*, будући да су подразумевали садејство различитих уметности (поезија/књижевност, позориште, музика, сликарство, плес/балет, филм), а као такви у потпуности или највећим делом постоје и данас.

С друге стране, један од пресудних момената у генолошкој повести уметничке књижевности као академски канонизованог подручја свакако је представљала идеалистичко-романтичарска апсолутизација песништва као магистралног умећа, крунисана чувеном Хегеловом дефиницијом према којој *поезија (die Poesie)*, схваћена овде као целокупна „говорна уметност [die redende Kunst]”, представља „онај *тоталитет* који (...) уједињује у себи две крајности од којих једну представљају *ликовне* уметности, а другу *музика*” (Хегел 1986: 363), због чега „она и није везана више-мање за једну одређену уметничку форму, већ постаје *општа* уметност [die *allgemeine Kunst*], то јест уметност која је у стању да сваку садржину (...) уобличава и изражава у свакој форми” (Хегел 1986: 370). Посебност *лирске поезије (die lyrische Poesie)* исказана је при томе тврдњом да њену „праву садржину представља сама душевност, субјективност као таква

[das Gemüt selbst, Subjektivität als solche]”, а то значи „нешто сасвим случајно [das ganz Zufällige]” (Хегел 1986: 519–520 *passim*), односно лично као инстантан израз оног свепрожимајућег принципа *поезије* као *опште уметности*, које онда све друге, појединачне уметности, попут музике, сликарства или архитектуре, рецимо, чини на изванредан начин хибридни, тј. „мешовитим” и „нечистим”, у значењу формативне разно-родности и „хетерозиготности”.

Најважнија последица ове, историографски индуковане и посредне релативизације уобичајеног поимања *уметничког хибрида* очитује се у запажању да, иако „о уметничким формама мислимо као о хибридни онда кад оне, концептуално гледано, могу да буду декомпоноване на две или више различитих артистичких активности или транспарентних медија” (Левинсон 1984: 5), практично гледано, „уобичајено схватање хибридног уметничког облика није структурално чисто”, будући да је „хибридни статус првенствено *историјски* условљен, као што је то, на изванредан начин, случај и с биолошким хибридом. Нека уметничка форма је хибридна захваљујући свом развоју и пореклу, захваљујући свом појављивању у подручју претходно постојећих артистичких активности и делатности, од којих су две или више у неком смислу комбиноване”, а то заправо значи да уметничка хибридна „постаје разветна једино захваљујући историјским околностима у време настанка и медијима који су већ конституисани као такви” (Левинсон 1984: 6).

То такође значи и да данашње разумевање онога што би могло или требало да буде именовано као *хибридна лирика* скрипторско-белетристичке провенијенције мора неизбежно да буде историјски условљено, односно релативно у односу на теоријски консеквентан и апстрахован појам „чисте”, нехибридне лирике. Уосталом, и сама *чиста поезија* (*poésie pure*), другачије именована као *апсолутна*, представља повесно генерисан појам, она је у неку руку развојни врхунац истог оног идеалистичког схватања, сажетог у Хегеловом разумевању лирске поезије као повлашћеног израза „саме душевности” и „субјективности као такве” и преточеног у општеромантичарско веровање у лирику као „песничку норму”, при чему су „’чиста’, или ’највише песничка’, или ’права поезија’ [vraie poésie] оне песме или њихови делови за које се мисли да су особен израз страсти и ухићења” (Ејбрамс 1953: 86).

Управо то разумевање, чини се, обликује и начелно радикално постромантичарско и (пост)симболистичко схватање, оличено у тврдњи Пола Валерија да „песников проблем треба да се састоји у томе *да из тог практичног инструмента* [тј. језика – прим. Т. Б.] *извуче средства којима*

ће остварити дело суштински не-практично” (Валери 1979: 165), „где би претварање једне мисли у другу било важније од саме мисли, где би игра фигура садржавала стварност предмета, – тек тада би се могло говорити о чистој поезији као о нечем постојећем” (Валери 1979: 168). Чиста поезија је, дакле, „фикција настала из посматрања, која нам треба послужити да одредимо нашу идеју о песмама уопште” (Валери 1979: 162).

И мада би из овога легитимно могао да следи теоријски „чист” закључак да је онда сва постојећа лирска поезија у мањој или већој мери у ствари хибридна, тј. „нечиста” у апсолутном значењу речи, ми му се нећемо приклонити, зато што би то уједно значило пристајање уз логичку инерцију која речито или прећутно поставља пуристички апсолутизам у средиште актуелне *поетике идентитета*. При томе нећемо негирати ни запажање да *чиста поезија*, иако је – строго узев – тек појмовни конструкт, пресудно обележила модерно песништво у виду формативног идеала којему је у једном значајном интервалу модерне поезије самаравана готово сва релевантна песничка пракса.

Почев од Малармеа, преко Валерија и надреалиста, па до Миљковића и многих других песника пре и после Другог светског рата могуће је, наиме, говорити о песничком деловању које се доживљава као својеврсна и далекосежно утицајна афирмација *чисте поезије*, у смислу мањег или већег приближавања остварењу овог радикалног артистичког концепта. Поменути утицај огледа се, такође, у чињеници да и савремени покушаји теоријске систематизације дистинктивних обележја у много чему неухватљивог „протејског” лирског жанра као једну од најизразитијих одлика не могу да заобиђу управо идеално пројектовану, прижељкивану „’апсолутност’ лирских исказа” (Wolf 2005: 39), у новије време често означавану појмом *аутореференцијалности*, у смислу оног „квалитета песничког језика који текстуалност песме ставља испред њене референцијалности” (Jäger 1996: 8), односно термином *ауторефлексивности*, у значењу онога „што *сама* песма има да каже о сопственој природи”, а што онда евоцира у извесном смислу самодовољно, „органиско јединство песме” (Калер 1985: 51).

Према томе, појам *хибридне лирике* узимамо овде у релативном, историјски одређеном значењу речи, омеђеном (пост)романтичарским, односно модерним и једним делом савременим схватањима књижевности и лирског песништва која су неизбежно и сама повесно условљена епохално ширим, естетичким и културним контекстом разумевања уметничких феномена и појава. Уосталом, актуелно гледање на ову проблематику отвара и обратну перспективу, будући да отвара могућност да се „доведе

у питање естетска докса модернизма и паралелно конституисана теорија [лирске] песме заснована на формализму и структурализму”, што значи да рачуна и с појмом *не-лирске поезије*, односно поезије која није лирска у ужем, традицијски афирмисаном смислу речи и која је дете савременог технолошког доба (нпр. сцијентистичка, стохастичка поезија, „flarf poetry”, „found poetry” итд.), а која у поменутом контексту бива схваћена као други члан новог *жанровског дија-система*, опониран романтичарско-модернистичком идеалу „чистог” песништва, односно као „дестабилизујући и трансверзално дискурзивни модус, као нешто више од једноставне негације лирских варијанти песничког дискурса” (Казаз 2012: 30–31)

Као другде у границама модерне уметности, и у пољу књижевности појам *хибридне лирике*, другим речима, могућ је тек захваљујући схватању да су „мешовити” феномени, етиолошки и гледано и дескриптивно казано, облици „*који настају актуелном комбинацијом или међусобним прожимањем ранијих форми*” (Левинсон 1984: 6), уз додатак који се тиче могућности да у настанку таквих феномена равноправно учествују и новонастајуће, актуелне форме. Ако, дакле, као референту „тачку” модерног поимања лирике разумемо (пост)романтичарску „лирску норму” као *тежњу* према прагматично „чистом” и субјективно „апсолутном” изразу, са свим оним што она имплицира, онда као хибридную лирску форму можемо да доживимо сваку ону песму, односно песничко опредељење, које – гледано из ове, теоријски још увек виртуелне, но практично и те како делотворне перспективе – може да буде „декомпоновано на две или више различитих артистичких активности или транспарентних медија” (Левинсон).

Али пре него што приступимо конкретном разматрању типолошких могућности *хибридне лирике* потребно је, чини се, направити још једну, начелну разлику између овог појма и онога што би могло да буде по-дведено под комплементаран појам *лирског хибрида*. Најкраће казано, а с обзиром на претходно изложено, *лирски хибрид* била би свака уметничка или књижевна творевина која у крајњем исходу задржава не-лирски жанровски статус, иако је приметно, односно значајно обележена лирским квалитетом (афективна стилска и реторска визура *лирског романа*; мелодијска једноставност и тематска сведеност „лирске свите” (*lyric suite*); изражајна не-практичност и колоритна „чистота” апстрактног сликарства итд.). Захваљујући примени истих начела разумевања, *хибридна лирика*, с друге стране, остаје у формалним и генолошким границама лирског песничког рода, и то упркос различитим изражајним експериментима и конструктивним захватима, односно „контаминацији” структурним чи-

ниоцима других, не-лирских модуса или пак некњижевних медија, зато што квалитет и(ли) каквоћа самог лирског медија овде имају функцију структуралне и жанровске доминанте.

Изворни медиј или уметнички „материјал” у којем настаје лирска поезија представља, наравно, *језик*. Отуда се и хибридноста лирике у првом реду мора разумевати у односу на ову круцијалну чињеницу. Појам хибридне лирике могућ је, отуда, само тамо где у оквиру једног те истог, преовлађујуће лирског остварења распознајемо два или више медија, односно артистичких активности, уз запажање да је, захваљујући особености језика као лингвистичке и уз то поливалентне културне творевине, уједно намењене свакодневной и несвакодневной, инклузивној и у неку руку ексклузивној комуникацији, осим о „укрштању” потпуно оделитих артистичких медија (реч, слика и др.), у овом случају такође могуће говорити и о комбиновању или „мешању” различитих знаковних система, односно језика, или „језика”, у нешто флексибилнијем, изведеном значењу појма.

Да бисмо разумели о чему је заправо реч неопходно је да имамо у виду разликовање између две врсте теорија о постојању уметничког дела, „реалистичких” и „идеалистичких”, оних које претпостављају нужно постојање *артефаката* или *физичких предмета*, и оних које претпостављају само *замишљене* или *естетске предмете* (Војхајм 2002: 41). Проистекла из старе недоумице о пореклу аутентичности уметничког дела, по утицајном разумевању Нелсона Гудмена ова схватања, начелно гледано, деле уметности на две групације, на „једностепене” („one-stage”) и „двостепене” („two-stage”), *аутографијске* (нпр. сликарство) и *алографијске* (нпр. музика) уметности, оне код којих је аутентичност утврђива једино у поређењу оригинала и фалсификата, и оне код којих аутентичност није могуће установити на овај начин, будући да су њихова дела подложна масовној репродукцији која практично не утиче на доживљај и статус онога што их заиста чини уметничким остварењима или догађајима (Гудмен 1968: 113–114).

Нарочит положај књижевности огледа се у чињеници да њена остварења, иако у основи „једностепена” као и дела ликовне уметности, а то значи одређена превасходно уметниковим креативним гестом, а не и могућом репликацијом или интерпретацијом, као у случају музике, којој је увек потребан посредник на путу до публике, због тога што су у даљој рецепцији и сама подложна техничкој репродукцији или репликацији ипак не припадају аутографијском, него алографијском, базично „другостепеном” модусу, што значи да је „свака тачна копија песме или романа исто тако

оригинално дело као и било које друго” (Гудмен 1968: 114). Сажимајући теоријске консеквенце овакве поделе, Жерар Женет умесно примећује „да су *алографијски* (идеални) предмети исцрпно дефинисани својим посебним идентитетом (пошто немају бројчаног идентитета којим би се разликовали) и да су *аутографиски* (материјални) предмети суштински дефинисани својим бројчаним идентитетом” (Женет 1996: 28).

Преовлађујуће алографијско устројство белетристичке креације стога упућује на закључак да „хибридни” квалитет књижевног дела заправо не може, као у случају ликовног умећа, да почива на комбиновању материјалних, него „идеалних” предметности. Литерарна хибридна није дословне, него изведене, „другостепене” или симболичке природе. У модерној, скрипторски доминантној књижевности она је, другачије казано, тек „знак” или емблематична представа онога што другде, у пластичној креацији, примерице, настаје фактичком комбинацијом материјала или спајањем различитих предмета. Видећемо даље да то важи чак и у случајевима наоко директне употребе ликовних мотива, односно дела која овде бивају саображена графичко-штампарском режиму посредовања књижевних текстова, појављујући се унутар литерарне структуре као нека врста „другостепених”, алографски прилагођених репродукција или пак репродукованих „цитата”.

Због претходно изложеног могло би да се каже да и сам језик као лингвистички „материјал” књижевног умећа у оквиру конкретног, „живог” белетристичког дискурса дејствује у неку руку „другостепено” и „изведено”, у оном смислу у којем, „упоређен с материјалом вајарства и сликарства, језик (...) има још и знаковни карактер, из којег извире и његова релативна независност од чулног опажања” (Мукаржовски 1986: 55). То га чини носиоцем нарочите, *естетске функције*, а њу одликује „усредсређивање пажње на сам језички знак”, што „представља праву супротност усмерености на саопштење (комуникацију), која је истинска сврха језика” (Мукаржовски 1986: 50).

Није, наравно, тешко сагласити се и с нешто другачијом визуром, из које се уочава „идеја посебног, јединог и јединственог језика поезије” као „карактеристична утопијска филозофема песничке речи” (Бахтин 1989: 43). Естетска аутономност, односно категоријална утопичност два су, рекло би се, наспрамна лица исте невоље с начелним, теоријским разумевањем *песничког језика*, а у ширем значењу речи и језика лепе књижевности уопште у његовој алтернативној функционалности, у исти мах уметничкој и не-само-уметничкој. „Језик романа је систем ’језика’”, примећује у том смислу и један од најутицајнијих модерних проучавалаца књижевности,

Михаил Бахтин (Бахтин 1989: 16), у покушају да разуме шта се то збива с језиком кад уђе у естетску употребу.

Управо због тога аутор *Проблема поетике Достојевског* и низа других познатих студија у анализи романеског језика, у оквиру којег се неумитно сусрећу и „укрштају” говор приповедача, актера, посматрача итд., прибегава термину *хибридна конструкција*, у значењу сваког исказа „који по својим граматичким (синтаксичким) и композиционим обележјима припада једном говорнику, али у којем су стварно помешана два исказа, два говорна манира, два стила, два ’језика’, два смисаона и два вредносна видокруга” (Бахтин 1989: 63). Тако се језик наративне фикције овде, чини се, у односу на песništво указује само као стилски очевиднији и конвенционално прихватљивији у испољавању оног темељног својства језичке актуелизације што га Бахтин, с далекосежним импликацијама, у различитим радовима именује као *дијалошку оријентацију речи* која је „природна оријентација сваке живе речи”, јер „на свим својим путевима ка предмету, у свим правцима, реч се среће са туђом речи и мора са њом ступити у живо и напето узајамно дејство” (Бахтин 1989: 34).

Овај, стилски локализован дијалогизам Бахтинових „хибридних конструкција” у ствари представља исто оно што – казано актуелним теоријским речником – обухвата и феномен *интердискурзивности*, по неким тумачима јасно уочљив још у романтичарској лирици, која „проблематизује [сопствени] модус откривајући трагове других гласова унутар привидно аутономног лирског гласа” (Раџан 1985: 195), повесно одређеног већ помињаним уверењем да „чиста лирика је монолошка форма (...) обележена искључивањем другог, путем којег постајемо свесни разлике сопства од себе самога” (Раџан 1985: 196).

Ако, дакле, појам *дискурса*, у оном смислу који он има у оквиру савремене *теорије дискурса*, разумемо у опсегу од сваког језичког исказа или „садржаја” већег од реченице па до „ширег распона социјалне праксе која укључује и нелингвистичке и неспецифично језичке инстанце” (Шифрин и др. 2008: 1), онда, чини се, нема препреке да појам *хибридне лирике* разумемо као *интердискурзивно транспарентан и естетски ауторорефлексиван, односно реторски самосвестан вид испољавања модерно схваћене дијалогичности песничког језика*. Па ако је писање песама у уобичајеном, од романтизма до модернизма владајућем значењу речи, једна врста ексклузивне дискурзивне праксе, омеђене посебним статусом песничког језика и идејом „чисте” лирике, онда је стварање хибридне лирике несумњиво *интердискурзивна пракса* која је ексклузивна „на други степен”, тј. тек у односу на ту, конвенционално схваћену лирску

„норму”. *Интердискурзивност хибридне лирике* при томе, подвлачимо, подразумева *транспарентну, изражајно реализовану дијалогичност*, а не њен привид, не квази-дијалогичност, о било којем виду „разговора” или изражајне „размене” да је реч.

То значи да тзв. песме с „улогом” или „улогама” (нем. Rollengedichte), као лирска остварења у којима „проговара” један или више (не)људских „гласова”, а које разазнајемо као засебне лирске „ликове”, стриктно гледано није могуће разумети као „хибридне”. Јер када, рецимо, читамо Попин познати циклус „Кост кости”, ми онда два сучељена коштана „гласа” („Хоћеш ли да будеш / Кичма муње // Кажи још нешто // Шта да ти кажем / Карлична кост олује // Кажи нешто друго // Ништа друго не знам” итд.) заправо без много двоумљења „идентификујемо” као реторске „маске” оне у много чему монолошке, субјективне свести/инстанце која својом особеном визијом света обухвата и уобручава цео лирски „универзум” а која је најчешће препознавана као теоријски дистинктивно обележје лирског „рода”.

Естетски дистингвиран и литерарно релевантан феномен хибридности на делу је, према томе, тек тамо где се дословно или симболично, али увек транспарентно, спајају и „срастају” различити језици (или „језици”), односно дискурси, и то не у сврху стварања изолованог „епизодичног” ефекта, него у значењу структурно релевантног појављивања које производи нову, сложену лирску целину своје врсте. Ваља приметити да овакав закључак не задире у проблем онтолошког статуса лирског „рода” и његове карактеристично субјективне перспективе, већ га само ставља у другачији, поетички софистикованији и интерпретативно захтевнији контекст разумевања, онакав какав је присутан и у простору епске/прозне књижевности у оним случајевима, примерице, у којима постаје очевидно „укрштање” две или више онтолошки нехијерархичне наративне инстанце, као што су тзв. *непоуздани приповедачи* („unreliable narrators”) у теоријски утицајној класификацији Вејна Бута. Као што „аутономно” дејство непоузданих приповедача, који су у исти мах и актери, и то без посредничке улоге неког ауторског/свезнајућег приповедача, имплицитно упућује на фикционалну конструкцију романа тока свести (Џојс, Фокнер), тако, наима, бива и у хибридној лирици, чија транспарентна интердискурзивност заправо и сама имплицира еминентно фикционално устројство лирске песме. За разлику од песме „с улогом”, која своју фикционалност открива већ самом „чујном” каквоћом лирског „гласа” и става, „хибридна” песма чини то, наима, посредно: структурно и композиционо, „нечујном” али и те како делотворном каквоћом саме своје интердискурзивне конструкције.

Стога се и видови испољавања поетичког феномена који означавамо појмом *хибридне лирике* по правилу одликују према *доминантном типу интердискурзивности* који је распознатљив у њима. На основу претходно казаног, могуће је, верујемо, разликовати три формативно комплементарна вида, а то су *интерлингвални*, *интермодални* и *интермедијални*, уз напомену да се ради о могућностима које могу бити и вишеструко остварене, тј. мултипликоване у оквиру истог лирског текста (*мултилингвални*, *мултумодални*, *мултимедијални* хибрид). Ваља, такође, напоменути и то да у „граничним” дискурзивним зонама овако схваћених могућности лирске експресије неретко долази до њиховог узајамног „претапања”, будући да је реч о дискурсу као конкретном, „живом” вербалном контексту, а не о тек замишљеном, теоријски „чистом” концепту.

Интерлингвални хибрид

Као што сугерише сâм термин, *интерлингвални* (односно *мултилингвални*) *хибрид* на делу је у оној врсти лирског текста који настаје употребом језички дистингованих видова песничког дискурса. То значи да ћемо о *интерлингвалном хибриду* говорити онда када у песми примећујемо најмање два структурно аутономна и дискурзивно осетна идиома која својим садејством праве одступање од монолингвистички „чистог” дејства традицијски назначене „лирске норме”.

Гледано из ове перспективе, Костићева чувена песма „*Santa Maria della Salute*” не би, примера ради, могла да буде читана као интерлингвално хибридна лирска творевина, иако се у њој сусрећу и на неки начин сучељавају два сасвим различита језика, српски и италијански, словенски и романски. Разлог за овакав закључак лежи у запажању да насловна идиомска синтагма, која је уједно име религиозне фигуре и познате сакралне грађевине у Венецији, представља тек рефренски памтљив и звучан амблем песме и нема вербалне димензије исказа који надилази опсег реченице, прерастајући у оно што се по широко прихваћеној дефиницији може означити као *дискурс*. Више пута поновљен припев „*Santa Maria della Salute*” у последњој и најпознатијој песми Лазе Костића има, дакле, „пунктуалну” и при том опетовано симболичну, односно парадигматску функцију која се у извесном смислу исцрпљује семантичким прилагођавањем „страном”, овде доминантно српском језичком садржају и ономе што он посредује, а нема изражајно транспарентну, протежно-синтагматску функцију која карактерише сваки дискурс као релативно аутономно

исказано, „ново значење створено релацијом између реченица” (Шифрин и др. 2008: 10).

Нешто слично могуће је казати и поводом уводног стиха последње строфе првога од *Четири канона* Ивана В. Лалића, у којем су такође сучељени италијански и српски језик. „*Vergine madre, figlia del tuo figlio*, уљанице божја ...”, гласи овај памтљиви редак чији први, романски део у ствари представља цитатни навод првог стиха последњег, XXXIII певања Дантеовог *Paradisa*, који је Миховил Комбол превео са „Дјевице мајко, кћерко сина свога...”, и који, попут Костићевог славног рефрена, на свој начин апострофира и прославља Богородицу. Као у чувеној „*Santa Maria della Salute*”, и овде је реч тек о синтагми, а не и о синтагматски протежном исказу који има димензије дискурса, па стога није могуће говорити о интерлингвалном типу лирске хибридности у оном значењу које је претходно већ афирмисано. При томе није неважно запазити да бисмо овде и о самој *цитатности* могли говорити тек у смислу изолованог вербалног геста, а не правог проседеа или поступка, у оном теоријски дистингвираном смислу у којем се може „под цитатношћу (...) разумијевати сваки цитатни контакт (...) у којему је цитатна релација постала доминантом” (1990: 11), односно „дубинским онтолошким и семиотичким начелом” (Ораић Толић 1990: 15).

Цитатна или не, језички формализована хибридност у лирској песми има, дакле, значај само онда кад добије *интердискурзивно* распознатљиве размере. Ово је, чини се, посебно карактеристично за лирику модернистичке епохе, по много чему (нео)универзалистички и интернационалистички оријентисану, па отуда и пријемчиву за различите језичке упливе. Тако, рецимо, у песми „*Amities*” из *Lustre* (1917) Езре Паунда, после епиграфског позивања на Јејтса и два енигматична, „макаронски” склопљена ретка у њеном првом и трећем делу („*Te Voilà, mon Bolurrienne, you also shall be immortal...*”; „*But you, bos amic, we keep on...*”), у завршном одељку проналазимо латински текст који реторски евоцира озбиљан манир сакралне поезије, али семантички заправо пре упућује на пародијско-иронијски тон („*Iste fuit vir incultus, / Deo laus, quod est sepultus, / Vermes habent eius vultum / A-a-a-a-A-men...*” итд.). Стриктно гледано, тек овај последњи, трећи пример даје нам за право да говоримо о хибридној лирској творевини интерлингвалног типа, будући да он својом дискурзивно развијеном фразеологијом семантички ретроактивно утиче и на претходне две, идиомски лапидарне конструкције, „стешњене” унутар преовлађујућег енглеског језичког контекста, и тако на неки начин претвара „*Amities*” у транскултурно интонирану песму чији смисао несумњиво надилази непосредно актуелан изражајни контекст.

Много познатији пример овог проседеа даје *The Vaste Land* (1922) Т. С. Елиота. Попут Паунда, и песник прослављене *Пусте земље* посеже за језички транспарентном сугестијом транскултурног и трансисторијског важења онога о чему пева, и то већ од самог почетка поеме и њеног епиграфа, преузетог из Петронијевог *Сатирикона* и донетог латинским изворником („*Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere...*” итд.). Захваљујући ауторовим напоменама које прате саме стихове добро је, међутим, знано да је *интертекстуална мрежа алузија и цитата* којом је прекривена Елиотова велика песма толико густа да у извесном смислу објумљује целокупну (западно)европску културну историју, подстичући практично неисцрпан рад интерпретативних механизма подобних да одговоре на њене изазове.

Са становишта теорије хибридне лирике као посебно значајна указује се, међутим, чињеница да ова *интертекстуална мрежа* има заправо два лица, имлицитно и експлицитно, од којих је прво сачињено од алузија и „невидљивих” цитата (*Библија*, Шекспир, Овидије, Спенсер итд.) који су двоструко необележени, јер нису индиковани граматички, знаковима навода, али ни лингвистички, будући да су дати у преводу на енглески језик и тако у неку руку „скривени” од читалачке детекције. Алтернативно лице интертекстуалности у Елиотовој поеми у највећој мери је, с друге стране, октривено, зато што је овде реч о цитатима који су дати дословно и изворно, у језичким идиомима у којима су и испевани (*Тристан и Изолда*, *Божанствена комедија*, *Упанишаде*, Бодлерови стихови). Управо тај вид интертекстуалности уједно је и *мултилингвално хибридан*, он „укршта” основни, енглески песнички идиом са свим другим језичким идиомима које упошљава преко великих дела појединих националних књижевности, за разлику од оног првога који је тек *интерлингвално цитатан* јер уз језичко неподударање показује и семантичко „подударање или интертекстуалну еквиваленцију” (Ораић Толић 1990: 13).

На тај начин *Пуста земља* креативно имплементира две врсте *лингвалне цитатности*, *нехибридну* и *хибридну*, које имају структурално и интерпретативно гледано различите функције. Будући скривена и имплицитна, прва од њих је, наиме, у извесном смислу виртуелна, она за читаоца и тумача постоји само онда кад је препозната као такву, што упућује на њен другачији, децентнији положај и дејство у оквиру ауторске замисли и њене реторске изведбе у односу на ону другу, која је захваљујући лингвистичкој диференцираности реторски и те како осетна, а то значи истакнута и потенцирана.

Јер кад Елиот, примерице, у првом делу поеме, „Сахрањивање мртвих”, дословно цитира стихове са самог почетка Вагнеровог либрета за

оперу *Тристан и Изолда* („*Frisch weht der Wind / Der Heimat zu / Mein Irisch kind, / Wo weilst du?*”), оваквим гестом он такорећи неизбежно актуелизује не само значења изворног, келтског пева о трагичној љубави, најпознатијег из Бедијеове француске реконструкције, него и сва она „додатна” значења која иду уз естетски хибридно, мултимедијално и уз то уметнички преломно остварење великог немачког композитора. Вагнерова опера као таква тумачена је, наиме, не само музиколошки, у смислу наговештаја наступајућег „хроматизма” самог музичког „језика”, него и културно-цивилизацијски, у оном смислу што повезује поменуте ретке, у опери домољубно озрачене речи „младог поморца” („*junger Seemann*”), и стихове са самог завршетка Елиотове поеме, у којима њен лирски јунак, непосредно пре него што ће проговорити цитатима из Дантеовог *Чистишиста* („*Poi s'ascose nel foco che gli affina...*” итд.) и *Упанишада* („*Datta. Daydhvam. Damyata. // Shantih shantih shantih*”), седи на обали и на изванредан начин сумира стање западне цивилизације и њених формативних митова, и сâм јетко домољубно поручујући: „*I sat upon the shore / Fishing, with the arid plain behind me / Shall I at least set my lands in order?*”.

„Увезујући” у исти „чвор” разумевања временски, тематски и језички различита дела и њихове текстуалне одјеке, *мултилингвална хибридна* Елиотовог најпознатијег песничког остварења уједно упућује и на већ помињану *политику*, односно *поетику идентитета* као шире проблемско и концептуално залеђе. У том смислу, а у контексту савремених теоријских схватања, овде постаје очевидно да језички транспарентна хибридна, по потреби и у погодним околностима, може да буде „оружје дискурзивне субверзије које делује мултијезичком игром речи што, чини се, постаје средством постколонијалног књижевног авангардизма” (Гопал 2012: 183), зато што управо ова *хибридна муза* на примеран начин, „посебним лингвистичким и формалним структурама естетски отеловљује постколонијално стање”, читујући се живописним „вербалним умећем, звучном комплексношћу те имагинативном трансформацијом наслеђених жанрова” (Рамацани 2001: 4).

Не изненађује, стога, што се „дискурзивна субверзија” у виду *интерлингвално* и (ли) *мултилингвално експлицитне хибридности* појављује и у савременом српском песништву управо код песника неоавангардне инспирације, без обзира на одсуство дословно постколонијалног културног контекста. Комплексност релација између тзв. „малих” и „великих” култура, односно језика, једнако као и стара-нова питања идентитетског (само)разумевања у кругу овдашњих регионалних културā „малих разлика” показују се, наиме, и те како подесним за лингвистички осетну арти-

кулацију с поетичким реперкусијама протежног дејства. Стога наводимо само два, верујемо, сасвим илустративна примера.

У песничкој збирци под насловом *Живот на столу* (1986) новосадске песникиње Јудите Шалго штампана је, примерице, „Љубавна песма” која представља својеврстан одјек ауторкиних неоавангардних истраживања из седамдесетих година прошлог столећа а истовремено доноси и израз мултикултурне климе у којој су се она одвијала. Песма је највећим делом написана двојезично и двостубачно, као лингвистички и формално изведен поетски „дијалог” два иста-различита гласа, у маниру који неодољиво евоцира песничке експерименте тзв. историјске авангарде:

Dotičemo se tek vrhovima jezika,	
ježi se na	utolsó betűket lenyeli
jeziku e	a nzelv;
elosztottuk életünket	
éveinket	
ételünket	
előttünk csak az üres	
ASZTAL	
SA STOLA	
uz prljave tanjire i čaše	
sklanjamo i preostala slova.	
Zavaravam se mišlju da ni	Zavar a gondolat,
posle deobe nećemo ostati	hogy osztani kell
bez reči. Da	a magányt, mert a
SAM	SZAM
zvuk može da ublaži razlike. már oszthatatlan [...] ¹	

Поигравајући се у наставку звуковно-семантичким сличностима-разликама између два језика, српског и мађарског („Sanka li nas SAN? SZÁN-e az álom? [Sažaljeva li nas san?]” итд.), и у исти мах поетски доконајући о ономе што је присутно а неизрециво у интервербалном и/или интерпсихичком простору казивања („Može li ovako jeftino / da nas žedne

¹ Приближан превод мађарског дела текста гласи: „последње слово нам гута / језик; / поделили смо живот / године / јело / пред нама је само празан / АСТАЛ / (...) смета ми (по)мисао / да треба делити / самоћу, јер су ми / УСТА / већ недељива”.

prevede? Lefordithatatlan a szánalom, / Kútba esik a szójáték. [Neprevodivo je sažaljenje, / Igra reči pada u vodu.]”), управо захваљујући транспарентном дејству *интерлингвалне хибридности* двојединствени/двогуби лирски глас песме Јудите Шалго у поље поетичког и хеременеутичког разумавања неизоставно укључује све оно што би иначе остало изван њега у случају другачијег, дискурзивно нетранспарентног проседеа, а што је заправо *мултихибридно*, будући да у исту раван изрицања/означавања доводи интимне и јавне, индивидуалне и колективне, природне и културне, напослетку: креативне и репродуктивне, тј. транслаторне чиниоце и датости.

Баш као у „Љубавној песми” Јудите Шалго, и у песми „The Ship/ Брод” Војислава Карановића из збирке *Записник са буђења* (1989) не-оавангардно, експериментално искуство резултовало је *интерлингвално хибридном* обликом који, овде и дословно, сачињавају „огледалски” исписани енглески „оригинал” („Your white hull is gliding along the water. It seems / The river carries you away by its stream...” итд.) и српски „превод” лирског текста („Твој бели труп клизи по води. Чини се да те / Река носи својим током...” итд.).

„Једне вечери, заморен читањем на енглеском, сео сам за хартију не бих ли нешто записао”, бележи аутор у пропратној „Разјасници” која представља трећи, интегрални део ове необичне поетске творевине, додајући затим: „Мало-помало, готово неопазиво, песма чију сам магловиту слутњу носио у себи попримила је одређенији обрис; обукла се у језик, али – у енглеске речи. (...) Будући да сам хтео да је имам у свом језику, покушао сам да је поново напишем. Није ишло – то је била само бледа слика песме написане на енглеском, није ми остало друго до да седнем и да покушам да преведем своју песму са енглеског на свој језик” (Карановић 1989: 50). Констатујући да је, упркос „преводиначком” напору, песма „губила од неких звуковних и смисаоних прелива” и алудирајући на тај начин, по свему судећи, луцидно и двосмислено на проблем креативног разабарања песника „малих” европских језика под плодноносним утицајем поетичке и културне традиције „великих” језика, песник на концу долази на идеју да „песма, заправо, као да и није била у та два облика”, него „обе ове песме су у ствари обале а песма је, као брод, само прошла између њих. Оставивши за собом речи, да лебде ваздухом” (Карановић 1989: 51).

Мимо поетске симболике и/или занатске (де)мистификације, својствене лирском модусу у конвенционалном значењу речи („Могу те сматрати / За симбол, за метафору, за трептај / У мојој свести, или у језику...”), претходно наведене опаске откривају, чини се, и понешто од онога што посебно карактерише савремено песништво, а што је садржано у „раду”

језичке интердискурзивности као хибридно изразитог аспекта који у себи сабира поетичке, естетичке, културне и остале идентитетске проблеме уочљиве у Карановићевој, не само генерацијски значајној песми.² Као и у песми Јудите Шалго, упрво ова хибридна композиција лирски је формативна, и то не само изражајно-стилски, него и структурно, у смислу надилажења пуког лингвистичког аспекта и укључивања, односно обухватања конструктивно сложенијих аспеката лирске песме.

Интермодални хибрид

Као што је већ речено, језик као градивни „материјал” песничког дела не мора да буде схваћен само у уобичајеном смислу лингвистички особеног система једне националне заједнице, тј. као национални језик у модерном значењу речи. Он, наиме, може бити третиран и у нешто ужем значењу посебног, одређеним одликама дистигвираног „језика” једне друштвене, професионалне или културне групације, односно као *социолект* или пак *арго*. Као такав, он је – бар негде од Вијона па све до америчких *битника* – и један од расположивих, иако не толико често употребљаваних, у одређеном смислу алтернативних језика поезије, у свој разноликости изражајног дијапазона који се креће од говора улице или затворске казнионице па до апстрактног филозофског „жаргона” или, рецимо, сленга специфичних конверзационих интернет-заједница у најновије време.

Пример који ће нам бити од помоћи у разумевању хибридних потенцијала овакве употребе језика проналазимо ипак у песништву историјске авангарде. У песми необичног наслова „Сифон-сода-крв”, чији аутор је предводник зенитистичке групе Љубомир Мицић, жаргонски говор и језик тзв. озбиљне или етаблиране поезије „стопљени” су у „целину” која на први поглед делује заиста енигматично:

Мусака изврсно
 О ђевапчићима да и не говорим
 Пршут и клековача дивно бре
 Стонога лаж шета по таванима министарских главешина
 А све је празно у књигама европских песника
 Речи су само подмазани точкови сукрвице и мождине [...]

² Често навођена и прештампавана, песма „Брод” увршћена је као завршни наслов, између осталог, и у запажену антологију Стевана Тонтића *Модерно српско пјесништво: велика књига модерне српске поезије од Костића и Илића до данас* (Сарајево, 1991).

Као што дискретно наговештава већ „калемљени” наслов у којем су спојени конкретно-свакодневни (сифон-сода) и универзални појмови (крв), и сама песма сачињена је „хибридним” стапањем колоквијалног и традиционално поетског начина изражавања, оног модуса који обилује практичном редувантношћу („Мусака изврсно / (...) Пршут и клековача дивно бре”) и онога који се одликује симболичним „вишком” значења, будући да не може бити редуван на прагматично комуникативну семантичку функцију („Стонога лаж шета по таванима министарских главешина / (...) Речи су само подмазани точкови сукрвице и мождине”), а при томе је ауторефлексиван и овде по свој прилици (ауто)ироничан („А све је празно у књигама европских песника”).

Али о каквој хибридности је овде могуће говорити ако већ није реч о дословном „мешању” различитих језика, већ само „језика” као скупа *функционалних стилова*, у оном значењу које подразумева „раслојавање” једног истог језика на употребне модусе, у овом случају на „разговорни” и „књижевно-уметнички”?

Да бисмо назрели могући одговор на ово питање вратићемо се на поимање конкретно употребљеног, актуелизованог језичког система као *дискурса* (франц. *discours*, говор, беседа), односно „хибридне” употребе језика у лирској песми као *интердискурзивног феномена*. Присетивши се и Бахтинове тезе о *дијалошкој оријентацији* као „природној оријентацији сваке живе речи”, сада ћемо направити и корак више, претпостављајући да бисмо дискурзивни сраз различитих функционалних стилова у лирској песми могли да разумемо помоћу, такође бахтиновског, појма *говорних жанрова* као „релативно стабилних типова исказа” у свакој појединачној „сфери употребе језика” (Бахтин 1980: 234). Ово је могуће стога што „у суштини, језички или функционални стилови нису ништа друго него жанровски стилови одређених сфера људске делатности и општења”, односно функционално профилисане дискурзивне констелације, у крајњој линији сводиве на „релативно стабилне тематске, композиционе и стилистичке типове исказа” (Бахтин 1980: 237), будући да „сваки исказ је карика у веома сложено организованом ланцу других исказа” (Бахтин 1980: 242).

Па ако језик романа по Бахтину није ништа друго до „систем језикā”, онда, чини се, и језик поезије у одређеним случајевима може да буде схваћен бар као хибридни „дијалог” или „укрштај” језика у већ назначеном поимању језика као дискурса. А како је сваки тип говора/исказа упућен неком саговорнику, односно адресату, и „питање о концепцији адресата говора (како га осећа или замишља онај који говори или пише) има огроман значај” (Бахтин 1980: 268), поготово онда, рекло би се, кад је хибридна

употреба функционалних стилова онако радикална и изразита као што је то случај у горе наведеној Мицићевој песми која „укршта” прагматични и рефлексивни, колоквијално-жаргонски и „чист” књижевни дискурс.

Чак и слабо обавештени читалац морао би да распозна, дакле, опречност двају дискурса што творе Мицићеву песму, чинећи је хибридном у авангардном значењу речи које претпоставља потребу за „естетским превредновањем” и дејство такорећи ултимативне „поетике оспоравања” (А. Флакер), у овом случају упризорене релативизацијом овештало-целомудреног поимања језика тзв. високе политике и високе културе уз помоћ банално-тривијализујућих импликација ђифтинско-гастрономског говора свакодневице.

Кад образлаже појам *говорног жанра*, односно релативно стабилног „типа исказа”, Бахтин пише о његовој „специфичној завршености”, одређеној уз помоћ три момента или фактора, од којих први чини „предметно смисаона исцрпљеност теме исказа”, други „говорна замисао или говорна воља онога који говори”, а трећи и најважнији сачињавају „композиционо-жанровски облици завршетка” (Бахтин 1980: 249). Због изражајне језгровитости и сажетости у домену лирског модуса ови моменти су – као што показује и сама Мицићева песма – по правилу симболично изведени, што значи да је њихова говорно-жанровска телеологија назначена амблематичним формулацијама (нпр. „Пршут и клековача дивно бре”), а поље субверзије отвара се управо у „хибридним” зонама њиховог додира и сусрета („У опанцима чувају се мистерије рата и гробова”).

Није, наравно, свака употреба свакодневног говора или жаргона у лирској поезији једнако субверзивна и нема нужно интердискурзивну, тј. хибридну функционалност. Такав је случај, рецимо, са поетско-жаргонским експериментом Мирољуба Тодоровића, предводника и најистакнутијег представника *сигнализма*, српског неоавангардног покрета насталог у другој половини прошлог столећа, који међу бројним лирским врстама посебног кова већ деценијама негује и тзв. *шатровачку поезију* (*Гејак гланца гуљарке*, 1983; *Електрична столица*, 1998), теоријски је бранећи уверењем да употребом *шатровачког говора*, пре свега говора школске омладине и деликвената, *сигнализам* „проширује поље дејства литературе, испунивши истовремено једну од својих основних намера: *деструирање* традиционалног и стандардног песничког идиома” (Todorović 1979: 119).

Наместо деструкције или афирмације, уместо резолутног, унилатералног негирања или одобравања, *хибридност* својом билатералношћу, односно мултилатералношћу заправо непосредно или посредно, дословно и симболично казано отвара релативно широк простор прожимања, садеј-

ства и интеракције. Сагледана из ове визуре, и поетика књижевних жанрова или модуса показује своје идентитетски одговарајуће лице. Иако постоји не тако мали број књижевних врста које трпе утицај претходно помињаних колоквијалних, тривијалних и прозаичних изражајних могућности, односно *говорних жанрова* по Бахтину, њихов крајњи лик може да буде веома различит. За разлику од *лирског романа* или *песме у прози*, жанрова који, захваљујући препознатљивом упливу епске/прозне тематике, форме или стила ипак имају релативно стабилно жанровско обличје, постоје, наиме, и модуси који су знатно „флуиднији” и теже одредљивији.

Управо то важи за *Јавну птицу* (1926) Милана Дединца, једног од најистакнутијих сапутника надреалистичке групације у српској књижевности. Ово по много чему несвакидашње и нестандартно остварење каткад је називано поемом, а каткад антипоемом због своје изразите изражајне и жанровске хибридности, чини се. Формално гледано, овде је реч о структурно и композиционо транспарентном сразу два базична изражајна модуса модерне књижевности – стихованом и прозном, додатно потцртаним типографски курзивним истицањем првога од њих. Не би, међутим, било сасвим тачно казати и да је овде реч о два потпуно дијаметрална, антонимска модуса која би се могла означити као поетски и проз(аич)ни, као онај који припада традицијски схваћеној „високој” или елитној песничкој култури (ауто)рефлексивно „чистог” и субјективно „апсолутног” певања у прозодијски и версификацијски релативно правилно уобличеним периодама, и онај који је нискомиметски, у смислу подражавања свакодневног, културно не-елитног, народски или пучки спонтаног начина општења што се превасходно односи на подручје „објективне”, интерперсоналне датости.

Ишчитавање Дединчеве поеме приводи нас, наиме, брзо запажању да су стиховани делови исписани у тзв. слободном, конструктивно гледано „неправилном” стиху („*Смеје се незнани човек / за / ову сузу / за овај мртав стан*” итд.), док су прозни пасажии у ствари поетски интонирани („Ако ме не пусти лист разапет преко врата, ако ме птице рашчупају, разнесу, обале руке, и груди, остаће Твоја сенка, гола, и која мучи... Боли!” итд.). Ово „мешање” је посебно разазнатљиво онда кад се уочи да и стиховани и прозни делови овде заправо сведоче о значајном упливу *наративности* у поље лирско-поетског казивања, у оном значењу у којем овај модус конституише „садејство и интеракција две различите димензије, секвенцијалности и посредованости (...) с одређене позиције” (Хин 2005: 147). Мада је у стихованим пасајима присуство тропа и песничких фигура много изразитије у односу на прозне, и у једним и у другим на делу је, наиме,

истоветна, субјективно/персонално посредована сугестија догађајности која се развија у времену, дакле: наративно, а то сугерише дискурзивну „незавршеност” свакога од два вида казивања понаособ, у смислу Бахтиновог захтева за „завршеношћу исказа” у оквиру једног *говорног жанра* као отварања могућности „да се заузме у односу на њега узвратан став”, односно „да се одговори на њега” јер он сам, на овај или онај начин, показује „предметно-смисаону исцрпљеност”.³

Отуда је примерено казати да анонимно али граматички транспарентно исказно Ја *Јавне птице* заправо „слепљује” поменуте начине говора, интегришући их у сопствену „говорну замисао или говорну вољу” (Бахтин), и тако их трансформише у чиниоце једног новог, у формалном смислу такорећи „двоговорног”, иако језички монолитног модуса или „жанра”.⁴ Стога би могло да се каже да је овде на делу нека врста *интерферентне хибридности* која се очитује узајамним „инвазивним” дејством изражајно различитих, али телеолошки, чини се, комплементарних модуса, подесних за експресију оне унутарње тензије лирског субјекта *Јавне птице* која је сажета већ у прикривеном насловном парадоксу поеме, односно у неопредељивом сучељавању-и(ли)-стапању јавног и интимног, колективног и индивидуалног, рационалног и ирационалног, култивисаног и природног вида човековог постојања у раздртом крајолику модерног света.

Узорно надреалистичка креативна пракса даје дискурзивно још сложеније примере. Како, примерице, жанровски одредити разнолике продукте надреалистичког „аутоматског писања” а не повести се за рецепцијским „аутоматизмом” који их – због наглашене изражајне метафоричности, асоцијативности и алогичности – по навици распознаје као песничке, у правилу лирске текстове, чак и онда када, као у случају „Чари аутоматизма или Седам минута генијалности” (1930), иза њих не

³ „Ти ти птицо како ох гине ја видех зрак / Сину! О сад ми приђеш и иза мог сна / Ја видим под ногом својом заувек мртву сенку два цвета / Хвала Ја газим за њом...” казује, тако, лирско Ја у стихованом делу на почетку петог одељка поеме, продужавајући потом у прозној форми и с нешто мање фигуративности, али и даље у истом, протежно „наративном” кључу: „Са Њом ја сам, за три сеобе птица, измучио се да ходам, ране живе, уздрхтале на плоту, пред црним ватрама да склањам...” итд.

⁴ У одговору на могућу примедбу да се исто може рећи и за већ наведене примере интерлингвално-цитатне хибридности (Е. Паунд, „Amities”, Т. С. Елиот, *The Waste Land*) казаћемо да то ипак не би било до краја тачно, будући да је у њима реч о (пре)изимању или пародирању навода из дела других аутора као језички и дискурзивно релативно завршених и аутономних исказа, који уз то евоцирају и ону другу, обухватнију завршеност у виду „предметно-смисаоне исцрпљености” самих тих дела на која реферирају те зато ови наводи у оквиру нових целина функционишу у најмању руку двојачко: „центрипетално” и „центрифугално”, као интегришући „камитици” новосачињеног „мозаика”, али и као интертекстуални „евокатори” који перманентно враћају на „мозаик” из којег су „исечени” и „пренети”.

стоји лирски субјективан и индивидуалан, него колективно организован и у извесном смислу доктринарно, односно идеолошки опредељен аутор у виду припадника српске надреалистичке групације (М. Ристић, Д. Матић, С. Кушић, Ђ. Јовановић и др.)? Мноштво евоцираних и/или тек алузивно назначених модуса у оквиру овако „устројеног” дискурзивне праксе с императивном спонтаности као врховном идејом дозвољава можда да се у овом случају употреби и термин *мултимодалност* као адекватан фактичком текстуалном стању, сваки пут другачијем и неупоредивом.

У „Паралелној песми” Бранка Миљковића из збирке *Ватра и ништа* (1960) сећање на надреалистичку пустоловину присутно је, да тако кажемо, и експлицитно и имплицитно, у подухвату дискурзивног „претапања” које такође евоцира и нека друга песничка прегнућа. Као у Дединчевој *Јавној птици*, или у већ навођеној „Љубавној песми” Јудите Шалго, то „претапање” овде има форму *интерферентне хибридности* и структурно, односно композиционо претежно дејство:

хајдемо просте воде	ама не
хајдемо	свет онакав какав је
	празно у пуном
то је мала шетња до	
непознатог и натраг	песма коју сви знају и
	да је нико не испева
увежбаним навикама	да се нико не издвоји
[...]	
хајдемо просте воде	
хајдемо	
то је мала шетња до непознатог и натраг	
увежбаним навикама које нас изједначише	

Увршћена у мали циклус „Похвале” („Похвала биљу”, „Похвала свету”, „Похвала ватри”), Миљковићева атипична лирска творевина могла би по потреби да има и алтернативни наслов – „Похвала води”. На овакав закључак упућује лајтмотивска фраза која је уоквирује („хајдемо просте

воде”), али и несвакидашња, двостубачна композиција која на завршетку песме постаје један, обједињени реторски низ и која би, по свему судећи, могла да сугерише „каскадно”, тако рећи, „стапање” два пре тога раздвојена вербална/водена „тока” као метафоричан израз оне базичне *дијалогичности* која је својствена лирској интердискурзивности.

Сâм наслов, „Паралелна песма”, враћа нас, међутим, на проблем хибридне интерферентности која је у овом случају реализована нелинеарним, „удвојеним” дискурсом, односно дискурсима. Одговарајући на недоумицу о томе који се то жанровски дискурси овде сусрећу и интерферишу још једном се окрећемо идентитетској поетици, сада преведеној у еснафски и занатски особено подручје *аутопоетике идентитета*. Миљковићева необична песма припада, наиме, оном нарочитом жанру ауторефлексивног и/или аутореференцијалног песништва који је, по аналогији с појмом *метафикције* у области наратологије, у новије време именован термином *металирика*. Као металирски, по овом схватању, могу да буду препознати, наиме, сви они „елементи лирског текста који су аутореференцијални у односу на саму литерарност, у ширем смислу и на уметност уопште, и који на експлицитно-дискурзиван или имплицитно-упризорујући начин (...) приводе самосвести фикционалност књижевних текстова” (Милер-Цетелман 2000: 180).

Два дискурзивна „тока” Миљковићевог лирског текста није тешко идентификовати с два ауторефлексивна поимања песничког заната. Прочитана на тај начин „Паралелна песма” могла би да буде представљена и као „дуално” или „бинарно” *металирско остварење* своје врсте, лирска песма у два напоредна аутопоетичка „гласа” која у извесном смислу коинцидирају с познатом ауторовом тврдњом да покушава да у „свом песничком поступку измири[м] симболистичку и надреалистичку поетику” (Миљковић 1965: 250). Сасвим у духу симболистичког наслеђа малармеовске провенијенције, рецимо, први од тих „гласова” разуме песништво као метафизички ексклузивну и „аристократску” делатност, па стога и покушава „да издвоји[м] // мало чистог времена – / песму / за музичку фотографију празнине”; наслањајући се на „демократску” и у основи активистичку чежњу надреализма за инклузивним обједињавањем уметности и живота, други од њих поручује пак да „нема разлога да / пише[м] песме // ако уме[м] да приближи[м] / стварност // ономе што ради[м]”.

Да ли онда ово запажање упућује на закључак да се, због присуства металирског, аутопоетичког дискурса у паралелним стиховним „токовима”, Миљковићева песма може разумети пре као *интражанровски*, него као интержанровски хибридна, као интердискурзивно „укрштање” унутар

истог „генеричког” обрасца или *говорног жанра*, а не као „укрштање” различитих жанровских дискурса? По свему што имплицирају и Бахтинова теорија *говорних жанрова* и савремена *теорија дискурса* чини се да је управо тако, да је, наиме, реч о хибридном сразу два дискурзивна тока у оквиру истог, артифицијелно и металирски одређеног *говорног жанра* тзв. аутопоетичке песме.

У исти мах, постојање „двостубачне” композиције у виду засебних вербалних „токова” који се најпосле спајају у сугестији једнакости („...увежбаним навикама које нас изједначише”), и тако заправо релативизују иначе у великој мери непомирљиве поетичке и естетичке концепције, дајући им значење „природног” свеприсутства и „разливености” воде која мења облике и агрегатна стања али увек суштински остаје иста, транспарентно и сугестивно сведочи о пресудном значају формално-конструктивних чинилаца у препознавању и разумевању хибридних феномена у оквиру песничке структуре уметничког текста. А то нас води до трећег, у извесном смислу и најсложенијег вида интердискурзивног постојања лирске песме.

Интермедијални хибрид

Семантичка и формална, па стога у основи параболична аналогија између водених и вербалних токова, односно „токова”, на којој почива „Паралелна песма” дозвољава могућност да се о Миљковићевом проседеу говори као о актуелизацији једне старе, још у античко време коришћене песничке досетке, познате под именом *carmen figuratum*, песма-фигура или песма-слика, лирска творевина која својим графичким (об)ликом „илуструје” оно што иначе тематизује самим речима и њиховим значењима.

Постоје, наравно, и новији, самом Миљковићу ближи видови оваквог садејства семантичког и графичког вида лирске дискурзивности. Први од њих представља *симултанистичка песма*, тако драга кубофутуристима и експресионистима због сугестије превладавања конвенционалних просторно-временских и ментално-психолошких лимита. Други вид је *калиграм*, песма која својим графичким изгледом визуелизује и тако чулно „опредмеђује”, тј. видљиво лепим чини оно о чему пева. Овај вид *carmina figurata* прославио је Гијом Аполинер својом збирком *Калиграмми (Calligrammes)*, 1918), иако је он поетички суверено заправо био демонстриран већ у Малармеовим *Баченим коцкама (Un coup de dés)*, 1897). Најзад, трећи вид представља *конкретна поезија* чији експериментални концепт је, на ширем таласу тзв. конкретне уметности, апсолвиран још у периоду исто-

ријске авангарде између два светска рата, да би глобалне размере добио после 1950. године, у време *неоавангарде* и њених покуса с различитим медијима и перцептивним могућностима (в. Бреј 2012: 298).

„Конкретна уметност представља термилошку контрадикцију” (Штајнер 1981: 529), упозоравају, међутим, проучаваоци овог феномена, примећујући да, „докле год је песма уметничко дело, она не може бити потпуно конкретна” (Штајнер 1981: 530), што значи да она не може „постати” жељена *предметност* у дословном значењу речи, и стога, у ствари, „конкретна поезија пре наглашава теоријско схватање језика као динамичне игре између знакова и ствари него као стабилног система ознака” (Штајнер 1981: 540). Казано већ употребљеним „жаргоном”, будући да не може и дословно постати средство *аутографијског* бележења, у *конкретној поезији* језик у ствари прелази у пластични „језик” своје врсте, баш као што и ликовни „језик” ту у извесном смислу постаје тек језик нарочито устројене вербалне комуникације.

Овај темељни амбигвитет можда нигде није тако приметан као у песничкој „игри” с „језиком” музике као „конкретизованом”, да тако кажемо, „музиком” језика. С обзиром на древну повезаност између поезије и музике, а будући да су и *књижевност/поезија* и *музика* тзв. *темпоралне* уметности, тј. уметности чији медији дејствују у времену, секвенцијално, бивајући – ипак – у исти мах и *алофоне* уметности, оне које своју аутентичност/оригиналност не остварују у домену физичке предметности, ова врста интердискурзивне „игре” појављује се као логична, очекивана и у неку руку „природна”. „Идеја о поезији звука из духа гласбе увези је с превратом што се (...) збио у гласби 16. столећа”, примећује у том духу, а поводом прециозно-кончетистичке књижевности *маниризма* Густав Рене Хок, додајући да је тај обрт, који води „од Бодлера преко Рембоа и Малармеа све до Џојса омогућио настанак ’апстрактног’, ’евокативног’ пјесништва, оне поезије дакле која (...) пуким звуком језика хоће у читатеља произвести посебна ’стања свијести’” (Хок 1984: 157).

Захваљујући симболистичкој апологији тзв. технике сугестије и еуфонијско-музикалних, и уопште звучних квалитета песничког језика, ова изразито *интермедијална релација* у значајној мери обележила је историју модерне лирике, а нарочито оне авангардне провенијенције. Од *Глосолалије* (*Глосолалия*) Андреја Белог, која је означена као „поема о звуку”, односно „импровизација на неколико звучних тема”, с интермедијалном сугестијом „фантазије звучних слика” (Бели 2009: 5) и симболи(сти)чком „музиком” пра-језика („’Угу-угу-угу’ – завртео се точак: и – топлотна енергија звука исијавала је као – wi-we-wawo-wu, hi-he-ha-ho-hu, wir-wer-war-wor-wur...” итд.) (32), преко футуристичког *заумног језика* (заумный язык), у чијем

домену „перцепција пјесме такођер се обично своди не перцепцију њезине звучне праслике” (Шкловски 1969: 32) што води „уживању у заумној ријечи, која ништа не значи”, иако „заумни говор звукова жели бити језик” (Шкловски 1969: 34–35 *passim*), па све до дадаистичке *Lautpoesie*, односно *phonetische Poesie*, с доста елемената *интерлингвалне/мултилингвалне хибридности* која се слободно поиграва звучном асоцијативношћу, а у крајњој линији – парадоксално, али тачно – ипак тежи да призове изворну „чистоћу” доживљаја језика у виду „најдубље алхемије речи (...) да би за песништво сачувала могућност најсветије светости” (Рихтер 1997: 42), *интерферентно* дејство поезије и музике појављује се по правилу увек у „интердискурзивном”, дакле: „пренесено” или метафорично „укрштеном” дискурзивном виду.

Ово потиче од запажања да је сва *звучна поезија* (*sound poetry*), будући да истински „не ствара музику, поетска форма која ради између медија”; у тој *интермедијалној* констелацији појављује се изразито модернистички феномен који се огледа у чињеници да, противно конвенцијама претходних раздобља, „авангардна музика одбија лиризам, баш онако као што звучна поезија одбацује значење, а у исходу чујемо њихово искушавање граница интелигибилности и референцијалности” (Перлоф 2007: 97–98 *passim*). „Сиренском зову” ове, двоструко провокативне могућности нису успевали да одоле чак ни уметници чији поетички афинитети леже изван граница авангардизма.

Када, примера ради, Иво Андрић од слогова женског имена и презимена, стављеног у наслов „Лили Лалауна”, сачини целу песму („Лала лула, луна лина / Ала луна лани лана / Ана лили ула ина / Нали илун лилиана...” итд.), онда у овој силабичкој, звучно-секвенцијалној *ars combinatoria* с пет гласова/графема (л, и, а, у, н) и начелом исцрпне варијације у основи, неизбежно, чини се, одјекује поетичко искуство историјске авангарде с њеним „конкретистичким” уверењем да песнички језик може у одређеном смислу да се претвори у „језик” других уметности, у овом случају музике, такође засноване на звучној секвенцијалности и хармонијској релационалности.⁵ То, наравно, представља ехо начелне отворености авангарде за сваковрсне „хибридне” упливе, односно њене пријемчивости за могућност да песнички језик једним делом постане друг(ачиј)и, не само вербални медиј, и тако искорачи изван сопствених изражајних и перцептивних граница, упризорујући – барем симболично – свеодернистичку идеју

⁵ Ево како, примерице, гласи почетак типично дадаистичке песме Драгана Алексића под насловом „Taba siklon II”: „tAbA / TaBu tabu mimemamo tabu / tAbA / Tabu ABU TaBu aBu TabU / bu tAbbbu (...)”.

о обнови и човека путем преображаја његових дискурзивних алатки, а у крајњој линији и целокупне свести.

Као што је већ казано у уводном делу ове студије, књижевност и сликарство у начелу припадају различитим артистичким модусима, будући да је први од њих, попут музике, *алографијска*, онтолошки гледано неутралном умножавању подложна уметност, док је други *аутографијска* уметност, што значи да умножавањем губи нешто од ауре уметничке творевине по себи. Уз ову разлику, постоји, међутим, још једна, која се тиче самог устројства и каквоће уметничког поступка. За разлику од сродне, „музички” секвенцијалне, пластична аналогија као основ највећма симболичне интердискурзивности и/или интермедијалности лирског текста у игру писања и читања уводи спацијалну, *просторну* димензију, усложњавајући тиме додатно његово теоријско, али и практично разумевање.

Стара, лесинговска идеја о томе да „временски редослед је област песникова, као што је простор област уметникова” (Лесинг 1964: 71), тј. област сликарева или вајарева, у модерном, у много чему промењеном медијском окружењу изискује, наиме, неизбежну корекцију у виду закључка да „*интермедијалну* везу међу родовима (...) различитих умјетносних облика не би требало изводити из непосредне каузално-генетичке релације међу њима, него само преко посредовања (...) сустава интермедијалних корелација” (Хансен-Леве 1988: 32). Уместо фигуративног израза жеље да се буде вербално сугестиван и живописан, слоган многих старих песника, сажет у Хорацијевој чувеној максими *ut pictura poesis*, „да песма буде као слика”, у поезији новог доба при томе све чешће добија облик илузионистичког подражавања, односно привидно-дословног имитовања ликовног медија.

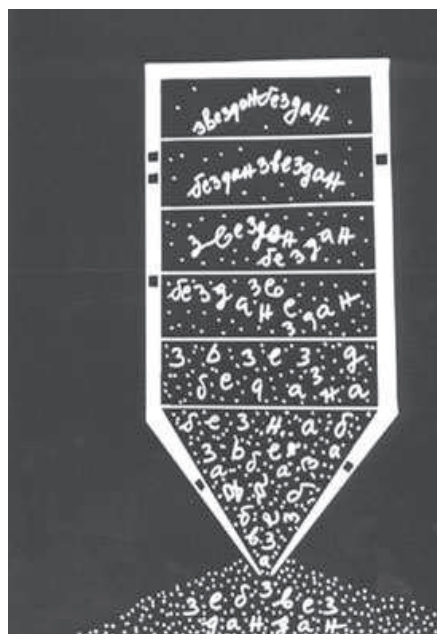
Сликарско платно или цртеж као део модернистичког/авангардног лирског текста појављују се, другим речима, по правилу тек као посредовани, у виду фототипске репродукције. То важи чак и за саму фотографију, тај карактеристични медиј модерног доба који унутар песничке сруктуре заправо фигурира у облику сопствене „слике” или репродукованог „отиска”, а не, рецимо, у виду својеврсне „инсталације” која би била сачињена хибридним „калемљењем” праве фотографије, као иначе аутономног артефакта, уз песнички вербални текст.

У највећем броју случајева, оних које, рецимо, срећемо у претходно помињаним дадаистичким и другим авангардним експериментима с лирским жанром што су широм отворили врата овој врсти песништва, реч је ипак о нешто уже схваћеној и парцијално, односно примењено

имплементираној верзији вербално-пластичне интердискурзивности која се заснива на графичко-типографској сугестији интермедијалног устројства путем употребе „малармеовског” проседа одступања од конвенционалне линеарности писма и штампарске симетричности текста, односно помоћу артистичке манипулације различитим графичким типовима и димензијама слова те осталих граматолошких симбола и знакова. Почев већ од минималистичких концепата попут „апстрактне” *оптофонетске песме*, чија „лепота се не може наћи у семантичком слоју, већ готово искључиво у визуелном и фонетском” (Тодоровић 2014: 16), што нас враћа концепту „интермедијалног” садејства поезије и музике, па закључно с разноликим покушајима корелативног дејства песничког и ликовног језика, начелно казано „мешање жанрова је једна од најзначајнијих инвенција дадаиста. Сликe-манифести или песме-цртежи мешали су две, до тад, строго раздвојене уметности – сликарство и књижевност” (Тодоровић 2014: 18).

Тек у оквиру нешто млађег, неоавангардног жанра као што је тзв. *визуелна поезија* – уз ограду која се тиче могућности да и ту аутори компилују репродукције већ постојећих ликовних/фотографских остварења – појављује се, међутим, самосвесно и концепцијски доследно изведена хибридна песничка продукција која се заснива на интермедијалном, естетско-онтолошки егалитарном садејству скрипторског и пикторског геста или поступка. У ширем значењу речи, наиме, „визуелна поезија укључује сваку комбинацију речи и слика и аранжман речи и слике”, а ужем значењу она „искоришћава семиотички потенцијал спацијалног распореда речи” (Бахлајтнер 2005: 303), што значи да „у први план ставља иконичку форму језика и тако ствара тензију или интеракцију између визуелне компоненте и симболичке или семантичке димензије писања” (Бахлајтнер 2005: 306).

Као пример наводимо сигналистичку песму Мирољуба Тодоровића „Звездан бездан”, у којој вербална секвенцијалност и пиктурална спацијалност бивају семиотички комбиновани и „укрштени” на неоавангардно двосмислен начин, експлициран самом жанровском етикетом („визуелна поезија”) а имплициран симболичким реперкусијама здружене употребе медијских језика (синтаксичке/стилске варијације слова/речи, односно семантичке сугестије (с)ликовних облика/фигура):



Питање које читаоци и тумачи Тодоровићеве творевине, као и читаоци бројних других остварења сродне провенијенције код нас и другде у свету, тешко могу да оставе по страни гласи: Да ли је ово још увек лирска песма у повесно афирмисаном значењу речи? Осим текстуално-визуелне игре речима, ослоњене на ефекат риме и значењски/смисаони амбигвитет целе констелације, мало је, наиме, чинилаца који иду у прилог могућности да се „Звездан бездан” одреди управо тако. Одсуство конвенционалног лирског субјекта/гласа, тј. било какве исказне инстанце која подсећа на транспарентан исповедни, дескриптивни или, рецимо, рефлексивни манир претходних епоха, једнако као и лудички неконвенционалан, а то значи у неку руку „неозбиљан”, академско-теоријским схватањима поезије непримерен третман традицијски познатих и већ овешталих насловних појмова, односно интерферентно „дезаутоматизована” перцепција као резултат неуобичајеног стапања двају медија/дискурса – све су то видови радикално хибридног проседеа који почива на естетичким и поетичким претпоставкама у много чему другачијим од оних које у европској лирици срећемо негде од трубадурске поезије и италијанског „слатког новог стила” па све до парнасо-симболистичког и сецесијско-модернистичког песништва.

Као последица убрзаног техничко-технолошког развоја током последњих деценија појавиле су се, међутим, још радикалније, раније готово незамисливе врсте овог експерименталног третмана традиционалне лир-

ске форме који је започет с авангардним типографским експериментом и настављен неоавангардном, конкретистичком и визуелном поезијом. Као динамична варијанта визуелног песништва настала је, тако, још седамдесетих година прошлог столећа *холо(грамска) поезија* (holopoetry), коју обликују „виртуелни вербални објекти или слике у тродимензионалном простору сачињеном од дифрактоване светлости”, што за последицу има феномен у чијем се домену „појављује нека врста анимације, на пример типографске метаморфозе, када се посматрач [оваквог феномена] помера испред објек(а)та или око њега (...) Речи нестају, поново се јављају, мењају облик, боју или појавност...” (Бахлајтнер 2005: 309).

Савременију, компјутерски и дигитално генерисану, у потпуности виртуелну верзију истог концепта представља *кинетичка поезија* (kinetic poetry), у чијем домену су „речи на губитку у физичком, дословном значењу речи”, будући да „оне постају глумци и плесачи на сцени компјутерског екрана” (Бахлајтнер 2005: 303), а то значи да је, након авангардног напада на логоцентризам и структуралистички оглашене „смрти аутора”, наступило сасвим ново доба у којем некадашњи мономедијални и статични простор вербалног, скрипторско-принтерског певања надомешћује и такорећи официјелно смењује бескрајно динамични, *мултимедијални* простор електронског „писања”, с мноштвом неслућених или тек наговештених могућности.

Захваљујући чињеници да – попут других облика вештачки, компјутерски генерисаног изражавања – поменута активност почива на употреби „програмских шифри као песничког језика или пак ствара хибридни текст на рубу природног и машинског језика” (Бахлајтнер 2005: 304), као и захваљујући потенцијалима практично бесконачног „ширења” виртуелног поља песничке „текстуалности” у пољу овакве дискурзивне праксе, а по аналогији с већ одомаћеним појмом *хипертекста*, разнолики видови продукцијски неконвенционалног и нелинеарног, експресивно динамичног и трансформативног песничког стваралаштва добили су термилошки одговарајући назив „хиперпесме”. По дефиницији, развијена *хиперпесма* (hiperpoem), која егзистира на интернету, у оквиру неке друштвене мреже или изван ње, састоји се од „извесног броја ’чворишта’ која представљају фрагменте песме или индивидуалних песама”, при чему „варијација могућих структура укључује ’отворене’ хиперпесме, које имају најмање један повратни линк ка самој почетној песми, и ’затворене’ хиперпесме које допуштају једино покрет ’нагоре’, према своје ’стаблу” (Бахлајтнер 2005: 304).

Ово, наравно, на радикалан начин актуелизује старо питање поетичког идентитета лирике у (пост)модерном и савременом добу. Ко је, имамо

право да се питамо, „аутор” једне *дигиталне хиперпесме*? Ко полаже интелектуална и морална права на њу? Шта она треба/може да значи у својој мултилинеарности и несводивости, у смислу могуће интенције, односно могућих интенција, или бар семантичких потенцијала, чак и ако је очевидно поливалентна? Је ли, другим речима, *хиперпесма* завршена и целовита у традицијском значењу речи, или је она већ по својој генези незавршена и нецеловита, бивајући тек необавезна игра, покушај и концепт, а не „дело” о којем вреди озбиљно размишљати и разговарати? И је ли она уопште *лирска*, будући да по многим карактеристикама (интер-субјективност/колективност, екстензивност/одсуство сажетости и др.) припада подручју не-лирске поезије?

То су тек неке од недоумица које пред нас ставља постојање хипертекстуалне поезије. Уосталом, већ и сам назив, *кодирана поезија* (code poetry), који је у најновије време све чешће у употреби за хипертекстуалну, али и другачије устројену, но увек артифицијелно, компјутерски генерисану песничку праксу сведочи о противречностима које прате овај вид „стварања”, тако различит од конвенционалних облика уметничке креације. Можда и најизразитија од њих тиче се мишљења да је „значај кодирани поезије више у њеном стварању него у самим створеним артефактима”, будући да се, „просуђивана традиционалним песничким стандардима, она указује као симулација поезије” (Томазула 21012: 486). Захваљујући особеном начину постојања у питање је, друкчије казано, доведена креативност и аутентичност оваквог вида писања/певања које безмало у свему делује мимо модернистичког императива оригиналности и непоновљивости.

Могуће је, наравно, а у извесном смислу и легитимно, мислити да овакво стање ствари води неумитном сумраку и крају поезије, у изворном или пак модерном значењу тог појма – као вештине проналажења и слагања лепих речи које има орално-извођачко порекло, односно као изражајног дара које својим тражењем „чистих” речи и „апсолутних” исказа представља саму срж књижевне уметности као повлашћене људске делатности. Но управо ова врста писања, која настаје у цивилизацијски „хибридном” споју човека и машине, људског ума и технике, својом упућеношћу на сама средства и начине испољавања – не пропуштају, исто тако, да примете њени теоретичари и прилежни проучаваоци – враћа нас неизбежно на нека од пресудних, трајних питања естетике и поетике. Ово се дешава зато што, баш таква каква је у свим својим варијацијама и видовима, електронски кодирана, дигитално-хипертекстуална, визуелна, гестуална, кинетичка... поезија нове парадигме у крајњој линији је заправо ипак „поезија која говори о ономе од чега је сачињена (...) на онај начин на

који и сва ауторефлексивна књижевност (...) такође говори о својој грађи, језику, и његовој конструктивној природи” (Томазула 2012: 484).

А то значи да је, упркос свим резервама и сумњама, легитимна и сасвим другачија перспектива разумевања онога што се с овим древним начином особеног говорења о себи и свету догађа у наше време – она из које се садашње „неуређено”, метастабилно стање песничког умећа заправо види као његов повратак себи и сопственим почецима, односно као врста нове, медијски преображене перформативности у виртуелном простору општења, или као можда неопходно преиспитивање и нужна обнова у тражењу другачије схваћене аутентичности на дугом и пустољовном путу књижевности, који се кроз историју људске културе протеже неизвесно, но исто тако и недогледно у будућност.

ЛИТЕРАТУРА

Бахлajтнер 2005: N. Bachleitner, “The Virtual Muse: Forms and Theory of Digital Poetry”, *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*. Edited by Eva Müller-Zettelmann & Margarete Rubik, Amsterdam–New York: Rodopi, 303–344.

Бахтин 1980: M. Bahtin, Problem govornih žanrova, u: *Treći program*, preveo M. Popović, br. 47, jesen 1980 (IV), 233–270.

Бахтин 1989: M. Bahtin, *O romanu*, prevod Aleksandar Badnjarević, Beograd: Nolit.

Бели 2009: А. Бели, *Глосолалија: поема о звуку*, превела Бојана Мишковић, Београд: Логос.

Бреј 2012: J. Bray, „Concrete Poetry and Prose”, *The Routledge Companion to Experimental Literature*, Edited by Joe Bray, Alison Gybbons and Brian McHale, London and New York: Routledge, 298–308.

Валери 1979: P. Valeri, Čista poezija: Beleške za predavanje, u: *Knjiga o Mallarmeu / Pesnikova sećanja*, izbor, prevod i predgovor Kolja Mićević, Sarajevo: „Svjetlost”, 161–168.

Волхажм 2002: R. Volhajt, *Umetnost i njeni predmeti*, prevela Anika Krstić, Beograd: Clio.

Волф 2005: W. Wolf, „The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation”, *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, Edited by Eva Müller-Zettelmann & Margarete Rubik, Amsterdam–New York: Rodopi, 21–56.

Гопал 2012: P. Gopal, „The Limits of Hybridity: Language and innovation in Anglophone postcolonial poetry”, *The Routledge Companion to Experimental*

Literature, Edited by Joe Bray, Alison Gybbons and Brian McHale, London and New York: Routledge, 182–198.

Гудмен 1968: N. Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis–New York–Kansas City: The Bobbs-Merrill Company, Inc.

Дерида 1990: Ž. Derida, *Bela mitologija*, Izbor i prevod: Miodrag Radović, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.

Ејбрамс 1953: M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York: Oxford University Press.

Женет 1996: Ж. Женет, *Уметничко дело: Иманентност и трансцендентност*, Превео Миодраг Радовић. Нови Сад: Светови.

Јегер 1996: A. Jäger, „Self-Referentiality in Twentieth-Century Poetry: Some Critical Approaches”, *Self-Referentiality in 20th Century British and American Poetry*, Edited by Detlev Gohrbandt & Bruno von Lutz, Frankfurt am Main–Berlin–New York–Paris–Wien: Peter Lang GmbH, 7–21.

Казаз 2012: A. Casas, „Non-Lyric Poetry in the Current System of Genres”. Burghard Baltrusch, Isaac Lourido (eds.). *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2012. 29–44.

Калер 1985: J. Culler, „Changes in the Study of the Lyric”, *Lyric Poetry Beyond New Criticism*, Edited by Chaviva Hošek & Patricia Parker, Ithaca and London: Cornell University Press, 38–54.

Карановић 1989: В. Карановић, *Записник са буђења*, Нови Сад: Матица српска.

Лакоф и Џонсен 2003: G. Lakoff and M. Johnson, *Metaphors We Live by*, London: The University of Chicago Press.

Левинсон 1984: J. Levinson, „Hybrid Art Forms”, *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 18, No. 4, 5–13.

Лесинг 1964: G. E. Lessing, *Laokoon ili O granicama slikarstva i poezije*, Preveo Svetislav Pređić, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”.

Милер-Цетелман 2000: E. Müller-Zettelmann, *Lyrik und Metalyrik: Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.

Миљковић 1965: Б. Миљковић, *Песме*, Избор и предговор Петар Цацић, Београд: Просвета.

Мукаржовски 1986: J. Mukaržovski, *Struktura pesničkog jezika*, Izbor, prevod i pogovor Aleksandar Ilić, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Ораић Толић 1990: D. Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Перлоф 2007: N. Perloff, „Sound Poetry and the Musical Avant-Garde: A Musicologist’s Perspective”, *The Sound of Poetry/ The Poetry of Sound*, Edited by Marjorie Perloff and Craig Dworkin, Chicago: The University of Chicago Press, 97–117.

Рамацани 2001: J. Ramazani, *The Hybrid Muse: Postcolonial Poetry in English*, Chicago: University of Chicago Press.

Раџан 1985: T. Rajan, „Romanticism and the Death of Lyric Consciousness”, *Lyric Poetry Beyond New Criticism*, Edited by Chaviva Hošek and Patricia Parker, Ithaca and London: Cornell University Press, 194–207.

Рихтер 1997: H. Richter, *DADA: art and anti-art*, Translated from the German by David Britt. London: Thames and Hudson.

Тодоровић 1979: M. Todorović, *Signalizam: odlomci iz pesničkih dnevnika, traktati, manifesti, vizuelni eseji, rasprave*, Niš: Gradina.

Тодоровић 2014: П. Тодоровић, Српска књижевност у дадаистичком кључу, у: *Антологија српског дадаизма*, Београд: Службени гласник, 13–37.

Томазула 2012: S. Tomasula, „Code Poetry and New Media Literature”, *The Routledge Companion to Experimental Literature*, Edited by Joe Bray, Alison Gybbons and Brian McHale, London and New York: Routledge, 483–496.

Хансен-Леве 1988: A. Hansen-Löve, „Intermedijalnost i intertekstualnost: problemi korelacije verbalne i slikovne umjetnosti na primjeru ruske moderne”, *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Uredili: Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić, Zagreb: Zavod za znatnost o književnosti, 31–74.

Хегел 1986: Hegel, Georg Vilhelm Fridrih, *Estetika III*, Prevod Nikola Popović, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Хин 2005: P. Hühn, „Plotting the Lyric: Forms of Narration in Poetry”, *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, Edited by Eva Müller-Zetzelmann & Margarete Rubik, Amsterdam–New York: Rodopi, 147–172.

Хок 1984: G. R. Hocke, *Manirizam u književnosti*, Preveo Ante Stamać, Zagreb: Sekade.

Шифрин и др. 2008: D. Schiffrin, D. Tannen and H. Hamilton, „Introduction”. *Handbook of Discourse Analysis*, Edited by Deborah Schiffrin, Deborah Tannen and Heidi E. Hamilton, Oxford–Carlton: Blackwell Publishing Ltd, 1–10.

Шкловски 1969: V. Šklovski, О поезији и заумном језику, у: *Uskrснуће riječi*, Izbor i prijevod Juraj Bedenicki, Zagreb: Stvarnost, 21–37.

Штајнер 1981: W. Steiner, „Res Poetica: The Problematics of the Concrete Programm”, *New Literary History*, Vol. 12, No. 3, Spring, 529–545.

Tihomir D. Brajović

THE CONCEPT OF HYBRID LYRIC POETRY

Summary

The question of hybridity in aesthetics and literary scholarship. Historicity as a necessary perspective in the understanding of the origin and development of hybrid lyrical forms. Lyrical genre and the concept of the hybrid: oral-performative beginnings; from an idealistic-romantic conception of poetry to the symbolist-modernist concept of “pure poetry.” Language as the “material” of poetry. Modern conceptions of poetic language and the question of language in art in general. Aesthetic theories of allographic and autographic modes of existence of art works. The concept of discourse and the concept of “speech genres.” Interdiscursivity and hybridity. Auto-referentiality, self-reflexivity and metalyricity. Difference between the concepts “lyrical hybrid” and “hybrid lyric.” Three aspects of interdiscursive “crossing” in lyric poetry: interlingual, intermodal, intermedial hybrid. Explicative-interpretive examples. The question of future of lyric poetry in the light of the advent of hypertextual discursive practice and corresponding, digital-computer generated forms and genres.

Key words: hybrid, lyric poetry, historicity, genre, speech genre, poetic language, dialogicity, interdiscursivity, mode, medium