

LIBER

Izdanja Instituta za znanost
o književnosti

Urednik

Vera Č.Šain Senečić

Recenzent

Aleksandar Flaker

Likovna oprema

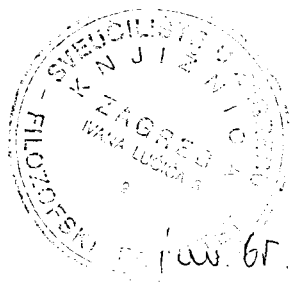
Josip Vaništa

IVO FRANGEŠ

MATOŠ
VIDRIĆ
KRLEŽA



1 9 7 4



2015-7044

ANTUN GUSTAV MATOŠ

STIL MATOŠEVE NOVELISTIKE

*Stil se [...] ne može shvatiti
bez intimnog poznavanja pisca.
(Matoš)*

Matoš* je u književnost ušao rano, pripoviješću *Moć savjesti*, koja je u »Vijencu« objavljena kolovoza 1892: mladi pisac imao je dakle svega devetnaest godina. O svome književnom nastupu govori on i u autobiografskim zapisima: »[...] Smatrao sam se izopćenikom i bio sam 1892. prvi put štampan u uglednom Vijencu, i to onda kada balavcima bijahu otvoreni samo stupci Bršljana i Pobratima« (V, 290). Pravi književni rad razvit će Matoš međutim u Beogradu: ispočetka je novinar, feljtonist, pripovjedač, kritičar, dok pjesme počinje pisati u zrelim godinama, tek 1906.¹ Sačuvani su, doduše, takozvani *Prvi stihovi*, napisani 1889, ali po vrijednosti oni ne prelaze značaj spomenara u kojem su,² stoga se slobodno može kazati da je Matoš rijedak primjer književnika koji se prije ogleda u takozvanoj prozi a tek onda

*Citati djela Matoševih uzeti su iz Sabranih djela Antuna Gustava Matoša (1873—1914—1973) koja je uredio urednički i izdavački odbor, pod predsjedništvom Marijana Matkovića, u dvadeset knjiga, a u izdanju JAZU, Liber, Mladost. Prvih pet knjiga, na koje se uglavnom odnose naši citati, uredio je i napomenama popratio Dragutin Tadijanović. To izdanje navodi se u daljnjem tekstu samo rimskom brojkom za svezak i arapskom za stranu. Gdje god se u tekstu, osim kad se radi o stranim izrazima, nalazi kurziv, on potječe od autora ove studije. Uza svaki obrađeni tekst naznačeno je odakle je uzet, za ostale citate izvore treba potražiti u bilješkama. Tadijanovićeve Napomene dragocjen su izvor podataka za svakog istraživača Matoševih djela. Isto valja reći i za Napomene drugih priređivača, u knjigama VI. do XX.

¹ Neka i meni bude dopušteno navesti toliko puta navođene i često krivo shvaćene riječi Matoševe: »Počeo je kasno pisati pjesme, naročito sonete, kada je zbog forsiranog rada dobio u Beogradu grč od pisanja, pa morao pisati ljevicom i odreći se sviranja zbog te bolesti (Schreibkrampf, crampe à la main), pa tako stihovima zadovoljava svoje muzikalne potrebe, pišući ih ušima i za (dobre) uši.« (*Pečalba*, 1913, str. 185, odnosno sad V, 271).

² V, 121; i bilješka.

u poeziji. Ta činjenica ima značenje u toliko što najbolje pokazuje Matoševo nastojanje oko sve čvršćeg stezanja teme: kako je vrijeme prolazilo, Matoš je stvarao sve zgusnutije kompozicije, trzajući se u raskolu objektivnih teškoća i subjektivnih pogleda na umjetnost. Imajući visok pojam o umjetničkom stvaranju, a prisiljen da piše i kad mu je najmanje bilo do toga, Matoš je za pravu umjetnost nalazio malo vremena. Stoga je toliko truda ulagao u formalna pitanja književnog posla i toliko isticao zahtjeve forme.

Već u prvoj pripovijesti pokazuje Matoš pravu stranu svog talenta: smisao za oštar humor, još više, za satiru, sklonost prema neobičnome, upravo fantastičnome, i sposobnost poante — osobine koje će se još više razviti u posebnim prilikama i odnosima u kojima se Matoš, emigrant, grabancijaš, boem i beskućnik, nalazio zapravo do kraja života. Zaljubljen u Avantiru, »lijepu gospođu«,³ on će u Petrici Kerempuhu imati najboljeg prijatelja: zato će se i nazvati nekoliko puta u svojim novelama Petrinovićem.⁴ Njegov bijeg iz Hrvatske, 1894, kao da nagoviješta *exodus* mlade generacije koja će, godinu dana poslije, spaliti mađarsku zastavu i otvoriti novo razdoblje hrvatskoga kulturnog i političkog života. Boravak u Srbiji,⁵ o kojemu je Matoš uvijek govorio s najvećim zanosom, uza sve neprilike, sukobe i sirotovanja, stvorio je od provincijalca čovjeka širokih pogleda. Bavljenje u Švicarskoj i u Parizu⁶ samo je učvrstilo tu Matoševu orijentaciju. Po odgoju i po intimnim sklonostima bio je Matoš upravo preodređen da postane tek duhovitiji i potpuniji književnik i intelektualac malograđan-

³ Usp. pisma Andriji Milčinoviću, [objavljena tek danas u cijelosti (XIX, 326—411)], vidi ovdje bilj. 60, 61; Matošu i Janko Polić Kamov ide u Španjolsku »za znanjem i za Avantiro, našom Gospodom« (X, 204, razm. A. G. M.). Pisma Milčinoviću bit će vrlo često navođena u ovoj studiji jer su izvanredno bogat izvor činjenica vrijednih za razumijevanje Matoševa rada.

⁴ U novelama *Za novim bogom* i *Nekad bilo — sad se spominjalo*. Usp. »susrete« Matoševe s Petricom Kerempuhom: *Kod kuće* IV, 37—38; zatim *Pismo iz Pariza*, XV, 28—32; sonet *Lakrdijaš*, V, 63; itd.

⁵ U Srbiji, upravo u Beogradu, boravio je Matoš od listopada 1894. do kraja 1897. Drugi put od kolovoza 1904. do početka 1908, gotovo tri i pol godine. (Vidi o tome XX, 364—368).

⁶ U Ženevu je stigao u veljači 1898. i ostao godinu i pol. U Parizu je proveo pet godina, od kolovoza 1899. do sredine 1904. (*isto*).

skog, kasnopravaškog, postharambašičevskog tipa, iskreno zaljubljen u romantičnu rodoljubnu viziju domovine. Dovoljno je u tom smislu pogledati izvrstan tekst *Nekad bilo — sad se spominjalo*, što u cijelosti slika atmosferu u kojoj je rastao mladi Matoš, i novelu *Za novim bogom*, u kojoj je prikazana kriza nemirnog mladića. Nego, emigracija je dala Matošu još jednu dimenziju bez koje bi on danas, vjerojatno, bio teško čitljiv: *Kip domovine leta 188**, objavljen u Beogradu 1895,⁷ ne bi nikad mogao imati onu klasičnu lapidarnost, onu uzbuđljivu kratkoću i nepoznatu dotad u hrvatskoj prozi laganu, gorku ironiju,⁸ da autor nije i sam ostvario potrebnu fizičku distancu. Tako će Matoš cijeloga svog vijeka ostati zaljubljen u Hrvatsku ludom ljubavlju prognanika i izopćenika, i malo će biti pisaca kod kojih će se Hrvatska i hrvatstvo toliko spominjati u tekstu, a da u isto vrijeme ta ljubav i taj zanos ne ponesu na sebi ništa ekskluzivističko i agresivno. Posljednji naš romantik,⁹ Matoš će u najdubljoj i najproživljenijoj formi stopiti ljubav prema ženi s ljubavlju prema domovini, podjednako nesretan, neuslišan i u jednom i u drugom osjećaju.

Doslovno živeći od pera, Matoš je bio prisiljen i da naporedo stvara tekstove do kojih je najviše držao, i da kuluči u novinarskom jarmu.¹⁰ Pa ipak, kao i Šenoi, novinarstvo je zaoštrilo Matošev i onako oštar izraz, učinilo gipkijom njegovu sintaksu, obogatilo vokabular obiljem novih, životnih, »nepjesničkih« riječi i uopće proširilo njegova ljudska i stvaralačka iskustva. S druge strane, to je novinarjenje još više pogodovalo stvaranju formalističkog, artistskog osjećaja ljepote kod Matoša: ogrezao u novinarstvu, Matoš je od sebe i od drugih tra-

⁷ Objavljeno u »Delu«, Beograd 1895, knj. VII, str. 412—414. pod naslovom: *Junačka smrt*. (I, 52; i bilješka.)

⁸ Ironija je stav konstantan u Matoša. Isporedi i pismo Ogrizoviću, 22. VIII. 1907. (XX, 53—55.)

⁹ Matoš je sam govorio da je romantika kod nas trajala do kraja 19. stoljeća: »Romantika kod nas u stvari nije nikada prestajala, dok se nije sasvim ponovila u historijskim dramama Vojnovićevim i lirskim pokušajima cijele legije mladih lirika.« (*Zastarjelost literarnih termina*, VI, 203.) 261.)

¹⁰ »Ti kao i drugi odviše zamjenjuješ u meni novinara sa — književnikom, — piše on L u n a č e k u. — To su dvije sasvim različite stvari kod mene.« (XIX, 246.)

žio potpuno predavanje ljepoti, upravo trubadursko pokoravanje i služenje. Ogleda se to, možda najcjelovitije, u njegovim novelama čiji junaci, pretežno, hitaju za jednim nepostojećim idealom ženske ljepote i umjetničkog sklada. I kako vrijeme prolazi tako je to mučno potucanje sve češći i sve opsesionantniji motiv Matoševe umjetničke proze: štoviše, lutanje i traženje nisu samo njezini glavni motivi, oni su njezina temeljna inspiracija.

Matoš je za života objavio tri knjige pripovijedaka: *Iverje* (1899), *Novo iverje* (1900) i *Umorne priče* (1909), a ostalo je iza njega prilično pripovjedačke i humorističke proze, uglavnom slabije. Po motivima¹¹ dadu se te priče podijeliti na nekoliko skupina: priče o našim ljudima i domaćim prilikama (*Kip domovine leta 188**, *Perci, friški perci . . .*, *Nekad bilo — sad se spominjalo*, itd.), humoreske o našim ljudima kod kuće i u tuđem svijetu (*On, Ubio, Prijatelj*, itd.), priče o neobičnim, nevjerovatnim, »nerealnim« zgodama (*Camau, Ugasnulo svjetlo, Miš, Iglasto čeljade*, itd.) i, možda najljepše, priče zanosne ljubavne čežnje (*Balkon, Cvijet sa raskršća, Jesenska idila*, itd.). Konačno, ne smiju se nikako zaboraviti tekstovi kao *Samotna noć, Sjena* ili dijelovi predgovora *Umornim pričama (O Tebi i o meni . . .)*, ali su to zapravo lirske kadence kakvima je često ispunjena Matoševa umjetnička pa i feljtonistička proza. Bez obzira na različitost motiva, sve Matoševe priče spaja osoben, nervozan, bogat izraz, čudan splet posve narodnog i, bar po intencijama, kozmopolitskog izraza i nastrojavanja; pa i kompoziciono, sve se tri knjige Matoševe završavaju sumornim, klonulim tonovima, u kojima se stišava sva neobičnost njegovih tekstova (*Miš, Samotna noć i Sjena*), isto onako kao što je pjesnik Matoš, na kraj zamišljene ali za života neobjavljene zbirke stihova, stavio kronološki prvu ali tematski u tu svrhu najpodesniju *Utjehu kose*.

Možda je motivsku simboliku ove neobične proze, koja je — uz ostalo — nastajala i kao odjek Baudelairea i njegovih prijevoda Edgara Allana Poea najbolje »dešifrirao« autor sam: »Moji 'junaci' redovno umiru, jer

¹¹ Posve naravno, ovakve podjele nemaju nikakvih drugih pretenzija doli da služe isključivo za praktičnu orijentaciju.

ja — ostajem živ, umiru kao simbol mojih proljeća i pokojnih jeseni. Dobro si shvatio [pismo je upućeno Milanu Ogrizoviću] nit moje pripovjedačke metode: realne, moje, kontrolisane senzacije, realizovane u sasvim realnim, dobro opserviranim ljudima, a da bude senzacija što veća i jača, roman [!] je stisnut u što užu mider (da curi krv), a monotonija psihološkog doživljaja, da što jače frapira i djeluje, smještena je u što dramatičnije, drastičnije, bizarnije, enervantnije kombinacije, jer — sve se događa, a čita se samo što je 'nevjerojatno', dakle rijetko. Običnu senzaciju rarificirati, kristalizirati — 'eto afera', eto mog literarnog postupka, na koji dođoh kao gimnazijalac u *Moći savjesti* sasvim spontano, našavši tek kasnije analognu metodu kod Poea, Mériméea i našeg Kovačića, kojega mi je tek Krnic otkrio. Zato moje stvari nisu 'torza' — naprotiv. [. . .] *Miš* je historija fiksne ideje, svršavajući u ludilu, zamjenjujući radi sasvim spoljne analogije čovjeka sa životinjom. *Miš* je simbol gadne, zajebratorske, noćne i pogane nečiste savjesti, koja ubija istim oružjem, kojom ju hoćemo ubijati. Papagaj u *Camau* je simbol onog tamnog, dušmanskog u stvarima i životinjama, ubijajući, izdajući nas u najjačim našim časovima. *Iglasto čeljade* je povijest duše, koju u najvećem ljubavnom, životnom zanosu povuču ponor smrti, na kojoj počivamo, ubija kuriozitate [!] — 'Poznati, poznati' . . . *Kip domovine* je satira, u kojoj je sva naša nacija, u kojoj je cijela Hrvatska personificirana u tvrdoglavoj — klepetuši, koja umire od običnog husarskog skoka, itd. Da danas [1907] pišem neke od tih priča, bile bi jednostavnije, prostije. No i kroz tu strahotu možda se osjeća malo *moqueurskog* tona (npr. ono pseto u *Božičnoj pričici*).¹² A drugom prilikom, nakon izlaska *Umornih priča*: »Ja znam biti psiholog, ali u tima mnogim pričama sam *simbolist*: tu je psihologija (analiza) suvišna« (Lunačeku, 1909; XIX, 245). Riječ *simbolist* istakao je sam Matoš.

Kao i sva Matoševa djelatnost, i njegove su priče bile podvrgavane oštroj kritici i obasipane pohvalama.¹³ Istina nije u nekoj materijalnoj »sredini« između tih opre-

¹² Vidi poblize: XX, 53—55.

¹³ Zanimljivo je da svi kritičari Matoševi, i oni koji ga hvale i oni koji ga napadaju, priznaju neobičnu vrijednost njegovu stilu. Tako Krnic, među prvima, pohvalno: »Treballo bi opširno govoriti o Matoševu stilu, nu

ka, nego u kritičkoj spoznaji činjenice da je Matoševa umjetnička proza upravo opsjednuta nesavladivom željom i potrebom za neobičnošću, za bizarnošću, pa su mu motivi stilizirani, a ta je stiliziranost još pojačana objektivnim iskustvom autorovim, upravo onako kako on piše o Pandurovićevim pjesmama: »Tko od boljih duša ne osjeti u disharmoniji između sebe i svijeta sumnju u vlastitu normalnost kao normalan čovjek u ludnici, i tko nije sam nad sobom plakao u oskudici tuđih simpatija?«¹⁴ Sve te neobične, »nevjerojatne« priče zapravo su priključenija tih »boljih duša«, onih koji najpotpunije osjećaju disharmoniju između sebe i svijeta. Čitava je Matoševa novelistika izraz te disharmonije, ali je njen osnovni zahtjev nastojanje da se disharmonija prevlada harmonijom. U toj neprestanoj, grčevitoj težnji,

ovo se je već i onako otegnulo, a kad bi se ukratko što htjelo kazati, moralo bi se posegnuti za običnim svakidašnjim frazama, kao što su: krepčina, izrazitost, plastika, život, itd., itd. Pa pošto je to sve već mnogo puta utrošeno gdje treba i ne treba, te su ti izrazi po tome već davno izgubili svoju pravu vrijednost, a citiranje bi bio uzaludan posao, jer bi trebalo citirati sve od prve do zadnje strane — biti će najbolje uputiti na samu knjigu.« (»Nada«, VI, br. 21, str. 335, Sarajevo, 1900.) *Novo iverje* oduševilo je čak i Jovana Hranilovića, i to upravo stilom. (»Vijenac«, 1901, str. 337—338.) Prohaska je toliko smeten da izriče ovakav sud: »Dakle njegov artizam, njegov stil! To se ne može demonstrirati s [!] ovim perom, ali se može analizirati, ne po pravilima poetike, nego po primjeru kemičara koji također ne može da prikaže čovječje sline [!], ali ju može da rastvara.« (»Savremenik«, Zagreb, IV/1909, I, 55).

Najbolji je, u ono doba, Ogrizovićev sud, u članku *Artista* (»Hrvatska smotra«, II, str. 159, 206 i 207, Zagreb, 1907), ovdje citiran prema zborniku A. G. Matoš. *In memoriam*, Zagreb, 1934, str. 57—58: »Originalnim ga je iznio njegov stil. Stil — to je Matoš. Stil plastičan i lapidaran, živ i elastičan, humorističan a kremenit, upravo iskristalizovan, blistav i ako hoćete, apartan. Stil štedljiv a zvonak. U njem je sklop naglih, kontrastnih, višeputa bizarnih i paradoksnih slika, izrađen biranim, traženim i, da rečem, muzikalnim riječima. Melodiji je jezika prisluškiavao u narodnoj pjesmi, u dubrovačkoj starini i u ilirskom entuzijazmu. Ne govori tek sa zanosom, o dikciji Gundulićevoj, o stilističkim odlikama Kovačića, Kureća i Starčevića, o zagrebačkom žargonu šenoinu, već im i podražava u šali i u zbilji. Interesantno je, da Matoš iz neke umjetničke kaprice voli upotrebljavati aoriste i imperfekte kao i participe, da poda svome stilu neki arhaistični sjaj. Tako je i tu dobio domaću boju i neobičnost, kao što je od stranih autora profitirao nijansiranjem i opet — neobičnost, jer 'neobičnost' tu je prava karakteristika njegova stila.«

¹⁴ *Lirika Sime Pandurovića*, IV, 196. Još je tragičnija izjava: »Nije moderan Hrvat, koji se barem jedared ne htjede ubiti.« (*August Harambašić*, VII, 167.)

upravo u njezinoj realizaciji, često prevladava anegdotsko, fabulativno, nevjerojatno, »nerealno«; ali tamo gdje Matoš prepušta maha finim tonovima svoje lirske kantilene, tamo je njegova proza pravi međaš u hrvatskome književnom izrazu. Zato je s punim pravom rečeno da je Matoš, možda, veći lirik u prozi nego u poeziji.¹⁵ Pa i ova studija neće ništa drugo nego da pokaže duh i strukturu te liričnosti. Upravo zato potrebno je, bar letimično, prikazati ostale vidove Matoševa književnog rada.

Osim već spomenutih *Prvih stihova* napisao je Matoš, u pismu bratu Leonu, neposredno po svome dolasku u Beograd, i druge stihove, *Domovini iz tuđine*.¹⁶ Iako dio posve privatnog pisma, ti su stihovi, naravno ne svojom umjetničkom vrijednošću, nego raspoloženjem i fakturom, neobično zanimljivi za dalji Matošev razvoj: čega sve tu nema: Preradović i Vojislav Ilić, Radičević i Harambašić, spojeni u jedno, ali sve to nezgrapno, kao većina rodoljubne poezije onoga vremena: ono što je pjesnicima Harambašićeva soja običan, stereotipiran kliše, koji se ponavlja bez kontrole i bez uzbuđenja, ovdje je iskrena, bolna iluzija. Pisac tih »stihova« nada se da će doći kući »kad sine sablje Zvonimira bljesak«, kad svane dan da »puške bruje, barjaci vijore«, ali sve je to pusta fraza iza koje strogo huji prva beogradska košava i nazire se emigrantska nesigurnost. Treba se sjetiti kasnijih stvarno rodoljubnih, a u isto vrijeme toliko gorkih Matoševih stihova (*Mora, 1909, Gnijezdo bez sokola, Stara pjesma, U travi*, itd.), pa da se ne samo vidi razlika u stavu i vrijednosti, nego i ocijeni put što ga je taj osebujni lirizam morao prevaliti dok nije dosegao zrelost.

¹⁵ Na veću vrijednost Matoševe proze u odnosu na Matoševu liriku upozorio je već 1937. Ante Petravić, *A. G. Matoš*, Hrvatska revija, X/1937, 4, 173, a za njim 1949. Marijan Matković: »Ako i jeste točno da Matoš pod imperativom svoje urođene lirske sklonosti počinje pisati stihove, još uvijek nije rečeno da njegova lirika dolazi u rimama do svog najimpresivnijeg izraza. Naprotiv. Iz sveukupnoga Matoševa proznog djela, koje obuhvaća oko dvadeset omašnih svezaka, mogla bi se nesumnjivo sastaviti knjiga lirske-proznih fragmenata u kojoj bi lirik Matoš došao mnogo vjernije i potpunije do izražaja no u svojim stihovima.« (*Lirika A. G. Matoša*, pogovor *Izabranim pjesmama*, Zora, Zagreb 1950. Mala biblioteka, sv. 32, str. 90.) Usporedi o tome i odmjerena zapažanja Petra Segedina u eseju *Čovjek u riječi*, Rad JAZU, knjiga 308, Zagreb 1955, str. 73—118.

¹⁶ V, 122—123 i bilješka.

Kritičkom sudu ukazuju se Matoševe pjesme u istom svjetlu kao i pripovijesti. Nejednake po vrijednosti, dis-harmonične i razdrte kao cjelina, i one su vjerna slika autorova: pokraj stihova koji su pravi prodori, nalazi čitalac pregršt grubih sricanja, uz proživljen sonet i čistu poeziju stoji samo gola faktura soneta i grčevita, racionalna dosjetka. A ipak je taj pjesnik ostavio »oko petnaest pjesama, kojima vrijednost nije prolazna i koje će ostati u našoj književnosti«¹⁷.

Kao i uvijek, ali u Matoševu primjeru možda još očitije, ovaj je lirici, prilikom izricanja suda o njoj, potrebno dati historijski okvir i vremensku određenost; a tu nam se ona, u cjelini, ukazuje kao posve nova kvaliteta. Kad Matoš (1906) počne objavljivati svoje pjesme, najveći pjesnik prethodnoga razdoblja, Kranjčević, već je poodavna zacrtao svoj lik. Upravo se na pozadini Kranjčevićeve lirike najlakše očituje novost Matoševe. U najboljim pjesmama Kranjčević je pokrenuo svjetove, otvorio neslućene prostore, zagrmio i zajaknuo sveljudskim glasom, izražavajući — u stvari — duh i raspoloženje ranoga europskog devetnaestog vijeka. Matoš je, međutim, sav u traženju stroge, zatvorene forme, i jedino njegova *Mora* nastavlja Kovačićevu i Kranjčevićevu poetiku; naprotiv, u najboljim pjesmama svojim Matoš je izrazito individualan, čak i kad izražava najkolektivniju patriotska čuvstva, zabrinut prije svega za hiperkorektnu formu i za poseban, impresionističko-simbolistički govor predmeta. Kranjčeviću jezik služi da *prikaže* temu, Matošu izraz služi da *iskáže* neiskazivo, neizrecivo; njemu se čini da za takvu poeziju, koja hotimično izbjegava sve što je materijalno, što je »jasno«, treba više talenta, jer nova poezija mora »slikati bez običnog slikanja, crtati jasne nejasnosti«, ukratko, pjesnik je onaj »tko zna reći ono što je slućeno, ali neizrećeno«,¹⁸ viši, dublji život, upravo onako kako to govore stihovi iz njegova programatskog soneta *Srodnost*: »Višega života otkud slutnja ta?« A poezija nije za Matoša ništa drugo nego slutnja i traženje višega, dakle artističkoga života, života u kojemu će se ostvariti Ljepota. To se,

¹⁷ [Miroslav Krleža], *Pjesme A. G. Matoša*, »Književna republika«, Zagreb I/1923, 2—3, 98.

¹⁸ I ovaj i gornji navod nalaze se u već spominjanoj studiji o Panduroviću, IV, 194. Vidi bilj. 14.

po Matoševu mišljenju, može postići samo upornim nastojanjem oko savršenstva forme: »Osnovno je pravilo naše umjetne verzifikacije da se ritam ne žrtvuje rimi (i obratno) i da se ne rimuju samo riječi istog materijalnog, kvantitativnog, već i istog muzikalnog, akcentatskog, ritmičkog, kvalitativnog završetka. Samo takove riječi daju pjesmi, iluzijom jeke i istovjetnosti, ritamsku harmoniju, a jeziku još povećavaju lakoću, slobodu i prirodnost.«¹⁹ U stvari, ni sam se Matoš nije mogao pokoravati zahtjevima koje je postavljao drugima; a, kako se uvijek dešava u ovim slučajevima, Matoš je najveći umjetnik upravo kad gazi sheme koje je sam sebi naturio i kad progovara iskrenim i neometanim glasom pravog nadahnuća.²⁰ Tražeći muzikalnost prije svega, Matoš kao da nije vidio, čak ni na vlastitim primjerima, da je muzikalnost jezika i njegovih mogućnosti primarnija od apstraktne muzikalnosti metričke sheme, i da se veličina pjesnička ne ogleda u pokoravanju shemi, nego obratno, u njezinu podvrgavanju potrebama vlastite vizije; onako kako je to on sam radio u najboljim pjesmama: *Utjeha kose*, *Jesenje večje*, *Srodnost*, *Notturmo*, itd. Kazati, na primjer, da je *Notturmo* sonet, svakako je smiono (s gledišta klasične metričke norme); a ipak je to sonet, i to izvrstan sonet, i upravo se na nj mogu primijeniti riječi iz nastavka gornjeg citata: »Dok je stara, klasična strofa plastična, moderna je muzikalna,

¹⁹ A. Benešić: *Pjesama knjiga druga* (VI, 104).

²⁰ Vidi o tome autorovu studiju *Jesenje večje*, ovdje, posebno str. 113—119. Inače najpotpunija je do danas Kaštelanova studija *Lirika A. G. Matoša*, Rad JAZU, knjiga 310, str. 5—145, Zagreb 1957. Ona je načela mnoga pitanja koja se ovdje obrađuju. Tako Kaštelan prvi kaže: »Ako poeziju ne gledamo samo po grafičkim oznakama, onda ćemo u Matoševoj prozi otkriti izvrsnih stranica poezije, i idejno i ritmički zatvorenih cjelina. Na to nas nesvjesno upućuje i sam Matoš, kad piše svoje pjesme ili u sklopu pisama ili u sklopu proze i eseja. [...] Kod analize [Matoševih] pjesama vidjet ćemo da je on većinu motiva obradio u prozi ili u esejima, pa se njegova lirika idejno nadovezuje na cjelokupno djelo. To je vrlo značajno i za ritam njegove lirike koji se rađa iz govornog, iz ritma proze, pa je unutarnji ritam njegove rečenice, u prozi i u stihu, jedinstven, matoševski izražajan. [...] Sva njegova proza, u širem smislu, ima oznake poezije. Ali u toj prozi ima fragmenata koji su zatvorene i zaokružene lirske pjesme.« (Jure Kaštelan, *nav. djelo*, str. 57—58). Glavni se zaključci ove studije slažu dakle s tvrdnjama Kaštelanovim. Treba jedino upozoriti da pojmu govornog ritma mi ovdje dajemo uže značenje od Kaštelanova. No o tome vidi kraj ove studije.

i mene zanose najviše pjesme, koje izazivaju [evociraju] svijet ne samo kao formu i boju, nego i kao zvuk, ritam, život, dušu.« Jasnije je dakle da je Matoš, i teoretski i praktički, tražio primjenu sinestezije u književnom stvaranju, slijedeći u tome suvremenu francusku simbolističku poeziju koja je, povodeći se za Baudelaireom (a ovaj za Poeom), inzistirala na postojanju jedne »više« istine, istine koju ovaj zbiljski, objektivni svijet prikazuje tobože netočno i nepotpuno. Takav se pjesnički govor ima ostvariti isticanjem srodnosti, povezanosti svih pojava u realnom svijetu, i to pomoću simbola koji najpotpunije izazivaju u čitaocu željeni dojam.

Kao i uvijek, malo je ostalo od formalnih zahtjeva, pogotovu od ovako krutih i isključivih, neispunljivih u jezičnoj građi koja se po prirodi svojoj odupire zahtjevima nastalim i izgrađenim u drugim lingvističkim medijima. No ipak je preuzimanje teorije srodnosti i povezanosti fenomena koji nas okružuju dovelo kod Matoša, i u stihovima i u prozi, do izvanredno proživljenih ostvarenja, prije svega pejzaža i uopće slika hrvatskog čovjeka, njegova jezika i njegove zemlje.

Ekstreman u zahtjevima prema sebi, Matoš je takav bio i prema drugima. Njegova kritika također je slika njegova nesklada i njegove intimne, uporne, iskrene i poštene težnje za skladom, za pravom, iskrenom, kvalitetnom literaturom. To mu je bilo u toliko lakše što ga je udes bacio u emigrantsku udaljenost od domaćih zadjevica i problema. Kad se Matoš počeo javljati svojim prvim kritičkim prikazima, hrvatska je kritika još uvijek mirovala u mrtvim rukavima Markovićeve formalističke estetike. Nastojanja Čedomila Jakše više su ažuriranja s europskom kritičkom literaturom negoli stvaran prodor u novo. Tako se jedini Šarićev članak u praškoj »Hrvatskoj misli« (1897)²¹ javlja kao značajna težnja za revizijom kriterija u književnosti u kojoj je pisanje, i izvorno i kritičko, bilo podvrgnuto isključivo potrebama nacionalne borbe. Sasvim je na liniji matoševskih paradoksa činjenica da je čovjek koji je zadr-

²¹ Milan Šarić, *Hrvatska književnost*, »Hrvatska Misao«, I, 5, 134. Članak se danas može naći u Marjanovićevoj antologiji *Hrvatska moderna*, I–II, Zagreb, 1951, sv. I, str. 129–149.

žao, čak i dalje provodio, malograđansku ljubav prema hrvatstvu, najviše unaprijedio i kritičku i nacionalnu misao hrvatsku, pišući: »Biti u kulturi samo Hrvat znači biti vrlo jadan Hrvat. Čovjek, poznavajući samo hrvatske kulturne stečevine, ne bi možda mogao biti ni sasvim naobražen čovjek.«²² Boravak u Beogradu, a kasnije u Ženevi i u Parizu, posve je izgradio Matošev kriterij. Istina, njegovo izbivanje iz Hrvatske i slab dodir s hrvatskim književnim prilikama doveli su do toga da je on srpsku suvremenu književnost bolje poznao od hrvatske, i da se hrvatskim prilikama i odnosima približio tek poslije svog povratka u domovinu, 1908.²³ No upravo je to omogućilo Matošu da postavi posebne, više kriterije hrvatskoj književnoj kritici. Matoš je, ponajprije, bio prvi koji je sustavno pratio zbivanja u obje književnosti, smatrajući ih kao jednu, pa je već time u svoje sudove unosio usporedbe i mjerila kakvih dotad u hrvatskoj kritici nije bilo. Kasnije je, boraveći na strani, obje naše književnosti počeo uspoređivati sa suvremenim književnim stvaranjem u svijetu i time definitivno učvrstio zahtjev za isključivim estetskim kriterijem. Govoreći o Rikardu Kataliniću Jeretovu i on je, doduše, napomenuo da je nacionalni kriterij kategorija koja se ne može posve zabaciti: »Našem intelektualnom Europejcu bit će većina njih [Katalinićevih pjesama] preživjelost, staromodnost i fraza, dok bi onaj tko samo hrvatski zna i čita, mogao tu naći mnogo novih ljepota i duševnih stanja koja su kod nas 'na dnevnom redu', premda su na Zapadu već u ropotarnici.«²⁴ No to je samo dokaz da je Matoš znao realno ocijeniti ulogu i značaj prilika u kojima djelo nastaje; u stvari, on je neprestano zastupao isto gledište, najcjelovitije izraženo u eseju o Skerliću. Vodeći duge polemike sa Skerlićem, ne slažući se s njime tako reći ni u jednom teoretskom stavu, Matoš je upravo u toj prigodi izrekao svoja gledišta: »[...] kritičar nije samo čovjek od ukusa, estet, uspoređujući i mjereći intenzivnost raz-

²² *Narodna kultura*, IV, 269.

²³ Nije sasvim bez osnove Wenzelidesova napomena: »Donekle je išlo [naime: Matoševo polemiziranje i napadanje], dok je bio u inostranstvu [...]« (XII, 160.) Uostalom, sam je Matoš to priznao u otvorenom *Pismu Srđanu Tuciću* (VII, 266–269.)

²⁴ *Sa Jadrana* (Pjesme Rikarda Katalinića Jeretova), VI, 171.

nih dojmova, analizirajući sam sebe. On ne priča samo priču svog duha. On analizira tuđe duše, on priča sebe u drugima. On nije samo umjetnik; on je i mislilac, jer su umjetnine simboli, stil — ljudi. Kritičar dakle ne traži samo odnošaje među umjetnostima, on traži i jedinstvo, spoljne i unutrašnje analogije umjetnina, a to jedinstvo je stil.«²⁵ I dalje: »Kritik je dakle impresionist umjetnosti, kao umjetnik što je impresionist života.«²⁶ Ističući dojam, impresiju kao glavnu svoju muziku, Matoš je priznao i mogućnost da kritičar u razno doba života govori različito o istom piscu potvrđujući i djelom taj svoj stav. Tako je pojavu Šimunovića pozdravio zanosno, a za nekoliko godina objavio poraznu kritiku o *Tuđincu*. Nedosljednost, prividna kontradiktornost, ćudljivost, sklonost prema polemici makar i pod svaku cijenu, to su — na prvi pogled — glavne osobine Matoša kritičara.²⁷ Međutim, nije bilo tako. Kad se pažljivije pogledaju njegovi kritičarski istupi, kad se s njih strgne polemička odjeća, ostaje tada cjelovita i uporna težnja da se našem književnom materijalu pristupi s jednog novog, čvrstog i dosljednoga gledišta. Matoš je svojom kritikom unio nemir i nesigurnost u hrvatske književne prilike, ali je taj nemir bio plodan i ta nesigurnost korisna. »Protiv tom literarnom parasitstvu borio sam se godinama s većim i manjim, ali ipak uspjehom,« kaže on potkraj života, u predgovoru neobjavljenom knjižici kritika *Dragi naši savremenici* (1912), i nastavlja: »Čistio sam, čupao i plijevio kukolj i drač na brazdi literarne naše njive. Mnoge nametnike, mnoge imele i otrovne pečurke izbacio sam iz vrta hrvatskog Parnasa. Kada mi ne pomože budak i motika, dohvatio sam metlu, pa i budžu. I u književnosti je metla vrlo korisna. Bez nje bi se naš literarni salon još više usmrديو. Od svih savremenih kritičara najviše sam meo i prozore otva-

²⁵ Jovan Skerlić, IV, 177—178.

²⁶ Isto, str. 178—179.

²⁷ Često su to obične dosjetke, kako je i sam priznao: »[...] ne shvatajući [naime: glumica Sofija, Coca Đorđević] da bih kakvoj dosjetci žrtvovao sve, najbolje prijatelje, pa i samoga sebe, pa ma to boljelo kao grizodušje.« (X, 94.) Ili najobičniji inat: »Naravno, ja sam u toj polemičkoj hajci kao čovjek nagle čudi prekardašio [...]«, piše Matoš u polemici s Vodnikom-Drechslerom. (*Oleum perdidisti*, XIV, 186.) Itd.

rao, pa nije moja krivica ako je književni zrak kod nas još uvijek tako močvaran, kužan i smradan, jer je kod nas — ovo ću vam šanutu u uho — kulturno parasitstvo organizovan sistem, a ne tek sporadična pojava.«²⁸ I to je puna istina. Matoš je, ponekad, znao iz sentimentalnih obzira poštediti, pa čak i pohvaliti knjigu slabijih i posve slabih pisaca, ali je zato uvijek imao intimnog razloga, uvijek se to uklapalo u njegov cjelovit pogled na literaturu i nacionalni život. Nastavljajući Kovačićevu nepopustljivu iskrenost, on je također znao pripadnicima svoje stranke kazati gorkih istina. Bilo je i čudnih odstupanja, upravo od estetskog kriterija: njemu je Preradović bio veći pjesnik od Kranjčevića.²⁹ Kad se pogledaju Matoševi sudovi o pojedinim piscima, posebno o onima o kojima je pisao s razumijevanjem i uživljavanjem, opaža se redovito dizanje kriterija: uspoređujući esej o Harambašiću i esej o Kranjčeviću (*U sjeni velikog imena*), nepažljiv čitalac ne bi uočio krupne estetske razlike između te dvojice pjesnika: isti zanos, isto divljenje i isti, ponesen stil. Pišući o najznačajnijim pojavama suvremene hrvatske lirike, o Vidriću, Domjaniću, Begoviću i, dakako, Kranjčeviću, Matoš je postavljao mjerila kojima bi uništio Preradovića, Palmovića, Šenou, Markovića, Harambašića, a pogotovu Arnolda; ipak je o njima pisao oduševljeno, i upravo u tom oduševljenju treba tražiti granice njegove kritike. Uza sve to, Matoš je sam izrekao najpotpuniji sud o pojavama takve kritike, kod sebe i kod drugih: »Umjetnik, prikazujući život i čovjeka u njegovoj cjelini i djelujući na čitavoga čovjeka, postizava to sugestijom na cjelokupni ljudski sensibilitet, na cjelokupnu dušu, u kojoj je patriotski nagon tek jedna nota, jedna žica, te bi umjetnost, koja bi bila samo patriotska, zadovoljavala tek malu, minimalnu potrebu naše emotivnosti. Pjesnici koji su samo patriotski pjesnici, slabi su pjesnici, a ne treba zamjenjivati pjesnika

²⁸ *Dragi naši savremenici*, XII, 8.

²⁹ Za Kranjčevića kaže: »Talenat kao Đura Jakšić ili Palmović [...], iza [...] Preradovića bez sumnje prvi u redu dojakošnje hrvatske lirike.« (*U sjeni velikog imena*, IV, 260.)

slobode s pjesnicima domovine, jer domovina i narod može biti negacija one prave slobode, bez koje nema ni umjetnosti.«³⁰

Tragika je Matoša, čovjeka i književnika-kritičara, što je neprestano bio zapleten u polemike, u borbe na mnogim frontama, što nije dospio da se izgradi cjelovitije. U omjerima u kojima je djelovao, njegova je naobrazba bila objektivno velika.³¹ Dah stranog svijeta, prije svega Francuske i njezine kulture, prvi je u Hrvatsku donio upravo Matoš. Pa ako njegovo poznavanje francuske književnosti i nije uvijek bilo najjažurnije, njegov doživljaj te kulture bio je dubok i iskren. Ponekad je tom kulturom i paradirao, navodio bezbroj imena i pojava, ali je i to bilo potrebno u sredini u kojoj se čitalo isključivo na materinskom jeziku, odnosno — u najboljem slučaju — na njemačkom. Nastavljajući šenoinu francusku liniju, Matoš je uporno tvrdio da je moderna provincijalni odjek jedne isto tako provincijalne (bečke) struje,³² i da pogled hrvatskih književnika, po uzoru na srpske, treba da bude usmjeren prema Parizu: »Prema francuski dojam kod nas ne bijaše nikada jači — što će, nadam se, doskora biti — prvaci naši, najbolji naši ljudi: Strossmayer, Kvaternik, Starčević i Kumičić (da ne spominjem drugih) bijahu đaci kulture u Europi najhumanije, najklasičnije i najsimpatičnije, jer je najestetičnija i jer je najviše učinila za principe slobode u svijetu.«³³

Više težnja nego cjelovito ostvarenje, Matoševo je umjetničko djelo u cjelini jedna od najznačajnijih pojava u povijesti novije hrvatske književnosti. Možda je upravo pomanjkanje cjelovitosti, jedne središnjosti u višem smislu, najpotpunija karakteristika Matoševa ra-

da. No pogledamo li hrvatsku književnost u času kad je Matoš u nju stupio, a zatim u času njegove smrti, vidjet ćemo golemu razliku. Nesređenost prilika, necjelovitost ličnosti i djelovanja osnovna su značajka ovoga naj snažnijeg predstavnika svoga vremena. Značajka koja se bogato ogleda i u njegovu novelističkom stvaranju i u njegovu proznom stilu.

Dovoljno je u tu svrhu pogledati definicije stila, razasute po Matoševim djelima. I one pokazuju da je Matoš od zgrade do zgrade mijenjao gledišta, dopunjavao ih i uprošćivao. No i ondje gdje je precizniji, i tamo gdje govori općenito, on prije svega brani individualnost i nadahnuće. Bez obzira na svoju nepotpunost, čak i ovako lišeni konteksta, ti citati mogu poslužiti kao uvod u razmatranje Matoševa stila.

»Stil je estetička sugestija riječi poredanih po njihovoj plastičnoj i muzikalnoj vrijednosti. Već je davno kazano, da ima samo jedan način za tačan izraz, a taj jedan jedini način izbora i reda riječi je stil. Stil je dakle nešto što se može konstatovati, usavršavati, ali ne naučiti, jer je rezultat individualnosti. Originalnost se ne uči. [...] Samo ljudi od stila, ljudi originalni i veliki imaju stil velik i originalan. Stil je utjecaj čovjeka na društvo i onda je najveći kada je duša, kojoj je izrazom, tako moćna i velika da nam ostaje tajnom kao veliko ćutanje misterija oko nje.«³⁴

Na samom početku ističe se tu poznata zabluda o autonomno shvaćenim riječima i o pisanju kao o nekom slaganju riječi po vanjskoj (»plastičnoj i muzikalnoj«) vrijednosti. Pa ipak, ta je zabluda karakteristična za Matošev pojam lijepog pisanja, i mnogi njegovi tekstovi razumljivi su upravo u svjetlu tog uvjerenja. Kasnije se, u nastavku citata, pojam stila proširuje: na ličnost piščevu, na njegov položaj i djelovanje u društvu, da bi se, konačno, sve rasplinulo u misteriju. Pa ipak, sve te misli, kao i druge koje ćemo još navesti, očito govore o Matoševim kritičkim pogledima i artistskim idealima. Zato će Matoš, vjeran sebi, braniti pojam stila koji je izraz autorova doživljavanja svijeta, upravo njegove specifične senzibilnosti, i tu biti mnogo bliže istini:

³⁴ Isto, str. 286.

³⁰ *Umjetnost i nacionalizam*, XVI, 58.

³¹ O Matošu kritičaru vidi studiju Antuna Barca A. G. Matoš u njegovoj monografiji *Hrvatska književna kritika*, JAZU, Zagreb 1938, str. 266—300. Instrukivan je i prikaz Marijana Matkovića, uvod u izbor Matoševih kritika: *Hrvatska književna kritika*, sv. IV, Matica hrvatska, Zagreb 1952 (2. izd. 1962), str. 5—24.

³² »Naša moderna devedesetih godina, ako i bijaše odjek pariskih dekadnata i simbolista osamdesetih godina, došla je u Zagreb iz druge ruke, iz Beča, kao novo izdanje tamošnjeg secesionizma.« (*Vijenac od pelina*, VII, 227.) Isto, još iscrpnije, govori u njemačkom članku *Die Alten und die Jungen*, VII, 25—28.

³³ *Književnost i književnici*, IV, 291.

»Nije li stil prije svega pisac, temperamenat? Ne odlučuje li kod stila prije svega autor, njegova metoda, rezultat njegovog senzibiliteta, intelekta i fantazije?«³⁵

Dosljedan pogledima o potrebi energičnog, snažnog hrvatskog čovjeka, Matoš će i stil promatrati kao rezultat i odblesak upravo takvih, energičnih likova:

»Za velik stil treba prije svega velik dar i velika volja: talenat za jaku sugestiju, energija za slobodan izraz. Veliki stil se rađa, a ako se u nas ne može razviti kao drugdje, kriva je prije svega nezrelost publike i zasukanost frazerske, mediokritetske kritike, koja razumije sve osim stila, većeg stila, velikog stila.«³⁶

Tako se i na Matoševu primjeru još jednom pokazuje kako je pisac, o čemu god govorio, redovito vjeran sebi. Razmatranje o stilu pretvara ovdje Matoš u napadaj na prilike protiv kojih je utrošio najbolji dio života. Zato će njegova definicija završiti u klimaksu (stil, veći stil, veliki stil), figuri koja je toliko česta u njegovu izrazu. Koliko pak lične gorčine ima u toj invektivi, nije ni potrebno isticati. Ali, kad se ta lična gorčina izgubi, kad Matoš uznastoji pružiti hladnu, smirenu definiciju stila, ona će biti posve prazna i neodređena:

»Stil, perfektna forma, izraz ekvivalentan ideji, ideja izražena jedinom, najboljim načinom: evo glavnog mjerila za valjanost hrvatskog stila i hrvatske proze.«³⁷

To gotovo da nije ništa. Uostalom, on će i sam priznati da mi zapravo i sami još ne znamo koja mjerila treba upotrijebiti pri ocjenjivanju naše proze. Ipak je u tom smislu najvažnija njegova tvrdnja, izrečena u eseju o Nediću:

»Jezik nije samo hijeroglif logike, jezik je jeka, boja, muzika [...]. Stil dakle ne treba da je tek jasan i personalan.

³⁵ »Sintetična kritika«, IV, 221.

³⁶ *Isto*, str. 222.

³⁷ *Antologija hrvatskih pripovjedača*, [I], VII, 219.

on treba da ima onu tajanstvenu originalnu jeku koju u nama budi svaka stvar, on treba da je pun nečega što samo umjetnik može izraziti, nekih *Wahlverwandschaftena*.«³⁸

Analiza stila Matoševe novelistike mora dakle pokazati koji su izvori i kakvi su rezultati Matoševa načina pisanja. Postoji li nešto što bi se moglo nazvati Matoševom karakterističnom osobinom, i ako postoji, o čemu je ovisno i kakve dojmove, kakve »srodnosti« rađa. Zato će se ova radnja baviti stilom u užem i u širem smislu, vodeći računa o gramatičkim, ekspresivnim i psihološkim motivima Matoševa novelističkog izraza.

Svaki poznavalac Matoševe umjetnosti zapazio je intimnu povezanost njegovih tekstova, jedinstvo njihova inspiracionog vrela. I Matošev primjer pokazuje kako je oštro odvajanje takozvane proze od takozvane poezije zapravo samovoljan akt; štoviše, u A. G. Matoša je to jedinstvo protegnuto na sve dijelove njegove aktivnosti: motivi i doživljaji izraženi u novelama nalazili su, kasnije, mjesta i u stihovima; situacije i događaji koji su stvorili sadržaje Matoševih feljtona i novinskih članaka, susreću se i u novelama i u pjesmama pa čak i u kritikama Matoševim. I ne bi se moglo reći da to svjedoči o nekom siromaštvu motivike, o nekom »potkradanju« samoga sebe; nego je prije svega u pitanju ono što smo nazvali jedinstvom inspiracije, a ovdje bi trebalo dodati i jedinstvom pjesničkoga, upravo doživljenoga svijeta Matoševa, ukratko onoga što on u jednoj od navedenih definicija stila zove senzibilnošću. Posve je prirodno da se jedna i jedinstvena pjesnička ličnost, da se ista doživljajna cjelovitost javlja slično ili gotovo isto-vjetno u srodnim situacijama. Još jedan dokaz u prilog tvrdnji da se umjetničko stvaranje može »identificirati« upravo na temelju one intimne kohezije koja nužno vlada u cjelini što se zove pjesnički *opus*. Ova će analiza Matoševa proznog izraza i početi od takvih srodnosti.

Novelu *Camao* objavio je Matoš 1900, ali je po datumu štampanja posve jasno da je morala biti napisana još 1899. Dvije godine poslije toga objavljuje Matoš pripovijest-feljton *Bijeda*. Novela *Camao* ubraja se, s

³⁸ *Dr Ljubomir Nedić*, VIII, 151–152.

pravom, među najbolje Matoševe novele, i svaki uži izbor iz Matoševe novelistike mora je najozbiljnije uzeti u obzir, dok *Bijedu* čitaju samo poznavaoi i ljubitelji Matoševe umjetnosti. Kompoziciono, *Camao* je pravi mozaik doživljenih i zamišljenih situacija; moglo bi se čak reći da je u tome njegova prava vrijednost. Matoš je najbolji kad mu pođe za rukom da uskladi zgusnutost radnje s raspjevanošću lirskih pasaža. Zato se u njegovu djelu akcija odvija uvijek u trzajima, grčevito, naglo, nervozno, pa čitalac ima dojam (posve ispravan, čini nam se) da autoru nije do radnje, da njemu događaji služe prije svega kao »nosači«, kao podij s kojega se izvija liriska raspjevanost njegovih osjećaja. Matoševi junaci gotovo redovito jure za nedokučivim idealom ljubavi, za ženskim krilom na koje će položiti umornu glavu; a struktura Matoševih novela, njihova akcija, nije ništa drugo nego okvir u kojemu pisac slika temeljno raspoloženje svojih junaka. Dovoljno je pročitati nekoliko redaka iz *Camaa*. Akcija za akcijom, događaj za događajem, — sve u strelovitom, gotovo telegrafskom nizanju zadahtanih, nervoznih rečenica:

»— U Londonu ti bijah nevjeran [govori Kamenski svojoj ljubavi Fanny]. Kamila bijaše ko vrebac sa kojim odraste pod visokim krovom. Imadaše žutu kosu i oči kao dva modra insekta; nikada neću tih insekata da zaboravim. I dunuše vlažni vjetri, i padoše zelene, debele zimske magle. Odemo da nađemo njenom djetetu hrane. Drugog praskozorja dođoh kući sa mlijekom i jurim na naš tavan. Na šestim stepenicama čujem dječije stenjanje, kao kada iglom paraš staklo. Razvalim vrata. Zabruji nedjeljno zvono, i kada mi crvak na rukama pozelenio, čuh staro zvono kako puknu i promuknu. I pobjegoh u Španiju [...]« (I, 125.)

I najletimičnija analiza potvrdit će gornja zapažanja. Dovoljno je još upozoriti na izbor glagolskih vremena koja se posve slažu s tim zadahtanim pripovijedanjem. To, zapravo, i nije pripovijedanje: historički prezent, aorist, imperfekt, sve vremena koja potpunije izražavaju osnovnu intonaciju teksta. Pa i kad se pojavi jedan smireniji perfekt (»i kada mi... pozelenio«) onda mu je amputiran pomoćni glagol, samo da stil ne izgubi toliko potrebnu ustreptalost.

Dvije godine poslije toga dobivamo šire obavještenje o genezi ove scene. Ono što je u *Camau* tek usputan detalj, sličan dio te zahuktale kozmorame, u *Bijedi* je glavni motiv pripovijesti feljtona. I evo što se događa kad Matoš hoće da inzistira na temi, kad hoće da kaže »sve«, da bude opširan i realističan:

»[...] mi se upoznasmo. Još nikada se ne osjetih tako nemoćan i tako proklet kao onda kad mi se jadala da joj čedo oboli jer joj ponesta mlijeka i jer nema dosta novaca za hranu. A nemaše srca da ga odnese u koji besplatan zavod. Slušajući ju u svojoj ćeliji kako unatoč kuburi prebire glasom uspavljujući mene i svoga siročića, došlo mi da odem ruskom poslaniku [junak novele je poljski plemić, emigrant, u Parizu], da se prodam, da izdam, da mi se vrati uzapćeno imanjanje, da dođem mojoj maloj, veseloj i nemoćnoj susjedi i da joj rekнем: — Radi vas, radi tebe sam prodao dušu svoju. Samo mi ti, bijednice, ostaješ na tom svijetu. Ja sam plemić i imućan, pođi za mnom!

Jedared u ovakvim mislima, kad al eto u moju sobu — komšinica!

— Dođite, požurite se, tako vam Boga! Moje dijete izdiše! Uzahman sam ga svaki dan nosila doktorima u bolnicu. Ubili, otrovali su mog malička svojim serumima.

Skočih napoljak obučen i htjedoh pasti od strahovitog smrada u njenoj sobi. Nemajući ugljena, nije jamačno cijele zime otvorila prozora od straha da dijete ne nazebe. Nagnem se nad krevet, metnem djetetu nad usta perce.

— Gospođo, ne prevariste se... Mrtvo je...

Govoreći to gledah psa i mačku kako se, užasnuti, skurtriše pod krevet, a bijedna žena stane naricati, plakati, da mi srce pucaše.« (II, 55—56.)

Veza je očita, i ona se ne ograničava, kako ćemo vidjeti, samo na ovaj odlomak. No zasad je važnije napomenuti da je autor prvo dao umjetničku viziju tog detalja iz stvarnosti (*Camao*), a tek onda goli materijal, njegov anegdotski dio (*Bijeda*). Doduše, i ovdje su pretenzije donekle umjetničke; ali su one, prije svega, pripovjedačke. Matoš novinar i Matoš umjetnik nisu gola autorova dosjetka: Matoš je odista bio prisiljavan da se na iste teme navraća i onda kad ih je umjetnički već bio iskoristio. Stoga se ranije navođena Matoševa tvrdnja (»Ako se kao pripovjedač bojim repeticije, ne bojim se [...] repeticije *sižeja*, oskudice materijala za

priču — imam ga i odviše! —, već se bojim repetitive pripovjedačkog načina, manirizma, kojega ćeš naći kod velikih pripovjedača»;³⁹ može prihvatiti samo uvjetno: često mu je ponestajalo materijala, zbog novinarstva, pa je već gotove slike morao spuštati na razinu običnih novinarskih crteža.

Nego, odnos nije uvijek morao biti takav. Dok u *Bi-jedi*, dalje, nalazimo iste pojedinosti kao u *Camau* («Kako dospjeh niz šest redova od stuba dolje...» — iz *Bijede*, nasuprot već navedenom tekstu iz *Camaa*: «Na šestim stepenicama čujem dječije stenjanje...»), za početak još ranije novele, *U čudnim gostima*, može se kazati sasvim mirno da je neobično srodan s *Bijedom*:

»Jedne noći, iza ponoći, pokle već otkinuh prvi san, pokucalo mi na vratima. Otvorim. Grodecki! Tako blijed i porušen kao sablast. Mišljah da mi se tlapu.« (II, 54.)

dovoljno ga je usporediti s početkom, upravo dijelom početka, novele *U čudnim gostima*:

»Jedne kišljive, hladne večeri pokuca netko na moja vrata. U došljaku jedva upoznah Spiru. Sav se porušio, požutio ko neven.« (I, 109.)

Naprotiv, poovski jedinstvena tematika Matoševih vizija proteže se i dalje. Sve te mačke, psi, miševi, ti omiljeli simboli Matoševih scena užasa, posuđeni od E. Th. A. Hofmanna, E. A. Poea i još od kojekuda,⁴⁰ nalaze

³⁹ Vidi ovdje bilj. 12.

⁴⁰ Pa ipak, nije naodmet navesti ovdje zgodu s mačetom, u posve oprečnom, na svoj način monumentalnom dekoru đakovačke katedrale: »I opet u biskupskoj građini. Hvatam impresije, ali kao sjena me prati, pragoni malecno, ride mačence, mijaučući kô bolesno, zaboravljeno, izgubljeno dijete. Promijenih klupu, ali eto groznog mačeta za mnom: kao onaj pudl za doktorom Faustom! Uši mu izjedene, dlačica otrcana, repić kô u miša, oko očiju i ramena crne pjege kô boginje. Mače stoji tu preda mnom, plače i cvili, grebući se od bola po očima, cvili i jauče tako očajno, tako tragično da mi taj grozan cvijel i sada ječi u ušima silnije od zvona đakovačkog hrama. Od neopisivog osjećanja nagoh bježati, a mače, grozno, tragično mačence za mnom kao za posljednjom nadom.

Bijaše mi kao da mi se u toj blagdanskoj, posvećenoj tragom optimističkog genija, idili prikazao princip zla — uz jecanje živih, sakrivenih gnijezda, usred cvijeća, sreće i provincijalnog blaženog mira. Učinilo mi

se i u jednom i u drugom tekstu; ali, oni se kasnije javljaju i u noveli koja je Matošu, bar u vrijeme kad ju je pisao, bila najdraža, u *Jesenskoj idili* (1903). Evo njezine završne scene:

»(Pseto ispod kreveta lane bolno, glasno, plašljivo. Kada mjesečina i opet sinu i obasja mrtvo lice, skoči mačka, bijesna i prestravljena, pa zabije nokte u otvorene Daničine mrtve oči.)

BOJANIĆ (dotrčavši u sobu): Što je? [...] (Opazi nakostrušenu, prestravljenu mačku na Daničinoj glavi) I ti zar, b...! (Istrgne mačku i Daničine oči. Strahovitim glasom viče:) Kuku mene! U toj sobi šeta udes i sije smrt.« (I, 225.)

A evo završne scene u *Bijedi*:

»Sve se oko mene zavije u žuto, u crno, u zeleno, u modro od užasa. Na dijete skoči mačka kao bijesna, zabodavši, zaderavši oštre pandže u oči modre, krvave. Dlaka joj se najezila, a zjenice, sjajne i hladne zabode mi u prsa...« (II, 56—57.)

Nego, u navedenom tekstu iz *Camaa*, kao i u tekstu iz napomene 40, ima jedna rečenica, karakteristična i stilski i sadržajno za Matoša:

»Zabruji nedjeljno zvono, [...] čuh staro zvono kako puknu i promuknu.« (I, 125.)

O Matoševim zvonima mogao bi se napisati nadahnut lirski tekst: nema tako reći novele, nema značajnijeg teksta Matoševa a da u njemu ne odjekne zanosan i žalostan zvuk zagrebačkih zvona.⁴¹ Simbolika zvona, zvo-

se da mi se u sjeni biskupskih hvoja i u sjeni katedrale, prikazao on — vječno žigosani, problemski Mefisto.

I od one večeri, kad god izazivam lik Biskupa kako šeta po onim pitomim stazicama, kamo tako ugodno dopiru glasovi umornih sa paše goveda, ne mogu ga vidjeti bez pratnje, kobne i tragikomične pratnje onog riđež, izjedeno, olinjalog mačenceta što mi sad dušom cvili kao nijemo, ne-močno, napušteno, bolesno djetence.« (*Od Zagreba do Beograda*, XI, 155.)

⁴¹ Od velikog broja primjera, samo ovaj jedan, kao prikaz Matoševa artističkog poigravanja: »O, kako pada melem na mladu i mekanu dušu, kada čujem [...] zvuke zagrebačkih zvona... Vjetar donosi, vjetar odnosi te sjetne, sretne, suzne zvukove, zvukove zvona zagrebačkih...« (*Nekad bilo...*, I, 101—102). Ali, zvona zagrebačka mogu buditi i suprotne osjećaje. (Vidi V, 175.)

njave i zvonara jedna je od najčešćih i najomiljelijih slika Matoševih. A da poznata pjesma *Zvono* nije usamljena, neka pokaže ova, sasvim nepotpuna, geneza njezina. Motiv je, vidjeli smo, najavljen u noveli *Camao*, sasvim usput i posve letimično, u skladu s poetikom koja vlada u toj noveli. Ali, da je Kamenski zapravo Matoš, jer je Matoš gotovo uvijek prisutan u glavnim junacima svojih novela, — to se može dokazati (i dokazat će se više puta u ovoj studiji) čak i usputnom pojedinošću o zvonu. *Camao* je pisan 1899. U *Pismu iz Pariza*, 1903, nalazimo ovaj tekst:

»Moje pramaljeće je odavna prošlo, pokvareni moji zubi neće više uskrsnuti, izgubljena kosa neće više proklijati, moje hlače [...] pretvorit će vedri maj u crni grob, pa opet mi se čini da je ovo muklo, tužno, gromorno i sonorno zvono moje uskrsnulo srce, pa se popelo na mrki, zvijezdama okrunjeni tuđinski toranj, jadikujući, tješeći, pjevajući i prijeteći. Ne, to nije hiperbola. Jer suhi jezik pisaca, pa bili oni i hrvatski, nije silnije od gvozdenog klatna, a duša orluje zvonkije i punije od svih svjetskih tornjeva. [...] Ovo isto zvono bunilo je nekada proti svog župnika, zvalo je na bunu, ali titansko njegovo kucanje bijaše tek véesak pored enciklopedijskog frivolnog smijeha i stentorskog roptanja Dantonovog mesarskog grla. Zato je zvono Schilleru, počasnom građaninu velike Revolucije, simbol života, prva i posljednja ljudska muzika. Najdivnije mi ječi na koncu, kad se ljulja samo, bez zvonara, uzdišući i izdišući. Najbolje je zvonarsko uže ono na kojemu se ceri trula gubica obješena tiranina. Matija Gubec, najslavniji zvonar hrvatski, već je davno odljuljao svoju seljačku budnicu, ali se sa tornja, što nekada gledaše njegovu Kalvariju, ori još uvijek ropska uspa-vanka nad krovom bana. Sa tornja svetog Marka još uvijek broji zvono kobne časove, kobne korake našeg narodnog pogreba.« (XV, 72.)

Kratko vrijeme nakon toga, u dopisu *Sudbina jednog seoskog zvana*, buni se Matoš protiv zapljene jednoga crkvenog zvana, ali je taj prigodni, sasvim osrednji felj-ton zanimljiv za rađanje pjesme i kao dopuna gornjem tekstu:

»Zvono mi se čini svetinjom. Tako mišljaše i Schiller, jedan od prvih počasnih članova revolucije, opjevavši divno sveto zvono, glas ljudske tuge, radosti, molitve, sloge i lju-

bavi. Ako stanujem u pariskom *quartieru* Saint-Sulpice, biva, jer na drevnoj crkvi slušam svaki dan zvono istog glasa, iste 'boje', kao jedno zvono, jedno staro zvono zagrebačko...« (XV, 65.)

Bez suvišnih komentara, evo Matoševe pjesme:

ZVONO

*Ovo zvono, što ko titan stenje
Pod tuđim nebom, mene sjeća sada
Drugog zvana, kad u psalmu kòbi
Nad mizerijom rođenog mi grada.*

*Tuguj, srodno zvono! Daruj bolu,
Što sad s tobom trpi, crna jedra!
Udari me klatnom usred grudi,
Nek pukne srce, neka prsnu njedra!*

*Tiho... Zvono čuti... Misli žderu...
O, kako tišti kakanje u veće!
Tama... Sâm sam... Samac u tuđini!
Na čelu, ljubo, tvoj me cjelov peče...*

*Glupost! Slabi živci! Pregni, misò,
I digni snagom uma volju bonu,
Budi vjhor, bura, truba, buna
I orluj s gromovima, slična zvonu!*

(V, 59.)

Bilo bi posve nepotrebno i suvišno isticati tolike i očite srodnosti i povezanosti između navedenih tekstova i ove pjesme. Sve što je u pjesmi, možda, nejasno, nedorečeno, izraženo je već ranije, 1903, u ta dva dopisa u kojima, posebno u prvom, ima izražajnih ostvarenja dostojnih najboljeg Matoša. Ona Matoševa sugestivnost u izboru i poređaju riječi (iz citata na stranici 21.) ostvarena je nekoliko puta upravo u funkciji prikazivanja zvana:

pa mi se opet čini da je ovo
muklo, tužno
gromorno i sonorno
zvono...

ili, dalje:

jadikujući,

tješeći,

pjevajući

i

prijeteći ...

ili:

... kad se ljulja samo,
bez zvonara,

uzdišući i

izdišući.

gdje je u sva tri primjera očita, i ostvarena, težnja da se prikaže majestetično i simbolično ljuljanje zvonâ.

Matoševa se lirika može podijeliti na nekoliko tematskih krugova pri čemu forma, obično, ostaje ista (pretežno sonet), stav prema stvaralačkom procesu jedinstven (artistički), osim kad nisu u pitanju tipično hajneovske satirične pjesme u kojima grimasa prevladava i onako slabo nadahnuće. Tematski se kod Matoša može govoriti o ljubavnoj i nacionalnoj poeziji, o stvarnim i stiliziranim pejzažima, o suvremenom i historijskom dekoru. Može se čak govoriti o cijelom nizu, nazovimo ih tako, vidrićevskih pjesama u kojima je tematika Vidrićeva ali je poezija tipično matoševska. U takvu skupinu mogu se ubrojiti pjesme iz različitih skupina: ima tu pejzaža (*U travu*, prema Vidrićevu *Pejzažu I*; španjolskih motiva (*Doña Muerte* prema *Romanci*; *Sirotica* prema Vidrićevu *Gonzagi* itd.), klasičnih tema (*Dva kentaura*, *Arhiloh* prema gotovo pretežnom dijelu Vidrićeve lirike) itd.

Sonet *Labud* ne pripada među najbolje Matoševe pjesme. Rijetko je u antologijama, nema ga u čitankama. Ako se spominje, onda je to jedino u širim studijama u kojima se općenito govori o Matoševoj lirici, a *Labud* navodim kao primjer Matoševa udovoljavanja nekim vlastitim artističkim zahtjevima, kao dokaz da je Matoševa inspiracija literarno-kulturna i da je njegova poezija jednim dijelom *pravljena* a ne doživljavana.

Nije mu vrijednost, pa prema tome ni mjesto u antologijama, priznavao ni Vladimir Nazor, jedini koji je o *Labudu* pisao opširnije i analitički. U polemičnom člancu *Vicinalna željeznica* Nazor oštro izražava svoj negativni sud. Evo ga u cijelosti:

»Čitam ponovno u [Tadijanović-Delorkovoj] Antologiji moderne hrvatske lirike na str. 9, Matošev sonet *Labud*. I još uvijek ne mogu da ga primim.

*Pan i satir slušaju tišinu,
Dijanin korak steže mramor mlak.
Topola šušnu vrbi, zrak je blag,
Polusfajne tajne plinu u visinu.*

*Samo oči bdiju. Kroz daljinu
Života traže srodnog vidljivog trag,
Al čuti trska. Oblak snuje. Mrak
Muklim muči mukom. Mjesec sinu.*

Čemu Pan i satir? Zar ne bi bio dovoljan i jedan od njih, kad su gotovo (bar ovdje) jedno te isto. Pan i Satir nisu pak noćne poluzvjerke. Vidrićev se Pan, u pjesmi *Jutro*, »ukaza s omašnim mijehom«, dok dan svitaše; u *Pompejanskoj slici* satiri peku rumenog ovna u punom sjaju sunčanom. Čemu je pak mramor, koji steže Dijaninu kipu korak, baš mlak? Možda rime radi? Čije to oči bdiju (tj. bde)? Možda Dijanine — Koji je to srodni život kojemu oči traže vidljiv trag? — »Al čuti trska«. Koja je veza između traženja očima kroz daljinu i ćutanja trstike? — »Mrak muklim muči mukom«. Čemu pak te četiri duboke note, dok mjesec izlazi? — A onda rima *tišinu* — *u visinu* — *sinu!* A baš u Matoša, koji je prigovarao nečistim srokovima.

*I tis'jem (?) sjajem vala tamo amo
Ko duvak, duh il mjesečine gruda
Zanesen labud kruži amo tamo.*

*Za njime zlatna šajka bajke, čuda,
I slatka dama, golog boga čedo,
Pa širi rosno krilo. O Lëdo, divna Lëdo!*

[V, 34]

Što je pak to? U jezercetu nekoga parka — u noćnoromantičkom i baroknom Domjanićevu ambijentu — zanesen (tj. prčevit) labud (Zeus?) traži (ili vozi?) »slatku« damu (Titanidu Ledu?), koja postaje najedanput maleno »čedo« gologa boga (Amora?). Cilja li Matoš na čuveni davni mit, ovjekovječen i Michelangelovom skulpturom, ili stvara neki novi? — A onda: »šajka bajke« i »čuda — čedo« (kakofonije!); »tamo amo« i »amo tamo«; »mjesečine gruda« i »širi rosno krilo« (banalni poetski izrazi). — Sve je to artificiozno, iz mozga i nejasno. Igra riječi, a tercine tog soneta imadu 37 riječi (ra-

čunajući i jednosložne, nenaglašene), i čak 28 troheja prekinutih samo dva puta metričkim stopama druge vrste (»zanésen« i »mjesečine«). Govori se u tim stihovima o lepršanju koprena, o njihanju čamca Sanjâ, o tihom sjaju vode — a, zapravo, čuješ u njima samo monotoni topot naših teških troheja (»Za njime zlatna šajka bajke, čuda / I slatka dama golog boga čedo« itd.)⁴²

Nazor, na kraju, priznaje da je sonet *Jesenje večé* »bolji«, ali prigovara njegovim rimama (stránama, gránama, ránama, vránama), napominjući kako je takav tip rimovanja mio matoševcima uopće: kao primjer navodi Ujevićev sonet *Odmorni uranci* (iz 1932. godine). Zaključak je da je, u toj Antologiji, dobra Matoševa pjesmica (*sic!*) *Notturmo*, osobito svršetak. Uz posljednji stih (»Željeznicu guta već daljina«) Nazor objašnjava i natpis svoga polemičkog člancića: »Samo što je i ta vicinalna željeznica ipak stala na prvoj (ne baš dalekoj) štaciji. Matoševe zasluge valja potražiti na drugom polju njegova raznolikog rada.« Znači li to potpunu osudu Matoševe lirike? Moglo bi se čak i to tvrditi. Nazor je intenzivno razmišljao o poeziji uopće, o Matoševoj posebno, nije želio izricati olake sudove, nastojao ih je dokumentirati (kao što se to vidi i iz ovog primjera, a i iz činjenica da se na Matoša vratilo još jednom, čak i iscrpnijom analizom: *Matošev sonet* »*Grob bajadere*«), ali u odnosu na Matoša nije bio najsretnije ruke: smatrao je, sasvim ispravno, da je Matoš veći na drugoj strani, ali je to loše dokazivao. Nazor u tome nije bio osamljen, to nas uči historija kritike Matoševih pjesama, u kojoj se često, kao zastrašujući primjer, navodi Lunačekova izjava: »[...] u pjesmama, za koje bi bilo bolje da ih nikad napisao nije«, (V, 303) gdje se, kao često u Lunačeka, čovjek pita: za koga bolje, za pjesme ili za pjesnika?

Nas ovdje međutim zanima činjenica da je i *Labud* intimno vezan uz novelu *Camao*. Dovoljno je usporediti prizor kraj ženevskog jezera s tekstom pjesme pa se o tome osvjedočiti:

»[I] Na ulici mu bude lagodnije. Vjetar vitla prvo suho lišće. Noćno se jezero bjelasa kao srebrna ženska put pod crnom koprenom. Kamenski sjednu na klupu.

⁴² Vladimir Nazor: *Vicinalna željeznica*, u knjizi *Na vrhu jezika i pera*, Zagreb 1942, str. 197—199. Usp. i ovdje *Jesenje večé*, str. 96—124.

— Hvala ti te si odmah došao. Hvala ti! — Bijaše ona.
— Znao sam da ćeš me čekati, Fanny!
Ona sjedne uz njega.

[II] Svijeta malo: po koji radnik u okovanim cipelama. Ispod njih plovi nečujno bijela i pjenasta pjega: labud.

— Oh, kako bi divno bilo da taj labud zapjeva!
— Odista. Da ga čujem, mislim da bih umrla.

[III] A labud iščeznuo na vodi kao bijela avetinja. Drhtav se val sanjivog jezera nadimlje kao grudi i miri kao znoj usnule čile djevojke. Oblaci popiše mjesecinu pa se ljuljaju među zvijezdama kao srebrne zmijurine između bisernoga cvijeća.

[IV] — Jesi li čula, Fanny, zvijezde kako pjevaju? Jesi li čula mjesec kako nujno tuguje? To je kao glas što odjekuje od nebeskoga svoda. Tvrde uši toga ne čuju, tvrdi prsti ne mogu te pjesme podražavati na tvrđim crijevima i na tvrdu drvetu... Ništa se ne gubi i ništa ne postaje, i ova je noć puna boli i ljubavi koja je bila i koja će biti.

[...]

[V] Dosele razgovarahu miješajući njemački i francuski, a sada joj on stane tepati u čistom varšavskom narječju:

— Dakle ti si to zbog koje se rodih i zbog koje ću umrijeti! Zbog toga Gospod stvori svjetlost, jer imaš oči, zbog toga sunce, jer imaš srce, zbog toga cvijeće, jer si ljubičica, zbog toga muziku, jer govoriš! Sada razumijem jezik te vode, tog vjetra i te zemlje, u koju ću s tobom leći, divna panjo, moja gospođo! Herine oči, Atenine ruke, Tetidine oči, Kipridine grudi... zar je sve to odista moje? Zar ću odista da dišem dušom tvojom, u kojoj se tako tajanstveno blista ta duboka i mrka noć?

[VI] Labud je i opet pored njih kliznuo kao srebrnast sanak, vjetar je topli šapat nosio preko jezera do oblčina koje popiše mjesec pa se valjaju kao bakrene zmijurine među biser-cvijećem na noćnoj mekoj ledini.« (I, 123.)

Brojke u uglastim zgradama stavili smo radi lakšeg snalaženja. Bez obzira na Nazorove prigovore, koje gotovo da uopće ne treba prihvatiti (premda se možemo složiti s krajnjim zaključkom o relativnoj vrijednosti soneta), samo je početak »vidrićevski«: sve ostalo podsjeća na netom naveden tekst iz *Camaa*, pa i još neke druge (»Jedna ruža nagne glavu prema lijeru — kao da mu nešto šapnu...«, *Nekad bilo — sad se spominjalo*, I, 82.) Od onog blagog zraka u trećem stihu (usp. odlomak I) pa dalje, atmosfera je gotovo identična. Možda one »po-

lusjajne tajne«, koje, zvukovno, pripadaju jednome od najmelodioznijih Matoševih stihova uopće («polusjajne tajne plinu u visinu»), dobivaju puno značenje kad ih dovedemo u vezu s gornjim prizorom iz *Camaa*: u sonetu *Labud* njihova je funkcija isključivo melodična, tala-savost njihova ritma kao da sugerira mekanu, senzualnu atmosferu ljubavne ljetne večeri; doveden u vezu s novelom *Camao*, taj je stih mnogo potpuniji. Što, naravno, ne znači da je za doživljavanje soneta nužno poznavanje novele, — jer djela moraju imati i vlastitu autonomnu vrijednost; ali je nužno za poznavanje Matoša i njegove poetske teorije, njegove poetike. A ona je i u ovome sonetu očita. Tu je, u drugoj kitici, Matoševa teorija o povezanosti životnih fenomena (usp. sonet *Srodnost*), odnosno o »govoru« bilja i mrtve prirode (u tekstu odlomak IV). Tema labuda gotovo da je identična i u sonetu i u noveli, premda je, naravno, u noveli »proširena« (odlomci II, III i VI). Tu je i duvak (u noveli koprena, odlomak I), tu je duh (u noveli avetinja, odlomak III), a ne treba zaboraviti, u vezi s posljednjom tercinom soneta, da se kasnije (I, 124) spominju Tannhäuser, Venera, vite-zovi, što sve — posredno — pripada atmosferi soneta. Novelom se, konačno, objašnjava i početak soneta, Nazoru toliko nerazumljiv: »Čemu Pan i satir?«, pita Nazor, dovodeći — ispravno — te likove u vezu s Vidrićevom poezijom. No tu se radi o parku, kako vidi i sam Nazor, parku pred ženevskim jezerom, o atmosferi Vidrićevih *Kipova*, a ne njegova *Jutra*, kako to Nazor sugerira.

Ono što je, međutim, teoretski najzanimljivije u ovakvim uspoređivanjima različitih tekstova, istoga autora, genetički vezanih za istu inspiraciju, zapravo je problem: koliko ima opravdanja i koliko je legitimno »loviti« pjesnika njegovim vlastitim riječima? Ovdje se čak ne radi ni o različitim varijantama istoga teksta, ovdje je u pitanju pretpostavka o jedinstvu inspiracije odnosno senzibiliteta kod određenog autora; nadalje, problem je li stvarnost, koja postoji prije djela, sadržana samo u vanjskom svijetu, u takozvanoj objektivnoj stvarnosti, ili se ta »pretpostojeća« stvarnost možda može naći i u autorovim tekstovima; i konačno, do koje mjere treba pojedina djela vezivati za cjelokupni *opus* pjesnikov, do koje mjere pretpostaviti da se pojedino djelo ne može

doživjeti samostalno, bez obzira na to koliko je ono (očito ili skriveno) vezano za druga djela istoga pjesnika?

Pa ipak, odgovori su, donekle, uključeni u pitanjima samim: kritika se ne može odreći ni jednoga podatka koji joj pomaže da ocijeni djelo; a uvjerenje da kroz cjelokupno stvaranje pojedinog autora struji uvijek, u velikim njegovim djelima kao i u promašenim, isti životni sok, isti krvotok, ima svakako vrijednost veću od obične pretpostavke. Intimnije druženje s tekstovima bilo kojega autora uvjerilo nas je o tome. Matoševi tekstovi također.

Konkretno se pitanje postavlja ovako: ili pjesme *Zvono* i *Labud* imaju vlastitu vrijednost, pa im je svako davanje, odnosno prizivanje u pomoć Matoševih tekstova suvišno; ili je nemaju, — pa je i opet taj posao suvišan. I treće: koji je doživljaj autentičniji? onaj kad nismo ništa znali o drugim tekstovima Matoševim, pa čak ni o Matošu uopće? ili ovaj novi, dopunjen čitavim nizom podataka, više ili manje pertinentnih? No i tu je odgovor jasan: ako ti tekstovi ne stoje ni u kakvoj međusobnoj vezi, krivica nije do njih nego do kritičara koji tu vezu hoće da uspostavi; a ako te veze ima, onda se kritika o tu činjenicu ne može oglušiti. Kritika je oduvijek bila svođenje nepoznatog na poznato. Zašto bi, dakle, poznato koje se ne odnosi izravno na pjesnika (daleke činjenice iz pjesnikova vremena, drugi pjesnici, mislioci i citati iz njih . . .), zašto bi to sve imalo pretežniju vrijednost od poznatoga koje se odnosi izravno na pjesnika, na njegov život i djelo?

Međutim, nisu li pomalo pretjerane ovakve sumnje u odnosu na djelo pjesnika koji je najradije isticao simboličnu estetiku kao svoju i koji je toliko puta izricao misao o intimnoj povezanosti svih pojava u stvarnosti? »Pjesnički simbolizam je opravdan zbog nesumnjive fiziološke srodnosti naših osjećajnih elemenata i zbog monističke opravdanosti metaforskih analogija. Kao u svijetu sve što je slično, kao savršen duh što bi iz jednog jedincatog atoma mogao vidjeti sve kombinacije i sva čudesa svijeta, tako su i naše senzacije od istih elemenata ili, da se izrazim bodlerski, boje odista zvuče, zvuci mirišu, mirisi sjaju. Razlika između starog i modernog simbolizma je ta što drevni simbolizam bijaše kolekti-

van, konvencionalan i plastičan, dok je moderni individualan i muzikalan, prevodeći u ljudski izraz, 'govor cvijeća i nijemih stvari'. Dok se stari simbolist mogaše zadovoljiti svima poznatom simbolikom klasičnom ili kršćanskom, moderni je stvaralac novih simbola.«⁴³ Uostalom, dovoljno je podsjetiti na programatski sonet *Srodnost*. Zato i najletimičnija usporedba navedenih tekstova i pjesme *Zvono* dovodi do zaključka koji je za Matoša bitan: prirodne su pojave intimno povezane, a ta se povezanost najpotpunije izražava u simbolima. Matoševa je umjetnost ispunjena simbolima, jedan od njih svakako je zvono, simbol nemira i pobune. Da se ta simbolika prikaže u potpunosti, bilo bi potrebno sabrati i analizirati sve tekstove, sva mjesta u kojima se kod Matoša spominje zvono. Vidjelo bi se onda još potpunije koja je upotrebnost, kritička vrijednost izoliranja njegovih simbola.

Doprinos Matošev hrvatskoj prozi njegova vremena i u tome je što je Matoš prvi osjetio i primijenio privlačnu simbolističku pouku sinestezijske. *Audition colorée*, o kojoj se upravo u to vrijeme počinje sistematičnije raspravljati u francuskoj kritici i znanosti,⁴⁴ i o kojoj se u vrijeme Matoševa boravka u Zenevi u poznatom pariskom časopisu »*Mercure de France*« objavluje članak pod tim naslovom, postaje stečevina Matoševa pisanja. Time je Matoš zapravo glasnik nove senzibilnosti, mnogo bogatije i mnogo rafiniranije od osjetljivosti hrvatskih pisaca svoga vremena: njima jezik služi kao sredstvo za prikazivanje stvarnosti i događaja, a od te stvarnosti i od tih događaja daje se samo onoliko koliko pisac u stvarnosti vidi; jezik je za njih — bez ostatka — identičan s predmetom koji opisuju: u njemu se ne može nalaziti ništa više, on sam ne može sugerirati, on može samo biti mrtvi »posrednik« između pisca i čitaoca.

⁴³ *Baudelaire*, IV, 55; vidi o tome u ovoj knjizi studiju *Jesenje veče*, posebno str. 111—112. Tamo je, međutim, citat naveden iz prve verzije Matoševa eseja.

⁴⁴ I znanstvena revija »*Année Psychologique*« objavluje iste (1898) godine raspravu: J. Clavière, *L'audition colorée*. Bez obzira na polemičku intonaciju i mnoga nerazumijevanja treba spomenuti i »ažuran« članak Artura Grada *Mlada Hrvatska*, u bečkoj »*Mladosti*«, 1898; vidi sad u antologiji Milana Marjanovića, *Hrvatska moderna*, I, 176—191, Zagreb, 1951.

Od Matoša dalje taj se odnos bitno mijenja, prepletanje čula i njihovih dojmova omogućuje sasvim drugačiji stav prema jeziku i njegovu puniju, bogatiju upotrebu. Tako će se, na primjer u *Camau*, naći ovakve rečenice, koje nisu samo ljubavni zanos nego i drugačiji odnos prema pojavama u životu i prema mogućnostima umjetničkog izraza:

»Čuješ li, lijepa gospođo, zvijezde kako zvuče, a zvukove kako zvjezdonošu?« (I, 124.)

gdje je istaknut paralelizam, srodnost, sinestezičnost prirodnih zbivanja, i gdje se na temelju tog paralelizma stvaraju sasvim novi, nepoznati dojmovi. S jedne strane to je ovaj neobični govor zvijezda i »pozvježđivanje« zvukova, ali to je, u isto vrijeme, i upravo zato, ona Matošu toliko mila unakrsna, hijastička, simbolistička, sinestezijska konstrukcija jezične građe. Čitava je Matoševa proza ispunjena tim neočekivanim i naoko klišeiziranim hijazmima. U stvari, njihova je frekvencija tolika te valja s pravom pretpostaviti da se tu ne radi o pukoj stilskoj »lijenosti« ili o samozadovoljstvu, nego o izrazu srodnosti u koju je autor tako duboko uvjeren da od nje čini jedan od temelja svoje poetike. Da taj postupak u osnovi, ima i pučki karakter, da ga je Matoš našao i u narodnom izrazu, neka pokaže ovaj primjer:

»Pred nama u travi, pod petrovačom jabukom, leži djevojčice, kidajući krunice krasuljka iz kite poljskog cvijeća. *Kida i pjevucka. Pjevucka i kida* tako tiho da se pauk mirno spušta na srebrnoj niti sa grane prema njezinim nogama i da zlatna smaragdna mara bezbrižno doleti pored nje u zelenu travu. Pošto čudnovato djevojčice, vila, nimfa — što li je — poiskida žutobijeje glavice, uzme ocvao mak i stane monotonno pjevučiti — gotovo poput pčela koje joj lijetahu oko kose:

*Crna kobila beli konj,
Bela kobila crni konj,
Crna kobila...*

[...] Sjenica skakuće na mahovinastom hreku, kos zviždi, divlji golub guče, šturak tambura, a Smiljka zuji

Narodi nam se kralj nebeski...

[...] Dohvativši je jedva, stane me vući za kosu, a meni to čisto milo i pjevam joj:

*Crna grlica beli kos,
Bela grlica crni kos,
Crna grlica...«*

(*Nekad bilo... I, 87—88.*)

Čitava ta razigrana i sinestezijski jedinstvena priroda, kojoj su i glavni junak i Smiljka samo dijelovi, poput cvijeća i kukaca, izražava se, pored ostaloga, i prisutnošću ovih hijastičkih konstrukcija. Već je u tekstu istaknut hijazam »kida i pjevucka«, a treba upozoriti kako one dvije pučke pjesmice imaju jednu funkciju da obaviju glavne junake nestvarnim ritmom bajke. No bez obzira na svoju različitu upotrebu, ta se konstrukcija uporno javlja kod Matoša, uvijek u patetičnim, »podignutim« situacijama, kad je autoru više stalo do raspoloženja, do atmosfere negoli do sadržaja. Evo samo nekoliko primjera:

»[...] neka budu *slijepe i krvave* kao *krvavi i slijepi* taj trenutak...« (I, 168.)

»A cvijeće iz parka *disaše i mirisaše, mirisaše i disaše!*« (I, 180.)⁴⁵

»Nije se nje usudio pogledati i digne oči spram zvjezdanog neba, spram mjeseca, a mjesec i oblaci kao ogroman, *sjenasti, srebrni i zlatan* cvijet s nemirnim laticama, iz kojih se dimi *zlatnim, srebrnim i sjenastim* tamjanom, noćni sanjivi miris.« (II, 72.)

[Lađari] »*Gredu i vuku, vuku i gredu* kao marva, nijemo, tupo i polako.« (XV, 139.)

»I dok ona, lasta, *čavrlja i brblja, brblja i čavrlja*, u mojoj sobici zamirišu paestumske ruže [...].« (V, 166.)

»[...] te ležeći motrim *nebo, oblake i ptice*, — *ptice, oblaci i eterska vječna kupola* [= nebo!] besjede mi jezikom [...].« (XV, 138.)

Itđ., itd.

⁴⁵ Posebno će se ova konstrukcija (»diše i miriše«) javljati kao čest kliše Matoševe proze: »Culo [!] se tek kako se mjesec kupa u pjenu od oblaka i kako veće čarlija [!], *diše i miriše* kroz njenu vranu i valovitu kosu.« (I, 218) Ili »[...] ova iza mene što tako slatko *diše i miriše*, što *miriše i diše* kao večernja ruža [...].« (I, 260.) Itđ., itd.

U istu skupinu pripadaju svakako obilna ponavljanja, upravo figure ponavljanja, koje susrećemo posvuda u ovoj ritmiziranoj prozi. Može se čak reći da je figura ponavljanja jedan od najčešćih i najomiljelijih tehničkih postupaka Matoševih. Ponavljanje je gotovo uvijek, u svakoj prozi, izraz težnje da se istakne muzikalan elementat u jeziku i u stilu; dodamo li da se ovdje radi o prozi koja svjesno upotrebljava različita izražajna sredstva i prepleće ih u njihovoj funkcionalnosti, bit će nam još jasnije zašto se Matoš tako često i tako uporno prepušta muzičkoj tehnici fraze. Nije uzalud u jednom pismu sam rekao za svoje tekstove: »I ovako, ako budem što valjano napisao, vrijedit će najviše muzikalni dio, ritam, stil.«⁴⁶ Te su figure ponavljanja raznovrsne. Bilo bi i nepotrebno i jalovo nabrajati ih, pa čak i kvalificirati njihovu upotrebu. Dosta je navesti najkarakterističnije, uz opću napomenu koja važi za sva stilska sredstva uopće: nijedna figura, pa tako ni ova figura ponavljanja, nema »vlastitog«, izvantekstualnog značenja. To isto vrijedi, naravno, i za već spominjanu muzikalnost, bolje reći zvučnu osobinu Matoševih tekstova. Postoji, doduše, i muzikalnost koja je sama sebi svrhom, koja se javlja kao koncepcija stila, kao »tehnoški« postupak: pisac se drži određenih kanona i ne odstupa od njih, jer mu se čini da dobar stil mora imati upravo takve osobine. Prevelik je broj primjera u kojima se Matoš odaje ovakvim zvučnim užicima. Evo jednoga od boljih, gdje se javlja već spominjani Matošu toliko blizak simbol i glas zvona, gdje su ponavljanja, naravno, u funkciji zvonjave koja tekstom odjekuje: ali gdje je, ujedno, očito da je pisac »napipao žilu«, da je osjetio kako mu to »ide od ruke«, i on sad priliku ne pušta. Bojaničevići monolozi iz *Jesenske idile* započinju u već isticanim hijastičkim kombinacijama doživljaja:

»Samoćo, nijema kućo orla, sunca, lude i zlotvora! Tišino, bliznico Samoće, Samoćo, tužna sestro žalosne Tišine! [...]

Tiha Samoćo, samotna Tišino! [...] (I, 221.)

⁴⁶ Milčinović, pismo od 8. i 13. XII. 1901. (XIX, 350.)

da bi se onda sve prepustilo ovoj sonornoj, gotovo baroknoj⁴⁷ a ipak ekspresivnoj zvonjavi, izraženoj vještim, upornim ponavljanjima karakterističnih riječi i zvukovnih kombinacija:

1 1a 1a 1a 1 1a
 »Zvona zvone, zvone i zvone. Kad zvona zvone, nose me
 2 3 3a 4 3 3a
 daleko, u moj samotni dvor. Moj tihi samotni dvor je na
 2 3 5 7 3 4 5
 dalekoj, samotnoj vodi. Ta daleka samotna, tiha voda je
 6 5a 6a 5a
 mrtvo more koje umrije kad sam se rodio. Moje more nema
 bure, nema valova, nema sjaja, žubora, riba i galebova. Nije
 5 6c
 toplo, nije mlako, nije ledeno, jer su mu vode pokojne i
 6d 2 3
 stražare kao smrt oko dalekog, samotnog, snuženog mog
 3a 3a 2 3
 dvora. Taj moj dvor je tako dalek, tako pust i tako samotan,
 6 6
 da na nj padaju, poput mrtvih ptica, mrtvi planeti, dok
 1a 6a
 zvuci svemira umiru na njegovim bezbojnim, ni crnim niti
 3c 6a 6e 1
 sjajnim zidinama, umiru i izdišu kao ovaj blagi Angelus, pa-
 3d 6
 dajući mu na ponosne kule sa paučinom mrtvoga vremena.
 2 3 3b
 U tom te dalekom, samotnom gradu čekam, lijepa Danice,
 6b 1 1b
 kosture od metulja, tužna kao ova zvona, slatka kao zvuk
 starinske *viole d'amour*.« (I, 223—224.)

Već su gore, u prethodnoj kratkoj invokaciji, označene tematske riječi *samoća*[3] i *tišina*[4]. Njih treba samo uzeti kao ključ ovog citata, gdje sve bruji od zvonke

⁴⁷ Naravno, ovaj termin treba shvatiti samo metaforički, figurativno; a ipak je Matoš bio sklon baroknom, njemu je rokoko bio intimno blizak. Dovoljno je pogledati njegove slikarske metafore: žene kojima se divi, koje ga zanose, uspoređuje vrlo često upravo s takvim slikarima: »Slična *portaitima* Van Dycka i Gainsborougha.« (I, 175.) »Ovako ne razbirah ništa i pitah se koje čedo Van Dycka ili Greuzea dođe pred grozničavu moju fantaziju [...]« (I, 260.) Isporedi čitavo Kipčevo pismo iz novele *Ljubav i dubljina*, a posebno rečenicu: »[...] divna Njena glava boginje s nosićem *barokne* lutice [...]« (II, 152.) Itd.

bronze i gdje kao da se vodi dijalog između tišine i zvonjave. Tu sada treba dodati još pojmove: *zvono*[1], *zvoniti*[1a], *daleko*[2], *voda*[5], *more*[5a], *smrt*[6d], *umiranje*[6a], *mrtav*[6], *zvuk*[1b], pa da se odjednom ukaže u potpunosti ova tehnika ponavljanja, upravo zvonjave, gdje tematske riječi jedna drugu zovu i jedna drugu otiskuju.

Matoševa su ponavljanja veoma raznolika po upotrebi i značenju. Reklo bi se ponekad da su te etimološke figure zapravo nemoć da se pronađe druga, preciznija riječ; a kad se pogleda izblizega, vidi se da nije tako:

»Loreley, *strašna i strahovita povotkinja*...« (I, 150.)

»I kada se već ponadah da će me rana zora, iako bez glasnika pijevca, spasiti od *strahote te strahovite, mrtvačke noći* opazim u *samrtničkom* očaju [...].« (I, 152.)

»Pritvori oči, *smješakajući* se regbi satirskim *posmijehom*.« (I, 169.)

»[...] govori kobnica puna milošte, kao *začarana čarolijom potajnog, ljubljenog čarovnjaka*.« (I, 168.)

Građenje figure na takozvanom akuzativu unutrašnjeg objekta navodi Matoša na još jednu formu ponavljanja zvučnih osobina, sugeriranih jednom tematskom riječi:

»Izgaram bez plamena kao guba, *čeznem* da *iščeznem* za mrtvim mojim sunašcem.« (I, 168.)

»[...] večernje, *umorne, sumorne gitare* [...].« (III, 318.)

»A na *tamu, tamjan*, skrušenost, pjesmu [...].« (III, 323.)

»[...] Marjanović je *pio, lio čašu za čašom*.« (I, 254.) Itd.

Ali, najčešća su kod Matoša »prava« ponavljanja, u kojima se ista riječ, ista sintagma uporno javlja tri, četiri, pet i više puta:

»*Tvrde* uši toga ne čuju, *tvrdi* prsti ne mogu te pjesme podražavati na *tvrdim* crijevima i na *tvrdi* drvetu...« (I, 123.)

gdje je sasvim jasno da ponavljanje ističe ideju tvrdoće. Primjeri su gotovo neizbrojivi. Evo samo nekoliko, najtipičnijih.

»Obađoh s ujakom i kapelanom plemenito Turovo polje, *sumorno* Pokuplje, to *sumorno* srce *sumorne* Hrvatske [...]« (I, 94.)

»[...] vidjeh kroz prozor kako se dolje u bašti još više *zarumenješe rumene* centifolije. *Zarumenjela* se i teta, *zarumenjela* se i njena snježna sobica.« (I, 97.)

Ili ova tri primjera iz pripovijesti *Ljubav i dubljina* koja slika nesretnu ljubav između seljačkog sina i komešove kćerke. Ideja bjeline toliko je obuzela Matoševu fantaziju da on na paleti tako reći ne nalazi druge boje osim bijele:

»— Ide kći komešova! — dovikuju si žetelice u ruhu *bijelom* kao praznik, crvenom i modrom kao pisanica, a gospodična mlati svojim štapom po korovu, gredući u *bijelom* odijelu, *bijelim* cipelama, *bijelom* širokom šeširu s *bijelim* perjem i *bijelim* svilenim vrpcama, slična živom *bijelom* lopoču i *bijelom* ljljanu.« (II, 154.)

Isti taj osjećaj potrebe da svoje divljenje izrazi ponavljanjem koje je zapravo sjetna slutnja vlastite nemoći ima i nesuđeni dragan komešove kćeri:

»— Vi nemate srca jer ste *lijepi*, jer ste odviše srećni i odviše *lijepi*. Da imate srca, ne bi bili tako *lijepi*, tako strašno *lijepi*, *lijepa* kćeri komešova.« (II, 155.)

I na kraju, kad pogine glupom, besmislenom smrću, skokom u vodu koji treba da posvjedoči njegovu ljubav, a postaje njegova propast, to *bijelo* tone, a javlja se krv, sablasna, uporna krv:

»Za mjehurima zaljulja se na tamnoj površini i potone njegova *bijela* kapa. Za kapićom obojadiše vodu *mlaz*, grozan *mlaz*, crven *mlaz*: rumen *mlaz* njegove uboge krvi seljačke.« (II, 156.)

gdje je potrebno upozoriti kako pisac ne ističe attribute (grozan, crven, rumen) nego imenicu *mlaz*; strašnu u

svojoj poraznoj kratkoći; ili, još točnije, ističe attribute upravo time što ih udružuje istom, toliko puta ponovljenom imenicom. To inzistiranje u ponavljanju kod Matoša je, redovito, poseban oblik percepcije. (Što u tome vrlo često preovladava bijela ili crna boja, ne treba iz toga povlačiti nikakve posebne zaključke osim kolorističkih; svaki pretjerani simbolizam, na silu uspostavljen, doveo bi do sasvim nedokazivih tvrdnja.) Pisac govori o »beharu«, taj bijeli cvat prekrrio je čitavu prirodu; kakvo čudo ako se bjelina »prelije« poput snijega preko čitavog teksta:

»Po voćkama pade *mladi snijeg*. To je *bijelo*, *pahuljasto*, mekano cvijeće, kao *bijeli* duvci i *bijele* koprene na napupalaj djevojci, na *bijeloj* vjerenici.« (V, 166.)

Ili u ovom primjeru gdje su sasvim jasni motivi (može slobodno reći za njih da su i sentimentalni, i konvencionalni) zbog kojih pisac govori o bljedilu, srebru i bjelini. Ti motivi mogu nam se činiti banalnim, ali treba priznati da onaj koji piše nastoji tu banalnost potisnuti efikasnim stilskim sredstvima:

»Nema mi pomoći! Ja volim njeno *blijedo* lice, njene *blijede* oči, njene *blijede* usne, njene *blijede* prste s *bijelim*, srebrnim prstenjem, njenu dušu, *bijelu* i čistu poput cvijeta alpskoga.« (II, 40.)

Kao svaki stilski postupak, tako i ovaj može imati najrazličitijih upotreba. Evo zanosa izrečenog običnim ponavljanjem broja petnaest. Naravno, taj broj (evokativno) u ovom tekstu sugerira petnaestogodišnju djevojku, njezinu mladost i svježinu: i čim je, na početku, ponio to značenje, broj se dalje ponavlja isključivo kao ljubavni ushit:

»Mitila tek *petnaestu* i obezumila me sa *petnaest* svojih pramaljeća kao sa *petnaest vrčeva petnaest* godišnjaka vina.« (I, 166.)

gdje ovo vino na kraju skladno opravdava povišeni ton.

Ponavljanjem se može postići i humoristički efekat. U kontekstu, taj je efekat još jači, ali je i ovako očigledan:

»A Betika, dobra Betika, položi svoju *tustu* ručicu na *tu-
sto* mjesto gdje bijaše *tusto* srce *tustog* pastira *tuste* lipo-
vačke pastve...« (I, 38.)

I, konačno, to ponavljanje može biti posve u funkciji bogatije determinacije radnje. Slijepa djevojka (u pripovijesti *Cvijet sa raskršća*) nailazi na usnuloga »Pripovjedača«, ne može ga — naravno — vidjeti, i služi se opipom. Ovdje treba upozoriti da ponavljanje istoga glasa dobiva zvučnu, ekspresivnu vrijednost isključivo od činjenice što se u hrvatskom jeziku u riječima *opip*, *pipati* slučajno ponavlja konsonant *p* koji, onda, u kontekstu sugerira taj akt; ali, moramo ponovo istaći, ta se konstatacija odnosi isključivo na naš jezik, a u okviru našeg jezika isključivo na ovaj kontekst; samo uz tu ogradu moguće je izreći takvu tvrdnju:

»Po čelu, po kosi, po nosu, po ustima *pipaju* me prsti mirišljavi i mekani, *pipaju* oprezno, kao da modeluju.« (I, 260.)

Kad prikazuje noćnog leptira, a preko njega raspoloženje noći, kad hoće da to raspoloženje izrazi svim sredstvima što mu ih fantazija i jezik pružaju, onda mu sugestivno ponavljanje iste sintagme na početku teksta, kad još ne znamo na koga se ona odnosi, najpotpunije evocira noćnu tišinu:

»Taman je *kao noć*, sjajan *kao noć*, samotan *kao noć*, tih *kao noć*, mekan i baršunast *kao noć*.« (V, 200.)

gdje posebno treba istaknuti ritmičku liniju rečenice; a u njezinu okviru osjetljivo uho piščevo: svugdje sintagmi *kao noć* prethodi jedan atribut, na kraju su dva. Jasno, bez jednoga od njih rečenica bi bila nedovršena, ritmička linija (u varijanti »mekan kao noć«, ili »baršunast kao noć«) bila bi pretrgnuta; ovako se rečenica, najavljujući svoj završetak, mirno spustila u uho čitaoca: »mekan i baršunast kao noć«.

Ponavljjanje, nadalje, služi Matošu za njegovu specifičnu strukturu slikovitog, metaforičkog izraza. Bilo bi dugo, u izvjesnom smislu i nemoguće, prikazati Matoševu metaforiku. Već i dosad navođeni odlomci pokazali su koliko je to pisac neobuzdane i neočekivane fantazije.

Uostalom, umjetnost je uopće slikovito izražavanje; umjetničko djelo i nije ništa drugo nego proširena, protegnuta, neprestana metafora; čitava njegova struktura temelji se na tome što čitalac prihvaća (ili ne prihvaća; to je pitanje kvalitete djela i kvalitete čitaoca) odnose koje umjetnik svojim djelom sugerira, predlaže. Osim toga, raspravljati o metafori, posebno, značilo bi u neku ruku vraćati se staroj retorici i kazati da takozvane figure »poljepšavaju« izraz i tvore zapravo bit umjetničkog pisanja. Takva ćemo pogrešna shvaćanja i suvišna mišljenja naći često i u ozbiljnijim radovima. Hedwig Konrad, autorica vrlo često citiranog djela o strukturi metafore, govori i ovo: »Metafora u estetskom djelu služi pjesniku da stvori nove termine, da doskoči ograničenosti rječnika, da izbjegne ponavljanja. Time ona, kako su mnogi stručnjaci već primijetili, pridonosi jedrini i jasnoći izraza, pa i njegovoj biranosti.«⁴⁸ Koliko tu ima zabluda! Pjesnik je dakle onaj koji stvara nove riječi, kao da umjetničko stvaranje nužno mora značiti i stvaranje novih riječi; onaj koji treba da oslobađa jezik od njegovih ograničenosti, kao da se i zatečenim jezikom ne može stvoriti umjetničko djelo; onaj koji ne smije ostaviti ponavljanja u svom tekstu, kao da su ponavljanja nužno pogrešna. Naravno, autorica misli prije svega na ponavljanja mehaničke strukture komparacije, dakle: A je kao, poput, slično, nalik (itd.) B-u. A vidjeli smo upravo na posljednjem primjeru iz Matoša da se vrijednost njegova teksta temelji na ponavljanju, pa čak i na ponavljanju tog »tehničkog«, dakle »mrtvog«, »bezizražajnog« dijela komparacije, — riječi *kao*. U gorkoj ironiji kojom je ispunjen početak *Balkona* (novele o kojoj će još biti govora) Matoš inzistira:

[...] nisam zanimljiv *kao* čorav krokodil,
kao otečen majmun,
kao nostalgičan rinoceros.
(I, 195.)

Slikovitosti izraza u istoj noveli služi i ovo ponavljanje riječi *kada*, koju također treba zapamtiti kao jedan od tehničkih načina formiranja Matoševе komparacije:

⁴⁸ Hedwig Konrad: *Etude sur la métaphore*, Paris, 1939, str. 123.

Zašto obožavam vodu *kada* se penje sa suzom u zrak,
kada lomi tiraniju krševa,
kada sipi po krovovima i po žed-
nim poljima,
kada se pretvara u kristalni led, u
djevičanski snijeg, i
kada ju ljubi sunce [...]? (I, 196.)

Treće je sredstvo građenja Matoševe metaforike komparativ. Tako Matoš, u uvodnom dijelu maločas navedenog teksta, u istoj situaciji i obuzet istom gorčinom (a ona će naći puno opravdanje kasnije, u zapletu i raspletu novele), govori za svoj dar:

Taj prezent [...]

ružniji je od zrikava krokodila,
smješniji od otečena stara pavijana,
dosadniji od rinocerosa sa zuboboljom.
(I, 195.)

a takvim primjerima ispunjeno je čitavo djelo Matoševo, pa i ova novela:

»Ti si divna, moja gospođo, među dva sunca, *ljepša* od sunca današnjega i *ljepša* od sunca sutrašnjega, ko što si *ljepša* od umorne večeri i od rosne zore, *bogatija* tajnama i željama od ove sjenaste noći.« (I, 199.)

Ili, nekoliko redaka niže:

»Nemam ništa osim ljubavi, [...] ona je *vjernija* i *tvrdja* od našeg starog balkona, *toplja* od sunca i *dublja* od ponoćnog mraka.« (I, 199.)

Otuda je potrebno naglasiti, još jednom, kako je u umjetničkom djelu svaka riječ prelivena metaforičnošću, neponovljivom atmosferom konteksta, i kako je po sve jalov posao izolirati figurativan izraz i tražiti njegovu vrijednost u njemu samom. Naredni primjer Matoševe *t e h n i k e* neka nam pokaže:

»Penje se preko mjesečinih, mramornih stubišta, oprezno i polagano — *kao pauk* što tiho puzi preko pospanih žica, punih jeke.« (I, 217.)

Dakako, to je komparacija, zato smo i istaknuli ne samo riječ *kao* nego i drugi dio komparacije, *pauk*. Ali, što je time postignuto? Bez obzira, zasad, na to što uopće ne znamo tko se penje, pođimo od drugog dijela. I taj pauk, nije »običan« pauk, taj pauk nalazi se, u okviru usporredbe, u posebnoj situaciji, on tiho puzi, i to preko žica nekog instrumenta (klavira, citre, gitare?) a i te žice specificirane su slikovitim, sadržajnim određenjem: pune su jeke; potencijalno su pune jeke, kad preko njih pređe ruka, ili čak paukova noga (što i inače nije strano Matoševim tekstovima). A, sad, tko je taj koji se penje? To kaže prethodna rečenica:

»Uto se stane primicati kao pramen maglice iz ogromne dvorske gradine, a iz maglice iziđe visoko, strojno djevojče.«

Zatim dolazi već navedena rečenica, pa onda završetak odlomka, pa novi odsjek:

»Svi se jezici zalijepiše o nepce, niodakle ni ćuha, sve se mramorkome snebiva kao sa ptice zloglasnice [...]«

To se, dakle, događa s takozvanim slikovitim izrazima kad ih čupamo iz konteksta: možemo samo opisati njihovu tehnologiju, ali ni nju potpuno, a sve ostalo, zapravo glavno, vezano je uz situaciju u kojoj se takav slikovit izraz nalazi; jer, u gornjem primjeru ne smijemo smetati s uma (gotovo da bi se moglo reći i: s — uha) da je tekst građen s izvanrednim osjećajem za zvukovne vrijednosti situacije koju prikazuje. »Uto se stane primicati [...]«; koliko je time začuđenja i iščekivanja sugerirao tekst. Jedna za drugom nižu se ritmičke jedinice, a mi još uvijek ne znamo tko se to primiče. Subjekt se nalazi na kraju te dugačke rečenice, pa bi se čak moglo reći da i atributi, koji obično »utiru put« imenici, u ovoj prigodi to »namjerno« ne čine: oni su (naravno, zbog slaganja s imenicom) srednjega roda, i tako tek na kraju vidimo da je u pitanju — djevojka. A ona zaprepaštenost, na početku novog odsjeka, oni »za nepce zalijepljeni jezici«, ona »priroda bez ćuha«, sve je to, dakako, »realno« samo u odnosu na sadržaj; ali je uvjerljivo, ali je stvaralački moguće, jer je prethodni

odlomak završio u *pianissimu*, i to s pedalom; i jer posljednja riječ odlomka nije uzalud *jeka*.

Možda je potrebno upozoriti na sitnu pojedinost. »Kao pauk što tiho puzi...«, kaže tekst, a ne kao što. To isto javit će se nakon nekoliko redaka:

»Čeznuo sam te kada si na moju molitvu stala silaziti sa maslinovom hvojom niz nebesku zvjezdanu spiralu, kao suza što silazi niz obraz.« (I, 218.)

Postupak, naravno, nije stvorio Matoš, ali se njime često služio: jer je svojim neuobičajenim poretkom riječi podsejao upravo za ovakve patetične situacije.

Simbolika cvijeća toliko se često susreće u Matoševim tekstovima da se sama nudi kao jedan od glavnih instrumenata za njihovu interpretaciju. Od programatske *Srodnosti*, gdje je đurđic nosilac Matoševe koncepcije umjetnosti i života, cvijećem je ispunjena sva Matoševa lirika. Već u *Prvim stihovima* javlja se cvijeće, u *Utjesi kose* spominje se »idila cvijeća«, u *Notturmu* čak »ljubav cvijeća«. No dovoljno je navesti nekoliko naslova: *Mačuhica*, *Tajanstvena ruža*, *U vrtu*, *U travu*, *Mističan sonet*, *Pjesnik*, *Kod kuće*, itd. Isto to vrijedi, dakako, i za prozu, od *Cvijeta sa raskršća* do *Balkona* itd., gdje simbolika cvijeća daje osnovni ton pripovijedanja. Ali, treba posebno istaknuti, koliko god to izgledalo naravno i logično, uz cvijeće je kod Matoša uvijek vezan i miris.⁴⁹ Treba to istaknuti jer je na primjer strpljivo istraživanje pokazalo čudno svojstvo Mallarméove lirike: »Među metaforama iz svijeta prirode, cvijeće igra značajnu ulogu. Mallarmé donosi njegov oblik, boju, simboličnu vrijednost, ali nikad miris.«⁵⁰ Odista, Mallarméovo cvijeće, kao i njegova lirika, gotovo da ne pripadaju realnom svijetu. (Ovo, naravno, nije nikakva paralela, a ponajmanje — u Matoševu korist, ovo je samo isticanje činjenica.) Matoševo cvijeće realno je, kao što je patetično realan i njegov doživljaj krajolika, domovine, i po tome one potpune povezanosti čovjeka sa zemljom, povezanosti koja se kod njega u tehničkom postupku očituje kao sinestezija:

⁴⁹ Time se i objašnjava Matoševo inzistiranje da mačuhica — ne miriše!

⁵⁰ Deborah Amélia Kirk Aish: *La métaphore dans l'oeuvre de Stéphane Mallarmé*, Droz, Paris, 1938, str. 58 (kurziv I. F.).

»Ležim u čudnom mirisu cvijeća što ga ovdje zovu kamilice i zajčeki (zečići), a kroz zujanje pčela i mušica evo sitan zvuk koji se pretrgne, pa s lica skinem blagorodnog kukčića *coccinellu septempunctatu*. U zraku čudan, nepojmljiv šum: — to — što reko Đura Jakšić — 'oblak ide naviše'. Pa onda zvuk motike iz doline, iz daljine kukurijekanje pijetlova, prohujavanje vjetra iz visine, cvrkutanje lasta pod strehama i neki tajni drhtaj iz zemlje što prelazi u bilje, u drveće, u lisje i u mene. Srce mi sasvim drukčije kuca, krv mi neobičnije kola: zemlja, moja domovina, pušta mi u ovom ležanju kao kroz korijen u tijelo balzam svojih sokova, a srce mi buja, kipi i lupa u ritmu mističnog krvotoka ove svete grude. Karanfile, crveni mirišljivi, tu u travi mi smo braća! Oblaci, tihe čerge i karavane oblačne, noći pustolovni putovi i efemerne sudbine su zajedničke! Zemljo, sveta grudo pradjedovska, ja sam tek kaplja tvoje izmučene krvce [...].« (V, 198.)

Tako je cvijeće, kao izravan plod voljene zemlje, kao simbol višestruke ljepote, jedan od najmilijih Matoševih motiva. No treba istaknuti da Matoš ima u neobičajnoj mjeri razvijeno ono što Apollinaire naziva »une grande mémoire nasale«.⁵¹ Između nebrotjenih primjera, evo jedan, karakterističan, vrijedan i zato što i opet svjedoči o intimnoj povezanosti Matoševe lirike i proze; ovaj ovdje izravno nagoviješta situacije iz *Srodnosti* (»držće, strepi i zebe kao da je zima...«) odnosno iz *Labuda* (»topola šušnu vrbi...«) itd:

»Odozdo, u zimзелenu se vere sivi palčić i kao da mi na bezazlenom kriocu donio topli miris sa hladnog cvijeća koje dolje u vrtu drhti, treperi, kao da zebe pod teškom rosićom. Jedna ruža nagne glavu prama ljeru — kao da mu nešto šapnu, a bijeli se ljljan okrene žutome, zlatnome, i sve se lijehe zatalaskuju, zaljuljkuju, sve od selen pa do trandovilja, od svilene božje zelene platice pa do rumenog karanfila, pa šapore mirisnim, šarenim usnicama polagacko-tijacko.« (I, 82.)

⁵¹ Vidi: Pascal Pia: *Apollinaire par lui même*, Paris, 1956, str. 36: »J'ai l'odorat très fin et une grande mémoire nasale, si j'ose dire, une bouffée d'odeur me rappelle parfois brusquement des choses lointaines auxquelles je n'aurai jamais songé si mon odorat ne les faisait soudain revivre à mon cerveau.« (Usput: nije moguće ustanoviti ama baš nikakvu izravnu vezu Matoš-Apollinaire. Matošu kao da je Apollinaire posve nepoznat.)

Cvijeće i njegov miris ovdje je glavna tema, ali Matoš-simbolist ne daje to samo »sadržajem« nego i ritmom, upravo rimom svoje rečenice:

...i sve se lijehe
zatalaskuju,
zaljuljkuju,
sve od selena, pa do trandovilja,
od svilene božje zelene plahčice
pa do rumenog karanfila,
pa šapore mirisnim,
šarenim usnicama
polagacko-
-tijacko.

Jedna je od glavnih briga ove artističke proze svakako ritam, simetrija. Ne veli uzalud glavni junak novele *Put u Ništa* i ove riječi značajne za Matoša i njegovo djelo: »Ko hoće biti pisac ne može se sasvim predati životu i nijednoj strasti, osim umjetnosti, ritmu.« (I, 250.) Stoga ritam, pozornu građu Matoševe rečenice, ne treba shvaćati dekorativno, kao da je Matoš smatrao da je pomnijivo ritmizirana rečenica samim tim i dobra rečenica; ali je svakako smatrao da dobra rečenica mora imati ritam koji će posvjedočiti njezinu vrijednost. Povlaćći, bar teoretski, jasnu granicu između umjetničkog stvaranja i svakodnevnog pisanja, Matoš je u svoje umjetničke tekstove s posebnom pažnjom osudio rafiniran ritam. Osjećaj glazbe i aktivno muziciranje dovodili su do toga da je Matoš ne samo poeziju nego i prozu svoju pisao »ušima i za dobre uši«. Ponekad možda i pretjerano, ponekad je to ritam koji se drži isključivo vlastitom snagom, odnosno autorovom sposobnošću da taj ritam virtuozno vodi. Evo primjera gdje je tekst uspjeliji ritmički nego sadržajno:

»Pitoma i garava joj se lica zarumenjela, uvehle usnice procvjetale, a ja, vajmeh! — opazih da miluje, da ljubi, više nego mene, te klete ptičice koje joj sa našeg strmog griča hihoću ljubavne vragolije, — zamijetih da miluje, da ljubi, više nego mene, zelenu paprad i šapatljivo cvijeće, ledeni naš vratak i kleti uzduh koji joj eto dan i noć mazi baršu-

nastu kožu i galiče predugačku kosu, tu bijednu, tu bolnu kosu koju sarevnjiva moja ljubav ispreplete srebrnijem nitima sinje skrbi i staračke brige.« (I, 168.)

Dovoljno je pročitati malo pažljivije pa ustanoviti kako je čitav period, i ne samo on, građen po određenoj shemi dvojnoga ritma.

...a ja, vajmeh! — opazih
da miluje, da ljubi,
više nego mene,

te klete ptičice koje joj sa našeg strmog griča hihoću ljubavne vragolije, —

zamijetih

da miluje, da ljubi,
više nego mene,

zelenu paprad i šapatljivo cvijeće
ledeni naš vratak i taj kleti uzduh

koji joj eto

dan i noć
mazi baršunastu kožu i galiče predugačku kosu,
tu bijednu, tu bolnu kosu
koju moja ljubav ispreplete srebrnijem nitima
sinje skrbi i staračke brige.

No Matoš je pravi virtuoz. Analizirajući tuđe rečenice, on je vrlo često upozoravao upravo na njihovu ritmičku vrijednost;⁵² a nitko u hrvatskoj prozi nije pisao ljepše, zvučnije, ekspresivnije od njega. Poigravanje se iz te proze ne može isključiti, ali treba shvatiti da je Matoš vrlo često, i vrlo uspješno, svoja gudačka iskustva primjenjivao na ritam svoje rečenice. Neka, umjesto mnogih, posluži ovaj primjer iz novele *Ugasnulo svjetlo*. To zaljubljen čovjek govori voljenoj ženi. Ako još upozorimo na odlomak prije ovoga i na to koju ulogu igra cvijeće u njemu,⁵³ ako dodamo da Matoš sam

⁵² Ovdje bi se moglo navesti golem broj primjera. Spomenut ćemo, tek da podsjetimo čitatelja, Matoševe kritike o domaćim piscima: o Nehajevu, o Cerini, Livadiću, Isidori Sekulić.

⁵³ Taj zanimljivi odlomak glasi: [»... odlutam u nekom trpkom marmurluku kroz sobu za pušenje u predsoblje, što li, osvjetljeno zelenom japanskom lampom, nakrcano cvijećem i nagomilanim bez ukusa slikama. Sjednem u kut, u sjenu, pod cvijeće od manjolije i kroz širom zinula vrata

spominje Oscara Wildea kao model pripovijesti (I, 297), onda će nam i situacija i ovaj bujni, opojni stil biti jasniji:

»Vi ste nepravedni, jer me, možda, volite i jer me radi toga ne poznate. A ja, o Bože, koliko ja vas ljubim! Vas, ono što je najdublje, najcrnije, najdivnije u vama, Matildo! Već nekoliko dana leži vaš lik od žutog, mekanog, kao svježe mrtvo meso mlakog voska u mom salonu, u mom svetištu, crnom i spokojnom kao samoća. Dođite samo sutra, pa da vidite! Ironijsku, melanholijsku, nemoćnu, čistu i potajnu ljubav svoju zavih u mrak, u crno, u tišinu, u gluhu pjesmu, u pjesmu bez melodije i bez glasa, u vidljiv i mračan ponoćni akord. Sve je u odaji moje ljubavi crno, sve: pod, zidovi, strop, sve je zastrto debelim, tmastim, mrkim baršunom. A vi, vaša ljepota, bijela, nježna i nepomična, sjaji u tom crnom hramu blijedom, mlakom, grobničkom svjetlošću, počivajući na visokom, kadifastom odru kao na djevičanskoj bijeloj postelji. Crna, baršunasta, dugačka haljina se lelujala niz crne abonos-stepenice u kraljevskim, tragičnim naborima: mrtav, taman, žalostan *arpeggio!*« (I, 164.)

Poznavalac Matoševe umjetnosti odmah će uskliknuti: pa to je *Utjeha kose!*⁵⁴ Dakako, ne u smislu nekog

slušam kako granje u parku šuška i šapuće oko golog balkona. Nema ljepše muzike od ovog drhtanja, disanja, buđenja, šaputanja — što li je. Kao da bi bilje htjelo besjediti, ali šapat umire na mirišljivim, rosnim, nepoznatim usnama, iščezava u mjesečinstim sjenama i noćnim jekama, a dah, jeka noćne tajne prođe mekanim, mekanijim od vazduha prstima preko ljudske umorne glave.« (I, 163) Sav je Matoš u tom govoru tišine i mirisa.

⁵⁴ Ovo je jedan od najzanimljivijih primjera povezanosti Matoševe proze i lirike. Radi lakšeg uspoređivanja, evo teksta poznatog soneta:

UTJEHA KOSE

*Gledo sam te sinoć. U snu. Tužnu. Mrtvu.
U dvorani kobnoj, u idili cvijeća,
Na visokom odru, u agoniji svijeća,
Gotov da ti predam život kao žrtvu.*

*Nisam plako. Nisam. Zapanjen sam stao
U dvorani kobnoj, punoj smrti krasne,
Sumnjajući da su tamne oči jasne,
Odakle mi nekad bolji život sjao.*

*Sve baš, sve je mrtvo: oči, dah i ruke,
Sve, što očajanjem htjedoh da oživim
U slijepoj stravi i u strasti muke,*

identiteta, nego upravo u smislu onog jedinstva cjelokupnog djela Matoševa o kojemu je već dovoljno bilo govora. Pa ipak, treba upozoriti na trojni ritam kojim je izgrađen Matošev sonet (»U snu. Tužnu. Mrtvu.« Ili: »Nisam plako. Nisam. Zapanjen sam stao.« Ili: isto ponavljanje tragične riječi *sve*: »Sve baš, sve je mrtvo.«

*U dvorani kobnoj, mislima u sivim.
Samo kosa tvoja još je bila živa,
Pa mi reče: Miruj! U smrti se sniva.*

(V, 56).

Ovdje valja upozoriti da je Srđan Tucić objavio u »Hrvatskom salonu«, I, str. 7 (1898), lirsku prozu pod nazivom *Zadnji stih*. Tekst je zanimljiv jer prikazuje sličnu situaciju i, bez obzira na svoju slabost, odaje posve modernistička raspoloženja. No o tome i o drugim »srodnostima« Matoševe poezije, drugom prilikom.

ZADNJI STIH

*Blijeda ležiš . . . na licu ti sumor . . . u srcu smrt . . .
Nisu te položili na odar, oko tebe ne gore voštanice, sa svojim mrtvačkim zadahom . . . Čudan je to miris što me obavija u toj ložnici smrti . . .
Blijeda ležiš, na tisućama bijelih, svježih ruža, na kojima se
[u idili cvijeća]
Ijeska tisuću i tisuću kapi rose, što se čine, kao tisuće isplakanih suza . . .
A ja stojim uz te . . . i ja te gledam . . .
[Gledo sam te sinoć]
Na hladnom ti bijelom čelu kao da se odrazuje tvoja duša . . . čista i bijela, kao ruže na kojima počivaš . . .
Sunčano zlato tvoje kose prelijeva se i pada po bijelim ružama,
[Samo kosa tvoja]
uplita se u njih, obavija ih . . . i ljubi se s njima . . .
I vlažna je ta tvoja kosa od tisuću rosnih kapi, kao da je utonula u suzama mojim . . .
Ja ne plačem . . . ja ne osjećam boli . . .
[Nisam plako. Nisam.]
U srcu mi je mrtvo i prazno, kao da su se iz njega za uvijek odijelili svi osjećaji . . .
[Zapanjen sam stao]
Zar je bila ljubav, što nas je vezala u životu? . . .
Što je ležalo u izrazu naših pogleda? . . . Što su bili naši cjelovi? . . .
Mrtva ležiš . . . a ja sam ipak živ . . .
Ali ja ću se leći uz te, na tisuće bijelih ruža i tiho ću mrijeti . . . sigurno mrijeti . . .
A pod nama će venuti bijele ruže, rosne će se kapi rasplinuti, crv će srce da nam rastoči i mi ćemo se raspasti u prah . . .
A prah će naših tjelesa da se sjedini, kao što su nekada u životu sjedinjene bile duše naše . . .*

I ponovo trojni nastavak: »oči, dah i ruke«. Ili: trostruko ponavljanje sintagme: »U dvorani kobnoj«, itd.), treba dakle upozoriti na taj ritam na pojam »smrti krasne«, pa shvatiti zašto ovaj čovjek voljenoj ženi govori o njenoj smrti. Ali, ovdje je ipak najvažniji ritam:

- A ja, o Bože, koliko ja vas ljubim! Vas, ono što je najdublje
- 1 [1] najcrnije,
najdivnije
- u vama, Matildo. Već nekoliko dana leži vaš lik od žutog,
- [2] mekanog,
kao svježe mrtvo meso mlakog voska
- [3] u mom salonu,
u mom svetištu,
- 2 [4] crnom i spokojnom
kao samoća.
- Dođite samo sutra, pa da vidite!
- Ironijsku,
melanholijsku,
- [5] nemoćnu,
čistu i
potajnu
- ljubav svoju zavih
- 3 u mrak,
[6] u crno,
- u tišinu,
u gluhu pjesmu,
- [7] u pjesmu bez melodije
[7a] i bez glasa
u vidljiv i mračan [7b]
ponoćni akord. [7c]
- 4 Sve je u odaji moje ljubavi crno: sve:
- pod,
[8] zidovi,
strop
sve je zastrto
debelim
- [9] tmastim,
mrkim

- baršunom. A vi, vaša ljepota,
- [10] bijela,
nježna i
nepomična,
- 5 sjaji u tom crnom hramu
- [11] blijedom,
mlakom,
grobničkom
- svjetlošću, počivajući na
- [12] visokom,
kadifastom
- odru kao na
- djevičanskoj,
- [13] bijeloj
- postelji.
- 6 Crna,
[14] baršunasta,
dugačka
- haljina se leluja niz
- 7 [15] ¹crne,
²
³abonos-stepenice
- [16] u kraljevskim
¹
²tragičnim
- u naborima: ³[naborima]
- [17] mrtav,
taman,
žalostan
- arpeggio!

OVAKO razložen tekst ne traži mnogo komentara. On pokazuje kako je Matoš pisac koji se najradije služi pridjevima (dovoljno je pogledati desnu stranu našeg prikaza), koji te pridjeve gomila patetično, rasipno, nastojeći prije svega da izrazi onu simbolistima toliko milu nijansu.⁵⁵ Jer, sve ono što je u njegovu tekstu

⁵⁵ O Verlaineu i njegovoj težnji za nijansom ne treba ni govoriti. Mnogo je zanimljivije napomenuti da su futuristi, o kojima je Matoš pisao više puta, i uvijek negativno, ali s razumijevanjem, odbacivali attribute upravo zbog njihove sposobnosti da prikažu nijansu. Vjerojatno i u tome valja tražiti jedan od razloga Matoševa odbijanja.

radnja, sve što je nova činjenica, sve se to — pretežno — nalazi na lijevoj strani; bilo bi čak moguće izostaviti dijelove označene uglastim zagradama: tekst bi uvijek zadržao svoju koheziju i logičnost. (Kakvu koheziju i kakvu logičnost, sasvim je jasno: takvu kakvu ova analiza niti brani niti predlaže, ali upozorava na nju, da jače istakne tehniku Matoševa pisanja i karakter, temperaturu njegove inspiracije.) Zaista, ovaj je tekst građen s posebnim osjećajem za nijansiranje, i jezika i njegova značenja. Sve je to lagano i vješto titranje po »žicama punim jeke«, rekao bi Matoš, i nije nikako slučajno što se, pored samoće i tišine, toliko bliskih autoru, javljaju u ovom tekstu i pojmovi pjesme, gluhe pjesme, pjesme bez melodije i bez glasa, i konačno »vidljiv i mračan ponoćni akord«. Ne treba zaboraviti ni posljednju riječ odlomka, koja u potpunosti objašnjava (unutrašnjim objašnjenjem) fakturu i nadahtuće teksta: *arpeggio*, jer ovo je odista pravo *arpeggiranje*. Besmisleno je, u tekstu koji govori o smrti i pogrebu, dokazivati ta grobna raspoloženja i podacima stilističke statistike. (U tekstu koji govori o cementu, riječ cement mora biti najčešća, jer kakav je to inače tekst?) Da se *crno* i *crnina* najčešće javljaju, sasvim je prirodno. Mnogo je važnije napomenuti da su isto tako česti i srodni, sinonimni pojmovi: najdublje, mrak, gluhi, mračan, ponoćni, zastrto, tmast, mrak, abonos, taman... A još je važnije što se sva ta *pompe funèbre* nastavlja dalje, u produžetku teksta, potvrđujući ova zapažanja.⁵⁶

⁵⁶ »Na vašoj smeđoj kosi se *crni crni* vijenac od *crnih*, baršunastih, mrtvih, bezmirisnih ruža sa gvozdenim trnjem. Oči vam pritvorene kao ono kada se sva preobraziste i zaboraviste na sebe u času prve naše ljubavi. Obasjava vas tek sutonsko, sumračno svjetlo iz *crnog* vječnog kandila, a osim mene gleda vas tek *crna* sfiga tvrdim sudbinskim očima od *crnog* koralu. Mjesto banalnog križa držite u sklopljenim, nepomičnim prstima uveli stručak od rezeda, te mirišu kao duša vaša. Kada me nema pored vas, čuva vas ćuk, kobna ptica. Da vam ne skvrne ljepote noćnom zjenicom, ispalih mu oči, i on vas podsjeća na mučnu, slijepu i krilatu moju ljubav, bijući bolnim grudima o *crne* zidove, parajući vam *crnim* krilima drago čelo, čupajući vam slabo srce u gnjevnom posrtanju, ključujući vam slatke, modre oči u očajnom lutanju. Dođite sutra, da vidite moju ljubav! Dođite, pa da vas imam i živu i mrtvu.« (I, 164.) Koliko Matoš ovdje parodira a koliko prihvaća ovu morbidnu situaciju, teško je reći. To je opet jedna od njegovih kontradikcija: jer ako je uvijek i govorio negativno o dekadentima, ovdje njegov ritam »pjeva« afirmativno.

Konačno, i letimičan pogled pokazat će kako se Matoš najradije služi trojnim ritmom slaganja riječi, pretežno pridjeva. To svjedoče skupine u uglatim zagradama: 1, 2, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 17. Taj bi se ritam, s malo napora, mogao pronaći ponegdje i na lijevoj strani našeg prikaza. Međutim, niti on, koji prevladava, niti drugi, dvojni (u uglatim zagradama: 3, 4, 12, 13), niti ono »rasprskavanje« atributa u skupini 5, — ne dokažu ništa drugo nego Matoševu potrebu da doživljava izgradi ritmički i simetrički; ili, bolje rečeno, kako u osnovi Matoševa doživljaja treperi uvijek taj karakteristični ritmički, artistički, muzikalni element, koji se

Kako bi Matoš uživao da je svoj tekst mogao pročitati upravo na francuskom jeziku! Dayreov prijevod vjerno je sačuvao karakteristični Matošev ritam:

»Vous êtes injuste, car, peut-être, vous m'aimez et à cause de cela vous ne me connaissez pas. Et moi, mon Dieu, comme je vous aime! Vous, ce qu'il y a en vous de plus profond, de plus noir, de plus beau en vous. Mathilde! Depuis quelques jours déjà votre figure en une tiède cire jaune, molle comme une chair qui vient de mourir, git dans mon salon, dans mon sanctuaire noir et tranquille comme la solitude. Venez demain et vous verrez. Mon amour ironique, mélancolique, souffrant, pur et secret, je l'ai enveloppé dans les ténèbres, dans le noir, dans le silence, dans un chant sourd sans mélodie et sans voix, dans un accord visible et ténébreux de minuit. Tout est noir dans la chambre de mon amour, tout: le sol, les murs, le plafond, tout est tendu d'un épais velours sombre, ténébreux. Et vous — votre beauté blanche, tendre et immobile brille, dans ce temple noir, d'une lumière tendre, tiède, funéraire et repose sur un haut catafalque de velours comme sur un blanc lit virginal. Une longue robe noire de velours se déploie sur un escalier d'ébène en plis royaux, tragiques: arpège mort, ténébreux, funèbre! Sur vos cheveux châtain tranche une noire couronne de noires roses veloutées, mortes, sans parfum, aux épines de fer. Vos yeux sont mi-clos, comme quand vous vous transfigurâtes toute et que vous vous oubliâtes vous-même dans l'instant de notre premier amour. Vous n'êtes éclairée que de la lumière vague, crépusculaire d'une noire lampe perpétuelle, et à part moi, seul vous regarde un Sphinx aux yeux durs, fatals, de corail noir. Au lieu d'une croix banale vous tenez entre vos doigts joints, immobiles un brin de réséda fané qui a le parfum de votre âme. Quand je ne suis pas près de vous, vous êtes gardée par une chouette, oiseau fatal. Pour qu'elle ne souille pas votre beauté de sa prune de nuit, je lui ai brûlé les yeux, et elle vous rappelle mon amour tourmenté, aveugle et aillé, en frappant de sa poitrine douloureuse les murs noirs, en déchirant de ses ailes noires votre cher front, en arrachant votre faible coeur dans ses culbutes furieuses, en becquetant vos deux yeux bleus dans son errance désespérée. Venez demain, pour voir mon amour! Venez, que je vous aie et vivante et morte.« (Antun Gustav Matoš, *CAMA O et autres nouvelles*, Zagreb, Institut bibliographique croate, [HIBZ] 1944, pp. 167—169; traduit par Jean Dayre.)

drugačije i ne može izraziti. I koji predstavlja osnovnu osobinu Matoševa proznog umjetničkog stila.

Jedan je od čestih, i vrlo efektnih, Matoševih postupaka retardiranje, zaustavljanje radnje bogatim dopunskim opisima. Obično su to portreti njegovih junaka, detaljno izrađeni, da bi onda njihove akcije (koje u svojoj kratkoći i neobičnosti predstavljaju ono što se obično zove zaplet), da bi te akcije bile više potkrijepljene prethistorijom, izuzetnim karakterom glavnih junaka.⁵⁷ Tako se Matoševa proza neprestano kreće između nasilne, tražene zgusnutosti radnje (o čemu je pisao i Ogrizoviću, i što je isticao kao temeljni zakon svoje »poetike«) i vrlo čestog razlistavanja rečenice u mnogobrojne, naoko sporedne a u biti funkcionalne i neuklonjive pupove. Evo primjera iz novele *Put u Ništa* koja doduše, ne pripada među najbolja Matoševa ostvarenja, ali do koje je mnogo držao, što znači da je pomno rađena i da se može uzeti kao primjer za ilustriranje autorovih načela:

»Orlović, ljubeći konje više od muškaraca, udari ljutito havanom o asfalt, pođe prema Operi korakom sada tromim i širokim, sad sitnim i nervoznim. Goli *boulevard* gubljaše svoj magazinski, pusti karakter na mjestu gdje prolazaše naš plemić u nepogrešivom cilindru naherenom kao kokotova kresta, u lijepom vunenom *raglanu* i *monocleu* koji se srastao s okom čistog koljenovića. Dugačko, okošto lice sa despotski zavijenim nosom bilo bi mramorno kao u starog asketskog kneza-prelata, da nema očiju sitnih, mefistofelskih, bistrih kao u grabežljivih ptica, pa brčića nježnih, mršavih, konjaničkih, uzvijenih, jogunastih i crnih, pa teških obrva, još tamnijih i još težih od prosjede po sljepočicama kose, na koju pružiše umorne preživjele oči nabore svojih »gušćijih nožica«. Grudi široke kao u vitih hrtova i brzih konja-trkača, ravna, široka se leđa ističu unatoč širokom, vrećastom kroju lakog kaputa. Dugačke kavalerijske noge kroče lako, gotovo nečujno, elegancijom lijepe ptice flaminga. Klupe prazne. Nigdje beskućnika. Nigdje *camelota* pa da očajno i veselo rekne: — Jedan *sou*, moj kneže! — Orlović htjede već pozvati kočijaša i krenuti kući, kad al naiđe,

⁵⁷ Za slikara Miroslava Kraljevića Matoš kaže da »ga je najviše privlačila ljudska figura, *portrait* kao simbol savremene duše«. (XI, 122.) No i Matoševi su portreti uopće takvi, odnosno građeni s tom težnjom: da budu simboli.

naleti, osvanu, iskrnsu iza ugla kafane de la Paix čudnovato, nevjerovatno stvorenje. Ko da se noćan čor-sokak najstarijeg pariskog predgrađa utjelovio, očovječio.« (I, 247—248.)

Matoš kao da namjerno koči razvijanje radnje, priteže uzde, zaustavlja, usporava, — naravno, samo zato da postigne jaču napetost, da očekivanje u čitaocu bude nemirnije, rasplet pripovijedanja eksplozivniji. Tako su mu portreti redovito minuciozni, ali ne u smislu realističke tradicije nego zbog potrebe retardiranja. Samo što to zaustavljanje ne umara, ne izrabljuje čitaočevu strpljivost, nego obratno: statični po svojoj prirodi, ti su opisi likova dinamični po ritmu, ustreptali po bogatstvu i neočekivanosti slika od kojih su sazdani. Orlović luta besciljno, neodređeno, sad naglim sad sporim korakom kroz Avenue de l'Opéra. Čitav je opis pomalo pariski razmetljiv, dekorom i vokabularom (*boulevard*, *raglan*, *monocle*, itd., čak je i cilindar dobio posve francuski atribut: *impeccable* — »bez prigovora« . . . , dok se sitne bore, *pattes-d'oie* prevode kao »gušćije nožice«). Od *monoclea* nadalje, upušta se Matoš u »lični opis«. Prikazuje lice, nos, oči, brčiće, kosu, grudi, leđa, noge, — ali kako? S jedne strane sadržaj njegovih usporedbi očito govori o bogatstvu i namjernoj, forsiranoj neočekivanosti Matoševih asocijacija (isto onako kao što paradira svojim poznavanjem muške elegancije, isto tako paradira i raznolikošću svojih asocijacija),⁵⁸ s druge strane, taj nametljivi vatromet boja, kretnja, evokacija, posve obuzima i odvodi čitaoca, da ga onda neočekivano potrese udarom, kratkoćom, reskošću onoga što bi morala biti radnja novele. Međutim, bez obzira na to je li u toj noveli prikazan Fran Mažuranić ili tko drugi, bez obzira na to što se isti lik ne javlja samo u toj noveli (*Bura u tišini*), bez obzira na daleku sličnost Orlovića i Unukića (iz novele *Pereci, friški pereci* . . .),⁵⁹

⁵⁸ Samo jedan primjer, karikatura uz pomoć »geografskih« atributa: »On privijaše na velikodušnost svojih inače uskih prsiju simpatične *hotentotske* žvale, privlačive *turske* gubice, žuti zanos *mongolskih* kosookih *tikava* i naturalističku primitivnost sličavih *australijskih* gubica.« (*Osveta ogledala*, I, 239.)

⁵⁹ I opet iz pisama Milčinoviću. U isto vrijeme kad piše o noveli *Put u Ništa*, kaže Matoš i ovo: »Prekjuče me našao, jedva jedvice, F. Auer, moj husarski drug koji mi je liferovao mnogošta za *Perece* — *perce*. [. . .]

inzistiranje na ovom liku, s naivnim divljenjem aristokraciji⁶⁰ koje nemamo a koja bi takva trebalo da bude — misli Matoš, — sve to objašnjava gornji opis. Evo tog opisa:

Dugačko, okošto

- lice* sa despotkim zavijenim nosom bilo bi mramorno kao u starog asketskog kneza-prelata, da nema
- očiju* sitnih, mefistofelskih, bistrnih kao u grabežljivih ptica, pa
- brčića* nježnih, mršavih, konjaničkih, uzvijenih, jogunastih i crnih, pa teških
- obrva*, još tamnijih i težih od prosjede po sljepočicama
- kose*, na koju pružiše umorne preživjele
- oči* nabore svojih »gušćijih nožica«.
- Grudi* široke kao u vitih hrtova i brzih konja-trkača, ravna, široka se

Prije nego što se dao na putešestvija [...] spiskao veselo pare i — dum, za lijepom Avantinom, za dragom princsom.« (XIX, 344.) Taj je susret morao dati nešto i za određivanje lika Orlovićeva.

⁶⁰ Bez obzira na to svoje naivno divljenje eliti (koje ima isključivo artistski karakter, sjetimo se programatskog soneta *Mladaj Hrvatskoj*), Matoš je iskren kad prigovara Dučiću za njegov pjesnički program u pjesmi *Moja Muza*: »Sudeći po toj, inače dosta konvencionalnoj pjesmi, autor se zaogrće aristokracijom misticizma.« (*Pjesme» Jovana Dučića*, VIII, 215.) I dalje: »On vjeruje, u apsolutnu ljepotu, nezavisnu od mjesta i vremena.« (*Isto*, str. 222.) Bez obzira, dakle, na to, Matoš je pučanin, posinak Petrice Kerempuha i đak Kranjčevićeva sveljudskog stava: »Radnik i Misli-lac, djelo i ideja, intelekt i energija, filosof i proletarac — evo dva naj-savršenija simbola modernog čovjeka. Radnik, jučerašnji rob, dobio je pod dljetom Meunierovim snagu kovača Hefaista, ljepotu olimpijskog heroja i dušu mučenika svetitelja. Kao stari Heleni, moderni ljudi, tražeći božanstvo, nađoše čovjeka, čovjeka stvaraca žuljem i mozgom. Rad je moderna etika, njegovo simbolisanje, estetizovanje čovjeka i života radom je moderna religija. Naša vjera je ljepota, i znajući da je svaki pravi umjetnik radnik, zavidimo vremenu kad će možda svaki radnik biti umjetnik.« (*Moderni simboli*, XV, 132—133.) Treba li jasnije? A Matoš je taj tekst objavio dvaput! (Vidi XV, 323.)

- leđa* ističu unatoč širokom, vrećastom kroju lakog kaputa.
Dugačke kavalerijske
- noge* kroče lako, gotovo nečujno, elegancijom lijepe ptice flaminga.

Što sve tu nije pokrenuto? Čitav kaleidoskop najrazličitijih, najudaljenijih a ipak sugestivnih evokacija, podvrgnutih osnovnom cilju: crtanju neobične Orlovićeve pojave i — kasnije će se vidjeti — psihologije.

Potpuno isti postupak upotrijebljen je i koju rečenicu dalje. Nakon gornjeg opisa, dvije kratke eliptične primjedbe: »Klupe prazne. Nigdje beskućnika«, način kojim se Matoš vrlo obilno služi (i o tome će još biti govora), a onda gomilanje glagola od kojih bi svaki napose bio dovoljan da izrazi potrebnu zaprepaštenost glavnog junaka. Pa ipak, Matoš inzistira, uporno ostaje pri dopunjavanju:

Orlović htjede već pozvati kočijaša i krenuti kući, kad al
naide,
naleti,
osvanu,
iskrsnu

iza ugla kafane de la Paix čudnovato, neje-rovatno stvorenje.

Isti postupak neposredno zatim, kao prikaz mučnog pri-sjećanja:

Orlović *se sjeti,*
sjeti se
na nekoga —
na nekoga —.

Gledajući uleknute, avetinjske maglovite

oči,
divlju, jareću, satirsku
bradicu
i mršava, upala
lica,

stisnuta poput trule potleušice pod ogromnim krovom, pod težinom masivnog, kvrgastog

čela.

A onda ponovo naglost zbivanja, izražena Matošu toliko dragom eliptičnom konstrukcijom:

»Paćenik mrzovoljno plenuo na prvu klupu i — zabô bez obzira na svog otmjenog posmatrača nos u jedan broj Obzora. Orloviću iz oka staklo, a iz grla...

— Marjanoviću, stara kuća, jesi li ti to, trista mu petalja! Onome iz ruke Obzor, a iz dubine prsiju, iza dugačkog, nijemog posmatranja:

— Orloviću, stari štenkeru [...]. (I, 248.)

Sad se, dalje, radnja odvija ubrzanim ritmom, dok ne nastupi drugi tip retardiranja, karakterističan za Matoša: već spominjani lirski pasazi. No o njima je bilo dovoljno govora.

Više je puta u ovom tekstu navođena novela *Balkon*. I s pravom. *Balkon* se ubraja među najbolje Matoševe tekstove uopće.⁶¹ Pogledajmo ga sad, ponovo, u svjetlu dobivenih rezultata. Pođimo od portreta. Oni uvijek u Matoša, pa tako i ovdje, prikazuju samo druge osobe: pripovjedač nikad ne slika sebe; on prikazuje druge, on gleda, doživljava svijet i pejzaž oko sebe, a to drugim riječima znači da je sve što se u novelama nalazi njegov doživljaj, svjesno donijeto kao njegova vizija svijeta, njegov dojam i impresija, upravo u skladu s Matoševom teorijom.

Balkon je, kao mnoge Matoševe novele, ispričan u prvom licu, s početkom koji je već sam po sebi dramatičan, iako se Matoš njime još jednom poslužio;⁶² ali,

⁶¹ Vidi o tom tekstu Šegedinove napomene, nav. djelo, str. 104—105.

⁶² Poslužio se Matoš tim početkom još jednom, zapravo u sredini novele *Lila*, kad njegov junak, dr Komadinić, iznosi Pripovjedaču svoju nevolju: »A sada me slušaj!

Jest, i ja sam ljubio, ali tek jedared, samo jednu noć, i to baš u tome prokletom Zagrebu što za mene vazda bijaše i ostaje kobno, fatalno mjesto...« (*Lila*, II, 136—137.)

Međutim, ne iscrpljuje se time sva veza između ove kasne pripovijesti Matoševe i njegova divnog *Balkona*. *Lila* je primjer kako su se izvjesni čvrsto usječeni motivi Matošu uporno vraćali, i kako je zapravo njegova pripovjedačka snaga slabila. Njegova velika pripovjedačka »sezona« trajala je svega nekih pet godina, od 1898. otprilike. Pa ipak, i ovakvi tekstovi, neuspjeli kao cjelina, imaju izvrsnih dijelova, i dobro je rekao Proust da su najbolji tekstovi zapravo ruže koje cvatu na vrhu jednog jedinstvenog,

ovdje mnogo, mnogo bolje: »I ja sam ljubio. Ponajljepšu, ponajčestitiju djevojku mog rodnog grada.« (I, 194.) Tako počinje novela. Prvi portret koji se javlja upravo je portret djevojke. Treba unaprijed upozoriti da se ona zove — Cvijeta:

»Otvorila mi ona, Cvijeta, u prosto crnoj haljini, sa svježim ljubičicama na grudima gdje nekada izdahnuše moje prve ruže. Omršavjela, bijaše vitkija i viša, a stradanje joj još ne pokvari bijele, čiste kože. Kosa joj još uvijek bujna, rumena i zlatna, tako mekana da je noću, mislim, ne bih osjetio u ruci. Na širokim, djetinjastim ustima onaj stari, djetinji smijeak. U širokim, mirnim, modrim očima djetinja spokojnost.« (I, 194.)

Da se djevojka zove Cvijeta, nije u Matoša ni najmanje čudno. Vidjeli smo već koliku ulogu igra cvijeće u njegovu doživljajnom svijetu. Ali je ovdje djevojin portret obogaćen i drugim cvijećem, »sadašnjim« ljubičicama i »nekadašnjim« ružama. Usput moramo istaknuti još jedan postupak Matošev, ovdje upravo u funkciji »stidljivog smiješka i stidljivih suza« o kojima se govori nekoliko redaka prije. Taj se postupak odnosi na dvije

sebi vjernog djela. No i slabiji tekstovi mogu pružiti dragocjenih poticaja za razumijevanje djela u cjelini i u njegovim najuspjelijim pojedinostima. *Balkon* je prvi put objavljen u »Nadi« VIII, Sarajevo, 1. i 15. srpnja 1902. *Lila* je objavljena ravno devet godina kasnije, u »Hrvatskoj slobodi«, Zagreb, 7—9. lipnja 1911. Matoševa težnja da se ne ponavlja ostaje, na žalost, samo teorija. Na primjer: »Mene je, priznajem, osvojila silna strast, ali pomisao na njene izgažene cipelice djelovaoše kao hladan *douche*.« (II, 137.) A evo kako *Lila* objašnjava i Cvijetino ime iz *Balkona*: »Ne znam razmišljah li o svojoj teoriji po kojoj svakoj ženi odgovara u prirodi po koji cvijet. Narod je to tamno osjetio, i otud imena kao Ljubica. Jest, imade žena u kojima je utjelovljen lijer i bršljan [...]. Nisam samo darvinovac, već povrh toga mislim da su đurđici i ruže šukundjedi i prababe lijepih dama [usp. npr. sonet *Prababa*; I. F.]. Ne samo da svako krasno žensko tijelo ima sasvim poseban miris — čuveni 'miris žene' — nego taj miris redovito odgovara mirisu kakvog cvijeta kao koža što odgovara mekoj puti njegovih delikatnih latica, pa što je žena krasnija i rasnija, to je ta srodnost [...]. mirisa i opipa veća. Ima žena što posjeduju svu rosnu i žutu aristokraciju teške, napupale tea-ruže, što je okrenula grudi svoje prama cjelovima sunca.« (II, 135—136. Usp. sličnu scenu u *Balkonu*.) Zato on jednoj ženi, kojoj nikada nije saznao imena, nadijeva ime »[...] a crkva, pa malo-pomalo duša moja, zamirisna njome, zamirisna mirluhom proljetnih ljubičica. Ne znam kako se zvala, nikad je više vidio nisam, ali meni će do vijeka ostati u uspomeni mala, pobožna, draga i sirota Ljubica.« (II, 136, kurziv I. F.) Zato se i *Lila* tako zove, po jorgovanu. (II, 137—138.)

posljednje rečenice iz gornjeg portreta: dvije eliptične rečenice, bez glagola, gdje baš to pomanjkanje glagola, dakle riječi koja treba da označi radnju, izražava upravo stidljivost, pometenost, zdvojnju melanholiju. Napišimo te dvije rečenice odvojeno:

Na širokim djetinjastim ustima onaj stari, djetinji smiješak.

U širokim, mirnim, modrim očima djetinja spokojnost,

Ritam i paralelizam sad su posve očiti.

Drugi portret zapravo je »idealna« slika samog Pri-povjedača. Po nekim osobinama, po gorčini intonacije i, konačno, po trpkom inzistiranju na klaunovskom značenju imena August, moglo bi se tvrditi da je to (»idealna«, kako je gore kazano, u negativnom, samoironičnom smislu) slika samoga Matoša. Čak i da je tako, to je više namjerni paradoks — koji, kao što i u tekstu vidimo, ima uspjeha kod djevojke, — a manje predstav-ljanje, portretiranje glavnog junaka, odnosno sebe:

« — 'Pajac' koji [!] vam donijeh ima šuplje zube, uska prsa, kriva leđa, egave noge. Lijep je kao majmun i razlikuje se od njega jer ima modre bobuljice na žutom licu i na crvenkastom nosu. Ovakve glave nema najbenaviji benavi August.» (I, 195.)

Treći je portret žena s balkona.

»Bio sam preneražen, umoran, bolan od iznenađenja i od neizvjesnosti. Zaboravih jauknuti, uzdahnuti, zatvoriti oči, jer se na mom večernjem, purpurnom, sevdahlijskom balkonu pomoli žena... žena gola, gorda, blagorodna kao boginja, bolesna od snage, zdravlja i ljepote kao zrio grozd. Za njom se vuče koprenast, lak plašt, ogrtač, što li... poput oblačka.« (I, 198.)

Kao i uvijek, emfaza, uzbuđenje izražavaju se kod Matoša retardacijama, ali su one ritmizirane, jer takav je i zanos kojim treba da rode. Kao i uvijek, taj se zanos izražava riječima koje »nose« radnju, i koje ćemo staviti na lijevu stranu, i koje bi — kako smo to već u drugoj prigodi kazali — mogle ostati »samostalne« (čak bi i

glagol »zaboraviti« mogao ostati bez objekta). Kao i uvijek, onaj neizbježni, sastavni dio Matoševa sna, Matoševе borbe protiv tužne, toliko mrske stvarnosti, povjeren je dekorativnom dijelu njegova izraza:

Zaboravih	<i>jauknuti, uzdahnuti, zatvoriti oči,</i>
jer se na mom	<i>večernjem, purpurnom, sevdahlijskom balkonu</i>
pomoli žena...	
žena	<i>gola, gorda, blagorodna</i> <i>kao boginja</i>
bolesna od	<i>snage, zdravlja i ljepote</i> <i>kao zrio grozd.</i>

Treba li isticati, kad je već prikazan, ovaj tako očiti trojni ritam? I treba li napominjati, kad je tako vidljivo, da su te istaknute riječi »dodaci«, ali bitni, temeljni za pjesnikov doživljaj? I treba li, konačno, dokazivati da se pjesnikov izraz ne može ni zamisliti ni doživjeti bez jedinstva tih toliko odvojenih a ipak toliko jedinstvenih dijelova na »lijevoj« i na »desnoj« strani?

Četvrti je portret moment-snimka neugodne, ružne, rogobatne stvarnosti:

»Uto se iza njenih leđa pojavi zaduhano dizdarsko lice. Učinilo mi se vidjeti Mefistofela.« (I, 199.)

Taj lik nema neke karakterizacije, osim one koju smo mu već dali. Dizdar (kastelan) ovdje je samo oznaka apsolutne moći nad ženom, nad ljubavi, nad snovima Pri-povjedačevim. Mefistofel se spominje isključivo u toj funkciji, a i on samo usput, kao dio usporedbe, dovoljan da unese neugodno raspoloženje (»učinilo mi se...«), a ne kao neko stvarno povezivanje s likom starčevim. Gdje je karakteristika bila potrebna, portret ju je dobio, i to na magistralan način: sav pretvoren u grubu ruku, s trostrukom, vrlo ekspresivnom lajavom pratnjom:

»Jedna žuta, ljuta, koštunjava šaka brutalno gurne u kuću zapanjenu ženu. Iz kuće žamor. Jedno pseto lane tanko kao dijete, čangrizavo kao storkelja, drugo zalaje u pud-ljivu tenoru, treće u džandrljivu, opasnu basu.« (I, 199.)

Da sve ovo, od šake do prikaza trostrukog lajanja, pripada »portretu« starca, sasvim je jasno; ali je jasno i to da je »portret« na taj način dobio punu karakterizaciju izraženu isključivo vanjskim, naoko vrlo dalekim a zapravo intimno najbližim određenjima: sve je tu, i pseće lajanje, i senilna čangrizavost, i infantilno kmečenje, i ljubomorna džandrljivost, i neminovna opasnost. Nije li to majstorsko poimanje sinestezije?

Peti portret, ako ga tako možemo nazvati, zapravo je portret Pripovjedača (tu sad možemo između Pripovjedača i autora staviti znak jednakosti), — to je čitava novela. Jedna od najboljih novela, jedan od najnadahnutijih tekstova, u kojemu je do punog izražaja došla Matoševa koncepcija čudesne, nedokučive i neostvarive ljubavi, za kojom čeznu svi njegovi junaci: »Zašto vas ljubim? Ne znam. Jer ste nesrećni, [...] jer ste nedohvatni i lijepi kao ona gospođa na balkonu mojih snova.« (I, 201.)⁶³ A da taj pojam ljubavi, o kojemu ćemo još govoriti, i koji je temeljna inspiracija Matoševa, bude jasniji, dovoljno je navesti nekoliko redaka iz njegovih pisama Andriji Milčiniću: »U Parizu ima svašta, ima knjiga, ima i dana kada se jede dva puta, ima krasnih drugova — ali nema žena sa malacko duše, ljubavi. Vidite, ja sam sentimentaln, duša mi još nije prostituisana, premda bi uzviknuo, da progovori taj fantom o kojemu snivaju stare bečarine: — Ne prilazi mi, jer ja te ljubim samo kada si daleko, ja te ljubim samo kada se zoveš Možda i — Nikada.«⁶⁴ Nije li to ključ za razumijevanje Matoševe ljubavne novelistike uopće, *Balkona* posebno? A evo još jedan takav odlomak, grub u svojoj otvorenosti ali dragocjen po svome značenju:

⁶³ To je uopće Matošev odnos prema ženama. Osim već navođene novele *Lila*, treba se sjetiti *Cvijeta na raskršću*, *Lijepa Jelena*, itd. Pjesma *Jednoj i jedinjoj* samo je pohvala toj koncepciji ljubavi, koja je izrečena i u *Lamentacijama*: »Gdje su tihe suze i tihe radosti, / S kojima sam prvi psalam pisao / Onoj, koju ljubljah jer je nema — zato!« (I, 20, kurziv I. F.). »Ljubavnica je ili grešno meso ili nebesko priviđenje. Ni u kojem dakle slučaju ne treba nam žena, živa žena«, kaže Matoš. (I, 253.) Tu bi se sad mogla nastaviti paralela s bodlerovskom koncepcijom žene, mogla bi se spomenuti i Poeova Helena, ali ne zato da se dođe do nekog »identiteta«, nego obratno, da se pokaže kako su se slični poticaji u Matošu iskristalizirali posve drugačije. Jer Matoš je dijametralno oprečan onome što Sartre (vidi nap. 69) zove kod Baudelairea »platonisme pathologique«. To uostalom pokazuje i čitav tekst na koji se odnosi navedena napomena.

⁶⁴ XIX, 348, kurziv I. F.

»Isplativši dugove, ostade mi jedno 25 franc. i ja sam to brzo, kao u vrućici potrošio, sjetivši se tek dockan svažirao, prekoračila je tako silno svoje obećanje i moja očekivanja da su mi danas sve bajke o pariskom neopisivom nemoralu istinite, i da ostadoh dva dana iza tog bahanala pun blata u duši. Imam dosta energije da se oporavim od ekscesâ, ali nemam da ih se čuvam. Obožavam ženu uopće, žensko tijelo, i nisam kriv te se ovdje moram zadovoljiti sa [!] cikorijom. Otud u mojim crticama onaj *adagio*, čežnja za čistim ženama.«⁶⁵

Kompoziciono, *Balkon* je tipična okvirna pripovijest. Ali, vidjeli smo to i na drugim primjerima, teško je u Matoša reći što je važnije, »okvir« ili »slika« u njemu. Pitanje je čak i posve suvišno: jer »okvir« ovdje nije tehničko sredstvo, formalna konvencija, nego se prije može govoriti o ljusci i o jezgri, uz napomenu da se i opet ne može odrediti koja će se uloga dati kojem dijelu. Matošev je tekst simbolističan, a oba su dijela uzajamno simbolična: balkon Cvijeti i Cvijeta balkonu. Samo se tako može pripovijest doživjeti u potpunosti. Treba i opet napomenuti da je Matoš dosljedan sam sebi, da se i ovdje radi o zgusnutom, komprimiranom romanu, kako je to (v. str. 11) napomenuo Ogrizoviću:

»— [...] Donio sam vam... jedan roman. Zabavan i kratak.

— Štogaod smiješna. Pokažite.

— [...] Bio vam je, dakle, jedan doksat.

— Šta?

— Življaše vam, dakle, jedan balkon.

— Jedan baron?

— Ne. Jedan balkon. Jedan daleki balkon, u dalekoj zemlji, u dalekoj varoši, u dalekom, prostranom vrtu.« (I, 195—196.)

Tako, s tim posebno naglašenim nesporazumima, s tim ponavljanjima atributa (koji su u tekstu ovdje istaknuti, a koji dolaze nekako kao »naštimanje« instrumenta) počinje zanosna poema balkona, toj povišenoj, podignutoj ljudskoj tvorevini koja Matošu simbolizira

⁶⁵ XIX, 350, kurziv I. F.

polet, pogled u daljinu, lelujavu lepršanje u prostoru, koja kao da je stvorena da ponese pjesnikovu ljubav i da je simbolizira.

Sudar stvarnosti i mašte, to je, kao i uvijek u Matoša, tema ove novele. Pad balkona samo je simbol zlokožne, ljubomorne stvarnosti, one iste koju pjesnik pokušava suzbiti na početku, pristajući na poeziju čednoga, skromnoga, svakidašnjega. Zato i traži od Cvijete da mu svira — *Plovi, plovi, moja lađo!* [!], zato i tvrdi: »Cvijeta udaraše jednostavne kompozicije nenatkriljivo, djevičanski, kao čist seraf« (I, 196), da mu onda, nakon pripovijesti, nakon poeme o balkonu, pogled padne na Cvijetine cipele:

»Ne odgovorih, jer opazih u zao čas da su joj pete od cipela *krive*, strašno *krive*, obadvije *krive nalijevo*. Život se na me nacerio ciničkim, đavoljim smiješkom. Kao da me, vrelog i pijanog, baciše u ledenu vodu. S ulice stanu dopirati dosadni, glupi, prosjački zvuci »vergla« a one *smiješne, bolne, naherene* pete vidim Cvijeti u oku, u smiješku, u otmjenom — sada smiješnom i neumjesnom ponašanju. Moja se ljubav odjedared *razderala, nakrivila, naherila nalijevo*, ja se stisnuh u svom kutiću, da me ne takne ta smiješna neman u *krivim* — u *krivim* — u *krivim* petama...« (I, 201.)

Razlog toj iznenadnoj, naoko nemotiviranoj, ili bar ne odviše motiviranoj promjeni daje sam tekst. U punom zanosu pred ženom s balkona, doživljava Pripovjedač i ovo:

»Prekosutra odem, ne mogavši odoljeti, i nabrojim na jednom vlažnom, hladovitom puteljku do pedeset tragova od cipela sa visokim, *tankim* petama, na kojima se *tanke* žene povijaju kao ritam ljubavnih melodija.« (I, 198.)

To je sve. I pete, i cipele mogu biti simbol ljubavne sreće i razlog nesreće. Zato oni krvavi tragovi iz jednih i drugih cipela, na kraju novele, nisu puka dosjetka nego dolična poanta ovom izvrsnom tekstu.

A sve se to »dogodilo« u stvarnosti. Početkom 1901. godine piše Matoš Andriji Milčinoviću:

»Ako sam u posljednje vrijeme šupalj kao ispijena boca, smušen, žučljiv kao nikada, nisu *krive* tek materijalne prilike (na koje sam se navikao), nego jedan — novi momenat, za koji misljam da se u mom životu nikako više ne može povratiti. Ja vam, dragi A., ne mogu spavati zbog neke Madeleine, Engleskinje, sirote djevojke, prijateljice Rouveyreove metrese. Što je najužasnije (i najslađe) — curi nisam indiferentan, jer ju (premda ništa ne priznaje) — odaje lice. Požutila je ko neven i danas, kada je prošla kraj moje kafanice. A ja — ja ne smijem blizu, jer nisam očišan, jer su mi čakšire izgledane na petama, jer mi je položaj tako kukavan da joj ne mogu predložiti ništa pozitivnije.

Biti sirotinja, raja, a imati srce starih bečara i vrelu krv mađarskog paripa! Jučer joj ostavih kod njenog vratara ruža, a danas — ništa, sutra i prekosutra i opet ništa [...] Da mi Hörmann nije odbio tog vajnog 'predujma', reskirao bi i osvojio curu na juriš, u jednoj noći, a poslije — kud puklo, a ovako ne, i ne ostaje ništa nego izgarati u nemoćnim željama i dosađivati svojim mudrim i smirenim prijateljima.«⁶⁶

I još jedan dokaz u čemu je vrijednost i opravdanje Matoševa simbolizma.

No da se vidi koliko je Matoš majstor izraza, koliko njegovo pisanje nije »nakičeno« figurama i stilskim postupcima, nego obratno, koliko su ti postupci bit Matoševa doživljavanja neka pokaže još jedan odlomak razložen odmah u ritmičke jedinice:

A preko mrtve lepeze,
preko tog smrznutog rokoko-smiješka ...
preko mog balkona
uspuzao zimzelen,

zelen kao najdraži mi kamen
smaragd
zelen kao plijesan i lešina,
zelen kao nada,
tih i miran
kao san i grob,
zaljubljen
kao starac.

(I, 197.)

⁶⁶ XIX, 332—333.

Čitalac je već pronikao u tu igru, nećemo ga ni upozoravati na nju. Ritam rečenice Matoševe, njezina struktura već su poznati. Ono što je u ovom slučaju potrebno istaknuti jesu ne samo naznačeni dijelovi, nego majstorski *decrecendo* kojim se završavaju obje polovice teksta: »uspuzao zimzelen« predstavlja završetak glazbene fraze, da bi se ona odmah nastavila, najavljenim elementom zelenila, i to sad *forte*, pa onda opet, još sugestivnije, klonula u trojnoj pa u dvojnoj i konačno monodičnoj *codi*. A da se i ne govori o leksiku (mrtve, smrznutog, tih, miran, zaljubljen, plijesan, lešina, san, grob itd.) koji je sav simboličan, i koji se zatvara riječju *starac*: ovdje je riječ dio slikovita izraza, a kasnije se vidi da težina perioda nije uzalud pala na nju.

Nastavak je podjednaka majstorija:

Privukao se,
dopuzao,
došuljao se

do nasmijanog,
do bezbrižnog

mog balkona

sapleo mu od zelenih svojih srdaca bračnu haljinu,
privezao taj zeleni peplos duboko za zemlju
i prionuo balkonu oko ispupčenih prsiju
kao bezbroj

tananih, sarevnjivih

zmija

te zadrijemaše,

otrovne i site,

na hladnoj žrtvi.

(I, 197.)

Komentar nije potreban. Napominjemo ipak, da nije slučajna, u čitavoj toj ritmičkoj kompoziciji, onaj daktilski, Matoševoj poeziji toliko mio završetak, u ona tri velika, slobodna »stih«: haljinu, za zemlju, prsiju.

Balkon je, u izvjesnom smislu, najpuniji Matošev tekst: sigurno vođena priča (i jedna i druga); najpunije postavljen sukob, jaz između snova i stvarnosti; izvrsna, logična simbolika. U pismima Milčiniću stoje i ovi reci: »Spremam priču *U Sumraku*, ljubavnu historiju bez igle, papagaja, miša — listak iz Života, ali ne

osjećam nužnog oduševljenja.«⁶⁷ Znači li, možda, »listak iz Života« ono što su naturalisti, nazvali *tranche de vie*? Vjerojatno. No onda treba dodati dvoje. Prvo, da je Matoš namjerno, u skladu sa svojim doživljavanjem stvarnosti, unosio ono što ovdje sam, s izvjesnom ironijom, navodi kao neizbježne pratiocice, simbole svojih ljubavnih priča: igla, papagaj, miš; a moglo bi se dodati: pas, balkon itd. Jer *Balkon* najcjelovitije prikazuje Matoševu simbolističku pripovjedačku tehniku. No, on, ujedno, omogućuje поближе određenje veze između Matoša i Baudelaireovih tekstova. Ta je veza prisutna i u drugim pričama Matoševim. Kad na primjer u noveli *Put u Ništa* Marjanović izlaže svoje fantastične poglede na čovjeka i društvo, i kad — između ostaloga — kaže: »Odakle u nama žudnja, glad za nebom, ako nema božije zlatne trapeze?« (I, 255.) — onda je to Baudelaireova koncepcija o srodnosti, povezanosti prirodnoga i »natpripodnoga«. Kad Matoš, u istoj noveli, ustvrdi: »Ljubavnica je ili grešno meso ili nebesko priviđenje. Ni u kojem dakle slučaju ne treba nama žena, živa žena« (I, 253), onda je to poznata Baudelaireova odbojnost prema realnim ženama. (Nas ovdje ne zanima »građanski« život jednog ili drugog pjesnika, mi samo hoćemo da ukažemo na srodnost tekstova i dvostruku inspiraciju Matoševu: život i knjige podjednako mu govore o sukobu sna i jave, i podjednako ga nadahnjuju da taj sukob izrazi.) U tom je smislu *Balkon* reprezentativan i za Matoševu poetiku i za Matoševu poeziju: poeziju u prozi i, dakako, poeziju u stihu. Dovoljno je u tu svrhu usporediti već navođena mjesta iz Matoša, zatim *Balkon*, u cjelini, pa Matoševu ljubav prema oblacima s Baudelaireovim tekstom *L'Etranger* iz *Le Spleen de Paris* i, konačno, dva niže navedena odlomka. Prvi [I] Matošev, drugi [II] Baudelaireov. Govoreći o Rimbaudu, Matoš daje osnove svog pogleda na poeziju:

»[I] Večernji i jutarnji, ljubičasti i ružičasti horizonti dalekih, nepoznatih gradova; [1] neizmjerne ceste iz noći u dan, iz svjetla u mrak, kao simboli ljudskog života! [1] vječni nemir i nezasićena čežnja za poezijom, [2] za višim, izgubljenim životom u nesnosnoj prozi moderne monotone

⁶⁷ XIX, 340.

civilizacije; [3] revolta, buna; [4] prosvjedovanje nevezanošću i nesrećom vlastitog života proti filistarstvu zakona, gomile, konvencionalnih laži; [5] život shvaćen samo kao poezija i ništa drugo, bez trunke kompromisa sa frazom i banalnošću proze na štetu vlastite takozvane sreće; [6] ostvarenje socijalnog i intelektualnog tipa koji se može nazvati apsolutnim pjesnikom: evo, u tome je vrijednost velike plejade od Poea pa do Villiers de l'Isle Adama, od Gérard de Nerval do Baudelaire [...].⁶⁸

Tekst se, naoko, odnosi isključivo na pjesnike koji su pri dnu pobrojani. A koliko on ima intimne veze s Matošem, i s njegovom poezijom, i s njegovim pogledima. Označili smo brojevima samo neke od tih paraleliza: [1] »U daljine slijepe ljudskih nemira« (*Jesenje veče*); [2] »Višega života otkud slutnja ta« (*Đurđić*); [3] »Budi vior, bura, truba, buna« (*Zvono*); [4] »On o svemu dvoji.« (*Pjesnik*); [5] »i mrzi sve što sličići frazi i pozici«; [6] »mi, nimfolepti, skladno osjećajmo« (*Mladog Hrvatskoj*), itd., itd. Čitav pjesnički program, svoj vlastiti, izložio je Matoš u ovih nekoliko sasvim usputnih redaka. I kad se traži veza između njegove poezije i francuske uopće, Baudelaireove posebno, onda je to činjenica koju nije teško dokazati. I podsjetiti se da je Baudelaire (pa, *toutes proportions gardées*, i Matoš) bez obzira na pseudofilozofske zablude svoje poetike, upravo na temelju nje, stvarao čudesne pjesme:

»[II] Upravo nas taj zadivljujući, taj nepokolebljivi nagon prema Ljepoti navodi da Zemlju i njezine pojave smatramo kao sažetak, kao odbljesak [paralelizam: *correspondance*] Neba. Neutoljiva žeđ prema svemu što je »s onu stranu« i što otkriva život, to je najživlji dokaz naše besmrtnosti. I upravo putem poezije i kroz poeziju, putem glazbe i kroz nju, pronicu duša u zagrobni sjaj; i kad nam savršena pjesma izmami suze, one nisu dokaz izvanrednog užitka, one su zapravo svjedočanstvo jedne uzbuđene melanholije, jednog zahtjeva života, naravi koja je prognana u nesavršenstvo i koja bi se odmah, već na ovoj zemlji, htjela dovinuti do tako otkrivenog raja. Stoga je načelo poezije, strogo i jednostavno uzevši, ljudska težnja prema višoj Ljepoti, dok je manifestacija tog načela zanos, uznošenje duše; zanos

koji je posve neovisan o strasti, koja je pijanstvo srca, i istini, koja je hrana razuma. Jer strast je prirodna stvar, čak odviše prirodna a da ne bi unijela neugodan, disonantan ton u područje čiste Ljepote; odviše bliska i odviše silovita a da ne bi sablaznila čiste želje, ljupku Melanholiju i plemenita Očajanja koja borave u nadnaravnim regionima poezije.«⁶⁹

Pokretač Matoševe umjetnosti uopće, posebno njegove novelistike, jest osjećaj izgubljenosti, pometenosti pred svijetom koji ne pripada čovjeku, onim »boljim dušama«, onima koji poeziju osjećaju kao život, život kao poeziju. Njihovo je živovanje neprestan sukob s malograđanskim, uskogrudnim bićima, onima koji su iznevjerili smisao života, onima koji u životu i njegovim pojavama ne vide dublje, simboličko značenje, ukratko, *onim drugima*. Koliko se puta u Matoševoj prozi javi taj gorki osjećaj da nam život izmiče, da nije uređen kako bi trebalo, da su težnje »nas« boljih neprestano ometane vlašću *onih drugih*. I treba odmah upozoriti, ovaj melanholični simbolizam nije slijepo preuzimanje

⁶⁹ Citirao je to i Sartre u svom predgovoru: Baudelaire, *Ecrits intimes*, Introduction par Jean-Paul Sartre, Paris 1946, str. CLIII—CLIV. Zapravo je to odlomak iz Baudelaireova predgovora vlastitom prijevodu Poeovih *Nouvelles histoires extraordinaires*, pod naslovom *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (Paris, Michel Lévy frères, 1857, str. XXI—XXII). Zanimljivo je da glavne misli tog predgovora, a među njima i odlomak koji smo naveli, Baudelaire donosi i u svom eseju *Théophile Gautier*:

»C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une *correspondance* du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie, et à travers la poésie, par et à travers la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau; et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé.

Ainsi le principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une Beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, un enlèvement de l'âme; enthousiasme tout à fait indépendant de la passion, qui est l'ivresse du coeur, et de la vérité, qui est la pâture de la raison. Car la passion est chose naturelle, trop naturelle même, pour ne pas introduire un ton blessant, discordant, dans le domaine de la Beauté pure; trop familière et trop violente pour ne pas scandaliser les purs Désirs, les gracieuses Mélancolies et les Désespoires qui habitent les régions surnaturelles de la Poésie. (Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1961, str. 686)

⁶⁸ Verlaineov *pobratim*, IX, 70.

tudih shema i poticaja, on ima i domaće, »nacionalno« značenje. Razdor u kojemu se Matoš osjeća, i u kojemu se nalazi, nije samo egzaltiran bol preosjetljiva čovjeka. Matoš, njegov rad, njegovi sukobi, polemike i nepopustljivost, sve to bilo bi neshvatljivo da Matoš nije sebe osjećao kao jednoga od glavnih »zvonara« hrvatskih (kako je to rekao u već navedenom tekstu o zvonu); a bilo bi isto tako neshvatljivo da se taj stav nije odrazio i u njegovoj narativnoj prozi. Dakako, čitav Matoš i nije ništa drugo nego i ljudski i nacionalni protest protiv skučenosti, zasukanosti, malograđanštine i uskoće hrvatskih prilika. Najljepši primjer za to daje, još jednom, njegova korespondencija s Milčinićem:

»Kada već govorimo o tim patriotskim stvarima, dozvolite da Vam reknem i ja jednu pričicu:

Jednog dana opazim da su teško oboljeli moji ukućani. Ubila ih noć i zima u mračnoj zimskoj kolibi, a kada god htjedoh otvoriti prozor da pustim zdravog, krjepkog zraka i živodajne svjetlosti, bacio mi se koji bolesnik zubima o vrat i viknuo: — Ostavi, ostavi prozore zatvorene! Ja ljubim taj smrad i taj krevet, pun kuge, gube i ušiju, ja ljubim tu svinjariju i taj svinjac, jer to je moja domovina. — Drugi se deraše, kidajući mi noktima pogansko meso: — Ostavi, ostavi nas kaki jesmo, ostavi nas kužne i gubave, ostavi nas žive. Od tvoga bi sunca možda u tom grobu izgubili vid, od tvog bi zdravog zraka se možda smrзло uzano, kukavno, bolesno srdašće u trulim grudima... — Zgrozim se i izađem, a kada dođoh na zrak i pod životno sunce, još dugo mi se maglio vid, a mozag i grudi oteščale. Bijaše mi ko da sam i ja okužen, stalo me vući u onu kolibu snagom slabosti.«⁷⁰

I to je sve. Ni kod kuće ni u Europi neće Matoš naći odgovora, neće naći ni tog čovjeka ni tih odnosa. Javljat će se samo — *oni drugi*:

»Ali... skandal, tamnica, društvo, *drugi*, oh, ti prokleti drugi [...].« (I, 252.)

»Ovamo se [na papir!] spuštam ispred tvrdog, poluživotinjskog pogleda *onih Drugih* [...].« (I, 255.)

»*Oni, oni drugi* su gospodari svih prisojnih utočišta, svih toplih gnijezda.« (I, 263.)

Taj se motiv nadovezuje na mržnju protiv civiliziranog neprirodnog života, onog istog u kojemu *ti drugi*, ti sve-moćni priječe čovjeku da bude slobodan i naravan:

»Mrzim mog brata čovjeka, jer mi ote kuću, ženu, kruh i zemlju, jer mi otrova bistru vodu svojim suzama i moj slobodni zrak smradnim dimom gladnih, ropskih svojih gradova, robovišta i tvornica.« (I, 221.)

Gradovi, moderni babiloni, tamnice, to su simboli bezizlaznih labirinata kojima lutaju, od nemila do nedraga, njegovi putnici, potukači, grabancijaši:

»— Naša zemlja je puna velikih ropskih gradova. Zato bježim iz varoši i kružim sam, slobodan kao soko. Ovo je teško, ja sam nesrećan, ali živjeti sa ljudima, sa lašcima, bilo bi mi još gorče.« (I, 262.)

Zato je ono što bi moglo, u prvi mah, izgledati obična reminiscencija Đure Jakšića (koji se često javlja u Matoševim kritičkim i originalnim radovima) u stvari iskrena i proživljena gorčina:

»Baciše me u tiraniju zakona, opljačkaše me do golutinje i, kad prosim kruha, kod svakog kusa odsijeku mi po krišku moje duše. Sramotan lutam tuđim cestama [...].

O, kako je mučno čovjeku bježati od čovjeka!
Ja tražim Njega, i nema ga.« (I, 155.)

Kasnije će ti motivi dobiti još puniji oblik u potucanjima Discipulusovim, pogotovu u *Svakidašnjoj jadicovci*.⁷¹

Važni su ti motivi i stavovi (Šegedin je već na to upozorio),⁷² jer govore o Matoševu odnosu prema takozvanoj Europi, upravo prema onome što je on duboko vjerovao da Europa jeste i za što je, vidi se to i po gornjem kratkom izboru tekstova, ustanovio da je također varka, himera. Matoševa životna amplituda, od doma do takozvanog širokog, velikog svijeta, i od tog svijeta natrag, amplituda koja i sama ima hijastički karakter, jedna je od najdramatičnijih i najplodnijih kriza

⁷¹ Još nije obrađena Ujevićeva srodnost s Matoševim tekstovima. A rezultati bi bili plodni! Uostalom, naćeo je to Matoš, doduše u polemićke svrhe, u članku *Literarni fakini*. (XII, 281–286.)

⁷² Š e g e d i n, *nav. djelo*, str. 103.

⁷⁰ XIX, 336.

u modernoj hrvatskoj književnosti. Tako treba objasnjavati njegovo usvajanje barrèsovske patetike (koja je imala — vidjelo se to kasnije, Matoš to nije doživio — izrazito malograđanski karakter), a koja za njega znači prije svega ljubav prema rodnoj grudima. To je smisao njegovih pejzaža, to je njihova ljudska i umjetnička vrijednost: kombinacija Amiela, Barrèsa i Mihanovića.⁷³ No njegovo razočaranje u Europu najavljeno je davno prije njegova povratka. O tome govore i neke njegove novele (*Prva pjesma* i *Za novim bogom*) ali najpotpunije svakako *Camau*, odnosno njegov junak, Kamenski:

»Potonuo bijaše žedno u tu Europu, misleći da će naići na ono novo i sakriveno u duši, glumeći pred svijetom i podražavajući običnom čovjeku, a — ne nađe ništa, baš ništa. Kod kuće bijaše ipak sve drukčije, ljepše i poetičnije. I krišom žaljaše za srdačnim i zdravim selom hrvatskim, premda je znao kako ga i to nekada morilo dosadom. On ljubljšaše samo ono što je daleko, nedokučivo, čega ne ima daše. Tek što se dohvatio koje želje, dosadila bi mu prije nego što bi joj udovoljio.« (I, 119.)

Naravno, Kamenski treba da bude predstavnik onog bezvoljnog, artističkog, hedonističkog, vajldovskog, s kojim je Matoš u to vrijeme dolazio u dodir: tekst je morao biti »ažuran« u smislu časovite pomodnosti. U stvari, Kamenski (Matoš) ne prelazi granice autorova stava prema odnosu Europa—Hrvatska. U tom smislu može se slobodno govoriti o identitetu autora i njegovih junaka. Važno je to stoga što se Matoš nije utopio u velegradskim tminama i što se vratio natrag, u zagušljivu domovinsku atmosferu, da »zvoni« i da »otvara prozore«. Matoševa emigracija velik je dobitak hrvatske književnosti. I ono što se nekad, posve neumjereno, reklo za Kumičićev povratak iz Pariza, treba mirno i s pouzdanjem prihvatiti u odnosu na Matoša. Ne samo zbog duljine Matoševa pariskog iskustva, nego zbog njegova bogatstva i njegova odjeka.

⁷³ U polemici s Ujevićem reći će Matoš: »Nije Barrès već je Ženevac Amiel izbacio prvu originalnu krilaticu da je 'pejzaž duševno stanje'. Pišući o Vrazu i Mihanoviću kao pejzažistima duše i zemlje hrvatske, nisam jamačno tražio u njima — Barrèsov utjecaj.« (XII, 283.)

Promišljena građa Matoševih novela očita je i u njegovoj kompoziciji. Već smo u analizi *Balkona* pokazali da su pojedini dijelovi međusobno ovisni i da se uzajamno najavljuju. (U tako strogoj, stegnutoj formi, nema mjesta razlivenosti; bar ne razlivenosti kompozicije, jer — vidjeli smo — kad naiđu lirski pasaži, kad naiđu »arije«, onda je Matoša teško zaustaviti; ne bi bilo ni potrebno, jer upravo one predstavljaju »sadržaj« pjesnikova doživljaja.) U *Camau*, kad ljubavnici otkriju da se odavna poznaju (»Ja sam te uvijek, uvijek poznavala i uvijek čeznula za tobom«; I, 123), javlja se i osnovna misao Matoševe poetike, — korespondencija, paralelizam, srodnost: »Ništa se ne gubi i ništa ne postaje [. . .].« (I, 123.) Posve je jasno da je u tom svijetu, u kojemu su događaji i pojave međusobni odbljesci, da u tom svijetu vlada posebna kauzalnost i da tekst tu kauzalnost mora izraziti. Sve u ovoj noveli hita tragičnom, užasnom završetku; a evo kako se on priprema, kako logički raste, i kao pripovjedačka i kao muzička tema:

»I Kamenski se zabrinuo, pribijavao, pa ipak je tajno žudio *taku ljubav, taku smrt!*« (I, 120.)

Kakva je to ljubav, i kakva smrt? Kamenski još nije susreo Fanny, svoj udes. Luta Europom i dobiva pismo od majke.

»Nedavno primi pismo koje ga još više uzruja. Majka mu onako mimogred javljaše kako je Š., njegov znanac, ubio u nekom gaju tik Zagreba neku mladu učiteljicu J-ovu koju Kamenski također poznaše jer joj roditelji stanovahu u istoj kući s njegovom majkom, i sebe. Od tog djevojčeta ostade mu u uspomeni samo blijeda, žuta koprena od lica a na njoj se vampirski krijese velike, vlažne i ponoćne oči i rujne bolesne usne kao rumen karanfil na sirotinjskom prozorčetu. Š-a poznaše kao veliku čutljivicu, držaše ga kukavcem koji ne bi ni pileta zaklao, i gle — —! Ko bi, ko bi to i u snu pomislio! Samotno šumsko veče, plahi i pogureni Š. u crnim naočarima sastaje se sa crnim, vampirskim očima i strasnim usnama koje su namijenjene drugomu.« (I, 119—120.)⁷⁴

⁷⁴ Mogao bi netko, prema tadašnjim zagrebačkim novinama, provjeriti »taj« slučaj (ubojica se zvao Šviglin, žrtva Jernejc); ali to ne bi izmijenilo estetski sud o noveli.

Već se u ovom odlomku osjeća nekoliko paralelizama: njezine oči i njegove naočari; njezine usne, namijenjene drugome, i usne Fanny koja pripada drugome. Itd. Ali, ta je smrt ovdje najava tragedije koja se odigrava na kraju, to je prva velika opomena neprijateljske sudbine. Kamenski, naravno, ne sluša njezin glas, obratno, — on želi takvu smrt. Nego, paralelizam o kojemu je sada riječ odjekuje nekoliko redaka niže, u portretu Fanny. Kamenski je prvi put ugleda, i evo kako je doživljava:

»Bacivši cigaretu, osjeti nježni i slatki ženski parfem, iz kojega se izviče *blijeda koprena*, a na njoj dva škura, *ponoćna oka*, usnice ko krvav *karanfil*, a večernji suton koji gustijaše po sobi, stane mu čisto dirati čelo kao razbarušena i meka ženska *kosa*.« (I, 120.)

Paralelizam je posve očit: istaknute su iste riječi, isti detalji koji se javljaju u prvom portretu, samo što je gore karanfil bio rumen, ovdje je *krvav*; osim toga, u nastavku gornjeg citata spominje se i djevojčina *kosa*, za kojom juri nesretni ubojica: zato je istaknuta kurzivom u donjem tekstu.

I tako se u noveli, iz fraze u frazu, iz takta u takt, neprestano, uporno, zlokobno, javlja smrt. Evo sad redom tih najava:

»On osjeti oko vrata njene mekane i jake ruke.

— Ja sam te uvijek, uvijek poznavala i uvijek čeznula za tobom. I ja sam te našla. *Niko te meni ne može oteti, pa ni smrt!* —« (I, 123.)

»Silazili su niz šumarak u prodolicu. [...] *Tiho ko u grobu*. Tek jedno pseto na brdu *zlokobno zavijalo* [...] oko *bezglavog Kineza* na krovu zapuštenog teferiča zuje *kamenice mrtvačku pjesmu*... Kamenski sjedne na terasi na izmrvljenu *kamenitu stepenicu*. Nad glavom mu šumnu krila *noćne ptice*. [...] Ono pseto na brijegu i *opet zlokobnički zavijalo*.« (I, 124—125.)

Ovdje treba samo napomenuti da je kamenita stepenica istaknuta zato što se junak zove Kamenski (!), i što pogiba na kamenitoj terasi, a u agoniji gleda sebe na kamenitim crkvenim stepenicama. (Vidi I, 132. i 133.) Isti smisao, naravno, ima i zlokobno zujanje biljke — *kamenice!*

»Dvije zvijezde [Kamenski i Fanny] bljesnuše, padajući jedna za drugom.« (I, 125.)

Kamenski pripovijeda dragani kako je u pariskoj mrtvačnici bijednika, Morgue, našao sama sebe:

»Dok mi ovo dana u bolnici razdirahu dušu stravični sni, moje je grešno tijelo, ono kobno truplo iz Morguea, pozobao bezimeni grob [...]«.« (I, 126.)

»Obuzela ih topla, klonula umornost kao bolnika kada ga iznesu na svjež vjetar smorac. *Da umriješe, ne bi u taj čas osjetili*.« (I, 127.)

»Kamenski osjećaše da je to biće [na slici] njen muž: — mrke, nespokojne oči *naperio je sa slike na njega kao ždrije-la pune dvocijevke*.« (I, 127.)

Zlokobna papiga, neposredni krivac smrti dvoje ljubavnika, predstavlja se svojim kreštavim glasom;⁷⁵ na to tekst nastavlja:

»I Kamenski se grohotom nasmiija, ali kada se bijela papiga sa zelenom perjanicom stane kostriješiti i buljiti u nj krupnim, izbuljenim očima, *tvrdim i crnim kao od crne smole*, osvoji ga potajni ijed i želja da joj priđe i zaokrene vratom.« (I, 128.)

Te iste, zlokobne oči, »crne kao od crne smole«, javljaju se u tekstu, doslovno istom oznakom, još dvaput (oba puta na str. 129). A kad papiga prosoči ljubavnike, njezine tvrde oči samo fosforno svjetlucaju, ali zato grabi kljunom nekakvu crnu maramu i spušta je, kao crnu kravatu, na Foresta. (I, 132.) Nadalje, Fanny svira na *cellu*, Kamenskoga to podsjeća na pokojnog druga:

⁷⁵ Da Matoš ne ispadne bizaran, evo i jedne takve ptičurine iz naše narodne poezije: U pjesmi *Vara muža dok se on nalazi u tovu*, dolaze i ovi stihovi: »Ali viče tica papaganka: / — Laže, laže, gospodaru Ive! / Eno spava Kraljeviću Marko / U šandoku šta ga je donila / Od starice mile majke svoje!« (*Narodne epske pjesme*, priredio Olinko Delorko. Pet stoljeća hrvatske književnosti, Zagreb 1964, knj. 24, str. 29). Ljubavnik Marko doduše izmakne, ali »jubu« Anđeliju čeka »matoševski« kraj: »Ubrza je Ive dostignija, / Pa joj vata žute pletenice, / Pa i' veže svomen konju za rep, / Tuče s njomen drvje i kamenje. / Di je od nje kapja krvi pala, / Tu su resli trnji svakojaki, / A di ona sama sebon pala, / Jezero se tote provalilo.«

»Uostalom, ti nisi ni gudila [kaže Kamenski]; to pjevaše jedan *mrtvac*, neki dragi *pokojnik* [...]« (I, 128.)

Kad mu Fanny počne objašnjavati plan bijega, Kamenski samo šuti i ljubi je:

»Kamenski ju mjesto odgovora stane *smrtimice* ljubiti u ruke i u oči.« (I, 129.)

gdje istaknut izraz, upotrijebljen afektivno, dobiva i simbolično značenje. Spominjati revolver, kojim Forest ubija, u odnosu na revolver u rukama Š-a, napomenuti da se Forest vješa crnom maramom koju mu je papiga bacila, analizirati završetak, sve to kao da je suvišno; jer sve vodi istom zaključku: u svijetu koji je tako čvrsto povezan, u kojemu je svaka kretnja, svaki čin zapravo simbol i najava narednoga, u njemu je sve to logično. Umjetničko djelo, zapravo, i ne može postojati bez unutrašnje povezanosti. Ali, Matoš je taj postupak provodio konzekventno i virtuozno. Ne samo u ovoj noveli, naravno, nego u svima u kojima je primjenjivao zahtjeve svoje poetike. Upravo onako kako je to rekao Ljubomir Nedić, kojega Matoš s oduševljenjem citira: »One fantastične figure na pr. u pripovetkama Edgara Poea, ili u romanima Hotornovim, *ne samo da nisu realne, nego nisu ni moguće i pri svem tom one imaju života jer su, onako kako su shvaćene, dosledno i tačno izvedene da opažamo da bi, kada bi samo bile moguće, u svemu bile onakve kako su izvedene. Zato ih mi po istinitosti i stavljamo visoko iznad onih što ih susretamo u ponekih čuvenih pripovedača realističke škole.*«⁷⁶ Ne dodaje uzalud Matoš, nakon ovog citata: »Ovo je kao stranica iz kritike kaku bih želio našoj budućnosti«, gdje se želja ne odnosi samo na razvitak buduće kritike hrvatske nego i na njezinu sposobnost da ocijeni njegovu — Matoševu pripovjedačku prozu.

Naravno, bilo bi posve pogrešno i pomisliti da se Matoš zbog takva karaktera većine svojih junaka odriče onoga što obično zovemo realističkim. Naprotiv, njegova proza — i novele i feljtoni i kritike — ispunjena je realističkim detaljima i uopće realističkim zahvatima da bi mu mogli pozavidjeti i najbolji predstavnici te škole u

nas. Ono što je za Matoša karakteristično i jest upravo taj splet, ta istovremenost i paralelnost realnoga i fantastičnoga, pri čemu realno nema samo tu zadaću da učini vjerojatnijim fantastično, nego odgovara drugoj, isto tako intimnoj, isto tako neotuđivoj strani autorova talenta. Pretežno je taj realizam u pučkoj, slobodnoj, ponekad i odviše smionoj frazi odnosno leksiku, vrlo često u crtanju likova, ponajviše u preuzimanju gotovih pučkih klišeja; koliko se puta Matošu usred proze uvuče narodni deseterac; koliko puta u leksičkom određenju lika podlegne narodnom izrazu, provincijalizmu, arhaizmu. A ipak su to sve vanjski dijelovi Matoševa stila, i koliko god u Matošu ima folklornoga, bilo bi pogrešno izvesti zaključak da je Matoš pisac koji nastavlja ili čak otvara novu pučku liniju u nas. Ono po čemu se Matoš posebno odvađa od svih pisaca hrvatskih do svoga vremena i po čemu je on apsolutno nov, to je njegova bogatija, drugačija, nova psihologija.

U Matoševu izrazu žive dvije neprestano aktivne komponente: zagrebačka i srijemska, a Matoševa je vrijednost u sposobnosti i uvjerljivosti njihove sinteze. Kajkavac Šenoa stvorio je virtuozan tip — štokavske građanske fraze; a Matoš nastavlja upravo Šenin ritam; Šenoa je štokavski govor naučio iz knjiga i racionalnim naporom, Matoš je štokavski čuo kod kuće, od oca, a njegov kasniji lutalački život samo je pojačao taj njegov štokavski osjećaj. S druge strane, Matoš je kajkavac, oduševljeni Zagrepčanin i u lingvističkom smislu riječi: ta on je začetnik moderne kajkavske lirike hrvatske. Zato je potrebno naglasiti da je Matoš, od početka stvaranja svog jezičnog osjećaja zapravo »dvojezičan«, da kao *sujet parlant* ima dvije lingvističke svijesti, i da mu upravo to, kao i u mnogih drugih pisaca, stvara onaj istančani ritmički i leksički smisao za izraz. Tako je Matoševa umjetnička podvojenost uvjetovana i njegovom jezičnom prošlošću. Kretanje između dva, toliko srodna, čak identična, a ipak različna jezična medija, stvorilo je kod Matoša poseban tip lingvističke svijesti bez koje je teško proniknuti u magiju njegova izraza. Kad piše književnim jezikom, kad se utapa u njegovu gipkost i izražajnost, kojoj je upravo on toliko pridonio, Matoš to čini poput čovjeka koji dijalektalnu svijest

⁷⁶ Dr Ljubomir Nedić, VIII, 153; kurziv A. G. Matoš!

neprestano drži napetu, kao slikarsko platno, i na njezinu pozadinu baca svoje izražajne majstorije. Matoš je namjerno dijalektalan i kad piše štokavski; možda čak i za nijansu odviše, tako da se na kajkavskoj melodioznosti i pruživosti njegove rečenice ponekad odviše grubo ističu štokavski dijalektizmi. No, već je prije naglašeno, najveća novost Matoša i njegova izraza jest posebna, nova, moderna senzibilnost kojom on kroti čak i leksičku grubost svog jezika. Njegov junak iz novele *Za novim bogom*, u kojoj su prikazani počeci Matoševa potucanja, osjeća se jedan s okolnim svijetom u času svoje tragične odluke:

»Zabolješe ga kuće, sunce, svjetlost, a ljudi se oko njega kreću kao namještene lutke.« (II, 59.)

Slično govori i egzaltirani junak novele *Ugasnulo svjetlo*. Evo njegovih riječi koje prethode analiziranom odlomku s njegovom vizijom Matilde na mrtvačkom odru:

»Tako je, Matildo. I opet me boli. Sve, sve me boli. I vi, Matildo, i vi me bolite. Boli me dan, boli me noć. Boli me svjetlo, boli me pomrčina. Boli me ova koža, u koju sam uvezan kao rđava knjiga ili kao vaši rđavi republikanci. Sve me boli, sve, sve.« (I, 163.)

Primjera ima na pretek.⁷⁷ Nije pitanje u primjerima nego u činjenici da je Matoš u hrvatsku prozu svoga vremena unio nov tip doživljavanja, nepoznat i zatvoren dotada senzibilnosti hrvatskih pisaca.

U pitanju odnosa između Matoševa »realizma« i njegova »simbolizma« najbolje je pogledati tekstove za koje je posve sigurno da su nastali na podlozi realnih događaja. Već je nekoliko puta ovdje spominjana pripovijest *Nekad bilo* — sad se spominjalo, zanimljiva zbog toga jer nije autobiografska samo u onom smislu u kojemu je svako djelo pišćeva autobiografija; pa čak ni u užem smislu u kojem su to pripovijesti *Prva pjesma* ili *Za novim bogom*. Pripovijest *Nekad bilo*... kao da bi se s

⁷⁷ Takvim je primjerima posijana Matoševa proza: — Ah, Lilo, Lilice moja, ne boli mene moje srce, već me boliš ti, godine, život me boli, boli me tvoja glavobolja i tvoja nemoćna mladost, tvoja sirotinja, nesreća, nesreća i sirotinja cijele zapuštene i napuštene mladosti, cijelog mog naroda, cijelog svijeta, mene boli! — (« *Lila*, II, 138.)

punim pravom mogla ubrojiti u najužu autobiografiju, gotovo kao proza *Kod kuće*, ili proze u kojima Matoš opisuje svoj bijeg u Srbiju, *Uspomene* i *Moji zatvori*. Likovi su realni. Tu je autor (pod imenom Petrinović, kojim se više puta služio), tu je čitav niz njegovih školskih drugova (pod različitim imenima), tu je konačno Matošev ujak, župnik Pinterović (ovdje Grga Alagović), tu je Brezovica (ovdje Hrastovec), tu je August Harambašić (ovdje Gusta Hajdukić), itd. Poslije njegova djetinjastog nestašluka, »protjerali« su Matoša roditelji u Brezovicu, ujaku župniku. Ali, župnik i jest župnik, i ujedno Matošev djed, Grgur Matoš. O tome Matoš kaže u pismu Milanu Ogrizoviću: »U *Nekad bilo*... napravio sam ga popom i bacio u Brezovicu, gdje mi 'onki' Pinterović bijaše župnik.« (I, 291.) Ovdje je međutim važno napomenuti da je Matoš, upravo u ime »realizma«, ta dva lika stopio u jedan. A kakve je vrste taj Matošev realizam, neka pokaže refleks događaja okoline u još djetinskoj psihi mladog Petrinovića:

»Veće... Groblje sa mršavim, naherenim križevima, a na groblju pase junac. Škura, mahovinastom šindrom pokrivena crkva sa dva tornja džamijskog oblika. *Ogromno, ogromnim* proštacima ograđeno, zeleno dvorište; *ogromna* lipa; *ogromna* stara jednokatnica. Prizemlje joj zidano, gornji sprat drven poput okolnih zgrada, a na krovu na dva sljemenska roga dva su crvena metalna barjačica. Čujem mukanje i preživanje marve, neka sanjiva koka čini pospano koookokoooo. Pored drvenog turbana, sa drvenim pijetlom mjesto kićanke — kraj bunara blenuo u nas neki bezjak i odrvenio se. Na grudima raspućio garavu košulju, prekoračio kóčinu sa dva vrga, nožni mu prsti tu i tamo presežu poderani opanak, a kroz ventilirani — o, moj Bože! — polucilindar ispala čovjeku kika.

[...] Stislo mi se, stislo ojađeno srce zagrebačko! Kola stanu pred *ogromnim* vratima gvožđem okovanim kao u kakve tvrđave, a na vratima *grdan* zvekir, alka — šta li mu je! Ulaz zaškripi kao deset žrvnjeva, a na pragu se pokaže mlada žujica — jamačno kapelan, iščeznu, a iz hodnika za-grmi džinska glasila:

— Došao! Ha, virga Domini (šibo božija), sad si moj, moooooj!

I *ogromna ljudeskara*, u crnom, rekao bih, kaftanu ili fesu, obrijan mislim hodža i raspojas, pa opatrne dugačkim ka-

mišem grlatije pseto, koje ciknu kao guja i preskoči ludim skokom zajedno sa drugarom baštenski plot. *Golijat* me digne polumrtva iz kola, odnese nalijevo u hladnu, opekama popođenu sobu, položi na stolicu i stane *drmati grletinom*.

[...] I stari silnik stane se tresti od grohotnog smijeha, tarući *ogromnom* modrom maramom suze, i poče me cjelivati.« (I, 76–77.)

Konačno, kad se čitav prizor smiri, kad se prestravljeni dječak snađe u dobroćudnoj iako nezgrapnoj sredini, taj će mu se guliverski osjećaja sićušnosti javiti još svega jednom, kad ugleda golemi bilikum:

»Kada sinu zdjela pasulja kao 'oblak grāda teška', predavaše mi ujak kitnjastom zdravicom neku *grdosiju* od bilikuma.« (I, 78.)

ali je tu hrabrost već povraćena.⁷⁸

Čitav je dakle odlomak građen s poštovanjem »realizma«, stvarnog i psihološkog, i to, uglavnom, dosljednom upotrebom srodnih riječi. Atributi: *ogroman* (čak sedam puta), zatim *grdan*, *džinski*; pa augmentativi: *glasina*, *grletina*, *kočina*, *ljudeskara*, zatim imenice: *tvrdava*, *grdosija*, pa glagoli: *zagrmjeti*, *drmati*, pa slikovita usporedba: *zaškripiti kao deset žrvnjeva*, tako da jadni, trtavi kapelan, uokviren onim golemim vratima i najavljen njihovom silnom škripom, idealno zatvara sliku kao kontrast. Šaroliku etimološku igru (drveni, drveni, odrvenjeni) već smo istakli u tekstu. No treba spomenuti i ono pitanje *što li*, tako često u ovoj prozi, koja treba da izrazi nejasno divljenje, a koje je isto tako vrlo često u Matoševu izrazu upoće.⁷⁹

Po vlastitom priznanju bojao se Matoš najviše upadanja u maniru: »Uzmi samo monotoniju i 'kliše' Turgenjevljeve metode [veli on u već navođenom pismu Ogrizoviću]: opis spoljašnosti, malo forsiran, okolina — ma-

⁷⁸ Kad se, nakon »petnaest ljeta!«, Matoš ponovo navrati u Brezovicu, doživljava se slagati s prethodnim: »Znojan i prašan padoh u 'faru', pod *ogromnu* lipu, u *ogromno*, vrljikama ograđeno dvorište, puno peradi i mukanja iz drvenih staja. Prizemlje župnog dvora je zidano, a prvi sprat, pod penatskim granama lipa, oraha i pod larskim zagrljajem zimzelena i loze je drven.« (IV, 32–33.) Usp. još IV, 237 i XI, 243–244.

⁷⁹ Dovoljno je podsjetiti čitaoca na primjere koje je zatekao u citatima ove studije. (Vidi npr. tekst citiran u bilj. 53.)

lo lirski: u svakom romanu, koji bi morao biti različito napisan — isti metod, isti 'trikovi', zato je tako lako imitirati toga Rusa. Kod Maupassanta pak ne umara samo ta monotonija, istovjetnost stila i kompozicije, nego se i sižeji repetiraju. Ja mislim da svaka priča mora — da tako rekнем — biti drukčije napisana, te čitalac kliče: Nije pojmljivo da je to od istog pisca. [...] Ja sam dosele u pričama bio odviše, upravo grozno nesrećan i patetičan, a i studentski naivan, a sada ću biti, mislim, rezak, ajnfah, kratak, humorist, cinik, ironičar i sarkast.« (XX, 68.) Cilj je dakle bio velik i, potrebno je to reći, u izvjesnom smislu nedosegnut: nedosegnut upravo u tome što je Matoš odista stvorio ono čega se bojao, što je — vjerujemo da je to i ova analiza pokazala — stvorio poseban tip izražavanja koji se — ponavljao. Ono za čim je najviše stremio utopilo se upravo u stiliziranosti i motiva i izraza: ali, Matoš kao da nije shvaćao još jednu potrebu čitaoca: umjesto da traži različitost, čitalac, posebno u proznim djelima, vrlo rado nalazi i isto — pogotovu dobru istovjetnost, kakva postoji u najboljim Matoševim tekstovima. U ispuštenom dijelu citata govori Matoš o tome kako se pisac s ponavljanjima lako može imitirati; a upravo je Matoš dokaz da se dobri tekstovi, ma koliko u njima bilo 'klišeja', ipak ne mogu repetirati, nasljedovati; ili bar vrlo teško. Jer ta Matoševa manira, ta uvijek istovjetna potreba da rečenicu gradi na isti način, da slike i sintagme budu toliko karakteristične, toliko njegove, upravo se to nije moglo imitirati. Tipičan pisac s — manirom (!), prozaik čiji je ritam, čiji je dah moguće upravo predvidjeti, takav pisac privlači i odmah uništava svoje epigone.⁸⁰ Evo još jedan primjer iz već navođenog *Nokturna* (treba samo pogledati odnos između pridjeva i ostalih vrsta riječi, pa to uočiti):

Sve što	<i>vedra,</i>	
	<i>ljetna</i>	noć nosi
	<i>najlakše,</i>	
	<i>najrjeđe,</i>	
	<i>najljepše</i>	i
	<i>najtajanstvenije,</i>	

⁸⁰ Jedini je Ujević, u polemici s Matošem, zadržao stilsku kvalitetu.

<i>najnježnije šapatljivog</i>	boje svog cvijeća,
<i>najbolnije nevidljivi</i>	akorde sjene i mjesečine, prašak s
<i>ugasnutih, pokojnih</i>	zvijezda prosu na ta
<i>žalosna, samotna, zužna, suha</i>	krila.

Ne ostaviti »nikada« imenicu bez atributa, to je princip Matoševe stilistike. Uzmimo gdje bilo:

»Sa *purpurne* se vode stade pušiti *mliječna* para, a u *tihoj* i *zelenoj* dubini stade nicati *draguljno* trunje, padajući sa neba *vedroga, večernjega, zvjezdanoga*.« (I, 150.)

Ako je pak imenica sama, »gola«, onda je to redovito deverbativ, imenica koja nije statična nego je zapravo glagol, izvedena iz glagola, glagolska, ukratko takva koja svojom dinamičnošću kao nosi nešto od atributa koji joj je »uskraćen«. Evo nastavka gornjoj rečenici:

»*Gakanje, graktanje, hukanje* — i pregršt ždralova, vrana, divljih pataka — šta li, mrvli se *crnim* mrvicama u *ljubičasti* trag *zašlog* sunca, iščezava u *ljubičastom* poljupcu kojim slavi *veseli i bijeli* dan *sumornu, baršunastu* noć.« (I, 150.)

Samo što polaganje tih atributa nije mehanički posao, ono se pokorava intimnoj strukturi Matoševe rečenice, naoko običnoj simetriji, zapravo jednoj višoj, funkcionalnoj ritmici, a upravo se ona ne da nasljedovati. Jer treba na primjer velika profinjenost i dubok osjećaj pa da rečenica, »nepravilna« po svim pravilima obične, daleke apstraktne i nedoživljene, poetike, nagomilana i opterećena istim veznikom, upravo anaforam koja nastaje od njegova ponavljanja, da ta rečenica bude sugestivan prikaz izgubljenosti i »suprotnosti« nesretne junakinje novele *Čestitka*:

»Srce hotijaše da joj od grdne strave prepukne,
a mozak da izgori.
I jaučući, trči već niz zamrznute stazice parka,
a mjesec sija na olovnome nebu kao srebrna lubanja,
a oblaci se viju kao plaštevi,
a ledene se po drveću rese krijese kao svijeće,
a golo granje šušcara i klepeće kao kosti mrtvačke.
A vjetar duva, paleći suzne oči,
a snijeg škripi, škripi, kao da ržu tajanstveni konji.« (I, 26.)

To se ne može i ne smije »imitirati«. To se mora najprije doživjeti.

U prilog Matoševe tvrdnje (»...našavši tek kasnije analognu metodu kod Poea, Mériméea i našeg Kovačića...« I, 279), valja pogledati njegove rane tekstove. (I to ne možda njegovu *Moć savjesti*, prvi objavljen tekst, doduše, ali takav koji je kasnije uzet u knjigu, već gotovo istovremenu novelu *D-dur sonata* (Obzor, 5. i 7. studenog 1892), jer ona, upravo zato što je slaba i stoga nepoznata, može biti od pomoći da uhvatimo mladog pisca »na djelu«, kad se tek otiskuje u književnost, kad još izgrađuje svoje teoretske poglede. Treba svakako pretpostaviti da je Matoš mnogo naučio u Beogradu i u Parizu. Za Beograd je dovoljno navesti duhovitu i živu prozu Pere Todorovića (kojega Matoš i sam ističe), za Pariz već toliko puta spominjane Poea, Mériméea i Baudelairea. Povjerujemo Matošu, dok se ne demantira, da je Kovačića upoznao tek kasnije. Vjerojatno, d u b l j e upoznao. Ali, teško je povjerovati da Matoš do tog vremena nije pročitao *Fiškala*, koji je već 1882. bio objavljen i kao posebna knjiga, a pogotovu *Registraturu*: mladi ljudi listaju bar onaj časopis u kojemu su prvi put objavljeni. A u »Vijencu« 1892. objavljena *Moć savjesti* ima nešto kovačićevsko, prije svega iz *Fiškala*. Tako je isto posve kovačićevska ljubavna scena iz prijevjesti *Za novim bogom*:

»Zagrle se kao da će zubima i prstima trgati meso s kostiju. Grom udari i tresnu u blizini, žižak zacvili, zapucketa i ugasnu. Po sobi struje šapati i uzdasi kao mrtvačka kletva i hropac, miješajući se sa pljuskom, s lupanjem prozora, sa zavijanjem vjetra i sa tutnjavom grmljavine.« (II, 74.)

Takvih prizora puni su i *Fiškal*, i *Registratura*, i ostali romani Kovačićevi.

Nego, već u ranoj u *D-dur sonati* (II, 7—11; kao i u *Moći savjesti*, I, 7—12) najavljuje Matoš svoje kasnije osobine:

zanimanje za glazbu: natpis *D-dur sonata*;

variranje u izrazu: »Salamon je bio *sva nada, vas ponos Arona starca*.« (7) »Njega radi [...] radi njega [...] njega radi.« (7);

portretiranje pomoću atributa: »Bio je to *omalen starčić, garav, tamnosive duge brade, surih, oštarih očiju i odugih ušiju*.« (7);

ponavljanje istih atributa, upotreba etimoloških figura: »...kako teško koraca *dugim koracima* u svome vječnome, *dugačkome*, sjajno-tavnome ogrtaču...« (7);

isti nervozni, skicozni stih: »Salamon je bio živo protuslovlje očevu. Bio je živ i nemiran. Samo usta su te podsjećala na porijeklo njegovu.« (7);

ili ovaj opis noći; atributi (*divna, krasna*) doduše su posve naivni, i pripadaju najgoroj konvenciji, a ipak atmosfera najavljuje Matoša; naročito će pridjevi na *-ast* biti osobina Matoševa izraza: »Bila je *divna, krasna* noć. Lahor je duhao, a tanki, maglušasti, srebrni oblaci lepršahu oko punoga mjeseca.« (10)

Konačno, zar početak rečenice: »Sve je bilo tiho i mirno« (8) neće kasnije toliko puta odjeknuti u Matoševoj prozi i lirici?⁸¹ Tako je Matoš pisac koji je od prvih svojih radova krenuo određenim smjerom. Da bi taj put izgledao drugačije i da njegovi rezultati ne bi bili takvi kakvi su, već je rečeno u ovom tekstu; ali je isto tako bilo potrebno reći da je Matošev razvoj kretao uvijek u skladu s njegovim osobnim pogledima na umjetnost.

Negdje pri kraju života, prikazujući Vodnikovu *Antologiju hrvatskih pripovjedača*, u koju nije bio uvršten iz posve ličnih razloga, sačuvao je Matoš mnogo više smirenosti i odmjerenosti nego u drugim prilikama. Članak je, uza sve svoje polemičke osobitosti i nakanu, ipak na mjestima dosegao visinu objektivnog raspravljanja. Misli što ih je Matoš iznio kao da imaju karakter oporuke: govoreći uopće o hrvatskoj književnosti svoga vremena,

a posebno o razvitku hrvatske proze, izrekao je Matoš ocjene koje dobivaju vrijednost šireg suda a pogotovu su značajne za razumijevanje Matoševa rada. »Naši pripovjedači dijele se u narodne i u umjetne, u one što pripovijedaju više kao narod (Šimunović, Ivan Kozarac, Turić u ovom slučaju), pa u one što nastoje pisati kao pravi umjetnički pripovjedači. Ti umjetnički pripovjedači naši mogu se podijeliti po vrstama (realiste, naturaliste, psiholozi, lirski ili epski temperamenti itd.) i po utjecajima, kad se zna da svi europski glavni literarni utjecaji ostaju više ili manje traga i u našoj književnosti.«⁸² Već je iz te podjele jasno da će Matoš sebe ubrojiti u umjetničke pripovjedače. I bez obzira na to što Matoš, povezujući tako raznorodne prozaičare kao što su spomenuta trojica, otkriva nesigurnost svoje podjele, ona ovdje ima vrijednost prije svega kao slika njegovih nastojanja. I upravo je tako treba shvatiti. Matoš nastavlja: »Naši se pripovjedači nadalje dijele u pesimiste i nepesimiste, u artiste i u tendencijske pripovjedače. [...] dok smo mi, đaci učitelja energije kao što su klasici, Stendhal i Nietzsche, savladali pesimizam kao individualiste i savremenici preporoda europskih nacionalizama, našavši čak i u bolnoj, pesimističkoj knjizi kao Poe i Baudelaire akt suverene energije, a u artizmu način koji nas oslobađa od plačnog pesimizma kao i od plitkog utilitarskog optimizma. Najzad, da ne odužujem, i na modernu hrvatsku pripovijetku bijaše od utjecaja činjenica da Beograd, koji početkom devedesetih godina za nas tako reći ni postojao nije, ulazi u hrvatsku kulturnu sferu kao mi Hrvati u srpsku. Naša literatura postaje uzajamna u nastojanju da bude jedna, a taj srpski momenat, vidljiv već i u žargonu našeg novinarstva, svakako ostavi traga i u stilu našeg novijeg pripovjedanja.«⁸³ I konačno, Matoš ističe kao posebnu istinu činjenicu da »napredak

⁸² Isto je to nalazio Matoš i u našoj likovnoj umjetnosti: »Ta formacija ima danas dvije struje. Prva je nacionalna, druga je evropska. Prva je demokratska, druga je aristokratska. Prva je inspiracijom tradicijska, druga je inspiracijom revolucionarna. Prva je revolucionarna izrazom, druga je izrazom moderna, električna, izbiračka, kritična, ali manje revolucionarna. Prva je spontanija, druga je inteligentnija.« (*Slike Miroslava pt. Kraljevića*, XI, 119.)

⁸³ *Antologija hrvatskih pripovjedača*. Ovaj i prethodni citat nalaze se u knj. VII, str. 217, odnosno 217—218.

⁸¹ Pjesma *Canticum canticorum*, itd.

hrvatskog novijeg pripovijedanja može postojati samo kao napredak vještine pisanja, kao evolucija proze i hrvatskog proznog stila.«⁸⁴

Time je Matoš, u stvari, dodirnuo glavna pitanja kojima se bavila i ova analiza; time je u isto vrijeme zacrtao i osnovnu liniju proučavanja stila epohe i svoga ličnog stila. U nizu kritičkih osvrtâ na Matoševu pripovjedačku umjetnost svakako je najpotpuniji i najproblem-skiji Šegedinov. Napominjući vrijednu istinu da je hrvatski prozni izraz u devetnaestom stoljeću u biti građanski izraz: »i Jurković, i Šenoa, i Gjalski, i Jorgovanić i Novak, i Tomić, i Leskovar — bez obzira, dakako, na njihovu umjetničku kreativnu vrijednost — nemaju naročite veze s folklorističkim izrazom: kada se on i pojavi negdje u njihovu djelu, zvuči ponešto izvještačeno.«⁸⁵ Točno, kao što je točno i ono što slijedi. Treba samo napomenuti, uporedo s konstatacijom da je Vuk više djelovao na lingviste nego na umjetnike, kako je u hrvatskoj književnosti nastala paradoksalna situacija da su lingvisti »znali« bolje umjetnički jezik, i da je, na liniji tog paradoksa, Maretić zapravo napisao gramatiku na temelju jezika jednoga jedinog pisca, Vuka, a da su književnici — bez obzira sad na razloge, koji mogu biti razlozi jednoga Gjalskog, ali mogu biti i razlozi jednoga Matoša — krenuli drugim, s gledišta kreativne literature ispravnijim putem. Smatrati da postoji gotov, posve izgrađen jezični sistem, i da je dužnost piščeva jedino u tome da se do tog sistema dovine; smatrati da je težnja za slobodom i stvaralačka spoznaja o objektivnoj ograničenosti svakog medija (čim se radi o izražavanju snažnih, originalnih ličnosti) zapravo opasna pogreška, čak hereza i podriivanje norme, doduše, još neusvojene norme...; smatrati to, značilo je braniti po svaku cijenu uvjerenje da za sve pojmove i situacije postoji samo jedan izraz, ali ne u piščevu doživljaju jezika, nego u jeziku samom. Put što su ga izabrali hrvatski pisci bio je svakako opasniji; on je ponekad znao dovesti do tužnih primjera slabe inspiracije udružene s posvemašnjom jezičnom nekorektnošću; a ipak su krajnji rezultati bili dobri, i žrtve korisne, jer je time zametnuta i na kraju

⁸⁴ Isto.

⁸⁵ Šegedin, nav. djelo, str. 103.

procesa i izborna bitka za nov, puniji, od folklorâ oslobođen gradski izraz. Bitka koja povremeno traje još i danas, uz recidive folklorâ nanosa i zabluda, ali koja je praktički već odlučena.

Matoš je primjer umjetnika koji je, uz tolike svoje kontradikcije, nosio još jednu. Nije se u ovoj analizi išlo u leksičku i gramatičku minucioznost, nisu se proučavali dijalektizmi, lokalizmi, arhaizmi, u sintaksi i leksiku Matoševu. To još treba učiniti. Tada će se pokazati da je istinita, i potpuno svjesna, Matoševa težnja da zagrebački izraz približi beogradskom, čak i bez obzira na evokativne, dakle ponekad i umjetničke nesklade. Kad mu, na primjer, u noveli *U čudnim gostima*, grof, i to francuski, kaže: »Da živi Kropotkin, Reclus i sva ostala teorijska i aktivna *tevabija*« (I, 112), onda je gotovo svim čitaocima Matoševim istaknuti izraz posve nepoznat; osim toga evocira, u najbolju ruku, turskog ili bar bosanskog bega, a nikako dekadentnog, morbidnog europskog aristokrata. Takvih primjera ima na pretek. Oni su utoliko zanimljiviji što je Matoš i sam dobro osjećao pitanja izražajne kohezije kad je Dučiću, dvaput, istim riječima, prigovarao: »Ovi kamini, korovi, pehari, kiparisi, aleje, imne, kimvali, kiosci, lagune, ehoi, u *hercegovačkom jeziku* čine mi se kao antikvarni cilindar na palanačkoj, nenavikloj glavi, kao monokl u nenaviklom, namrštenom oku skorojevića.«⁸⁶

Valja prihvatiti i Šegedinove napomene o Matoševu shvaćanju Europe i uopće u njegovu europeizmu (evropizmu,⁸⁷ rekao bi Matoš), ali — uz Matoševa ograničenja: »Mi manje pričamo i pripovijedamo, jer postadosmo savjesniji.«⁸⁸ »I u izboru sadržaja postadosmo izbirati. Ne želimo opetovati što drugi, možda bolji od nas, rekoše ili napisashe. Pišući za elitu, koja se sve više poeuropljuje, imamo pred očima europske velike pisce i literarnu vrijednost domaću sve više mjerimo europskim kantarom.«⁸⁹ Konačno, iako je to rečeno u odnosu na liriku, vrijedno je čuti i Matoševu misao o približavanju — narodnoj književnosti: »[...] mi se okrenusmo najčišćem

⁸⁶ Jovan Dučić, *Pjesme*, VIII, 159, kurz. I. F. Citat je Matoš drugi put netočno naveo. (VIII, 215.)

⁸⁷ Vidi članak *Narodna kultura*, IV, 267—268 i passim.

⁸⁸ *Literarni bilans*, VII, 128.

⁸⁹ Isto.

europskom artizmu, ostvarenom u modernoj lirici francuskoj i izbjegavajući retoriku približujemo se indirektnim putem prostoti, neposrednosti i naivnoj naravnosti narodne naše lirike.«⁹⁰ Pa i to je jedna od tolikih kontradikcija Matoševih: prvi naš artist, on je u isto vrijeme duboko vezan uz narodni izraz. I to nije slučajno. Objavljujući svoj negativan sud o Nehajevljevu romanu *Bijeg*, Matoš je to opravdao razlozima jezične čistoće: »Jezik, čist materinji jezik poznavati je prva i najglavnija dužnost svakog pisca. Tko ga ne poznaje može biti uman, odličan, zanimljiv čovjek, ali dobar, uspješan pisac — nikada. Pokažite mi na jednog jedinog većeg pisca u stranom svijetu što griješi protiv pravilima svog jezika [...]. A do onda ću moći tek žaliti što djela mnogih moćnih hrvatskih duhova, kao što je Vraz, Gjalski, a jamačno i Cihlar Nehajev, samo zato imaju prolaznu vrijednost jer nisu pisana čistim hrvatskim jezikom, jezikom Mažuranića, Pavlinovića, Botića, Martića, Šenoe i Vojnovića, — jer zbog nepoznavanja jezika nemaju stila, hrvatskoga stila.«⁹¹ I tu, konačno, Matoš daje svoju definiciju stila, jasniju i potpuniju od svih navedenih. »Hrvatski književni stil je, naime, čist hrvatski jezik, diferenciran individualnošću istančanog temperamenta, pa je to ljepši što je taj temperamenat bliži kolektivnoj duši narodnoj, geniju narodnom, kojemu je baš jezik najtačniji simbol i izraz.«⁹²

Ne pomaže ništa što Matoš, na kraju svoje definicije govori o jeziku kao o *simbolu* i na taj način kao da želi »modernizirati« svoje gledište; jer dok u prvom dijelu sasvim ispravno govori o »individualnosti istančanog temperamenta«, on u drugom dijelu stoji na pozicijama gotovo ilirskim, maštajući o duhu naroda i o pjesniku koji taj duh izražava. Ali, to je Matoš, on je posve iskren u svojim suprotnostima, on u svoju definiciju intimno vjeruje, a ne vidi koliko se međusobno razlikuju jezici koje on podiže kao uzore. Većina prigovora koje on stavlja kritiziranim djelima odražavaju objektivnu neustaljenost norme, a ono što on brani i kao uzor ističe u drugih, »većih pisaca u stranom svijetu«, to je opet ap-

solutna stabilnost norme. I treba upravo ovdje napomenuti kako Matoš nije ni slutio da će se piscu kojemu se on bez rezerve (i sasvim ispravno, uostalom) divio, da će se i Flaubertu prigovoriti da nije znao — francuski! I da će se drugome klasiku, koji je također imao svojih rezervi u odnosu na Flauberta, Marcelu Proustu, prigovarati to isto.⁹³ I konačno, da je upravo Proust, u jednom privatnom pismu, suvereno odgovorio na ta pitanja: »Svaki je pisac prisiljen da stvara vlastiti jezik, isto onako kao što je svaki violinist primoran da izgradi vlastiti *ton*. A između tona jednog osrednjeg violinista i tona (za istu notu) Jacquesa Thibauda, ima jedna beskrajno mala sitnica, koja predstavlja čitav jedan svijet! Ja neću reći da volim originalne pisce koji pišu loše. Meni su miliji — to je možda i slabost — oni koji pišu dobro. Ali oni počinju pisati dobro jedino uz uvjet da su originalni, da stvaraju svoj vlastiti jezik. Korektnost, savršenstvo stila postoji, ali s onu stranu originalnosti, nakon što su svladane činjenice, ne s ovu stranu. [...] Jedini način da branimo jezik jeste taj da ga napadamo [...]. Jer je njegovo jedinstvo rezultat neutraliziranih suprotnosti, prividnog mirovanja koje prikriva vrtoglav i nezaustavljiv život. Jer opstati, izdržati usporedbu s piscima iz prošlosti možemo jedino uz uvjet da pišemo posve drugačije. I kad želimo da branimo francuski jezik, onda u stvari pišemo na način posve suprotan od klasičnog francuskog jezika.«⁹⁴ Ovdje bi to značilo: suprotno od Mažuranića, Pavlinovića . . . Šenoe, Vojnovića itd., upravo onako kako je to činio sam Matoš! A što je njegovo djelo privlačno i čitko još danas, dokazuje da je, osim

⁹⁰ Vidi o tome čitavu polemiku u »Nouvelle Revue Française« za godinu 1919. Usp. i Albert Thibaudet, *Flaubert*, Paris 1935, str. 252—260, kao i Marcel Proust, *A propos du «style» de Flaubert*, u *Chroniques*, Paris 1927, 193—211. Uostalom, nije ni Matoš bez »jezičnih« pogrešaka, a ima i ovakvih primjera: »Tetka, kontesa Piatranera, ljubovca Napoleonovog časnika Roberta, vrlo ga voli i po njoj postane Napoleon idealom Fabricijeve mladosti, te bježi krišom u Francusku (zatvor, tamnica, bijeg . . .) i pada u bitku kod Waterlooa« (*Stendhal*, III, 368), gdje se ne zna da li Napoleon ili tko drugi bježi, itd. Ili, u žaru polemike s Ujevićem: »Kada već pere umjesto četkicom pogana svoja usta taj pretenciozni deran Baudelaireovim autoritetom [...]« (XII, 285.) Itd. Morfološke pogreške uopće ne spominjem.

⁹⁴ Pismo gđi Geneviève Straus, *Correspondance*, VI, 93—94. (Plon, Paris 1935).

⁹⁰ Isto, str. 129.

⁹¹ Bilješke (*Nehajev: »Bijeg«*), VII, 31.

⁹² Isto.

umjetničke snage, imao i pravilnu intuiciju o tome što je, što će biti, ona norma koju mi i danas priznajemo. Ljepotu njegova proznog izraza treba objasniti još jednom, dopunskom istinom: Matoš je izravno vezan za *govoreni* jezik, njegova je proza pisana »na glas«, ona i danas, pedeset i više godina poslije smrti svoga tvorca, poziva na glasno čitanje: najbolji znak da je živa i da treperi u nama istim drhtajem kojim je treperila i u piscu, u času nastajanja.

Matoš novelist nije samo čak »fantastičnih« pisaca svjetske književnosti, od E. Th. A. Hoffmana, Edgara Allana Poea, Gérarda de Nervalu i Prospèrea Mérimèea, pa sve do svojih manjih suvremenika Georgesa Rodenbacha, slikara Aubryja Beardsleya i drugih. Matoš nastavlja i skromnu hrvatsku liniju te iste književnosti, toga osebnog poimanja svijeta koji kod nas počinje već u romantičnim zamuckivanjima Dimitrije Demetera (*Jedna noć*), koji prvi književno vrijedan rezultat dobiva u Jorgovaniću (*Stella Raïva*), da se posve rascvate u neobičnom djelu Antuna Kovačića, vrijednom i zanimljivom i sa te strane. A ta će se linija i nastaviti. Za Matoša je međutim karakteristično da, dijelom zbog svoje intimne sklonosti, dijelom zbog objektivnih prilika, nije mogao zahvatati u širinu. Tako je i nastala njegova »poetika« zgnusnutog, komprimiranog, danas bismo čak rekli i prenapregnutog romana, pa prema tome i stila. Matoš je toga bio svjestan. Dovršimo citat, naveden na strani 39: »I ovako, ako budem što valjano napisao, vrijedit će najviše muzikalni dio, ritam, stil. Ne mogu Vam [piše on Milčinoviću] dosta naopetovati da mi je jedino zato krivo na mizeriju te ne mogu razraditi, elegantno i ukusno, koju ideju. *Ovako* — *crtičar*. Roman stisnuti u par redaka. Uostalom, moja djeca, koju 'u traljama otac u svet opravlja', možda će baš radi tih tralja biti tako tragična.«⁹⁵

Tako je Matoševa najbolja umjetnička proza, da ostanemo u slici koja je najbliža njegovu pjesničkom svijetu, zapravo cvijet bez stabala, ruža bez grma: opojna, mirisna, baršunasta (— i ovdje bi trebalo prizvati u pomoć najmilije Matoševe atribute), ruža koja »diše i mi-

riše, miriše i diše«; ruža bez grma, zanosna mirisom, bujna bojom, ubava izgledom, ali ubrana, otrgnuta: osuđena da nikad ne bude plod, nego da ostane ruža. Trnovita, mirisna i lijepa.⁹⁶

⁹⁶ Tu je tragičnost osjetio i Segedin, obilježivši je, sasvim ispravno, kao raskol između težnje za harmonijom, za ljepotom, i rezultatima koji su, pretežno, stilizacija harmonije i ljepote. A ipak je i Segedin zaključio da je Matoš »možda [...] veći lirik u prozi nego u poeziji« (*nav. djelo*, str. 105).

Ova je analiza, pored ostaloga, išla i za tim da ukloni ono »možda«.

⁹⁵ XIX, 350 (kurz. I. F.). Usp. i pismo Ogrizoviću, ovdje str. 11.

Književna interpretacija, o kojoj se sve više govori i piše,¹ ne bi — po mome mišljenju — bila interpretacija kad bi svaki put, u svakoj prilici, kretala od istih polaznih točaka, zanimala se za iste probleme; osim, naravno, za konačni problem — a to je ocjenjivanje umjetničkog djela. Istini za volju treba odmah reći da su »iste« samo krajnje točke procesa interpretacije: tekst, kao ishodište, i kritički sud, kao jedini, upravo završni cilj kritičarova nastojanja. To je sve. No, kako su to zapravo krajnje točke jednog procesa u kojemu je broj i značaj sondiranja određen prije svega tekstem, interpretator se mora pobrinuti da se svaki njegov postupak nadahne upravo tekstem i da se na tekstu provjeri: tekst je, naime, poticaj i poprište interpretacije.

Moramo li ipak, bar u glavnim crtama, odrediti koji je postupak interpretacije, i uza svu njezinu individualnost (u odnosu prema interpretatoru i prema spoznajno-doživljajnom aparatu što ga on stavlja u pokret) upozoriti na svima zajedničke, stalne postaje, bez kojih se ona ne može zamisliti, onda se mora napomenuti dvoje: već navedenu istinu da interpretacija može govoriti samo o pitanjima koja odabrani tekst uključuje; ali ona može zahvatiti i šire, pa tekst (ili djelo) što ga obrađuje, uzeti kao dio cjeline, dio pjesničkog opusa određenog stvaraoaca, i ocijeniti ga, interpretirati, u ovisnosti o toj ukupnosti umjetnikova stvaranja. Jasno je svakome da se oba postupka prepleću, pa se prvi nalazi u drugome i obratno; ali jasno je i to da drugačije ne može biti, jer

¹ Upozoravam ovdje samo na interpretacije objavljene u časopisu »Umjetnost riječi« (Škreb, Flaker, Engelsfeld itd.).

bi interpretacija, zasnovana na golim dojmovima, bila obična impresionistička varijacija na temu, zanimljiva, korisna, privlačna, no, u krajnjoj liniji, subjektivna i neznanstvena; to, naravno, ne znači da je impresiju potrebno ukloniti iz interpretacije i kritike uopće (— to je prije svega nemoguće; a da je i moguće, ne bi se smjelo, jer je impresija muza kritičarova), nego, jednostavno, da ćemo s mnogo ljubavi saslušati njezina upozorenja i provjeriti ih znanstvenom analizom.

Pred interpretatora, kao i pred kritičara uopće, postavljaju se dva ekstremna izbora. Prvi: prosuđivati određeno djelo bez obzira na bilo što vanjsko, dakle čak i bez obzira na autora, bez obzira na to koliko je i kakvih djela napisao, kojemu je vremenu pripadao i koji je svijet izražavao — jednom riječju, tretirati djelo kao »čistu« umjetninu, isključivo prema onom dojmu, onom doživljaju što nam ga djelo daje; i drugi: uzeti u obzir sve te elemente pa nastojati da u tom pojedinačnom djelu nađemo vezu koja ga spaja s autorom (i s njegovim cjelokupnim opusom), autora s vremenom, odnosno s historijskim procesom. Ne učinimo li to, jedina historijska realnost o koju se djelo opire, bit će naša realnost, naš doživljaj djela. Djelo će se, na taj način, odrediti jedino putem našeg doživljaja, dok će nam i ono samo i životnost koju u sebi nosi, ostati nepoznati, odnosno varirat će u dvjema osnovnim svojim vrijednostima: u autoru i u čitaocu. Tako je Benedetto Croce, u vezi s jednim Tansillovim sonetom,² (*Poi che spiegate ho l'ali al bel desio . . .*) koji se prije pripisivao Giordanu Brunu, došao do bizarnog zaključka da se tu, doduše, radi o jednom tekstu, ali o dva umjetnička djela. Taj je sonet jedno ako ga čitamo kao da mu je Tansillo autor, dakle *secundum Tansillum*, a drugo ako ga čitamo kao da mu je autor Nolanac Giordano Bruno, dakle *secundum Nolanum*. Iz toga jasno izlazi da je taj — pa i svaki drugi — sonet nemoguće istrgnuti iz historijskog procesa; i dalje, da se način čitanja ne može birati proizvoljno, nego uvijek *secundum auctorem*. Jer autor živi u svojim dje-

² *A proposito di un sonetto del Tansillo*, u djelu *Problemi di estetica*, Laterza, Bari 1954, str. 133—137.

lima u punini svoje historijske i umjetničke osobe, i samo po autoru mogu se umjetnička djela dokraja odrediti.

Interpretacija, pravo rečeno, i ne ide za tim: ona kao pomagalo uzima podatke koje joj pruža s jedne strane književna povijest, s druge lingvistika, a cilj joj je da obnovi stvaralački proces i da čitatelju pomogne kako bi pronikao u bit umjetničkog djela: da s Vidrićem bude što više Vidrić, s Matošem Matoš.

JESENJE VEČE

*Olovne i teške snove snivaju
Oblaci nad tamnim gorskim stranama;
Monotone sjene rijekom plivaju,
Žutom rijekom među golim granama.*

*Iza mokrih njiva magle skrivaju
Kućice i toranj; sunce u ranama
Mre i motri kako mrke bivaju
Vrbe, crneći se crnim vranama.*

*Sve je mračno, hladno; u prvom sutonu
Tek se slute ceste, dok ne utonu
U daljine slijepa ljudskih nemira.*

*Samo gordi jablan lisjem suhijem
Šapće o životu mrakom gluhijem,
Kao da je samac usred svemira. (V, 17)*

1.

Odakle da počnemo, pita obično čitatelj; kao da prvi korak znači tajnu interpretacije. A odgovor je i tu vrlo jednostavan: od prvoga jačeg dojma. Možemo, u ovom slučaju, poći od natpisa koji u sebi najavljuje temu, i shvatiti sonet kao razradu teme. A to je u biti i točno, jer je Matoš uvijek tradicionalan pjesnik u kojega se natpis ne stapa sa tkivom pjesme, nego stoji nad pjesmom, jednako kao što ispod slike stoji sadržaj umjetnikove inspiracije. Ali kako god letimično pogledali, poslušali taj natpis, jedno ćemo primijetiti: u te se dvije riječi uporno, pet puta ponavlja isti vokal. Nije važno koji

je to (iako nije beznačajno, da je to upravo vokal *e*); mnogo je važnija činjenica da to uporno ponavljanje upozorava na stanovitu jednoličnost, monotoniju, sumornost jesenjeg krajolika. Uostalom, ta je monotonija u trećem stihu izriječom i spomenuta.³

Možemo, opet, poći od kraja, od posljednjeg stiha, upravo od one rezonancije koja se u nama, kao pod pedalom vješta glasovirača, širi nakon čitanja svake snažne pjesme, i prepustiti se sugestivnosti jednoga od najljepših stihova Matoševih: »Kao da je samac usred svemira.« Postavljen na kraju toga tmurnog soneta, ispunjenoga jesenjom tugom, blatom i monotonijom, taj stih odjednom leprša kao zastava, navješćujući neslućene prostore. Majstorstvo soneta i jest u takvim stihovima koji u sebi sažimaju značenje čitave pjesme, koji mu nameću ono što Staiger, i po mome mišljenju,⁴ točno zapaža, ali prilično nesretno zove ritmom, a moglo bi se nazvati nastrojenjem, raspoloženjem, atmosferom. U svakom slučaju, raspoloženje što ga stvara posljednji stih u izrazitoj je opreci s prethodnim dijelovima pjesme; no upravo zato, kao njihova negacija, taj posljednji dio krvno ovisi o prethodnima iz kojih izrasta. A posljednjom riječju »svemira«, koja — upravo zato što je posljednja i što je toliko patetično sadržajna — najdublje vibrira u nama, učinio je pjesnik najviše: od jednoga partikularnog slučaja vinuo se do univerzalnosti i, on, samac-pjesnik, suprotstavio se neprijateljstvu bezdanih prostora.

Mogli smo, velim, poći od natpisa, mogli od posljednjeg stiha. Mislim da je svakako najbolje poći od onoga što je zapravo zatvoreno između te dvije krajnosti: s jedne strane pjesnikov doživljaj, s druge konkretizacija tog doživljaja. U svakom slučaju valja poći od onoga materijala kojim se taj doživljaj konkretizira, od jezika. Sve što se o tekstu može reći nosi tekst sam; a kako u

³ Ipak je važno, veoma važno upozoriti da tonalitet ne daju glasovi od kojih je riječ »sastavljena«, nego sadržaj riječi odnosno sintagme. Inače bismo došli do apsurdne tvrdnje da je peterostruko *e* tužno i sumorno; a šesterostruko, u sintagmi *jesenje veselje, vedro i poletno!* A sedmerostruko? Na to daje odgovor Tin Ujević posljednjom pjesmom *Jesenje neveselje!* (Sabrana djela, XV, 305.)

⁴ Isp. Zdenko Škrab, *Emil Staiger, »Umijeće interpretacije«, »Umjetnost riječi«, I/1957, 1, 67—74.*

umjetničkom djelu ništa nije slučajno, kako svaka pojednostojnost ima svoju funkciju, svoj korijen u autorovu nadahnuću, možemo biti sigurni u to da je konačni cilj interpretacije moguć.

Iako interpretacija mora ostvariti atmosferu, auru, kojom je djelo obavijeno, to ipak nikako ne znači da se smisao interpretacije iscrpljuje u običnoj muzičkoj oznaci *allegro, andante, maestoso* . . .; naprotiv, on se ostvaruje u konkretizaciji te atmosfere koja je determinirana ne samo svojim općim značenjem nego i onim što ga dobiva upravo iz tog teksta. Mozartov *allegro* nije isto što i Beethovenov; što su oni, koja im je vrijednost kazat će nam kompozicija nad kojom se nalaze. Tako isto i jesenje večer.

Za pjesnika koji je napisao stih »Duša moja čaroban je kraj«,⁵ za pjesnika, koji je stvorio pejzaž, dotad nepoznatu »književnu vrstu« u hrvatskoj književnosti, za takva pjesnika sonet s temom »jesenje večer« mora imati posebno značenje; — prije svega s obzirom na već toliko puta citiranu Amielovu rečenicu, prema kojoj je svaki krajolik zapravo duševno raspoloženje (»Un paysage quelconque est un état d'âme«), što se, kao uvjerenje, i u Matoša lako može uočiti. Osim toga, ne treba zaboraviti jednostavnu istinu prema kojoj prizor u prirodi, sam za sebe, u »originalu«, nema ni pozitivnoga ni negativnog, ni patetičnoga ni moralnog značenja, jer je priroda jednostavno ravnodušna, beščutna. Prirodna pojava, pa tako i jesenje večer, sva ta značenja dobiva samo i jedino u prisutnosti čovjeka, u doživljaju pjesnika koji

⁵ Prvi stih pjesme *Kod kuće*. Svi citati pjesama doneseni su prema izdanju *Sabrana djela A. G. Matoša*, JAZU /Liber/ Mladost, Zagreb 1974. (Vidi ovdje str. 7, uvodna bilješka)

Sonet *Jesenje večer* općenito se uzima kao jedna od najljepših pjesama Matoševih. Bez njega se više ne može zamisliti antologija moderne hrvatske lirike. Donose ga god. 1933. Tadijanović i Delorko u svojoj *Hrvatskoj modernoj lirici*, zatim Kumbol god. 1934. u *Minervinoj Antologiji novije hrvatske lirike* i 1956. u Nolitovoj antologiji *Novija hrvatska lirika I*; nadalje: Miličević i Soljan u *Antologiji hrvatske poezije* (Zora, Zagreb 1966.), Mihalić, Pupačić, Soljan u *Antologiji hrvatske poezije dvadesetog stoljeća* (Znanje, Zagreb 1966.). Itd.

Polemizirajući s Tinom Ujevićem, Matoš je napisao: »Nije Barrès, već je Zenevac Amiel izbacio originalnu prvu krilaticu da je »pejzaž duševno stanje«. (Vidi XII, 283.)

prirodnu pojavu od obične činjenice pretvara u ljudsko, dakle umjetničko oblikovanje. Čitaocu je taj doživljaj dostupan isključivo po onim elementima kojima se pisac poslužio pri stvaranju; a interpretacija i nema druge zadaće nego da te elemente uoči, izolira i objasni, isključivo u okviru funkcija koje im je pjesnik dodijelio.

Rekli smo da se može početi od natpisa, a isto tako i od posljednjeg stiha; jer interpretacija, s jedne strane, i pjesnikov doživljaj, s druge, mogu imati različite kronologije, i nijedan dio pjesme (odnosno umjetničkog djela uopće) ne mora imati prvenstvo. Dužnost je interpretatora da obiđe čitav krug ostvarivanja umjetničkog djela; a upravo zato što se radi o krugu, jasno je da je takozvana početna točka sporedna, jer se do nje — na kraju — ponovo mora doći. Jedno je samo bitno: ta će točka biti pojedinost, odnosno skup pojedinosti, koja se za interpretatora najočitije ističe iz cjeline.

Uzmimo prva dva stiha Matoševa soneta:

*Olovne i teške snove snivaju
Oblaci nad tamnim gorskim stranama*

i odmah ćemo uočiti nekoliko pojedinosti. Prije svega neobičnu, i neobično snažnu, inverziju. Kad pročitamo ta dva stiha, jasno vidimo: govori se o oblacima, oni su, kako se to obično kaže, subjekt; ali oblaci se spominju tek u drugom stihu, pošto smo se s mukom, olovno i teško, kako to sugerira prvi stih, probili do subjekta. I odmah nam postaje jasno da obična gramatička definicija, prema kojoj je subjekt nosilac radnje, odnosno središnja točka rečenice, da ta gramatička istina gubi svoju apsolutnu vrijednost. Vadim iz školske gramatike: »Subjekt je onaj dio rečenice koji pokazuje tko nešto radi, ili dio o kojem se govori.«⁶ Točno. No da li se vrijednost pjesnikove slike izražava samo činjenicom da oblaci snivaju (kako to pjesnik tvrdi) teške i olovne snove? Sigurno ne. Pokazuje to upravo i naše pojednostavljivanje. Pjesnik to kaže, ali ne samo to, nego mnogo više. A to »mnogo više« nije u sadržaju, nego prije svega u izražajnim sredstvima koja u umjetnosti uvijek nose dio sa-

⁶ Brabec-Hraste-Živković, *Gramatika hrvatskoga ili srpskog jezika*, Zagreb 1958⁹, str. 192.

držaja i s njim tvore neraskidivu cjelinu. Moramo li još jednom napomenuti kako su *forma* i *sadržaj* zapravo dvije različite kritičke operacije nad istim umjetničkim djelom, dva momenta koja nam se, iz praktičnih razloga, ukazuju sad kao takozvana forma, sad kao takozvani sadržaj, a stoje pred nama, žive pred nama samo kao jedinstvo, neraskidivo jedinstvo? A ako je »forma« način postojanja »sadržaja«, onda je jasno i značenje onoga više: to više sadržano je, u konkretnom slučaju, u već uočenoj inverziji. I opet ne u inverziji shvaćenoj normativno gramatički, nego u načinu, u sukcesivnosti, kojom pjesnik iznosi svoju viziju. »Katkad se u retoričkom redu riječi [...] gdje koji padež, sam ili s prijedlogom, isturi na početak rečenice s onoga mjesta koje mu po gramatičkom redu pripada. To se zove i n v e r z i j a.«⁷ To je sve što kaže Maretićeva gramatika; i točno je. Ali valja napomenuti i to da inverzija, kao afektivnostilistički postupak, i živi upravo od svog otpora prema takozvanom ustaljenom, pravilnom, gramatičkom redu riječi: ona ga negira, ali snagu svoju vuče upravo iz činjenice da ga, tim negiranjem!, priznaje.

Vrijednost Matoševe inverzije, njezina neobičnost i njezina snaga, upravo je u rasporedu kojim se čitalac uvodi u doživljaj, pjesnikov doživljaj jesenjeg večera. A taj doživljaj nije iznesen samo »sadržajnim« elementima, od kojih se rečenica (odnosno ta dva stiha) sastoji. Pogledajmo ih redom: oblaci, koji bi prema gramatici morali biti nosioci radnje, odnosno nosioci slike; zatim gorske strane, koje su tamne; i, na kraju, čitav niz opisivanja, koja upotpunjuju prikaz onoga što se u gramatici zove objekt. Što rade oblaci? Snivaju snove. Kakve snove? Olovne i teške. Slika se, dakle, čisto likovno uzevši, sastoji od ovih elemenata: tu su tamne gorske strane, nad njima se nalaze oblaci i oni snivaju olovne i teške snove. Je li to sve što je pjesnik rekao? Jest. Je li to sve što je pjesnik izrazio? Nije.

Da je Matoš imao samo tu namjeru, samo taj doživljaj, on bi ga — to je bar jasno — samo tako i izrazio. Pažlji-

⁷ Vidi o tome autorov referat na I. kongresu jugoslavenskih slavista, *Vrijednosti i granice stilističke kritike (Stilističke studije, Naprijed, Zagreb 1959, str. 9—16.)*

⁸ T. Maretić, *Gramatika književnog hrvatskoga ili srpskoga jezika, Matica hrvatska, Zagreb 1963*, str. 405.

vo ili — točnije rečeno — osjetljivije čitanje pokazuje da je doživljaj mnogo bogatiji. Nakon monotonije, sugerirane u naslovu ponavljanjem jednoga te istog vokala (o čemu smo već govorili), Matoš je — služeći se inverzijom — upotrijebio još jedno sredstvo: ostvario je ritam što ga nameće značenje riječi. (Ovdje valja odmah napomenuti da izrazi kao »Matoš je upotrijebio...«, »Matoš je ostvario...« itd. imaju isključivo metaforičko značenje, i tako ih treba shvatiti. Jer inače pjesma ne bi bila doživljaj, nego mučno, racionalno obrađivanje viđenoga i dogođenoga; i nadalje, jer bi onda značilo da je »forma« samo izraz, doživljaj »sadržaja«; a u njoj, međutim, ima isto toliko doživljaja koliko i u »sadržaju« odnosno u temi.) Tako je ritam u pjesmi važan isto toliko koliko i sadržaj. Evo konkretnoga dokaza: oblaci se, obično, vežu uz pojam lakoće i lepršavosti; a težinu, tromost, tmurnost dao im je Matoš posve osebujnim sredstvima. Prva riječ s kojom se čitalac u pjesmi susreće jest atribut »olovne«; zatim dolazi drugi atribut, »teške«. No, kako nema subjekta uz koji bi čitalac te attribute vezao, ostaju oni prije svega slika opće atmosfere, a tek onda, naknadno, determiniranje subjekta uz koji pripadaju. Upravo zahvaljujući njima, oblaci su postali mrki i neugodni, a taj se dojam još više pojačava atributom »tamnim« iz drugog stiha. Jednom riječju, inverzija je pjesniku poslužila da pojedine riječi, odnosno čitave skupove riječi, otrgne od njihove obične gramatičke funkcije i dade im bogatije značenje. Odnosno, manje metaforički rečeno, inverzija pokazuje da je pjesnikov doživljaj cjelina u kojoj svaka pojedinost ima funkcionalan položaj. Nije dakle prvi stih samo objekt, odnosno predikat uz imenicu, uz subjekt »oblaci«; nije samo to, nego je taj stih ujedno i stvaranje atmosfere kojom je prožeta čitava pjesma.

Koliko je to istina, pokazuju i druga dva stiha. Upozorili smo od kojeg je značenja riječ »monotone« iz trećega stiha. Tu smo monotoniju našli i u samom natpisu pjesme, a nalazimo je i ovdje. U natpisu je to bio uporni vokal *e*; ovdje je to triput ponovljeni *o* i triput ponovljeni *e*: »m o n o t o n e s j e n e«. A da to nije slučajno, pokazuje i poznati, u tom smislu majstorski, Matošev

stih »O monotona naša zvona bona«,⁹ gdje se bezizlaznost hrvatske postkuenovske situacije izražava, uz ostalo, i ritmičkom izmjenom vokala: o-o-o-o- / a-a-a / o-a / o-a. (Da je taj spoj stilistike i politike ne samo moguć nego i umjestan, pokazuje glavni sudac — kontekst, a on dalje kaže: »Harum — farum — larum — hedervarum / Reliquiae reliquiarum!«) Tako i u našem stihu ništa ne smeta što odmah nakon toga upornog isticanja dolazi svih pet vokala (»rijekom plivaju«). Vrijednost pjesničkih figura nije u njihovoj apsolutnosti (inače bismo se smjesta vratili zastarjelim traktatima retorike!), jer pjesnik nikada čitavu pjesmu neće ispuniti istovrsnim izražajnim sredstvima, nego će upravo varijacijom omogućiti da upotrijebljena sredstva još punije dođu do izražaja. Ili točnije: upotrijebit će ih onda kad mu to doživljaj naloži. Svaka druga upotreba neiskrena je akademičnost, manirizam ili naprosto nemoc.

Razmotrimo li četvrti stih, primijetit ćemo da se, u prvi mah, od toga sumornog raspoloženja koloristički odvaja samo izraz »žit« uz pojam »rijeka«, jer gole grane, i po vjernosti godišnjem dobu i po značenju, pristaju uz već stvoreno raspoloženje. Ali atribut »žit« ne smeta nimalo — naprotiv. Značenje koje mu pjesnik pridaje nije ovdje samo kolorističko, nego prije svega sadržajno: žuta rijeka znači: blatnjava, nabujala od kiša, dakle tipična jesenja rijeka; a da je troma i gusta, pokazuje još jedan postupak, upotrijebljen već u prvom stihu: ponavljanje. Gore je to akuzativ unutrašnjeg objekta (da se poslužimo izrazom iz latinske gramatike: *vitam vivere, pugnare pugnare* itd.), »snove snivaju«, a ovdje dvaput spomenuta rijeka, pa upravo to ponavljanje stvara pomalo tužnu, bolnu kantilenu. A ona je pjesniku, u ovom sonetu, itekako potrebna.

Prevedemo li sad sliku koju donosi prva kitica u stvarne, da tako kažemo sadržajne vrijednosti, što ćemo

⁹ Pjesma *Kod kuće*. Isp. o tome i ovu Matoševu misao: »Citajte samo npr. [Harambašićevu] pjesmu *Ave Maria* pa ćete vidjeti kako srok na — — *ija*, opetujući se u svakoj strofi, opetuje i imitira monotoniju večernjeg zvona, budeći melankolijom jeke toga — *ija* tugu sutona i uzdašljivi ritam padanja večernih tuga«. A. G. Matoš: *August Harambašić, Koledar Strossmayer*, V, Zagreb 1912, str. XLID odnosno *Sabrana djela*, VII, 186.

dobiti? Od kolorističkih efekata onaj osnovni: tamno jesenje sivilo (»olovne«, »teške«, »tamnim«, »monotone sjene«; pa i gole grane koje valja zamisliti puste, bez lišća, crne i mokre, upravo nakon jesenje kiše, poslije koje se oblaci još uvijek gone nebom, a sunce se jedva probilo kroz slučajnu pukotinu među njima; da na to imamo pravo, posvjedočit će idući stih, gdje se spominju mokre njive); a od psihičkih efekata dobit ćemo već spomenutu tromost, nepokretnost, postignutu suggestivnim poređajem riječi, bezvoljnost koja naravno nije sama sebi svrhom, nego je prije svega izražajni ekvivalent onoga što u nama budi jesen, iza koje nema ničega, samo zima i, možda, još dublji osjećaj umiranja. A to raspoloženje ostvario je pjesnik još jednim sredstvom, gramatičkom kategorijom vremena: ovdje, u cijeloj pjesmi, upotrebom prezenta.

Impresionističko doživljavanje svijeta i zbivanja u njemu odlikuje se izvjesnom statičnošću: radnja vremenski nije određena odnosno vremenski se ne diferencira, nego se u njoj ističe upravo vanvremenost, pa se gotovo uvijek više radi o stanju negoli o zbivanju. To je neka vrsta stajaće, ukočene vječnosti. I u Matoševu sonetu nema sukcesivnosti, vremenske sukcesivnosti zbivanja. Sve je položeno u istu vremensku ravninu, svi su glagoli u prezentu,¹⁰ ne samo u prvoj nego i u ostalim kiticama, jer sonet hoće da odrazi upravo tu zapanjenost, zbunjenost, koja čovjeka obuzima pred jesenjim pejzažem. Sasvim je drugačiji slučaj na primjer u *Utjehi kose*, gdje se dramatičnost zbivanja, uz one divne, zadahtane i grčevite sinkope (»Gledo sam te sinoć. || U snu. || Tužnu. || Mrtvu.«), ostvaruje i varijacijom vremena, prepletanjem perfekta (»Nisam plako. || Nisam. || Zapanjen sam stao...«) i prezenta (»Sve || baš sve je mrtvo: || oči, || dah, || i ruke...«). Jedina sukcesivnost koja tu postoji jest sukcesivnost percipiranja. Tako nas već prva kitica soneta vodi u pjesmu i pruža nam osnovne elemente za njezino doživljavanje. Jesu li naša za-

¹⁰ Isporedi o tome Matoševu misao o slikarskom impresionizmu: »Impresionist, slikar-improvizator, hvata se lakokrilnog trenutka, poput pjesnika, a pošto nema fotografske brzine, popunjuje realnost iz samog sebe i baca na platno samo najkrepčije, najznačajnije boje.« (III, 152.) Ovdje naročito ističem »lakokrili trenutak« i misao o »popunjavanju realnosti iz samog sebe«.

pažanja točna, jesu li sve naše tvrdnje održive, treba da pokažu druge verifikacije. Jedna u preostale tri kitice soneta, druga u autorovu djelu u širem smislu. Pođimo od druge.

Poznavalac Matoševe lirike ne mora mnogo tražiti da nađe slične elemente u drugim pjesmama istog autora. Nekako u isto vrijeme Matoš je napisao pjesmu *U travi* (koju bi, prije svega, valjalo usporediti s Vidrićevim *Pejzažem I*), u kojoj se, u trećem stihu, nalazi ovakva slika: »Žito šušti, bijeli oblak snijeva.« Navodim je samo zato da pokažem kako se jedinstvo izraza kod pojedinih pjesnika vidi i po tome što se oni služe takoreći istim slikama, čak i onda kad žele izraziti suprotne osjećaje. I ovdje, *U travi*, gdje se upravo razigravaju jarke boje hrvatskog pejzaža, i ovdje se javlja oblak,¹¹ i ovdje on sniva, a ipak je to sasvim drugačije po značenju, iako isto po fakturi. Ovdje je to mir ljetnoga kumulusa koji ne prijeti ni promjenama ni nesrećama, a njegova nepokretnost upravo je dekorativna, koloristički potrebna; jer odakle bi inače pjesnik-slikar smogao tolik namaz bjelila? Bjeline koja daje *grund* čitavoj pjesmi, bjeline koja se, najavljena oblakom, proteže kroz cijelu pjesmu. U drugoj kitici to je bjelina seoskog tornja (»Pružna molbu tornja k nebu skrušeno«), zatim bjelina svježije opranoga lanenog seljačkog rublja (»I na plotu vitla rublje sušeno«), u trećoj je to postignuto spominjanjem mlijeka (»Diše mlijekom ženske puti i ljubavi«), u petoj, koja je varijacija druge, istim sredstvi- ma kao i u njoj . . . itd. A u *Jesenjem večeru* uvodna riječ svojom olovnom težinom odaje i boju i smisao je-

¹¹ O tim oblacima u Matoša mogao bi se napisati esej. Nekoliko primjera: »A po nebu čudnim slovima / Oblacima jesen govori / Teče veće tihim snovima« (pjesma *Grički dijalog*); »Gredu i putuju kao i ljudi ti čudesni oblaci, vječni eterski putnici, noseći u svojim oblicima sve boje naše daleke misli i sva čudesa naše mašte. Poezija visine, kapris neba, fata morgana pare, fantastično slikanje vjetrova, fantazija naše zemlje i vode u njenom vječnom razgovoru sa neizmjenostima vječnih promjena.« (XI, 256.); »Oblaci, teški, crni, zabrinuti oblaci. Oblaci kao misli. A pod oblacima i u oblacima gluhošnjem, mrtva Ivančica.« [. . .] »Sivi i mutni, mutni i sivi oblaci, a dobra cesta me vodi . . .« (*Oko Lobora*, IV, 87; o ovom putopisu govori Antun Barac u članku *Uz Matoševu prozu*, — u djelu *Veličina maleniš*, Zagreb 1947, str. 121—165.)

Primjeri bi se mogli nizati u nedogled. Ovdje se neki navode samo zato da pokažu odnos Matošev prema pejzažu, odnos bitan za razumijevanje ove pjesme i Matoševa stvaranja uopće.

senjih oblčina. Koliko je pak Matoš volio i doživljavao oblake, zna svaki poštovalac njegove umjetnosti.

Druga strofa nastavlja isto raspoloženje. Koje je, vidjeli smo; a da ga još bolje shvatimo, dovoljno je naš sonet doživjeti kao negaciju spomenute pjesme *U travi*. Tamo ljetno, rano ljetno, u punom cvatu boja, u bujanju života: svi detalji svjedoče o bukolikom zanosu pjesnikovu pred vizijom sela; a ovdje jesen, kasna jesen, sa pretežnim sivilom i umiranjem: čitav sonet govori upravo o smrti prirode. Tamo ljetno, ovdje izdisaj godine; tamo podne, ovdje izdisaj dana. A uspoređivanje bi se moglo nastaviti.

Mokre njive, magle; vlaga sad prekriva one iste »kućice i toranj« koji su tamo tako radosno pozdravljali nebo. I tamo je bilo sunce, ali koje sunce! A ovdje, u općem umiranju prirode, i to sunce, koje se načas probilo kroz olovnu zavjesu oblčina, ima jedinu ulogu da posljednjim proplamsajima osvijetli agoniju; i ono je zahvaćeno općim zalazom kojemu je simbol: crveno je, odista zakrvavljeno večernje sunce, izranjeno i nemoćno; jedino mu još preostaje da umirući, promatra spuštanje mraka i konačni mir.¹² Ipak je pjesnik to nemoćno promatranje ispunio protestom, bolnim otporom

¹² Samo jedan citat, da se pokaže kako te misli nisu pretjerane i kako potvrdu nalaze u Matoševu pisanju:

»A sunce, sunce Homerovo, izdiše s apoteozom požara u purpurnoj smrti koja se zove i opet jedan dan, i opet jedan korak bliže onom mjestu, na kojem će naše kosti, Bog zna za koga!, nađubriti ovu zemlju poreskih glava bez ljudi, politike bez političara, literature bez književnika, omladine bez mladosti, plemstva bez ponosa, djevojaka bez momaka, ekonomija bez ekonomije, seljaka bez grunta, učitelja bez plaće, knjiga bez čitalaca, kazališta bez drame, značajnika bez pameti, umnika bez značaja, naprednjaka bez kulture mudraca bez liberalizma, umjetnika bez ideala, člaka bez ispita, novinara bez pismenosti, trgovine bez Hrvata, konstitucije bez sabora, sabora bez parlamentarizma, kukolja bez žita, domoljuba bez hrvatstva, svećenika bez brevijara, mjenica bez vjeresije, lihvara bez pedepse, generala bez vojske, prijestolnice bez prijestolja, krunovine bez kruna, prava bez obrane, zločina bez kazne, Catiline bez Cicerona, tiranije bez Harmodija, suspenzije bez pardona, ratobornosti bez puške, ordena bez zasluga, krčmara bez vina, socijalizma bez tvornica, športova bez igrališta, škandala bez kompromitovanja, djece bez roditelja, zemlje bez naroda, naroda bez zemlje, Hrvatske bez Hrvata! Zapada sunce, sunce Svačićevo i Kvaternikovo, i meni se čini, da u zemlju, u mrak, u crni grob pada srce, crveno, krvavo jedno srce u zlatu sakramenta . . . čini mi se da tone u smrt srce crveno, žarko, u ljutu krvavu ranu pretvoreno srce, srce Hrvatske.« (*Ladanjske večeri*, V, 199.)

koji je izražen gomilanjem tamnih, zvučnih, oporih *r*, bez obzira na to jesu li oni vokali ili konzonanti. Pogledajmo i poslušajmo:

[...] *sunce u ranama*
Mre i motri kako mrke bivaju
Vrbe, crneći se crnim vranama.

Teško bi bilo okriti one gole grane izražajnijim simbolima mraka i umiranja. Već minimalan auditivni i koloristički napor otkriva snagu ovih stihova: ne smeta im čak ni već banalizirano raskravljenost sunce na zalazu, ne smeta, jer se njihova vrijednost ne zasniva toliko na slici sunca koliko na svjetlosnom kontrastu između njega i crnila crnih vrana. Upravo na ovome mjestu i valja upozoriti na pleonastičko a sugestivno ponavljanje pojma i zvuka *crno*; samo zahvaljujući tome ponavljanju atribut *crne* uz *vrane* gubi svoju banalnu kolorističku kvalifikativnost i postaje bogatiji značenjem: »nesretan«, »zlokoban«, »opak«. Nadalje: mogao bi se nekom činiti sasvim nevažan poredak riječi »... mrke bivaju / Vrbe«, koji je mogao dobiti i ovaj oblik: »... vrbe bivaju / Mrke«, jer su zapravo riječi po zvuku neobično srodne, a promjena ne bi ni najmanje remetila ritam. A ipak, snaga je doživljaja pjesnikova izražena ne samo sadržajem i bojom riječi nego prekoračenjem, zahvaljujući kojemu riječ *vrbe* dolazi na istaknuto mjesto, dok bi, da nema inverzije, tamo došla riječ *mrke*.¹³

Što je sad naravnije od početka prve tercine? Priroda zamire, i dan je na umoru, a pjesnik, sa svojim kidanjima i razdorima, s tugom i beznačjem, zastaje u krajoliku, koji je toliko volio (sjetimo se pjesme *U travi*), a koji mu se sad ukazuje kao posve oprečno raspoloženje, iz kojega nema puta ni izlaza. »Sve je mračno, hladno« — sve. Pjesnikov doživljaj prenosi se sad na svu okolnu prirodu; i ne samo na nju. Prenosi se na život, na vlastiti i na život uopće: sve je mračno, hladno. Koliko beznađa u ta tri pravolinijski izrečena troheja, koliko neminovnosti u tome polustihu što ga je pjesnik, stavivši točku i zarez, obilježio dugom, značaj-

¹³ Još jedan, usputan, primjer slikanja sličnog prizora: »A veče pada, jesenje veče, žuto i škuro.« (*S obale*, XV, 140.)

nom pauzom. A iza nje? ima li izlaza? Ako ga ima, morao bi se nazirati, vidjeti. No suton se spušta, ceste se u tome mokrom krajoliku tek naslućuju, ali nestaju odmah, utapaju se u puste, beščutne daljine, iz kojih izviru svi naši nemiri. Možda bi se atribut *slijepe* uz *daljine* mogao staviti u sumnju, može se veza između pridjeva i imenice činiti isforsirana, gotovo neostvarena. Ali nije; a sve i kad bi bila, značenja pojedinih skupova riječi ne iscrpljuju se u vjerojatnosti njihova susjedstva, nego i u sadržaju, koji one sugeriraju. Možda »slijepe daljine ljudskih nemira« kao sintagma i ne kaže mnogo; ali kad se stapanje ne izvrši dokraja, kad se ne pitamo što od čega ovisi (— kakvi nemiri? ljudski; — kakve daljine: slijepe; — što hoće, kamo smjeraju ljudski nemiri? u slijepe daljine; itd.), kad, dakle, tu ovisnost ne provjeravamo gramatikom nego se jednostavno prepustimo kronološkom djelovanju riječi, onda nam se stih javi i kao čvrsto organizirana, unutrašnje ovisna jedinica i kao skup sugestivnih slika od kojih svaka ima po nekoliko rezonancija: utonu, daljine, slijepe, ljudski, nemiri...

Time je ujedno, tim ljudskim nemirima, i pejzaž definitivno humaniziran. Dotada je još uvijek mogao biti shvaćen kao dio čovjekova doživljaja (besmisleno bi bilo ovdje napominjati da je čovjek iz umjetničkog djela neuklonjiv, jer je ono tvorevina upravo čovjeka; a ipak ima umjetnina u koje ulazimo s osjećajem da je čovjek izvan njih, zaboravljajući u taj čas i autorovu i svoju *humanitas*). No, sad je odjednom taj ljudski nemir pokazao da je čovjek tu, da je zapravo čitav taj pejzaž pjesnika uznemirio, odnosno dao mu prilike da konkretizira doživljaj svojih nemira. Krajolik, kao doživljaj određenoga duševnog stanja, time je iscrpen; ostaje samo da sačekamo kraj koji mora doći, za koji znamo da mora doći, jer to traži struktura pjesme: u pitanju je sonet i čitalac je (bolje reći slušalac) pripravljen na još jednu tercinu; toga je svjestan i autor, time se, takoreći, ravna i ritam njegova doživljavanja. Što će biti u njoj? Na početku prve tercine dat je opći sud: »sve je mračno, hladno«. To su podaci što ih pruža pejzaž u svojoj indiferentnosti. A sad se, u četvrtoj katici, nakon najave ljudskih nemira u prethodnoj, jav-

lja snaga koja hoće da se suprotstavi toj općoj smrti. To je gorostasni jablan: gorostasani, usporedimo li ga s vrbama, koje su crne i mokre, ogoljele, a po njima su posjedale vrane zlokobnice. Jablan je *gord*, upozorava tekst. Tko mu je dao taj atribut? Da su vrbe crne, da su oblaci olovni, da je rijeka žuta, ... to je sve »preslikavanje« *ex natura*. Gordost je jablanu dao čovjek, pjesnik. Zato se tu kida iluzija o viziji koja se rađa tobože sama iz sebe, svojom vlastitom snagom; i odjednom se čitava slika od bespomoćne registracije čovjeku neprijateljskog zbivanja pretvara u svoju patetičnu negaciju. Sumrak se spušta sve dublje, spustio se posve (pjesnik, štoviše, spominje gluhi mrak), ali nije slomio čovjeka. Jablan, velik i snažan (sjetimo se očerupanih, nakostriješenih vrba), gordo se suprotstavlja tom neprijateljskom usudu i pred općim prizorom smrti šuštanjem lišća (na njemu je još zaostalo suho lišće!) govori o životu. I tu se pjesnik pobrinuo da doživljava pojača: daktilske rime (suhijem — gluhijem) umjesto trohejskih (suhim — gluhim) našle su svoje opravdanje u arhaizmu *lisje* koji nije puka dosjetka nego (sadržajno) prikaz suhoće tog lišća i (auditivno) njegova šuštanja,¹⁴ njegova šaptanja. Jasan je sad posljednji stih soneta, gdje ta patetika protesta dobiva pravu rezonanciju:

Kao da je samac usred svemira.

Govorili smo o tom stihu već na početku interpretacije i dali smo mu značajnu ulogu. Čini mi se, s pravom. Posljednji stih u sonetu uvijek je najosjetljiviji, najznačajniji; on u dobrom sonetu kao da nosi smisao cijele pjesme. Dokazuju to i Matoševi najbolji soneti, dokazuje to i već navođena pjesma *U travi*. »Vjetar hladi umireno čelo / I u zraku vitla rublje sušeno« — lijepi su stihovi, ali ni po čemu nemaju karakter zaokružena, završenog. Tamo je i nastrojenje drugo: pjesniku je bilo toga da pruži impresiju iz života u prirodi, pjesmu radosnicu koja se sva iscrpljuje u ekstatičnom doživljaju domovine: »Hrvatska, oj, to su tvoji glasi ...« U sonetu je, međutim, doživljava posve drugačiji, dignut

¹⁴ I tu ćemo sliku naći u Matoševoj prozi: »[...] o jablanima što sušte kao unutrašnjim nemirom sred najveće tišine [...]« (V, 198.)

je do dramatskog sukoba, univerzaliziran. Tamo je u pitanju samo domovina; ovdje mnogo više — kozmos. I ako nešto, poput arhaičnog *lisja*, treperi u čovjeku nakon čitanja Matoševa soneta *Jesenje veče*, to je upravo ovaj usamljeni jablan što se suprotstavlja gluhoj i mračnoj nadmoći nesklonog svemira.¹⁵ Treba se sjetiti sunčevih zalaza koji sami po sebi nose dramatiku umiranja, i svaki put, makar samo načas, obnavljaju u čovjeku klasični mit, svim heliocentričnim spoznajama uprkos;¹⁶ onoga rastućeg mraka i olovnih oblčina u kojima govori početak soneta pa doživjeti gordost jablana koji na pozorju velje smrti uvjerava da je život moguć, da će ga sutra biti, jer je i to sutra moguće.

Sonet, dakle, ima svoju simboliku, i valja ga shvatiti kao dio Matoševe simbolističke lirike. Svaka lirika, svaki lirski svijet nosi u sebi svoje simbole, i mi ga doživljavamo putem tih simbola. Pitanje je samo odakle pjesnik uzima te simbole. Ima pjesnika koji ih nasljeđuju, pa ljepotu svojih umjetnina zasnivaju na posebnoj upotrebi prihvaćenih simbola; ima ih opet koji grade i izraz i simbol: takva je Matoševa poezija, pretežnim svojim dijelom.

»Razlika između starog i modernog simbolizma je ta da je drevni simbolizam bio konvencionalan, kolektivan i, obično, plastičan, dok je moderni, individualan, muzikaln, prevodeći u našu krhku riječ 'govor cvijeća i nijemih predmeta'. Dok se drevni simbolist mogao zadovoljiti cijelom narodu poznatom simbolikom klasičnom i kršćanskom, moderni mora da bude vazda stvaralac novih, originalnih i što razumljivijih simbola.«¹⁷

Točno. Koliko točno, vidjet ćemo najlakše uspoređimo li dvije tada najznačajnije lirike, jednu stariju, Kranjčevićevu, i drugu mlađu, Matoševu. Kranjčevićeva je simbolika sva kolektivna. Bez obzira na ideje koje su u njoj našle mjesto, Kranjčević uzima uvijek skupne, kolektivne simbole. Koliko crkve i socijaldemokra-

¹⁵ Zanimljiva zapažanja, posve u skladu s ovima, iznosi i Svetozar Petrović, na temelju fonematske analize, u članku *Može li stroj prevoditi poeziju*, »Naše teme«, III/1959, 6, 191–194.

¹⁶ Usp. ovdje bilj. 12, na str. 107.

¹⁷ IV, 363.

cije, koliko Darwina i Starčevića, koliko biblije i Flammariona u Kranjčevićevim slikama! Sve to bilo je novo, upravo revolucionarno s obzirom na tematiku Kranjčevićevih simbola; sve to bilo je novo, ali — kolektivno, opće poznato, svima shvatljivo, upravo onako kako to i traži položaj pjesnika u Kranjčevićevu lirskoepskom svijetu.

A Matoševi simboli? Evo jednoga od njih upravo u *Jesenjem večeru*, u sonetu kao cjelini i u onom završnom simbolu jablana što se gordo suprotstavlja bezdanu svemira. A da se taj sonet u potpunosti može shvatiti samo kao dio Matoševa stvaranja, Matoševih pogleda i doživljavanja svijeta, vidjet ćemo najbolje uklopimo li ga u cjelokupni opus Matošev, odnosno, potražimo li u tom opusu raspoloženja koja su u sonetu našla najcjelovitiji pjesnički izražaj. Eto, otkud pravo da u jablanu i u njegovoj gordosti vidimo više nego običnu metaforu, da vidimo simbol, ali Matošev simbol.

»Jer dok nam je zemlja sa stalnošću svojih ograničenih vidika dala pojam ograničenosti i određenosti, sve što je u ljudskoj misli neizmjerljivo, beskrajno, mistično i neizrecivo, sve što je tu 'duh božji nad vodama', sve to dao nam je sa pogledom u nebo pogled na bezgraničnu monotoniju tih sjajnih, grdnih, pustih pučina, gdje ima bura i usamljenosti kakvih poznaje samo smrt i samrtna misao.«¹⁸

¹⁸ Isto, str. 109—110.

Da je takva simbolika jablana mila i drugim pjesnicima, neka pokažu samo ova dva primjera:

— [21. IX. 1915.] »Čovjek raste kao jablan: visoko, smjelo. Čovjek-jablan odbio se od zemlje, raste u oblake, razgovara sa gromovima. Čovjek-jablan prerast će ovo što se zove: biti dolje na zemlji. A dolje na zemlji, to je sve ovo danas: bogovi, kasarne, ratovi, ludnice.« (Miroslav Krleža *Davni dani*, Zora, Zagreb 1956, str. 50.)

*Oni imaju visoka čela, vijorne kose, široke grudi;
od gromora njina glasa šuma i more se budi,
a kada rukom mahnu, obzori svijeta se šire
i bune, i prodiru u vis, u etire.
Ali, za svoju snagu oni su zahvalni patnji,
bijedi, sužanjstvu, gladi i njinoj crnoj pratnji.
Oni imaju snagu vjere, što živi u smaku,
i vrelo svjetlosti, što tinja u mraku,
i sunce u oblaku...*

[...]

Barac je o Matoševoj lirici pisao nekoliko puta¹⁹ i uporno je ostajao pri tvrdnji da je Matoš grijehio upravo protiv onoga što je sam propovijedao, protiv savršenstva forme. Kako je vrijeme prolazilo, Barac je to svoje mišljenje izricao sve oštrije. On je, doduše, bio jedan od prvih koji su na temelju analize dokazali vrijednost Matoševe lirike; pa ipak je, govoreći o Kranjčeviću²⁰ i spominjući glavne etape razvoja hrvatske lirike, kao ime na uz koja je vezan »uglavnom i sav idejni i formalni razvitak hrvatske lirike od ilirizma do Miroslava Krleže«, naveo Petra Preradovića, Silvija Str. Kranjčevića i Vladimira Nazora, a izostavio je Matoša. Govoreći, kas-

A ne nalazimo li u daljim stihovima iste Ujevićeve pjesme opet Matoša, podignuta doduše na viši stupanj, ali ipak Matoša:

*Tako, uistinu do njih vode puti,
gdje se pojas rijeke u dolini sluti,
gdje se sitno cvijeće plavi, ruji, žuti;
nagnuti u ponor nebeskoga svoda,
dok crvena jesen drumovima hoda.
[...]*

I konačno, ono isto kozmičko raspoloženje iz Matoševa soneta:

*Povrh njina vrška, gdje se pjesme gnijezde,
samo vile lete, ili bure jezde:
a nad njima sunca: samo zvijezde, zvijezde!*

(Tin Ujević, *Visoki jablan!*)

¹⁹ Stihovi A. G. Matoša (u *Knjizi eseja*, Zagreb 1924, str. 138—158); *Peasetgodišnjica Ljube Wiesnera*, (u spisu *Ljubo Wiesner, Spomenica o 50-godišnjici*, Zagreb 1936, str. 15—37); *Vidrić*, poglavlje *O ritmu i stihu*, Zagreb 1940, str. 70—84.

²⁰ Silvija Strahimira Kranjčevića *Izabrane pjesme*, izbor i predgovor dr. Antun Barac, Beograd, SKZ, 1929, str. III-LX. I u članku *Literatura o Preradoviću* (u zbirci *Književnost i narod*, Zagreb 1941) Barac spominje razvojnu liniju Mažuranić-Preradović-Senoa-Harambašić-Kranjčević-Hrvatska Moderna, ne navodeći Matoša poimenično (str. 71). Potkraj života, u pregledu *Jugoslavenska književnost*, Zagreb 1954, Barac je, kao historičar književnosti, zanemario svoje rezerve: »Sažetošću izraza, izrađenošću forme, zaokruženošću svojih pjesama, on je [Matoš] u razvitku hrvatske poezije značio njezino oslobođenje od verbalizma i patosa. Od Matoša počinje njezina dalja razvojna faza.« (str. 276.)

nije, o lirici Ljube Wiesnera, svakako najuglednijega našeg matoševca, Barac je napisao:

Osnovni cilj toga pokreta, kako ga je izrazio Ljubo Wiesner (kult pravilne forme) i kako ga je prakticirao najveći dio njegovih pripadnika, značilo je jednu od najvećih zabluda u razvitku cijele hrvatske lirike. Miroslav Krleža u svom eseju o lirici Ljube Wiesnera ustvrdio je s pravom kako je Matoševa liriska škola, iscrpljujući se u pisanju soneta, u brizi za srok, itd., samo zakašnjela imitacija jedne francuske literarne škole. U tom slučaju, zabluda bi Matoša i njegovih sljedbenika bila samo u tome što su oni u hrvatsku književnost kao novost unosili nešto što je u stvari bilo zastarjelo. Ovakve zablude međutim nisu fatalne. Imade u književnosti zabluda što ih nove generacije, s drugoga stajališta, proglašuju velikim istinama. Ali Matošev kult forme, s njegovom soneta, srokovima i sl., znači apsolutnu zabludu, jer smisao lirskoga stvaranja prenosi u nešto spoljašnje, i dovodi do toga da se u kalupima gleda neko savršenstvo. Imade samo jedan princip za savršenstvo forme: da se traži najadekvatniji, najprecizniji izražaj za doživljaj. Ali takav izražaj nema nikakve veze s formom soneta, s množinom i savršenstvom sroka, itd. Čitav taj matoševski kult forme, kako ga je shvatio najveći broj članova ove *Mlade hrvatske lirike* [sic!], sveo je hrvatsku liriku, — koja je s Nazorom, Nikolićem, Domjanićem i Vidrićem postajala sve življom, slobodnijom i sposobnijom za izražavanje što većih nijansa čuvstva — opet na neko bespuće, s kojega je izvedoše Ivo Andrić i Miroslav Krleža.

U Matoševim stihovima, među kojima imade umjetničkih vrijednosti prve vrste, imade najmanje od onoga za čim je njihov pjesnik, prema Verlaineovim principima, išao: da pruži u njima što više muzike. Tražeći savršenost forme u spoljašnjim elementima, videći muzikalnost više u srokovima negoli u ritmu, Matoš je zanemario onu divnu muzikalnost našega jezika koja potječe od njegova naglaska, od njegovih dužina, kao i od njegovih glasova. U Matoša imade mnogo stihova koji vrijeđaju upravo muzikalne uši — jer ti stihovi, nažalost, nisu pisani za uši, nego za oči, i jer čitalac, čitajući ih, mora iznakaziti ili jezik, kidajući ono što pripada zajedno, ili ritam:

Ukaljala si || me u stidu zlata

Sumnjajući da su || tamne oči jasne

Starog parka ljetne || sjene sjetno gaze

*Olovne i teške || snove snivaju
Oblaci nad tamnim || gorskim stranama;
Monotone sjene rijekom plivaju,
Žutom rijekom među || golim granama.»²¹*

I konačno, u monografiji *Vidrić*, napisao je Barac i ove riječi:

»Matoš, koji je savršenstvo forme gledao u bogatstvu i novosti srokovima, u što vezanijem obliku strofe, itd, griješio je protiv osnovnih pravila narodne metrike čak i u najboljim svojim pjesmama.«²²

»Sličnih pogrešaka, kao što je ova, ima i u drugim poznatim Matoševim pjesmama, na pr. u sonetu *Djevojčici mjesto igračke*:

*Ljerko, srce moje, ti si lutka mala,
Pa ne slutiš smisla žalosnih soneta.
Kesteni pred kućom duhu tvom su meta,
Još je deset karnevala do tvog bala.*

Prva su tri stiha dobra, ali u četvrtom odmor grubo siječe riječ »karnevala« u dva dijela. Taj bi se stih mogao doduše izgovoriti i kao stih od tri članka, s prvim odmorom iza riječi »deset«, drugim iza »karnevala« — ali bi onda nastala nova pogreška: promijenio bi se ritam pjesme, a ujedno bi u prvom članku broj bio odijeljen od imenice, na koju se odnosi.«²³

Ovih nekoliko citata iz različitih etapa Barčeva rada jasno pokazuje kako je Barac, s obzirom na kriterij, sve više i više prelazio na pozicije izvjesnoga klasicizma i kako je sve manje smisla pokazivao za podsvjesna pjesnikova odstupanja od svjesno preuzetih shema. A istina je vrlo jednostavna, i izrekao ju je sam Barac: »Imade samo jedan princip za savršenstvo forme: da se traži najadekvatniji izražaj za doživljaj.« I to je sve. Matoš, racionalno, kad razmišlja, vjeruje u svoja metrička načela, smatra da je sonet najsavršenija forma, smatra da u pjesmi treba tražiti takve i takve efekte itd. Pa dobro, on to smatra, on to želi provesti u djelo; a zar mu nije dopušteno da bude u zabludi, zar i za njega ne vrijedi istina da je važno ono što pjesnici čine, a ne samo ono što bi htjeli da učine? Jer Matoš je, bez imalo napora,

²¹ Wiesnerova spomenica, nav. izdanje str. 18—19.

²² *Vidrić*, str. 75.

²³ *Isto*, str. 76.

mogao napisati »savršen« stih: »Još je do tvog bala || deset karnevala«, ili obratno: »Deset karnevala || još je do tvog bala«, ili »Deset karnevala || ima do tvog bala« itd. Zar Matoša, jednostavno, ne treba shvatiti kao glasnika novog načina izražavanja, zar nije poučno upravo na njemu pratiti to pucanje formalističkih oklopa kojima se on dragovoljno podvrgavao? No, na sreću ne uvijek i uspješno; i upravo u najboljim pjesmama najmanje uspješno, kako je to i rečeno! Uzmimo samo posljednji Barčev primjer, stih:

Još je deset karnevala do tvog bala.

Pa zar tu nije postignuto upravo ono što je Barac nabacio kao mogućnost, nabacio i odmah povukao? Taj stih, zaista, posve sigurno, ima dvije cezure, i Matoš ih je osjetio, Matoš ih je doživio; jer da ih nije doživio, ne bi ih tu bilo.

Još je deset || karnevala || do tvog bala.

Zar se u tom na tri dijela razlomljenom dvanaestercu ne čuje ritam plesa, polet valcera: »Još je deset«, zatim pauza; »karnevala«, i ponovo pauza; pa konačno: »do tvog bala«. Koliko nostalgije, koliko ustalasanosti plesne dvorane u ta tri ritmički posve podudarna članka — — — / — — — / — — — .

Povjerovati dakle, da je Matoš nemoćno zastao pred tako »teškim«, pseudoformalnim pitanjem kao što je cezura, znači iznevjeriti inspiraciju Matoša pjesnika, iznevjeriti, čak i kad njegova teorija to traži!²⁴

Svi ovi primjeri i citati navedeni su, jer je u njima, na jednom mjestu, izriječom spomenuta i pjesma *Jesenje večer*. Zanimljivo je, da u trećem stihu prve kitice našeg soneta (»Monotone sjene rijekom plivaju«) Barac nije obilježio cezuru smatrajući, sasvim ispravno, da je tu Matoš ostvario zahtjeve svoje poetike, možda ne pot-

²⁴ Kasnije sam pronašao da je o tome stihu, polemizirajući s A. B. Šimićem, pisao već 1925, Frano Alfirević, u nekrologu *Antun Branko Šimić*, »Jugoslavenska njiva«, IX/1925, I, 10, 329–334. A Barac je bio jedan od njezinih suurednika! »Slušajte kako riječi u zadnjem stihu, gdje se govori o plesu, plešu talasajući se.« (Frano Alfirević, Proza, Uredio Rikard Simeon, IBI, Zagreb 1956, str. 88.)

puno, ali ipak ostvario. No, držeći se principa narodne metrike, principa, koje je izložio u *Vidriću*, u šest točaka, Barac je — prirodno — morao doći do toga zaključka. Navodim ovdje samo treću točku: »Narodni pjevač osobito pazi na čistoću članka, i prema tome ne trpi da se u drugi članak prenosi ono što po smislu pripada jednom članku. Napose pazi na čistoću odmora na kraju stiha, te ne dopušta da se iz jednoga stiha prenosi u drugi ono što je usko vezano sintaktički ili po smislu.«²⁵ To je upravo onaj klasicizam o kojemu smo govorili. Kad bi se principi narodne poezije i narodne metrike primjenjivali kruto i nesmiljeno na našu umjetnu poeziju, pitanje je što bi opstalo. Ne zato što se radi o nekom raskoraku između »umjetnoga« i »narodnoga« (jer je i jedno i drugo, kad je umjetnost, podjednako i umjetno i narodno), nego zato što se osjećaj, senzibilnost pjesnika i čitalaca mijenja, razvija, pa je, danas naprimjer, nemoguće zamisliti poeziju u kojoj bi prekoračenje (*enjambement*) bilo zabranjeno. I ova je analiza nastojala to dokazati: pošli smo od rasporeda riječi, koji smo nazvali inverzijom, i upravo na temelju tog postupka pjesnikova odredili smo njegovo nadahnuće, njegov doživljaj. Čitav se postupak pjesnikov temelji upravo na činjenici da postoji jedan »normalni«, uobičajeni red riječi, u odnosu prema kojem je svaki drugi poređaj odraz drugačijega, neuobičajenog, dakle novog doživljaja pjesnikova. S poezijom je kao i sa gramatikom: normu neprestano »potkapa« svakodnevna jezična upotreba koja, jednoga dana, i sama postaje normom; a to isto vrijedi i za prekoračenje i za sva ostala odstupanja od klasicističke norme narodne poezije. Neobično je, ali samo naoko, kad jedan pjesnik u svom djelu nosi obje tendencije: i strogi formalizam i kidanje formalnih okova. Sjetimo li se da je Matoš napisao i *Moru*, na koju se izravno nadovezuje Krleža, onda će nam ta istina biti mnogo prihvatljivija. Imaju, doduše, pravo oni koji navode Matoša; on je zaista imao stroge zahtjeve, prema sebi i prema drugima; no to još ne znači da ih se uvijek i držao. Potkraj života pisao je o antologiji Bogdana Popovića:

²⁵ Antun Barac, *Vidrić*, str. 74.

»Savršenih pak pjesama u toj *Antologiji* nema, jer srpski, kao i naši pjesnici, ne traže još savršene harmonije i pravilnosti ritma, ne rimujući uvijek po akcentu i ne pazeći da u svakoj kitici bude shema ista i da osnovnoj toj melodiji odgovara melodija naglasaka. Prosodija naših lirika koristi se još uvijek u tome licencijama neumjetne, narodne pjesme kojoj stalnog ritma ne daje melodija govorenog akcenta, deklamacije, već gotovo melodija pjevane muzike. [...] Jedna od najboljih pjesama u toj zbirci je Rakićev sonet *Napuštena crkva*. Pravilo je da prve dvije kitice u sonetu imaju istu shemu, a ritam sheme Rakićevog soneta ne odgovara tome pravilu, kako se evo vidi [...]«²⁶

Treba li dalje citirati te Matoševe zablude? *Jesenje veče* napisao je 1909., tri godine prije navedenih rečenica koje se, dakle, smiju primjenjivati na taj sonet. Pa što ćemo vidjeti? U prvoj kitici Matoš je, odista, uspio sačuvati istu ritmičku shemu: $\dot{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} / \dot{\text{—}} \text{—} / \dot{\text{—}} \text{—} / \dot{\text{—}} \text{—} \text{—}$, ali već početak druge kitice, peti stih, nema istu shemu: $\text{—} \text{—} \dot{\text{—}} \text{—} / \dot{\text{—}} \text{—} / \dot{\text{—}} \text{—} / \dot{\text{—}} \text{—} \text{—}$; a da i ne govorimo o neobično lijepom osmom odnosno četvrtom stihu iste, druge kitice: (»kako mrke bivaju) / Vrbe, crneći se crnim vranama.« U njemu cezura, da se poslužimo Matoševom argumentacijom (koju, kako smo vidjeli, prihvaća i Barac), dolazi odmah nakon prve riječi, ili, učenije rečeno, nakon prvog troheja. Zato bi ta cezura, jer se nalazi na »krivom« mjestu, bila loša, a zajedno s njom bio bi loš i neuspjao čitav stih. A istina je posve suprotna: radi se o jednom od najljepših stihova u ovom lijepom sonetu.

Nego, možemo li uopće reći da se radi o jednom stihu? Otkud nam to pravo, kad vrlo dobro znamo da taj stih postoji samo metrički, a da se smisao takoreći »prelijeva«, »prekoračuje«, u dva stiha. Ovdje to pjesnik bježljivo pokazuje, i upravo na prekoračenju gradi njegovu ljepotu? »Vrbe, crneći se crnim vranama« — je li to jedan stih? i možemo li u ime ne znam kakvih shema cijepati ono što je neraskidivo, a zove se umjetničko djelo? Uzet sam za sebe, taj stih, ako već nije besmislica, lijep svakako nije; a lijep je, to smo vidjeli, lijep upravo po ulozi koju mu je pjesnik dodijelio, i po načinu kojim

²⁶ *Srpska lirski antologija*, VIII, 289. Na iste zaključke navode nas i Matoševe odlučne kritike Rakićeva izraza: *Lirski šetnja*, VIII, 303—311.

je ta uloga ostvarena. Što su tu stradale apstrakcije koje se u teoriji književnosti zovu shema, metrika, ritam... toliko gore po njih: poezija je samo dobila.

Čitav sonet i jest izgrađen tehnikom prekoračenja i inverzije:

*Olovne i teške snove snivaju
Oblaci...*

*Iza mokrih njiva magle skrivaju
Kućice i toranj...*

*kako mrke bivaju
Vrbe, crneći se crnim vranama,*

*u prvom sutonu
Tek se slute ceste*

A upravo to daje atmosferu pjesmi, to postepeno, naoko nepravilno, ali toliko jesenje (jer nejasno) otkrivanje pejzaža (koji je, smatra Matoš, »duševno stanje«); i upravo na tom kontrastu počiva ljepota posljednje, ključne tercine koja razrješava sve. Gordost ne daju jابلanu samo riječi, njihov »sadržaj«, nego i ovaj uznositi ritam u kojemu više nema prekoračenja, nema inverzija, nego tercina mirno i samosvjesno predaje svoju poruku:

*Samo gordi jابلan lisjem suhijem
Šapće o životu mrakom gluhijem,
Kao da je samac usred svemira.*

Stoga mjeriti, pa potom s metričkoga gledišta osuđivati stih »Vrbe, crneći se crnim vranama« (koji metrički ima ovu shemu: $\dot{\text{—}} \text{—} // \dot{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} / \dot{\text{—}} \text{—} / \dot{\text{—}} \text{—} \text{—}$) znači udariti izravno na poeziju. Ništa zato ako za sobom imamo i pjesnikov autoritet; to samo dokazuje da je autor bio na krivom putu i da je doživljaj bio jači, životniji od apstraktnih shema. Kritičar će, dakako, prestano imati na umu činjenicu da je pjesnik htio stvarati pokoravajući se određenoj normi, i uzet će to u račun, ali će ujedno konstatirati da je doživljaj (a ne možda nespretnost, neukost, slabost nadahnuća...) normu prerastao i, kako smo to već rekli, tim negiranjem priznao.

U svom eseju o Harambašiću Matoš je kao naročitu vrijednost istakao njegove daktilske srokovne.²⁷ Volio ih je i sam, i upotrebljavao ih, pa i u ovom sonetu. Sam daktilski završetak stiha nije, doduše, još poezija, i Matoš je, posve sigurno, više volio Kranjčevićeve nego Harambašićeve daktile, iako je Kranjčeviću predbacio, da nije pjesnik prvoga reda, jer se ne služi formom soneta.²⁸ Da je to obični formalizam, dokazuju slabi soneti — Matoševi. No, kako je Matoš neobično volio muziku i nastojao, da njezine elemente unese u vlastito pjesničko stvaranje, on je osjetio lepršavost upravo trosložnih, dakle daktilskih završetaka, kojih u njega ima procentualno kudikamo više negoli i u jednoga pjesnika hrvatskog.²⁹ U našem slučaju treba upozoriti na jedno. Upravo daktilski završeci stiha, pojačani rimom, pomažu slušaocu (ne toliko čitaocu, jer on i gleda; a Matošu je u stihovima do »glazbene teorije«), da po njihovu ritmu identificira stih, da ga čuje i ondje gdje bi mu to česta prekoračenja otežavala. Stoga se muzikalnost Matoševih stihova ne temelji isključivo na jednom od tih elemenata, čak ni kad to on izrijeком tvrdi, nego upravo na njihovu jedinstvu, bolje reći na njihovu prividnom sukobu. Matoš, doduše, o pjesmama Ante Benešića kaže:

»Nažalost, taj poetički jurista griješi, poput gotovo svih naših pjesnika, u najosnovnijoj tehnici rime, ritma i harmonije kao diletantski muzičar, nemajući ni pojma o pravilima glazbene teorije. »Čarolije — krije«, »spazi — dolazi«, »javor-grane — prestane«, »mila — zavolila«, »zovi — cjelovi«, »miriše — izdiše«. Naši lirici nikako neće da utuže da se samo riječi istog akcenta ili barem naglasaka na istoj slovcu mogu rimovati i da je narodna pjesma za srok slab učitelj, jer je većinom bez njega, jer se pjeva i ne recituje, jer je ritmu melodije često žrtvovan ritam akcenta. Osnovno je pravilo naše umjetne verzifikacije da se ritam ne žrtvuje rimi (i obratno) i da se ne rimuju samo riječi istog materi-

²⁷ Palmović [...] pronalazi novu hrvatsku rimu, hrvatsku rime riche, hrvatski 'bogati srok', kao pravi artista, naime daktilski trostopni novi srok kojim će i Harambašić majstorski pjevati [...].« (August Harambašić, VII, 185.)

²⁸ Usp. Antun Barac, *Stihovi A. G. Matoša*; cit. djelo, str. 138.

²⁹ Vidi o tome: Jure Kaštelan, *Lirika A. G. Matoša* »Rad« JAZU, 310, str. 107—122. Kaštelanova je studija puna finih zapažanja o Matoševoj lirici.

jalnog, kvantitativnog, već i istog muzikalnog, akcentskog, ritmičkog, kvalitativnog svršetka. Samo takove riječi daju pjesmi, iluzijom jeke i istovjetnosti, ritamsku harmoniju, a jeziku još povećavaju lakoću, slobodu i prirodnost. Dok je stara, klasična strofa plastična, moderna je muzikalna, i me-
ne zanose najviše pjesme, koje izazivaju [evociraju. — I. F.] svijet ne samo kao formu i boju, nego i kao zvuk, ritam, život, dušu.«³⁰

To su, doduše, Matoševe riječi, ali one ističu prije svega njegovu težnju da svijet doživi putom ritmičke predodžbe. Kad bi se slovo ovih zahtjeva primjenjivalo na *Jesenje veče* (i na Matoševu liriku uopće), mogli bismo izreći velik broj zamjerki: manje, doduše, nego u drugih pjesnika, ali sonet još uvijek ne bi bio ritmički »savršen«. Tako, na primjer, *snivaju* nema isti akcent kao *plivaju*, *sútonu* nema akcent na *útonu*. A zar uopće ima smisla govoriti o takvim »pogreškama«? I zar bi metrički potpuno podudarni stihovi zaista mogli dati ono što Matoša najviše zanosi: »svijet ne samo kao formu i boju, nego i kao zvuk, ritam, život, dušu«? Dokraja, konzekventno provedena shema: — — — — / — — / — — / — — — dovela bi, kao i svaka druga, do ukočenosti, do nemogućnosti da se postigne bilo kakva ritmička reljefnost, a ona se najjače ostvaruje u preinačavanju metričke sheme. Bez toga bi, na primjer, druga kitica, po jedinicama smisla, morala glasiti ovako:

*Iza mokrih njiva magle skrivaju kućice i toranj;
Sunce u ranama mre i motri
Kako mrke bivaju vrbe
Crneći se crnim vranama.*

Uostalom, pravilno čitana, ta kitica i glasi u izvjesnom smislu tako kako smo je rastavili, a rime i metrička shema moraju se ponovo uspostaviti estetskim čitanjem. Ljepota, ritmička ljepota kitice sastoji se, prije svega, u činjenici da postoji i jedna i druga shema, da se one međusobno pobijaju, no u isto vrijeme i integriraju. Upravo gornji primjer pokazuje nam stilističku vrijednost takozvanog prekoračenja: ono što je, u prva tri retka, na posljednjem mjestu, to je u stihovima na pr-

³⁰ A. Benešić: »Pjesama knjiga druga«, VI, 104.

vom («kućice i toranj», »mre i motri«, »vrbe«), a to najbolje pokazuje smisao pjesnikova postupka.

Ima još nešto od čega Matoša prekoračenje spasava: omogućuje mu da se odupre jarmu što ga je sam preuzeo, tiraniji rime. Tako je Leopardi, kojega je Matoš volio i navodio, sasvim ispravno upozorio da u rimovanim stihovima zamisao jednom polovicom pripada rimi, a tek drugom polovicom pjesniku; ponekad mu pripada samo trećinom, a ponekad pjesniku ne ostaje ništa.³¹ Pogledamo li rime slabijih Matoševih pjesama, uvjerit ćemo se koliko tu ima istine. Već je Barac napisao, da je u velikom broju Matoševih pjesama srok »egzistirao prije pjesama«³² što je svakako pretjerano, ali ne odviše, jer je upravo Matoš proširio naš rimarij dotad posve neobičnim kombinacijama,³³ plaćajući da-

³¹ »Ne' versi rimati, per quanto la rima paia spontanea e sia lungi dal parere stracchiata, possiamo dire per esperienza di chi compone, che il concetto è mezzo del poeta, mezzo della rima e talvolta un terzo di quello e due di questa, talvolta tutto della sola rima. Ma ben pochi son quelli che appartengono interamente al poeta, quantunque non paiano stentati, anzi nati dalla cosa« (Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, III, 434—435).

³² *Stihovi A. G. Matoša*, str. 141.

³³ Isp. Kaštelan, *nav. djelo*, str. 107—122.

I Nazor, koji je inače bio strog i netrpeljiv sudac Matoševe lirike, za ovaj sonet nalazi pohvalnih riječi: »Bolji je sonet *Jesenje veče* [. . .]. Ali kakve rime! »Snivaju — plivaju — skrivaju — bivaju« ['], »stránama — gránama — ránama — vránama«. Uvijek ista forma nekih glagola ili imena. A i najboljim Matoševcima kao da se to sviđa, jer u sonetu [Tina Ujevića] *Odmorni uranci*, I («Hrv. kolo» M. H. 1932, str. 24.) jedan od njih donosi rime »slojevima — brojevima — rojevima — bojevima«. Pa onda, u Matoša, srokovi: »Sútonu — útonu«. (Vladimir N a z o r: *Na vrhu jezika i pera*, Zagreb 1942, str. 199.)

Da Nazor nije imao mnogo smisla za Matoševu poeziju, pokazuje i njegova analiza soneta *Labud*, u istom članku (*Vicinalna željeznica*). Prigovori su upravo nervozno namješteni. Pošto je naveo kvartine soneta i usporedio ih s Vidrićevom pjesmom *Jutro* (što je sasvim na mjestu, jer se paralela između mnogih Matoševih i Vidrićevih pjesama, motivski na štetu Matoša, često sama od sebe nameće), Nazor nastavlja: »Cemu je pak mramor, koji steže Dijaninu kipu korak, baš mlak? Možda rime radi? Cije to oči bdiuju (tj. bde)? Možda Dijanine? — Koji je to srodni život kojemu oči traže vidljiv trag? — 'Al čuti trska'. Koja je veza između traženja očima kroz daljinu i ćutanja trstike? — 'Mrak muklim muči mukom'. Cemu pak te četiri duboke note, dok mjesec izlazi? — A onda rima 'tišinu — ù visinu — sínu!' A baš u Matoša, koji je prigovarao 'nečistim' srokovima.« (Str. 198, razm. V. N.). Sve se te Nazorove primjedbe dadu obesnažiti. Mramor je mlak od dnevne topline koja je još uvijek zaostala u njemu. Cije su oči? A je li to važno? Pa neka budu pjesnikove, neka ne budu ničije, samo neka su estetski lijepe. Što znači srodni

nak formalizmu. Istina je samo u tome što je hrvatski jezik (za razliku od, recimo, talijanskoga, a Leopardi se tuži i na nj!) siromašan rimama, pa u tom smislu svačije rime postoje »prije pjesama«. No, upravo sonet *Jesenje veče* pokazuje Matoša u borbi s tom ograničenošću našeg rimarija i dokazuje da se Matoš tome nedostatku uklanjao razbijanjem čvrste granice stiha i njegovim prelijevanjem preko sheme. Stoga je on najveći kad snagom nadahnuća pogazi sve obzire i zapjeva iskreno, dubinom svog bola i zanosa. A takav je i u ovom sonetu.³⁴

Rečeno je za Wiesnera da bi bio bolji pjesnik da se nije toliko povodio za Matošem;³⁵ za Matoša, da bi bio

život pokazuje Matošev sonet *Srodnost* (o kojem vidi i Kaštelanovu studiju, str. 67—71). Četiri duboke note koje Nazor spominje jesu doduše matoševski ishitrene, »tražene«, i o njima se može raspravljati; ali nikako tvrditi da su duboke note (kao takve) u suprotnosti s mjesecom koji izlazi. Uostalom, poslije te četiri note Matoš je stavio točku, dakle odmor, a zatim kratku, upravo ekstatičnu izjavu (zato i uzima aorist!): »Mjesec sinu.« Priučeni štokavac, Nazor smatra da u sintagmi »u visinu« naglasak mora, korektno, prijeći na proklitiku, a posve je sigurno da je Matoš čitao »u visinu«; jedno zbog rime, a drugo i radi postizanja lelujavosti u stihu koji obiluje unutrašnjim rimama: »Polusjajne tajne plinu u visinu.« Takvim se prigovorima sonet ne da pobiti. Svjestan je toga i sam Nazor, kad u drugom osvrtu (*Matošev sonet »Grob bajadere*«, str. 199—203), nakon što je izrekao neslaganje s Matošem, piše i ovo: »Ali ipak, kada tu Matoševu pjesmicu [*Grob bajadere*] pročitaš na dušak, ne razmišljajući, pustivši nehajno da te nosi, ona ti nešto daje. Kako rekoh, neka lakoća i neka eteričnost jest u njoj.« A upravo je to valjalo reći: važna je i atmosfera koju riječi pjesnikove stvaraju. Stoga posebno ističem Nazorov zaključak, diskutabilan, doduše, ali u biti pravilan: »On sam [Matoš] nije bio kadar dati nešto što stoji i ostaje, al je znao — na svoj način — potaknuti druge da se trgnu iz ukočenosti.« Koliko od Matoševe lirike stoji i ostaje, iskreno je više puta; a da je poticao druge i otvorio nove putove hrvatskog pjesničkog izraza, priznaje svatko.

³⁴ Upozorio je na to već Krleža: »I kod Matoša i kod Wiesnera, odozdo, ispod formaliteta javlja se tendencija za slobodom stiha, za neposrednošću izraza i za nevezanošću lirskog govora [. . .].« Miroslav Krleža, *Lirika Ljube Wiesnera*, Wiesnerova spomenica str. 58, odnosno Sabrana djela sv. 20, str. 95.)

³⁵ Isp. Barčev članak u Wiesnerovoj spomenici. No, želio bih ovdje napomenuti još nešto. Osim u svojim vjernim čitaocima, pjesnici žive i u svojim učenicima. Nekoliko je puta u ovom članku spominjan Ljubo Wiesner (za kojega će mnogima biti žao da ga nađu obilježena samo kao učenika; a ipak je tako). Njegova je lirika jednim dijelom pod snažnim dojmom A. G. M.; primjera za to ima na pretek. Navodim ovdje samo dva, zato jer se radi o pjesmama koje su nastale kao odjek čitanja *Jesenjeg večera*:

bolji pjesnik, da se manje držao svojih zahtjeva. Točno je i jedno i drugo; ali je potrebno, u isto vrijeme, ne zatvarati oči pred činjenicama i pristupati umjetninama čista srca, bez predrasuda, bilo čijih: i vlastitih i pjesnikovih. Pa ako »strofa treba magijom da dira«³⁶ (bez obzira na ono, što kod Matoša dalje slijedi), pronađimo tu magiju, koja se, to je posve sigurno, ni u ovom slučaju ne nalazi u deklaracijama, nego u umjetničkom djelu. Užitek interpretacije, ljepota svakog čitanja, u tome je, što na pitanje — Što je umjetnost? — svakiput moramo odgovoriti drugačije, pozvati u pomoć svakiput druge argumente i svakiput izgraditi »posebnu« estetiku, upravo onu koja će nas uvesti u pjesnikov doživljaj, izrečen samo njemu svojstvenim sredstvima. A taj je doživljaj ovdje, kao i u svakoj velikoj poeziji uopće, zanosna pohvala životu. Životu koji je — kako reče veliki pesimist Leopardi — »po prirodi svojoj stvoren za život, a ne za smrt. To znači da je stvoren za djelatnost i za sve što je najživotnije u funkcijama živih ljudi«.³⁷ Prava ljepota, djelo čovjeka, i ne može biti drugačija; zato je razumljiva težnja da joj se približimo.

I književna interpretacija takva je težnja.

*Crven požar dana na zvoniku vitom
Planuvši još jednom polagano gasne.*

[...]

*Sjenke krenu sa dna zlatnih perspektiva
I sve dublje tonu humci i daljine;
S onih blizih šuma mirno se razliva
San i skladan miris umorne tišine.*

(Blago večere)

*Nad dvorom plače nebo u ranama.
Pod tammim dvorom dolje cesta je.
Ta kiša bije dvor po stranama,
Nad borom nebo plače i nestaje.*

(Jesenji sonet)

Možda ovi epigonski primjeri još očitije pokazuju u čemu je vrijednost, a i slabost, Matoševih teoretskih zahtjeva. Samo zato se ovdje navode. Inače bi o njima trebalo govoriti posebno; ali i o onom drugom Wiesneru koji je u najboljim pjesmama progovorio vlastitim glasom. No to je već 1926. učinio Miroslav Krleža, u spomenutom eseju.

³⁶ Sonet: *Mladaj Hrvatskoj*. O njemu vidi i Kaštelan, *nav. djelo str.* 63—67.

³⁷ »La vita è fatta naturalmente per la vita e non per la morte. Vale a dire è fatta per l'attività e per tutto quello che v'ha di più vitale nelle funzioni de' viventi« (Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, IV, 227).

VLADIMIR VIDRIĆ

POEZIJA VLADIMIRA VIDRIĆA

Poezija Vladimira Vidrića stoji pred nama kao knjižica od nekih četrdesetak pjesama. I to je sve. Vidrić za sebe mirno može kazati da je sve što je imao reći, sve što je od doživljenoga uspio izraziti, sadržano u njegovim stihovima: vrijednost svoju, kakva god ona bila, nose ti stihovi sa sobom. Nema nikakvih Vidrićevih zapisa, intimnih ispovijedi, ličnih dnevnika, javnih istupa, književno-teoretskih članaka — ništa. Pojavljivao se Vidrić, veseli Vidrić, među prijateljima, s već gotovim (ili bar naoko gotovim) pjesmama, sam ih recitirao i sam provjeravao njihovo djelovanje, izazivajući kod svojih prijatelja uvjerenje kako njegove pjesme nastaju u časovima takozvanog »božanskog nadahnuća« i rađaju se već naoružane iz Minervine glave, da se poslužimo uspo-redbom koja se poklapa s klasičkim svijetom Vidrićeve poezije; pa se udivljenim prijateljima činilo da, eto, prisustvuju najvećem što čovjek može doživjeti: samom aktu stvaranja. Možda im je to bilo i drago vjerovati. U svakom slučaju danas nam je, pošto je Tadijanović objavio dijelove ostavštine Pjesnikove, jasno da su vedrina i tuga, cjelovitost i zaokruženost Vidrićeve poezije plod upornog i savjesnog rada. Legenda je oborena, a ostala je poezija, dočekujući — mirna, vedra i klasično distancirana — pola stoljeća od smrti svoga tvorca.

S druge strane, lišena autentične, pjesnikove dokumentacije, Vidrićeva je poezija omiljela tema hrvatske književne kritike, pjesnički svijet kojemu je posvećen čitav niz oduševljenih ali i negativnih napisa, i najbolja, najcjelovitija monografija naše znanosti o književnosti,

Barčeva. No već je i Barac naglasio da poezija nije matematička formula, te sud o njoj nije nikad konačan; pogotovu sada kad nam je poznat dio pjesnikove ostavštine i omogućen pogled u pjesnikovu radionicu; osim toga, godišnjice nisu samo zato da se kodificiraju već izrečeni sudovi, nego i da se mirne vode uskovitlaju i svijet pjesnikov pozove da progovori novim glasom: istinska se poezija ne boji kritike, ona joj se nameće.

(1959)

VIDRIĆEVA »POMONA«

Prva pjesma Vidrićeva *Boni mores* (u *Pjesmama*, 1907, *Pomona*), objavljena u »Vijencu« 1896, ako i ne pripada među bolja Vidrićeva ostvarenja, zanimljiva je za razumijevanje budućeg pjesnika. I upravo u slučajevima kao što je Vidrićev, gdje je povijest i rast poezije potrebno graditi iz nje same (što je, uvijek, teoretski i najispravnije), početna ostvarenja nose u sebi elemente doživljajnog svijeta pjesnikova, one dijelove života koji su mladog čovjeka potakli da stvara, koji su mu se činili dostojni da budu dignuti na visinu poezije. Ponekad kasnija poezija može biti samo razvijanje, jačanje prvih poetičaja; ponekad opet njihova negacija: i u jednom i u drugom slučaju njezina je važnost očita.

Promotrena u tom svjetlu, Vidrićeva prva pjesma, ako i nije umjetničko ostvarenje, dobiva šire značenje. Barac je prema toj pjesmi bio i odviše popustljiv, pa je u njezinoj ocjeni svakako potrebno prikloniti se mišljenju Stanislava Šimića¹. No u svakom slučaju poezija, prava poezija i nije ništa drugo nego prevladavanje vlastitih slabocā i nespretnosti, a one su u ovoj pjesmi očite. Vidrić počinje kao jedan od mnogih naših hajneovaca, i po temi i po dekoru; ali i po onome što je u Heinea najmanje uspjelo: gorka, ironična grimasa, koja vrlo često ometa, remeti iskren doživljaj. Vidljivo je to u Vidrića još od samog natpisa *Boni mores*, koji je izrazito polemičan (kasnija izmjena u *Pomona* samo jače ističe cilj Vidrićeve ironije, dokonu i razbludnu rimsku *lionne*): na nišanu je gospodska izvještačenost, upravo snobizam — da upotrijebimo današnje termine — a jedini

¹ Usp.: Stanislav Šimić, *Jezik i pjesnik*, DKH, Zagreb 1955, str. 130.

toplji tonovi odnose se na robovu tugu za dalekim zavičajem. Razgovor što ga vode otac i kćerka nije razgovor dobrih duša («A kad bi se našla *dobra duša* / Da i crnca pita i sasluša...»); u tom je smislu mnogo prihvatljivija prva verzija pjesme, iz »Vijenca«, prema kojoj riječi iz prethodne strofe »Kako tebi podnevo prolazi?« pripadaju kćerci, a ne ocu; stoga bi, mislim, kao zaokruženi, estetski puniji, valjalo usvojiti samo djelomično korigiran prvotni tekst. Uostalom, čitava je situacija pomalo plinijevska (treba se samo podsjetiti kako Plinije mlađi opisuje svoju vilu u Laurentu): radnja se odigrava u Herkulanumu, starac se dosađuje i uživa na svoj staračko-hedonistički način, ispija žarke kapljice i čita Katona (tu nam svima u podsvjesti treperi natpis Ciceronova dijaloga o ugodnoj starosti, — *Cato Maior de senectute*, koji je u općoj tradiciji vezan uz pojam dostojanstva, smirenosti i građanskog poštenja). Ali, ako već idemo u erudicijska nagađanja, možda Vidrić misli i na samoga Katona, na njegovo djelo *De ager cultura*, jer je Pomonin otac i nekakav agronom, jer nasljeđuje Katona, jer Katon izrijeком govori o položaju robova i savjetuje da robovi budu u neprestanoj zavadi, kako bi se lakše mogli držati na uzdi. Uostalom, i Katonova se *villa* po svoj prilici nalazila u Kampaniji! Stari, dakle, iz dva razloga čita »knjigu od Katona«. A kćerka je mlada, njoj je dosadno, njoj je i pomisao na roba sredstvo da ubije samoću. Za razliku od oca ona, čita drugi tekst: Ovidija. Koji? Bilo koji; sigurno jedan od onih koji su nesretnog pjesnika stajali progonstva, dakle *Ars amatoria* ili *Heroides*, ili *Amores*. Sasvim jasno, u tome i jest, s jedne strane, kontrast između kćerke i oca, a s druge strane, između njihova svijeta i briga jadnoga crnca koji u novoj verziji, u *Pjesmama*, postaje robo m, čime je društveni razmak potpunije istaknut.

No sve to s jedne je strane lektira, pod dojmom koje Vidrić stvara prvu pjesmu javljajući se po prvi put u književnosti, a s druge jasan znak karaktera buduće umjetnosti pjesnikove. Uzeta sama za sebe, pjesma i ne zaslužuje ništa bolje od spomenutih invektiva; no kako se radi o nastupu značajna umjetnika, i loše ostvarenje zahtijeva sud potpuniji od onoga koji bismo izrekli da je autor napisao samo tu odnosno samo takve pjesme.

U nastupu dobra pjesnika, čak i kad je taj nastup slab (u odnosu na pravu poeziju, koja slijedi), nalazimo vrlo često ključ za tu poeziju. Tako i ovdje.

Pjesma je, prije svega, pisana u desetercima, narodnim desetercima, i to je vrijedno istaći. Koliko se god Vidrićeva lirika činila učenom i »gospodskom« (dosta je argumenata protiv toga mišljenja iznio Barac u svojoj monografiji), ona eto počinje narodnim stihom. Vidrić se, doduše, neće tako rijetko služiti istim stihom; naprotiv, u *Pjesmama* četiri-pet puta, i to gotovo neposredno nakon ove pjesme, kad napiše isto tako ironičnu a po dekoru klasičku pjesmu *Mentor i pjesnik* (u kojoj obrađuje temu već poznatu hrvatskoj književnosti još od Kranjčevićevih stihova iz 1884, *Na odru starog ljeta*, gdje mlad pjesnik doživljava prvi sudar s prakticismom starijih, uglednijih...) No Vidrićev dodir s narodnim stvaralaštvom očituje se i u drugim elementima prvih pjesama. U *Mrtvoj ljubavi*, koju nije volio ni on ni kritika, ti su dodiri očiti. Tamo su dvori *bijeli*, sunce je *jarko*, tamo se javlja tipično narodna usporedba »ko da sitan biser kanu«. Konačno, Vidrić je napisao i pjesmu pod natpisom *Narodna*, koja tu povezanost izrijeком potvrđuje. Vidrićeva poezija, dakle, kreće od jednostavnosti priprostoga narodnog izraza prema artistskoj zrelosti najboljih pjesama.

Druga je osobina ove pjesme karakteristični Vidrićev prezent, vrijeme koje upravo dominira njegovom poezijom, a zanimljivo je toliko više, što se Vidrićeva poezija, tematski, kreće pretežno u prošlom, čak davnoprošlom dekoru. Ta gnomičnost vremena jedna je od bitnih značajki Vidrićeva doživljavanja uopće, značajka iz koje izlazi nekoliko posljedica, a ove dvije pogotovu: prvo, onih nekoliko pjesama koje nisu iskazane prezentom još se jače odvajaju od Vidrićeva uobičajenog pjesničkog svijeta, pa ta prošlost u njima (npr. *Jutro, Ex Pannonia*) dobiva jaču izražajnu snagu; i drugo, sumnja, prigovor o Vidrićevu izdvajanju iz života i izbjegavanju njegovih potreba obesnažuje se upravo shvaćanjem uloge prezenta, kojim pjesnik događaje iz prošlosti privlači našem, svom vremenu, a to ujedno znači da mu je do suvremenosti i te kako stalo, da upravo u ime sadašnjosti i pristupa evokaciji prošlosti. I treće: jedan dosad ne-

dovoljno zapažen elemenat Vidrićeva doživljavanja svijeta, elemenat nepotpun i neizražen, najavljuje se i u ovoj prvoj pjesmi: kristalno jasna vizija svijeta, dana gotovo klasičnom čistoćom i skladnošću, i njoj suprotstavljeni disonantni elementi nesklada. Svijetli tonovi, kao pjesnička čežnja Vidrićeva, i tamni, kao slutnja patnje, u vlastitom i u javnom životu; ovdje je to, u prvoj pjesmi, nesklad između site dosade Pomonine i bolnog domotužja crnačkog roba Clava. Pažljivo promotrena, Vidrićeva lirika ukazat će nam se sva upravo u tom rastrzanju između svjetla i sjene. U tome je njezina temeljna koloristička i psihička značajka.¹

I konačno, razmotrimo li dobro fakturu ovih stihova, primijetit ćemo činjenicu koja se usko veže s već napomenutom gnomičnošću Vidrićevom: pjesnik se ne služi najčešćim pjesničkim sredstvom — usporedbom, komparacijom. Ništa ničemu nije slično, sve je samostalno, jer je Vidrićeva vizija uvijek takva, a to je upravo karakter njegova pjevanja; rekreiraju se slike iz prošlosti, ali apsolutno, u onom nizu u kojemu ih pjesnik doživljava; i ako ima neke komparacije, onda je to spontano povezivanje slika s današnjom, pjesnikovom stvarnošću; u tome pjesma i dobiva potvrdu, inače je pjesnik ne bi ni stvarao. Ta specifična tehnika Vidrićeva (tehnika, kojoj se pjesnik rijetko iznevjerava, a vidjet ćemo kada i kako) očito izvire iz njegova načina doživljavanja. Slike vrijeđe po sebi i po onome što same evociraju.

(1959)

¹ Vidi u ovoj knjizi: *O jednom kontrastu u Vidrićevoj poeziji* str. 175—185.

ZVUK I PROSTOR U PJESMI

»AMBROZIJSKA NOĆ«

Uz pjesmu *Ambrozijska noć* napisao je Lunaček u *Napomeni i bilješkama* svojem u izdanju *Pjesama* ove riječi:

»Ova je pjesma odštampana u 1. broju knjiga I. »Života« godine 1900. (Uredništvo dr. Milivoj Dežman-Ivanov.) Ove pjesme nema u izdanju Vidrićevih pjesama. U Vasićevu izdanju krivo su poredane kitice. Druga je kitica u istinu treća kitica, a treća je kitica u istinu druga kitica. Ta se pogrješka potkrala uslijed toga što su kitice u »Životu« slijedile jedna poslije druge horizontalno a ne vertikalno. U samom »Životu« potkrala se i pogrješka tiskarska, koja je prešla i u Vasićevo izdanje. I ja sam je ostavio, jer ta korektura potječe od g. Josipa Bacha tada korektora i blagajnika »Života«, a ja za tu pogrješku ne znam akoprem je posve opravdana. Četvrta kitica stih prvi mora da glasi:

»Tiho hoda...« naime Selena (mjesec) mjesto »Tiho tada«. Ta korektura objašnjava pogrješno poređenje kitica. Osim toga mora da je na koncu drugog stiha iste kitice točka a ne crta kao u »Životu«. Nikako pak taj drugi stih ne prelazi u treći stih i završujući sa »Zamrla je pjesma«.

Sminthej je nadimak za Apollona, ali neobjašnjen. Stariji naučenjaci drže, da potječe od grada Smintha u trojanskom okružju. Drugi, što je i vjerojatnije, od kretske riječi »smint-hos« što znači »miš«. Prema tome bi taj nadimak značio »onaj koji vabi, lovi miševe«. Glazbala i lov na miševe i parcovе uvijek su u nekoj vezi. Valja samo spomenuti nje-mačku legendu iz srednjega vijeka o »Rattenfängeru von Hameln« (koju je Goethe obradio u posebnoj pjesmi ma da je parcov tek u 18. vijeku donesen u Evropu. Grci i Rimljani ga nisu poznavali, ali su znali za miša, pa tako i tumači P. Ovidije u *Metamorfozama* (XII. o 385) [treba: v. 585 I. F.] ime Smynthej veleći:

Talibus intonsum compellat Smynthea dictis.

Mišljenje da su miševi bili svete i korisne životinje i da ih nisu Krećani ubijali, jedva da se može dovesti u vezu sa Apollonom i ovim njegovim nadimkom.«¹

Tako završava ova lunačekomiomahija, citirana d o s l o v c e da se vide sve pogreške i zablude i pseudo-kulturne devijacije kojima (čudno!) nedostaje samo jedna, u potvrdu da su još i stari Rimljani znali za miševe, naime:

Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus.

Nego, vraćajući se ozbiljnim razgovorima o poeziji, potrebno je naglasiti da je ovaj tekst primjer Lunačekova rada. U Lunačeka je uvijek udružen iskren i dokumentiran stav poštovanja prema pjesniku, dugogodišnjem prijatelju iz mladih dana, s nemoći da se oslobodi kulturno-povijesnog podatka koji nema nikakve veze s poezijom uopće, a s tekstom, kojemu hoće da bude komentar, posebno. No to još nije najgore. Koliko je Lunaček nesposoban da priredi kritički tekst voljenog pjesnika pokazuje upravo ovo izdanje u kojemu se nalaze najkontradiktornije tvrdnje svake ruke, kao na primjer bilješka uz pjesmu *Bosket*: »Ova je pjesma odštampana prvom u zbirci pjesama na strani 37.« A u narednom retku: »Ove pjesme nema [!?] u prvom izdanju Vidrićevih pjesama« (str. 88). Isto se, na istoj strani, veli i za pjesmu *Kipovi!*

Slična je, po nesmislu i protivrječju, već navedena rečenica: »I ja sam je ostavio, jer ta korektura potječe od g. Josipa Bacha tada korektora i blagajnika »Života«, a ja za tu pogrješku ne znam akoprem je posve opravdana.« Što se na što odnosi, što je opravdano i zbog čega je što ostavljeno, — to se iz Lunačekova smušenog teksta nikako ne može razabrati. Na svu sreću nije ni potrebno. Samo što je ovom prilikom potrebno vratiti pjesniku pjesnikovo, drugim riječima uspostaviti tekst pjesme *Ambrozijska noć* u onom obliku u kojem ga je

¹ Vladimir Vidrić, *Pjesme*, uredio Vladimir Lunaček, Tipografija, Zagreb 1924, str. 76. Teške riječi koje upućujemo Lunačeku bit će razumljivije usporedi li se što o njemu piše njegov dugogodišnji kolega Julije Benešić u svojim zapisima *O Vladimiru Lunačeku* (Benešić, Galović, Vrbanić, Milković, *Izbori iz djela*, PSHK, knj. 84, str. 81–95, Matica hrvatska / Zora, Zagreb 1969).

pjesnik i dao. Lunaček sasvim odlučno, ne dopuštajući nikakve sumnje, tvrdi da je u Vasićevu izdanju (1921.) redosljed kitica poremećen: 1, 3, 2, — umjesto naravnog 1, 2, 3. Objašnjavajući to razlozima koje smo već vidjeli, Lunaček predlaže ovaj tekst:

AMBROZIJSKA NOĆ

- [1] *Viču bozi — a nad njima visom
Zaplavila ona nojca silna:
U Olimp se zaliješe [!] sjene,
Pjesma zvoni tiha i umilna.*
- [3] *Zlatnu liru uze lijepi Sminthej
I u božjem krugu dira strune —;
Stišalo se kolo od bogova,
Duše su im nijeme — tuge pune.*
- [2] *Jače zvoni pjesma vječna, sveta —
U azurnoj dalji vaselene
Pod granitnim svodom od oblaka
Pomalja se blagi lik Sylene.*
- [4] *Tiho tada tugaljivo, milo,
Jasnim, vječnim putem i daljinom —
Zamrla je pjesma. Stoje bozi
Obasjani bajnom mjesečinom.*
- [5] *A med njima stoje Zevs i Juno
Bijeli, silni, zagrljeni nijemo —
I govori Zevs:
»Pođi Juno. Čas je, dah i život
U okrilju vječnosti zadrijemo.«*

Kako i sam Lunaček napominje, pjesma je prvi put objavljena u »Životu«, drugi put u Vasićevu izdanju. Međutim, u »Životu«² pjesma nije tiskana vertikalno, kao što je učinjeno u Vasićevu izdanju, nego je, radi uštede prostora, prelomljena ovako:

1	3
2	4
	5

² »Život« I/1900, 1, 6.

Lunaček, naprotiv, tvrdi da je kitice trebalo čitati horizontalno, dakle:

1	2
3	4
5	

što je doduše neobično, ali ne bi bilo nemoguće. U toj je pogrešnoj Lunačekovoj lekciji *Ambrozijska noć* ušla i u kasnija izdanja³, dok je u izdanju knjižare Vasić i Horvat⁴ zadržan pravilni poredak koji je potrebno usvojiti bar sada, prilikom pedesete godišnjice Pjesnikove smrti.⁵

Lunaček se uopće stavlja u pozu najbolje obaviještenoga, otuda su i moguće takve pogreške. Da bi opravdao svoju lekciju, on umjesto »Tiho tada...« (četvrta kitica, prvi stih) predlaže »Tiho hoda...« To je valjda ona »pogrješka« — za koju on »ne zna«, »akoprem je posve opravdana« (?!). Predlažući tekst »tiho hoda« Lunaček bi na neki način htio skrbati pjesmu koju je sam rašio, a koja je, u svojoj narativnoj liniji, u ekspoziciji teme, bila i te kako jasna. Poslušajmo samo zvučne efekte na kojima pjesma počiva pa će nam Lunačekova pogreška biti lako uočljiva. Viču ti veseli, bezbrižni, gotovo bismo rekli djetinjasti Vidrićevi bozi, viču (ovdje posebno treba istaknuti inverziju glagola i vrijeme: prezent, taj vječni Vidrićev prezent, i — zvučno — zahvaljujući inverziji, ponajprije viku, a tek onda tvorce te vike, bogove); viču, dakle, bozi, a onda se i nad njih nadnosi, visom pliva, kako to pjesnik veli, »ona nojca silna« (slaba reminiscencija narodnog frazarija), koja se hvata svega, pa i staništa višnjih bogova, — Olimpa. I kako god forma »zaliješe« bila nespretna (ritmički ovisna o glagolu »zaplavila« iz prethodnog stiha), toliko je glagol sam podesan da sugerira blagu, tihu postupnost smračivanja: jedan od boljih primjera onoga što je kritika, zbunjena neskladom između nepotpune forme i bogate

evokativnosti, nazivala Vidrićevim šarmom. I konačno, još jednom prezent: tiho bruji umilna pjesma koja će, zajedno s nastupom noći, stišati viku bogova, — »pjesma zvoni tiha i umilna«.

Druga kitica prati taj proces: vika se stišava i prestaje, a pjesma je sve jača i jača. Odakle je, tko je pjeva, ne zna se; tek ona je, *tiha i umilna* ispočetka, sad sve jača, određenija, ona je *vječna, sveta*, moćnija i smisao-nija od vike bogova. Pozadinu te pjesme, upravo zavjesu tišine o koju se pjesma to jasnije odbija, daju iduća tri stiha: svemir i njegovi azurni prostori, oblaci koji te prostore ističu svojom gustinom i tamom (otud i atribut »granitni«, otud slika: »svod«). A nad svim tim još jedna tišina: javlja se mjesec koji u ovom klasičnom raspoloženju mora dobiti klasično ime Selene. I stih je takav, blag i tih (kako to zahtijevaju omiljeli Vidrićevi atributi), »Pomalja se blagi lik Selene«, bez ijednoga grubog spleta konzonanata (kakav je, uostalom, i završni stih prve kitice, »Pjesma zvoni tiha i umilna«, gdje zvučan suglasnički sklop »zvoni« treba da izazove sonorni efekat).

I time je prvi dio pjesme logički zaokružen. Sad se javlja lijepi Sminthej (da je to pjesnik, pjesnik uopće, jasno je: lijep je, ima liru, stišava viku bogova...) i svojom pjesmom otkriva tugu Olimpljana. Njihova je vika zamrla, »tijela« su im još možda uzdrhtala, ali »duš« njihova nutrina (po čemu su stvoreni na sliku i prilikom čovjeka), nijeme su i tugom ispunjene. Lira pjesnikova orfejski kroti i prirodu, i bogove, i njihovu tugu. I pjesmu, koja je tiho počela u prvoj kitici, pojačala se u drugoj, a evo sad, potkraj četvrte, zamire, nestaje, gubi se, dok u naknadu za nju pjesnik otvara tišine i prostore, ali prikazujući ih slikarskim sredstvima, ne više zvučnim, kao dosad. Tiho i umilno pojavila se pjesma, tiho, tugaljivo i milo zamrla, ali sada odmičući »jasnim, vječnim putem i daljinom«. Pjesma odmiče, a ostaju bozi, okupani »sjajnom mjesečinom«. Stoje zadivljeni. Stoje isto tako i vrhovna božanstva, Zeus i Junona, u svojoj kamenoj, monumentalnoj bjelini i snazi, u svome nijemom ganuću: sve je prevladano, i vrijeme i život. Bogovi su samo ljudi, s ljudskim strepnjama i patnjama,

³ *Pjesme*, priredio Dragutin Tadijanović, Zora, Zagreb 1950, str. 65—66.

⁴ *Pjesme*, Vasić i Horvat, Zagreb [1941].

⁵ To je i učinjeno u kritičkom izdanju: Vladimir Vidrić, *Sabrane pjesme*, uredio Dragutin Tadijanović, JAZU, Zagreb 1969, str. 50 i Vidrić, Domjanić, Nikolić, *Pjesme*, PSHK, knj. 74, Matica hrvatska / Zora 1970, str. 68. (Vidrića priredio Antun Šoljan.) Konačni tekst pjesme vidi ovdje na str. 147.

i za njih je, kao i za ljude, život mučan i težak, lijep upravo zato što se radost prepleće s tugom, a ponekad se i posve stapa s njom: kako upozorava i antička tragedija.

Što, međutim, predlaže Lunaček? Posve je jasno da su pjesma iz četvrtog stiha prve kitice i pjesma iz prvog stiha druge kitice zapravo gradacija istog pjevanja koje zamire u četvrtoj strofi. Sminthej i ne pjeva, on samo »dira strune«, njegova lira stišava sve, a to je motiv ove Vidrićeve pjesme: ostvarenje apsolutne tišine, smirenja, za kojim njegova poezija, sa svojim toliko poznatim, toliko domaćim, a ipak sugestivnim atributima, uporno teži.

I konačno, jedan tehnički dokaz: u »Životu« se sve pjesme, kad su prelomljene, čitaju vertikalno. Tako se čitaju i druge Vidrićeve pjesme, *Elije Glauko*, *Pompejanska sličica*, *Perun*.⁶ Nema razloga da se na ovoj primijeni drugi način.

Nazor je, odgovarajući Barcu, načio nekoliko problema koji su, po mome uvjerenju, temeljni za razumijevanje Vidrićeve lirike. Osjetio je, ponajprije, onaj raskol u Vidrićevu doživljaju svijeta, raskol koji zapravo predstavlja muzu Vidrićevu. Možda je on to izrazio romantičnim riječima, pristat ćemo, no misao je točna. Nazor piše:

»Pjesme *Sjene* i *Kipovi* idu — rekao bih — također u tu grupu [tj. zajedno s pjesmama kao što su *Pejzaž II*, *Mrtvac* itd; I. F.]: uvijek ista antiteza. Visoko nad nama sjajno nebo s oblacima, a dolje, na zemlji, ukočenost, hladnoća, starost (i Ribar i Mrtvac su stari). Čak i naša, toliko opjevana ljubav (*Kipovi*) nije sve; prolazna i osuđena na krutost također je i ona.

Valjalo bi pročitati malo dublje i pjesmu *Ambrozijska noć*. Nije mi jasna. Al' u njoj ipak ima nešto, slutim. Zevs šalje od sebe Junonu, jer je nastupio čas viši, svetiji, svečaniji no što je onaj što ga proživljavamo u ljubavnom zagrljaju. Veli Zevs: »Pođi, Juno. Čas je, dah i život/U okrilju vječnosti zadrijemo.« To me sjeća na »hladne bogove ljubavi« u pjesmi *Kipovi*. Da, zadrijemati u okrilju vječnosti! Tko to nije,

u dubljini svoje biti, nesvjesno, zaželio! Eto, čak i bogovi! Što je taj naš ljudski život, u kome Vrač svršava kao onaj Mrtvac?⁷

Tako Nazor dodiruje neke od bitnih osobina Vidrićeva stvaralaštva. Posve je ispravno povezao dojam *Ambrozijske noći* s dojmom što ga stvaraju stihovi pjesme *Kipovi*, osjetivši prije svega onu toliko karakterističnu treću dimenziju u Vidrićevoj lirici: tišinu, prostor i kretanje, upravo odmicanje u njemu. Ne znam treba li Zeusovu rečenicu »Pođi, Juno« shvatiti kao poziv ili kao nalog; to jest, odlazi li i Zeus ili ostaje. Možda to i znači upravo ono što Nazor sugerira: blago izvijanje iz ljubavnog zagrljaja. Možda. A možda je to poziv da zajedno utonu u prostore koji su u prethodnim kiticama tako sugestivno evocirani; u ime toga i valja usvojiti lekciju iz Vasićeva (odnosno Horvatova) izdanja. Stihovi: »Pjesma zvoni tiha i umilna. / Jače zvoni pjesma vječna, sveta...« svojom strukturom sugeriraju osjećaj prostornosti. U ta se dva stiha svega dvaput nalazi glagol, *zvoni*, isti subjekt, *pjesma*. Atributi *tiha*, *umilna*, *vječna*, *sveta* samo pojačavaju taj osjećaj. Isti dojam stvaraju i dalji stihovi: »U azurnoj dalji vasselene / Pod granitnim svodom od oblaka / Pomalja se blagi lik Selene.« Upravo takvi stihovi obaraju zahtjev da se pjesnik služi takozvanim »prirodnim« redom riječi. Istina je, međutim, da sa gledišta umjetnosti postoji samo jedan red riječi — prirodan; tek što je to »prirodno« u svakoj prilici drugačije. Jer ustvrditi da je: »Blagi se lik Selene pomalja pod granitnim svodom od oblaka, u azurnoj dalji vasselene«, — da je to takozvani prirodan red riječi, znači zapravo negirati pjesnikov doživljaj. Ne radi se naravno u stihovima o »količini« materijala što će ga pjesnik iznijeti pa onda, po tome, o poštivanju neke apstraktno shvaćene gramatičke norme. Svaka pjesma ima, takoreći, »svoju« gramatiku, jer svaka na svoj način konkretizira jezični institut. A uostalom, »poredak riječi« isto je tako metaforičan termin, i samo ga tako možemo prihvatiti, jer bi inače značilo da je poredak riječi sastavan i nepogaziv dio pjesničke tehnike; dok,

⁶ Vidi »Život« II/1901, 3, 78—79.

⁷ Usp. Antun Barac, *Vidrić*, Matica hrvatska, Zagreb 1940, str. 129—130.

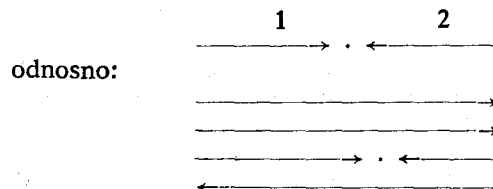
naprotiv, svaka konfiguracija jezičnog izraza nosi sa sobom i novu količinu i novu jakvoću sadržaja. U tome je, da budem još jasniji, i vrijednost objektivno banalnih Vidrićevih atributa. Isturen na prvo mjesto, prisiljen da nosi težinu glomazne rečenice, atribut *blagi* bio bi gola tvrdnja; uklopljen u pjesnikov poredak stihova, taj atribut postaje istovremeno i prilog i apstraktna imenica: on prije svega određuje lik Selenin, zatim prikazuje način na koji se taj lik pomalja, i, konačno, daje čitavom prizoru karakter *blagosti* koja se posve slaže s tišinom i umilnošću iz prijašnjih stihova. A postupnost s kojom se mjesec pojavljuje otkriva u isto vrijeme mirnu prostornost o kojoj smo govorili: »U azurnoj dalji vasselene / Pod granitnim svodom od oblaka / Pomalja se blagi lik Selene.« Isto, možda još i više, treba reći za stihove »Tiho tada tugaljivo, milo, / Jasnim, vječnim putem i daljinom / Zamrla je pjesma«, jer i oni otvaraju prostore kakvih dotad u hrvatskoj lirici nije bilo. Kranjčevići su prostori dramatični, oni prije svega stoje neprijateljski prema čovjeku i romantički izazivaju njegov protest. Vidrićevi su prostori isto tako beskrajni ali blagi, tragični ali rezignirani, bolni ali diskretni. Treba primijetiti prividni nesklad između stihova »... stoje Zevs i Juno / Bijeli silni, zagrljeni *nijemo* — / I govori Zeus«. Međutim, kao i svi dobri stihovi Vidrićevi, i ovi su puni *staccata*, između svake riječi kao da stoji cezura, koja usporava. Upravo u tome usporenom ritmu sugerirani su prostori o kojima govorim. Prostornost Vidrićevi stihovi ostvaruju uz ostalo i rasporedom riječi. Od četiri stiha, koliko ih ima, na primjer, ova četvrta kitica, odnosno od dvije rečenice sadržane u njima, podmet i prirok i jedne i druge rečenice nalazi se u trećem stihu. Pogledajmo kako je ta kitica građena. Ako, prema prirodnom očekivanju nosioca radnje, prihvatimo misao da čitateljeva pažnja sva stremi prema tom nosiocu, prema subjektu i prema njegovoj akciji (dakle predikatu), onda je jasno da rečenična inverzija akumulira to iščekivanje, potencira ga, ukratko da sva rečenica konvergira prema subjektu i predikatu; onda je, nadalje, jasno i to da su dodaci, zato što su postavljeni naprijed i što u početku nemaju uza što da se vežu, s jedne strane

apsolutizirani, s druge strane bogatiji sadržajem. Apsolutizirani, jer nisu samo komplementarni, nego prisiljavaju čitatelja da doživljava njihov sadržaj; bogatiji značenjem, jer njihov niz, slijed i trajanje evociraju u čitaocu sadržaje kojih ti dodaci sami po sebi nemaju. Moramo li upozoriti da sadržaj stiha (odnosno kitice, odnosno pjesme) nije nikad aritmetički zbroj sadržaja riječi od kojih je stih (odnosno kitica, odnosno pjesma) sastavljen, nego nova kvaliteta, u koju kritika mora proniknuti?

Vraćajući se na početnu misao, mogli bismo na tim stihovima izvršiti nekoliko »eksperimenata«. Mogli bismo, prije svega, uspostaviti nekakav »prirodni« red riječi, naprimjer: »Pjesma je tada tiho, tugaljivo, milo zamrla jasnim vječnim putem i daljinom.« I dalje: »Bozi stoje obasjani sjajnom mjesečinom.« Ili, pretvoreno u »stihove«:

*Pjesma je tada tiho, tugaljivo,
milo zamrla jasnim, vječnim
putem i daljinom.
Bozi stoje,
objasni sjajnom mjesečinom.*

Moglo bi se, velim, i tako. Ali to, i svaki takav pokušaj, pokazuje samo da je struktura stiha isto toliko umjetnička kategorija koliko i slika, sadržaj, figure, jezik i ostalo. Ovdje struktura stiha duljinom sugerira nešto čega u sadržaju nema. Napomenuli smo već da stihovi konvergiraju prema kraju rečenice, a upravo ta pojava daje im posebnu muzičku strukturu. Obratno, u istom stihu, odmah na početku iduće rečenice, nalaze se i predikat i subjekat. Usvojimo li, metaforički naravno, tu činjenicu konvergiranja rečenice prema objektu, morat ćemo za drugi slučaj prihvatiti obratno kretanje (obratno u smislu redosljeda riječi) dakle:



Naravno, crtež je — po smislu — aproksimativan i ne treba ga shvatiti »doslovno«, tojest, kao da riječi iz čitave kitice teže prema onoj (interpunkcijskoj) točki, jer ona ima jedino tu zadaću da dijeli dvije rečenice; nego on samo hoće da istakne činjenicu da je treći stih najjači i najbogatiji; on zapravo u sebi nosi sadržaj kitice, kad bi taj sadržaj trebalo svoditi na materijalni minimum:

*Stišalo se kolo od bogova,
duše su im nijeme — tuge pune.*

[...]

Zamrla je pjesma. Stoje bozi

[...]

*A med njima stoje Zevs i Juno,
bijeli, silni, zagrljeni nijemo —
i govori Zeus: [...]*

Materijalno, čitava se kitica odista daje svesti na taj treći stih, to pokazuje i gornje pojednostavljenje. A što je u njoj izgubljeno? Osim onog apsolutiziranog (kako smo ga nazvali) sadržaja ispuštenih atributa i dodataka, prije svega fonička evokacija zamiranja Sminthejeve pjesme, a odmah uz nju i bogata prostornost, koju ti dodaci otvaraju. Isto, naravna stvar, vrijedi i za idući stih, koji (osim razloga navedenih u njegovu grafičkom prikazu) svoj smisao dobiva u vezi s ostalim. Bozi stoje, i treba ih zamisliti, vidjeti u tipičnom vidrićevskom noćnom osvjetljenju, kao bijelu kamenu grupu »obasjanu bajnom mjesečinom«, pri čemu i opet treba zaboraviti upravo neugodnu banalnost *bajne* mjesečine, a pomišljati prije svega na, gotovo bih rekao, scenski efekat toga bijelog, mjesečinom obasnog skupa. Kako sad istaknuti, u već osvijetljenoj grupi, Zeusa i Junonu? Pred sličnim se problemom, da odem u velike usporedbe, našao i Vidriću mili Mažuranić, kad u bjelini turskih čadorova treba da prikaže isto tako bijel, ali najvažniji, Smail-agin čador; našao se, i suvereno ga riješio: »Agin čador ine natkrilio, / Kano labud ptica bijela / Bijele ptice golubove.« I Vidrić pokušava isto; stih: »Bijeli, silni, zagrljeni nijemo« pokazuje sad smisao i onoga banalnog atributa. A tu nije u pitanju samo sadržaj riječi, nego i njihov položaj. I ako se radi o tome da se pronađe jedna od

tajni Vidrićeve poezije, onda je sigurno da je treba tražiti upravo u tom specifičnom, vidrićevskom ritmu, toliko specifičnom da se on s uspjehom odupire i Vidrićevu nepoznavanju štokavskoga naglaska. Uostalom, ljepota i snaga jedne poezije nije samo, nije isključivo u biranju tema i stvaranju slika. I, ako su te dvije kategorije realne, to jest, ako se dađu do kraja izolirati, onda svakako treba napomenuti da je i pjesnički ritam isto toliko bogat sadržajem i značajan sugestivnošću; naravno, uz pretpostavku da se on uopće može tretirati odvojeno od »teme«, »slike«, »izbora riječi«, njihova »poretka« itd. Stoga mnoge od Vidrićevih dotrajalih poznatih, banalnih atributa spasava prije svega činjenica da ih ne treba ocjenjivati jedino po tome, koliko su (ili možda nisu) slika odnosno tema, nego i po tome što omogućuju pjesniku da ostvari ritmičku cjelinu do koje mu je stalo. Pjesnički jezik Vidrićev sigurno, kao cjelina, pripada među najjednostavnije u hrvatskoj književnosti uopće. I to je činjenica. Ali ne takva činjenica u kojoj treba *a priori* tražiti slabost Vidrićeve poezije. Vidrić je stvarao u doba kad u hrvatskoj književnosti još uvijek nije bio započeo proces osamostaljenja pjesničkog jezika (osamostaljenja u smislu jednog Rimbauda, jednog Mallarméa), što, naravno, ne znači da u hrvatskoj književnosti nije postojao pjesnički klišetizirani izraz, izgrađen još u ilirsko vrijeme, izraz koji se sav oslanja na takozvani govorni jezik, a samo se po izvjesnom tipiziranom izboru iz njega dizao na visinu pjesničke konvencije. Takav je i Preradovićev, i Šenoin, i Kranjčevićev jezik, da spomenemo samo najvažnija imena. I tek u doba moderne počinje se stvarati hrvatski pjesnički izraz novog tipa, pri čemu Vidrić stoji upravo na sredini puta, između staroga i novoga. Dosta je u tu svrhu usporediti njegovu poeziju s Matoševom, pa vidjeti razliku. Tematski se Matoš u mnogome približava Vidriću; ali razlika i nije u temi niti samo u slikama, nego se ona manifestira i kao izraz, kao različit pjesnički jezik. Završetak Vidrićeve *Mrtve ljubavi* (bez obzira na to što je ni sam Vidrić nije uvrstio u *Pjesme*) nije teško povezati s Matoševom *Utjehom kose*:

*Ja sam stao ... I uporno gledao sam nijemo, nujno
U duši mi pečal krenu nezamjetno i nečujno.*

[...]

*I ja znadem, ah, ja znadem, u tišini onih dvora
Usnula je moja ljubav od klonuća, od umora.*

*Blijeda leži među cvijećem. Klonula joj trudna glava.
Nad čelom joj i nad kosom aureola podrhtava.*

A kad kažem da ih nije teško povezati, mislim prije svega na različitost u tretiranju slične teme, na različitost pjesničkog jezika. Paralela Vidrić—Matoš mogla bi se u tom smislu i nastaviti, ali bi ona pokazala, da je Matoš — unatoč svih sličnosti s Vidrićem, pa i unatoč preuzimanju nekih Vidrićevih motiva — različit i modernan po modernijem tipu pjesničkog jezika odnosno doživljavanja.⁸

(1959)

⁸ Vidi u ovoj knjizi str. 52—53, bilj: 54.

O VIDRIĆEVU STVARALAČKOM POSTUPKU

Tema »Ambrozijske noći«*

Godine 1900. objelodanio je Vidrić u časopisu »Život« pjesmu *Ambrozijska noć*. O toj sam pjesmi pisao prilikom pedesete godišnjice smrti pjesnikove, raspravljajući — uz ostalo — i pitanje pravilnog teksta, predloživši rješenje koje je kasnije općenito i usvojeno.¹ U istome sam prilogu obrađivao i pitanje unutrašnje, estetske vrijednosti te pjesme, nalazeći je prije svega u sugestivnom prikazivanju zvuka i prostora, elemenata toliko značajnih za situaciju koju pjesma iznosi. I tu i u drugim radnjama o Vidriću nastojao sam istaknuti jednu od bitnih osobina Vidrićeva stvaranja, osobinu koja je izravno, i reklo bi se uzročno, vezana uz legendu o tome kako Vidrić svojih pjesama nije pisao.² Otkako je Tadijanović ušao u trag najvećem dijelu Vidrićeve ostavštine (teško je vjerovati da nas tu čekaju makar i manja iznenađenja), a sad ga u cjelini objavio u kritičkom izdanju,³ nije legenda samo pobijena, nego nam i pružena mogućnost punog uvida u način i u tehniku Vidrićeva stvaranja. Odjednom je Vidrić — od pjesnika koji stvara neposredno, u času kad ga ponese stvaralački zanos, pjesnika koji je na taj način posve oslobođen,

* Još u prvom godištu »Umjetnost riječi« (1957) objavio je Zdenko Skreb svoju interpretaciju Vidrićeva prvog *Pejzaža*, inauguriravši nov pristup toj osebujnoj poeziji. Ovaj tekst želi podsjetiti i na to.

¹ O Vidrićevoj poeziji, »Književnik«, I, br. 5, str. 5—12, Zagreb, studeni 1959, odnosno u ovoj knjizi; pod naslovom *Zvuk i prostor u pjesmi »Ambrozijska noć«*, str. 133—144.

² Svi su ti radovi okupljeni u ovoj knjizi, pod zajedničkim naslovom *Poezija Vladimira Vidrića*. (str. 125—231.)

³ *Vladimir Vidrić, Sabrane pjesme*, uredio Dragutin Tadijanović, objavljeno u kolekciji *Hrvatski pjesnici* koju izdaje Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1969. Svi citati objavljuju se ovdje prema tom izdanju u čijim se obilnim napomenama nalazi i historijat Vidrićeve ostavštine (posebno na stranama 155—165). Vidi u ovoj knjizi str. 224—231.

upravo lišen mučnih kolebanja i traženja što obično prate stvaraoc — postao pjesnik s neočekivano mnogo mučnih, upravo bolnih započinjanja, brisanja, ispravljanja i dotjerivanja. Pa ako je stvaranje radost, naša je predodžba o Vidriću desetljećima bila slika o čovjeku kojemu je pjevanje lakoća, višak one životne energije koja se, kao drhtava pjena, prelijeva preko blistave, prozirne, opojne čaše života: Vidrić, — otuda upornost legende i žaljenje onih kojima istina kao da je poremetila dragu, privlačnu, gotovo obiteljsku zabludu, — Vidrić kao da je time grubo gurnut među one koji nisu radošno bezbrižni nego mučno zabrinuti, kojima govor ne teče sam od sebe, nego su teški na riječi. Lepršavost Vidrićevih stihova, osobinu koja nas toliko plijeni već pri prvom dodiru s njegovim stihovima, ta spoznaja kao da je opteretila tegobom i dugotrajnošću traženja. I o tome sam pitanju pisao, istom prigodom, analizirajući autograf poznatog Vidrićeva *Jutra*, pokazavši — čini mi se dovoljno jasno — koje je vrste bio Vidrićev stvaralački postupak.⁴

U to još doba nismo znali da je *Ambrozijska noć* krajnja točka dugoga i upornoga procesa što su ga Vidriću mili klasici nazivali *labor limae*, da i ona ima najmanje toliko tragova koliko je ostalo za *Jutrom*. Uostalom, *Jutro* je već i prije Tadijanovićeve otkrića uživalo poseban položaj u okviru vidrićevske tekstologije. U »Hrvatskom salonu«, gdje je pjesma prvput objavljena, početkom prosinca 1898, bila je ona dulja za tri kitice. Kritika je danas gotovo jednodušna da je *Jutro* jedna od najljepših Vidrićevih pjesama, što je možda utoliko čudnije kad znamo da ta suglasnost pripada pjesmi koja je doživjela toliku, iako doduše uspješnu, amputaciju. Već ta činjenica: da je pjesmi bilo moguće, ne samo bez štete nego upravo na očitu korist, otkinuti tri posljednje kitice, — već ta činjenica govori o posebnom karakteru Vidrićeve poezije. Tako nam se Vidrićeva poezija ukazuje kao izbor iz (postojećih i zamišljenih) većih cjelina. Njezine su pretpostavke mnogo šire

⁴ Vidi članak naveden u napomeni 1, str. 12—25, odnosno u ovoj knjizi str. 154—166. pod naslovom *Rađanje pjesme. Uz Vidrićevo »Jutro«*.

i opsežnije negoli se to po pjesnikovu sažetu opisu može i naslutiti. Upravo tome posvećeni su ovi reci.

Tekst pjesme glasi:

AMBROZIJSKA NOĆ

*Viču bozi — a nad njima visom
Zaplavila ona nojca silna;
U Olymp se zalijaše sjene,
Pjesma zvoni tiha i umilna.*

*Jače zvoni pjesma vječna, sveta —
U azurnoj dalji vasedene.
Pod granitnim svodom od oblaka
Pomalja se blagi lik Selene.*

*Zlatnu liru uze lijepi Sminthej
I u božjem krugu dira strune —
Stišalo se kolo od bogova,
Duše su im nijeme — tuge pune.*

*Tiho tada, tugaljivo, milo,
Jasnim, vječnim putem i daljinom —
Zamrla je pjesma. Stoje bozi
Obasjani bajnom mjesječinom.*

*A med njima stoje Zevs i Juno,
Bijeli, silni, zagrljeni nijemo —
I govori Zeus:
»Pođi, Juno. Čas je, dah i život
U okrilju vječnosti zadrijemo.«*

U najnovijem, kritičkom izdanju, u skupini autografa nedovršenih odnosno neobjavljenih pjesama, ima čak pet tekstova⁵ pod nazivom ambrozijske noći (VID 3 — VID 7), premda ni jedan od njih nije autograf odnosno makar fragment poznate nam *Ambrozijske noći*. Objavljujući dio Vidrićeve ostavštine, u »Republici« 1959, Tadijanović je tekst opisan u kritičkom izdanju pod sig-naturom VID 1 objavio kao dvije pjesme, da bi u kritičkom izdanju oba teksta spojio u jedan, s napomenom: »Držeći se uputa dra Oreškovića, u Republici su, izme-

⁵ U izdanju koje se navodi u napomeni 3, Davor Kapetanić objavio je prilog *Transkripcija rukopisa Vidrićevih pjesama*. Tek nam taj prilog omogućuje relevantan razgovor o Vidrićevu stvaralačkom postupku.

đu ostalih, objavljene pjesme *Vrh moga čela...* i *Ah, u grudi se mojih...* kao dvije različite pjesme; no one su ista, nedovršena pjesma, pisana u istom metričkom obliku, pa su tako i objavljene u ovom našem izdanju, tj. kao jedna pjesma, pod naslovom početnih riječi prvoga stiha *Vrh moga čela...*⁶ Prvi je put, osim Oreškovićevih uputa, redaktora vodio osjećaj različitosti dviju cjelina, drugi put istovjetnost, upravo susjedstvo gornjih fragmenata. Napomenimo zasad samo toliko da i za jedno i za drugo mišljenje ima valjanih opravdanja, odnosno da i jedno i drugo ulazi u sklop Vidrićeva poimanja poezije.

Obratno, cjeline *Bako vodi pjesmu...* i *Noć je došla...* objavio je Tadijanović oba puta kao zasebne pjesme, bez obzira na mnogo veću povezanost sadržaja i, kao gore, očitu metričku istovjetnost. Ne treba mnogo napora pa da se spoje u jedno i dva fragmenta koja je Tadijanović objelodanio pod gornjim natpisima, i još po koja krhotina iz spomenutih pet autografa i, konačno, po Vidriću objavljena prava *Ambrozijska noć*, krajnja točka tolikih okušavanja. Prihvatimo li takvu mogućnost, mogli bismo zaostalu građu oblikovati kao uvod u konačnu verziju i dobiti tekst sastavljen čak od sedam dijelova:

Ambrozijska noć

[1] *Noć je došla pa je svuda tiho:* [Noć je došla, str. 61]
I u lugu i na bijeloj stazi
I pod nebom i pod hvojom tamnom
I pod zvijezdom koja izilazi.

I pod zemljom. — U visinah veljih,
U vedromu kolu od bogova:
Cimbal zvoni, ljuven stih romoni,
Kruži čaša i puni se s nova.

[2] *U rujnome svjetlu niču glave,* [VID 7, str. 114]
Divna uda, uzigrane grudi,
Niču bozi, gdje kad ruka krene
Pa se čašu dohvatiti trudi.

⁶ Nav. izdanje, str. 219.

[3] *Baku toči ljepotica Heba,* [VID 7, str. 115]
S usta njegovih buči stih i vrije,
U božice Hebe crno oko
Ispod vijenca koji čelo krije.

[4] *Bako vodi pjesmu, Heba toči,* [Bako vodi pjesmu, str. 60]
Ovjenčana neuvelim cvijećem.
Sve je pjano! Sve je uzigrano
Divnim pilom, Bakovim umijećem.

Sve se kreće. Divne nage žene
Nad oblaci lebdeć kolo viju,
U rumene hvataju se ruke,
U usta se ljube pa se smiju. —

I žamore bozi. Nektar piju.
Kaplja pada niz čaše i grudi,
Iskričavom promeće se zvijezdom
I ko zvijeda u svemiru bludi.

Grle se i ljube vječni bozi,
S usta njihovih buči stih i vrije,

[5] *Sklanjaju se njine divne glave* [VID 6, str. 113]
I žamore [...]

[6] *Cimbal ori, ljupki smijeh žamori,* [VID 4, str. 106]
Ceri neba grle se i smiju,
Naginju se u vilovnom kolu,
Krile ruke, čarne oči kriju.

[7] *Viču bozi — a nad njima visom* [Ambrozijska noć]
Zaplavila ona nojca silna;
U Olymp se zalijaše sjene,
Pjesma zvoni tiha i umilna.

Jače zvoni pjesma, vječna, sveta —
U azurnoj dalji vasselene.
Pod granitnim svodom od oblaka
Pomalja se blagi lik Selene.

Zlatnu liru uze lijepi Sminthej
I u božjem krugu dira strune —
Stišalo se kolo od bogova
Duše su im nijeme — tuge pune.

*Tiho tada tugaljivo, milo,
Jasnim, vječnim putem i daljinom —
Zamrla je pjesma. Stoje bozi
Obasjani bajnom mjesečinom.*

*A med njima stoje Zevs i Juno,
Bijeli silni, zagrljeni nijemo —
I govori Zeus:
»Podi, Juno. Čas je, dah i život
U okrilju vječnosti zadrijemo.«*

Ambrozijska se noć mogla opjevati i tako. Pjesnik to, dakako nije učinio, ali je dao elemente — ove kojima smo se poslužili i druge kojima nismo — da se predloži ovakav tekst. Nitko neće, a najmanje bismo to mi učinili, zagovarati gornji tekst, premda je teorijski moguće, jer sav je pjesnikov. Nitko to neće učiniti iz razloga toliko razumljivih da ih čak nije potrebno ni navoditi. Pa ipak, što pokazuju objavljeni autografi, i što bi, za njima, željela pokazati gornja »pjesma«? Dvoje: prvo, da slijed onoga što možemo nazvati Vidrićevim nadahnutim nije tekao onako kako smo navikli zamišljati; ne dakle čaša u ruci, stih na usnama i zadivljeni slušaoci koji uzbuđeno nastoje zapamtiti nadahnut govor pjesnikov...; nego se odvijao kao još neizgrađena, široka ali jasna vizija koju pjesnik, u samoći stvaralačkog napora, neprestano podvodi idealnom obliku; i drugo: da već uočena srodnost, odnosno povezanost među nekim Vidrićevim pjesmama (takvi su na primjer počeci pjesama *Roblje* i *Dvije parije*, o čemu sam već pisao⁷) nije ni slučajna ni znak pjesnikove slabosti, nego činjenica koja zahvaća u bit Vidrićeve poezije.

Što smo rekli za veće cjeline, vrijedi i za manje, pa čak i za dijelove stihova. Dovoljno je baciti pogled na prvu stranicu autografa⁸ tih istih stihova:

Na koljenu Bako sjedi Heba

(započeto: Na oblaku Bako)

S ustana mu buči stih i vrije

(S ustana njegovih buči stih i vrije)

⁷ U ovoj knjizi, str. 189—190 i str. 211, bilješka.

⁸ *Isto*, Vidrić, izd. JAZU, str. 104—105.

Trepti, vjenca lovor pod njim velo

(Trepti vjenca lovor pokri njeno čelo)

Pola gori na polak se smije.

[Rumene joj ruke hvata Bako,

A brani se ljepotica Heba,]

[Rumene joj ruke hvata Bako,

Prosula se njene kose plave]

(Prosula se njena plava kosa)

[Prosuo se zlatan kondir]

[Prosuo se punan zlatan kondir,]

[Rumene joj ruke hvata]

[Rumene joj ruke hvata željno]

[Rumene joj ruke hvata. Njene

Prosule se]

[A brani]

[Rumene joj ruke hvata,]

[A smieši se ljepotica Heba

(I smieši se ljepotica Heba)

I brani se rukom.]

[Rujne ruke Hebe hvata Bako]

[S usana mu buči stih stih]

[Na koljenu Baku sjedi Heba,

Ovjenčana zvjezdama i cviećem.

Zvjezdè silne lieću na oblaku

Ruže niču kano pramaljećem]

[Prosule se njene kose plave]

(Rumene joj ruke)

S usta bogu

Već smo u analizi varijanata pjesme *Notturmo*⁹ upozorili na činjenicu da se Vidrićev postupak gotovo redovito sastoji od »reduciranja« obilnog, sa gledišta estetičke suvišnog materijala. Kako je radio pišući, tako je Vidrić postupao i usmeno, prilikom recitiranja svojih stihova. U maločas navedenim fragmentima, koji se nisu realizirali ni u jednoj od objavljenih odnosno sačuvanih pjesama, Vidrić gotovo »doslovno« prati ono što smo već jednom nazvali rađanjem pjesme. A ono je dvostruko, bar u ovom dijelu, uokvireno je dvjema gotovo dovršenim kiticama od kojih obje počinju tako reći istim stihom: »Na koljenu Baku sjedi Heba«, s tom

⁹ Značenje varijanata. Uz Vidrićevu pjesmu »Notturmo«, str. 205—212.

razlikom što se u prvoj varijanti nastavak odnosi na Baka, a u drugoj na Hebu. Ta je neopredijeljenost najavljena već u prvom stihu prve kitice. Vidrić je stih započeo »Na oblaku Bako«, zatim je taj početak precrtao pa za bliže određenje Baka »dopisao« Hebu koja mu sjedi na koljenu. Iduća tri stiha pripadaju njemu, tek se u slijedećoj kitici spominju Hebine rumene ruke koje Bako grli. U donjoj kitici Heba sjedi Baku na koljenu, ali stihovi koji dolaze pripadaju njoj, dio su njezina opisa. Nije manje zanimljivo ni ono što se nalazi između tih dviju relativno dovršenih kitica. Po uzoru na homerski atribut uz Heru, koja je uvijek »bjeloruka«, Vidrićeva je Heba uporno rumenih ruku, tek je u posljednjem pokušaju da se atribut izmijeni uzet sinonim *rujne* ruke. Još je zanimljivije pratiti kako Vidrić, idući za vlastitim značenjima, mijenja značenja pojedinih riječi, udružujući ih sad s jednim sad s drugim pojmom. Dovoljno je pripaziti kako varira sadržaj glagola »prosuti«: prvo se prosipaju kose, zatim se prosipa kondir, — znak da je Vidriću više stalo do zvukovne i sadržajne vrijednosti pojedinih izraza, a da njihovo značenje mijenja povezujući ih uz novu riječ; radije zadržava izraz koji mu je mio, a nijansu koje taj izraz nema postizava izmjenom u sintagmi. Ovdje stih buči i vrije, lovor trepti, čelo gori, kosa se prosipa: težina je neprestano na glagolima, a njihova se vrijednost određuje imenicom koja nosi radnju.¹⁰ Kao da neki nemir, srsi, ustreptalost obuzimaju ovo razigrano društvo nebesnika, da bi se kasnije, slijedeći nadahnuće koje smo pokušali rekonstruirati u našem tekstu Vidrićeve vizije Ambrozijske noći, sve stišalo u dubokoj, zreloj tuzi homerski bijelih, monumentalnih Zeusa i Junone.

To je uostalom i bila nakana ovih redaka. Pokazati kako legenda o Vidriću nije nastala slučajno, nego je imala opravdanje u njegovu poimanju poezije: stegnut opsegom, Vidrićev je opus neobično širok obuhvatnošću različitih vremena i prostora, situacija i raspoloženja.

¹⁰ Drugi put to može biti imenica, kao na primjer u fragmentima: »I oko trne, glas mu tih slabi, / I oko toči krvavo i plamno, / I zemlju drobi, baca se pomamno) / I zemlju baca bjesno i pomamno,«; nav. izdanje, str. 108, razm. I. F.

Po toj osobini njegove pjesme kao da se prelijevaju jedna u drugu, granice među njima, upravo među njihovim osnovnim raspoloženjima, kao da nisu čvrsto povučene. Otuda mogućnost da se ambrozijska noć javi u tri pjesme; da se, možda, spoji u dvije; pa čak i u jednu, kako smo to mi učinili. A trebalo je pokazati i drugo: kako velik broj varijanata Vidrićevih pjesama, varijanata poznatih i prije negoli je Tadijanović objavio ostavštinu, potječe upravo iz činjenice da je Vidrić, recitirajući, iskušavao sve što je prethodilo objavljivanju, onome što je on cijenio kao konačan oblik. Prijatelji su bilježili ono za što su mislili da je puka, usputna ali divna igra Lackova. Vidrić je, međutim, stvarao pomno i odgovorno. Tako nam se ono što smo znali iz triju varijanata potpunih tekstova *Notturna*,¹¹ sad još jednom potvrdilo pripremljenim i konačnim stihovima *Ambrozijske noći*.

(1970)

¹¹ Vidi ovdje, str. 205—213.

RAĐANJE PJESME

Uz Vidrićevo »Jutro«

Nasuprot legendi prema kojoj Vidrić svojih pjesama nije pisao, nego ih stvarao u sretnim časovima paganskog božanskog nadahnuća, jasno je danas da je Vidrić stvarao neobično polako i pomnjivo, pa su istinita naslućivanja Barčeva, izrečena u njegovoj monografiji: »Različite verzije njegovih pjesama, koje nisu objavljene u zbirci, pokazuju to [da je trebalo mnogo napora dok je zaista iskazao ono što je želio reći; I. F.] još bolje: iz njih se vidi kako je njegov prvotni izraz bio ukočen, tvrd, daleko od onoga što je pjesnik mislio reći i što je rekao u konačnoj redakciji pjesme.«¹ Ili: »Iz načina dakle kako su Vidrićeve pjesme dopirale u svijet ne može se zaključiti da su one bile improvizirane, nego obrnuto — da su bile plod dugotrajnijeg i savjesnog rada. Taj je rad bio vjerojatno trajniji i savjesniji nego što ga je poznavao ijedan hrvatski lirik.« I to je puna istina. Jedino što je Barac, iako je naslutio Vidrićeve umjetničke napore, ipak povjerovao u to da je Vidrić pjesme gradio i popravljao u sebi a provjeravao ih tek u prijateljskom društvu: »Mnogo je lakše napisati pjesmu i popravljati je pomalo u rukopisu nego ne pisati je i učiti je uz to napamet.«² Toliko je uporna bila legenda, da joj je i znanost povjerovala. A istina je (istina o tobožnjem nepisanju Vidrićevih pjesama) posve drugačija. Moglo se to vidjeti već i po Lunačekovu izdanju. On jednako tvrdi da Vidrić nije pjesama pisao, a sam na str. XXXV svog predgovora donosi »faksimile Vidrićeva rukopisa«, i to pjesmu

¹ Usp. Antun Barac, *Vidrić*, Matica hrvatska, Zagreb 1940, str. 48—49.

² *Isto*, str. 39.

Dvije parije, koja nije nigdje objavljena, dakle se ne radi o rukopisu za zbirku pjesama. I još na nekoliko mjesta spominje Lunaček kako ima Vidrićevih rukopisa, no ostaje pri svome. Tek je Tadijanović, objavivši dijelove Vidrićeve ostavštine i najavivši objavljivanje svega što je sačuvano, s dokumentima u ruci pokazao upravo ono što je Barac samo naslutio, naime »rad trajniji i savjesniji nego što ga je poznavao ijedan hrvatski lirik«. U članku *Vidrić je svoje pjesme — pisao*³ spominje Tadijanović i rad na pjesmi *Jutro*: »Na jednome [papiru] su ispisane pune četiri strane varijanti klasičnog *Jutra*«, što je toliko zanimljivije, jer je *Jutro* već i prilikom objavljivanja doživjelo najkrupnije izmjene: ono je jedina Vidrićeva pjesma kod koje se autor odrekao čak triju (posljednjih) kitica. »Valjalo bi, — završava Tadijanović — na temelju Vidrićevih rukopisa u njegovoj književnoj ostavštini provesti dublju analizu njegovih pjesama, kako ih je sâm objavio; pokazalo bi se još očitije s koliko je ozbiljnosti i odgovornosti prilazio Vidrić svome pjesničkom djelu.« Potaknut tom mišlju odlučio sam dati prilog upoznavanju tehnike Vidrićeva stvaranja analizirajući upravo pripremni rad oko pjesme *Jutro*.

Velim namjerno pripremni rad. Kad čovjek pogleda te četiri sitnim rukopisom ispisane strane različitih verzija, započinjanja i varijanata, postaje mu jasno kako je zapravo Vidrić ostvarivao svoje pjesničke zamisli.

Evo pjesme u konačnoj verziji:

JUTRO

*Svitaše. Još bi tama u lugu.
Pan se ukaza s omašnim mijehom,
On stupi na čistac pod jasiku tanku
I tu se oglasi smijehom.*

*Plahe su sjene došle iz tame
I plesat stale na zelenoj travi.
Bile su divlje plavojke Nymphe
S bijelimi vijenci na glavi...*

³ Dragutin Tadijanović, *Vidrić je svoje pjesme — pisao*, »Narodni list« XI/1955, 3049, 4, Zagreb 17. travnja.

*A svitaše jutro. Rosa je pala,
Pa se u krupnih kapljah blista.
Sja jutarnja zvijezda. Dršće i trepti
Jasika širokog lista.*

*Pod jasikom ljupko žamore dude
A igra kolo naoko Pana.
A šumi lug — to ide vjetar
O prvom osvitu dana...*

Tako je *Jutro* objavljeno u *Pjesmama*, koje je Vidrić sam uređio. Međutim, u prvoj verziji⁴ nalaze se još tri kitice:

*O jasiku Pan poduprt sviri;
Sve se ceri nad bučnim mijehom,
Kadikad stane, zapjeva pjesmu
I pjesmu poprati smijehom.*

*A pjevo je Pan: »U tamnoj šumi,
Gdje se srebrni stijena u vodi —
Tamo ću ljubiti plavojku nimfu,
U divljoj i pustoj slobodil!«*

*A pjevo je Pan — i dok je pjevo
Stala je rudit zora rana:
Vjesnica sreće čarnog proljeća
I sjajnog sunčanog dana!*

Pjesnik je sam osjetio nešto suvišno u ovim stihovima, nešto što narušava prethodnu cjelinu. Smetao ga je sigurno nesklad između relativno uspjele druge kitice i ostalih dviju. I ono »svirenje«, i »cerenje«, i već iskorištena rima »mijehom — smijehom«, i čitava treća kitica koja banalnim rekvizitima ponavlja (i kvari: »zora rana«, »sreća čarnog proljeća«, »sjajni sunčani dan« ...) već izrečeno svitanje. No što je najgore, bez obzira na pjesnikov zahvat, odstranjene tri kitice zaista djeluju kao nalijepljene i u cjelini odudaraju od onoga što je danas Vidrićeva pjesma *Jutro*. Dok je ona danas čitava u jednom prozirnem, tek naglašenom raspoloženju, sva u nagovještajima, puna neke tihe sjetе kojom su ispunjeni i najvredniji Vidrićevi motivi, dotle u uklonjenim kiticama ima neki grub, neskladni sen-

⁴ »Hrvatski salon« I/1898, 1, 6, Zagreb 15. prosinca.

zualizam, protivan Vidrićevu idealu distancirane lirike. Sve je u toj pjesmi svježije, prpošno i plaho, puno jutarnje omaglice, bjeline i sjaja. I upravo po tome, kad bi trebalo birati samo jednu pjesmu, mogao bi izbor pasti upravo na *Jutro*, napućeno tipičnim stanovnicima Vidrićeva svijeta, sazdana od tipičnih elemenata njegove pjesničke tehnike.

Dovoljno je baciti pogled na četiri gusto ispisana listića, s brojnim varijantama pjesme pa se uvjeriti o neočekivanoj istini: Vidrić je u sebi nosio neodređene, mnogo šire motive od onih, koji bi se kasnije pretvarali u pjesme. Samo se time dade objasniti ono otkidanje triju kitica (koje se dosad moglo činiti neobičnim), samo se time dade objasniti potreba pjesnikova da na četiri strane, preko šest puta, ispisuje zaokruženu pjesmu, a da još isto toliko puta započne isti odnosno sličan motiv. Time se ujedno, osim prirodnom diskrecijom, objašnjava Vidrićeva težnja da prijateljima recitira pjesme, kao da ih u taj čas sklada: jer Vidrićev način pisanja odgovara posve upravo tim recitiranjima: on je, jednu za drugom, uporno iskušavao različite verzije pjesme. I možda je dio istine o recitiranju »naučenih« stihova u tome što je pjesnik pisao verziju za verzijom (neposredno jednu za drugom, tako bar izlazi iz ove četiri stranice *Jutra*), upravo u težnji da prisjećanjem prisili doživljaj da se što potpunije, što izvornije izrazi.

[Prva strana rukopisa]*

[a] *Veselo svirahu panove dude,
Živahno, glasno pa onda tiše.
Najednom su stale. Pan spusti ruke
I ne htje da svira više.*

*Plahe su sjene došle iz tame
I plesat stale na zelenoj travi.
Bile su divlje plavojke Nymfe
S bielimi vienci na glavi.*

* U Institutu za književnost Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu (Opatička ulica 18), pored ostavština mnogih naših pisaca, nalazi se od 1957. i književna ostavština Vladimira Vidrića: rukopisi, dokumenti, fotografije. Među tima Vidrićevim autografima jedan dio sačinjavaju koncepti poznatih njegovih pjesama (npr. *U oblacima, Jutro*), ostalo su stihovi dovršenih i nedovršenih pjesama, koje je 1951. objavio Dragutin

*A bilo je jutro. Rosa je pala
Pa se u krupnih kapljah blista,
Sja jutarnja zvijezda drkće i trepti,
Jasika širokolista.*

Pod jasikom

- [b] [*Veselo svirahu panove dude.
On se cerio skučen nad miehom.
Kadkad bi stao i oči mu sjahu,
Usne titrahu smjehom.*

(Plahe su sjene došle iz)

*A bilo je jutro. Rosa je pala
Pa se u krupnih kapljah blista.
Sja jutarnja zvijezda. Drkće i trepti
Jasika širokolista.*

*Plahe su sjene došle iz tame.
I plesat stale na zelenoj travi.
Bile su divlje plavojke Nynfe
S bielimi vienci na glavi]*

[D r u g a strana rukopisa:]

- [c] *Plahe su sjene došle iz tame
I plesat stale na zelenoj travi.
Bile su divlje plavojke Nynfe
S bielimi vienci na glavi.*

*Veseo glas zaori u tami,
A onda živo frula zaszviri.
To idjaše pan: u dubokom* lugu
Kud proljetni vjetrić piri.*

Tadijanović uza svoj članak *Neobjavljeni stihovi Vladimira Vidrića* (Republika, VII, br. 10, Zagreb, listopad 1951) i 1955. u članku navedenu u bilj. 3.

Autograf, pisan tintom, danas već izbljedjelom, na papiru formata 23 x 14,5 cm, ima četiri strane, koje se ovdje reproduciraju redom kao u originalu, gdje paginacija nije označena; ako je niz strofa ili stihova u originalu precrtan jednom ili dvjema kosim crtama, ovdje su oni metnuti u uglate zagrade; ako su pak pojedini stihovi ili riječi precrtane ravnom crtom (iznad koje se mjestimice nalazi drugi, definitivniji tekst), takve riječi i stihovi (npr. na prvoj strani 13. i 18. redak) nisu štampani kurzivom nego običnim slovima; zbog lakšega razumijevanja ponegdje je stavljena interpunkcija, iako je u originalu nema. Slova od [a] do [r], u autografu, razumije se, ne postoje.

Ovaj je autograf još potpunije reproduciran i u kritičkom Tadijanovićevu izdanju, str. 96—100. O Tadijanovićevu izdanju vidi ovdje str. 224—231.

* Iznad precrtanih riječi u *dubokom* »onamo u«.

*A bilo je jutro. Rosa je pala
Pa se u krupnih kapljah blista.
Sja jutarnja zvijezda. Drkće i trepti
Jasika širokolista*

- [d] *Iz luga se onih javljahu dude,
Živahno, glasno, a onda tiše.
Najedno su stale. Smieh se razlignu
I dude ne sviraju više.*

- [e] *Negdje su svirale panove dude,
Tamo u lugu.*

- [f] [*Veseo glas zaori u lugu.*]

- [g] *Ljubko se javljahu panove dude
Negdje u lugu. Na zelenoj travi
Plesahu divlje plavojke Nymfe
S bielimi vienci na glavi —]*

A bilo je jutro. Rosa je

[T r e ć a strana rukopisa:]

- [j] [*Ljubko se javljaju panove dude
Negdje u lugu. U polutama na šumskoj čistini
Stajaše silno šumsko drveće]*

- [i] [*Ljubko se javljahu panove dude
Negdje u lugu. U svetoj tišini
Bibaše vjetrić visoka stabla
Na]*

JUTRO

- [j] [*Ljubko se javljahu panove dude
Negdje u lugu. U svetoj tišini
Strujaše vjetrić kroz ogromna stabla
Porasla na šumskoj čistini.*

*Plahe su sjene dolazile rano
I plesat stale na zelenoj travi.
Bile su divlje plavojke Nynfe
S bielimi vienci na glavi.*

*A bilo je jutro. Rosa je pala
Pa se u krupnih kapljah blista.
Sja jutarnja zvijezda. Drkće i trepti
Jasika širokolista.*

[k] Veseo glas

*Milo su svirale panove dude,
Živahno, glasno pa onda tiše.
Najedno su stale. Smieh se razlignu
I dude ne sviraju više.]*

[Četvrta strana rukopisa:]

[l] *Veselo svirahu panove dude.
On se zgrbio sav nad miehom.
Kadkad bi stao i k lugu*

[m] *Veselo svirahu panove dude.
On se sgrbio sav nad miehom.
Čeko je divljak: sve je pogledao
I usne cerio smiehom.*

*Plahe su sjene dolazile s luga
I plesat su stale na zelenoj travi
Bile su divlje plavojke nynfe
S bielimi vienci na glavi.*

*A bilo je Svitaše jutro. Rosa je pala
Pa se u krupnih kapljah blista.
Sja jutarnja zvijezda drkće i trepti
Jasika ši(rokolista).*

[n] *Pod jasikom svirahu panove dude
Živahno glasno — pa onda tiše.
Najednom su stale. Smieh se razlignu
I dude ne sviraju više.*

*Svitaše jutro. Sustaše Nymfe.
Ko vjetrić kad struji talasjem grana
Tako je zvonila panova pjesma,
I Nimfe gledahu pana.*

[o] *Veselo pjevaše pan u lugu,
Odbaciv frulu s omašnim miehom.*

[p] *Veseo glas zaori u lugu,
Odbaciv frulu s omašnim miehom,
Pan zapjeva pjesmu
Bezbriznim smiehom.*

[r] *Veselo svirahu živo žamore panove dude.
Negdje iz luga u lugu, zavaljen sviri,
U tavnom lugu, gdje žubore šume vrela
I proljetni vjetrić piri.*

*Plahe su sjene došle iz tame
I plesat stale na zelenoj travi*

U prvoj verziji [a] dude se čuju odmah na početku, s detaljem koji se kasnije javlja i u *Ambrozijskoj noći*: postupno zamiranje pjevanja, »Živahno, glasno pa onda tiše / Najednom su stale«, što je svakako najbolji dio prve kitice. No pogledamo li je u cjelini, vidjet ćemo zašto je zabačena. S jedne strane njen izraz se ponavlja (veselo svirahu — ne htje da svira), a s druge, situacija je neprirodna: Pan neće da svira, a uto dolaze nimfe i plešu, iz nekog nepoznatog protivljenja, sukoba s Panom. U definitivnoj je verziji obratno. I ne spominjući umjetničku superiornost definitivnog teksta, on je već i sadržajno bolji: sviće, još je tama, javlja se Pan, počinje svirati, a njegova svirka mami nimfe. Naredne dvije kitice gotovo se poklapaju s konačnim tekstom. Njih ćemo uporno sretati u svim varijantama, pa je sad u analizi pjesme jasno dvoje: da one, u neku ruku, sačinjavaju okosnicu pjesme, njezinu »glavnu sliku«, temeljni doživljaj, i drugo, da je Vidrić imao siguran kriterij; ono što je (vidimo to iz konačnog teksta) bilo gotovo, to je ostavljao, vukao sa sobom, uporno ispisivao to žarište doživljaja, ne bi li se i ostali dijelovi što prije i što cjelovitije okupili oko njega.

U drugoj verziji [b] prvi je stih isti, ali se već u drugom javlja motiv iz izbačenih triju kitica. Umjesto zamiranja Panove svirke, odjednom sasvim disonantan detalj s cerekanjem: »On se cerio skučen nad mijehom«, koji u odbačenim stihovima glasi nešto drugačije, ali ništa bolje: »Sve se ceri nad bučnim mijehom.« Iduća dva stiha vežu se uz izbačenu strofu, ali su bolja od nje,

jer u njoj jedna sintagma glasi: »zapjeva pjesmu / I pjesmu poprati smijehom«, što oslabljuje izražaj, u odnosu na prvi, u kojem ima živosti i postupnog prikazivanja Panova držanja: on zastaje, sjaju mu oči, titraju usne. Započet pa precrtan stih »plahe su sjene došle iz...« samo potvrđuju dojam da je Vidrić sam sebi, u sebi, pismeno, »recitirao« stihove i tako obnavljajući ih gradio svoje pjesme.

U trećoj verziji [c] — druga je dvaput precrtana ukrštenim crtama! — javlja se na prvome mjestu motiv plahih sjena, onaj koji smo nazvali okosnicom pjesme. Čitav je, netaknut, ali se za njim javlja posve nov detalj, gotovo bih rekao pokušaj, koji pjesnik ubacuje u već izrađen, provjeren motiv dviju zaokruženih kitica. Samo što je ta nova kitica prebučna, onaj glas što ori u tami nikako se ne može složiti s frulom koja »živo završiri«. Što najavljuje Pana: glas ili frula? A onda, onaj proljetni vjetrić što piri samo zato da stvori kakvu-takvu rimu.

Redosljed je promijenjen, prvo istrčavaju nimfe, a tek za njima Pan. Naporedo s njime javlja se i tema luga s proljetnim vjetrom, tema koja će izbiti kasnije s mnogo više upornosti i detalja [d, e, f, g, h, i, j, m, o, p, r], dok u konačnoj verziji ne nađe pravo mjesto i ne zaključiti razigranu sliku radosnog jutra. Dovoljno bi bilo pratiti razvitak te teme pa vidjeti kako je zapravo Vidrić gradio svoje pjesme i za čim je u izrazu težio.

U novoj verziji [c], kad je već načet motiv luga, početni stih prvih dviju verzija (»Veselo svirahu panove dude...«) dobiva nov oblik. Sad više zvuk dudâ ne pogada čitaoca odmah, na početku pjesme, nego se on javlja postupno, praćen uobičajenim vidrićevskim atributom »milo«. Samo dok u prvim dvjema verzijama Pan sam prekida sviranje, ovdje su tom prekidu uzrok nimfe. Još nekoliko sličnih pokušaja [d, e, f], a onda pjesnik bilježi početak koji će donekle nalikovati na četvrtu kiticu iz konačne verzije: »Ljupko se javljahu panove dude...«. To je početak, pjesniku se stih sviđa, on ga u iduća dva pokušaja [h, i] ostavlja, ali unosi već spominjani motiv stabala [c]. Prvo je tu lug [b]; a za-

tim, prebrisavši sintagmu »u polutama«, pjesnik stavlja »Na šumskoj čistini« i najzad uvodi »silno šumsko drveće. U idućem pokušaju [i] prvi stih i pol identičan je, nakon čega prethodni završetak »čistini« rimom sugerira atmosferu tišine, koju pjesnik naziva »svetom«, ali je briše. U trećem stihu najzad se javljaju »visoka stabla«, koja će u slijedećem pokušaju [j] postati »ogromna« i na kraju posve nestati pod općim nazivom »lug«. Nova verzija [j] po prvi put ima i natpis *Jutro*, konačan i nepromijenjen, bez obzira na to što je čitav pokušaj, pa i naredni [k] odbačen energičnom crtom preko teksta.

No razmotrimo malo taj četvrti ogled [j] cjelovitog teksta. »Sveta tišina« ponovo je u tekstu, tu je i »vjetrić«, ali on sad struji kroz ogromna stabla koja rastu na — šumskoj čistini. Očito, pjesnik nije bio zadovoljan. Druge su dvije kitice već poznate, ali ova uvodna nije bila dobra: prvo lug, zatim stabla, i to ogromna, a rastu gdje? Na šumskoj čistini. Jesu li ona dio šume, ili luga, ili rastu neovisno, to se iz ovog teksta ne zna. Možda je i to razlog energičnoj crti preko svega.

Početak ove verzije [l] prihvaća kao i naredna [m] već okušavane početke [a i b] tek što je ovdje Pan divljak, ali samo u ovom pokušaju, jer je očito da je taj izraz preoštar pokraj atributa »divlje« uz »plavojke nimfe«. Još jednom pjesnik unosi drastični izraz »cerio«, ali ga ovaj put ostavlja zauvijek. Međutim, pokušaj donosi jednu korist. Stih »A bilo je jutro. Rosa je pala...«, koji se javlja u nekoliko verzija [a, b, c, g, j] nalazimo i ovdje, a onda je početak prekršten i napisano, defiinitivno, »A svitase jutro«.

Iduća verzija [n] opet pokazuje pjesnikovo nezadovoljstvo. Ništa još nije gotovo; štoviše, javlja se nova pojedinost koja će naći mjesto i u konačnoj verziji: nadovezivanje na motiv jasike, započeto u prethodnom stihu. Pogledamo li prvu verziju [a], ustanovit ćemo da je pjesnik na kraju, negdje malo ustranu, napisao »pod jasirom«, napisao i odmah precrtao. A sad mu se motiv treperave jasike nametnuo skladnošću i istinitošću, u odnosu na pregoleme i predimenzionirane attribute u sin-

tagmama »silno šumsko drveće« [b], »visoka stabla« [i] »ogromna stabla« [j]. Posve je žrtvovan motiv zamiranja Panova sviranja, pa i razlijeganja smijeha, koje je u definitivnoj verziji uvedeno mnogo diskretnijim glagolom i dobilo pravu mjeru: »i tu se oglasi smijehom«. Zanimljiva je ova verzija [n] i zato što je to jedini primjer gdje je Vidrić narušio već postignut, dovršen izraz spominjanih dviju kitica, pa je nakon početka »Svitaše jutro« još jednom odagnao nimfe (»Nestaše nimfe«), okušavši u narednom stihu motive vjetra i granja u posve drugoj, mnogo slikovitijoj formi, kao usporedbu: »Ko vjetrić kad struji talasjem grana / Tako je zvonila panova pjesma«, našto se ponovo javljaju nimfe, privučene panovim pjevanjem, i gledaju ga plaho.

Pri dnu, još nekoliko posljednjih ogleda [o, p, r]. I jedan, i drugi, i treći zapravo su pokušaji da se nađe dobar uvod u pjesmu. Prvi put [o] to je samo variranje već zabačenog početka [a, b, l, m] koji se ponovo, posljednji put, javlja u dnu lista [r] da ga u definitivnoj verziji nestane. Drugi put [p] to je opet »Veseo glas«, koji također nalazimo u prijašnjim pokušajima [c, f, k], ali je i on odbačen, kao što je i odbačena i varijanta s frulom koja se javlja u oba pokušaja [o, p], a bila se pojavila već i prije, ali u drugoj funkciji [c].

Posljednja verzija [r], osim već navedenih pojedino-
sti, spominje još i žubor vrela u lugu i proljetni vjetrić. Nešto od toga našlo se u odbačene tri kitice prve štampane verzije, ali je pjesnik i sam osjetio da to iverje upornog tesanja ne treba iznositi na javnost i da su četiri kitice puna mjera za njegov doživljaj.

Definitivna verzija pokazuje pravi smisao lutanja izražen brojnim varijantama. Vidjeli smo da je okosnica pjesme izgrađena gotovo na samom početku; a sad je jasno i to da druge dvije kitice (prva i četvrta), koje uokviruju tu okosnicu, a u kojima se spominje Pan, nisu toliko važne koliko ostale dvije; bar to nije pojava Pana, koji je u prvoj štampanoj verziji nosio pjesmu: tamo je sve bilo priprava za njegovo strastveno zazivanje ljubavi. Umjesto toga, *Jutro* sad prikazuje rađanje dana izraženo tipičnim klasicističkim, Vidriću toliko milim dekorom nimfâ, Pana itd. Jedna od najsvjetlijih

Vidrićevih pjesama, *Jutro* je sugestivan doživljaj prve dnevne svježine, hladnoće koja je ugodna, jutarnje su maglice i ranog povjetarca. Pana i nimfe ne treba u Vidrićevim pejzažima shvaćati u katančićevskom smislu riječi; da je to jasno, pokazuju i drugi stihovi Vidrićevi, na primjer *Pejzaž I*, koji je sav dnevnan, sjajan, sunčan, bez polutonova. Mitska bića koja ispunjavu Vidrićev pjesnički svijet samo su izraz pjesnikova dvostrukog doživljavanja; možemo ga nazvati dnevnim i noćnim, možemo ga nazvati svijetlim i tamnim, vedrim i sumornim, optimističkim i zabrinutim, — svejedno je. Tek činjenica je da je Vidrićev svijet sav rascijepljen na dvoje, na svjetlo i sjenu. Možda toj činjenici ne treba dati neku pretjeranu važnost; možda ju je dovoljno registrirati. No već registrirana, ona ima svoju snagu, snagu činjenice, bez koje nam je Vidrićeva poezija manje jasna. Kazati da je to psihičko svjetlo i sjena (kako je to učinio Barac, nazvavši jedno poglavlje svoje monografije tim kozarčevskim izrazom) ne bi bilo netočno; samo, je li sve? (Usp. ovdje strane 175—185.)

Vraćajući se *Jutru* treba s jedne strane istaknuti pjesnikovu viziju ranog svitanja, sliku pomalo stiliziranu po koncepciji ali čistu i uvjerljivu u izrazu: svitanje, rosom prekrita čistina, lug u pozadini i prve sunčane trake. Kapljice blistaju, snopovi sunčanih zraka probijaju se kroz granje, a za njima, kroz njih, plavičasta jutarnja magla. Pan i nimfe samo su izraz tog jutarnjeg buđenja. No u pjesnikovu opisu oni nisu dekor, nisu marionete, nego živa stvorenja, moguća i realna zahvaljujući upravo pjesnikovoj snazi.

*Plahe su sjene došle iz tame
I plesat stale na zelenoj travi.*

Jesu li to odista bile »divlje plavojke Nimfe«, ili je to samo igranje jutarnjih sjena koje pjesnika navodi na pomisao o Nimfama? A korak vjetra što šumi »O prvom osvitu dana...«, je li to sugeriralo figuru Pana, ili je pjesnik Pana »odista« vidio? — sve su to pitanja koja u odnosu na Vidrića, i na svaku poeziju nalik na ovu — zapravo nije potrebno, nije umjesno postavljati. Sve što

je u pjesmi, istinito je, sukladno je s vizijom jutra, i to je dovoljno. Rekonstruirati metričku shemu koja tu viziju suvereno izražava, bio bi pedantski posao, stihovi su tako glatki, toliko nose sami sebe, da je dovoljno prepuštiti se njihovoj ritmičkoj crti. A ona dva arhaizma («s bijelimi vijenci» i u »krupnih kapljah») samo pojačavaju — upotrijebimo slobodno vidrićevski atribut! — blago arhaično, pagansko raspoloženje koje već pola stoljeća tako sugestivno i neistrošivo zrači iz pjesme.

(1959)

O VIDRIĆEVU ATRIBUTU

Nema književnoteoretskog priručnika koji ne ističe važnost atributa u umjetničkom tekstu. U isto vrijeme ističe se i značenje epiteta, kao užeg pojma. Tako Šenoa, u Predgovoru svojoj *Antologiji*: »Pridavnik u pjesničkom slogu (epiteton) [...] pjesnički jezik čini plastičnim, i po kom samostavnik tekak pravim svjetlom zasine.«¹ Na taj citat dodaje Luka Zima: »Izostavi epitet, a slušalac imat će o predstavljenom predmetu tek samo prazan pojam, bez boje i živosti.«² Začudit će mnogoga ovi primjeri iz naših dobrih sljedbenika staroga Kvintilijana, ali se ti citati navode isključivo zato što je Vidrić vjerovao u takvu književnu estetiku u kojoj je obilježje umjetnosti zapravo *sermo ornatus*, iako je stvarno, svojim pjesmama, pokazivao da se vrijednost izražajnih sredstava ne određuje apsolutno, »izvana«, nego relativno, »iznutra«, iz samoga djela. (Čak i termin »izražajna sredstva« treba shvatiti uvjetno, metaforički: jer priznamo li izvjesnim osobinama teksta karakter *sredstava*, priznali smo ujedno i njihovu izvantekstovnu vrijednost. A upravo to ne želimo.)

Često puta navođena Vidrićeva pjesma *Na Nilu* pokazuje bitne osobine autorova izraza, osobito s obzirom na adjektivaciju. Ako je ponavljanje uopće, a ponavljanje adjektiva posebno, stilska pogreška; ako je i narodna upotreba stalnog epiteta pogreška, — onda Vidrić re-

¹ August Šenoa, *Antologija pjesništva hrvatskoga i srpskoga*, narodnoga i umjetnoga, sa uvodom o poetici. Matica hrvatska, Zagreb 1876, str. X.

² Luka Zima, *Figure u našem narodnom pjesništvu*, JAZU, Zagreb 1880, str. 171.

dovito griješi. No kako u Vidrićevim pjesmama čitaoci uživaju već preko pedeset godina, i kako nema znakova da će utrnuti estetski doživljaj kojim to čitanje rađa, treba smatrati da je pravo na strani poezije, a ne na strani tvrdoglavih teoretičara.

O Vidrićevim je atributima kritika već prilično govorila. Prvi se na njih okomio Matoš:

»Atributi su mu često banalni, konvencionalni, služeći tek zapušavanju praznina u stihu, Kastiljanka je 'bjeloputna lijepa'. Dzeus je 'divan bog'. Oluja je 'demonaska', vino 'sladano', polje 'zlatno', mijeh 'omašan', oblaci — '(svijetle) pahulje (dana)', žena 'krasna', mjesec 'blijed', ville 'bije-le'.«³

Nije ništa blaži bio ni A. B. Šimić:

»Kolika je u Vidrića moć umjetničke realizacije moglo se vidjeti dovoljno jasno iz same te pjesme [misli: *Grijeh*, I. F.] koju sam citirao ('Pala' mu je, na primjer, *grozna*, pogled djevojke *užasan*).

To siromaštvo izricanja pokazuje, recimo, i ona upotreba riječi *tiho* koju Vidrić ponavlja u jednoj jedinjoj pjesmi šest puta, i koja mu dobro dođe kad mu zatreba radi rime ili još više radi dužine stiha.«⁴

O tom ponavljanju riječi *tiho* (da počnemo s kraja) već sam pisao,⁵ idući za Barčevim upozorenjima: kako »ispitivanje Vidrićevih atributa i ostalih jezičnih sredstava može [...] biti izvorom za ispitivanje najličnijih crta pjesnikove ličnosti«. Napomenuo sam kako je posve jasno da pjesnik, u toj a i u drugim svojim pjesmama, ide prije svega za prikazivanjem tišine, kako se čitav »slučaj« odigrava upravo u tišini i kako je tišina Vidriću ono što je, recimo, Domjaniću toliko spominjana diskretnost.⁷

³ Antun Gustav Matoš, *Pjesme V. Vidrića*, Sabrana djela, JAZU /Liber/ Mladost, Zagreb 1974, VI, 143.

⁴ Antun Branko Šimić, *Sabrana djela I—III*, uredio Stanislav Šimić, Znanje, Zagreb 1960. knj. II, str. 253, u članku *Vidrićevi stihovi*.

⁵ Vidi ovdje Vladimir Vidrić, »Pejzaž II«, str. 186—204.

⁶ Antun Barac, *Vidrić*, Matica hrvatska, Zagreb 1940, str. 60.

⁷ Ovdje, naravno, i jednom i drugom pojmu treba dati njihovo »pravo«, dakle kontekstualno značenje: radi se o težnjama kojima streme ova dva pjesnička svijeta, Vidrićev i Domjanićev.

Drugi dio pjesme *Na Nilu*, kojoj ni Matoš ni Šimić ne žele da priznaju neku vrijednost,⁸ zapravo je druga polovica upornog kontrasta na kojem je izgrađena pretežna većina Vidrićevih pjesama. Prva polovica noć, druga jutro. Da to ostvari Vidrić je, i u tome nema pravo Matoš, lokalizaciju dao upravo u prvim kiticama, posluživši se tipično egipatskim dekorom velikih kipova. Navečer, zapravo u noći (»u tihoj noći«, kaže pjesma), ti se kipovi nijemo koče. Tišina je potpuna, vide se samo te »Dvije goleme glave, / Dva crna kipa«. Na početku druge pjesme razlika između doba dana očituje se upravo zahvaljujući tim kipovima koji više nisu crni i koji, to je maločas spomenuto, pjevaju zoru. Vidrić po svojoj prilici, aludira na poznato pjevanje Memnonovih stupova, o kojima govori nekoliko puta i Stanko Vraz, u *Đulabijama*: »Sa svojim očima / Sunce mi je ona, / S kog mi duša zvoni / kano stup Memnona.«⁹ Vidrić to pjevanje povezuje svojom vizijom ljubavne noći između kraljice i roba, vjeran u tome većem broju vlastitih motiva: *Pomona*, *Elije Glauko*, *Scherzo*, *Notturmo*, *Ex Pannonia*, itd. Tragedija je očita, jer je i jedna i druga pjesma Vidrićeva (i *Pomona* i *Na Nilu*) nastala kao odjek Heinove pjesme *Der Asra* i njezinih pojedinih stihova.

⁸ Matoš: »*Na Nilu* nema nikakve geografske i historijske preciznosti, pjesma bi se lijepo mogla zvati i *Na Dunavu* ili *Eufratu*, i jedina specijalna egipatska oznaka je ime Nila i ime kraljice Nefris. Iste opaske vrijede i za *Dva Levita*«. (nav. djelo, str. 138.)

Šimić: »One Vidrićeve 'historijske' romance i balade nisu nego opisi nekih prizora, opisi u kojima se nasluti kadšto pjesnikov osmijeh, ili šala, ili podrugivanje.

Jedino što je u cijeloj knjizi stihova uspjelije, to su ona dva-tri pejzaža (*Jutro*, *Dva pejzaža*, *Pompejska sličica*) i one dvije-tri trubadurske popijevke (*Adieu*, *Bosket*, *Kipovi*) iako možda i od ovih pjesama nijedna ne živi organski u riječi i ritmu« (nav. djelo, str. 252). Kako vidimo, Šimić tek posredno spominje pjesmu *Na Nilu*, ali — i to negativno.

⁹ Stanko Vraz: *Đulabije*, Djela I, Matica ilirska, Zagreb 1863, str. 58. Isti se motiv javlja i ranije i kasnije, na stranama 55 i 79. Uostalom, Vidrić je dobro poznao Vrazovu liriku.

Und der Sklave sprach: »Ich heisse
Mohamed, ich bin aus Yemen,
Und mein Stamm sind jene Asra,
Welche sterben, wenn sie lieben.«¹⁰

Vidrić to u svojoj pjesmi najavljuje gotovo identičnom prvom i posljednjom kiticom drugog dijela koje, obje, završavaju drastičnom »*krvavom* svilom«. A kako govorimo upravo o Vidrićevim atributima, moglo bi se već ovdje upozoriti da Vidrić ovu diskretnu pjesmu dramatiizira upravo tim banalnim atributima: »*plameno* nebo«, »*žeženo* zlato«, »*krvava* svila« koji dobivaju posve novu vrijednost i rekao bih novo značenje, dobrim dijelom i zato jer su — po obliku, po zvuku — podvrgnuti metričkoj potrebi »daktilskog« atributa.

Kraljica se, poslije hira koji je sebi dopustila da se poigra osjećajima svog roba, *tiho* vraća »uz *bijele* stube«. Ona se *penje*, mirna i zadovoljna, ostavljajući za sobom, *pod* sobom, provedenu ljubavnu noć i časovitu nasladu, puštajući »na *dnu* od šajke« jasnog roba koji zna da je sve što je doživio puki san, pa sanja još uvijek i želi samo da mu san potraje što dulje: da ga dosanja i umre. *Tiho* se vraća kraljica Nila, *tiho* se budi mladi rob, *tiho* doziva »Crnog brodar / S kamena žala« (gdje i opet moramo upozoriti na uobičajeni Vidrićev svjetlosni kontrast: *crn* brodar i *bijeli kameni žal*).¹¹ *Tiho* doziva mladi rob crnog brodar (koji zapravo dijeli njegovu sudbinu), *tiho* ga doziva i moli da odriješi zlatnu šajku, i pusti ga s njom u smrt. Ovo prepuštanje valima nije nikakav hedonistički dodatak proteklom uživanju nego karakteristična Vidrićeva strepnja da se svaki san mora otkupiti. Dva atributa, vezana rimom (*silni* — *umilni*) nose ovaj završetak pjesme koji kulminira u već spomenutom trećem (*krvavom*). Valovi su (u tihoj noći) *silni* zato što su puni neke gotovo nečujne, ali sudbinske sile, i što treba da odvedu roba u nepovrat. A njegov *umilni* pozdrav (— u kojem kao da odzvanja i

¹⁰ Heinrich Heine, *Der Asra*, citirano prema *Heines Werke*, herausgegeben von Ernst Elster, Bibliographisches Institut, Leipzig [s. a.], II izd., II sv. str. 44.

¹¹ Vidi ovdje str. 175—185. O jednom kontrastu u Vidrićevoj poeziji.

latinski poniznošću ispunjen pridjev *humilis*, što tako dobro pristaje odnosu kraljica — rob), njegova umilnost posljednji je čin zahvalne ljubavi.

Tako je u pjesmi *Na Nilu*, za koju bi se mirno još dalje mogla nastavljati ova hajneovska paralela, temeljni pjesnikov doživljaj dat upravo u onim objektivno banalnim atributima koji su izazivali podsmijeh i gnjev Matošev:

*Nojca je tiha,
Bajna i mila.*

Prvo što bi trebalo reći svakako je upozorenje da su ti pridjevi bar toliko, ako ne i manje, banalni koliko i Heineovi:

*Du bist wie eine Blume
So hold und schön und rein.*¹²

a da i ne spominjemo da je situacija nešto izvornija od Heineove. Atribut *bajan* upotrijebio je Vidrić u svome djelu svega još jednom, u pjesmi *Ambrozijska noć*: »Stoje bozi / Obasjani *bajnom* mjesečinom«, oba puta u značenju *wunderbar*, *fabelhaft*, sa željom da izrazi divljenje i čudesnu nestvarnost bajke. I atribut *mio* upotrijebljen je svega još jednom, u pjesmi *Perun*: »Od *milog* mu slavskog roda«. Banalna su, dakle, sva tri atributa, ali su dva od njih upotrijebljena u cjelokupnom opusu Vidrićevu svega dvaput, dok je treći, *tih*, najčešći, i javlja se čak dvadeset puta. To jasno pokazuje da mu treba dati posebno značenje.

Uklopimo li tu spoznaju u djelomično obavljenu analizu pjesme *Na Nilu*, bit će nam jasno kojim putem treba udariti: istaći to *tiho*, diskretno raspoloženje strastvene tropske noći, raspoloženje u kojem se doduše ističe klasni ponor između kraljice i roba, ali u kojem se sve podvrgava upravo toj zanosnoj, nestvarnoj ljubavi.

U tom uklanjanju ili čak ocrnjivanju Vidrićevih atributa moglo bi se ići dalje, i upitati se: je li moguća Vidrićeva pjesma bez atributa, ako je istina da su oni banalni i suvišni, i da služe samo za ispunjavanje metričke

¹² Heine, *nav. izdanje*, sv. I, str. 118.

sheme, kako to Matoš i Šimić kažu. Uzmimo *Jutro*, jednu od najljepših Vidrićevih pjesama. Tamo se uz riječ »mijeh« nalazi atribut *omašni*, kojemu se također Matoš izrugivao; a mi bismo, krećući za njegovim porugama, mogli upozoriti na »*tanku jasiku*«, »*zelenu* [!] *travu*«, »*krupne kaplje*«, »*prvi osvit dana*«, itd. Poslušajmo čitavu pjesmu:

JUTRO

*Svitaše. Još bi tama u lugu.
Pan se ukaza s omašnim mijehom,
On stupi na čistac pod jasiku tanku
I tu se oglasi smijehom.*

*Plahe su sjene došle iz tame
I plesat stale na zelenoj travi.
Bile su divlje plavojke Nymphē
S bijelimi vijenci na glavi...*

*A svitaše jutro. Rosa je pala,
Pa se u krupnih kapljah blista.
Sja jutarnja zvijezda. Dršće i trepti
Jasika širokog lista.*

*Pod jasikom ljupko žamore dude
I igra kolo naoko Pana.
A šumi lug — to ide vjetar
O prvom osvitu dana.*

Ako sad pođemo putem »oslobođenja« pjesme svega onoga što je, tobože, suvišno, pleonastično; onoga što je »banalno« i što samo »ispunjava« metričku shemu; ako to učinimo, možemo stvoriti novu shemu u kojoj će reducirani materijal doduše biti lišen spomenutih banalnosti ali, u isto vrijeme, i lišen — poezije! Naoko čudno, zapravo zakonito. Jer poezija nije kičeni govor, očišćen od »vulgarnog« i »običnog«, nego novo postojanje jezične materije, postojanje koje svaki put nanovo ukida i svaki put nanovo, za svoje »potrebe«, uspostavlja kategoriju banalnog i kategoriju originalnog, dotrajalog i svježeg, ružnog i lijepog.

Pokušajmo. Uklonimo, zasad samo mehanički, sve atribute i priloške oznake:

JUTRO

*Svitaše. Još bi tama u lugu.
Pan se ukaza s [] mijehom,
On stupi na čistac pod jasiku []
I tu se oglasi smijehom.*

*[] su sjene došle iz tame
I plesat stale na [] travi.
Bile su [] plavojke Nymphē
S [] vijenci na glavi...*

*A svitaše jutro. Rosa je pala,
Pa se u [] kapljah blista.
Sja [] zvijezda. Dršće i trepti
Jasika [] lista.*

*Pod jasikom [] žamore dude.
I igra kolo naoko Pana.
A šumi lug — to ide vjetar
O [] osvitu dana...*

Zahvat je, očito, samo mehaničan. Da još bolje dokažemo tezu, uklonili smo i prilog »ljupko«, jer se i on uklapa u spominjanu »banalnost«. Uostalom, stih je mogao glasiti i ovako: »Pod jasikom l j u p k e žamore dude«. A sad se s malo napora može od torza načiniti »pjesma«. Treba ukloniti arhaizam »vijenci« i pretvoriti ga u »vijencima«. Što drugo sviće nego jutro: dakle: ispustiti tautološki objekat i ostaviti samo »svitaše«. U prvoj verziji stajalo je namjesto »širokog lista« zapravo »jasika širokolista«; sad je postupak olakšan: dovoljno je pretvoriti atribut u imenicu, dakle: »širinom lista«. Možemo, nadalje, žrtvovati i sintagmu »igra kolo«, pa ostaviti samo »kolo«. Konačno, zašto baš »prvi« osvit dana, kao da ih ima više. Uklonimo i njega. Evo što smo dobili:

»Jutro«

*Svitaše. Još bi tama u lugu.
Pan se ukaza s mijehom,
On stupi na čistac pod jasiku
I tu se oglasi smijehom.*

Sjene su došle iz tame
I plesat stale na travi.
Bile su plavojke Nymphe
S vijencima na glavi...

Svitaše. Rosa je pala,
Pa se u kapljah blista.
Sja zvijezda. Dršće i trepti
Jasika širinom lista.

Pod jasikom žamore dude,
Kolo je naoko Pana.
A šumi lug — to ide vjetar
U osvitu dana...

Jasno je sad zašto je natpis stavljen u navodnike (i zašto smo tekst i grafički obilježili), jer ovo više nije Vidrićeva pjesma, nije njegovo *jutro*, nego ruševine doživljaja. Broj kitica sačuvan je, uklonjeni su »banalni« atributi i »suvišna« ponavljanja, ostale su »sve« situacije, »bitno« nije oduzeto, osim prave bitnosti, — poezije; za koju se ne može i ne smije reći, kako to klasički retorički traktati tvrde, da boravi u tekstu koji nije banalan i nije ispunjen ponavljanjima, itd. Ali još manje smijemo pomisliti da živi od banalnosti i suvišnosti. Nego jednostavno da pojmovi poezija i nepoezija nisu apsolutno vrijedni za svaki tekst, već obratno, da oni svoju vrijednost i određenje dobivaju isključivo od konteksta.

(1959)

O JEDNOM KONTRASTU U VIDRIĆEVOJ POEZIJI

Vidrićeva pjesma *Ex Pannonia* građena je sva na kontrastu bijelo-crno. Zanimljivo je da je taj kontrast s jedne strane sukob onih dvaju svjetova o kojima Barac¹ govori (gospodar-rob), no s druge strane on je tehnika kojom se pisac uporno služi. Ne samo u toj pjesmi, nego i u drugim; no u toj naročito. Pitanje koje se sad nameće mogli bismo okrstiti pitanjem prioriteta, naima, je li onaj barčevski, bolje reći vidrićevski kontrast djelovao na to da tehnika dokraja postane »crno-bijelom«, ili je pjesnikova tehnika takva, a samo na pojedinim mjestima, odnosno na većini mjesta, daje prilike za gornje zaključke.

Pa ipak, pogledajmo redom, uzimajući kontraste, koji su jasno naznačeni:

crni lug — *bijele* vile
[se] *blistala* voda — *crna* trava
bijele zgrade — *sjenu* baca [u vodu]
si jedi stražar — *crn* se digo
grud se *bijelila* njena — *kosa* [joj] *vrana*
k *bijelom* dvoru — *crna* [mu] druga
crna brada — *ruka* mu *bijela*
crnu [obarao] *sjenu* — *posta* *blijeda* [tanka mi
gospođa žena] itd.

Na tom su istom kontrastu građene i druge Vidrićeve pjesme. Uzmimo samo pjesmu *Kipovi*, jednu od najljepših Vidrićevih pjesama uopće, koja je sva — upravo kao i pjesma *Ex Pannonia*, i kao niz drugih — satkana od

¹ Antun Barac, *Vidrić*, Matica hrvatska, Zagreb 1940, str. 34–36.

čudesnog, psihičkog i kolorističkog, kontrasta: crno — bijelo, svjetlo — sjena, toplina (ljubav, zanos) — hladnoća (ravnodušnost, bol, tuga).

KIPOVI

U *omrklom* parku jablani
Bunar okružuju *bijeli*,
Gdje smo ja i gospoja
Kao saneni sjeli,
Dok *távnī* — šume i tuguju
Gordi i neveseli.

Laki na nebu oblaci,
Svijetle pahulje dana,
Lebde i *gasnu* nad jablani.
I dalje od šumnih grana,
Nad livadom — *blijede* i putuju
Put tihih i neznanih strana.

A gledaju za njima kipovi
U grmlju i sa čistine,
Pobijeljeni. — Lire kamene
Stisle su ruke njine:
Hladni su bozi ljubavi
I zamiču hladni u *tmine*.

Dodamo li posljednjem stihu druge kitice tamno značenje atributa *neznanih*, a to nije nikakvo nasilje nad smislom stiha, dobili smo upravo ritmičku izmjenu elemenata svjetla i sjene, elemenata koji nam prije svega služe kao kolorističko određenje pejzaža, pozornice na kojoj se radnja zbiva, a zatim, posve prirodno, jer je pejzaž u umjetnosti uvijek duševno stanje, i raspoloženje koje obuzima nosioce radnje u pjesmi, odnosno u tekstu uopće.

Takva je, odnosno na tom je načelu građena, i pjesma

BOSKET

S bosketa u svijetlu livadu,
Kud danje oblijeću ptice,
Pada travom *debeli sjen*
I pola mi *krije* lice.
[...]

»Premda ne poimam kako je u jednoj pjesmi (*Bosket*) mogao znati da mu sjena pada na pola lica, on je u tim stihovima vrlo jednostavan i prirodan«, prigovara mu Matoš u svojoj kritici.² Samo što bismo prigovor mogli i okrenuti te upitati je li baš pjesnik mislio na materijalnu površinu lica? i nije li u toj polovici, kao i uopće u toj sjeni koja krije pjesnikovo lice, nešto drugo? Upravo ono što sugerira pjesnikova tehnika izmjene svjetla i sjene? Matoš neposredno nakon svog prigovora navodi i drugi stih, koji zapravo govori isto: »Gle mjesec sja — i tvoj se bijeli put!« navodi ga, ali ne shvaća da je to pitanje pjesnikove tehnike, a ne možda materijalne točnosti pojedinih detalja. Tehnike, bez koje je nemoguće pravilno doživjeti pretežan dio Vidrićevih pjesama, upravo one najbolje. U istoj pjesmi grančica je »snježna i rascvjetana«, što je i opet smjelost, jedna od rijetkih doduše, ali smjelost u odnosu na Vidrićev pojam književnog odnosno pjesničkog jezika: grančica je puna bijelog cvijeta, »behara«, otuda i jest bijela kao da je snijegom zametena, dakle je snježna; a pjesnik ide obratnim putem, ide redosljedom percepcije: prvo mu se čini da je grančica zasuta snijegom, zatim vidi da je to cvijet, ali ostavlja i jedno i drugo, jer prava poezija i živi od neodređenosti koje su se konkretizirale u sugestivne slike. U istoj pjesmi, nadalje, oblaci *blijèdē* (upravo kao u pjesmi *Kipovi*), lukovi se *bijèlē*, ali gdje? Na tamnoj pozadini: »*Za tavnim*, za šumnim borom.« Spominje se ponovo mrak, sjena, onaj isti *sjen* iz prve kitice: »Uz jutarnji *sjen* bosketa«, ali samo zato da još jače dođe do izražaja ljubavna radost, upravo trubadurska zaljubljenička Vidrićeva sreća u svijetlim tonovima završetka:

Ja ću je isto čekati
Uz jutarnji *sjen* bosketa,
Koj' odmnjeva sav od pjesama,
Jer u ljubavi *cvjeta* —
Gospe, gdje uza nj uzdišem
Već dva *sunčana* ljeta.

²Antun Gustav Matoš, *Pjesme V. Vidrića*, Sabrana djela, JAZU /Liber/ Mladost, Zagreb 1974, VI, 144.

Isti se zaključci mogu stvoriti nakon analize *Silena*, iz kojega je i Matoš, vidjeli smo, naveo jedan stih. A pjesma je zapravo sva satkana od toga kontrasta. Navest ću samo stihove u kojima je taj kontrast očit:

U poljskoj vodi tiho mjesec sije va,
A s grmlja pada preko puta *sjen*.
[...]
I sloni uz nju, bijeli sijedih vlas'.
I tako idu, kud se grmlje *crni*,
[...]
Gle, mjesec sja — i tvoj se bijeli put!

Drugih boja u pjesmi i nema: noć je, sve je tamno, mračno, tamna je i poljska voda u kojoj se svijetli mjesec, tamno je grmlje, tamno je, zapravo, i zvjezdano nebo; bahantka u pjesmi i nije ničim karakterizirana, ona je samo kontrast Silenu, ali je on bijel i sijed. Grmlje se crni, bahantka i Silen odmiču, sve dalje, sve dublje (*»dubok smijeh je čut...«*), a onda ponovo bjelina puta. I više ništa. Zapravo, još nešto: čiji je to glas, tko to izriče onaj čudni, u prvi mah neshvatljivi *»siste, viator«*? Jamačno onaj isti glas za koji se sam Vidrić, u drugom *Pejzažu*, pitao:

»Tko mi to kaza?« — viknuh,
Al grmlje i bašta sniva,
Tek mjesec nad svijetlim rubom
Naglije hiti i pliva.
[...]
Ja ne znam. — Na mokrih stazah
Tiha se voda ljeska...

I u *Pejzažu II*, eto, sličan završetak, pa nikako ne stoji Lunačekovo povezivanje s formulom iz rimskoga prava³ *»alba via«*, nego je to jednostavno dio svijetlo-mračnog slikanja pjesnikova. *»Alba via«* značilo bi da je put pred pjesnikom slobodan; a Silen, obratno, ide *»kud se grmlje crni«*, premda ga pjesnik nekoliko puta poziva *»sustaj, ogledaj se, svrni«*... Bjelina puta samo je posljedica mjesečeva sjaja. Odnosno, to je upravo onakva

³ Vladimir Vidrić, [*Pjesme*, Lunačekovo izdanje], Tipografija Zagreb 1924, str. 86.

situacija kakvu opisuje Domjanić u pjesmi *Mjesečina*, gdje nakon prvog stiha: *»Staze sve pune su mjesečine«*, dolazi šesti: *»Dodite, bijele Vas čekaju staze.«* Tko je bar jednom šetao noćnim putem, znat će to dobro.

Slična je po tehnici, i treba ovdje da se navede, pjesma *Plakat*, kojoj je Nazor pridavao toliko značenje. I s pravom; ali nas ovdje zanima odnos svjetla i sjene. Razgledamo li dobro tekst, ustanovit ćemo isto. Da u snježnom krajoliku preteže bjelina, jedva da treba trošiti riječi; ali treba upozoriti na to da se pjesma sva sastoji od kontrasta bjeline i mraka, samo što je tama ovdje prikazana onim karakterističnim plavilom bijelog pejzaža:

PLAKAT

Kud pade snijeg bjelasaju se staze,
Na hrdih stijenah bijele se i ginu.
U snijegu stope. Blijed se ljulja mjesec
U svijetlih krpah, što po stijenah plinu.

A podno stijena sjaji timor-šuma
I ledna, snježna, ruši se i sniva
U *plavet doli* — gdje u staklu vodâ
Tavna slika mitskog grada pliva.

Ja vrah sa hridi slazim uklet, silan,
I k mraznom srcu stištem cimbal snova;
Po jasnom snijegu *plave* mi se stope,
A *sjen* moj pada kao plašt bogova.

Takva je i pjesma *Putovah...*, takva je pjesma *Sjene* (gdje je od posebne važnosti sama tema i gdje se, po treći put u Vidrićevoj poeziji, javlja onaj čudni glas *»arija sa nebesa«*, koja — naravno — nema nikakvo metafizičko značenje nego je tjeskoba koja od vremena do vremena hvata pjesnika. Takva je, konačno, i pjesma *Jezuiti*: a zar je i mogla biti drugačija kad je — da se likovno izrazimo — grafika, izgrađena od tamnih, tmastih namaza crnila?

Primjera ima još (*Dva levita, Pomona, Gonzaga...*), a upravo to pokazuje da je primjedba na mjestu. Nego,

vrijeme je da se vratimo otkud smo pošli, pjesmi *Ex Pannonia*, jer je u njoj, čini mi se, Vidrić progovorio najskrenijim glasom, a tehniku svjetla i sjene proveo valjda najdosljednije i najcjelovitije. Barac je u toj pjesmi vidio, i sasvim na mjestu, zapravo razvijen i produbljen motiv iz *Pomone*. Upravo u ime etičke, ljudske vrijednosti toga motiva bio je on prema *Pomoni* odviše popustljiv; no ako je pri tom pomišljao i na ovu baladu, ta je popustljivost posve razumljiva. Evo njegovih riječi:

»U pjesmi *Ex Pannonia* iznio je Vidrić još diskretnije vječni ljudski problem: kako ljudi, odijeljeni društvenim ogradama, žive svaki u svome krugu, s vlastitim interesom i naklonostima, i kako ih tek bol može na časove ponukati na pomisao nema li možda među njima i dubljih veza. S jedne je strane tu gospodin, patricij, estet i artist, koji diže vile i zaseoke, jaše carskim drumovima, gleda zvjezdane noći i vode, koje se blistaju na mjeseci. S druge je strane uz njegova roblje, barbari, zatvoreno u svoj svijet, nijemo i bezglasno. I kad gospodin izvuču sa stražarom leš utopljenice, kćerke jednoga svog roba, on je u prvom redu estet.«⁴ »Kako to da svaki čovjek, u apsurdnosti društvenog uređenja, na vlastit način izriče svoj bol, iako je taj u svih ljudi isti? Ali, nije li u toj osebnosti kojom ljudi različitih društvenih slojeva izriču istovetan bol, nešto potresno ljudsko? Zatim: da li je gospođa Flava uistinu duboko ganuta, kad je probljedila i zaplakala kraj tužnog prizora, i kad je otišla, ne mogući ga više gledati? Da li je ona samo žena slabih živaca, koja se lako rasplače, ali poslije ipak sa ženskom radoznalošću gleda s balkona što će raditi rastuženi barbarin ili je istinski dirnuta? Ta pitanja Vidrić nije postavio. Ali se ona nameću u velikoj množini, i to čini dubljinu pjesme.«⁵

Sve je to, naravno, istina, ali samo etička; a etika nije poezija. Vrijednost, odnosno ljepota te pjesme mora ležati na drugoj strani; ili bar u sredstvima koja taj etički problem evociraju. A kako on, svojom očiglednošću, svojom dubinom, prvi udara u oči, možemo u analizi pjesme poći upravo od njega. Sjetimo li se početka nije nam teško dovesti u vezu tu etičku podlogu

⁴ Antun Barac, *nav. djelo*, str. 34.

⁵ *Isto*, str. 36.

s toliko upornim kontrastom svjetlo-sjena u Vidrićevoj poeziji uopće, u ovoj pjesmi posebno.

Da je ta konstatacija točna i da može unijeti više jasnoće u Vidrićev način doživljavanja pokazat će i analiza, koloristička analiza pjesme *Ex Pannonia*. Kao da je Vidrić posebno uživao upravo u noćnim pejzažima, u onim osebnim osvjetljenjima predmeta, u onim pomalo misterioznim odnosima svijetlih i tamnih ploha koji se javljaju za mirnih, vedrih, ljetnih noći: divnih, jasnih i mjesečnih, — kako on sam kaže na početku pjesme. Time se i može objasniti i prihvatiti uporno povezivanje Vidrića s Böcklinom, jer upravo taj slikar voli prikazivati izranjanje bijelih masa iz mračnih kompleksa.

Osim već navedenih, gotovo bismo rekli o č i t i h kontrasta između svjetla i sjene, možemo sad naznačiti i druge koji su manje očiti ali isto tako prisutni:

mutne vode — noći jasne i mjesečne;
one sam jedne *noći*
šetao carskim *d r u m o m*

(ovdje treba napomenuti dvoje: da je noć tamna, prirodno je; a da je put, cesta, *d r u m* u ovakvoj situaciji i u ovakvoj Vidrićevoj koncepciji bijel, jasno je sjetimo li se već navođenih primjera, u najmanju ruku pjesme *Silen*):

ladne su drhtale zvijezde
nad tiho *prosjalom* šumom

(i u ovim stihovima kontrast: zvijezde, koje drhte — u stvari blistaju! — na tamnoj pozadini neba, a zatim, gore spominjani lug, koji je *crn*, ali se vršci njegova granja sjaje od mjesečine; isto pokazuje i stih koji slijedi: »a mjesec je gledao s visoka«).

Kontraste iz naredne kitice već smo naveli. Ovdje je, međutim, u potvrdu našeg zapažanja, potrebno upozoriti da je u koloristički tako sugestivnim stihovima

Kod *bijele* posljednje zgrade,
Što *sjenu* baca u vodu,
Veslô je *sijedi* stražar
I *crn* se digo na brodu.

da je u njima posljednji stih glasio drugačije u prvoj verziji, ali imao istu kolorističku težnju, iznošenje crnine:

Ukočen na *crnu* brodu

gdje je »crni brod« također jedna od već upotrijebljenih hajneovskih reminiscencija Vidrićevih (»A stenjuć o boku lađa pliva / Ogromna, *crna*. Na svijetloj provi [...]«, *Roblje*). Zanimljivo je upravo s ovoga kolorističkog stajališta promotriti Vidrićeve izmjene.⁶

Prva verzija

Spustih se njemu kraj zida
I srce mi zakuca živo:
Leš je ležo u travi,
Što je noću doplivô.

I tako mi jasnog neba!
Bila je mrtva Diana
Po bijelom mramornom tijelu
Kosa joj pala vrana...

Druga verzija

Spustih se njemu kraj zida
A srce mi zakuca živo:
Leš je ležo u travi
I još je napola plivo.
Leš je ležo — i vidjeh:
Bila je divna žena,
Obasjano bilo joj čelo
I grud se bijelila njena.
I tako mi jasnog neba!
Bila je kao Diana.
Po vodi i ladnom tijelu
Kosa joj pala vrana...

I po tim je izmjenama vidljivo koja je osnovna briga Vidrićeve inspiracije, kakav je njegov doživljaj. U skladu s vremenom, s mjestom i s likovima koji se na ovom pozorju kreću, osvjetljenja su, kako smo to već uz pjesmu *Ambrozijska noć* napomenuli, zapravo scen-ska: tamo gdje padaju mlazovi pjesnikovih reflektora, mjesto je osvijetljeno i još se snažnije ističe, jer je okolna tama upravo zato još gušća. Prije umetnutih stihova, u prvoj verziji, Vidrić je svoj tipični kontrast izgradio suprotstavljanjem leša i ideje noći, za kojom je odmah slijedio idući kontrast: »I tako mi jasnog neba!« U drugoj verziji »osvjetljenje« bjeline mrtvog tijela kud i kamo je upornije: pjesniku je i do kontrasta i do isticanja onoga što je središnja slika cijele pjesme,

⁶ Svi se tekstovi navode prema Tadijanovićevu izdanju, JAZU, Zagreb 1969.

— tragedija nasilno pretrgnutog lijepog, mladog života. Otuda ono ponavljanje: »Leš je ležo« uporedo s prividnim protivrječjem: »I još je napola plivo«; otuda i ona uobičajena sintagma »divna žena«, otuda, konačno, i »obasjano« čelo, i grud koja se »bijeli«, gdje posebno treba istaknuti različite intenzitete atributa (odnosno participa) i glagola »bijelila se«.

Da je taj svjetlosni kontrast utkan u temelj pjesnikove inspiracije pokazuje još jedan primjer. Evo stihova:

Po kamen-pločniku dvora
Dovesmo uznika bijedna,
Crna ga osula brada —
Ruka mu bijela i ledna.

I tu se, kao i u dosad navedenim primjerima (i u ostalima, koji se neće navoditi) izmjenjuje isti kontrast. Da je on realno uočen, da nismo pretjerali ističući bjelinu pločnika pokazuje posve jasno prvotna verzija, u kojoj početni stih glasi:

Po bijelom pločniku dvora

samo što je pjesnik osjetio da slabi sliku upotrebljavajući nakon dva stiha razmaka isti atribut. Stoga je bjelinu zadržao, jer nju i pjeva, ali ju je sugerirao drugim, i zato puno djelotvornijim načinom.

U prizoru nakon tih stihova ima još jedna pojedinost o kojoj je vrijedno progovoriti. Drugi stih gornjeg primjera uz imenicu »uznik« donosi i pridjev »bijedan« i to je, u konačnoj verziji, jedini put da se ističe pojam bijede, bijede i fizičke i duševne: *bijedan uznik* pokazuje ujedno i Vidrićev afektivni stav prema nesretnom ocu. Međutim, u prvotnoj verziji Vidrić prvomu robu, drugu i prijatelju nesretnog oca, poklanja i ove stihove:

Još ga i danas vidim,
Gdje plaćuć na kamen kleče
I *bijedne* raskriliv ruke
Blago mi nazva večé.

Kad se, napokon, kako smo to i gore vidjeli, »po kamen-pločniku dvora« pojavi i sam otac pokojničin, onda (u prvoj verziji!)

— poliše suze
Tanku mi gospođu ženu.

A kad se osloni na roba
I nemoćno poče da gleda,
»Idimo!« šanu mi ona
I drhtaše *bijednica* blijeda.

U konačnoj verziji atribut »bijedne« odnosno imenica »bijednica« uklonjeni su. Umjesto atributa Vidrić je stavio novi i dobio stih koji pripada među najljepše u ovoj lijepoj pjesmi:

I *tužne* raskriliv ruke

dok je prizor s gospođom Flavom doživio krupnije izmjene:

A kad se *on* sagnu k robu
I nemoćno poče da gleda,
»Idimo!« šanu mi ona,
I *trznu* i — *posta* blijeda.

Ukidajući ta dva puta pojam bijede Vidrić kao da je htio da tu oznaku ostavi najbjednijem od svih likova pjesme: tužnom ocu. I drugi je rob mogao raskriliti *bijedne* ruke, ali je Vidrić poslušao glas iskrenog nadahnuća i napisao »*tužne*«; a da gospođa Flava ne može biti *bijednica* očito je. Dovoljno je da joj je pjesnik priznao sućut. Tako i povijest jedne jedine riječi (točnije rečeno pojma, pojma bijede) pokazuje, s jedne strane, Vidrićev tehnički postupak, a s druge — što je mnogo važnije — daje još jednu potvrdu ideji rascjepa dvaju svjetova, gospodskoga i ropskoga, o kojoj tako dokumentirano govori Barac. Rascjepa koji se u Vidrićevoj lirici izrazio igrom svjetla i sjene, kako je to ova analiza željela pokazati.

A da je to postupak duboko ucijepljen u pjesnikov način doživljavanja pokazuju i nedavno objavljeni frag-

menti ostavštine.⁷ Tako u fragmentu (34) nalazimo ove retke:

[Tavne sjeni pustih zgrada
I v]

[Bliede sjeni pustih zgrada,
A za njima val nebesa.]

[IIa] [Ulice tavne i]

Što je ta pjesma imala biti, teško je reći; ali, za ovu priliku i nije važno. Potrebno je samo upozoriti da je u građenju njezinu Vidrić prvo zapisao »Tavne sjeni«, a zatim, neposredno nakon toga, stih sasvim suprotan, izmijenivši atribut »tavne« u »blijede«: »Blijede sjene pustih zgrada«, vrativši ravnovjesje odmah u idućem pokušaju: »Ulice tavne i«. Koliko god se tu radi samo o ovlašnim skicama, upravo one pokazuju da je Vidriću bilo više do kontrasta nego do toga koji će dio njegove vizije, njegove »scenografije« nositi svijetle a koji tamne tonove, jer on je pjesnik tog kontrasta unutar kojega se odvija život. I smrt.

(1961)

⁷ Davor Kapetanić, *Transkripcija rukopisa Vidrićevih pjesama*, [u] Vladimir Vidrić, *Sabrane pjesme*, nav. izdanje, str. 138.

VLADIMIR VIDRIĆ: »PEJZAŽ II«

Interpretacija

Čitanje književnog teksta, kao i svako drugo doživljavanje umjetnosti, proces je nad kojim se nadnio čitav splet suprotnosti; u najmanju ruku ove dvije: čitaocu se djelo, posve prirodno, ukazuje kao savršena i završena cjelina, a umjetniku kao jedna od postaja njegova stvaralačkog procesa, definitivna za čitaoca, ni po čemu konačna i završna za stvaraoca. Čitalac dolazi u dodir s djelom pretpostavljajući da je ono završeno i da je umjetnik izrekao »sve« što je imao reći, da je do kraja izrazio svoj doživljaj; pisac, više-manje, ostavlja djelo s osjećajem da je tvorački pravac, smjer, već dovoljno zacrtan, usječen, i da će se čitalac svakako naći na njemu. Interpretacija dakle i ne treba da čini drugo nego da taj pravac što točnije odredi i čitaocu pomogne da ga usvoji.

Znači li to da je čitanje nemoguće bez kritike, bez interpretacije? Na to pitanje najbolje odgovaraju nebrojeni, svakidašnji čitaoci koji dodir s piscem ostvaruju u intimnom dijalogu s tekstom, bez ičijega posredovanja. Zadaća je kritike mnogo teža: da ustanovi, dokaže i izloži umjetničke vrijednosti djela, i tek po tome da posreduje. Utvrđivanje razvojnog pravca, smjera jedne poezije za kritiku je pitanje opravdanja: čitaocu se može dogoditi i da ga ne pronade; desi li se to kritičaru, on ostaje samo čitalac.

Kritički razgovor o tekstu uvijek je utvrđivanje pjesnikova svijeta, a taj se svijet može odrediti samo ako ga suprotstavimo činjenicama koje djelo pretpostavljaju, bez kojih se ono nije moglo konstituirati. Teškoća kritike nije u potrebi da njezini argumenti budu

učeni, nego u težnji da budu točni, svrsishodni. Koliko god bile »vanjske«, kritične determinantne moraju biti inherentne djelu, djelo ih mora uključivati: interpretacija ne ide za tim da ustanovi što mi želimo da djelo bude, nego što djelo hoće samo da bude, a tek onda što ono objektivno jest.

[PEJZAŽ] II

*Nebeski putnik mjesec
Lako je odskakivo
Nad svijetlim oblačnim rubom
I opet u nebo plivo.*

*I kad sam otvorio prozor,
Blistav od kapi kiše,
Trznula se je grana
I još se lagano njiše.*

*»Gledaj« — glas mi se javi —
»Iskrice noći lete...«
I vidjeh u rosnom grmlju,
Gdje blisnuv — ginu i — svijete.*

*»Tko mi to kaza?« — viknuh,
Al grmlje i bašta sniva,
Tek mjesec nad svijetlim rubom
Naglije hiti i pliva.*

*»Zdravstvuj!« — i smijeh se proniše
Il prosu se šaka pijeska?
Ja ne znam. — Na mokrih stazah
Tiha se voda ljeska...*

U drugom broju prvoga godišta »Umjetnost riječi« interpretirao je Zdenko Škreb prvi od Vidrićeva dva *Pejzaža*, istakavši kao osnovnu osobinu te pjesme da je to »svijet pun života«, zatim dojam »da je sve prezentno pred nama« i glavni osjećaj: sliku »ustreptalog mora boja i zvukova, života i pokreta«. Objašnjavajući sredstva s pomoću kojih je pjesnik uspio oblikovati svoj magični doživljaj svjetla i bujnosti, Škreb kaže: »Učinio je to pjesnik prije svega tako da je pjesmu, svoj lirski svijet, zaodjenuo u blistavu šarolikost boja i prozeo je zvonkom harmonijom zvukova (cvjetovi se

žute, zlaćane pčele, za sjenatim stablima, oblaci se bijele, nebo se plavi, iz crvenih krovova, zlatno polje — pčele zuje, laste nečujno plove, zvonu zove). Osim toga, intenziviranje verbalnog predikata i pretvaranje oznake boja iz nominalnoga predikata u verbalni, ta pojačana verbalizacija lirskog izraza u pjesmi stvara dojam da je taj svijet pun života i pokreta, da je sve prezentno pred nama...¹

Odista, upravo je prezentnost osobina koja naj snažnije udara u oči pri čitanju prvog *Pejzaža*; a ono što ga povezuje s drugim, to je upravo neobičan osjećaj suprotnosti. U prvome dan, u drugome noć; tamo verbalna raskošnost boja, ovdje igra tame i svjetla, tamo sve u pokretu i previranju, ovdje smireno i tiho; tamo prezent, kao jedino moguće vrijeme, ovdje prepletanje tipičnog narativnog perfekta, zadahtanog, uznemirenog aorista i gnomičkoga, stišanog prezenta; tamo istodobnost, slikarsko polaganje dojma uz dojam, ovdje sukcesivnost, naracija, nizanje dojma za dojmom. Tamo stanje, ovdje zbivanje.

I najobičnija analiza vokabulara kojim se ova interpretacija otvara, pokazuje obilje gramatičkih, točnije rečeno glagolskih termina. Ne radi se tu o nekoj sklonosti interpretatorovoj nego o već utvrđenoj, zajedničkoj karakteristici Vidrićeve poezije: o potrebi da se mnogo više izrazi glagolom, dakle radnjom, nego pridjevom, dakle slikanjem; o potrebi da se slika izrazi prije svega najaktivnijom i najbogatijom vrstom riječi, glagolima. Stoga će i ova interpretacija svoj krug započeti od te karakteristike. A kako je svijet pjesnikov zaokružena, unutrašnje ovisna cjelina, pozivat ćemo se češće na nju, jer su dio i cjelina međusobno ovisni pojmovi.

Za razliku od prvog pejzaža, i u suprotnosti s njim, u drugom je doživljaj prikazan kao radnja. Najprije se daje širi dekor: nebo, mjesec i njegovo kretanje kroz noćne oblake, a tek zatim nastupa onaj koji promatra tu noćnu sliku, neko mitsko Ja koje je — naravno — pjesnik sam; ali ono se odmah i cijepa, u di-

¹ Zdenko Škreb, Vladimir Vidrić, »Pejzaž« (Interpretacija), »Umjetnost riječi«, 1/1957, 2, 111—112.

jalogu s drugim Ja koje se javlja kao Glas. Dabome, i prvi pejzaž promatra pjesnik; samo što odsutnost eksplicitno izrečenog motrioca sugestivno stvara dojam ukočene vječnosti o kojemu se već dovoljno govorilo; a drugi pejzaž, upravo time što je uveo motrioca, i stavio ga u središte radnje, i prikazao njegovu zbnjenost, njegovo čuđenje pred tajanstvom noćnoga kraljika, — pokazuje da je drugačiji put kojim valja krenuti u ovoj interpretaciji.

Gdje je stajalo to mitsko Ja u prvom pejzažu, gotovo da je i suvišno pitati. Uostalom, činjenica da nije spomenuto jasno pokazuje da se ono u pejzaž utopilo, identificiralo se s njim: blistavo je podne svojim paničkim osjećajem toliko obuhvatilo pjesnika da se on bez ostatka stopio s njim, on nema bilo što da kaže o sebi što nije ujedno govor o prirodi, govor prirode. Drugi pejzaž posve je suprotan. Već prvi glagolski oblik pokazuje vremensku distancu, vremensku diferencijaciju; zapravo, on unosi kategoriju vremena koje u prvom pejzažu takoreći nije ni bilo. Tamo je prezent stvorio neku vječnu, ukočenu sadašnjost i time negirao protjecanje vremena. Ovdje glagol »odskakivao«, upravo zato što je u perfektu, najavljuje pripovjedački ton. Pokušajmo prvi pejzaž prebaciti u prošla vremena. Bez obzira na to što ćemo, posve naravno, uništiti poeziju, pjesma će ostati nepotpuna, pejzaž više neće biti autonoman, sam sebi svrhom i sam svoja pjesma, nego će postati uvod u nešto drugo, u neku radnju, dekor za neki događaj. Upravo ono što najavljuje prva kitica drugog pejzaža. Najbolje to pokazuju počeci Vidrićevih pjesama *Roblje* i *Dvije parije*. Materijalno ti su počeci gotovo identični; no oni to ipak nisu. Različitost njihovu daje različita vremenska platforma, pri čemu se ne radi samo o tome, kako bismo u prvi mah očekivali, da je to ista radnja ali u drugom vremenskom planu, nego o uvodu u dvije posve različite situacije. Prva kitica pjesme *Roblje* glasi:

*O, kako je pusto, kako je tužno!
Sunce pada za gole planine,
Daleko tamo na krvavo nebo
Vijor povija oblačine.*

A u pjesmi *Dvije parije*:

*Bilo je tiho, bilo je tužno,
Sunce je palo za gole planine;
Daleko tamo na krvavo nebo
Vihar je vitlo oblačine.*

Razlike su, naoko, neznatne. One bi zaista i bile neznatne da se ne radi o razlici u vremenima. Poput *Pejzaža I*, i poput velikog broja Vidrićevih dobrih pjesama (*Dva levita, Na Nilu, Pompejanska sličica, Silen, Mrtvac, Perun, Bosket, Kipovi* itd.), *Roblje* je napisano u prezentu, a to pjesmi daje posebnu boju o kojoj smo dovoljno govorili. Naprotiv, materijalno gotovo isti početak pjesme *Dvije parije* obilno potvrđuje tvrdnju o nepotpunosti, o »dekorativnosti« — tako smo je nazvali — stihova izraženih prošlim vremenom. Dovoljno je pažljivo pročitati obje pjesme pa se uvjeriti o tome.

Tek druga kitica pjesme *Pejzaž II* otkriva nosioca radnje, takozvanu »glavnu osobu«: to je pjesnikovo ja, uzbuđeno i poneseno tajanstvom tople, vlažne, poslijekišne večeri. Je li pjesnik stajao kraj zatvorena prozora i gledao prirodu, je li gledajući u mjesec osjetio, čuo nešto kao zov, ono što se konkretiziralo kao *glas*, teško je — i u krajnjem smislu — suvišno reći;² morali bismo naime tvrditi da pjesnici nastoje samo oko toga da doživljaje pretvaraju u nešto drugo nego što su oni u stvarnosti, a da je glavna zadaća kritike odnosno interpretacije upravo da uspostavi prvotno stanje (da otkrije polazne točke doživljaja); ili, ako to može utješnije djelovati, da prikaže kako je to pjesnik svoj doživljaj (A) pretvorio u ostvarenje (A').³ Osnovno je pi-

² Pada mi na pamet poznata Verlaineova pjesma *Ecoutez la chanson bien douce...* Nijedan kritičar neće propustiti da napomene kako je ta jadovanka, toliko duboka i toliko diskretna, napisana pod dojmom Verlaineova tamnovanja u zatvoru u Monsu. U biografskoj analizi Verlaineove lirike taj je podatak značajan; ali, za iskreno doživljavanje pjesme čitaocu je sasvim svejedno gdje ju je, i u kojoj prilici, Verlaine pisao. A kad još komentator upozori da ta divna pjesma nije ganula pjesnikovu suprugu, kojoj je bila upućena, onda se čitaočev doživljaj remeti sasvim vanestetskim problemom odnosa duboko ponižene gospođe Verlaine prema poeziji.

³ Više o tome govori autorov članak *Vrijednosti i granice stilističke kritike*, »Umjetnost riječi«, I/1957, 4, 253—258, odnosno *Stilističke studije*, Naprijed, Zagreb 1959, str. 9—16.

tanje — upravo teškoća i zadaća — kritike da prikaže i otkrije ono što je u pjesmi a ne oko pjesme. U odnosu na cjelovitost *Pejzaža I*, u ovoj je pjesmi jasna neka podvojenost a prema tome i dijalog između čovjeka i prirode. Tamo su, u prvom pejzažu, glasi prirode ujedno i glasi čovjeka koji odaju osjećaj i zanos pjesnika. Ovdje je priroda distancirana i ispunjena ustreptalim tajanstvom iz kojega se rađa dramatika i ljepota pjesnikova ostvarenja. Mislim da je taj osjećaj tajanstva ujedno i osnovni poticaj Vidrićeva *Dremovnog pejzaža*, u definitivnoj verziji *Pejzaža II*.

Već je Barac u svojoj monografiji⁴ napomenuo kako u Vidrićevoj lirici nije važno ono što je pjesnik izrijekom spomenuo, nego ponajprije slutnja kojom su ta iznošenja nabijena. Drugim riječima, pjesnikove slutnje, njegove nedorečenosti, one pjesničke aure koje lebde oko najboljih Vidrićevih stihova i jesu njihova ljepota. U *Pejzažu II* i opet nisu najvažnije pojedinosti »fabule«, nego doživljaj što ga one izazivaju. Upravo u ime toga doživljaja interpretator mora upozoriti na *Pejzaž I*, jer se obje pjesme pokoravaju jednoj od temeljnih osobina Vidrićeve lirike, bolje reći njezinoj najčešćoj inspiraciji, konstantnom doživljavanju svijeta u opreci: svijetlo — tamno, bijelo — crno, dan — noć, spokojnost — uznemirenost, mladost — starost, itd. Upozoravam odmah da ta podjela nema odnosno ne mora imati moralno-etičko značenje. Ponekad je to i etički kompleks, posve jasno, ali se Vidrićeva inspiracija (ovdje riječ inspiracija nema romantičan prizvuk, nego prije svega znači poticaj na stvaranje i put kojim se taj poticaj konstituirao), Vidrićeva stvaralačka tehnika oslanja prije svega na tu psihičko-kolorističku opreku. I kad smo govorili o smjeru, o pravcu, kojim se neka poezija manifestira, mislili smo upravo na ovo: da je Vidrić, kao rijetko koji naš pjesnik njegova vremena, bio podložan toj opreci, da je bio podvojen u doživljavanju i nije mogao svijetle tonove slikati bez njihova kontrasta, da je sav bio u kontrastima i da je, zapravo, bio pjesnik tih kontrasta; pa i kad bi ostvario pjesmu punu svijetlog zanosu i radosti, kad bi se sav

⁴ Antun Barac: *Vidrić*, Matica hrvatska, Zagreb 1940, str. 65.

utopio u viziji prirode (kao u *Pejzažu I*), nije mogao a da ne položi one neraskidljivo povezane tamne tonove, nemire i pitanja bez kojih mu je doživljaj bio nepotpun.⁵ Pogledamo li Vidrićevu liriku pažljivije, otkrit ćemo, osim unutrašnjeg kontrasta u pojedinim pjesmama,⁶ i ovaj drugi koji još potpunije objašnjava Vidrićev način doživljavanja. Vidrićevi su kontrasti očiti, nimalo slučajni, tako da više puta, ne samo kod ovih dviju pjesama (kod *Pejzaža I* i *II*) nego i kod drugih, postoji stvarno jedinstvo doživljaja. Mnoge od njih, upravo kao i ova dva pejzaža, treba shvatiti kao međusobno ovisne dijelove — tek onda će nam one postati jasne. Usporedimo li pjesme *U oblacima* i *Plakat*, na primjer, vidjet ćemo da se tu, doduše, ne radi o istoj pjesmi, ali je doživljaj isti. Koja je razlika između *Oblaka* i *Plakata*? Svakako u intonaciji, u koloristici, u raspoloženju, jer metričke razlike nema. U prvoj pjesmi sve je sjaj, blještavilo, ljeto, zanos; u drugoj zima, mraz i tamno plavetnilo snijega. Tamo uznosita pjesma i ekstatičnost, i tek najavljeno spuštanje na zemlju, ovamo mrazno srce uz koje se privija cimbal snova. A tek boje! I onda — spuštanje, padanje, silaženje, toliko često u Vidrićevoj poeziji. Tako se mogu uspoređivati i druge Vidrićeve pjesme, a uvijek s istim zaključkom. S jedne strane *Perun* (pjevanje »divne« pjesme, zanosno gledanje uvis), a s druge *Mrtvac* (pjesnik je mrtav, pjesma je zamukla, to je plaća pjesničkoj drzovitosti). Tako treba povezati *Pomonu* (sunce, mladost, žar) i *Coenu* (žalobno kimanje staračkih glava, tu-ga), pa *Bosket* (dan, toplina ljubavi) i *Kipove* (»hladni su bozi ljubavi / i zamiču hladni u tmine«), pa *Jutro* i *Silena*, *Pompejansku sličicu* i *Ambrozijsku noć*, *Narodnu* i *Notturmo*, pa oba dijela pjesme *Na Nilu* (»U tihoj noći« i »Pjevaju zoru«) itd. Tako nam i uklapanje u širu cjelinu, u opus pjesnikov, pokazuje da se *Pejzaž II* mora shvatiti kao dijalektička negacija stanja izraženog u *Pejzažu I*, što, naravno, ne znači da se pjesme moraju čitati jedna za drugom, tako reći jedna uz dru-

⁵ U vezi s tim vidi i vrijedni članak Matka Peića: *Vidrić i slikarstvo*, »Književnik«, Zagreb, 1/1957, 5, 26—38.

⁶ Vidi i članak *O jednom kontrastu u Vidrićevoj poeziji*, u ovoj knjizi str. 175—185.

gu, jer bismo time pogrešno tvrdili da one nemaju vlastitu, autonomnu vrijednost; to samo znači da je dijalektička negacija, koju svaka od te dvije pjesme u sebi nosi, u sebi uključuje, najpotpunije i najcjelovitije izražena u njihovim parovima: za prvi pejzaž u drugome, za drugi u prvome. Nije ih pjesnik uzalud povezao u cjelinu i time obilježio kao intimno srodne.

Tu je različnost, stalnu kontrastnu različnost Vidrićeve lirike, naša interpretacija tražila — i našla — u kategoriji glagola, kako u Škrebovoj, tako i u ovoj analizi. Time se ne želi reći da se taj kontrast nije izrazio i na drugi način, ali to ipak potvrđuje vrijednu istinu da ova takozvana lingvistička pojedinost nije nađena na silu: ona ne bi ni bila valjana kad se ne bi mogla dokumentirati i potvrditi drugim elementima, o kojima smo već govorili. Upravo zato potrebno ju je obraditi dokraja. Prebacimo li raznovrsna vremena u prezent kojim je izražen, dobit ćemo puniju sliku vrijednosti i uloge kategorije vremena, i upravo variranje vremena u ovoj pjesmi. Otprilike ovako:

Nebeski putnik mjesec / Lagano odskakuje / Nad svijetlim oblačnim rubom / I opet u nebo pliva.

I ja sad otvaram prozor, / Blistav od kapi kiše, / Od tog se trza grana / I još se lagano njiše.

»Gledaj« — glas mi se javlja — / »Iskrice noći lete...« / I vidim u rosnom grmlju, / Gdje blisnuc ginu i svijete.

»Tko mi to kaže?« — vičem, / Al grmlje i bašta sniva, / Tek mjesec nad svijetlim rubom / Naglije hiti i pliva.

»Zdravstvuj!« — i smijeh se pronosi. / Il prosipa se šaka pijeska? / Ja ne znam. — Na mokrih stazah / Tiha se voda ljeska.

Zbiljska podjela vremenâ u pjesmi odupire se, kako vidimo, jedinstvenoj, prezentskoj platformi na koju smo pokušali svesti sva zbivanja. Bez obzira na to što je poezija nužno morala stradati zbog neizbježnih, uglavnom ritmičkih preinaka (*lagano* mjesto *lako*, »I ja sad otvaram prozor« umjesto »I kad sam otvorio prozor« itd., itd.), očito je da ovdje poeziji glavni udarac zadaje upravo natureno vremensko jedinstvo koje doživljaj odjednom sapinje, pa on više nema onog bogatstva i šarolikosti, jer je upravo ta *varietas* temeljni na-

čin postojanja Vidrićeva doživljaja. Analiza zbiljskih vremenskih odnosa pokazat će to najpotpunije.

Prva dva glagola (*odskakivo* i *plivo*) inauguiraju onaj fabulatorski ton priče, bajke, koji je s jedne strane — pošto je Vidrić, u izdanju *Pjesama* (1907), oba teksta spojio — u izravnoj i jasno izrečenoj opreci s prvim pejzažem; s druge strane, jasno je, upravo iz te opreke (koja nije samo atmosfera pjesme nego njezina inspiracija), što je doživljaj pjesnikova. Dva su osnovna elementa drugoga pejzaža: sam pejzaž, koji nije autonoman (u smislu prvoga pejzaža) nego je pozornica šireg zbivanja, i dijalog, kao radnja koja se na toj pozornici zbiva. Činjenica da se taj dijalog vodi (sjetimo se apsolutne šutnje, odsutnosti ljudskog glasa u prvom pejzažu gdje se čuje samo zujanje pčela i zov podnevnog zvona, dok sve ostalo govori o tišini, miru i spokoju), pokazuje, odjednom, da pjesnik između sebe i prirode osjeća nekakav zid, pregradu. Prvi stih iduće kitice (»I kad sam otvorio prozor«) razbija uvodni opis unošenjem glavnoga lica, pjesnikova ja, ali još uvijek ne razbija jedinstvo vremena, još uvijek je to prošlost koja traje i u trećem stihu (»Trznula se je grana«), da bi se konačno, u četvrtom, javilo novo vrijeme — sadašnjost: »I još se lagano njiše.« Ta je sadašnjost pomalo neobična — gramatički bi se reklo da je pjesnikova upotreba vremena u najmanju ruku osobna; ona se, naime, ne drži sukcesivnosti, upravo koherentnosti već postignutih odnosa. Nakon prezenta iz posljednjeg stiha druge kitice (»Još se lagano njiše«) čitalac može očekivati samo prezent, ali se taj prezent u daljem toku pjesme neprestano izmjenjuje s aoristom. Ne smijemo, naravno, zaboraviti dva imperativa (»Gledaj« i »Zdravstvuj!«) koji otvaraju i zatvaraju dijalog, ali oni izlaze iz pojma vremena o kojem govorimo; naprotiv, izmjena prezenta i aorista stvara ustreptalost, igru i, konačno, slutnju tragikomike koja se nameće na kraju pjesme.

Ovo je prilika da se, konačno, izvrši značajna korektura. Ni u jednom izdanju Vidrićevih pjesama interpunkcija nije dosljedna. Iza stiha »Gledaj« — *glas mi se javi* treba ponovo staviti navodnike i time označiti da stih: »Iskrice noći lete...« pripada Glasu koji se javio. To pokazuje i najpovršnija analiza, i upravo je

čudno da je nitko nije izvršio. Možda se onaj usamljeni imperativ »gledaj« činio snažnijim upravo zato što je bio neodređen, što se nije odnosio ni na šta; ali su onda iskrice noći pripadale pjesniku koji nije bio upozoren na njih nego ih je sam vidio; možda se kritičarima, bar većini njih, činilo da je »gledaj« i »zdravstvuj!«, to upoznavanje i nestajanje, pa ta prpošna igra nekakve čudne noćne nimfe (da ostanemo u Vidrićevu rječniku), da je to ideja, tema, doživljaj pjesme, i da će se taj doživljaj potpunije izraziti upravo u ta dva uskljika. Međutim, i ovako nepotpuna interpunkcija pokazuje da Glas upozorava pjesnika na to kako »iskrice noći lete...«. Tek onda dobiva treći stih pun smisao. Upozoren, pjesnik sad baca pogled na kišom orošeno grmlje po kojem je pao trak mjesečine, kapljice se blistaju, trune se s granja i lišća (»ginu« je ovdje kajkavizam: kapljice ne pogibaju nego padaju, nestaju...) i padajuć — »svijete«.⁷

Čudna poruka, u prvi mah. Čudna, pridamo li, na ovome mjestu, tome čudnom glasu značenje šire od njegove poruke. Upozorenje što ga Glas daje, osjećaj koji pjesnika tjera da otvori prozor, da će izvana nešto čuti, sve se to realizira u običnu činjenicu da s mokrih grana padaju blistave kapi pretvorene Vidriću omiljelom tehnikom apozicije (vjetrovi: »nestašna djeca neba«; oblaci: »svijetle pahulje dana« ili »purpurni sancu dana...« itd.) u iskrice noći. Upozorenje što ga Glas daje ima samo estetsko, gotovo hedonističko značenje: uživanje u prirodi i u njezinu dekoru. Ali u taj čas javlja se u pjesniku sumnja koja razbija čaroliju.

⁷ Kad sam prvi put bio objavio ovaj tekst, izrečene su mi neke usmene sumnje. Pogledao sam u prvu objavljenu verziju Vidrićevih pjesme i ustanovio da sam imao pravo. Da potkrijepim ovu i druge svoje tvrdnje, donosim »fotografski« taj prvi tekst:

DRIJEMOVNI [!] PEJZAZ

*Nebeski putnik mjesec
Lako je odskakivo
Nad svjetlim [!] oblačnim rubom,
I opet u nebo plivo.*

Stilski izraz te uznemirenosti upravo je izmjena plat-formi na kojima se pjesnikov doživljaj kreće. U posljednje tri kitice (koje na neki način i tvore okosnicu pjesme), nakon prezenta u posljednjem stihu druge kitice, vremena se ritmički izmjenjuju; u trećoj kitici: aorist (*javi*), prezent (*lete*), aorist (*vidjeh*), prezent (*ginu i svijete*); u četvrtoj kitici: aorist (*kaza, viknuh*), prezent (*sniva*), prezent (*hiti i pliva*); u petoj kitici: aorist (*pronije*), aorist (*prosu*), prezent (*ne znam*), prezent (*ljeska*). Dijalog je time ostvaren u cijelosti, u ritmici izmjenjivanja vremena (za posljednje tri kitice, vidjeli smo, vrijedi ova vremenska shema: A P A P P / A A P P P / A A P P) i u različitim raspoloženjima što ih ta vremena, i njihova izmjena, sugeriraju. Sad je jasna ta igra vremenâ; u prve dvije kitice prošlo vrijeme (perfekt) smireno iznosi raspoloženje prije otvaranja prozora, a prezent iz posljednjeg stiha toga dijela (*njiše*) stvara raspoloženje za sve prezente koji

*I kad sam otvorio prozor,
Blistav od kapi kiše,
Trznula se je grana,
i jošte [!] se lagano njiše.*

»Gledaj« — glas mi se javi —
Iskrice noći lete . . .« [!]
I vidjeh u rosnom grmlju,
Gdje blisnuv — ginu i — svijete:

»Tko mi to kaza?« — viknuh,
Al grmlje i bašta sniva,
Tek mjesec nad svjetlim [!] rubom
Nagrije hiti i pliva.

»Zdravstvuj!« — i smijeh se pronije,
Ii prosu se šaka pjesaka
Ja ne znam. — Na morskih stazah
Tiha se voda ljeska.

(»Savremenik«, I, knj. II, sv. I—II, str. 43,
Zagreb, srpanj i kolovoz 1906.)

Vidrić je, očito, nesiguran u ijekavskim oblicima; mi smo to svugdje označili uskličnikom u uglatoj zagradi. Zanimljivo je da i on piše *pejzaž*, dok mu Boranić, u *Pjesmama* (Zagreb 1907, str. 23) ispravlja u *Dva pejzaža*. Ali je u gornjem tekstu jasno tko izriče stih »Iskrice noći lete . . .«.

slijede; svi oni imaju istu ulogu prikazivanja »objektivnog« stanja u prirodi. To je očito u četvrtoj i u petoj kitici (koje smo obilježili A A P P P i A A P P): »Tko mi to kaza?« — viknuo je pjesnik, ali odgovora nema, situacija je ista kao i na početku, mjesec naoko još nagrije juri kroz oblake. U petoj kitici ta je tehnika dobila punu potvrdu. Glas koji se javlja, naravno, nije stvarnost, on je samo privid (točnije rečeno pjesniku se taj Glas pričuo), a ipak se peta kitica otvara imperativom koji, tobože, pripada Glasu, čuje se čak i smijeh, ali drugi stih vraća stvari na svoje mjesto. Sa zvukov-noga gledišta cijela je kitica građena u nekom *diminuendu*: prvo Glas, zatim smijeh, pa onda zvuk nalik na sipanje šake pjesaka i, konačno, sumnja (»ja ne znam«), da bi se onda sve smirilo u tišini ljeskavih voda zaustavljenih po stazama vrta.

Nazor je, saopćavajući Barcu svoj doživljaj Vidrićeve poezije, jedan kraći pasus posvetio upravo ovoj pjesmi: »Upozorit ću Vas [kaže Nazor] još na II. dio pjesme *Dva pejzaža*. To je motiv moje pjesme *Besmrtina* (*Intima*) i moje *Halugice*. Naslov *Pejzaž* opet je neki 'plakat' koji nešto krije. 'Zdravstvuj!' kliče mu Nevidljivi ili Nevidljiva koja ga uvijek prati. Al' on taj glas nije poslušao. Povukao se opet u se, da u sebi sve taji i guši, te da od toga i dalje trpi, dok i ne obolje.«⁸ Nazorove su primjedbe doduše sugestivne, i mogu otvoriti nove putove interpretaciji, ali su odviše vezane za pjesnikovu biografiju i polaze od prešućene pretpostavke da djela pjesnikova moraju objašnjavati njegov život. U tom bi slučaju glavna briga znanosti o književnosti bilo pisanje »idealne« biografije pjesnikove, idealne u tom smislu što bi svaka pjesma odgovarala jednoj fazi, problemu ili uopće biografskoj pojedinosti; ali bi to onda, kad bi se takav posao jednom obavio, zatvorilo poeziju, vezalo

⁸ Barac, *nav. djelo*, str. 129. Zašto Nazor tako shvaća Vidrićevo pjesmu, jasno je navedemo li samo nekoliko stihova iz njegove *Besmrtine*: »Ona bi nečujno, kradom / Pod prozor mi stizala; samo bi / šušnula; — ne pamtim, kamo bi / Vodila noćnim me hladom.« Ili: »Sve mi darovala vila. / Al meni se otkriti ne smije . . .« Ili: »Ona me voli sve jače; / I sada nevidljiva stoji mi / Uz bok . . .« itd. (Djela Vladimira Nazora, Zagreb 1918, III, 108—110.) Mnogo je čudnije da on ne navodi pjesmu *Noćnik* u kojoj je motiv i ugođaj sličan (»Prstima u cvatu triput višnja lupnu / O tvoj prozor mali. — Ustaj! . . .«), ali je u njoj izvedba nazorovski razlivena. (*Isto*, II, 61.)

bi je uz biografiju, a pjesme, odnosno njihovo doživljavanje učinilo posve ovisnim o poznavanju pjesnikova životopisa; a sasvim je jasno da pjesnik daje toliko autobiografije koliko je za razumijevanje potrebno. Nazoru treba ipak priznati da je, u svojim primjedbama, naćeo dotad zapostavljanu stranu Vidrićeve lirike i da je, nakon ćitanja izvrsne Barćeve knjige, znao staviti primjedbe koje je i Barac morao usvajati.

Nama je, međutim, u ovoj interpretaciji bilo najvažnije da pokaćemo da se Vidrićev drugi pejzać konkritizirao u tako intenzivan doživljaj upravo zahvaljujući dosljednoj tehnici dijaloga; dijaloga u okviru same pjesme, dijaloga između pjesnika i glasa prirode, dijaloga između funkcionalno variranih vremenskih platformi i — konaćno — dijaloga između prvog i drugog pejzaća. Dućić je, na početku svoga ćlanka o Vidriću, ponesen vizijom Vidrića kao pjesnika ljepote, izrekao misao kako »u njegovoj knjizi pesama nema ni jednog lićnog motiva«⁹ što naravno nije toćno (dovoljno je sjetiti se samo nekih natpisa: *U oblacima, Bosket, Kipovi, Plakat, Adieu* itd.); ali toćno je nećto drugo: i tamo gdje su bezlićne (bezlićne tematski, ne obradbom), Vidrićeve su pjesme izraz druge, komplementarne strane njegova lika. U njihovu sugestivnom dijalogu i stoji vrijednost Vidrićeve poezije.

Nego, glavni je zahtjev svake interpretacije, pa tako i ove, u tome da svoje zaključke provjeri drugim analizama, da ih ostvari drugim pristupima. Tako bi analiza vokabulara drugog *Pejzaća* pokazala zanimljivu ćinjenicu. Naoko se u ovoj pjesmi mnogo više i mnogo ćećće govori o svijetlim tonovima. Tu je *svijetli oblaci rub* (koji se javlja ćak dva puta), zatim *blistav prozor*, pa *iskrice noći* (koje »svijete«) pa, konaćno, *tiha voda* (koja se *ljeska*). Noć se, izrijekom, spominje samo jednom, i to kad se govori o iskricama noći; a ipak je pjesma »noćna« (u suprotnosti s »dnevnim« *Pejzaćem I.*) To pokaćuje da se rezultati statistike u interpretaciji teksta ne mogu mehanićki primjenjivati: njih treba interpretirati upravo u okviru onoga što im je najbit-

⁹ Vladimir Vidrić, *Pjesme*, Zagreb 1921. Naklada knjićare Z. i V. Vasića. Predgovor Jovana Dućića.

nije, u okviru njihove (ostvarene ili neostvarene) sugestivnosti. Statistićki utvrćena mnoćina rijeći koje oznaćavaju pojam svjetla u ovom kontekstu, sugerira ne samo svjetlo nego i njegovu opoziciju: tamu, noć. Zapravo, radi se o jedinstvu tih opozicija; crni kontekst noći sav je prošaran blistavim odsjajem »nebeskog putnika«; mjesećina je dala onu toliko ćestu blistavost Vidrićevih noći, sugerirala i onaj mir (u suprotnosti s prvim *Pejzaćem*), tićinu koja slući kao pozadina ovom neobićnom dijalogu.

Jedan od najoćtrijih kritićara Vidrićeva vokabulara u ćjelini bio je svakako A. B. Šimić. Prigovori koje je on izrekao zaslućuju da se ponove; jedno zato što se oni i danas ćuju od onih koji ne vole, ili ne razumiju Vidrićevu poeziju; drugo stoga što oni, i u Šimićevim nakanama i uopće, pretendiraju na teorećku vrijednost. Joć od Flauberta naovamo stvaraoće hvata strah od prećesta *ponavljanja* rijeći. Ali, samo ponavljanje rijeći nije nićta drugo doli ćinjenica koju nam otkriva lingvistićka stilistika; ako je, osim toga, ta ćinjenica izrećena terminom koji (uzet etimoloćki) ima neugodno znaćenje i budi neugodne asocijacije (»ponavljanje«!), onda je negativan zaključak gotov. Uostalom, poslućajmo Šimićeve prigovore:

»To siromaćstvo izricanja pokaćuje, rećimo, i ona upotreba rijeći *tiho* koju Vidrić ponavlja u jednoj jedincatoj pjesmi šest puta, i koja mu dobro doće kad mu zatreba radi rime ili joć više radi dućine stiha.

Vidriću sunce *ćeta*; mjesec je *odskakivo*, noćja je tiha, *bajna i mila*; stoje bozi obasjani *bajnom* mjesećinom; tiho tada tugaljivo *milo* zamrla je pjesma; na njegov (Alojzijev) su obraz *banule bolesne ruće* stida; hridi *niću*, plamen je lizno, *ko da stenje*; *oći se skrenuće*; itd.«¹⁰

Navodim dući odlomak ovih Šimićevih primjedaba jer su znaćajne za kritiku Vidrićeve lirike i jer od odgovora na njih, u mnogome, ovisi i odgovor na pitanje kakva je i u ćemu je Vidrićeva umjetnost — ako je ima — dodali bi oni koji je poriću.

¹⁰ Antun Branko Šimić: *Sabrana djela* (uredio i pripomene napisao Stanislav Šimić), knj. II, *Proza I*, Znanje, Zagreb 1960, str. 253.

I sam je A. B. Šimić priznao vrijednost, makar i relativnu, Vidrićevim pejzažima (*Jutro, Dva pejzaža, Pompejanska sličica*) i, kako to on kaže » trubadurskim popijevkama« (*Adieu, Bosket, Kipovi*), dodajući: »... iako možda i od ovih pjesama nijedna ne živi organski u riječi i ritmu.«¹¹ A to pokazuje da je i A. B. Šimić, i pored izrazito negativna stava prema Vidrićevu pjesničkom svijetu, njegovu ljepotu nalazio na pravome mjestu. Ali to bi moglo dovesti do zaključka da je i onaj oštrij dio Šimićevih sudova točan. Ovo nije prilika da se raspravlja o Šimićevim sudovima; oni se navode samo zato što je njihov autor *Pejzaž II* ubrojio među bolje Vidrićeve pjesme, a u isto vrijeme dao i primjere onoga što sam naziva »siromaštvom izricanja«: kako je mjesec *odskakivo*. I ovdje je, ponovo, potrebno napomenuti kako analiza dijelova pjesme, odnosno dijelova umjetničkog djela uopće, sama ne može značiti kritički sud. Već je Flaubert, u jednom pismu Louisei Colet, izrekao veliku istinu: »Les perles ne font pas le collier, c'est le fil«, što znači da ljepota jednog teksta nije aritmetički zbroj pojedinačnih lijepih mjesta, a da ni kritički sud nije zbroj ocjena pojedinačnih mjesta. Nit koja drži na okupu te ljepote daje im ujedno novu kvalitetu.

Već se više puta u kritici isticala svakom dostupna i očigledna istina da je Vidrićev vokabular vrlo skroman. To znači da se *communis opinio* o ljepoti i vrijednosti Vidrićeve lirike ne može tražiti u nekoj neobičnosti njegova izbora riječi. Kritičar nesklon Vidrićevoj lirici ne bi morao zamjeriti tek odskakanju mjeseca; on bi mogao stati već kod prvog stiha i upitati se: zar pjesnik za mjesec nije mogao naći svježije slike nego da ga nazove nebeskim putnikom? I kakav je to putnik, taj mjesec, koji najprije odskakuje pa onda pliva? Karikirati prvu kiticu ne bi, zapravo, bio nimalo težak posao. A što je mi ipak ne karikiramo, i što je čitaoci doživljavaju ozbiljno, znak je da se ona, u kritičkom ocjenjivanju, i ne smije karikirati. Ne smije zato jer Vidrić upravo takvim sredstvima, odmah spočetka, zna čitaocima nametnuti svoj doživljaj i banal-

nim rekvizitima dati svježije značenje. Zanimljivo je da Šimić upada upravo u onu pogrešku protiv koje se bori: on misli da postoje banalna sredstva kojih se iskren, originalan književnik mora kloniti, dakle smatra da »stara« riječ bezuvjetno mora nositi i »star« sadržaj. A originalnost nije samo u naporu da se pronađu nova sredstva, nego i u umijeću da se s pomoću banaliziranih sredstava izrazi novo, svježije značenje. Ljepota Vidrićeve poezije i jest u skromnim, tako reći stoput upotrebljavanim sredstvima i u novim, prvi put izraženim doživljajima.

Zato bi Vidrićevu pjesničkom jeziku, pogotovu u ovoj pjesmi, najviše pristajala oznaka: jednostavnost. Ali, valja odmah upozoriti da jednostavnost izraza nije ujedno i jednostavnost izraženoga: jednostavna tema ne mora zahtijevati jednostavan izraz, i obratno. Jednostavnost Vidrićeva izraza dobiva vrijednost upravo u već spominjanom dijalogu koji je tim skromnim sredstvima izražen. Tražiti figure, trope i ostale rekvizite zastarjele retorike u Vidrićevim tekstovima, sigurno je jalov posao. Zato je istinita samo polovica tvrdnje Šimićeve: *tiho, bajno, milo* i ostali vidrićevski atributi zaista pripadaju našem starijem pjesničkom izrazu; ali mu pripadaju, isto tako, i različite figure kojima su se naši stari divili bez ikakvih ograničenja, smatrajući da njihova prisutnost ujedno zajamčuje i prisutnost poetskog nadahnuća. A ovdje tih ukrasa uopće nema. Reći ćemo stoga da je ljepota pjesme upravo u onom specifičnom ritmu Vidrićevu, u ritmu kojemu bismo, ponovo, najbolju oznaku dali nazovemo li ga jednostavnim, prirodnim. Ali, i to je važno, tu prirodnost i opet moramo shvatiti kao svojstvo teksta koje omogućuje najlakše, najneposrednije prenošenje pjesnikova doživljaja. I prije negoli nastavimo o njemu, promotrimo ga na uobičajen način.¹² Evo metričke strukture drugog *Pejzaža*:

$\cup - \cup - \cup - \cup$	(7)
$- \cup \cup \cup - \cup$	(7)
$\cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup$	(9) [8]
$\cup - \cup - \cup \cup - \cup$	(8)

¹² Kažem: na uobičajen način, jer tom metričkom kosturu ne pridajem nikakvu estetsku vrijednost; on služi samo kao — podsjetnik.

¹¹ *Isto*, str. 252.

—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	(9) [8]
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	(7)
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	(7)
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	(8)
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	(7)
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	(7)
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	(8)
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	(9) [8]
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	(7)
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	(8)
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	(9) [8]
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	(8)
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	(9) [7]
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	(9) [8]
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	(8)
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	(7)

Brojevi u zagradama označavaju broj slogova. Pogledamo li samo brojeve u okruglim zagradama (7, 7, 9, 8; 9, 7, 7, 8; 7, 7, 8, 9; 7, 8, 9, 8; 9, 9, 8, 7) uvjerit ćemo se odmah da nema nikakve pravilnosti u izmjenama broja slogova u pojedinim stihovima. Prije nego stvorimo bilo kakav zaključak, moramo uzeti u obzir i drugu činjenicu, nagoviještenu brojkama u uglastim zagradama: one označuju broj slogova kako ih je Vidrić osjećao. Konkretno, u trećem stihu prve kitice Vidrić je riječ *svijetlim* jamačno čitao dvosložno. Isto bismo mogli zaključiti i za riječ *otvorio* u prvom stihu druge kitice (dakle: *otvorjo*); nadalje za *svijete* u posljednjem stihu treće kitice (dakle: *svjete*), pa za *svijetlim* u trećem stihu četvrte kitice i konačno za sva tri ijekavska oblika u prva dva stiha pete kitice koje je Vidrić pretvorio u jekavske. (Gotovo sam sklon postaviti pravilo da je Vidrić, praktički, bio jekavac, jer se samo tako mogu objasniti mnoge osobine, bolje reći nezgrapnosti njegovih metričkih formi.)¹³

¹³ Dobro je na ovome mjestu podsjetiti čitatelja na mali, ružičasti papirić-ispravak, umetnut u 4. svezak »Mladosti« I/1898, gdje je po prvi put objavljena pjesma *Na Nilu*. Naivni taj, ali toliko indikativni tekst glasi: »U pjesmi *Na Nilu* pometnjom su neke riječi štampane ijekavštinom, što je nagrdilo [*sic!*] stih.

Tako primjerice 'razlijeva' umjesto 'razliva', 'nijemo' umjesto 'niemo', 'dvije' umjesto 'dvie' itd., što cijenjeni čitatelj neka izvoli ispraviti.« (Vidi taj tekst u Tadijanovićevu izdanju, Zagreb 1969, str. 188.)

Uzmemo li sad kao valjane brojeve u uglastim zagradama, dobit ćemo drugačiji slijed: 7, 7, 8, 8; 8, 7, 7, 8; 7, 7, 8, 8; 7, 8, 8, 8; 7, 8, 8, 7, — u kojemu nije teško pronaći ritam. Izuzmemo li četvrti stih četvrte kitice, izmjeničnost ritma je postignuta.

Ovako razmotrena, pjesma pokazuje Vidrićeve pojmove o metrici. Nema govora o nekim trohejima, daktilima, amfibrasima i ostalim rekvizitima klasične i klasicističke metrike! Vidrić je često klasičan po temi, ali je njegova metrika »barbarska« (i to ne u kardučijevskom nego u modernističkom smislu riječi); i u tome svom nehaju za ustaljenje, vladajuće metričke forme Vidrić je daleko ispred Matoša koji mu prigovara upravo zbog metričke nedosljednosti. Prigovor koji bi se mogao staviti, a Šimić ga zaista i stavlja, jest upozorenje da Vidrić ne pozna književni naglasak, a piše pjesme tako kao da mu je taj naglasak važan: »Vidrić, možda, zbilja nije brojio stope, dakle nije bio školnik [izraz je Dučićev, a Šimić polemizira više s Dučićevim predgovorom negoli s Vidrićem, I. F.]. No ritam njegovih pjesama je takav kao da je on htio ispunjati metričke sheme: samo što mu to nije uspjelo.«¹⁴ Iz kasnijih se rečenica vidi što je Šimić smatrao kao pravilan ritam: ne shemu, ne prilagođivanje shemi, nego ono što on naziva prirodnim ritmom, ritmom govora kojemu pjesnik treba da prilagodi shemu: shema i prirodni govorni ritam moraju se, po Šimiću, poklapati. Šimić, dakle, polazi od svoga pojma ritma, poezije, metrike itd, i sve što se s njegovim pojmom ne slaže, proglašava za loše. Bez obzira na to koliko je njegov pojam dobar, jedno je istina: u ocjenjivanju pjesnikâ moramo polaziti od onoga što se njima činilo lijepim, utvrditi koliko je njihov pojam ljepote ostvaren, pa ostvarenje uspoređivati s našim kategorijama.

Očito je da Vidriću u ovoj pjesmi nije ni do metričkih rješenja, ni do »pjesničkih ukrasa«, ni do retoričkih figura. On samo ostvaruje jedno mirno lirsko kazivanje, njemu je upravo do glatkoće pripovijedanja, on želi što potpunije izraziti temeljnu inspiraciju pjesme: dijalog s nepoznatim, strah i tjeskobu koja ga

¹⁴ A. B. Šimić, *nav. djelo*, str. 255.

hvata pred neobjašnjivim i laganu, prpošnu, smirujuću podrugljivost na kraju. Pozadina, zvučna (bolje bi čak bilo reći bezvučna) pozadina toga dijaloga jest pjesnikova ekspozicija, koja teče lagano, ravnomjerno, tiho (zašto da ne upotrijebimo taj najčešći Vidrićev atribut?), a onda je odjednom prekida sedmi stih: »Trznula se je grana«, gdje je sva težina upravo na onom zvučnom *r* iz prvog sloga koji (vidi se to i po metričkoj reprodukciji: — ◡ ◡ ◡ ◡) treperi kroz gotovo čitav stih, u kojemu nalazimo još samo jedan naglašen slog (*grana*: — ◡), ali je njegova snaga upola manja. Trzane grane, zapravo, i rađa doživljaj: od trzanja grane počinju kliziti kišne kapi (»iskrice noći«), one blistaju na mjesecini, padaju i svijetle. Je li to netko rekao? i ako jest, tko je to? Ali, priroda je opet mirna, kao čas prije toga, sve je tiho i nepokretno, samo što mjesec još naglije juri kroz oblake. Još jednom: kao da je netko viknuo: »zdravstvuj!«, kao da se čuo smijeh, a možda se negdje osula šaka pijeska... Ja, koji sve to doživljavam, koji nosim tu tjeskobu i tu ljepotu, ja ne znam: »Na mokrih stazah / Tiha se voda ljeska...« Dijalog s prirodom završen je, krug je zatvoren, doživljaj izražen.

Pjesnik koji je to učinio i sredstva kojima je to postigao, zaslužuju da im se prizna vrijednost. I da se pokuša pokazati u čemu je ona.

(1960)

ZNAČENJE VARIJANATA

Uz Vidrićevu pjesmu »Notturmo«

Vidrićeva pjesma *Notturmo* došla je do nas čak u tri različite verzije, od kojih kronološki posljednja ima natpis *Notturmo*, dok su ostale dvije poznate pod nazivom *Noć*. Zapravo, prva verzija poznata nam je samo iz Lunačekova izdanja Vidrićevih pjesama,¹ druga je iz »Vijenca«,² treća iz pjesnikova izdanja *Pjesme*.³ O Lunačekovu izdanju kritika je već odavna rekla svoju riječ: ono je najgore od najgorih. Nema u hrvatskoj nauci o književnosti primjera tako smušena i nedosljedna izdavanja pjesničkih tekstova; uza sve to, kao intiman prijatelj i drug Vidrićev, dao je Lunaček — u svojim napomenama i predgovoru — podataka koji se mogu veoma korisno upotrijebiti u svrhu estetske kritike. Jedan je od njih upravo dragocjena prva verzija pjesme *Notturmo*.

Lunaček nije Vidrićeve pjesme objavljivao onako kako je to pjesnik učinio (— dakle prema *Pjesmama*, koje je Vidrić sam uredio), nego prema prvim izdanjima u časopisima. Jasno je svakome da je taj put nedopušten, pogotovu ako je još i nedosljedan, kao što je čitavo Lunačekovo izdanje. Uostalom, evo Lunačkove bilješke uz pjesmu *Noć*, za koju on ne uzima natpis prema definitivnom izdanju (dakle *Notturmo*), nego kao i uvijek, prema prvom objavljivanju:

¹ Vladimir Vidrić: *Pjesme pokojnikove popratio s uvodom o njegovu životu te s bilješkama popunio Vladimir Lunaček, Zagrabiae MCMXXIV.*

² »Vijenac«, XXXV/1903, 2, 39.

³ Vladimir Vidrić: *Pjesme*, Zagreb 1907, str. 41.

»Ova je pjesma prvom odštampana u 'Vijencu' godine 1903, godište XXXV (Redakcija Ljuba Babić-Gjal-ski i dr Milivoj Dežman-Ivanov) a na strani 39. U izdanju Vidrićevih pjesama nalazi se ova pjesma odštampana na strani 41, pod naslovom *Notturmo*. U ovoj je pjesmi Vidrić najviše promijenio.

Pjesma glasi u 'Vijencu':

[II] *Crne se raskriše dveri,
I sjen je na stube pala:
Noseć na ruku ženu
Ukazo se svećenik Bala.
Po njem se roni srebro
I blijed je kô u snu sluša
A s tiha kô val začaran
Njegva se lije duša.*

*Zvjezde se roje visoko
I jasan oblačić krenu,
Mjesec u nebu lebdî,
I sipa svjetlo i sjenu,
I budi se krasna žena,
I grud joj otajno diše,
I svil'ne vjeđe obara,
I noć je i biva tiše.*

U izdanju pjesama:

[III] *Dignuv na ruke ženu,
Mag je na stube stao,
I na sjajno mu tijelo
Srebren je ures pao,
A lice mu bilo b'jelo,
Ko u snu gleda i sluša,
I kao stakleni val,
Roni se njegova duša.*

*Zvjezde se roje visoko,
I dasi će sad da krenu,
U zraku se kupa mjesec,
I sipa svjetlo i sjenu,
A krasna se žena budi,
I grud joj otajno diše,
I svilne vjeđe obara,
I noć je — i biva tiše.*

Prvobitno je glasila pjesma, a prema mojim [tj. Lunačekovim] bilješkama, ovako:

[I] *Svjetal oblačić krenu,
S visovâ Khairvâna,
I jasne se zvijezde roje,
Žalobno, iz tihana:
I bijele se mramorne stube,
I čempresi ruše sjenu,
Kud u noć slazi Asâhri,
Ljubljenu noseć ženu.*

*Na ruke silne je dignuv
Vrh stuba je stao: —
Niz obasjano mu tijelo
Sjen je na kamen pao,
A lice je njegovo bijelo,
Kô u snu gleda i sluša,
I kao začarani val,
Njegva se roni duša.*

Treća je kitica glasila kao u izdanju pjesama. Iz ovih se pripćenih varijacija vidi najbolje kako je Vidrić dotjeravajući svoje stihove imao borbe sa čistim naglaskom, ritmom i sa tonom, kojega se nije htio okaniti.

1. Mag je svećenik vatrenog božanstva u starih Perzijanaca.

2. Khairvân je velika gorska kosa Sjeverne Afrike u Tunesiji. U Perziji gore toga imena nema.

3. Asahri je obično orijentalno (staro) ime perzijsko.« Tako završava ta obilna Lunačkova bilješka, na strani 83. njegova izdanja.

Valja ponajprije naglasiti da Lunaček nije točan čak ni u prenošenju stihova iz »Vijenca«, otkuda, tobože, crpe svoju tekstaciju *Noći*, odnosno *Notturmo*. On na primjer, na strani 40, daje šesti stih pjesme: »I blijed je, — kô u snu sluša«, dok na strani 83. stoji: »I blijed je ko u snu sluša.« Prvi je tekst vjeran tekstu u »Vijencu«, drugi nije. Kolik je nemar i nesposobnost Lunačkova, pokazuje i činjenica da se, bez interpunkcijskih znakova, stih može shvatiti sasvim drugačije. U točnoj verziji mag je blijed i sluša kao u snu. Kad bi se čitalo prema gornjoj pogrešci, bilo bi sasvim dru-

gačije, tada bi zapravo govorila žena: i blijed je ko u snu sluša, — može značiti: i blijed *nju* ko u snu sluša, a to je posve drugo. Nadalje, u osmom stihu prve kitice u »Vijencu«, kod Lunačeka na str. 83, stoji *Njegva*, a na strani 40. *Njegova*. I konačno, Lunaček sam sebe pobija: peti stih druge kitice — ne zna se zašto — glasi mu na strani 40: »I krasna se žena budi«, dok taj isti stih, na strani 83. glasi pravilno: »I budi se krasna žena«. Takvih i sličnih pogrešaka puno je Lunačekovo izdanje, što pokazuje da se ne smijemo oslanjati na njegove tekstove, jer on nema ni toliko sposobnosti da kontrolira isti tekst iste pjesme samo ako ga objavljuje na različitim stranicama. Pa ipak, prva verzija Vidrićeve pjesme *Notturmo*, bez obzira na to što moramo pretpostaviti da ni nju Lunaček nije vjerno prenio, toliko se razlikuje od ostalih dviju da je moramo uzeti kao zasebnu varijantu: štoviše, kao varijantu koja će nam otkriti jednu od bitnih osobina Vidrićeve poezije.

Pročitajmo sad sve tri verzije kronološkim redom, prema rimskim brojevima koje smo stavili uza svaki tekst, dakle I, II i III. Primijetit ćemo da se šest stihova javlja u sve tri verzije. To su stihovi:

- [I, 3] *I jasne se zvijezde roje*
- [II, 9] *Zvijezde se roje visoko*
- [III, 9] *Zvijezde se roje visoko*
- [I, 8] *Ljubljenu noseć ženu*
- [II, 3] *Noseć na ruku' ženu*
- [III, 1] *Dignuv na ruke ženu*
- [I, 14] *Kô u snu gleda i sluša*
- [II, 6] *I blijed je kô u snu i sluša*
- [III, 6] *Kô u snu gleda i sluša*
- [I, 15] *I kao začarani val*
- [II, 7] *A s tihâ ko val začaran*
- [III, 7] *I kao stakleni val*
- [I, 16] *Njegva se roni duša*
- [II, 8] *Njegva se lije duša*
- [III, 8] *Roni se njegova duša.*

Druga se skupina stihova javlja samo u prvoj varijanti:

- [I, 2] *S visova Khairvâna*
- [I, 4] *Žalobno, iz tihana*

- [I, 5] *I bijele se mramorne stube*
- [I, 6] *I čempresi ruše sjenu*
- [I, 7] *Kud u noć slazi Asâhri.*

Treća se skupina javlja samo u prvoj i drugoj varijanti:

- [I, 1] *Svijetal oblačić krenu*
- [II, 10] *I jasan oblačić krenu.*

Četvrta skupina stihova javlja se samo u prvoj i trećoj varijanti:

- [I, 11] *Niz obasjano mu tijelo*
- [III, 13] *I na sjajno mu tijelo*
- [I, 13] *A lice je njegovo bijelo*
- [III, 5] *A lice mu bilo bijelo.*

Konačno, peta skupina stihova javlja se samo u drugoj i trećoj varijanti:

- [II, 11] *Mjesec u nebu lebdi*
- [III, 11] *U zraku se kupa mjesec*
- [II, 12] *I sipa svjetlo i sjenu*
- [III, 12] *I sipa svjetlo i sjenu*
- [II, 13] *I budi se krasna žena*
- [III, 13] *A krasna se žena budi*
- [II, 14] *I grud joj otajno diše*
- [III, 14] *I grud joj otajno diše*
- [II, 15] *I svilne vjeđe obara*
- [III, 15] *I svilne vjeđe obara*
- [II, 16] *I noć je i biva tiše*
- [III, 16] *I noć je i — biva tiše.*

Ovome treba dodati već navedenu napomenu Lunačkovu: »Treća je kitica glasila kao u izdanju pjesama.«

Pođe li se od te napomene valjalo bi, sasvim pogrešno zaključiti da je u prvoj verziji pjesma imala tri kitice a da je pjesnik tek poslije, u drugoj i trećoj verziji, pjesmu sazeo na dvije kitice. Upravo tu misao treba odlučno pobiti. Vidrić je pjesmu *Notturmo* gradio drugim načinom. On je, i to je točno primijetio Barac u svojoj izvrsnoj monografiji, išao prije svega za temeljnim raspoloženjem ljetne, orijentalne, davnoprošle

noći.⁴ Usporedimo li prvu kiticu prve verzije i drugu treće verzije (— po Lunačeku tobožnju treću kiticu prve verzije), ustanovit ćemo da je ona, u biti, identična. Vidrić je pjesmu dotjerivao, i to tako da je u prvoj verziji red katica bio *A B*, u drugoj i trećoj *B A*. Prema tome, prvu kiticu prve verzije treba promatrati kao tekst koji je pretrpio krupne izmjene, dok je veza između prve i konačne verzije u rimama *krenu — sjenu*, bez obzira što one, u prvoj verziji, dolaze u stihovima 1 i 6, a u trećoj u stihovima 2 i 4.

Dobro je upozorio Barac⁵ da Vidrić iz verzije u verziju takoreći »reducira« materijal. Točnije rečeno, Vidrić u prvoj verziji ove pjesme historičnost i lokalizaciju daje geografskim i onomastičkim podacima: *Kharvâna* i *Asâhri*. Bez obzira što jedno evocira Tunis a drugo Perziju, čitaocu, koji uglavnom ne zna za te pojedinosti, ta imena sugeriraju staru Perziju. U drugoj verziji geografski je detalj izostao, dok je ime pretvoreno u zanimanje: *svećenik Bala*. Konačno, u trećoj verziji, sve je svedeno na jednu jedinu jednosložnu riječ: *mag*.

Čitalac, naravno, ne mora i neće da zna historijat postanka pjesme. To je predmet kritike, čak određene vrste kritike. Ali je, upravo na temelju analize triju varijanata, još jasnije koliku datacionu i lokalizacionu vrijednost u pjesmi ima taj jedan slog: *mag*. Samo po njemu pretvaramo pjesmu iz »suvremene« u »historijsku«, samo po toj riječi sve ostale, čitava pjesma zapravo, dobiva posve drugačije značenje, udaljujući se od nas u vremenu i prostoru. Poznavalac Vidrićeve poezije odmah će se sjetiti pjesme *Dva levita* koja se odvija isto tako na omiljelom poprištu ove poezije, na stepeništu.⁶ Time se potvrđuje još jedno jedinstvo Vidrićeve poezije, zapravo jedinstvo njegova pjesničkog svijeta koji se sav sastoji od jednog ograničenog broja

⁴ »*Notturmo* u svoje tri verzije pokazuje kako je Vidrić vrlo teško nalazio izraz, i da je trebalo mnogo napora dok je zaista iskazao ono što je želio reći.« »U trećoj verziji ispustio je i to [naime, naziv brda i svećenika, I. F.], a ostavio samo ono što je za to osjećanje noći najbitnije.« (Antun Barac, *Vidrić*, Matica hrvatska, Zagreb 1940, str. 48.)

⁵ Vidi bilj. 4.

⁶ Usporedi pjesme *Na Nilu*, *Gonzaga*, *Adieu* itd.

motiva i, u okviru njih, jednog ograničenog tipa situacija.⁷ Tako nam se Vidrićeva lirika ukazuje kao svijet doduše skučen materijalom, ali diferenciran izvornom upotrebom tog materijala Vidrićeve pjesme kao da su samo cezure u jednoj jedinstvenoj poetskoj masi u kojoj se mogu razlikovati tek nekoliko osnovne teme. Upravo pjesma *Notturmo* potvrđuje vrijednost konstatacija kojima Gianfranco Contini započinje svoj esej o Petrarkinim varijantama: »La scuola poetica uscita da Mallarmé, e che ha in Valéry il proprio teorico, considerando la poesia nel suo fare, l'interpreta come un lavoro perennemente mobile e non finibile, di cui il problema storico rappresenta una sezione possibile, a rigore gratuita, non necessariamente l'ultima.«⁸ Kao da je to nazirao i Lunaček ističući u svom predgovoru »Ausklungen« kao Vidrićev karakterističan način zatvaranja pjesme:

»Najmarkantnije se taj način završavanja pjesme osjeća u *Notturmo*. Intonirana je pjesma sa nekim *furiozom* a iza nekog jakog i potresnog događaja, onda opada u jedan *andante*, u koji se miješa opis okoline. I čitajući stihove:

⁷ Najbolji je za to primjer identičan početak dviju posve različitih pjesama:

*Bilo je tiho, bilo je tužno,
Sunce je palo za gole planine;
Daleko tamo na krvavo nebo
Vihar je vitlo oblačine.*

(Dvije parije)

*O kako je pusto, kako je tužno!
Sunce pada za gole planine,
Daleko tamo na krvavo nebo
Vihor povija oblačine.*

(Roblje)

Nećemo iznevjeriti istinu ustvrdimo li da su počeci zapravo identični. Pa ipak, razlika je znatna: u prvoj je pjesmi sve u prošlom vremenu, dakle u vremenu koje sugerira uvod u neku radnju. U drugoj pjesmi dolazi sadašnje vrijeme, zapravo platforma za pjesmu koja će prikazati određeno stanje. (Vidi o tome ovdje str. 189—190.)

⁸ Gianfranco Contini, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, [u djelu] *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, str. 5.

I krasna se žena budi
I grud joj otajno diše,
I svil'ne vjeđe obara...

misli svatko sad će doći silno, nešto snažno, nešto što odgovara ovom velikom tonu pjesme, ovome upravo bučno zagrabljenom akordu kojim se u isti čas slika okolina i natucava [*sic!*] ljudska strast duše i tijela, — a ono pjesnik završuje pjesmu tihim upravo mističkim stihom

*I noć je i biva tiše*⁹

I dalje:

»Završavajući Vidrić na taj način pjesmu, dobivamo čitajući je, neki čudni dojam. U tom je dojmu mješavina nečeg nepoznatog i nerazumljivog i nečeg što se ne da promijeniti, što je davno određeno a posvema nezavisno od nas i od onoga što mi činimo i što se u nama zbiva. 'I noć je i biva tiše —'. Tko zna što se je odigralo između maga i žene? Baš kao što se ne zna od kuda i zašto ju je donio u noći, gdje ga je kanda mjesečina iznenadila i sad ne zna kuda bi sa ženom.«¹⁰

Treba se, uglavnom, složiti s Lunačekomim zapažanjima. No otkud mu pravo da govori i razmišlja o definitivnoj (ili, točnije rečeno, o vremenski posljednjoj) varijanti pjesme, o tekstu *Notturmo* a ne *Noć*, kako to sam traži svojim izdanjem? Zar ne vidi i sam, upravo po tome što se poziva na druge Vidrićeve završetke pjesama (*Dva levita, Coena, Silen, Mrtvac, Ex Pannonia, Grijeh, Romanca, Ambrozijska noć*), da je varijanta *Notturmo* »konačna« (u onom smislu u kojem upozorava Contini¹¹) jer najpotpunije izražava s m j e r kojim se Vidrićeva inspiracija kreće. Upravo u ime te inspiracije, u ime jedinstvenosti čitave Vidrićeve poezije, i njegova pjesničkog svijeta, potrebno je usvojiti treću verziju pjesme kao kritički tekst. I jedna, i druga, i treća — međutim — pružaju kritičaru mogućnost da taj doživljaj prati u nastajanju.¹²

(1962)

⁹ Lunaček, *nav. izdanje*, str. XLII.

¹⁰ Isto, str. XLIII.

¹¹ Vidi bilj. 8.

¹² Vidi *ovdje* str. 145—153.

»I SVU NOĆ JE PLAKO I PJEVO...«

(VIDRIĆEVA EX PANNONIA)

U čemu je ljepota Vidrićeve pjesme *Ex Pannonia*, to nam zapravo još nije kazao nitko. Mnogi su se oko nje skupljali, obilazili, gledali, kuckali, omjeravali, zavirivali, no u čemu je ona specifična vidrićevska magija, odgovora nije bilo.¹ Jer i u toj se pjesmi, kao gotovo uvijek u Vidrića, nalaze nepravilnosti svake ruke, a mi sve to vidimo i ne vidimo, priznajemo i odbijamo: dopuštamo, ali istog časa odmahujemo rukom, opraštamo kao voljenom đaku i ono što drugima teško zamjeramo. Pa što nas nagoni na ta »previdanja«, što nas uvjerava da ima smisla i razloga »popuštati«? A upravo *Ex Pannonia*, kao najepskija među Vidrićevim pjesmama, općenito priznata za jedno od njegovih najboljih djela, podesna je da se objasni taj neuhvatljivi čar Lackova pjevanja.

O kontrastu svjetla i sjene, toliko karakterističnom za Vidrićevu liriku uopće, već smo pisali,² i to ponajviše na temelju ove pjesme. Možda je kao uvod u ovo izlaganje najbolje pročitati upravo te naše napomene. Nastavljajući na njih, podsjećajući na njih, mi ćemo ovdje prije svega postaviti pitanje s kojim se kritika često nosila. Što znači prvi stih pjesme: »Kad smo

¹ O toj su pjesmi pisali mnogi, pretežno usput. Tako Matoš podvrgava kritici njezinu metričku strukturu (*Sabrana djela Antuna Gustava Matoša, JAZU /Liber/ Mladost 1973, knj. VI. str. 143*). Barac u svojoj monografiji na više mjesta analizira njezinu ljudsku poruku (*Vidrić, Matica hrvatska, Zagreb 1940, str. 43—46*), a posebno na stranama 34—36. O toj pjesmi vidi i našu studiju *O jednom kontrastu u Vidrićevoj poeziji*, ovdje str. 175—185.

² Vidi bilj. 1.

pred osam ljeta«? Obično su Vidrićeve pjesme datirane, škrto, ali veoma precizno. Pisali smo i o činjenici da u *Notturnu* jedna jedina riječ (slučajno čak jedan jedini slog), *mag*, potpuno određuje pjesmu, i vremenski i prostorno.³ Ovdje je međutim jasno: dataciju donosi sam natpis pjesme *Ex Pannonia*, ta sintagma nedvoumno pokazuje da se pjesma odigrava u rimskoj Panoniji, u našoj današnjoj Slavoniji. Ali što su onda onih »osam ljeta«? Netko je predložio da se ljeta shvate kao stoljeća. Ali, i osam stoljeća malo je: to je upravo vrijeme propasti hrvatske narodne dinastije. Pa čak i dvostruko, šesnaest stoljeća jedva da bi odgovaralo, jer u petom stoljeću Panonija više nije bila tako mirna kako to iz ove pjesme proizlazi. I, tko smo to *mi*? Mi Slaveni, Hrvati? Ni govora, ta glavni je junak Rimljanin, patricij. Pa zašto onda *mi*? Nadalje, »vila« nije ono što mi danas razumijemo pod tom riječi, to je čitav zaselak, čak ekonomska jedinica, rimska *villa*. Itd.

A ipak je odgovor tu, dao ga je sam autor u natpisu. Valja se samo prebaciti u prva stoljeća naše ere, kad Rim još neprikosnoveno vlada Panonijom. Ova je pjesma zapravo *Epistola ex Pannonia*; poput Cicerona, ili — još bolje — poput Plinija mlađega, *dominus* ove *ville* piše nekom prijatelju u Rim ili bilo kamo u neki drugi kraj carstva. Turobna priča postaje sad jasnija i razumljivija: radi se o tipičnom epistolarnom prizoru što ga svom prijatelju slika neimenovani patricij, muž »tanke gospođe Flave«.

Zgoda je isripovijedana egzemplarno. Šenoinskom terminologijom reklo bi se da je to povjestica. Ali upravo Šenin pripovjedački način, prizovemo li ga u pamet, najbolje odaje osobine Vidrićeva postupka. Šenoa je u svemu, i u proznoj i u stihovanoj pripovijesti, suveren pripovjedač, on se svog pripovjedačkog prava ne odriče, naprotiv, ono je pretpostavka njegova pričanja: postoji zgoda, događaj; postoji publika, čitatelj; i — konačno — tu je pjesnik, kazivač, koji će zgodu kazati čitateljima. U Vidrićevoj pjesmi, međutim, sve je isto, ali — filtrirano kroz konvenciju pisma, drevne

³ Ovdje str. 205—212. Značenje varijanta. Uz Vidrićevu pjesmu »Notturno«.

epistole, koja se, doduše, pisala imenovanoj osobi, no uvijek sa sviješću i nakanom da bude čitana i od drugih. Tako klasična rimska pisma obavljaju funkciju namijenjenu pismima, imaju prisnost pa čak i toplinu koja dopisnika veže s naslovnikom, ali su u isto vrijeme uvijek svjesna i drugih čitatelja, jer su upravo ti drugi pretpostavka, sekundarna doduše ali neotuđiva, čitave prepiske. Otuda ovaj neobični ton Vidrićeve pjesme, koji do nas dopire kao propušten kroz dvije membrane. Tu je lirski subjekt, koji se identificira s junakom pripovijesti. No tu je i njegov dopisnik, primatelj poslanice. Nabujali dojmovi i ganuće lirskog subjekta kao da se, u konvenciji ove pjesme, zaustavljaju na prvoj pregradi, na primatelju. U stvari, ta prividna zapreka tek privremeno obuzdava bujicu osjećaja što se, tako pojačana, prelijeva na novo područje, gdje se nalazimo mi. Tri su, dakle, pretpostavke ove pjesme: lirski subjekt, primatelj poslanice i mi, čitatelji, bez obzira kojem vremenu pripadali. Lirski je subjekt, dakako, najvažniji. On iskazuje čiste osjećaje. On je taj koji, naknadno, poslije osam ljeta, proživljava tužnu zgodu, obnavlja je u sjećanju i daje joj ljudsku dimenziju. Onda, kad smo (i lirski subjekt, i primatelj ove epistole, i uopće »mi«, carski ljudi) po Panoniji gradili vile, zaseoke, kolonizirali zemlju i učvršćivali carsku vlast, onda je ova zgoda bila samo jedan od brojnih slučajeva zaboravljenih u vrtlogu zbivanja. Tko bi bio tada o njima razmišljao. Ali »danas«, u miru, nakon teške i dobro vršene službe, kad uspomene naviru bujno, ali ne po svojoj povijesnoj važnosti, nego same od sebe, stupnjevano po ljudskom intenzitetu, izranja u sjećanju pisca ove poslanice tužna zgoda.

Relacija gospodar — rob, o kojoj kritika tako često govori,⁴ nije uopće pitanje koje se može (i smije) stavljati Vidriću na račun: niti on brani robovlasnički porijek, niti je on na strani ovoga gospodina, a još se manje (on, naprednjak) identificira s njime, premda — formalno — govori u njegovo ime. Društvo se ovdje prima kao datost, kao povijesna činjenica o kojoj ne-

⁴ Usp. prije svega Barčevu monografiju, str. 35—36. O tome govori i naša studija *O jednom kontrastu*, posebno str. 180 i 183—184.

ma rasprave, činjenica koja se (bez obzira na to što pjesnik ili čitatelj o njoj mislio) uzima kao pozornica unutar koje se čin zbiva. I nije ovdje »glavni junak« socijalni odnos, nego čovjek, ljudski osjećaji, ljudska sućut, bez obzira na društvene razlike, čak i unatoč njima. To pokazuju i izmjene u tekstu, o kojima smo već govorili (u funkciji spomenutoga kontrasta). Barac, taj najtananiji istraživalac Vidrića, upozorava u tom smislu: »Zamjenjujući na pr. u pjesmi *Ex Pannonia* stih 'Digoh ladnu barbarku' stihom 'A mi je digo-smo muće', postigao je troje. Izbacio je naziv 'barbarka', koji u ovom tužnom položaju što se u pjesmi crta, zvuči donekle porugljivo. Učinio je prizor vjerojatnijim, jer će jedan sam čovjek teško dići leš — a pored roba zašto bi gospodar sam dizao iz vode mrtvo tijelo? Dok je u prvotnom obliku stiha iznesen samo prizor u drugome njegovu obliku označena je i tuga, i mističnost toga prizora.«⁵ Na što valja primijetiti, prije svega, da nazivi »barbar« i »barbarka« nemaju ništa porugljivo u sebi, pa ni »donekle«, jer su to jednostavno nazivi kojima su prvo Grci, a onda za njima i Rimljani, označavali svakoga tko nije pripadao njihovoj svijetu. Čak bi izraz »barbarka«, u Vidrićevo vrijeme, mogao označavati egzotičnu žensku ljepotu.⁶ No Vidrić se na zamjenu nije ni odlučivao iz tog razloga. Drugi Barčev razlog, da će jedan čovjek sam teško dići leš, oboren je već u svojoj formulaciji: teško, ali — dići će. (Uostalom, otac kasnije sam drži na krilu tijelo svog nesretnog djeteta.) A to da gospodar sam, pored roba, diže iz vode mrtvo tijelo nije, u ovoj pjesmi, nikakav razlog: njezina ljepota i jest u tome što u njoj »nema« ni gospodara ni roba, nego jedno isto iskreno ganuće koje struji kroz ljude, bez obzira na socijalne podjele. A ono treće? Da, to je ono pravo. »Digoh ladnu barbarku«: nema ozbiljna prigovora tome stihu, on je lapidaran, koncizan, jasan; ima samo jednu slabost: da

je autor našao bolji, jači. Prava vrijednost izmjene kao da je u onome što smo nazvali konciznošću, a ovdje valja prihvatiti da se izmjena posve uklapa u raspoloženje cjeline, što ga Barac ispravno naziva tugom i mističnošću.

Upravo je mističnost osnovni ugođaj koji čitatelja obuzima pri čitanju ove majstorske poslanice. Događaj se odigrao davno, prije »osam ljeta«, i onda je, u ono doba, potonuo u drugim zbivanjima. No »danas«, kad se ovaj Rimljanin odlučuje na evokaciju zgrade, danas je ona prezentnija i bogatija značenjem negoli je bila onda; ljudska poruka i smisao tragične zgrade jasniji su danas, kudikamo jasniji nego onda kad se ona zbila.

Bilo je to davno, prije toliko ljeta, kad *smo* (to znači ja i moj dopisnik, odnosno mi Rimljani) u panonskoj divljini gradili vile i širili rimsku vlast. Izišao sam jedne svježije, jasne, mjesečne noći, da se prošetam: I tu počinje priča, njezina mističnost. Do tog časa još je to uvijek noćna šetnja umorna, zadovoljna, mlada čovjeka; sve dok, poslije blistavih voda, *crna* trava ne najavi tužni događaj. Mrak je, tišina, ništa se ne čuje, dojmovi su svedeni isključivo na osjet vida. Na kraju naselja, u sjeni koja nastaje od mjesečeve svjetlosti, kraj posljednje zgrade, veslâ tiho sijedi stražar, i odjednom se diže: *crn*, unatoč sijedoj kosi. Viknuo me je, glasom koji je u sebi nosio grobni, čak zagrobni prizvuk; jer ugledao je nešto zbog čega mi se učinio Haronom, zbog čega mu je glas mukao, zbog čega je taj glas izgubljen (»uginuo« je, kaže kajkavski, pogrešno, a poetski toliko adekvatno ovaj lirski subjekt)⁷ pod sjajnim ali hladnim zvijezdama. Glas je *uginuo*, ali je meni »pripovjedaču« srce silovito ustreljalo: u kontrastu prema prestravljenom glasu, ono je zakucalo *živo*. Prva riječ koja slijedi otkriva razlog: »*Leš* je ležo u travi«, ležao je u njoj i napola plivao. Sintagma »leš je ležao« ponavlja se još jednom, jer sad slijedi iznenađenje: »Bila je divna žena« (— ta »divna žena«, i kao sintagma i kao vizija, uporno se javlja u Vidrićevoj poeziji, moglo bi se čak

⁷ I u divnoj minijaturi *Adieu* dobar dio ljepote štokavski čitatelj zahvaljuje pogrešnom shvaćanju riječi *ganula* u stihovima »A moja se ruka *ganula* / Koja pjesmice sklada; / Svijetlu je suzu utrla / Što mi sa zjena pada.« Tu, naravno, *ganula* znači *pomakla* a ne *tronula* ili što slično!

⁵ Barac, *nav. djelo*, str. 45.

⁶ Ne treba zaboraviti ni Vidrićevo u ostavštini nađenu pjesmu *Sanjao sam da sam varvar* koju je Dragutin Tadijanović objavio u »Republiki« 1951. Sad se ona može naći u njegovu izdanju Vidrićevih *Sabranih pjesama*, JAZU, Zagreb 1969, str. 63—64.

reći daje ton čitavom opusu:⁸ pa Vidrić i jest pjesnik ljepote, i mladosti, i neke neobjašnjive tragičke slutnje... Da, ležala je divna žena, čak lebdjela je u toj crnoj travi, divna i hladna, čelo joj je obasjano, grud joj se bijeli, a po vodi i niz ukočeno tijelo spušta joj se tamna, vrana kosa. Jadna, nesretna Ofelija, rekao bi subjekt, kad bi pripadao kasnijim vremenima; ali ne, tako mi jasnog neba, ona je kao Diana: lijepa, za-lebdjela, mrtva...

Ostadosmo bez riječi, ja i sijedi stražar, osupnuti, sjedinjeni veličanstvom smrti: sad je jasno, starac je nepovratno Haron («moj» Haron, doduše), a ja zajedno s njim (nema više nikakvih socijalnih ograda), sad sam ja Haronov pomoćnik, obojica, i zajedno, mi smo »nijemi noćni grobari«. Vraćamo se na carski drum, kojim sam davno, na početku epistole, bio krenuo u bezazlenu noćnu šetnju, idemo natrag, »pustih grudi«, a za nama, za našom šutnjom, čuje se samo krik zlokobne ptice koja noću bludi nad vodama. Taj krik, odsad, lebdi nad svim stihovima; upozoreni njime, mi se šutke vraćamo kući. Pred kućom naš muk presijeca pseći lavež. Sve je nijemo, sve, nijema je i moja supruga Flava. A noćni se pogreb nastavlja. Zovem barbarskog roba, da ga upitam tko je djevojka što je donijesmo, a on se, s fenjerom u ruci, spušta k mrtvom tijelu, svjetlo obasjava i njega i mrtvacu. »Još ga i danas vidim«, danas kad ovo pišem, kad se u mom uznemirenom sjećanju sve kretnje i glasi skladaju u čudesnu viziju bola i tuge. Tripud se motiv tuge javlja u ovoj kitici, i opet ne zato što Vidrić ne bi znao izraziti drugi osjećaj, nego zato jer je tuga, duboka ljudska tuga, osnovni motiv ove lijepe tužne pjesme: rob je raskrilio tužne ruke, tužno je zamolio da pustim djevojčina oca koji je sputan i kojega će, svakako, kad vidi i sazna, ubiti tuga.

Tko je uznika sputao, zatvorio, i zašto, — ne znamo.⁹ No pjesma i nije nastala iz potrebe da se odgovori na to pitanje. Ne, na ljestvici koju pjesma donosi: ja, slobodni Rimljanin; stari stražar; barbarski rob (ali »slo-

bodan«), i konačno njegov »crni, sputani drug«, — na toj ljestvici je nesreća, tuga, odabrala najnižega. Ona će ga i ubiti. Zašto? Ne znam. Moja je žena protrnula, i zamolila me da se udaljimo, a i mene, »da pravo kažem, / Kosnu se suza njina«. Krčag vina što sam naredio da mu se donese, nije krčag anestetika, (»neka pi-je, neka zaboravi«), nego dio strašnog, tihog obreda koji slijedi: turobni otac drži na koljenima mrtvu kćerku, to je neka čudna »barbarska« *Pietà*. Svu noć je tužni barbar pjevao i zapijevao; on, sam sa svojom tugom, na dnu svoje nesreće; sad na njega sve gleda odozgor: i gospoja Flava s balkona, i drhtave zvijezde s neba, i mjesec koji je »s visoka sijeo«. A sve to dogodilo se one jedne, daleke noći pred osam ljeta...

Tako ova pjesma nije htjela prikazati plemenitost »viših« prema »nižima«, niti emotivnu superiornost »nižih« nad »višima«; niti pak ona svoju duboku tragičnost želi graditi na društvenoj nepravdi (onda bi pjesma bila izvedena tako da gospodar doživljava nesreću, a da poniženi rob, unatoč svemu, iskazuje ljudske osjećaje prema gospodaru...); nego ona osjećaje »povjerava« likovima koji će ih najpotpunije izraziti odnosno koji će izraziti glavnu značajku Vidrićeva pjevanja, tu toliko isticanu upitanost. A visina zvijezda i dubina iz koje se čuje zapijevanje bijednog oca samo su metafora ponora koji dijeli nesreću od sreće, tugu od radosti, jezu od bezbrižnosti. Dvije su vrste Vidrićevih pjesama, i možda ih je najlakše prikazati upravo u opoziciji *Dvaju pejzaža*:¹⁰ prva je dnevna, svijetla, vedra, opojna; druga noćna, tamna, s nekim čudnim osvjetljenjima i još čudnijim glasovima, porukama. »Tko mi to kaza?«, pita se lirski subjekt na kraju drugog *Pejzaža*: »Al grmlje i bašta sniva«. Odgovara nema, no ljepota pjesme i nije uvjetovana odgovorom, nego pitanjem; ljepota pjesme i jest upravo u toj us-treptalosti lirskog ja kojemu, neočekivano ali duboko ljudski, kao da upravo strah rađa životnu radost. Pa i *Ex Pannonia* pripada među te »noćne«, tajinstvene, pomalo mistične Vidrićeve motive. Kritičari se svi pitaju, poput Lunačeka: »Tko zna šta je dalje bilo? Što je od sebe učinio očajni otac. Tko je ubio njegovo dijete?

⁸ Usp. pjesme *Dva levita, Na Nilu, Scherzo, Romanca* itd.

⁹ Takvim se pitanjima mučio Vladimir Lunaček, u predgovoru svom izdanju Vidrićevih pjesama, Tipografija, Zagreb 1924.

¹⁰ Vidi našu studiju navedenu u bilj. 1.

Kome je ili čemu palo žrtvom to divno tijelo?»¹¹ A ipak, ta pitanja nemaju estetske vrijednosti, ona izviru iz jedne rekli bismo prirodne radoznalosti, radoznalosti koja je doduše anegdotskoga karaktera, ali koja — ipak — daje pravu pozadinu »zbivanjima« u pjesmi. I upravo zato što čitatelj odmah, od prvog stiha, koji djeluje toliko prisno i toliko jasno, »Kad smo pred osam ljeta...« ulazi u jednu konvenciju, u priču u koju je i sam uključen (*simo!*), a koju nikako ne prihvaća do kraja, on je neprestano svjestan svog sudjelovanja. Dovoljno je usporediti tu Vidrićevu romancu s njezinim »dnevnim« parom, s pjesmom *Na Nilu*, kako je to nedavno, idući i za našim upozorenjima, umjesno učinio Nikola Milićević.¹² Ostavit ćemo po strani »socijalni« aspekt distance između kraljice i roba (distance koja odgovara onoj između »pripovjedača« i roba u našoj romanci *Ex Pannonia*), upozorit ćemo samo na činjenicu da je pjesma *Na Nilu* građena prije svega na »epskoj« udaljenosti koja postoji između ljubavne noći i lirskog subjekta, odnosno nas, njegovih čitatelja. No na kraju, zadržani, nesretni rob (ali ovdje prije svega rob ljubavi, rob okušanog ali neostvarivog ljubavnog čuvstva) odlazi, tone, spušta se još dublje, niz Nil, u nepovrat... A kraljica, rijedak slučaj u Vidrića, ne silazi niz stepenište, nego se penje, diže se, uzlazi u svoj obični visoki svijet, svijet hira, poigravanja i prezira.¹³ Rob i kraljica ovdje su samo dva lica ljubavi, jedne koja trpi odano i beznadno, druge koja gazi odsutno i okrutno.

»*Ex Pannonia* po mnogo čemu je drugačija od pjesme *Na Nilu* [upozorava dalje Milićević]. Prije svega njena atmosfera je posve tamna, zapravo u neprestanom je sudaranju tame i bljeskova svjetlosti (što je već primijećeno). Ta atmosfera i cijeli ambijent prilično su tajnoviti. Jesmo li u stvarnom ili u nekom nestvarnom svijetu? Nazivanje lađara Haronom vjerojatno nije slučajno, jer i bez toga nam se čini da to nije panonska Sava (ili neka druga rijeka), nego Stiks u podzemlju. Pjesma je u prvom licu, ali tko je zapravo priča? [...] Najvjerojatnije, pjesmu izgovara neki bogati Rimljanin koji je, možda po službenoj dužnosti, boravio u

¹¹ Lunaček, *nav. djelo*, str. XLIV.

¹² Nikola Milićević, *Vladimir Vidrić*, »Forum« XI/1972, 7—8, 196—210, Zagreb 1972.

¹³ Vidi o tome našu studiju *Značenje varijanta*, ovdje, str 205—212.

rimskoj provinciji Panoniji. [...] i cijela priča ove pjesme — i razlog tog pričanja — čini mi se da izvire iz činjenice što je mrtva djevojka bila 'divna žena', s bijelim grudima i vranom kosom. Sve u pjesmi kao da je prožeto tom mrtvom i hladnom ljepotom.«¹⁴

Odisti, i čitava je Vidrićeva poezija takva: prije svega poklonstvo, podvorenje ljepoti. Ono što tvori vrijednost ove izuzetne pjesme, jesu dva niza činjenica: kolorističko-figurativni, o kojemu smo već govorili, onaj toliko uzbudljivi, tajinstveni dijalog svjetla i sjene koji (a to je već drugi red činjenica) dobiva i posebno značenje neizrecivog. Taj drugi niz počinje od časa kad *crni bjelokosi* stražar (eto spomenutog kontrasta čak u njegovu liku!) više, ugledavši gospodara, »Kao kad Haron zove«, više, muklo, prestravljeno, »pod zvijezdama noći ove«. Viče i Vidrić, koji se tako rijetko služi usporedbom, i asocira njegov glas sa Haronovim. Od tog časa javila se ona tajinstvenost, bez koje je Vidrićeva poezija nezamisliva: čudno, divno tijelo mlade žene u travom proniklu pličaku, a iznad njih pust krik zlokožne ptice »Što noću vodama bludi«. Pitanja koja se nameću nisu lunačkovske prirode. Nas uopće ne zanima anegdota, što se dogodilo prije i što će se, eventualno, dogoditi poslije. Pjesma zapravo i nema nikakav ni *prius* ni *posterius*. Premda ispričovana u prošlim vremenima (za razliku od većine Vidrićevih pjesama, čak i »povijesnih«), ona lebdi u svojoj tajinstvenosti, poput mrtve ljepote-djevojke.

Upravo je ova Vidrićeva »epistola« još jedna potvrda ocjene kojoj se kritika o Vidriću sve više priklanja. »Taj nam se svijet manifestira gotovo anegdotski, u zaustavljenim trenucima, u uokvirenim slikama, i trenutni bljesci vidovitosti jedini su način na koji mu se možemo približiti, na koji ga možemo pojmiti. On na žalost ostaje vječno dalek, neuhvatljiv, čak nemilosrdan u svojoj ravnodušnosti prema nama i našem trudu da ga dosegamo, ali sâm u sebi pun dobrote, jedan pastoralni Empirej, romantični trubadurski san, u kojem se dešavaju stilizirane tragedije bez tragičnosti, u kojoj se radost i bol, sreća i nesreća, promatraju iz ve-

¹⁴ Milićević, *nav. djelo*, str 204.

like udaljenosti kao u kakvom olimpijskom kazalištu.¹⁵ Odista, »iza« Vidrićevih pjesama ne stoji, kako bi se to poradovala biografska kritika, neki zbiljski, životopisni ekvivalent.¹⁶ Sva ta povijesna tematika, vrlo raznolika, i vremenski i prostorno, nije drugo doli težnja, potreba zapravo, da se doživljaj svijeta izrazi u alegorijskom ključu. Vidrić dakle ne prikazuje *taj* minuli svijet, vrijednost njegovih slika nije u pedanteriji detalja, nego u ljudskoj univerzalnosti koja prodire kroz tolike mijene dekora. Tako i ova zgoda iz davnih rimsko-panonskih dana nije povijesna slika s bilokakvim pak i najmanjim »realističkim« pretenzijama; nije povijesna, jer se čin nije nikad »dogodio«; nego je prije svega poezija čovjeka, njegove sudbine, njegova bola i sposobnosti da se nad udesom bližnjega ražali. Ima u *Notturmu* jedan stih u drugoj kitici (koja je sva u tom otajnom vidrićevskom raspoloženju), stih neobjašnjiv, čudan, bez »opravdanja« u prethodnom pripovijedanju, neočekivan ali dubok i zanosan. Mag je, u prvoj kitici, sav zanesen stao na stube (!), obazro se po čudesnom noćnom krajoliku, noseći na rukama najprivlačniji teret Vidrićeva emocionalnog svijeta, ženu, k r a s n u ženu. A onda, počinje druga kitica: »Zvijezde se roje visoko / I dasi će sad da krenu [...]«. Kakvi su to dasi, kamo će oni i kako krenuti, to zadivljen čitatelj ne zna, i neće saznati, ali će upravo u njima osjetiti neponovljivu atmosferu Vidrićeva svijeta. Tako je isto nepronikljiva i ona »gospoja« iz lagane, prozirne, nadasve otajne pjesme *Adieu*. Pjesnik ljubavi ili pjesnik smrti? — taj lirski subjekt koji u odori drevnoga, tobože povr-

¹⁵ Antun Soljan, predgovor Vidrićevim pjesmama, Vidrić/Domjanić/Nikolić, *Pjesme*, PSHK, knj. 74, str. 26, Zagreb 1970.

¹⁶ Toj mogućnosti popušta i zreli Barac, suprotstavljajući se svojim vlastitim sudovima: »Ni jednom riječju, ni jednom aluzijom Vidrić nije dodirnuo ono što bi se u toj pjesmi (*Ex Pannonia*) moglo nazvati problemom. On je stvorio samo slike — slike ljudi, njihova života, njihovih poslova, slike prirode.« (*Vidrić*, str. 35). A u članku *Stvarnost u umjetničkom djelu*, u kojem donosi Vidrićev članak *Seljačko pitanje*, on kaže: »Da li je moguće da je npr. Vidrić — koji je tako bistro gledao na položaj seljaštva u Hrvatskoj — mogao u književnosti ići za tim da stvara lijepe slike?« (*Grada*, knj. 24, Zagreb 1953, str. 14.)

šnoga, a zapravo tragičnoga trubadura silazi stubama grada: grada ljubljene žene ili sumorne gospe Smrti? No, Eros i Thanatos, znamo, idu pod ruku, a to njihovo prepletanje i uzajamno mamljenje i jest osnovni motiv Vidrićeve lirike.

Stoga se interpretacija Vidrićeve romance *Ex Pannonia* ne može oslanjati na povijesne elemente, koliko se god paradoksalno to činilo. Oni su neprijeporna, naravna pretpostavka ovoga pjevanja, sistem činjenica bez kojega se pjesma uopće ne bi mogla pretpostaviti. I ništa više. Obratno, njezina je ljepota u višestruko ostvarenoj distanci koja samo pojačava njezinu ljudskost. Jer poezija ne »kazuje« ništa novo, ona čitatelja čini »novim«, ona ga obuzima posve, i mijenja, ona djeluje na totalitet čovjeka, ona stvara jednu novu zbilju i u tu zbilju smješta prije svega nas, uvjerenе, »svladane« čitatelje. Ono što kritika već desetljećima rješava u Vidrićevu slučaju jest upravo pitanje: kako to da tako jednostavna, apsolutno skromna, često čak i banalna sredstva, ne gube snagu, ne troše se, nego obratno, zrače sve magičnijom svježinom? A tajna je sva, ako je ima, u toj Vidrićevoj nepretencioznosti. Ritmički, metrički i leksički skroman i poznat, Vidrić je pjevao bitna pitanja čovjekova postojanja, hinjena lakoća i površnost njegova pjevanja ostavljale su dojam da pjesnik govori nekako usput, kao da se boji doreći. A time je Vidrić dotakao glavno svojstvo umjetnosti riječi: težnju pjesnikovu da rekne »sve«, i činjenicu da se to ljudsko dno (kako bi kazao Barac)¹⁷ može dosegnuti jedino najavljuvanjem, nagoviještanjem, a ne možda potpunom, iscrpnom. U onom čudesnom, produbljenom brujanju kojim Vidrićeve pjesme žive u nama, dugo nakon što smo ih pročitali, i jest njihova prava vrijednost. Tako i turobna zgoda iz ove romance, kao i sva Vidrićeva poezija, prikazuje ljudsku sudbinu, tragični plač i pjev čovjekov pod nesklonim, hladnim zvijezdama.

(1973)

¹⁷ Vidi o tome našu studiju *Djelo Antuna Barca*, u knjizi *Studije i eseji* Naprijed, Zagreb 1967, str. 313—343, posebno str. 335. Usp. i Barčevu monografiju *Vidrić*, str. 53. i *passim*.

VIDRIĆ U KRITICKOM IZDANJU

Nedugo nakon Kapetanićeva kritičkog izdanja *Smrt Smail-age Čengića* objavljuje isti ugledni izdavač i kritičko izdanje nevelikog ali sve do u naše dane kritički neobjelodanjenog Vidrića, iz ruke zaslužnog urednika mnogih novijih pisaca hrvatskih, Dragutina Tadijanovića, koji kaže u posveti: »Uspomeni / Vladimira Vidrića / o šezdesetoj godišnjici / njegove smrti / 1909 — 29. IX — 1969.« Vidrićevi stihovi obuhvatili su svega pedeset i osam strana, računajući tu i dosad neobjavlvenu ostavštinu, dok sve ostalo, preko dvjesto i pedeset stranica, pripada znanstvenoj obradbi teksta i napomenama, i to: Vidrićeva objavljena zbirka *Pjesme* (str. 9—42), *Pjesme izvan zbirke* (1907), objavljene 1899—1909 (47—52), III *Postuma, Pjesme i fragmenti* (57—67), IV *Dodatak*, u kojemu se nalazi *Stenogram o pre slušavanju Vladimira Vidrića na procesu zbog spaljivanja mađarske zastave u Zagrebu 1895* (69—79) i jedini Vidrićev poznati članak *Seljačko pitanje* (80—84), objavljen u »Pokretu« 1905. Slijedi značajna radnja već prokušanog stručnjaka na tom području, Davora Kapetanića: *Transkripcija rukopisa Vidrićevih pjesama* (85—140). Tadijanović dalje donosi iscrpnu *Kronologiju Vladimira Vidrića* (141—148), a zatim piše u povodu ovog djela *O izdanju 'Sabranih pjesama' Vladimira Vidrića* (149—230). Tu objavljuje dva svoja već tiskana priloga o Vidriću, govori uopće o svome odnosu prema Vidrićevoj poeziji, zatim daje opširan (u ponekim po-

* Vladimr Vidrić: *Sabrane pjesme*. Uredio Dragutin Tadijanović. Odjel za suvremenu književnost Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb 1969.

jedinostima možda i odviše opširan) izvještaj o historijatu otkupa Vidrićeve ostavštine, i konačno obilate napomene uza svaku pjesmu odnosno druge objavljene Vidrićeve tekstove. Na kraju donosi Tadijanović *Bibliografiju radova Vladimira Vidrića* (233—237), a Davor Kapetanić *Literaturu o Vladimiru Vidriću* (1895—1969), čak trideset i sedam stranica (238—275). U slijedećem odsjeku *Svjedočanstva* (279—310) objavljuje se uspomena Ivana Zahara o Vidrićevu ocu Lovri, nepoznati Lunačekovi zapisi o Vidriću, sjećanja Janka Gogolje, Jele Vidrić, sestre pjesnikove, i njegova rođaka dra Stjepana Oreškovića. Vrijedni su i *Slikovni prilozi*, njih dvadeset i četiri na broju, a dobro ih dopunjuje i tekst *O slikovnim priložima* (313—323).

I ovo izdanje nosi sve poznate odlike Tadijanovića urednika i priređivača tekstova. Moglo bi se pomisliti da je kritičko izdanje Vidrića, jedno zbog skromnog obima Vidrićeva djela, a drugo zbog bogate, često kritički prodrone literature o Vidriću (dovoljno je podsjetiti na Barčevu monografiju *Vidrić*, objavljenu prije tri desetljeća) prilično lagan posao. Sve prije nego to! Vidrićeva je poezija nastajala, bolje reći pojavljivala se, pod prilično neobičnim okolnostima, pa je to uzrok da se o autentičnosti tekstova mora govoriti s puno opreza i poznavanja činjenica. Jedna je od glavnih zapreka svakako i tvrdokorna legenda o tome kako Vidrić svojih pjesama nije pisao, nego samo recitirao, legenda koju je već bio načeo Barac, a koju je Tadijanović potpuno obezvrijedio još 1951. objavljivanjem ostavštine. Nije zato naodmet navesti riječi pjesnikova prijatelja dra Vladimira Šiffera koji prilikom pedesete obljetnice Vidrićeve smrti (u »Riječkoj reviji« 1959, vidi ovdje *Literaturu*, br. 191) piše o pjesmi *Jezuiti*, poznatoj upravo zahvaljujući Šiferu: »Tu sam pjesmu jednom zgodom slučajno pribilježio. Tako je ta pjesma ostala sačuvana jer je nitko osim mene nije više znao, a niti ju je zabilježio za vrijeme Vidrićeva života. Još jednu lijepu pjesmu, koja je svršavala stihovima: — Nad morem je Eol krila svio — nisam odmah zabilježio. Tako je, nažalost, i ta pjesma izgubljena, donekle i mojim nemarom i krivicom, koju i ovdje rado priznajem i iskreno žalim. Pjesme koje sam spomenuo citirao mi je Vidrić jednog lijepog i sunčanog

ljetnog popodneva 1907. u kavani »Zagreb« na Zrinjevcu. Vidrić, sjedeći tamo sam, pozvao me na kavu, kada sam onuda prolazio u Kemijski laboratorij, na popodnevne vježbe. Čim sam stigao u Kemijski laboratorij, ja sam na komadić papira odmah zabilježio pjesmu *Jezuiti*. Drugu pjesmu nisam stigao odmah zabilježiti, jer je profesor Janeček sa asistentom Bubanovićem ušao u salu i najprije se zaustavio kod moga stola pitajući me — što radim? Vjerujući u moju memoriju, ja sam odgodio da zabilježim tu pjesmu dok je napokon nisam i zaboravio. Koliko ja znam, ni Vidrić je nije nikada više nigdje citirao.« (RR, 253) I dalje: »Ma da sam i znao većinu Vidrićevih pjesama napamet, i toliko ih puta čitao, nikada nisam u toj bizarnoj i samonikloj poeziji toliko uživao kao onda kada je Vidrić lično citirao svoje pjesme u društvu, u noći ili u ranim jutarnjim satovima. Sav ozaren nekom unutrašnjom vatrom i ushićenjem koje se prenosilo i na čitav auditorij, Lacko je bez ikakve namještene, deklamatorske poze i vještine citirao svoje pjesme.« I konačno, najvažnije, zbog čega smo ovo i naveli: »Mnogi drže da je on i svoje pjesme u društvu improvizirao. Koliko ja znam, on je svoje pjesme lagano izrađivao, korigirao i dotjerivao, i tek ih je onda citirao u društvu i iznosio na javnost. To su najbolje mogli zapaziti oni kojima je Vidrić više puta citirao svoje pjesme i koji su ih kao takve i pamtili. Pomni slušaoci pjesama koje je Vidrić prije citirao morali su zapaziti da su pojedine pjesme ispravljane i nadopunjavane.« (RR, 256) Upravo ta Šifferova svjedočanstva najbolje govore o tome kako je dolazilo do različitih, ponekad autentično različitih tekstova Vidrićevih pjesama, kao i do pojave da tuđe rukopise odnosno zapamćenja (kao što je upravo slučaj s *Jezuitima*) valja tretirati kao autografe. Dodamo li još da su u Vidrićev tekst znali zadirati i drugi (poznato je da je Dragutin Boranić, po svjedočanstvu Lunačekovu, ispravljao Vidrićev tekst *Pjesama* s gledišta gramatike i akcentologije), jasno je odmah kolik problem predstavlja utvrđivanje kritičkog teksta Vidrićeve poezije. Sad se, otkrićem ostavštine, pitanje još više zaplelo, jer se pokazalo da nasuprot legendi o umjetnici koja, kako bi to rekao jedan stih iz ostavštine, tvrdi da »s usta njegovih buči stih i vrije«, nema zapravo u

hrvatskoj poeziji pjesnika s toliko mnogo pripremnog rada i naknadnog ispravljanja. Time je vrijednost ovog izdanja još očitija: ono nam daje čitav stvaralački proces, od prvih (sačuvanih) započinjanja do konačnog teksta za koji se može smatrati da je posljednja volja autorova.

Koliko je pak tu volju teško ustanoviti, imao sam prigode i sam osjetiti pišući o Vidriću i o njegovim pjesmama. Tako sa zadovoljstvom vidim da je Tadijanović prihvatio moju interpunkciju u drugom *Pejzažu* (ovdje str. 20, odn. 190), zatim razrješenje dijaloga oca i kćerke u *Pomoni* (str. 21, odn. 192), kao što sam se i ja (vidi Literatura, br. 198—199) poslužio njegovom transkripcijom autografa Vidrićeve pjesme *Jutro* (vidi ovdje str. 194, odnosno novu transkripciju istoga teksta na str. 96—100). Isto je tako Tadijanović postupio i u dosad spornom rasporedu kitica u *Ambrozijskoj noći* (vidi ovdje tekst na str. 50, odn. napomenu na str. 211—213). Uostalom, ta je pjesma, uz već spomenuto *Jutro*, jedna od »povlaštenih«, jer upravo Tadijanovićevo izdanje među autografima donosi čak pet tekstova za koje se može s pravom smatrati da su priprava za konačni tekst (o čemu vidi u ovoj knjizi prilog *O Vidrićevu stvaralačkom postupku*, str. 145—153). Upravo zato nisam posve siguran nije li trebalo za *Jezuite* usvojiti Šifferov (?) tekst iz »Savremenika«, jer on jače ističe antiklerikalnu notu, do koje je Vidriću svakako bilo stalo. Opsežna bilješka o *Jezuitima* (njihov tekst vidi na str. 55, a napomenu na str. 213—216) kao i opis autografa (str. 135) prikazuju problem u cijelosti. Sličan je slučaj i s tekstovima pjesama *Poniknuh glavom ponosnom* i *Dvije parije* (odnosno *Roblje*, o čemu sam i ja, usput, pisao). No upravo kod razrješavanja tekstacije stihova iz ostavštine koju smo dobili zahvaljujući Tadijanovićevoj zalaganju, problemi se množe. U napomeni uz tekst *Vrh moga čela...* (str. 59, odn. 218—219, autograf [I], str. 91—92) Tadijanović upozorava kako je, prema uputama dra Oreškovića, taj tekst u Republici 1951. objavio kao dvije pjesme: *Vrh moga čela...* i *Ah, u grudi se mojih...*, »no, one su ista, nedovršena pjesma, pisana u istom metričkom obliku, pa su tako objavljene u ovom našem izdanju, tj. kao jedna pjesma, pod naslovom početnih riječi prvoga stiha

[...]« (str. 219). Uvidom u autograf očito je da među tim stihovima postoji potpuna metrička istovjetnost, ali se time problem ne iscrpljuje. One su čak i na istom papiru, no ni to ne mora mnogo značiti. Mnogo je važnije upozoriti na dva retka (stih) kojima se te dvije, pretpostavimo zasad zasebne, cjeline završavaju. Prva ima redak »Podigoh oči i u jedan mah« što je kasnije precrtano, druga završava neprecrtanim retkom »Ja hoću strast!«, retkom koji je, u istom obliku, već predstavljao polovicu trećeg stiha ove pretpostavljene druge cjeline. Da je nekadašnja prva cjelina (*Vrh moga čela...*) objavljena s krhotinom započete a nedovršene kitice: »Podigoh oči i u jedan mah«, stavilo bi to čitavu tu cjelinu u drugi kontekst. U prvotnom obliku, završavajući: »I na njen poziv da brijeg i dol / Umukoše mukom«, dao je Vidrić jednu od svojih najljepših situacija — ostvarivanje potpunog mira u prirodi. Tim se čudesnim mirom nekadašnja pjesma i zatvarala. Nastavak, međutim, jasno pokazuje kontrast. Sad, ili je započeti stih »Podigoh oči i u jedan mah« odista sastavak gornje pjesme, njezin drugi dio, koji onda obuhvaća i nastavak pun strasti, ili je drugi dio zasebno raspoloženje i zasebna pjesma. Mogućnost je otvorena. Možda je, stoga, ipak trebalo, ako nije već uzet u obzir precrtani stih (»Podigoh oči...«), ostaviti između te dvije cjeline nekoliko točnica, kao upozorenje da pjesma nije izvedena do kraja, kao što zapravo i nije. O suprotnoj mogućnosti, da se naime pjesma *Bako vodi pjesmu...* i *Noć je došla...* kao i drugi dijelovi autografâ *VID 3 — VID 7* tretiraju kao jedna cjelina, odnosno kao pripremni rad za temu ambrozijske noći, pišem, u već spomenutom članku *O Vidrićevu stvaralačkom postupku*. Dodao bih da i fragment *Sanjao sam...* (str. 63, odn. 221, autograf str. 137—138) završavaju kiticom: »I ona me tiho gleda / Pa mi [...] i zbori. / Iz doline idu momci / I vika se njina ori«, stvara dojam kako-tako zaokružene cjeline. Otprilike ovako: pjesnik-»varvar« stoji s voljenom ženom i, u snu, promatra vojsku i bojište prekriveno leševima. (Usput, nije na odmet spomenuti da je pjesma metrički posve istovjetna s divnim *Mrtvacem*, koji — kao i *Perun* — ima oznaku »Iz slovjskog ciklusa«; a isto tako usput, mislim da je izostavljeni podnaslov *Mrtvaca* (str. 27)

kako je objavljen u »Vijencu«, i kako je dat i u ovom izdanju u napomeni na str. 195, odnosno u Bibliografiji, na str. 233, »Iz slovjskog ciklusa« obična tiskarska pogreška, jer je vrlo teško vjerovati da Vidrić, napola Slovenac, za »slovjski«, tj. »slavenski«, piše »slovenski«!). Promatra, dakle, taj naš »varvar« vojske koje se komešaju pod nogama njegovim i drage mu. Lijepa ga žena tiho pogledava i pokazuje mu kako iz doline (prema njima) idu ratnici... Završena tu, pjesma odaje neku mirnoću, distancu, mogli bismo je čak nazvati vidrićevskom. Ali, autograf ima i nastavak: »I iz neba plamen suknu / I ona se baca k plamu. / Zaviknuh i letnuh k vatri / I vi« (po svojoj prilici: »I vidjeh«). Situacija je sad posve drugačija. Voljena se žena trza iz »varvarova« zagrljaja, s neba se javlja plamen (grom? ili neki drugi znak?), žena se priklanja toj vatri, ili se baca u nju? Sve su mogućnosti otvorene. A i taj plamen s nebesa mogao bi biti srodan čudesnoj ruci *Mrtvaca*: »Ubila ga ruka silna, / Vječno jaka, vječno živa, / Što živote rasipava / I živote utrnjiva.« Još jedan dokaz koliko su teška pitanja vidrićevske tekstologije. Slične bi se primjedbe mogle razvijati uz tekstove *Na pustu drumu...* (str. 66, odn. 221—222, autograf <13>, str 108—112) i *Eto divna samovara...* (str. 67, odn. 222—224, autograf <32>, str. 136—137), ali ne bi donijele novih rezultata. Stavio bih još samo dvije napomene uz tekst jer su, čini mi se, važne, posebno prva. Ni ovo uzorno izdanje nije slobodno od tiskarskih pogrešaka, uza sve, rekao bih poslovično Tadijanovićevo nastojanje. U pjesmi *Sjene* (str. 52) deveti je stih tiskan: »Obraća lice i sluša«, a treba biti: »Obraća lice i sluša, tih.« Druga: u pjesmi *Bako vodi pjesmu...* (str. 60) jedanaesti stih glasi »Iskričava promeće se zvijezdom«, a treba biti »Iskričavom promeće se zvijezdom«, kako je, uostalom i u autografu <14> (str. 113) dva puta: »Izkričavom promeće se zvijezdom«, odnosno »Promeće se izkričavom zvijezdom«, a tako je i u autografu <15> (str. 115).

Tadijanovićevo izdanje ispravlja, nadalje, u napomenama i ostalim komentarima niz tvrdokornih pogrešnih datuma svih Vidrića na zajedničkom grobu (v. str 323)! Kronologija (str. 143—148) puna je novih i vrijednih podataka, a isto valja reći i za sve priloge i svjedočanstva.

Pa ako i ima Vidrić jednu od najljepših monografija hrvatske znanosti, Barčevu, ovo će izdanje uvelike omogućiti noviji i bogatiji pristup njegovu pjesničkom djelu, pružajući najviše provjerenih podataka na jednome mjestu.

Značajan je i doprinos Davora Kapetanića, vrsnog bibliografa i tekstologa, kojemu dugujemo niz kapitalnih bibliografskih djela, posebno pak na temu Kranjčević, Krleža, a nedavno i kritičko izdanje besmrtna Mažuranićeve pjesni. Ovdje je Kapetanić dao dva vrijedna priloга, transkripciju Vidrićevih rukopisa i literaturu o Vidriću. Dovoljno je baciti pogled na likovne priloge VII—X (autograf *Jutra*) i XX—XXII (autograf *Na pustu drumu* . . .) pa se uvjeriti o teškoći dešifriranja Vidrićeva rukopisa, odnosno svih precrtanih mjesta kojih ponekad ima čak do stotine! Posao je to koji već graniči sa samoprijegorom, napor koji valja priznati. Pri tom valja upozoriti da je Kapetanić, baveći se u nas gotovo usamljen tim poslom, bio prisiljen stvoriti i vlastiti sustav znakova i simbola koji njegova tekstološka rješenja čini čitljivima tako reći na prvi pogled. Uza sve to, kako sam prije više godina imao u rukama autografe, postaviti ću nekoliko pitanja. Nije li u dešifraciji *VID 1 (Vrh mog čela* . . .), što smo već ranije kazali, valjalo i u autografu naznaku <2> staviti ispred teksta *Ah! U grudi* . . .? (Argumentaciju smo već naveli.) Nije li u *VID 3, <8>* umjesto raskuštran zapravo razkuštran? Nadalje, u *VID 7 <15> [III]* umjesto »Lovor vienac« »Lozov vienac«? Je li točno da u autografu *XV <27>* nema zadnjeg stiha »Njegva se roni duša«, kad je on naveden u napomeni na str. 199?

Kapetanićeva *Literatura* tako je znalački sastavljena da ja i ne znam tko bi to danas mogao bolje učiniti. Toliko lakše priopćiti ću ovdje nekoliko sitnijih nadopuna odnosno ispravaka. U članku Dragutina Domjanića, *Lazar Kostić*, »Savremenik«, IV, br. 9, str. 528—529, govori se o tome kako je Vidrić volio i recitirao Kostićeve stihove. Miroslav Krleža u svom *Izletu u Rusiji*, Narodna knjižnica, Zagreb 1926, str. 11—12, daje usput oštru kritiku Lunačekova izdanja Vidrićevih pjesama. Moj tekst *Vrijednost i granice stilističke kritike* (br. 184) objavljen je i na mađarskom jeziku. Nadalje, moja analiza *Pejza-*

ža II (br. 204) objavljena je i u knjizi *Studije i eseji*, Naprijed, Zagreb 1967, str. 269—290. U francuskom prijevodu Kapetanićeva članka (br. 206) nema Vidrićeva teksta, a i čitava rečenica (str. 269) morala bi glasniti: »U napomenama uz hrvatski original donosi se konačni tekst dijelova Vidrićevih pjesama: *Pomona, Ambrozijska noć i Jezuiti*.« Premda nema karakter izvornog suda, moglo se navesti što o Vidriću piše i Dragutin Prohaska u svom *Pregledu savremene hrvatsko-srpske književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb 1921, str. 195—197, a nije nezanimljiva ni Lunačekova katastrofalna recenzija te knjige: Vladimir Lunaček, *Opet jedna povijest naše književnosti*, Obzor, LXII, br. 231—260, (redovno na 3. strani) Zagreb 1921. O Vidriću govori Lunaček u 19. nastavku, u broju 257. Uz prilog Bože Milačića (202) valja navesti da je objavljen i u njegovoj knjizi *Vrijeme i poezija*, NIP, Zagreb 1961, str. 9—35, te da se tu prvi put pojavio članak Antuna Barca *Spomenik nepoznatom cenzoru* (str. 27—34), a i to da je članak kasnije objavljen i u Barčevoj knjizi *Bijeg od knjige*, Naprijed, Zagreb 1965, str. 51—60. U Milačićevu je članku (str. 33—34) objavljena i recenzija Branimira Livadića Barčeve monografije *Vidrić*, za interne potrebe Matice hrvatske. Konačno, i sam je sastavljač ove literature pisao o Vidriću u *Književnom godišnjaku*, s. v. Uopće je načelno otvoreno pitanje što iz različitih povijesti književnosti i priručnika treba u literaturi registrirati. Ovdje se sve to navodi samo u želji da ovaj izvrnsi napor bude dopunjen u poslu koji je, po definiciji, — nepotpun. No ni u kojem slučaju kao prigovor izdanju koje pripada među najvrednije naše kritičke tekstove uopće.

(1970)

MIROSLAV KRLEŽA

RIJEČ OKRENUTA ZVIJEZDAMA

Svojestvo je umjetnosti da uvijek nanovo postavlja bitna pitanja historijske čovjekove egzistencije, da uvijek nanovo zahtijeva kritičku ocjenu. Znači li to, u svakom slučaju pa i u ovom, priznanje bar dvaju kriterija: takozvanoga nacionalnog i takozvanoga općeg; i svega što to priznanje uključuje?

A što je taj opći, europski svjetski kriterij, suprotstavljen nacionalnom, ne samo u ovom slučaju, nego uopće? Ne uključuje li zabludu o dvostruko ljestvici mjerila? i ne potpomaže li ta dvostruka ljestvica opasnu i prije svega nezbiljsku podjelu na »velike« i na »male«, pri čemu je malima već unaprijed određeno da se grizu za rep uklete skučenosti i relativne zanimljivosti svojih tema? Nije li na primjer Georg Brandes — nastojeći objasniti *Glavna strujanja u europskoj književnosti devetnaestoga stoljeća* — upravo u uvodu svoga djela, i upravo govoreći o njemačkoj (»velikoj«) i danskoj (»maloj«) književnosti, postavio pomalo turobno pitanje: što može mala književnost kao danska, književnost koja izražava tako skučen i siromašan nacionalni život kao što je danski, što može ona u usporedbi s velikom književnošću kao što je na primjer njemačka, s književnošću koju nose velike ideje i koja prikazuje tako značajne i duboke razdore geteovskih i šilerovskih junaka? I zaključio: nije živa, nije djelotvorna književnost koja ne vidi probleme, ne postavlja ih i ne traži njihova rješenja. Probleme nacionalne, situirane u velikom kontekstu univerzalnog.

Samo tako, i samo u tom smislu, treba, mislim, prihvatiti Brandesovu dilemu; jer nema za mali narod opa-

snije zablude od sentimentalne zaljubljenosti u vlastitu sreću ili vlastitu nesreću: ta se zabluda po svojoj opasnosti, može mjeriti samo s drugom, obratnom — s potcjenjivanjem vlastite uloge i mjesta u općoj kulturnoj zajednici. Ali, kad ga već Brandes navodi, upravo njemački primjer upozorava kako se i velike ideje mogu ušutkati kad ljudima zavlada duh protivan upravo tim idejama, i kad ih obuzme ono što bi se, tacitovskim jezikom, moglo nazvati *exitiabilis quaedam superstittio*.

Kazati da je Miroslav Krleža u hrvatskoj kulturi preuzeo ulogu nemilosrdnog, upravo bezobzirnog dijagnostičara, znači upozoriti na samo jedan dio njegova djelovanja i njegova značenja; ali, može u isto vrijeme značiti prihvaćanje kriterija protiv kojega smo ustali. Kontradikcija je ipak samo prividna, vidjet ćemo; a što se iznosi odmah na početku, učinjeno je to stoga da se snažnije, očitije prikaže statura pojave: suprotstavljena mediju koji izražava i u kojem je razvijala svoju dugogodišnju, polustoljetnu aktivnost, ona će potpunije pokazati svoje dimenzije. Jer za razliku od pisaca kojima je bjelina papirne četvorine prostor na kojemu se najsigurnije i najradije kreću, Krleža pripada među one druge koji riječ ne mogu zamisliti bez njezine prirodne akustičke realizacije, kojima je štampani tekst samo najsigurniji zalog da će ta riječ zaista odjeknuti, i kojima — upravo zato — suvereno jezično umijeće osigurava trajnu vrijednost i trajno djelovanje.

Roditi se u malom, stoljećima porobljivanom hrvatskom narodu, prihvatiti obvezu da budeš književnik u Hrvatskoj, u zemlji u kojoj se i oko koje se stotinama godina neprestano ratovalo, koja u paralelogramu oprečnih i po nju podjednako opasnih interesa Rima, Venecije, Budimpešte, Carigrada i Beča doživljava neprestano poraze, jedan teži od drugoga i dovoljan svaki da uništi i kompaktnije nacionalne organizme, svaki naoko konačan a nijedan definitivan zapravo, značilo je preuzeti nekoliko osebnih zadaća, pogotovu u književnosti koja se stoljećima razvijala pod najnepovoljnijim uvjetima, a koja je ipak slobodu, nacionalnu i ljudsku pronosila kao svoj najdublji, glavni ideal. Sve je to bio zapravo jedan duboki, beskrajni historijski nokturno, mračan, ukleti san, koji nikako da prestane. Pred

takvom stvarnošću ostajala su hrvatskim piscima dva puta: ili se ukloniti, pobjeći u fikcije, ili zahvatiti aktivno u tu stvarnost, suprotstaviti joj se, bez obzira na sve neugodnosti, rastvoriti je i razgoliti. I sanjati, naravno, ali onako kako to kaže jedan Krležin junak: »Tko istinito živi taj ne sanjari o tome kako bi trebalo živjeti, nego živi doista...« Njegov život i njegov san jedno su.

Tako je Krležina literatura duboko uronjena u situaciju koju izražava, ona je nacionalna upravo u velikom naporu da se pronađe ljudski smisao tog nacionalnog, i da se to hrvatsko, to južnoslovensko, prevlada, podigne na viši stupanj, da se — jednom riječju: humanizira. Čovjek se uvijek javlja kao konkretna historijski determinirana pojava: prihvatiti tu determiniranost ima smisla samo u naporu da se ona negira i da se krene u jednom višem, antigravitacionom, tangencijalnom zaletu, prema zvijezdama, prema zvjezdanim prostorima, u materijalnom i poetskom značenju te riječi. Zato će mladenački Krležin Kolumbo samo prividno krenuti u potragu za novim svijetom: u stvari, intimno, on je uvjeren da se novi svijet, cilj i predmet njegovih zanosa, nalazi isključivo u silovitom prevladavanju zemaljskog, terestričkog u nama, i da je jedina navigacija za koju se isplatio roditi, zapravo ta zvjezdana, astralna perspektiva kojoj razvitak čovječanstva neprestano, uza sve padove i posrtanja, nezadrživo teži. Jer pred bezdanim ponorima u kojima se roje galaksije, čovjek može opstati samo kao tvorac poezije, u etimološkom, grčkom značenju riječi: »Život čovjeka neće nikada uvenuti kao što vene lišće — suprotstavlja se divnoj homerskoj usporedbi jedan drugi Krležin vizionar —, nad životom čovjeka postojano svijetli blistava svjetiljka, to je njegov mozak, treba vjerovati u mozak čovjeka, treba hodati, kretati se, misliti, boriti se, to je jedini ljudski način a sve ostalo je dim. Čovjek je pjesnik, čovjek je zavladao zemaljskom loptom, on će je svu, jednoga dana, usprkos svemu, uzeti u svoje ruke kao jabuku, on će pobijediti sve prostore nebeske kao što je pobijedio zemlju...« Napomenemo li da je to pisano davno prije sputnika i kozmonautskih zaleta, u tami drugoga svjetskog rata, u boethijevskoj situaciji, kad su poezija i vjera u ljudsku misao i njezinu

snagu mogle biti jedina *consolatio* — bit će nam jasnija ljudska, vizionarna i poetska vrijednost cjelokupnoga Krležinog djela.

Zato je Krležino stvaranje, od prvih svojih početaka do danas, poneseno jedinstvenom težnjom da se istaknu ti pravi, jedino legitimni naponi čovjeka prema ostvarenju istinskog smisla njegova historijskog boravka. Toj viziji ostaje ova silovita umjetnost vjerna i dosljedna i danas, u prilikama duboko, integralno drugačijima od onih kad je započela svoj put; i danas, kad proživljava novu, mladenački bujnu fazu stvaranja.

Krleža pripada među one značajne pisce koji su ostavili traga na svim područjima književnog stvaranja. Od poezije do političke esejistike, od romana i novela do drama i književne kritike i polemike, svugdje je Krleža izrekao svoju moćnu riječ i stvorio djela izrazite vrijednosti. No kako bi, u ovako kratku prikazu, i samo nabranje naslova oduzelo dragocjen prostor, odnosno uključilo zahtjev za detaljnom obradom, potrebno je ne samo postupiti analogijski nego i ukazati na specifičnost Krležina stvaranja. Ako smo dovoljno naglasili Krležu kao pjesnika čovjekova napora da premaši svoje determinante i podvrgne ih prirodnom cilju ljudskog života: ostvarenju prostora i odnosâ u kojima će se odista poživjeti punom ljudskom egzistencijom, ako smo to istakli, onda se ne treba čuditi drugoj strani Krležine umjetnosti, bolnoj sumornosti njegove vizije prošlog i sadašnjeg čovječanstva. Jer ljudska je historija, pored ostaloga, niz pojedinačnih snova, briga, iluzija slabih smrtnika koji su sanjali i stradavali pod zvjezdanom kupolom, kao žrtve onih sila koje uporno negiraju sve što je zanosno i zvjezdano u nama. Tako je Krležina umjetnost neraskidivo vezana uz doživljaj tog sukoba, i upravo u tom sukobu nalazi ona svoj smisao i svoj puni izraz. Od prve mladenačke *Legende*, u kojoj Isus vodi mučni dvoboj-dijalog sa svojim Iskušavateljem, sa Sjenom, ostat će Krležina umjetnost dramatičan dijalog između dviju suprotstavljenih sila. Taj se dijalog vodi u zbirci novela *Hrvatski bog Mars*, jednoj od najboljih protivratnih knjiga europske književnosti poslije prvoga svjetskog rata, taj se dijalog vodi u Krležinim dramama, među kojima svakako treba spomenuti *Gospodu Glembajeve*, taj se dija-

log vodi u njegovim romanima, od *Povratka Filipa Latinovicza* do *Banketa u Blitvi*, koji je nedavno, nakon dvadeset godina, dobio svoju završnu, treću knjigu. Taj se dijalog, konačno, vodi u lirici, i u esejistici Krležinoj, a dobar dio gorčine kojom su prožeti njegovi tekstovi treba pripisati upravo činjenici da je ovaj lirizam, ovaj stvaralački napor, ušao u život i u literaturu opsjednut mržnjom protiv sila (u čovjeku i oko njega) koje čovjeku priječe da do kraja ostvari svoju *humanitas*?

Može se ova inspiracija činiti jednostrana, može joj se prigovoriti da se, u ime onoga što bi se galilejevski nazvalo »*i massimi sistemi*«, odrekne toliko važnih »akcidentalija« od kojih se, zapravo, sastoji ljudski život, pa makar ga mi patetično i nazivali »boravak pod zvjezdama«. Do kraja angažirana, ponesena afirmativnom patetikom prema životu, ova umjetnost, posve prirodno, svu svoju brigu posvećuje konkretnom, historijskom čovjeku. Ona to odaje tematski i faktumom, ona to odaje žarkom negacijom (koju treba shvatiti isključivo u funkciji već navedene afirmativnosti) u kojoj je nesklona kritika, ponekad, nalazila glavno žarište Krležinih nadahnuća.

Nemoguće je u okviru kratka napisa, a i sami smo se dijelom odrekli te obveze, u cijelosti prikazati historijske odrednice sa kojih se ova muževna umjetnost vinula na svoj let. A ipak je pri određivanju karaktera i intenziteta svake poezije, potrebno kazati koju je i kakvu količinu »nepoezije« morala prevladati da bi se konstituirala i nametnula. Jer poezija nije nikakva paučina prebačena preko naših ljudskih resignacija, naših melanholijskih i ponosnih uzdanja glave, nego objektivacija tih padova i tih uzleta. Tako i ovdje.

U dilemi da li poezija ili artizam, ovaj se snažni lirski subjekt opredijelio za stvaranje koje je Goethe još davno nazvao tirtejskim; za umjetnost koja nije poigravanje vještinom nego sputništvo čovjeku u njegovu prirodnom stremljenju prema Boljem. Gorčina kojom su često prelivevi ovi tekstovi izvire upravo iz spoznaje o upornosti s kojom se glupost drži u čovjeku i djeluje u društvu. A kako se dijalog, pa i negirajući dijalog, s natražnim, ustajalim, pljesnivim ne može voditi nego — makar i privremenim — prihvaćanjem iste terminologije

je, primijenjene u suprotne svrhe, to se i ova umjetnost može doživjeti tek poznavanjem onih elemenata koje tako strastveno i stvaralački negira.

Europski će čitalac lakše shvatiti ovaj lirizam ako ga podsjetimo da je Krleža počeo stvarati u posljednje dane Austro-ugarske monarhije, i da je dobar dio njegovih indignacija nastao pod izravnim dojmom ovog podjednako i brutalnog i besmislenog feudalnog svijeta na umoru. (Ako ovdje, u zagradi, spomenemo na primjer ime Karla Krausa, činimo to posve uvjetno, ističući prije svega zajednički predmet mržnje obojice autora. I kad smo već kod imena koja bi mogla, i opet uvjetno, poslužiti isključivo kao orijentacija, onda treba napomenuti da je ovo robustno djelo, sa svojim bogatim ličnim karakteristikama, nastajalo u atmosferi koja je dala Rilkea, Kafku, Adyja, Musila... S druge strane, da imena kao Schnitzler, Altenberg, Bahr mogu biti dodirnuti isključivo kao upozorenje na ono što kod Krleže ne treba tražiti.) U svakom slučaju, propadanje carstva bilo je oduvijek prizor veličanstveno patetičan, a generacija kojoj je mladi Krleža pripadao nije potonuoće Habsburga promatrala s obale, kao lukrecijevski *magnus labor* na dalekoj pučini, nego je aktivno sudjelovala u rušenju anahroničnog austrijskog feudalizma. I tu se treba sjetiti krausovske fraze o tome što znači mrziti Franza Josepha, pa toj mržnji dodati posebne hrvatske i južnoslovenske razloge, pa shvatiti pjesnika koji na dnu toga paklenskog lijevka sanjari o boljim vidicima, i koji do zvijezda hoće da se uspne preko odvratnih, dlakavih leđa boga Marsa: jer zna da taj put vodi samo preko njih.

Ali, kraj austrijske carevine ne znači u isto vrijeme i kraj nepravde, nasilja i besmislice. Versajaska štitičnica SHS nastavak je nasilja i nepravde. Mladi pjesnik vidi formulu za rješenje društvenog i političkog problema u historijskom materijalizmu i događajima oko Oktobra 1917. Samo što je marksizam za Krležu stvaralački a ne pedantski i činovnički odnos prema životu i umjetnosti. Treba pročitati Krležin *Izlet u Rusiju* (1925), njegove kritičke i estetsko-teoretske istupe u razdoblju između dva rata, pa se uvjeriti da je lijeva fronta već u doba staljinskih progona i likvidacija našla umjetnika koji je, prije trideset godina, pa i više, signalizirao istine »koje su da-

nas svakom na ustih«. Nikakvo onda čudo dogodi li se da pisac groteskno-realističko-fantastičnu sliku europske političke stvarnosti između dva rata, prikazanu u vizionarnom romanu *Banket u Blitvi* (prva dva dijela objavljena su neposredno pred rat) nastavi dvadeset godina kasnije, dokazujući tako tužnu istinu da imaginarna zemlja Blitva, koju možemo smjestiti bilo gdje između Baltika i Mediterana, pa još i dalje, na druge kontinente, predstavlja ne možda izoliranu epizodu nego mučno bolnu, krvavu prethistoriju čovječanstva, prošlost koja se uhvatila u koštac s budućnošću i ometa joj da se ostvari. Ali, nije pouka Blitve samo u tome da je ona (»Blitva als Lebensform«, moglo bi se to reći tomas-manovskim riječima) konkretna stvarnost; mnogo više, Niels Nielsen, doktor humanističkih nauka, publicist i, eto, od nevolje politički borac, dolazi do duboke spoznaje da je svako opredjeljenje, pa i najhumanističkije (a samo se tako čovjek može i smije opredijeliti) historijski uvjetovano, određeno vremenom i prostorom. Uza sve svoje humanističke ciljeve i nakane, povlači doktor Nielsen, svojim subjektivno herojskim i samozatajnim otporom diktaturi Barutanskoga, čitav niz nevinih ljudi u smrt. Tako će i neimenovani junak satiričko-lirskog romana *Na rubu pameti*, dotle ugledan i poštovan građanin i član »visokog« društva, samo u jednom času progovoriti istinu, u jedinjoj namjeri da bar jednom izrekne vlastito mišljenje i ne oporekne ga: i već to pretvorit će ga u izopćenika i poučiti da građanski odnosi nisu samo banalna konvencija nego i brutalna norma, diktirana točno određenim interesima. Obilno preveden trideset godina poslije izvornog izdanja, roman *Povratak Filipa Latinovicza* iznenađuje današnju europsku kritiku pitanjem: kako je ova potraga za izgubljenim djetinjstvom, ova sugestivna povijest jednog likovnog lirizma, mogla ostati nezapažena i, kako, zapravo, još danas govori jezikom koji nije ništa manje svjež? Zato kad Krleža spominje kako je »kao dvadesetogodišnji dečko čitao više Švede, dekadente, Strindberga i Wedekinda«, kako je kao šesnaestogodišnjak preveo s njemačkoga gotovo čitavu Ibsenovu *Gospođu s mora*, onda u tim priznanjima treba gledati ne samo dio porijekla njegova teatra i uopće njegovih pogleda na književnost, nego i poseban

razlog svježine ove literature koja se ponekad izražava objektivno prevladanim sredstvima. I pošto je, u prve dvije faze svojega teatarskog rada, tražio rješenje u disproporcionalnom simbolizmu i monumentalnosti, primjenjuje Krleža izvorno i stvaralački spomenute spoznaje: »Osjetivši tako iskustvom svu vanjsku i suvišnu napravu vanjske, dekorativne, dakle kvantitativne strane suvremenog dramskog stvaranja, ja sam se odlučio da pišem dijaloge po uzoru nordijske škole devedesetih godina, s namjerom da unutarnji raspon psihološke napetosti raspnem do što većeg sudara, a te sudare da što bliže primaknem odrazu naše stvarnosti. Tako je došlo do mojih posljednjih drama [*Gospoda Glembajevi, U agoniji, Leda*; pisano je to tridesetih godina] koje nisu i neće da budu drugo nego psihološki dijalozi što se po prvi put javljaju u našoj dramskoj književnosti s četrdesetgodišnjim zakašnjenjem. I dok s jedne strane kritika o meni piše da sam ja ekspresionista i futurista, ja, kao najekstremniji dramatičar u očima naše kritike, pišem danas psihološke dijaloge švedske škole sa četrdesetpedesetgodišnjim zakašnjenjem spram sličnih zapadnjačkih eksperimenata. Stanje je u tom pogledu svakako paradoksalno, ali za paradoksalnost toga stanja ja kao pojedinac ne nosim nikakve odgovornosti.«

Odisti, može se to činiti paradoksalno, kako to i sam autor upozorava, ali je činjenica da je Krleža upravo tom svojom varijantom, odnosno kreativnim osvježanjem onoga što on naziva nordijska škola, ostvario najbolji hrvatski i jugoslavenski teatar uopće i, svakako, neke od najboljih tekstova europskog repertoara u deceniju 1920—1930. Upravo spomenute drame pripadaju ciklusu o obitelji Glembay, čiju je prepovijest osvijetlio Krleža u galeriji portreta-novela, a čije rasulo prikazuje u dramama. Moglo bi se, dakle, na temelju književnohistorijskih analogija govoriti o nekom naturalističkom postupku, iako je sličnost Glembayevih s Rougon-Macquartovima samo prividna, a u književnom postupku nikakva. Moglo bi se, isto tako, reći da je Krležin ciklus neka vrsta Glembay-Sage, mogle bi se pronalaziti analogije druge vrste, ali nijedna od njih ne bi pomogla da se otkrije osnovna, samostalna vnijednost Krležina ciklusa. Jer i jedan i drugi spomenuti autor uključuju

posve različite svjetove, različite poglede, različite društvene slojeve i drugu duhovnu, odnosno literarnu semantiku. Prije svega, Krležin ciklus prikazuje kako je zapravo tekao razvitak građanske Hrvatske, u okviru razvoja austrijskog kapitalizma; kako su se Glembayevi — od opskurnih međimurskih seljaka — zločinima, spekulacijama, ženidbama, uspjeli uvući u svoje »više društvo«; što je, zapravo, to austrohrvatsko više društvo, koje živi usred Zagreba (njemački Agram) u svojoj »superiornoj«, *agramerskoj* izolaciji; što znači, i kakvu psihologiju pretpostavlja, biti okružen Zagrebom, Hrvatskom i hrvatskim jezikom, a ostvariti agramerski rezervat, govoriti njemački, i klasno, bahato prezirati sve »ispod« sebe: jednom riječju, Krleža je u književnost unio posebnu psihologiju »agramerštine«, a njezin sumrak prikazao kao dio velikog sutona koji se zove raspad austrijskog carstva. Stoga je posve logično da su lomovi koji se odigravaju po glembajevskim salonima našli prirodan izraz u onome što se, samo uvjetno, može nazvati zakašnjenjem a što je zapravo dokaz o relativnosti pojma istovremenog.

Upravo je to začuđujućoj kategoriji simultaniteta, bolje reći paralelnog postojanja različitih vremenskih ravnina, posvetio Krleža svoje najimpresivnije stranice. Obdaren izvanrednim smislom za dimenziju vremena, Krleža je od početka svog djelovanja ponesen problemom prožimanja i odbijanja vremenskih kategorija u onome što nazivamo suvremenost. U tom su smislu identični i Filip Latinovicz, sa svojim individualnim razdorama i neskladima, i Nils Nielsen, sa svojim javnim djelovanjem u okviru procesa koji nazivamo historijom. Iz tog se osjećaja rodio, konačno, i jedan od najzanimljivijih likova Krležine dramatike i njegova djela uopće, lik starorimskog carskog liječnika Areteja koji se (u istoimenoj drami, objavljenoj 1959), sa zaprepaštenjem kreće kroz europsku stvarnost iz 1938. godine (vrijeme španjolskog rata, Münchena i neposredne kataklizme, koju je Krleža uporno, godinama signalizirao; dovoljno je pročitati njegovu knjigu eseja *Evropa danas*). U perspektivi brutalnog rimskog imperija iz trećeg stoljeća, i ova ga fašističkog, isto tako nakaradnog, iz dvadesetog stoljeća, Areteju se tekovine ljudske civilizacije i kulture

čine kao prava božanska svemoć; a ipak je čovjek, to najveće i jedino čudo prirode, isto tako proganjan i ponižavan, kao i u doba perverzних predtacıtovskih cezara. Nestajući sa scene, Aretej baca kroz prozor šefa policije u kojemu vidi, preodjevenog, Kaja Anicija Severa, onog šefa imperatorske policije koji je njemu, još prije sedamnaest stoljeća, donosio crne glasove.

Areteji i Kaji Aniciji, proganjeni i progonitelji, Nielsen i Barutanski, zvijezde i blato, zanos i podlost, razum i glupost, to je dosadašnja kob čovječanstva: i onoga vezanog za našu domaću, panonsku, jugoslavensku, hrvatsku podlogu, i onoga uopće, bez obzira na vrijeme i prostor. Krležina je umjetnost, upravo zato jer ne govori o apstraktnom nego o konkretnom, historijski odredivom čovjeku, prikazala tu mučnu ali zanosnu *condition humaine* pretežno na hrvatskom nacionalnom terenu; ali toj širokoj, obuhvatnoj viziji nisu daleki ni takozvani općeljudski simboli, izraženi u likovima Kolumba, Michelangela, Jurja Križanića, Areteja, Nielsa Nielsena, Filipa Latinovicza... Iako sa zakašnjenjem, Europa danas s ne manjim zanimanjem i priznanjem upoznaje ovu silovitu, fascinantnu viziju čovjeka i života nad kojom, kao simbol vrhovne pobjede čovjeka nad svojom historijom, leprša zastava poezije. Poezije koja je — kako je to već rečeno, za jednu drugu umjetnost, ali s istim pravom — izrasla među nama, za nas i time, prirodno, za cijeli svijet.

(1963)

DJELO MIROSLAVA KRLEŽE

Pred golemim, u punom značenju riječi monumentalnim djelom književnika Miroslava Krleže zastaje čovjek obuzet osjećajem putnika koji je, došavši u dodir s nepreglednim dimenzijama, zadivljen, spoznao pravo značenje riječi: veličina. Sve je toj veličini podređeno, sve joj pridonosi: tu sad i najmanje i najveće, bez obzira na ljepotu i obujam, nema samo svoj vlastiti život: ono živi orkestrirano, poneseno tom silnom tvoračkom gestom. Pedeset, šezdeset, možda i više knjiga, samo je izvanjski znak te veličine; ali pravi domašaj toga djela, najmoćnijega i najobuhvatnijeg u hrvatskoj književnosti uopće, nije u vanjskom dojmu nego u unutrašnjoj snazi. Valja ući u te čudesne prostore, osjetiti njihovu dubinu, doživjeti njihova osvjetljenja, začuti svoj korak kako odzvanja pod njihovim svodovima, pogledati u vanjski svijet iz tih prostora i osjetiti kako im je on jedina i prava mjera. Tu kao da se, same od sebe, nameću ponesene i ovoj umjetnosti toliko primjerene riječi Thomasa Manna: »Materija nekih nebeskih tijela ima tako nevjerojatnu gustoću da bi samo pedalj obujma njezina težio na zemlji i dvadeset kvintala. Tako je i s vremenom stvaralaca. Ono ima drugi sastav, drugu gustoću, drugačiju plodnost negoli vrijeme 'razrijeđenog' i tečnog tkiva većine ljudi; i pred velikim brojem ostvarenja koja se mogu sadržati u tom vremenu, čovjek s ulice nedvojbeno će zapitati: — Kad samo dospijevate sve to uraditi?«

Krleža se u književnosti javio rano, u dvadeset i prvoj godini, u Marjanovićevim »Književnim novostima«, 1914. Ali, u tom je času iza njega stajao neočekivano bogat

život i golem broj napisanih, sačuvanih i odbačenih tekstova. Život mladića koji je, u Skoplju 1913, gledao doslovno smrti u oči; tekstovi još neobjavljeni, koji su nastajali kao izraz jednog intenzivnog, ustreptalog doživljaja ljudske egzistencije. To je pisanje bivalo negirano, odbacivano, prerađivano, spaljivano prije negoli se konstituiralo u knjigu, jer je autor jasno osjećao što želi u okviru književnosti koja je, po njegovu osvjedočenju, još uvijek imala razračunati s poštovanja dostojnim ali objektivno zakašnjelim patosom starijih i neposrednih suvremenika.

— Kad samo dospijevate sve to uraditi? — da ponovimo uzbuđeno ali umjesno pitanje Mannova »čovjeka s ulice«. U prvih mah, reklo bi se, moguće je to samo potpunim predavanjem, posvećivanjem umjetnosti, jedino njezinim zahtjevima i isključivo njezinim zakonima. Pa kad se u zreloj dobi, kao pedesetogodišnjak, sjeti davnog dijaloga u kojem je dobio savjet kako valja pisati napamet, a ne prepisivati rugobe i baviti se politikom, Krleža i tada odvrća:

»Nije mi bilo jasno a ne znam ni danas [1943] kako 'pjesnički stvaraju' prvorazredni pisci kad pišu napamet ne prepisujući rugobe, ali da napamet pisati mnogo smisla nema, to je izvan sumnje. To jest: što znači — pisati napamet? Za sretnu pjesničku formulu, koja se kao inspiracija podudara s osnovnim motivom što ga je čovjek naučio izraziti, potrebno je veoma često da se 'x' dojmova slije u neznatnu, na prvi pogled nevažnu, sitnu školjčicu jedne jedine rečenice, a često i samo jedne jedine riječi. U takvoj riječi čuva se nepregledna množina pamćenja, kao što i u vinskoj kaplji blista ogromna količina svemira, neba, sunca, vinograda, pjesama nad zvijezdama, ljudskog znoja i patnje, a sve je samo jedna blistava i prozirna vinska kapljica koju sigurno nitko nije izmislio napamet.«

To pisanje napamet, za koje je Krleža osvjedočen od samog početka da se upravo ono najčešće potura pod literaturu, jedan je od glavnih objekata njegove preko šest desetljeća stare polemike. Poučno je nastaviti gor-nji citat:

»Slušao sam naše 'secesioniste' (oko 1913—1915), kako je pisanje neka vrsta nerazgovijetnog napora da bi se

riječima izrazio 'neki miris' ili 'neki osjećaj težine', u svakom slučaju 'nešto' — mutno, što ovim pjesnicima nije bilo posvema jasno, što bi zapravo to 'zagonetnijepo' trebalo da bude, a i tu su mudrost prepisivali iz bečkih feljtona. Citav estetski period od konca prošlog stoljeća do konca rata 1918. bio je poklonikom pretvorljive fraze: ne znamo ništa i nikad ništa nećemo saznati, a jedino što nam preostaje, to je — 'fantazija'. Ne stideći se, gospoda prezirala su svakoga tko bi se usudio da pomisli kako umjetnik treba da zna što hoće, i kako htijenje da se ljudstvo popne na više spratove svijesti ne treba da bude lišeno poetske uobrazilje. Čovjek luta mrakom, i ne bude li govorio ono što vidi, obmanjujući se trajno da ništa ne zna i da ništa ne vidi, neće se snaći u ovoj gadnoj noći, a ne bude li povjerovao da se može otkriti pravi smjer, čovjek će zalutati konačno.«

Eto odgovora na temeljno pitanje što se javlja pred svakim pisanjem, ovim posebno; pitanje koje još od ilirizma postavlja sebi hrvatski spisatelj: — Što je svrha našeg pisanja? — Pitanje dramatično i puno dubokih obveza. Jer književnik može »fantazirati«, izmišljati; izmišljajući obmanjivati. Ništa zato ako obmanjivanje počinje od samoobmane. U narodima kao što je hrvatski, gdje književnost po tradiciji stoji na počasnome mjestu nacionalnoga života, opasnost je, po Krležinu mišljenju, još veća. Ako ne želi biti svjetiljka u tminama, neka književnost ne poziva na putovanja. Stoga će Krleža, kao već afirmiran stvaralac, u jednome od svojih najpolemičnijih tekstova (već je i sam napis pun simbolične gorčine), u *Hrvatsko književnoj laži*, izreći nesmiljenu kritiku hrvatske književnosti, ne nalazeći u njoj — bilo je to doba mnogih zanosa i jubileja (1919), — nikakvu historijsku magistralu osim bogumila, Križanića i Kranjčevićeve lirike. Posebno je značajno isticanje Kranjčevića, jer je to, konačno, prava, istinska poezija, duboko uronjena u nacionalni život, u probleme i interese onih koji su u hrvatstvu najbjedniji:

»U ime deklasiranog i proletarizovanog hrvatskog naroda nije osim Silvija Kranjčevića progovorio ni jedan pjesnik, a i danas [1926] kada bi se netko primio da postane advokatom nepismene raje, pribili bi ga na sramotni stup, ži-

gosali kao odroda i proglasili odmetnikom od Hrvatsva, samo zato jer se čovjek odlučio da progovori u ime pravih i nemaskiranih hrvatskih narodnih interesa...«

Uostalom, pitanje uloge književnosti i njezina djelovanja u nacionalnom životu postavlja se u nas, potkraj stoljeća, s novom snagom i novom sviješću. Radmilović Ksavera Šandora Gjalskog, uza sve svoje nedorečenosti, zahvaća upravo taj problem, najavljujući prijelaz prema modernoj. No dok su modernisti konačno objavili primat kvalitete i oslobođenje od neposrednih nacionalnih obveza, narod je i dalje ostajao izvan domašaja književnosti, i kao tema i kao publika. Zaokret prema Europi, govorilo se; da, zaokret u smislu kvalitete, ali je to ujedno moglo biti i približavanje hrvatskoga književnog života vladajućim kanonima uz dalje odmicanje od otvorenih problema nacije. Pa kad Krleža, deset godina poslije svog nastupa u hrvatskoj književnosti, u noveli *Smrt Rikarda Harlekinija*, nervozno napadne prenamaganje ucviljene dame koja predstavlja hrvatsku književnost, onda njegovu »nekavalištinu« valja shvatiti upravo kao negodovanje prema izvještačenosti koja roni »lirske« suze tamo gdje se moralo zahvatiti snažno, silovito, zaplakati gorko, protestno.

»Pisati zapadnoevropski, u stilu tadanje simbolističke još uvijek mode, usred austrijske Imperije, sastavljene od privilegiranih slojeva koji vladaju svojom aristokracijom, naroda plebejskih, kojima se vlada feudalno, kolonijalno, pisati čistu poeziju u krilu maloga hrvatskog naroda, nije bilo isto ni jednostavno kao pisati tu istu liriku u okviru bilo koje zapadne literature. Jedno je kozmopolitska literatura zapadnih velegradova, a drugo politička stvarnost porobljenog naroda kome pripadaš. Nije isto pisati liriku kao kolonijalno fijakersko kljuse koje sa svojim narodom tegli tuđe fijakere: 'La marquise sortit à cinq heures', ili se vozikati u kočiji kao prava autentična markiza. Postoji, na kraju, i konjska pamet, ne samo kočijaška!«

Ako se još tome doda intimni Krležim osjećaj da osim rijetkih izuzetaka (Kranjčevića, Matoša, Nazora i još pokojeg teksta) nije u tadašnjoj hrvatskoj književnosti mogao naći jačih poticaja i uzora, onda je sasvim jasna situacija u kojoj se taj lirizam zatekao u času nastupa:

»Stigao sam, dakle od Senoe: 'Tiho teče Sava po vrbiku i pjeva pjesmu o prosjaku Luki, koji je htio postati čovjekom'...«

Tako i Krleža postavlja zapravo pitanje razvitka hrvatske književnosti »iza Senoe«, uz tvrdnju, krutu i nesmiljenu, da se u tome razdoblju kao jedini istinski nacionalni pjesnik izdvaja Silvije Strahimir Kranjčević. Dakako, izrečeno je to u prvom nastupu, kad su vrcnule prve iskre brojnih budućih polemika, ali je smisao te polemike ostao osnovna vertikala ovog borbenog lirizma. Ta je spoznaja ostala osnovno signalno svjetlo na putu rasta i angažiranja Krležina talenta. Jer kad se oružje ohladilo i ratne boje izbljedjele, Krleža je smireno mogao upozoriti:

»Pa ipak, godinama sam razmišljao o *Meliti* kao o neizbrisivom dojmu. Takav je i *Tito Dorčić*. Kao romansijerska zamisao ingeniozna formula našeg tipično hrvatskog raslojavanja jedne inteligencije koja se gubi i nestaje u rasulu pameti još prije svog vlastitog osiguranog opstanka.

[...] Spram Gjalskoga bio sam nepravedan. Ilustrissimus Bathorych, Cintek i čitava galenija Gjalskovih tipova nisu samo svjedočanstvo naših sramota, bijede i jada pod konac prošlog stoljeća, to je očajna borba za književni izraz izrazitog pripovjedačkog i romansijerskog talenta, opterećenog prokletstvom jednog urbaniziranog književnog jezika koji se rađa s jedne, a kao pučka fraza umire s druge strane. [...] No usprkos tome, Gjalski ostaje kao naše veliko ime, a sva zanovijetanja A. G. M. kao i moj pamflet (koji je bio nervozna reakcija na razne antiboljševičke invektive Gjalskoga) otpadaju kao efemeride.«

Jer ako se Gjalskome ima što predbaciti, onda je to prije svega odmicanje od živih problema nacije, a to odmicanje nije u lirskoj (umjetničkoj respektabilnoj) tužaljci nad neumitnim gašenjem zamišljene idile »pod starimi krovovi« i vladajućeg sloja koji odlazi, nego u nemoći da se ista lirska senzibilnost aktivira i u odnosu na one koji dolaze. Time Gjalski (a on je ovdje zapravo primjer za sve slične slučajeve) sužava dijalog bez kojega prave književnosti i nema.

Sva je književnost dijalog subjekta, lirskog subjekta, i čitateljstva kojemu se on obraća. Stvaranje Miroslava

Krleže nezamislivo je bez sugovornika, koji nije samo prirodna pretpostavka tog pisanja, nego zapravo način njegova postojanja. Ova se moćna umjetnost, od prvog časa, tiče čovjeka, zabrinuta je za njega, on je njezin temeljni preduvjet. Otuda je ona dramska po fakturi, dramatična po duhu koji je prožima. Dijalog između Sjene i Isusa u *Legendi* nije samo slučajno obilježje objavljenog prvenca, nego je njegova dijaloška forma najava dramatičnosti karakteristične za čitav kasniji opus. Govoreći o umjetnosti Croce je rado upotrebljavao termin »poezija«: Krležina je »poezija« zapravo dramatičnost. Svijet se još Krleži dječaku ukazivao kao golema pozornica: osjećaj pozornice, toga makbetovskog, kranjčevićevskog glumišta nije napuštao ni zrelog pisca. Možda bi samo valjalo dodati atribut: lirska dramatičnost. Uvijek u Krleže, osim izravno izgovorenih riječi, pretežu lirikom natopljene didaskalije (one za koje su nenavikli direktori drame uporno tvrdili da su neizvedive) i silnom dramatikom nabijeni dijalozi. Na taj se način mnoge Krležine novele pretvaraju u lirske drame (uostalom, zar *Hrvatska rapsodija* i formalno nije uključena u zbirku novela *Hrvatski bog Mars?*), a pojedini odlomci romana u prave činove drame (npr. neponovljiva scena razgovora u kostanjevečkom salonu, u *Povratku Filipa Latinovića*; ili scene u sudnici *Na rubu pameti*; ili bezbroj prizora u *Zastavama*; a tek *Banket u Blitvi?*). Isto vrijedi i za Krležinu liriku, od prvih ratnih stihova do *Petrice*, u kojemu su pojedine balade zapravo zglasnuti scenski prizori. A što reći o magistralnim polemikama čija se životnost očituje upravo u njihovoj dijaloškoj formi? Suvišno je nizati primjere, jer svi govore isto: o volji ovog subjekta da se suprotstavi stanju fakata, da ga negira i da ga strastveno prisili na dijalog. Jer ako je *navigare non vivere necesse*, onda je i ova *navigatio astralis*, ova uznosita plovidba prema zvijezdama, ovaj izazov prostorima i svjetovima, polazna istina i patos Krležina stvaranja.

Postoji zvjezdana, kolumbovski izražena čežnja u čovjeku, a njoj se suprotstavlja sve što je blatno, zemaljsko u životu; u hrvatskim relacijama to je panonsko blato, simbol suprotne sile koja vuče naniže, dolje, sile

od koje se valja otrgnuti, vinuti prema slobodnim, sunčanim prostorima. Upravo zato ne treba se čuditi što mladi autor *Hrvatske rapsodije* ne vidi genija svoje nacije nimalo dekorativno (kako ga, naprimjer, vidi već spomenuti Gjalskijev Radmilović), ne vidi ga ni u odjeći mitskog junaka preporodne dramatike, niti u gali suvremenoga kuenovskog velikodostojnika. Pa ipak je taj genij reprezentativan, »tipičan«, on je proleterski nastavak Kranjčevićeva »našeg čove« koji ne želi više preko velike vode za tuđe interese:

»On ne izgleda herojski. Oblik mu se jasno ne razabira u polutama vagona. Izgladnio je Hrvatski Genije, očupan i bijedan, i slomljen onim crnim vjetrinama što su prohujale nad njegovom glavom. Nad tom glavom, ispijenom kao u mumije, koju su u posljednjih hiljadu i pet stotina godina više puta odsjekli kao glavu strašno opasnu, i tijelo mu je isprebijano udarcima dobivenim u teškim bojama, kad se bio još kao gusar na Adriji, po Apeninu za Anžuvince, na Dravi za Arpadovce, po Balkanu i Evropi za Habsburgovce, po cijelom globusu s krvavim mačem. Koliko je puta skapao kao rob u američkim rudokopima, kao mornar, kao trhonoša, kao prokleti parijski... Sve same rane, zgrušana krvca, poniženja, prokletstvo. Odjeven je u robijaško odijelo. Još od onda kad je bio suđen na nekom političkom procesu. Imade svoj broj, pa u onoj gruboj sivoj vreći izgleda kao uskrslu kostur. Iz očiju mu još biju goruće strijele, a u kosi se sja draguljna zvijezda, sjajna i neugasla. I on čuje onu dreku pijanu i luđačko urlanje iz vagona, te kao Duh nesmetano prolazi nevidljiv kroz cijeli vlak, i naprijed u zadimljenu, opijenu, luđački raspojasanu treću klasu, i sjedne neopažen u jedan kut. A u vagonu plaču žalosni, jauču bolesni, smiju se pijani, mole grešni, u vagonu živi Narod. Ali sve to narodno pijančevanje, i pjesme i kuknjave, cjelovi i kletve, i glad i vešlje, sve je to silno nesvjesno zazivanje Onoga koji ima doći...«

Tako Krležina umjetnost, njegovo razmišljanje i pisanje, nije ništa drugo nego uporno, strastveno, bolno i muževno najavljivanje onoga što ima doći. Riječ istoga časa pretvorena u čin, »riječ mati čina«, kako je to sam rekao, ali isto tako Riječ koja se ne zadovoljava samo svojim književnim postojanjem. Jedna od najmilijih, i najsugestivnijih ujedno, slika Krležine um-

jetnosti jest silni, neodoljivi zamah aktiviteta, poput Kolumbova, koji juri prema zvijezdama, poput Genijeva, koji hrvatsku lokomotivu upravlja prema Suncu, poput Petričina koji gorkim pjevanjem želi negirati taj *infernium croaticum* i ostvariti »vanzhajanje«, izlaz iz njege...; jedna je od najmilijih slika te umjetnosti upravo demonski, vidoviti pjesnički zanos koji se otimlje gravitaciji, zemlji i njezinim zakonima, koji negira blato i njegove dubine. »Ko munja koju uguši blato, / A ona je mogla da razbija oblak«, tako je Krležin pjesnik, Silvije Strahimir Kranjčević, definirao svoju poeziju; ali Krležina, moćna i samosvjesna, bogatija upravo za Kranjčevićevo iskustvo, ne želi biti munja u blatu, nego munja nad blatom; ona hoće, i zna da to može, da razbije oblak, da negira sve blatno, terestrično, gravitaciono u nama, da sune »kao karteča« i vine se prema beskrajnim prostranstvima.

Krležina se umjetnost javila u času koji je sam po sebi odista historički; i da to nije bio, ona bi ga učinila takvim, prijelomnim. Godina 1914. višestruko je značajna u jugoslavenskim književnostima i političkoj povijesti. Godina je to brojnih smrti, od kojih su dvije odista međašne: umiru dva velika protivnika, dva »protunošca« (kako reče jedan od njih), Matoš i Skerlić, toliko daleki i toliko vezani jedan uz drugog; lirik jedan, racionalist drugi, Hrvat jedan, Jugoslaven drugi; bohem jedan, znanstvenik drugi; u svemu različiti, u mnogome slični, umiru kao protivnici klonuli od silne borbe u kojoj kao da nije bilo jačega. Umire te godine i Franjo Marković, najuglednija ličnost čak pretprošle generacije, kao posljednji dokaz da je njegov svijet već davno prošao. Pogiba u prvim danima rata Fran Galović, koji se u Krležinu sjećanju izgubio negdje u »začaranom« ogledalu čekaonice II. razreda zagrebačkoga kolodvora, Galović kojemu će kajkavsku liriku objaviti upravo Krleža, u svojoj »Književnoj republici«, deset godina kasnije. Umire Armin Pavić, ogorčeni Markovićev protivnik iz davne polemike o Gundulićevu *Osmanu*, umire Ivan Zajc, glazbeni parnjak (ali kudikamo vredniji) Franje Markovića i njegove monumentalne nacionalne dramatičke. Pa i 32. knjiga izdanja Društva hrvatskih književnika, antologija poezije *Hrvatska mlada lirika*, koja

kao da je — okružena tolikim smrtima — željela biti znak rađanja novog, postala je više bilans protekloga nego najava budućega. Matoševski i vidrićevski intonirana, uza svu svoju vrijednost, ona nije mogla ponuditi lirsku formulu nevremenu koje je dolazilo. Najugledniji među mladoliričarima, Tin Ujević, već je bio u Parizu, s novim pogledima i bitno izmijenjenim pjevanjem. Rat je posve zaglušio intimnu kantilenu ove značajne knjige, tako da će »Grič«, tri godine kasnije, već biti pravi anahronizam. Obračun s temama i raspoloženjima mladoliričara, pa i samog sastavljača, Ljube Wiesnera, izvršio je upravo Miroslav Krleža: čime, pokazuju njegove pjesme; kako, govori nam o tome sugestivni dnevnik *Davni dani* i bolno iskreni retrospektivni esej *Moja ratna lirika*:

»Sve je u toj lirici pogrebno [kaže Krleža u svojoj samoanalizi], jer je sve oko nje i pod njom, kad je nastajala, bilo isto tako pogrebno. Rađajući se kao odraz stanja i prilika, ona nije mogla da bude odvojena od neprestanog razmišljanja nad otvorenim grobovima, i tako mi sama nije drugo nego neprekidno pokapanje, sprovod i smrt.«

Ni izrazom, ni leksikom, ni stavom, ni tematikom, ni dinamikom nema taj lirski svijet nikakve veze s blagom statičnošću izraza i tema u *Mladjoj lirici*. Kako vrijeme dalje odmiče i događaji se survavaju, Krležin izraz sve se više angažira, sve više »politizira«, a negacija gravitacije nije samo metalirsko raspoloženje nego konkretno socijalno, povijesno, nacionalno i ljudsko opredjeljenje: vremenski se to, posve prirodno, podudara s ruskim i svjetskim zbivanjima 1917. i slijedećih godina. Kolumbov zvjezdani zalet sve se više identificira u Lenjinovoj figuri i akciji, pa dok se kranjčevićevska simbolika Velikog petka i vjekovna tragika hrvatskog čovjeka poistovjećuju, lirski subjekt vidi razrješenje povijesnog časa u svitanju koje najavljuju topovi s »Aurore«, imenom i značenjem nove političke zore: »Na jarbolu lađe su opet pribili admirala. / Al' ništa! Sviće. Internacionala.« Kasnije će ta lirika neposredni povijesni angažman zamjenjivati produbljenim socijalnim osjećajem *Pjesama u tmini*, da se potpuno rascvate u

čudesnoj Petričinoj tužaljci. *Balade Petrice Kerempuha* osobito su djelo, i u povijesti Krležine poezije, i u povijesti hrvatske književnosti uopće. Izuzetna umjetnička vrijednost i cjelovit ljudski angažman, potaknuti problemi i njihova formalna izvedba, sve to čini od *Balada* knjigu neobičnu i u svjetskim razmjerima. Upravo kad hrvatska književnost slavi stogodišnjicu Gajeve reforme (prvi potpuno štokavski broj Gajeve »Danice« objavljen je na čelu 1836. godine), u jubilarnoj 1936. godini javlja se najljepša knjiga poezije koja je ikad napisana kajkavskim »jezikom«. Javlja se kao neka vrsta protesta (a taj se protest izražava i u samoj knjizi) nad smrću toga zaslužnog književnog dijalekta. Pa iako Krležin prigovor ima prije svega afektivno značenje, podloga mu je i socijalna, jer je Gajeva reforma, uza svu svoju povijesnu vidovitost, upravo u njezino ime, za nekih pola stoljeća, pučko kajkavsko hrvatstvo ostavila bez izravne veze s kulturom, i to u času kad je puk tu kulturu najviše trebao; 1848. i neposredno poslije nje. O tome govore, kao umjetnički dokumenti, i brojni Krležini tekstovi (dovoljno se sjetiti dijaloga što ga, na dva socijalno potpuno markirana jezika, vode Vid Trdak i saborski činovnik, u magistralnoj *Bitci kod Bistrice Lesne*), ali je najpotpunije o mucu narodnoj protužila knjiga Petričinih balada. Suvišno je ponavljati istinu o Petrici kao predstavniku narodnog otpora i pučke mudrosti. Mnogo je važnije istaknuti da su *Balade* umjetnička afirmacija pučkoga pogleda na život i povijest. Ako motivski i nisu sve iz Gupčeva vremena, isti seoski puntarski duh prožima ih sve. Lirski subjekt koji tuži kroz ove bolne i krvave stihove nije pučki pjesnik. Privlačnost *Balada* i jest u tome što njihova kajkavština nije ustupak nekom populizmu, nego je to pjev pučanina koji je savršeno ovladao književnom vrijednošću ovoga drevnoga jezika; to dakle nije pjevanje »na narodnu«, nego je to učena kajkavština (»caicavitas illustris«) koju je pučki Petričin duh pokorio svojim zahtjevima. Upravo kako to upozorava i sam Krleža, *Balade* su nastale kao manifestacija jezika čija je osnovica barokni izraz učenih propovjednika; a vrijednost im je u tome što, izrazom stoljeća u kojem se nije bio javio ni jedan izvorni poetski glas, daju

najveću kajkavsku poeziju uopće; što strukturom i ekspresivnošću jezika baroknih propovijedi »luciferski« zastupaju lenjinsku formulu i pučke interese. Nikad hrvatska pjesnička riječ nije progovorila s tolikom virtuoznošću, nikad hrvatski pjesnički jezik nije istom strukturom izražavao i najsuptilniju liriku i najgorči protest. Po tome su *Balade*, i poetski i idejno, pučka i nacionalna knjiga u punom smislu riječi.

Istim je duhom, jer nastaje u isto vrijeme kad i Krležina rana lirika, ponesena i njegova ratna novelistika, okupljena u sigurno najbolnijoj europskoj proturatnoj knjizi iz doba prvoga svjetskog rata, u *Hrvatskom bogu Marsu*. Kako to, pita se Krleža, da ovaj narod koji stoljećima ratuje, uvijek za tuđ račun a protiv vlastitih interesa, kako to da taj narod nema istinske ratne (dakle proturatne!) književnosti? Pa i sada, u tom imperijalnom ratu (1916), »mi ratujemo kao teutonske kohorte, a zapravo smo ratni zarobljenici koje ne štiti prednost ženevske konvencije, nego ratuju kao veleizdajnici svoje vlastite narodnosti. Ne znam što je perverzno, ako nije to?« Umjesto da nas dovede na patetične »poljane slave«, ova nas bolna lirika i novelistika spušta na samo dno, u talog Austrijske monarhije:

»Samljelo nas sve do smrdljive, sipke materije bijede i glada, satrio nas je, i u nama sve ljudsko zgazilo do pasje podlosti. Izranilo nas je, i bode nas iglama i noževima, obuklo nas je u karbolizirane krpe, svi smo sivi kao mulj, gnjijemo kao utopljenici u gustome blatu, gadni smo i gadimo se sebi i svima oko sebe, i sve bi trebalo politički petrolejem i zapaliti kao staru prnju.«

Ali ne. I tu, kad se dodiruje dno ljudskoga života, odgovor je samo jedan: oduprijeti se, ljudski, pjesnički. Stari, iskusni vojnici prepadaju regrute stravičnim pričama:

»...kako režu živim ljudima noge bez narkoze u kuku, kako vrane vole naročito svježe oči mladoženja, kako se fino peku palačinke od ljudskog mesa na oltaru spaljene crkve, a vani pod ovim smrdljivim krovom, svira sunčani svibanj svoj šopenski *impromptu*, i ja pišem svoju svibanjsku podnevnu simfoniju.«

Odista: *Scribere necesse est.*

Iz drugog pitanja: »kako to da Zagreba nema u našoj Beletristici?« — rađa se i Krležina gradska novelistika. Sugestivan sinopsis problematike razvio je Krleža u *Davnim danima*, u samom početku 1918. Tih nekoliko stranica donosi niz natuknica od kojih je svaka — roman! (*Davni dani*, 426—428.) Slijedeće su stranice (429—440) nacrti za niz novela: ponajprije Motiv za novelu (431—435) koji je zapravo majstorska *shortstory*, pa onda varijanta drame (436), pa pregršt ideja od kojih se svaka mogla kristalizirati kao drama, pjesma, novela, čak i roman, te je više-manje slučaj što su taj stadij doživjele one poznate nam pod nazivom *Novele*, od analitički prodornog *Velikog meštra sviju hulja* do bolne lirike potresnog *Cvrčka pod vodopadom*.

Teatar Krležin, taj vrhunac hrvatske dramske riječi, iako nastao u narodu s bogatom kazališnom tradicijom još iz doba renesanse, našao se na svome početku bez pouke i uzora. Stoga je i mogao Krleža 1928. godine, u Osijeku, prije premijere *Glembajevih*, izreći ove gorke reminiscencije:

»Kada sam prije petnaest i dvadeset godina, kao gimnazijalac, a poslije kao dvadesetogodišnji početnik, sjeo da pišem drame, prirodno je da sam mislio da tu meštiriju mogu da naučim od nekoga majstora. Po našoj književno-historijskoj shemi izgledalo mi je da bi mogao da učim tu vještinu kod Demetra, kod Markovića, kod Tresića, kod Kumičića, kod Dežmana Ivanova, glavnog inicijatora moderne i dramaturga šenoinog *Zlatarovog zlata*, ili kod Stjepana Miletića koji se je isto tako u dokolici bavio pisanjem drama. Mislim da nije pretjerano ustvrditi (a to je poznato ovdje prisutnoj gospodi gimnazijalcima) da od ovih dramatičara ne može nitko naučiti ništa, pak ni jedan gimnazijalac početnik. Ukoliko se je u okvirima naše scenске književnosti moglo što naučiti, to nije bilo mnogo: nešto retorike kod Vojnovića i nešto simbolizma kod Kosora. Osim Kosorovog *Požara strasti* čitava naša moderna nije dala drame, a Vojnovićeva retorika najveća je i osnovna smetnja njemu samome; kao škola ona je djelovala kao najgori otrov dramskih dijaloga, napisanih u njegovoj sjeni. Prirodno je dakle da sam kao dvadesetogodišnji dečko čitao više Švede, dekadente, Strindberga i Wedekinda,

nego Šenou ili Mirka Bogovića. Imao sam šesnaest godina kada sam preveo gotovo čitavu *Gospođu s mora*, a za *Teutu* sam već u prvom razredu gimnazije bio uvjeren da ne vrijedi mnogo. U sredini dakle gdje se Quiquerezove vinjete o Kralju Tomislavu na dvostrukosladnom pivu Zagrebačke dioničke pivovare smatraju nacionalnom manifestacijom, ja sam pišući o našim narodnim motivima kraljevskog sajma, rata, kasarne i ratovanja, proglašen narodnorazornim, anacionalnim elementom.«

Ali, ta strast za kazalištem koja, kako nas obavještava *Djetinjstvo u Agramu*, potječe još iz davnih dječakovih ministrantskih iskustava (»Drama u kojoj sam tri godine glumio zvala se Sveta Misa, a bila je to velika svetkovina u mrtvačkom i uskršnom sjaju *Pompae mortis et resurrectionis*, za koju su nas dresirali gotovo godinu dana«), kad je već

»bio na putu da postane dobrim rutiniranim glumcem u toj crkvenoj drami i u tome kazalištu koje se zove misterij Svete Mise.« [...]

»Godinu dana kasnije, kada me je masa bijele neispisane hartije svojom magnetskom snagom tako smotala te sam počeo škrobati, u prvome razredu gimnazije 1903—4. počeo sam da opisujem (odmah na početku školske godine) neke scene iz *Ilijade*, i to upravo onu kada Prijam dolazi po Hektorovo tijelo u šator Ahilejev.«

I dalje, prema svjedočanstvu iz *Obrachuna*:

»Prve svoje odlike izgubio sam zbog pisanja drama po uzoru Mirka Bogovića na križarske, viteške motive o našim burgrafima iz dvanaestog stoljeća, a bilo je to u prvoj i drugoj gimnaziji: jedna se zvala *Krvava noć na Grebengradu*; u četvrtom razredu gimnazije propao sam iz latinskog i grčkog jer sam se umjesto nepravilnim grčkim glagolima i pogodbenim rečenicama zanimao pisanjem drama. Jedna od njih nosila je ime historijske lađe *Bellerophona*, a prikazivala je Napoleona na putu za Svetu Jelenu. Mnogo sam drama napisao do devet stotina i četrnaeste, o svećenicima, o grbavcima, o zrakoplovcima, i sve sam to iznova palio kao makulaturu; prva drama koju sam štampao bila je *Legenda*, u četiri slike, pune lirske mjesečine. Opisao sam Krista gdje razgovara sa svojom vlastitom sjenom o problemima crkve kao da je čitao Kranjčevića.

Sa svojih dvadeset godina čudio sam se što naše kazalište nije htjelo da prikazuje moga Krista na mjeseci gdje u masliniku ljubi plavu kosu grešnice Marije Magdalene.«

Već tih nekoliko citata pokazuje da je udes ovog talenta prije svega kazalište: daske koje se patetično zovu život. A svi junaci njegova mladenačkog teatra, po zakonu svoje dvostruke dramatičnosti (govore, dakako, na sceni, ali govore, lome se i u najtežoj od svih scena, u svojoj nutrini), svi oni vode mučne, iscrpljujuće dijaloge s vlastitom sjenom, sa samim sobom, sa svojim negatorom Nepoznatim, da se taj dijalog konačno posve rasplamsa u sveobuhvatnom kermeskom *Kraljevu* i u *Hrvatskoj rapsodiji*, drami-noveli. No dijalog u ciklusu *Hrvatski bog Mars*, pa i u *Rapsodiji* samoj, naviješta već drugi Krležin dramski ciklus i novu tehniku, pogotovu usporedimo li drugi ciklus recimo s *Kraljevom*. Tri iduće drame, *U logoru*, *Vučjak*, *Golgota*, već su prijelaz prema striktnijem realizmu (što naravno ne mora značiti boljem, nego drugačijem postupku), ali se i tu — recimo *U logoru* — nastavlja onaj mučni dijalog, dijalog između kadeta Horvata (ime nije slučajno izabrano, on je, kako sam kaže, »simbol svih naših stoljetnih uzmaka i poraza«) i doktora Gregora, tog rijetkog »pozitivnog« lika u Krležinu stvaranju (za kojim toliko čeznu nevješti kritičari ovog velikog pisca). Pa ako Horvat na kraju i pogiba, a Gregor toj smrti izmiče, onda ta »optimistična« poenta zahvaća i sav mračni Horvatov teret od kojega je zapravo nesretni kadet i stradao.

Ciklus o Glembajevima počeo se javljati fragmentarno, po časopisima, kao niz više-manje povezanih proznih odlomaka o toj umirućoj obitelji, simbolu umirućeg mentaliteta: tu, kod nas, i bilo gdje, gdje je tako. Čas u kojemu se javljaju *Glembajevi* i proze o njima (te blistave novele, te čudesne »didaskalije« jedne velike, obuhvatne drame koja bi se mogla nazvati »Glembay-saga«) bio je povijesno težak: neposredno prije i neposredno poslije proglašenja šestojanuarske diktature, u doba atentata u Skupštini, pogibije Đure Đakovića i »zagrebačkog procesa«; u doba terora, kundaka i pendreka; u doba pritisaka vlasti i »snalaženja« lukavih

pojedinaца, kad je glembajevština, u cjelini uzeta, počela propadati, a pojedinačno, po logici klase i njezina morala, čak se i spašavala:

»...preživješi sve krvave peripetije do Osamnaeste, danas [1930] stradavaju razasuti između Beča, Budima i Zagreba kao mađarski oficiri, bečki činovnici i hrvatski brodolomci, od kojih je jedan, dr. iuris Slavko Glembay-Agramer, postao članom srpske radikalne partije.«

Tri drame toga ciklusa *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda*) obuhvaćaju onaj isti decenij »krvavih godina«, od 1913. kad kuća Glembay slavi svoj reklamni jubilej, i propada potpuno upravo u noći tog jubileja, do *Lede* u kojoj šekspirsko opijelo, negdje 1924, na ulici, u noći drži umorna prostitutka, a zadnji monolog »govori« smetljak svojim simboličnim (i zbiljskim) zamahom metle. Tako se Krležin dramski razvitak kreće zapravo u okviru problema što ga je sam autor obilježio kao odnos između kvantitativnog i kvalitativnog u drami; u okviru problema kako je snaga dramske radnje ibzenski konkretna, kvalitativna, a sastoji se od psihološke objektivacije pojedinih subjekata koji na sceni doživljaju sebe i svoju sudbinu; od težnje koja je tako suvereno ostvarena u ciklusu o Glembajevima, da se »unutarnji raspon psihološke napetosti raspne do što većeg sudara, a ti sudari što bliže primaknu odrazu naše stvarnosti«. No uz nadopunu izrečenu nedavno:

»*Glembajevi* su neka vrsta dekorativnog panoa, naslikanog po motivu jedne građanske civilizacije na odlasku, u agoniji, i imaju karakter poetskog lirskog poniranja u sve elemente takozvane psihološke drame. Položiti težište na problematiku upravo te psihološke dramatike, to bi zapravo bio zadatak književnih analiza na temu glembajevštine.«

Razmotrimo li u tom osvjetljenju Krležin dramski rad, vidjet ćemo da je pisac namjerno sužavao vidno polje i sukobe svojih junaka prikazivao na »reduciranome materijalu«, u smanjenim relacijama, ostvarujući time sve snažniju unutrašnju statičku napetost. Realizam

i naturalizam (tu bi najbolje bilo staviti navodnike, da pojmovi budu uvjetniji i zato jasniji) Krležina dramskog djela prije *Areteja* (1959) zapravo su manifestacije subjekta koji se strastveno i totalno angažira u određenoj sredini, prilikama i vremenu, negira ih ali ih i prihvaća, jer živjeti znači odrediti se prema životu, prema vlastitoj historijskoj situaciji. Konkretno, sve sumnje likova prvoga dramskog ciklusa, sve pobune junaka iz kasnijeg razdoblja (Leone, Filip, nervozni junak *Na rubu pameti*, Niels Nielsen...), sve su to pojave u okviru točno određenih povijesnih relacija, drammatizirane upravo u sukobu s vlastitom situacijom. Je li Leone — Aretej? Je li on doplovio iznenada, iz jednoga prošlog prostora u glembajevski arhipelag? Jest, naravno, ali on je dio tog agramersko-kostanjevečkog svijeta, on je njime determiniran i njegova odsutnost zapravo je fiktivna. U tome je »realizam« i ujedno dramatika glembajevskog sukoba. *Gospoda Glembajevi* nisu fantazija, nisu legenda, oni su dokumentirani nizom lako provjerljivih određenja. Naprotiv, dramatičnost vizije o Aretejevu putovanju kroz vrijeme, smisao legende o rajskoj ptici, nije u osobi glavnog junaka: on je, u izvjesnom pravcu, irealan. Moglo bi se čak reći da glavni junak vizije o Areteju i nije sam Aretej, nego onaj čudesni plod ljudske ruke — razum. A njegova je drama (možemo tu temu pratiti još od *Davnih dana*, kroz sve intimne zapise Krležine) u golemoj i često nejednakoj, ali na kraju pobjedonosnoj borbi s glupošću. Smisao čovjekova života, pobjeda sunca nad tminom, uspostava ljepote, sve je to vezano za sudbinu ljudskog razuma. Time se ovaj zreli plod Krležine umjetnosti čvrsto, neraskidivo veže uz njegove mladenačke tekstove.

I romane je Krleža počeo pisati vrlo rano:

»...godine 1914, kada sam pisao roman o balkanskom ratu, a Magerl-Gotalovački je tvrdio da je to najbolji roman naše književnosti, što dakako nije bilo istina, jer ta hrpa hartije nije, po svoj prilici, vrijedila ništa.«

A onda se, 1921, ponovo javlja tema *Leševa* (koja je točno šest godina prije toga bila drama):

»Prepisao sam ponovno (za dvadeset dana) *Leševa* kao roman do 217. stranice, kao drugu varijantu od 180 stranica. Reducirao sam sve na 100 stranica, ponovno sve prepisao i na kraju: sve *ad acta*.«

Zapis je zanimljiv za tehnologiju stvaranja uopće, posebno Krležina: koliko se tu spleće motiva, koliko mogućnosti nudi jedna tema (roman, drama, novela, pripovijest...), a onda, konačno, *ad acta*, da se nakon nekoliko godina, dvije-tri možda, javi kao snažna novela u sukobu otac-sin, toliko karakterističnom za ekspresionističku dramu i u mnogome za Krležinu umjetnost: na tom sukobu izgrađena su *Gospoda Glembajevi*, spomenuti *Vražji otok*, *Smrt Florijana Kranjčeca*, *Mlada misa Alojza Tičeka*, *In extremis*, pa konačno monumentalni sukob oca i sina, starijeg i mlađeg Emiričkog u *Zastavama*. Dokaz da tema ne mora *a priori* biti određena kao takozvani književni rod, nego je samo pitanje vidnoga kuta pod kojima je autor u taj čas gledao, pogotovu u Krležinu slučaju gdje je, vidjeli smo, dramatičnost zajamčena o kojem se god »rodu« radilo.

Možda je i autorova nesklonost prema polemičnoj ali zato ništa manje zanimljivoj »sentimentalnoj pripovijesti« *Tri kavalira gospođice Melanije* uvjetovana osjećajem da tema nije dobila pravi oblik. Ali je idući roman Krležin, »prvenac« njegov, *Povratak Filipa Latinićza*, danas u svijetu priznato remek-djelo. U liku Filipovu pokrenuto je nekoliko mučnih slojeva svijesti i podsvijesti: mutno Filipovo podrijetlo, njegov neprestani psihološki kompleks u odnosu na nepoznatog oca, njegov neizbježni sukob s majkom, izostanak iz kuće i bijeg u inozemstvo. Roman i započinje retrospektivom: Filip se vraća u rodni grad, zajedno s njime vraćaju se, kao ptice iz dalekih zemalja, davne uspomene za koje mu se činilo da su već otišle u nepovrat, odnosno da se mogu posve potisnuti. Čitav je Filipov povratak (koji u mnogome nalikuje na povratak Leoneov u Glembajevski dom) za razliku od Leoneova jedan tihi monolog, solilokvij koji se odvija uz pomoć neobične, u punom smislu čudesne orkestracije uspomena što naviru kroz ustreptala umjetnikova osjetila. Preteže

naravno koloristička komponenta: sve što vidi, sve čega se sjeća, Filip instinktivno pretvara, »prevodi« u boju, u slikarski izraz; ali u isto vrijeme njegova je senzibilnost potpuno otvorena svim dojmovima: zvukovi, mirisi, davno viđene boje i gledani prizori, okus jela i dodir predmeta, njihova hladnoća i hrapavost, sve to vraća se silovito u Filipov uzbuđeni, treperavi ja, tako da ono što je Leone doživio, i uzrokovao, u rasponu jedne odista dramatske noći ovdje pratimo korak po korak, u nastajanju i sve pogibeljnijem rastu. U širem smislu, roman je idejno srodan golemom panou Glembajevih i glembajevštine kao tipa života.

Drugi roman, *Na rubu pameti*, drama je o neizbježnom sukobu razuma s glupošću, iskrenosti s konvencijom, osobne istine s institucionaliziranom laži. Pedeset i dvije godine živio je neimenovani junak romana u smislu građanskih propisa i odnosa. A kad se jedne večeri, na banketu (uostalom, banket je vrlo često pozornica Krležinih djela; ne simpozion pameti, nego banket gluposti: *Banket u Blitvi*, *Mlada misa Alojza Tičeka*, itd.), kad se dakle na tom jubilarnom banketu usudi tiho protisnuti da je domaćin, generalni direktor Domaćinski, običan ubojica i nasilnik, kad se konačno drzne reći istinu, počinje neočekivana kalvarija. No kako junak, koji se ispovijeda u prvom licu jednine, želi »ići do kraja«, želi vidjeti do koje smo mjere uvjetovani društvenim obzirima i položajima, njegov je pad niz društvenu ljestvicu, niz svaku pojedinu pregradu, sve niže, do zatvora i ludnice, djelotvoran dokaz da je društvo kojemu pripada direktor organizam koji nemilosrdno izbacuje »strano tijelo«, bez obzira na eventualne nakane, čak upravo zbog njih. Gorka polemika izmjenjuje se u ovome romanu s najfinijom lirikom, a iskustvo provjereno uspjehom *Balade Petrice Kerempuha* potvrđuje se magistralnim poglavljem u kojemu Valent Žganec zvani Vudriga, zapravo smireni ali ništa manje ogorčeni Petrica, lamentira o sudbini čovjeka iskustvom kajkavskog pučanina. U praskozorje drugoga svjetskog rata (a Krleža je taj rat signalizirao ne jednim nego svima svojim djelima iz toga razdoblja: od *Amsterdamskih* i *Bečkih varijacija* do *Balada Petrice Kerempuha*, od goleme količine virtuozne političke

publicistike do romana *Banket u Blitvi*) u prvoj najavi opasnih ognjeva koji će zapaliti svijet i malaksalu građansku civilizaciju, ovaj roman govori o moralnoj veličini ali i o jalovosti individualnog protesta, o njegovoj privlačnoj patetičnosti i u isto vrijeme o gotovo totalnoj beskorisnosti: izbezumljena igla na uznemirenoj, kontradiktornoj skali radio-aparata, na kraju romana, najbolje to pokazuje: ta igla i glavni junak romana čija ruka njome upravlja, utapaju se podjednako u stravičnu simultanost uzvišenoga i odvratnoga, ljudskoga i zvjerskoga. »Bio sam prilično sam, — kaže na kraju glavni junak — ali osamljenost još uvijek nije dokaz da čovjek nema pravo.« Ona je samo dokaz više da se neravne bitke moraju gubiti.

Istom je patetikom prožet i slijedeći roman, *Banket u Blitvi* (čija su prva dva dijela objavljena 1940, a treći tek 1962, u »Forumu«). I opet se tu srčan pojedinac suprotstavlja nemilosrdnoj mašineriji društva, dapače, diktaturi, nasilju, ubijanju. Blitva ili Blatvija, bez obzira koja od te dvije zemlje, čak bez obzira i koja od zemalja između Baltika i Mediterana, jer sve su one zapletene istim protuslovljima pučanstva, granica, mitova, povijesnih »poslanja«, opstanka... Identifikacija besmislena koliko i nepotrebna: Blitva nije zemlja nego stanje, udes, prokletstvo. I opet je tu »dijalog« između dvojice glavnih junaka, nekad kolega i prijatelja, danas, logično, zakletih neprijatelja: Niels Nielsen, pisac, humanist i sanjar stoji u romanu nasuprot Kristijanu Barutanskom, pukovniku i diktatoru, nasilniku i ubojici. I Nielsen, kao i neimenovani građanin iz pretahodnoga romana, »ne može više«, on prekida ponižavajući muk i kviri protokol ovoga prostrtog stola na kojemu se serviraju ljudska trupla, ljudske sudbine, ljudsko dostojanstvo — on piše Otvoreno pismo Barutanskome:

»Vrijeme je da se zamislite što znači kad jedan živ čovjek smatra prirodnim da ga njegovi suvremenici dignu do polubožanstva, i što znači kad se je netko pretvorio u tajanstven pojam iza zavjese, a pred zavjesom kleči puk i moli litanije. Milosnici vaši, korisnici vaši, udvorice i laslavci, dvorjanici, dostojanstveni pripuzi, dvorske budale, plaćenici, podmićena pera, akademici, kardinali, sav onaj

šareni narod papiga i opica, svi oni kleče pred vašim spomenikom, a ja vam kažem da u ovoj nesretnoj blitvinskoj zemlji neće biti tako dugo pravde dok se vaša glava ne nađe na konopcu ili na krvničkom panju.«

Tko ne prepoznaje tu fašističke i velikonacionalističke diktatore kojih je bio pun »blatvoblitvinski prostor« između dva rata? »I što se dogodilo?« — pita Krleža. Događilo se — na mnogo širem planu — ono što se dogodilo i junaku *Na rubu pameti*. Događilo se to što iznosi fabula romana. Jer, još uvijek je to individualni gest, koliki god bio njegov javni odjek. No dok se junak *Na rubu pameti*, građanin, i ne misli izuzimati iz građanskog društva i dopušta da ga ono melje centimetar po centimetar, Niels Nielsen se krije, krijući se hoće da preživi, želeći ostati živ od mora zagaziti u bitku, on zamišlja da je to bitka perom i snagom argumenta, on čak želi pobjeći, no upravo na bijegu on upada u klopku — povijesti: ubija Georgisa koji je pošao da ubije njega. Bijeg uspijeva, ali, Nielsen je postao dionikom zbivanja koja ga na kraju dovode kao kandidata na mjesto ubijenoga Barutanskoga. Dakako, pouka i poruka, ako je valja tražiti, nije u nekom »kolu sreće«, nego u spoznaji uloge i zadaće umjetnika:

»Što se pak tiče umjetnikovih prerogativa [...] one su mnogo manje a i jednostavnije nego što se obično misli. Svode se u stvari na kutiju olovnih slova, a to nije mnogo [...], ali je jedino što je čovjek do danas izumio kao oružje u obranu ljudskog ponosa.«

I konačno *Zastave*. Ogromna freska, prava *summa* Krležine umjetnosti, ogromni blok survane planine, roman-bujica, u kojemu su na okupu sva lica, sve situacije, sve tehnike prethodnih djela. *Zastave* su i roman i kronika, i povijest i politika, i drama i polemika... Kao silovita rijeka, nabujala od poplave, ona — gusta i krvava — nosi »konje i junake«, ona valja kuće, igračke, oružja, barjake, uvjerenja, sukobe, ratove, ljubavi. Strašna i mutna u virovima, bistra i pitoma u pribojima, smirena u rukavcima. To su se konačno uhvatila u koštac ona davna Preradovićeva »do dva svijeta«: to je slom Turske i slom Austrije, rasulo Mađarske i pro-

past Srbije, stvaranje Eshaezije i ostalih blatvoblitvinskih satrapija, to je pucanje stoljetnih okova, to je zanos i pad ideala, barjaci koji lepršaju na plavetnilu neba i koji se gaze čizmom po blatu, ljubav i smrt, sveta ljubav i profana ljubav, beskrajno mnogo smrti, pogreba, pokopanih ljudi i oduševljenja, praktične politike koja prlja i političkog zanosa koji otkupljuje... I opet sukob oca i sina, jedan od onih fascinantnih Krležinih dijaloga: razgovor dvaju svjetonazora, dviju epoha. Zatim Joja i Kamilo, dva vida istog osvjedochenja, nemirni dijalog dvaju oprečnih temperamenata, pod istom zastavom; Kamilo i Ana Borongaj, dijalog dviju ljubavi, jedne zrele, iskusne, bolesne, druge mladenačke, plahovite, nepravedne (zadnji sastanak Ane i Kamila, *post tot discrimina rerum*... pripada među književna čuda); Kamilo i Jolanda, ljubav tiha, u prisjenku velike strasti Kamilove prema Ani, tužna Jolanda koja nestaje iz romana blagošću sjene što je oblak u prolazu baca na ljetnu livadu. Dijalog Trupac-Kamilo: iskustvo, vještina, settebandierizam udružen s nekom dalekom, zaboravljenom, pokroviteljskom ljudskošću koja, kad izbije, očarava. Bitke, sudari, tolstojevske masovne scene prepletene s kolažima iz novina, iz tradicije, iz likovnih iskustava; autobiografizam i historizam udruženi, stoljeni; politička esejistika usporedo s ustreptalim lirskim kantilenama; beskrajna bojišta i minijturni interijeri; *organo pieno* i violinski *tremolo*, — jednom riječju, život, naoko prenesen u djelo »onakav kakav je«, u komadu, a zapravo sublimiran, transponiran, filtriran kroz najmoćniju lirsku aparaturu koju smo ikad imali. I opet »deset krvavih godina« (1912—1922), nedovršenih još uvijek, ali se ta nedovršenost ne primjećuje: jer taj je roman *novum* u tehnici, krug tih deset godina obišli smo, čitajući, već nekoliko puta, i zatvorili ga, ali uvijek na novoj, višoj razini; pa to upravo i nije krug nego spirala. Rotirajući *nad* zbivanjima, i *u* njima, čitatelj sa svake točke gleda odozgor, iz godine u kojoj se nalazi »sad« promatra on tu istu godinu kako ju je »nekad« gledao.

Napisao je negdje u svojim *Davnim danima* Krleža kako junaci Dostojevskoga izgovaraju masu esejističke proze. Bilo je to davno, 1915, a poslije dvadeset i više

godina, kad Krleža počne objavljivati svoje romane, esejistički dio u njima postajat će jedna od njihovih glavnih osobina, i to ne na uštrb njihove kompozicije ili njihove mjestimice snažno naglašene liričnosti. Znak samo da je Krleža vrlo često u svojim djelima prikazivao ljude, sukobe njihove i njihovih ideja. Ono što je naprimjer doktor Kyriales izrekao Filipu tipična je vratolomija apsolutiziranog *ratia* koji se poigrava s emocijom, to je zapravo očajnički pokušaj misli da se osovi na noge prije negoli njezina nosioca Kyrialesa nađu na pruzi kao smrskano truplo. No ovdje je važno napomenuti da je element misaonoga u Krležinim djelima funkcionalan, da te misli, kao i u Dostojevskoga, ne samo što izražavaju dramu svojih formulatora, nego tu dramu takoreći »proživljavaju«. Najbolje se to vidi u bogatoj Krležinoj esejistici, tom čudesnom spoju lirskog, emocionalnog i intelektualnog, racionalnog. Bogata neiscrpna enciklopedijska (!) erudicija, nepresušna sposobnost analogije ponesene bogatim lirizmom i izrazit kritički dar, urodili su esejima kakvih u hrvatskoj književnosti dotad nije bilo. Radilo se tu o Kranjčeviću ili o Proustu, o Erazmu ili o Franu Supilu, o Petru Dobroviću ili o vlastitome stvaranju, uvijek su to prodorni analitički sudovi disciplinirani superiornom sintezom. Između njih, po lirskoj ponesenosti, i takozvanih »esejističkih« dijelova Krležinih romana ili drama nema nikakve razlike. Uz jedinu napomenu da su takozvani esejistički dijelovi umjetničkih tekstova funkcionalni, da nisu primarno eseji nego misao koja je ostala racionalna ali se, istovremeno, digla na visinu emocije; nije samo plod »znanja« nego i »čuvstva«; nije samo struktura, konstrukcija na kojoj počiva zgrada umjetničkog djela, nego je neotuđiv dio njegove cjelokupne vizije.

Đak Matoševe ubojite polemike, Krleža je svojim raspravama, polemikama, invektivama dodao još jednu dimenziju koje u Matoša nije bilo. »I tako tu istrajati i biti«, to je možda temeljna misao Krležina pisanja i trajanja na hrvatskom književnom prostoru. Matoš je često zapodijevao svađu iz prkosa, on je »pijegla« naprosto da vidi »kaj bu zišlo«. Tek u velikim, dubokim sukobima (sa Škerlićem i s Ujevićem) bilo je njegovo pero natopljeno iskrenom boli. Krleža je, međutim,

upravo u polemičkom ključu napisao dva izuzetna teksta. *Moj obračun s njima* knjiga je duboko tragična, knjiga jedne velike osame i jedne silne svijesti o vlastitoj vrijednosti i istovremeno o jalovosti mnogih napora u močvari nerazumijevanja. A nenastavljeni *Dijalektički antibarbarus* blistava je pobjeda prožeta bolnim osjećajem gorčine i nespornosti. Polemika je privilegija najviših duhova: nigdje kao u njoj ne pruža se umjetniku riječi toliko prilika da snagu duha istakne tako efektno i uvjerljivo: napasti, povući se, bljesnuti, zaslijepiti, učiniti protivnika smiješnim, prikazati vlastitu ljudsku tragiku, grančicu po grančicu kresati našešurenu krošnju protivnikove fraze, ogoliti ga i ostaviti na hladnom vjetru nesmiljenih argumenata, pod prezrivo, okrutnim pogledom vlastitih pristaša, zveknuti nemilosrdno po nadutoj praznini, da odjekne to jače, i u isto vrijeme požaliti i sebe i čitatelja što se taj odiozni posao mora obaviti, sve to činila je godinama virtuozna Krležina polemika.

Konačno, jednu od najprodornijih aktivnosti Krležinih tvore svakako njegovi dnevni. Ima ih neobično mnogo, no četiri skupine valja svakako izdvojiti: ciklus *Djetinjstva*, ciklus *Davnih dana* (1914—1921), ciklus drugih ratnih zapisa (1942—1943) i najnovija zbivanja (1967, 1968). Neodoljiva je privlačnost i izuzetna ljepota ovih dnevnika u tome što je njihova osnovna pogodba različita od one koja obično osvjetljava pisanje drugih memoarista. Dok su naprimjer *Davni dani* naoko dnevnik u klasičnom smislu riječi, *giornale di bordo* jedne zamršene plovidbe kroz nepredvidivo zapletenu »panoramu« zaraćene imperije i njezine jalovo patetične vojne sile, oni su ipak i prije svega *carnet*, *Skizzenbuch* ove nemirne i neumorne radoznalosti koja promatra, skicira, komentira, dajući na mahove blistave minijature kompozicije nepoznate u dnevničkoj literaturi. Naprotiv, *Djetinjstvo* i *Ratni zapisi* pisani su posve drugačije: to je bolna kantilena jedne prepotentne emocije združena s neiscrpnom, zabrinjavajućom memorijom; to je potraga za izgubljenim vremenom, ali ne u tišini prustovske apsolutno tapecirane i hermetički zatvorene, od povijesti »sterilizirane« *camere obscure*; ne, to je pisanje u ratnim noćima. kad je smrt nevidljiva, ali se

njezina hladna ruka osjeća na ramenu, kad potkovani korak na stubištu ili mekani šum pneumatika po mokrom asfaltu može biti vjesnik crnih glasova. Sjedi tako pisac ovih dnevnika u sobi kao u mrtvačnici, a njegovi zapisi nisu drugo doli pokušaj da se pisanjem satka onaj čudesni čarobni sag kojim bi čovjek preletio preko »nedoglednih vremenskih ponora, te bi se sakrio u beskrajnim predjelima svoga pamćenja, daleko negdje, u plavetnilu jednog poslijepodnevnog ljetnog sna...«. Pisanje to lišeno je fraze, namještenosti, šminke, grimase. »Svi memoaristi pišu kao da primaju goste na svečanom prijemu. Znači neće logično da vode znatiželjнике u prostore za toaletu. Ljudi glume sebe isto tako kao što čine i crkve, države, političke partije, imajući o sebi programatski uzvišeno mišljenje...« Ovo je, međutim, posve drugačiji stav: to se netko tko je već prešao sablasni *limes* smrti, javlja ovima, na ovoj obali: otisnula se Haronova korablja, umorno šljapću vesla po mutnoj, mračnoj vodi Aherona, a jedna ruka s boka tiho spušta u valovlje bocu s rukopisom koji će možda biti otvoren u svjetlijim, sunčanim prostorima, s rukopisom koji ima posvjedočiti da je tu bio i živio čovjek, sa svojim uspomjenama, svojim čežnjama, svojim zapamćenjima, svojim zastavama. Možda će netko od »živih« nešto naučiti...

Pa čitava umjetnost i nije zapravo nego takav utisnut trag, obilježje, stopa: znak da je tu bio i tuda prošao čovjek. Krležina umjetnost, najstamenija, najobuhvatnija što ju je ikad imala hrvatska književnost, rasla je i razvijala se između dva naoko suprotstavljena, u stvari komplementarna, integrativna stava. Prvi je neotuđivo, neuklonjivo pravo piščevo na borbu i oporbu: »Da bi vršio valjano svoj zanat, pisac mora imati mogućnost da bude u neku ruku *disident*, pa čak *defetist*, u odnosu na državu i institucije, na naciju i autoritete. On je *razmetni sin* koji se vraća svom očinskom ognjištu samo da bi mogao od njega ponovno otići. Negacija je njegov familijarni oblik prihvaćanja svijeta.« Tri podvučene riječi, koje je istakao autor sam, tri su sablazni svih dogmatičara i u isto vrijeme tri neotuđiva prava svakog slobodnog stvaraoča. Uхватiti se u koštac s mitovima i mistifikacijama, to je osnovna patetika knji-

ževnog borca. Jer, i to je onaj drugi integrativni stav Krležin, umjetnost ne može biti ravnodušna, nezainteresirana, uzvišeno odsutna. Ona mora, jer drugačije ne može, biti pratilja čovjekova na njegovu mučnom hodu kroz povijest: »I danas se mnogi pitaju treba li literatura da se angažira politički? Ustrajne propovijedi o depolitizaciji literature uperene su i danas protiv socijalistički tendencioznih strujanja. U mnogim konzervativnim književnostima ove parole doživljavaju svoju živahnu obnovu. I danas bi se moglo reći da, što se literature tiče, nije pitanje da li se neki pjesnik posvetio političkoj akciji ili ne, nego *kako* on tu političku akciju obrađuje *literarno*.« Angažirana od prvog svog nastupa na lijevoj fronti hrvatske politike i književnosti, ova je umjetnost kao najveću stečevinu svog opredjeljenja pronijela upravo njegovu umjetničku fiksaciju. Među mnogim, odista trajnim vrijednostima Krležina sveobuhvatnoga djela, ova je svakako jedna od najdragocjenijih.

(1973)

KRLEŽINA LIRIKA

Poezija Miroslava Krleže pojavila se u posve izuzetnom času hrvatske književnosti i hrvatske povijesti uopće, u prijelomnoj godini, kad su umrli Matoš i Skerlić, kad je objavljena *Hrvatska mlada lirika* i kad je buknuo prvi svjetski rat. Oglasivši se tako u nemirnom praskozorju, ta je lirika, svojim izrazitim smislom za stvarnost, za odnos poezije prema životu, i sama postala prijelomnom. Dovoljno je rane Krležine stihove (— čak i one koji nisu bili objavljeni u zbirka, čak i one koji su nastajali prije konstituiranja te silovite, sveobuhvatne svijesti o značenju i o vrijednosti poetskog akta) usporediti s bilo čijim pjesmama iz toliko karakteristične i, svakako, reprezentativne *Hrvatske mlade lirike*, pa vidjeti temeljnu razliku. Iako ti zapretani stihovi, koje danas možemo čitati u dragocjenoj panorami *Davnih dana*, izražavaju, naoko, ista raspoloženja i crtaju iste situacije (nekoliko naslova: *Fantaisie musicale*, *Iz stiha*, *Novembarski dan*, *Nokturno*, *Bila je mjesečina* itd.), ipak je u njima očita potreba lirskog subjekta da izgradi vlastit izraz i da se, obuhvaćen do- duše poznatom tematikom, odredi svojim, posebnim lirskim govorom. Nije bez kritičkog i teoretskog interesa postaviti pitanje kojim bi pravcem krenuo taj lirizam da se pred njim nisu ispriječili tako sudbonosni događaji? Odgovor bi se mogao naslućivati, i potvrditi, motivom *Salome* koji otvara već spomenute *Davne dane*, a koji se kasnije nekoliko puta navraća u Krležinim stihovima, pa i u istim *Davnim danima*: vidi se to i po navođenim naslovima mladenačkih pjesama; ali se u tim pjesmama ipak očituje samosvojna pjesnička na-

rav, koja se ne bi zadovoljila arkadičnim raspoloženjima prethodnih liričara, koja bi, i u mirnijim prilikama, grmnula svoj silovit protest (*Iz stiha*: »Iz stiha riče zvi- jer i ždrijelo vulkana / Grmi grmljavinom Hefajstovog stana, / ...«). Stoga je Krležina nervozna polemika iz *Davnih dana*, svakako, određena ratnim zbivanjima, ali je u isto vrijeme i dio njegova temperamenta, traženja onoga što autor sam naziva našim pogledom na stvar- nost, našom vlastitom rasvjetom stvari i pojmova (*DD*, 147). Antologiju *Hrvatske mlade lirike* dočeka- o je Krleža nakon atentata 1912, nakon vlastitog doživljaja Skoplja i Makedonije 1913. i, zapravo, nakon objave rata 1914. Valja li se onda čuditi ovim riječima:

»A Ljubo Wiesner u svom žalosnom predgovoru *Hrvatske mlade lirike* (1914) tvrdi da je ona njihova antologija na pragu u 'Novo' — 'tek uvod', ona antologija da su — 'tek vrata' ...

'Vrata' u što? U tarabe sa kokoškama i racama i mla- dim misama i klericima i Vankinim crkvama. Znači: vrata u 'Novo' — jedne čitave lirike — vrata su u popovska dvorišta po baroknim kurijama, dakle, vrata u nešto što je umrlo već veoma davno, prije dvjesto godina...« (*DD*, 149.)

Posve prirodno, kad takav ustreptali, hipersenzibili- zirani lirski subjekt, u danteovskoj pozi leži na dnu bez- danih jaruga Austrijske monarhije (*DD*, 141) kad osjeća da je u njemu, i u bližnjima oko njega, »sve ljudsko zga- ženo do pasje podlosti«, onda je viznerovska Arkadija besmisao, onda lirika i književnost uopće ne mogu biti drugo nego slikanje, iznošenje i prevladavanje tih sta- nja, još jačim zahvatom ruke u krvavu gnjiloću, ali ujedno i još snažnijim zaletom u svibanjske, sunčane, podnevne simfonije... I zato takvom subjektu postaje savršeno, programatski jasno kolika je razlika između takve koncepcije hrvatskog pjesništva i »lirike Augu- stove [Cesarčeve], lepoglavske, kada se čuje vjetar ka- ko zviždi po praznim hodnicima one krvave zgrade na srijemskoj ravnici, gdje su ta djeca provela tri godine« (*DD*, 209—210).

Ocjenu te rane poezije dao je Krleža sam. Rijedak je, i u drugim književnostima, primjer tako distanci- rane i objektivne analize vlastite poezije kao što je esej

Moja ratna lirika. »Sve je u toj lirici pogrebno [kaže se na jednome mjestu], jer je sve oko nje i pod njom, kad je nastajala, bilo isto tako pogrebno. Rađajući se kao odraz stanja i prilika, ona nije mogla da bude odvojena od neprekidnog razmišljanja nad otvorenim grobovima, i tako ni sama nije drugo nego neprekidno pokapanje, sprovod i smrt.« Ne samo kao motiv, nego i kao temeljno izražajno sredstvo ovoga osebnog pjesničkog jezika.

Motivi te lirike bolno su turobni, a smrt je njihov osnovni zakon; pa ako — i opet na temelju *Davnih dana* — treba dodati još jedno od njezinih pretežnih raspoloženja, to je svakako osjećaj besmislene nezaustavljivosti masovnog, kolektivnog putovanja, survavanja u mrak, odlaska u crno, nestajanja u vrtlogu brodoloma: »Kroz ovaj naš kolodvor prolaze danju i noću transporti. Stotine hiljada nevinoosuđenih otputovala su u smrt. Stižu puni vlakovi ranjenika bez nogu i bez ruku, i svi tu stanuju s nama u ovom malom gradu, i jauču čitave noći po bolnicama pokraj nas, i tu umiru s nama, i tu ih pokapaju, prolaze sprovodi kroz ovaj grad, kreću se ovi glupi sprovodi po ovim glupim ulicama, a po ovim glupim kavanama sjede glupani zaokupljeni svojim blesavim, sebljubivim pitanjima svojih blesavih ljubavnih trokuta« (*DD*, 33). I osjećaj potrebe da se ostvari književnost koja će povući naprijed, koja će uliti snage da se odista dosegne druga obala: »Sve je oko nas bolesno. Neću da bolujem. Tko može da nadvlada moju postojanu volju koja nije htjela a ni danas se neće podrediti ovoj gluposti oko sebe? Neću se predati. Hoću da obujmim tu neobuhvatnu melasu stvari i pojmova, da preplivam na drugu obalu« (*DD*, 49). Zato je ova lirika neshvatljiva bez doživljaja kretanja koji dominira njezinim sadržajem i njezinim izrazom. Suprotstavljena statičnosti *Hrvatske mlade lirike*, ova poezija, ponesena bujicom događaja i njihovom objektivnom patetikom, i sama propovijeda kretanje koje će te događaje negirati. Ali, ta mučna plovidba kroz kaljužu zahtijeva i posebne navigacione instrumente. Uspoređena s lirikom koja joj je neposredno prethodila, Krležina poezija izgrađuje posve drugačiji pjesnički jezik. Krležin slobodni stih (uz napomenu da se Krleža

u isti mah, i to majstorski, služi takozvanim vezanim stihom) predstavlja već od početka aktivan prodor u dotad nepoznata područja hrvatskoga lirskog izraza. S druge strane, sadržaj Krležina pjesničkog jezika, tehnika i tehnologija doživljaja i slikovitog izražavanja stvarnosti jasno svjedoče o novini i posve neobičnoj efikasnosti. Treba se samo sjetiti *Pjesme* gdje se po prvi put javlja toliko česta personifikacija Nekoga, Nevidljiv (odnosno Nepoznat) Netko, i gdje je rječnik, naoko, posve vidrićevisko-domjanićevski (»plava mjesečina«, »sve je bilo tiho, mrtvo«, »dugi drvoredi« itd.), ali je raspoloženje posve drugačije, nastalo iz opozicije te modre mjesečine i žudnje za Srećom; ili *Nedjeljne pjesme* u kojoj već prvi stih otvara strahotnu viziju jalove, ratne bezizlazne, besmislene nedjelje u malom gradu u kojemu zlokobno vladaju personificirane sile Nečega, Bezimenog Užasa, nad kojim krstari Crno: »Nad gradom lijeće danas Ukleta Nedjelja.« Ili *Smrtnog dana rujna*, gdje se prisutnost Smrti očituje tematskim i izražajnim sredstvima, da bi potvrdu dobila toliko sugestivnim ritmičkim ponavljanjima u kojima je dominantna kategorija intonacije. Tako je na intonativnim vrednotama, na nepopustljivosti pjesnikovih pitanja, na efikasnosti eksklamacija, izgrađena većina karakterističnih pjesama Krležine ratne lirike (*Naša kuća, Plameni vjetar, Pjesma Gospodinu koji je nad mojim, skladom i nad mojim grčem, Duga stiha*, itd.). Konačno, survavanje metalne zvonjave na ljude i krobove našega grada, jedna od osnovnih zvučnih kulisa ovog doživljaja ratne stvarnosti (usporedi *Tri pjesme* iz novembra 1915, čitave strane *Davnih dana*, itd.), dobiva puno značenje, postaje adekvatna orkestracija pratnje u osvetničkoj, proročkoj odmazdi već spominjanog *Plamenog vjetra*.

Upravo zato *Davni dani* ne znače samo najpotpuniji, sinhroni komentar ovoj lirici (njezinu interpretaciju izvršio je, mnogo sustavnije, već spomenuti Krležin esej); *Davni dani* ne predstavljaju ni u kojem slučaju isključivo голу građu koja bi se tek u lirici pretvorila u umjetnost (jer su, u pretežnom dijelu svojih stranica, i *Davni dani* čista lirika); više od toga, *Davni dani* uka-

zuju nam se kao osebjna lirska partitura, brodski dnevnik jednog lirizma koji tu, pred našim očima, stvarnost preobražava u viziju, u interpretaciju, u negaciju kalvarije i u zanosnu pohvalu svijetlog podnevnog trjumfa (DD, 53). Ta se lirska čežnja za svijetlim vidicima može izraziti i u domobranskom dekoru, zapravo mora se suprotstaviti domobranskoj ratnoj stvarnosti: »Jer najposlije: stupati u četama, stupati u kolonama uzduž i poprijeko globusa, stupati zajednički, prijateljski, faustovski, da tako kažem harmonično, u cjelovitom ritmu čitavoga čovječanstva, stupati na čelu takvih četa koje se kreću i koje putuju spram nekih nama nepoznatih sretnih civilizacija, o, bila bi to zapravo jedinstvena radost!« (DD, 106). I kako vrijeme odmiče, ta se lirska čežnja sve više »politizira«, bolje reći postaje sve konkretnijom, dok se napokon ne izrazi kao slikovito prevladavanje zemljine gravitacije, ne samo fizičke nego i socijalne, političke, ljudske (*Hiljadudevetsto i sedamnaesti katolički Uskrs, Pjesma naših dana, Božićna pjesma godine hiljadu devetsto i sedamnaeste, Na trgu svetoga Marka, Veliki petak godine hiljadudevetstotina i devetnaeste*, zatim svi kolumbovski motivi iz *Legendi, Davnih dana*, itd.). Vremenski se to, kako pobrojni naslovi pjesama i svjedoče, podudara s ruskim i svjetskim događajima iz 1917. i slijedećih godina, kad se simbolika Velikog petka i tragika hrvatskog čovjeka poistovjećuju, kad ova lirika buntovno objavljuje vjeru u smisao zaleta: »Na jarbolu lađe su opet pribili admirala. / Al' ništa! Sviće. Internacionala.«

Bilo bi nemoguće, a i nepotpuno, pratiti umjetnost Miroslava Krležu isključivo po itinerariju njegove lirike, jer je to poezija koja potvrđuje relativnost teoretskih podjela umjetničkog stvaranja na takozvane vrste i rodove. Značilo bi to, konkretno, da je Krleža lirici povjerio samo jedan tip, jednu patetiku svoga životnog i umjetničkog stava, prozi drugu, esejima treću, dramama četvrtu, simfonijama petu itd. A istina je upravo suprotna: Krleža je bogata ali cjelovita, raznolika ali jedinstvena umjetnička ličnost, i svi se stavovi, od lirskog do dramskog, istovremeno ogledaju u svima njegovim djelima.

Druga faza Krležina lirskog stvaranja počinje negdje oko nastanka države SHS. Iskrena patetika zahvatanja u stvarnost, želja da se nemilosrdnošću stihova razgolite i prokunu neljudski motivi, hrabrost da se vlastito proklinjanje upravi protiv mračne sile koja upravlja ljudskim životima (i hrabrost da se to deklarira stihom: »Krvavi Apsurd kolje i guta milijune, /I koja korist ako — Miroslav Krleža/ Proklinje i kune«), čak podizanje toga protesta na položaj glavne osi vlastite poetike, sve to sad ustupa mjesto razlistavanju novog, tišeg, intimnijeg lirizma: Okrutno, Crno, Nitko, Nečisti Netko, Veliko Bezglavo Nešto, Užasan Netko, Siti Nitkov, Nepoznat Netko, Bezimeni Užas — sve to nestaje sad iz ovih stihova, a javlja se vizija »tihe bolne Riječi, koja će roditi Cin«.

Zato *Pjesme o rezignaciji*, nastale u razdoblju između 1919. i 1922, tematski ne otkrivaju novoga Krležu (već u *Pjesmama bez poente* bila se javila *Rezignacija*; ili, u ciklusu *Haos: Bepomoćna sinteza, Desperatna premisa*, itd.). Ali je i tada, još u ožujku 1915. Krleža pisao: »Muči me nostalgija za onim što je bilo a neće se više vratiti. Za vlažnim, rosnatim, tihim jutrima, za slobodnim lirskim svitanjima, kada između jutra i rose i blistavih zvijezda nije bilo ničeg nego samo mi, zvijezde i rosa. Bili smo slobodni kao psi. A danas između zvijezda i rose stoje imperativi kao jače sile. Nema više neposrednog, slobodnog odnosa između zvijezda i rose i nas. Postoje imperativi. Postoji ovo sve što se zove: 'sve ovo!' Jer danas više nema pejzaža, ni jablanova na ravnicima, ni oblaka. Danas hodaju oko nas ljudi nauružani do zuba, i strijeljaju svakog tko hoće da misli kako sve to baš i nije vrhunac mudrosti kako oni strijeljaju« (DD, 41). U času kad su zapisana, ta razmišljanja razgraničavaju zapravo položaj Krležine inlade-načke lirike u odnosu na okolnu, prije svega na takozvanu matoševsku. Ne može biti neposrednog, izravnog dodira s prirodom, kad su se između čovjeka i krajolika isprijekali imperativi, izraženi u već navedenim personifikacijama. I tako druga faza Krležine lirike slika stanje umora. Nestali su transporti, nestali brodolomi, nestala domobranska kasarna; ali se, isto tako, nije ostvarila ni »sveta Perspektiva«, ni »Gorostasni i

granitni čin«, bar ne u toliko iščekivanoj državi SHS. Otuda izrazita žudnja za smirenjem u intimnom dijalogu s prirodom.

Lirski subjekt koji se izražava u ovoj drugoj fazi, ne sumnja, doduše, o konačnom napjevu Harmonije Tvari u predvečerje, o faustovskoj viziji zbratimljenih ljudskih milijardi; ali su, kako to kaže jedan naslov pjesme, njegova predvečerja puna skepse: »Večeras se u mojoj duši grči bolni, tihi, nemoćni protest.« Stanje bolne nemoći i žudnja lirskog subjekta da se vrati mudroj utjeri naravi, da ponovo zaroni u panski osjećaj prirode, krajolika, zemlje, očišćenja od grada, koje se tako često spominje i doživljava u ovim stihovima (*Exodus u jesen*: »Ja se na potoku perem od smrada i grada« itd. itd.), razgovor s cvijećem i zanosne plovidbe na vjetru (*Pjesma na livadi u lipnju* itd.), klečanje pred crnim, plodnim brazdama, nadgrobna tužaljka umrloj travi, pobjeda jutra nad tminom, tih prolazak čovjeka bijelim platnom snijega — sve se to opet, još snažnije, i lirski zrelije, i umjetnički čvršće, slaže u zanosan sklad, u liriku kakve kod nas dotad nije bilo (ciklusi *Pjesme bez poente* i *Pjesme o rezignaciji*).

Treća je faza Krležine lirike obilježena izrazitim smislom za tragiku bijede, za bolno trajanje misaone jedinke u malom gradu i u mračnim prilikama, za slikanje guste, mrklike provincijske noći i pasjih prilika u njoj. U poplavi socijalnih stihova, Krležina je poezija borbeno lirsko govorenje. To je, općenito uzevši, lirika stvari, lirika bolnog prebiranja po vlastitim ranjavim mjestima, tiho kazivanje o snovima, uspomena, pismima, slikama, pjesmama; lirika blage tuge u kojoj zvoni neka turobna, daleka ali sigurna radost; lirika zrele, cjelovite, očvrslje ličnosti, lirika suverena u svojoj suspregnutoj boli i svojoj samosvijesti, čvrsta u fakturi, čvrsta u doživljenosti, čvrsta u svojoj motivskoj i izražajnoj novini. Konačno, to je lirika proživljene društvene kritike i silovitih invektiva kojima gorčina nije priječila da se vinu i do umjetnosti, prije svega u ciklusu *Nad otvorenim grobovima*, u cjelini, a posebno u pjesmama *Tužaljka nad mrtvim tijelom A. G. Matoša*, *Mladić nosi svoje prve pjesme na ogled*, *Nad otvorenim grobom*, *tužni zборе*. Razvitak ove lirike, novost njezine

motivike i intonacije, najlakše će pokazati makar i ovlašna usporedba pjesama *Naša kuća* (iz ratne lirike) i *Naše ja je kuća stara* (iz ciklusa o vremenu i smrti). Karakteristika razvitka Krležine dramatike, koju je autor sam dao govoreći o snazi dramske riječi uopće, a svoje posebno (u zaključku knjige *Moj obračun s njima*), ističući kao primarno pitanje odnos kvantitativnog i kvalitativnog na sceni, može se, uz potrebne korekture, primijeniti i na razvoj Krležine lirike. Tematski je, i afektivno, linija toga eruptivnog lirizma pratila liniju Krležine idejne i književne borbe. Najavivši se, u prvim počecima, kao bolećivo intonirano traženje, karakteristično za svaku lirsku mladost, ova je lirika već 1915. kao svoj osnovni lirski patos prihvatila tegobe vremena. Početkom SHS, od 1919. dalje, očito je vraćanje lirskog subjekta vlastitim razdrtostima. I dok je, na sceni, u drugom i u trećem dramskom ciklusu, to reduciranje rezultat sve izgrađenije spoznaje da je intenzitet drame vezan uz »psihološku objektivaciju pojedinih subjekata koji na sceni doživljavaju sebe i svoju sudbinu«, u lirici je taj proces izražen sve istančanijim smislom za govor predmeta (*Stari naslonjač*, *Pjesma starinskog ormara*, *Crna ženska rukavica na stolu* itd., itd.), za mrtve i žive prirode (*Što znači ružin miris*, *O kretnjama*, *Gola žena na staroj slici*, *Pismo*, *San*, *Loza*, itd.), za položaj svjesne jedinke u našem prostoru (*Nokturno u samotnoj sobi*, *I tu i tako trajati i htjeti*, *Pjesma svjetioničara* itd.). Konačno, to su dva izvanredna ciklusa *U predvečerje* (još jedan razgovor lirskog subjekta s daljinama, tornjevima, dimnjacima, travama i pejzažima) i *Jedanaest lirskih motiva u prozi* od kojih su neki (*Monolog gnjila čovjeka*, *Čežnja*, *Nemir*, *Djevojka među zvijerima*, *Lirska varijacija o jesenjem sutonu*) žarišna točka ovog bolnoga gašenja u provincijskoj tmini i svakako pripadaju među naše najljepše pjesme u prozi uopće. I opet je Krleža sam, u *Obračunu*, najpotpunije odredio dominante ove lirike, njezine korijene i njezino značenje: »[...] iz mene govori mnogo protivurječja, a jedna od mojih najslabijih strana jest sklonost spram dekadentne rezignacije. Tih dekadentnih gnjiloća kao odraza nezdravog i gnjilog stanja u kome se nalazim, nisam se nikada stidio, i

vrlo često sam i razvijao u svojoj polumračnoj i bespomoćnoj lirici. To moje solipsističko, romantično razmatranje o sebi, o ljudima i pojavama oko sebe, to je tema koja traje u mojoj lirici već mnogo godina, i koju još nisam uspio da svladam, jer lirska raspoloženja nisu ovisna od volje» (*Moj obračun s njima*, 206—207).

Pa ipak, učinjeno je to u četvrtoj fazi, u kajkavskim *Baladama Petrice Kerempuha*, koje su objavljene godine 1936.

Knjiga stihova o Petrici Kerempuhu još jednom postavlja kobno pitanje kojim je prožeto čitavo Krležino djelo, a koje se, recimo, dramatično formulira u bolnim, jarosnim dijalozima kadeta Horvata iz drame *U logoru* («i htjeli mi to ili ne, dragi moj, nama je sudbina odredila da se vučemo za hrvatskim uzmacima svezani kao pas na logorskim kolima: s podvinutim repom, s lancem oko vrata, ližući toplu, masnu, ljudsku krv!«), pitanje: dokle ćemo stajati pod krvavim vješalima, dokle će prolaziti ovakve grozničave noći, dokle će gavrani ključati jetra na smrt osuđenih? ... Dokle će, i zašto, teći ova masna, kmetska, pučka krv, istisnuta na mučenjima puka, *Na mukah*: »Karv, ta slana kmetska, /Stubičanska karv/, Ta čarna, čerlena, /Vonjhava, gosta karv,/ Zakaj curi ta gluha, masna, slepa, /Strahotno mlačna karv?/ Kmična, gliboka, čemerna, kam, zakaj kaple kri?« Samo je ovaj primjer dovoljan da pokaže čudesnu evokativnu snagu ovoga posve izuzetnog jezičnog medija koji pokreće sve naslage prošlosti u nama, ostvaruje historijsku dimenziju, prenosi historiju u sadašnjost i prisiljava sadašnjost da saslušaju, da prizna pouku historije. Ta krv, koja u pjesmi nailazi u tri podjednako jezive varijante *karv*, *kerv*, *kri*), a svaka od njih ima izvanredno iznijansiranu upotrebu!), ta je krv ovdje narasla do užasne, nezadržive bujice upravo zahvaljujući valovima strahotnih, u štokavskom govoru nepostojećih ili bar gotovo neizražajnih atributa («čarna, čerlena, vonjhava, gosta karv [...] Kmična, gliboka, čemerna [...]). Ako igdje, na ovoj se knjizi potvrđuje poznata Goetheova tvrdnja kako je svaka velika poezija ujedno i »Gelegenheitspoesie«, prigodna u onom uzvišenom smislu u kojem umjetnost pretvara svakidašnjicu u nadvremenski govor. U pred-

večerje drugoga svjetskog sukoba, u sve upornijem zveketu ratne mašine, u tjeskobi sve očitijih prijetnji, Krleža je najpodesniju sliku i najprikladniji izraz našao u tammim dubinama naše kmetovske kajkavske prošlosti, u legendarnom liku Petrice i u sugestivnoj nepostojećoj varijanti drevnog jezika pučke i učene kajkavske književnosti. Upravo taj spoj umjetnog i narodnog, književnog i usmenog, legendarnog i historijskog, realnog i vizionarnog, omogućio je bočni prodor, nenadmašen u hrvatskoj poeziji. Objavljena u krvavom sumraku, i sama mračna i krvava, Krležina je knjiga bila najvidovitija opomena o strahotama koje dolaze. Pa iako je pokrenula cijelu jednu fantastičnu, naoko isključivo dekorativnu komparseriju, ova se poezija nigdje nije prepustila formalističkim užicima. Naprotiv, ona je ostala primjer nacionalne knjige, vizije u kojoj često narod sagleda istinu svojega bolnog probijanja kroz povijest, pravac svog daljeg kretanja.

Je li, nad stihovima poslije 1936. i onima iz dnevnika 1942, potrebno govoriti o petoj fazi Krležine lirike? Ili je dovoljno naglasiti da u najsudbonosnijoj bici rata, a valjda i ovog stoljeća, pjesnik vjeruje u poslanje poezije: »Samo se pjesmom može reći to /Što znači nama pogled, šta su ljudske oči, /Te ljudske, vlažne, divne, nijeme oči, / Što postale su groždem za smrdljive svrake...« Zaista, moramo to reći kad stojimo pred ovako izuzetnom pjesničkom pojavom koja, u istim stihovima, spominje »Erazma, Jacoponea, Hamleta, Silvija«, obilježavajući time i svoj vlastiti smisao, opredjeljujući se za čovjeka i za njegov mučni ali izgledni put pod zvijezdama, prema zvijezdama.

(1963)

ČETIRI ČITANJA KRLEŽINE LIRIKE

I

JESENJA SAMOĆA

*Sve više sam, sve luđe sam, sve tuđe i sve tužnije,
sve tamnije, sve sramnije, sve biva ružnije.
Sve hladnije, sve gadnije, sve ledenije,
samoća prazna, jesenja, a biva sve jesenije.*

Pristupimo li ovoj pjesmi običnom jezičnom analizom i upitamo li se redom, prema lingvističkoj znanosti, koje su riječi u pjesmi samostalne, dakle »važnije«, a koje nesamostalne, dakle »manje važne«, vidjet ćemo bjelodano da se poezija ne pokorava lingvistici nego pokorava lingvistiku svojim potrebama i zakonima. Parafrazirajmo prema Beliću natpis Krležine pjesme: Ako uzmemo riječ *samoća*, onda predodžbi o samoći ništa ne nedostaje. Ta je riječ u izvjesnom smislu u sebi završena. Isto to vrijedi i za sintagmu *jesenja samoća*. Taj izraz daje potpunu predodžbu o samoći izvjesne vrste.¹

Ovo se prilagođivanje Belićeva teksta potrebama naše analize nije vršilo radi natpisa Krležine pjesme, radi toga da se pokaže kako je natpis »jasan« i kako mu »ništa ne nedostaje«; nego obratno — da se pokaže kako poezija nastaje upravo u specifikaciji, u doživljaju onoga što je lingvistici — iz njezina vidnoga kuta — »posve jasno«. Nadalje, ova je parafraza izvršena prije

¹ Ako uzmemo reč *kamen*, onda predstavi o kamenu ništa ne nedostaje. Ta je reč u izvjesnom pravcu u sebi završena. Isto to vrijedi i za sintagmu *gospodska kuća*. Taj izraz daje potpunu predstavu o kući izvjesne vrste.« Aleksandar Belić, *O jezičkoj prirodi i jezičkom razvitku*, I, Naučna knjiga, Beograd 1958, str. 12.

svoga i zato, da se pokaže kako gramatička, lingvistička analiza od egzaktnosti postaje uvjetna čim počne služiti potrebama estetike izraza. Na idućoj strani Belić kaže: »Pridevi određuju bliže imenice: *bela*, *crno*, *veliki* i *sl.*, nisu potpuni bez imenice koju određuju; to je uslovalo i razvitak mocije kod prideva: oni čine celinu sa imenicom. To isto vrijedi i za priloge: i oni bliže određuju glagole, priloge, i ređe, imenice i kada čine celinu sa njima.«²

Potražimo li imenice u tekstu Krležine pjesme, naći ćemo jednu: *samoća* (»prazna, jesenja samoća«). I analiza glagola u ovoj pjesmi pokazat će sličan rezultat: jedan jedini glagol, upotrijebljen dva puta u istom obliku, *biva* (»sve biva ružnije«, »biva sve jesenije«). Analiza će postići bogatiji rezultat počnemo li istraživati pridjeve i priloge. Vidjet ćemo da se pjesma, sva, sastoji od takozvanih nesamostalnih riječi. I vidjet ćemo, dalje, da ta kategorija nesamostalnosti nema nikakve primjene u pjesnikovu doživljaju. Čak obratno, važnost je tih »nesamostalnih« riječi po doživljaj mnogo veća od važnosti takozvanih samostalnih. U krajnjem slučaju, pjesma bi se mogla zamisliti i bez imenice i bez glagola, pa da ipak sadrži onaj virtuozno izražen rast i snagu — jesenje samoće. Jesenje samoće koja je izražena u sve upornijoj (evo, i analiza se služi pjesnikovim sredstvom!) upotrebi komparativa koji pokazuju nezadrživo primicanje zime.

Ovaj primjer svjedoči kako se, doduše, tekstu mogu postaviti sva pitanja; kako možemo istraživati sve vrste riječi i kako je kritičaru dopušteno ulaziti i u druga, ovdje nespomenuta provjeravanja. Mnogo je bolje (no to je stvar iskustva i ukusa) odmah ići na bitne probleme. Ali, za potrebe nastave i izgrađivanja ukusa, ovaj je put isto tako valjan. On će, dalje, pokazati da i onaj glagol *biva*, upotrijebljen svega dvaput, ima isto značenje što ga imaju svi pridjevi i prilozii. Značenje i ulogu potvrđenu izvanrednim poetskim »nasiljem« nad gramatikom: doživljaj autorov konkretizirao se, u završnom potezu, upravo nepostojećim (gramatika bi čak rekla nekorektnim!) komparativom *jesenije*,

² Aleksandar Belić, *nav. djelo*, str. 13.

bez kojega bi vizija rastuće jeseni bila nepotpuna. I tu treba odmah upozoriti da se izražajna vrijednost toga komparativa temelji upravo na njegovoj dotadašnjoj nemogućnosti. Jer pjesnik normu i poštiva i ruši, stvarajući novu.

Krležina pjesma *Jesenja samoća* može se, već po jasnoći naslova, odrediti kao turoban, jesenski osećaj samoće i izgubljenosti lirskoga subjekta, to jest »glavnog lica« pjesme. Ona se, nadalje, može uklopiti u mnoga slična raspoloženja posijana po bogatoj Krležinoj lirici, raspoloženja jeseni i raspoloženja samoće. Dosta je u tu svrhu podsjetiti na ciklus iz kojega je pjesma uzeta (*O snovima, o samoćama i o mjesecini*), zatim na zbirku *Pjesme u tmini* (širu cjelinu u kojoj se nalazi spomenuti ciklus) i uklopiti je u tmurna raspoloženja koja autora obuzimaju u jednako tragično doba europske i naše historije: četvrti decenij našega stoljeća, etiopski rat, španjolski rat, staljinski procesi i čistke, München, objava drugoga svjetskog rata, strahotna vizija fašističkih divljanja...

Zanimljiva je i usporedba s jednom od izvanredno sugestivnih Krležinih »pjesama u prozi«, zapravo s početkom *Lirske varijacije o jesenjem sutonu*, u kojoj je tema, otprilike, ista, ali je data posve drugačijim sredstvima; prije svega obiljem građe koja je sva podvrgnuta istoj funkcionalnosti, istoj potrebi: da stvori sliku neumitnosti laganog ali nezadrživog spuštanja u jesen, i dalje u zimu. No dok je u pjesmi tema posve individualizirana i izražena kao jedan tužno, nemoćno otegnut akord, kao uzdah, u ovoj je »varijaciji« prostor mnogo širi, obuhvatniji, ali — u funkciji istog raspoloženja:

II

LIRSKA VARIJACIJA O JESENJEM SUTONU

Stigli smo u jesen. Jučer još stajalo je ljeto pred našim oknima sa spuštenim roletama, s vedrinom i s mokrim pasjim jezicima. Čitave noći kružile su ulicama acetilenke sladoledara kao ribarske lađe po mjesecini. A jutros došla je pod prozor jesen tužna i maglena. Čulo se pucketanje vatre pod kotlom siromaha, a crkvena zvona plakala su

u daljini kao što se plače kad po kutovima soba noćni leptiri i kad se u krošnjama čuje tiho šuštanje bolesnog lišća. U elegantnoj spirali zemaljska se lopta spuštala u hladne zone i odsada dalje putujemo zamotani ledom gledajući kroz rosnato staklo kako se puše konjske nozdrve i kako se dime vatre kestenjara.

Ljeto je bilo mirišljivo i zlatno kao razrezana dinja na srebrnom pladnju; a sada dolazi jesen kad čovjek luta ulicama i gleda tuđe stanove i škure, sive, nerasvijetljene kuće, kao poderane, musave, provincijalne kulise. Ljeto je bilo rasvijetljeno kao svečana predstava kad se na pozornici svi predmeti kupaju u čarobnoj svjetlosti à la Fragonard; a sada poslije skupocjenih gobelinsa i prozirnih dalekih sunčanih perspektiva, siva sutonja žalost i lepet ždralova nad našim glavama. Ždralovi lete u Egipat, a mi ostajemo na blatnome dnu naših ulica, koračamo spuštene glave i gledamo škure, sive, žalosne kuće i kretanje sjenka po nepoznatim, tuđim stanovima. [...]

Upravo u bogatijoj orkestraciji materijala treba, za potrebe škole i pravilnijeg pristupanja i jednom i drugom tekstu, ukazati na početnu razliku ovih dviju pjesama, onih dvaju poetskih tekstova. *Jesenja samoća* na neki je način posve »lirska«, »pročišćenija«, time što je njezino datiranje, njezino određivanje vremenom, dakle »izvana«, mnogo teže. Materijal upotrijebljen u njoj pretežno je afektivan, vezan za gole osjećaje. Dovoljno je pogledati sve one komparative i pretvoriti ih u imenice, pa ćemo vidjeti za što je vezana slikovitost pjesnikova izražavanja: samoća, tuga, otuđenost, hladnoća, praznina, jesen... U »lirskoj varijaciji«, međutim, situacija je prije svega opća, dekor je »realistički«, ali isključivo u lirskoj funkciji; a drugačije ne bi ni moglo biti, jer sve ono što je u lirskom tekstu, nalazi se u njemu ne zato da govori samo o svome realnom postojanju, nego prije svega kao žarište pjesnikova doživljaja. Uzmimo samo godišnje doba. Jesen je prikazana kao prostor u koji se dolazi: »Stigli smo u jesen.« Ljeto, naprotiv, nije dato kao prostor iz kojeg smo izašli, nego kao draga, vesela, radosna osoba, koja stoji »pred našim oknima sa spuštenim roletama...«. I svi detalji gradskog krajolika prikazani su kao dijelovi tužnog jesenjeg raspoloženja. Koliko je ta kategorija ras-

položenja dominantna u tehnici ovoga lirskog kazivanja pokazat će i posljednja rečenica prvog odlomka: »U elegantnoj spirali zemaljska se lopta spustila u hladne zone i odsada dalje putujemo zamotani ledom, gledajući kroz rosnato staklo kako se puše konjske nozdrve i kako se dime vatre kestenjara.« Treba učenicima ukazati na polaznu sliku sadržanu u ovoj rečenici. Slika je geografska, astronomska: zemaljska kugla spušta se, »u elegantnoj spirali«, u hladne zone. Je li to odista tako? Zapravo, nije. Zone kroz koje se kreće zemaljska kugla s gledišta topline uvijek su iste, podjednako hladne; uostalom, kad je kod nas jesen, na drugoj strani te iste lopte počinje proljeće itd., itd. Prema tome, treba upozoriti učenike da se pjesnikov doživljaj ne temelji na »egzaktim« podacima nebeske mehanike, nego na slici koju činjenično stanje u pjesniku izaziva. Spušteni smo neopozivo u hladne zone koje mogu biti samo hladnije, i tko tu ima prava da pita za točnost podataka kad postoji točnost pjesnikove vizije: »odsada dalje putujemo zamotani ledom«, zemaljska kugla postaje neka vrsta čudesne kočije koja juri kroz hladnoću, a do blažih vidika još je daleko: ako ih uopće ima. »Rosnato staklo« kroz koje gledamo slika je te neumitnosti, a tako isto i zamagljene konjske nozdrve i zadimljene peći kestenjara ...

Na sličan način valja objasniti i drugi pasus »varijacije«. Dovoljno je upozoriti na kontrast ljeto-jesen, izražen koloristički, prikazan u opreci čarolija predstave i sivila blatnoga dna naših ulica. Pri čemu i Fragonard, i Egipat, i ždralovi, i ulice, i »škure, sive, žalosne kuće« nisu ništa drugo nego sastavni dijelovi onog istog raspoloženja jesenje izgubljenosti izraženog u pjesmi i izraženog u »varijaciji«. Treba učenike uporno upućivati da se sav likovni i slikoviti materijal zatečen u tekstu ne može i ne smije objašnjavati zakonima egzaktnosti nego prema tome koliko ima evokativne i sugestivne snage: po tome koliko je sposoban da u čitaocu izazove i ponovo izgradi pjesnički doživljaj.

Događa se to u jesenskoj noći, kada pada kestenje po asfaltu i kada se čuju psi u daljini, i kada se tako neopisivo javlja čežnja za nekim tko bi bio dobar, naš, bliz, intiman drug, i kome bi mogli da pišemo pismo. Ispovijedili bismo mu sve što leži u nama. Pismo bi mu pisali, a njega nema.

Uz tekst *Čežnje* treba prije svega raščistiti pojam takozvane pjesme u prozi koja bi, prema ustaljenim navikama, imala biti pjesma izražena prozom. Klasička je teorija gledala u metru glavnu karakteristiku poezije, dok je prozni ritam smatrala kao niži stupanj umjetničkog sklada. Već je Aristotel u *Retorici* upozorio: »Proza mora imati ritam, ali ne i metar; jer inače bi bila poezija.«¹ Drugim riječima: jer bi time postala stih. Odnosno, idući dalje za Aristotelovom definicijom, pojmovi proza i poezija nisu ni u kojem slučaju oznake o umjetničkoj vrijednosti teksta, nego samo njegovo vanjsko određenje. Nama je ovdje potrebno upozoriti da pjesma u prozi ne obilježava pjesmu koju autor nije dospio, ili htio, ili mogao staviti u stihove (— jer bi on to i te kako mogao!), već je to posebna vrsta lirizma koji se nije mogao drugačije konstituirati nego kao ritmizirana proza. Zato je pjesma u prozi izraz koji treba uvjetno prihvatiti; a kad bismo njegov sadržaj htjeli odrediti jasnije, možda bi najbolje bilo preuzeti upravo Krležin zajednički naslov ciklusa iz kojega je i *Čežnja* uzeta: »jedanaest lirskih motiva u prozi«. Takvih lirskih motiva u prozi ima u mnogim, pa dakako i u Krležinim, proznim tekstovima, romanima, novelama i esejima. Oni tamo imaju, zapravo, dvostruku vrijednost: možemo ih shvatiti i kao samostalne »pjesme u prozi«, ali ih, prije svega, moramo uklopiti u kontekst, jer ti lirski motivi u kompoziciji, u strukturi cjeline, nalaze svoju širu potvrdu.

»Pjesma u prozi« koju ovdje nalazimo, »samostalna« je. Bez obzira na lokalizaciju koja je moguća (i u iz-

¹ *Retorika*, III, 8, 1408 b 39.

vjesnom smislu i potrebna), ovaj tekst treba doživjeti kao emotivnu cjelinu koja je rječita i sugestivna upravo zato što je smještena između dvije šutnje, dvije tišine. A ta šutnja, sugestivna, bolna šutnja, šutnja turobne jesenje noći, prekinuta odsječnim padanjem kestenja po asfaltu i dugim jaukanjem pasa, ta šutnja rađa u lirskom subjektu koji je nosilac ovog doživljaja (i u čitaocu na kojega tekst taj doživljaj prenosi), neodoljivu čežnju za prekidanjem samoće i za toplim, ljudskim razgovorom. Kazati nekome sve, o ovome tjeskobnom času i o sebi uopće, skinuti sa sebe teret nečim što je pismo ili razgovor. Pismo, da, čovjek bi ga i napisao, ali — adresata nema: nema nikoga, i šutnja se nastavlja, samoća traje dalje, jesen se primiče, kestenje pada, a mi smo sami, beznadno prazni i sami...

Treba upozoriti učenike da i takva stanja hvataju čovjeka, i da ona ne moraju, nužno, značiti očaj i takozvanu besperspektivnost; da ne znači da su ona dekadentna, da ih se treba kloniti, da ih ne treba iznositi (ako smo pjesnici), da ih ne smijemo objašnjavati, »popularizirati« (ako smo čitaoci, a pogotovu ako smo nastavnici). Nego obratno: da je smisao života borba i radost; da je tuga, u umjetnosti, samo druga strana radosti, jer takozvana pesimistička poezija, čak i ona koja najradije šeta po grobljima, zapravo uznosi život i životu daje smisao; i, konačno, da tugu najbolje prevladavamo umjetnošću, a samoću i bol ovakvim sublimacijama Samoće i Bola. Osjetiti se sam, nemati kome da napišeš pismo, sve to postaje esteska radost i smirenje, kad se sjetimo da je lirski subjekt (autor) to pismo zapravo napisao svome nevidljivom sugovorniku, svome čitaocu, svima nama; i da mi čitaoci, ako smo već zahvaćeni takvim raspoloženjem tuge i samoće, onoga kome je vrijedno i moguće napisati pismo nalazimo upravo u voljenom autoru. Time književnost, i umjetnost uopće, postaje toplo i optimistično ljudsko zajedništvo. Zato je i volimo, zato je i predajemo u školama.

Osim toga, ako je za te misli potrebno naći potvrdu i kod autora samog, onda neka posluži ovaj sugestivni citat koji duboko humano i samokritički govori o nužnosti ovakva karaktera Krležine lirike. Citat ima širi

značaj jer objašnjava ujedno i Krležinu posebnu ulogu u hrvatskoj i jugoslavenskim književnostima između dva rata:

»Stojeći tako doslovno na ulici sa svojim rukopisima već godinama, jasno gledam taj naš književni nokturno i osjećajući olovnu težinu ovog sivog neba nad svojom glavom, meni se (na momente) pričinja kao da to nebo nije tako teško te se ne bi moglo razgrnuti jednim jedinim prstom. Nihilističko razmišljanje o besmislenosti svoje vlastite funkcije, to je moja najslabija strana i nije tek slučajno da je moja lirika uglavnom lirika umora, dosade i rezignacije. I kad god uzimam sa svoga stola po koji novi rukopis, imam osjećaj da je potpuno svejedno hoću li ga sada baciti kroz prozor u tminu ili ga odnijeti pod rotacioni stroj; trenutačni osjećaj suvišnosti sebe sama u jednoj praznini, to je moj najslabiji i najstranotniji lajtmotiv. No baš iz toga rovanja po svojim najslabijim stranama dijalektički se u meni razvija i druga strana moje prirode i sve više raste iz mene volja da to svladam, da to prerastem i da se od toga iscijelim do cjelovite cjeline koja neće biti samo štimung nego stvarnost, i ne samo stvarnost moja lična, nego stvarnost čitave sredine u kojoj sam imao čast da se rodim. I upravo to svladavanje čitave te malograđanske sredine, to nadsvođivanje našeg blata i naših jaruga, sačinjava drugu polutku moga rada, hemisferu mnogo bitniju od ove romantične, solipsističke i subjektivno nihilističke.«²

I još nešto, što nije čisto tehničke naravi. Upozoriti učenike na relativnost gramatičke norme u umjetničkom tekstu. Gramatika traži konkretno: mi bismo, i sa svim ispravno tvrdi da je: mi bi pogreška. A u ovome tekstu norma bi posve pokvarila tihu, intimnu kantilenu bola. Umjesto da se mirno, nesmetano taloži u čitateljevo uho, tekst bi tvrdoglavom korektnošću nametnuo kričave unutrašnje rime koje bi posve raskidale tananu pređu tužaljke. Poslušajte: »... i kome bismo mogli da pišemo pismo. Ispovjedili bismo mu sve što leži u nama. Pismo bismo mu pisali, a njega nema.« Ponovimo li sad originalni tekst ustanovit ćemo da je, zapravo, umjetnik vrhovni arbitar u jeziku. Gramatika ljubomorno čuva pravila, to je njezina dužnost,

² Miroslav Krleža, *Moj obračun s njima*, Naklada pišćeva, Zagreb 1932, str. 207—208.

ona time osigurava općenito razumijevanje. Ali umjetnik, u određenim časovima, osjeća uskoću norme i ne poštiva normu samo zato da se izrazi potpunije. Upozoriti na opasnost i na vrijednost umjetnikova postupka. A prije svega na to da je na nama da normu poštivamo, jer samo u općem poštivanju norme nastaje situacija u kojoj ovakav pjesnikov postupak dobiva punu snagu. Kad bismo svi gazili normu, nastao bi kaos; ako je umjetnik stvaralački pogazi, on time čini dvoje: obogaćuje izraz i, često puta, prisiljava gramatiku da mu se pokori, da njegovo odstupanje prizna kao normu.

IV

NEMIR

Nemir je u čovjeku. Glasovi. Događaji. Boje. Dolaze pojava i prolaze kroz čovjeka u velikom gibanju, bruje zbivanja kao zvonjava. Čovjek je uznemiren trajno. I postoji duboko negdje u nama slika, zakopana, potopljena, kao ikona srebrom okovana, u zdencu. Ta slika tiha je kao svitanje na moru kada je sve sivo i kada se ne čuje ništa nego gdje-gdje klokotanje vode. To je vrijeme šutnje kada se čovjek pere od nemira i roni u tišinu.

Razgovor o drugom »lirskom motivu« sad je lakši. Ako počinjemo od *Nemira* a onda prelazimo na *Čežnju*, treba učenicima, u uvodnom dijelu, iznijeti razmatranja iz prethodnog teksta. Ovdje treba nadodati, otprilike, slijedeće.

Najavljena u naslovu: nemir, tema se učvršćuje ponavljanjem tematske riječi već na samom početku pjesnikova teksta: nemir. U rečenici: »Čovjek je uznemiren trajno«, tema se vraća. Konačno, nemir se javlja i u posljednjoj rečenici: »...čovjek se pere od nemira...« Nemir je ovdje doživljen kao uporno čovjekovo stanje, nemir u čovjeku izazivaju raznorodni podražaji: ono što čujemo uhom, ono što vidimo okom, sve što se oko nas zbiva. Čovjek nije ništa drugo nego membrana kroz koju uznemirene i uznemirujuće pojava prolaze, protječu, bruje kao zvonjava.

Time je prva polovica teme zatvorena: »Čovjek je uznemiren trajno«: biti čovjek znači biti uznemiren.

A onda, odjednom, osjećaj suprotan nemiru, težnja za smirenjem u toj trajnoj uznemirenosti. Ima u nama jedna slika. Pjesnik ne kaže ni koja ni kakva. Jedna slika. Svatko u sebi nosi jednu unutrašnju sliku, jedan čisti vidik, jedan otvoren prozor kojemu prilazi kad mu je najteže, kad je uznemiren. Pjesnik tu sliku ne određuje. On je samo naznačuje — slikom. Naravno, slikom pjesničkom, ne slikarskom. Ta je slika, ta naša unutrašnja slika, zakopana, potopljena u nama. Pjesnik svoje slikovito izražavanje nastavlja dalje. Ta je slika poput srebrom okovane ikone potopljena i odsjajuje čudesnim sjajem srebra zaronjenog u vodu.

Zatim, još jedna slika. Pjesnik je mogao reći da je ona srebrom okovana slika tiha, dakle: »Ta slika tiha je.« Ali, pjesnikovo slikovito izražavanje donosi novu usporedbu, novu — sliku. Ona je ovdje slika u književnom i slika u likovnom značenju riječi: morsko svitanje, kada je sve sivo i kada se ne čuje ništa nego gdje-gdje klokotanje vode. Vrijednost je pjesnikova postupka u tome što on daje i samostalne vrednote i usporedbe, sliku u likovnom i sliku u književnom značenju riječi. A jednu i drugu isključivo u funkciji svoje vizije nemira.

Tu, u posljednjoj rečenici-slici, javlja se i jedan zvučni motiv: klokotanje vode. Ono je najavljeno zvučnim, onomatopejskim prilogom gdje-gdje, koji je u tekstu, namjerno, napisan s crticom u sredini; nakon toga još izražajnije postaje onomatopeja klokotanja vode. Konačno, proza se završava oslobađanjem od nemira. U ovoj atmosferi klokotanja vode sasvim je prirodna slika pranja od nemira i uranjanja u tišinu, kao u neko divno, primamljivo more, najavljeno tihim svitanjem iz prethodne rečenice.

Kad bi se sad išlo od slike do slike (ovdje je pojam slika uzet u književnom značenju riječi), vidjelo bi se da one nastaju čudesnim, skladnim asocijacijama, nalik na krugove koje potiskuje kamenčić bačen u vodu. Evo jedne mogućnosti prikazivanja tog procesa! Čovjek je uznemiren. Negdje u čovjeku, koji je taman, pust i dubok kao zdenac, postoji jedna čežnja koja blista kao srebrom okovana ikona. Slika izaziva sliku, krug potiskuje krug, tišina u zdencu ujedno je i tišina sa

slike morskog svitanja, iz naredne rečenice. Ne čuje se ništa, na toj slici, samo kлокot vode: šutnja prekinuta tim kлокotom. Čovjek se oslobađa nemira, pere od njega i roni u silno, smirujuće prostranstvo vode.

Treba učenike upozoriti da je ovo samo jedan od mogućih putova i da vizija pjesnikova nije građevina koju smijemo i možemo do kraja analizirati racionalnim postupcima, jer pjesnikove usporedbe nisu jednadžbe, pjesnik ne kaže jednako je, ne kaže slika je ikona, nego slika je kao ikona. Jednadžba bi ukinula svoj prvi dio; pjesnička komparacija ostavlja na snazi i jedan i drugi, magija pjesnikove vizije živi od toga što su oba dijela komparacije, i ono što se uspoređuje i ono čime se uspoređuje, podjednako živi i aktivni dijelovi evokacije.

Upozoriti ponovo učenike na intimnu, ljudsku vrijednost fiksiranja nemira i oslobađanja od njega. I još jedno: uporno isticati umjetnost kao proces očovječenja prirode koja je humanizirana upravo time što je posve stavljena u službu čovjeku, prikazivanju njegovih raspoloženja i stvaranju njegove ljudske ljepote. Dakle — radosti.

JEDNA STILSKA OSOBINA »DAVNIH DANA«

(Slobodni neupravni govor)

I

Narodna pjesma *Sekula se u zmiiju pretvorio* ima u Vuka dvije varijante: II, 84 i 85. U prvoj varijanti govori mladi Sekula:

60 »Kad ustaneš, ujko, iza sanku,
 »nemoj dati umlje za bezumlje:
 »ti ne streljaj zmiiju šestokrilu,
 »već ti streljaj sivoga sokola.«

A kad kasnije ujak pogriješi i, po junakovoj logici, strijelja radije u zmiiju nego u sokola, mladi mu Sekula govori:

90 »Ujko Janko, nemereno blago,
 »nisam li ti lepo govorio
 »kad si pošo sanak boraviti
 »da ne daješ umlje za bezumlje,
 »da ne streljaš zmiiju šestokrilu,
 »već da streljaš sivoga sokola.«

U drugoj se varijanti riječi prenose direktno:

50 »Moj ujače, od Sibirija Janko!
 »Nemoj dati umlje za bezumlje [...]«

A kad je pogreška učinjena:

95 »Moj ujače, od Sibirija Janko!
 »Nisam li ti jadan, besjedio:
 »Nemoj dati umlje za bezumlje [...]«

Narodni izraz Vukova tipa poznaje dakle samo ova dva načina prenošenja tuđih riječi: upravni i neupravni. To ne znači da se stanja, raspoloženja, koja se mnogo lakše i rekao bih efikasnije prikazuju pomoću tzv. slobodnog neupravnog govora (dalje u tekstu skraćeno *sng*), ne mogu prenositi pomoću ta dva načina; to samo znači da je *sng* određeni stupanj psihologije do kojega spomenuti narodni izraz nije došao.

Svakom poznati početni stihovi Mažuranićeve *Smrti Smail-age Čengića* donose ovaj prizor:

*Sluge zove Smail-aga
usred Stolca, kule svoje,
a u zemlji hercegovoju:
»Ajte amo, sluge moje,
Brđane mi izvedite,
štano sam ih zarobio robjem
na Morači, vodi hladnoj.
Još Duraka starca k tome,
što me hrđa svjetovaše,
da ih pustim domu svome,
jer su, reče, vlašad ljuta;
oni će mi odmazditi
mojom glavom vlaške glave:
kô da strepi mrki vuče
s planinskoga gladna miša.«*

Sa gledišta prikazivanja tuđih riječi, iznošenja tuđega govora, prizor je posve jasan. Određeno je lice koje govori, smješteno je u društveni i prostorni okvir koji mu pripada (riječ *sluge*, kojom se pjesan otvara, uspostavlja odmah socijalnu razliku između onoga koji govori i onih kojima se govori, upravo kojima se naređuje), a onda se, materijalno vjerno, poslije dviju točaka, donose i »doslovne« riječi naređivačeve, agine. No ima u njima jedno mjesto na koje kritika dosad nije obraćala pažnje. Stihovi 11—13 jesu — doduše — riječi agine, ali su zapravo navođenje tuđih riječi; to su — s gledišta agina — malodušne, defetističke bojzani staroga Duraka da se zlo mora platiti jednakom mjerom. Bez obzira na to što u okviru Mažuranićeva djela te riječi znače zapravo prvu najavu neumitne sudbine, ko bi koja će pogoditi nasilnika, i time anticipiraju rasplet

u *Haraču* i završnu, toliko sporenu scenu u *Kobi* — bez obzira dakle na njihovu funkcionalnu vrijednost u etici i kompoziciji djela, ove se riječi i gramatički, bolje reći stilistički, odvajaju iz konteksta u kojem se nalaze. Durak je, očito, rekao ovako: — Pusti ih domu njihovu, / jer su vlašad ljuta: / ona će ti odmazditi / tvojom glavom vlaške glave. — To su, oslanjamo li se na pjesnikov tekst, morala biti Durakova upozorenja. U stvari, bila su to strahovanja iskusna čovjeka, koji se rukovodi razumom a ne slijepom strašću. (Kasnije, kad počnu mučenja, pjesnik će taj kontrast propusti: »Turad bulji skrstiv ruke. | Tko je mlađi, rado gleda | na lipovu krstu muke, | a tko starij', muke iste | sam na sebi s vlaške ruke | već unaprijed od strâ ćuti.«) Nego je ovdje, za svrhu kojom se bavimo, potrebno upozoriti da je aga sudbinu Durakovu već odredio u ranije navedenim stihovima, nazvavši ga prvo *hrđom*, a poslije time što će »doslovno« navesti Durakova odvratanja i upotrijebiti takozvani slobodni neupravni govor (*style indirect libre, erlebte Rede*), konstrukciju u kojoj naše gramatike uporno šute, a bez koje se moderna umjetnost pripovijedanja uopće ne da zamisliti. Revolucija u umjetničkom izrazu nastupila je onoga časa kad je pripovjedač odlučio da gleda vlastitih junaka pretpostavi vlastitome, da upotrijebi *sng*. Tu odista kao da treba prihvatiti riječi Marcela Cohena o konstrukciji koja do nekog vremena životari u govorenom i pisanom jeziku, nepoznata gramatičarima i nevažna kritičarima, a koja onda odjednom osvaja pripovjedačku prozu.¹

¹ Marcel Cohen, *Grammaire et style*, Paris (1954), na str. 97, na početku poglavlja *Le style indirect libre et l'imparfait en français après 1850* kaže doslovno: »Une tournure qui vivait dans la langue parlée, aussi dans la langue écrite, ignorée des grammairiens, non remarquée des critiques, peut à un moment donné prendre une importance sous la plume de certains écrivains, proliférer de telle manière que sa nouvelle abondance lui donne la qualité d'une construction grammaticale de plein exercice.«

Sng ima bogatu literaturu. Navodimo nekoliko najznačajnijih naslova: Marguerite Lips, *Style indirect libre*, Payot, Paris 1926.

Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris 1922, (poglavlje *Le style de Flaubert*), str. 245—323.

Leo Spitzer, *Zur Entstehung der sogenannten »Erlebten Rede«* GRM, XVI, str. 327—332, Heidelberg 1928.

Etienne Lorck, *Die »erlebte Rede«*. Eine sprachliche Untersuchung, Heidelberg 1921.

Već je iz navedenih stihova Mažuranićevih jasno da se konstrukcija *sng* javlja ponajprije kao intonacija. Tuđe se riječi navode u cijelosti, ali kao dio vlastitoga govora: da se istakne, s jedne strane, njihova vjernost, njihova doslovnost, a s druge strane i pripovjedačev kritički, odnosno afektivni stav prema njima.² Velik dio prezira i gorčine što ga Smail-aga osjeća prema Crnogorcima, odnosno prema starom Duraku, izražen je u tekstu upravo zahvaljujući konstrukciji o kojoj govorimo. I kad bi se stihovi »Ko da strepi mrki vuče / s planinskoga gladna miša« nadovezivali na direktnu varijantu Durakovih riječi (kako smo je gore iznijeli), ne bi oni imali prave vrijednosti, bili bi odviše deklarativni, isto onako kao što bi deklarativne bile i direktno izrečene Durakove strepnje. Pa iako ćemo dalje govoriti o tom izražajnom postupku, njegovu nastanku i primjeni u modernoj hrvatskoj prozi (a na tekstu Krležinih *Davnih dana*, Sabrana djela 11—12, Zagreb 1956) i u modernom umjetničkom izrazu uopće, potrebno je ovdje još jednom upozoriti kako se ljepota i umjetnička vrijednost određenih konstrukcija zasniva prije svega na pravilno upotrijebljenim i suptilno doživljenim jezičnim mogućnostima. A Mažuraniću, i ovdje, treba odati priznanje da je, u jezičnoj situaciji u kojoj će tek mnogo kasnije započeti obilata upotreba slobodnog neupravnog govora, usput ali veoma izražajno, primijenio i taj postupak.

Na slavenskim je jezicima literatura puno siromašnija. Spominjem samo neka ruska djela koja o *sng* govore usput:

A. N. Gvozdev, *Očerki po stilistike ruskogo jazyka*, Moskva 1952, str. 331.

Isti, *Sovremennyj russkij jazyk I—II*, Moskva 1958, str. 280.

N. S. Valgina — D. E. Rozental' — M. I. Fomina — V. V. Capukevič, *Sovremennyj russkij jazyk*, Moskva — 1961, paragraf 346.

Na hrvatskom jeziku literatura nije ništa bogatija. Osim nekih članaka u časopisu »Umjetnost riječi« treba još spomenuti bogat zapažanjima članak Miroslava Felleri *Kritički fragmenti o Miroslavu Krleži*, »Republika« IX, br. 7—8, str. 576—598, Zagreb, srpanj/kolovoz 1953, (posebno strane 581—585). U *Krležinu zborniku*, Naprijed, Zagreb 1964. vidi priloge Mladena Engelsfelda, Aleksandra Flakera (*In Extremis*), Zdravka Malića (*Lutke*) a u ovoj knjizi str. 332—355 i str. 356—366. Vidi još: Ivo Frangeš, *Slobodni nepravni govor u prijevodima rimskih klasika na hrvatski književni jezik*, »Umjetnost riječi«, XVII/1973, 3, 185—204.

² Vidi Spitzer, *nav. djelo*.

U pitanju je dakle prenošenje tuđih riječi, izrečenih ili samo mišljenih, u svakodnevnom govoru i u umjetničkom izrazu. Ipak ćemo u našim gramatikama o tome naći vrlo malo ili ništa: »Nečije misli možemo izreći upravo kako su rečene ili napisane, tj. istim riječima, u istim oblicima i u istom redu. To zovemo *upravni govor*, odnosno *upravno pitanje*.« I dalje: »Upravni govor i upravno pitanje možemo pretvoriti u *neupravni govor* i u zavisno-upitnu rečenicu. Pri tome nastaju složene rečenice.«³ I to je, uglavnom, sve. O postupku o kojemu ćemo u ovoj radnji govoriti — ni riječi. A ipak on predstavlja jedan od osnovnih načina prenošenja tuđih misli, ne samo u umjetničkoj književnosti nego i u svakidašnjem govoru, pa pripada prema tome i gramatici koliko i stilistici.

Zamislimo, u takozvanom svakodnevnom razgovoru, ovakvu situaciju. Lica: Otac, majka i sin. Tema: sin je donio negativnu ocjenu iz škole i opravdava se ocu; majka ulazi kasnije.

Sin: — Imam jединicu jer me profesor proganja, pita me svaki dan i uvijek me obara.

Prenoseći sinove riječi majci, koja je upravo ušla u sobu, otac ima ove mogućnosti pred sobom:

[1.] *Otac*: — Kaže: »Imam jединicu jer me profesor proganja, pita me svaki dan i uvijek me obara.« (Dakle, upravo ono što gramatika navodi za upravni govor: iste riječi, isti oblici, isti red);

[2.] *Otac*: — Kaže da ima jединicu jer ga profesor proganja, [jer] ga pita svaki dan i [jer] ga uvijek obara. (Dakle, ono što napominje gramatika za nepravni govor, koji se pretvara u složenu rečenicu. Posve jasno, ako riječ u zagradi izostavimo, onda će i nenaglašena zamjenica *ga* biti položena poslije glagola, odnosno priloga.)

[3.] *Otac*: — Ima jединicu jer ga profesor proganja, pita ga svaki dan i uvijek [ga] obara. (Ovdje je izvjestilac, odnosno Pripovjedač, u cijelosti prihvatio riječi, i rekao bih, objašnjenje zainteresiranog sugovornika. Je li pak

³ Brabec—Hraste—Živković, *Gramatika hrvatskosrpskog jezika*, Zagreb 1961, str. 192. Nije bogatija o tome pitanju ni *Gramatika srpskohrvatskog jezika* Mihaila Stevanovića, Novi Sad 1954, str. 328—329.

on pristao uz te riječi i uz to objašnjenje, pokazat će intonacija. U govornom jeziku ona se čuje; u pisanom, ona se »čuje« iz konteksta, upravo onako kako se ona »čuje« iz Smail-agina konteksta u već navedenim stihovima. Treba odmah upozoriti da ta intonacija može biti bar dvostruka: ako Pripovjedač, koji prenosi gornji dijalog, na tip 3. doda objašnjenje: »reče otac pomirljivo«, to onda znači da je otac, u odnosu na majku, prihvatio ulogu opravdavača. Ako pak Pripovjedač doda: »reče otac bijesno«, jasno je da je intonacija posve oprečna, da su riječi prenesene »doslovno« samo zato da se ironiziraju i obezvrijede.)

[4.] *Otac*: — Da ima jedinicu jer da ga profesor proganja i uvijek obara. (Ovaj se postupak može mnogima učiniti kao neka vrsta germanizma ili uopće sintaktičkoga barbarizma. No on je sve češći u umjetničkoj književnosti, a pokazat će to i primjeri koje ćemo kasnije navesti. Dakako, izostavljanje *verbuma dicendi* a inzistiranje na rječci *da* pridaje posebnu boju i intonaciju ovoj formi. U ovom slučaju, kako se to inače vrlo često dešava u izravnom prenošenju tuđih riječi, intonacija je ironična, a postignuta je upravo ponavljanjem tog *da*.)

Osnovni problem za razumijevanje *sng* u hrvatskom jeziku svakako je pitanje takozvanog slaganja vremena. U tome se *sng* potpuno podvrgava istim pravilima kao i uopće slaganje vremena u zavisnim rečenicama u hrvatskom jeziku. Uzmimo najobičniji primjer: Ja kažem: — Ja sam bolestan. Pretvorena u izjavnu rečenicu, s takozvanim *verbumom dicendi*, ta bi se izjava u prošlosti mogla prikazati ovako:

[I] Ja sam kazao (mislio): — Ja sam bolestan.

Odnosno:

[II] Ja sam kazao (mislio) da sam bolestan.

U jezicima koji vremena slažu na drugi način, te dvije rečenice glase otprilike:

[I] J'ai dit (pensé): — Je suis malade.

Odnosno:

[II] J'ai dit (pensé) que j'étais malade.

gdje je u zavisnoj rečenici prošlo vrijeme, posve u skladu s prošlim vremenom u glavnoj. Tu slaganje vremena odražava dva stava.

1. francuski:

Prošlost: a) Ja sam bio bolestan. Ja sam to [tada] kazao.

J'étais malade. Je l'ai dit.
J'ai dit que j'étais malade.

Sadašnjost: b) Ja sam bolestan. Ja to [sada] kažem.
Je suis malade. Je le dis.
Je dis que je suis malade.

2. hrvatski:

Prošlost: a) Ja sam bio bolestan. Ja sam to [tada] kazao.

Ja sam kazao da sam bolestan.

Sadašnjost: b) Ja sam bolestan. Ja to [sada] kažem.
Ja kažem da sam bolestan.

U tih su činjenica gramatičke posljedice dalekosežne. Pogledajmo ih na primjerima koji su već obrađivani u literaturi. U svojoj izvršnoj analitičkoj studiji *Die »erlebte Rede«* govori Etienne Lorck i ovaj primjer iz *Madame Bovary*, uspoređujući francuske i njemačke izražajne mogućnosti: »Tout à coup ils virent entrer par la barrière M. Lheureux, le marchand d'étoffes. Il venait offrir ses services, eu égard à la fatale circonstance. Emma répondit qu'elle croyait pouvoir s'en passer.« Tu se, kaže Lorck, njemačkom jeziku otvaraju dvije mogućnosti: »er kam« i »er komme (käme)«, um seine Dienste anzubieten. I jedno i drugo govor je, nastavlja Lorck, i u jednoj i u drugoj mogućnosti čujemo gospodina Lheureuxa kako govori. »Er kam...« to je po piscu doživljen govor (*erlebte Rede*). dok je »er komme« po piscu ustanovljen govor njegova

lica (*festgestellte Rede*). Razliku ćemo lakše uočiti ako uklopimo njemačke primjere u gornju paradigmu:

I. (On je bolestan. On to kaže.) Er sagt er *ist* krank.
On kaže da je bolestan. Er sagt er *sei* krank.

II. (On je bio bolestan. Er sagte er *war* krank.
On je to rekao.)
On je rekao da je bolestan. Er sagte er *wäre* krank.

I u jednom i u drugom slučaju stoje pred onim koji govori (ili piše) hrvatski samo one mogućnosti koje pruža naš tip slaganja vremena. Upravo zato što je radnja zavisne rečenice, kako su to i ovi letimični primjeri pokazali, stavljena u prezent, i to u neku vrstu gnomičkog prezenta, koji svoju vrijednost dobiva prema glavnoj rečenici (dakle je on prezent u sadašnjosti, a perfekt u prošlosti), upravo zato se *sng* izražava u hrvatskom jeziku drugim sredstvom i uključuje drugu psihologiju; upravo zato u francuskoj pripovjedačkoj prozi prevladava imperfekt, vrijeme koje razmješta sva prošla vremena i daje najširu platformu prošlim zbivanjima. Dovoljno je u potvrdi toga navesti Lansonovu upozorenje u vezi s imperfektom: »Les présents et passés narratifs donnent au style cette réalité pure que traduit l'image de la glace sans tain; l'imparfait compose un réalisme artistique et fait voir les actions comme sur la toile d'un peintre.«⁴

Pretpostavimo li, međutim, da je tvrdnje izgovorene u točki 3. otac čuo od nekoga drugoga (recimo od školskog druga svog sina), a da ih je sin čuo od oca i sad ih pripovijeda majci, sin bi govorio istim riječima kojima smo započeli, samo bi intonacija bila drugačija. Budući da u hrvatskom jeziku, kao i uopće u slavenskim jezicima, nema slaganja vremena u onom smislu u kojem ono postoji u romanskim i germanskim jezicima, može se reći da je u nas intonacija, vrlo često, jedini pokazatelj za odluku — i doživljaj — radi li se o nepravnom ili slobodnom nepravnom govoru.

Nas ovdje ne zanimaju toliko gramatičke forme koliko njihova izražajna vrijednost. Već smo upozorili na

⁴ Gustave Lanson, *L'art de la prose*, XVIe ed. [s. a.] str. 267.

to da gramatičke forme ne moraju same sobom imati određeno, uvijek isto značenje: ono ovisi o upotrebi. Upravo o toj upotrebi, na tekstu Krležinih *Davnih dana*, hoće da govori ova radnja.

II

Slobodni nepravni govor, kao izražajno sredstvo, značajan je i vrijedan upravo zato što na prvo mjesto stavlja kategoriju Pripovjedača. Jer dok je u običnom pripovjedanju, u iznošenju događaja i tuđih riječi, Pripovjedač toliko očit da ga u navođenju tuđih riječi i ne primjećujemo, u tehnici slobodnoga nepravnog govora ne možemo ni na čas zaboraviti da je sve što se iznosi, a pogotovu tuđe riječi, filtrirano kroz sluh i govor Pripovjedačev. U tom i jest čitav paradoks, prividan i vrlo sugestivan paradoks moderne proze. Uostalom, prijedimo na primjere. Pripovjedač (— pisac dnevnika) govori o licu (Pukšec), iznosi njegove riječi u kojima su sadržane i riječi treće osobe:

»Priča Pukšec: vratio se sin nadzornika R. iz Rusije. Bio je veli, slavenofil, a sada se je, veli, razočarao. Pitam zašto? Svi su, veli, za socijalizam. I caristi, veli, isto tako. Nema ni boga tko bi mogao to, veli, zaustaviti.« (DD, 274)

Verbum dicendi, koji se u *sng* obično izostavlja, ovdje je izriječkom naveden. On se čak ponavlja pet puta: veli, veli... Osim svoje uobičajene vrijednosti ima on ovdje i ritmičku vrijednost. Izostavimo li ga, rečenice su izgubile intonaciju, svoju pravu ritmičku liniju. No i bez obzira na to, ostala *verba dicendi* (priča, veli, pitam...) svjedoče o činjenici da autor inzistira prije svega na toj ritmičkoj liniji, a ne na »bojazni« da čitalac možda neće shvatiti čije se riječi navode. U stvarnosti riječi su — po svoj prilici — izgovorene ovako:

Pukšec: Vratio se sin nadzornika R. iz Rusije [i veli:].

Sin nadzornika: — Bio sam slavenofil, a sada sam se razočarao.

Pukšec: — Zašto?

Sin nadzornika: — Svi su za socijalizam. I caristi, isto tako. Nema ni boga tko bi mogao to zaustaviti.

Primjer je dakle jasan: Pisac dnevnika (Pripovjedač, koji se neprestano iskazuje u prvom licu) navodi nekoga, u trećem licu; a taj opet od svoje strane, također navodi nečije riječi. Pripovjedač je ovdje u prvom licu (radi se o dnevniku, i to je prirodno), ali su sve ostale riječi vezane uz gramatička treća lica. Odnos je dakle: Ja — On — On.

Drugi primjer:

»Petar R. kaže da se on te vrste *convertiseura* ne boji. On se neće dati *proselytisirati*...

— To ja i nemam namjere da ga obratim. Nisam ja nikakav sektaš. Nisam ja nikakav obratitelj! [...]

U tom pogledu on je, veli, matematski sigurno inkonvertibilan. Svaki mi je napor uzaludan, da ga obratim u ništa.« (DD, 452—3)

Primjer je vrijedan jer pokazuje kako se slobodni neupravni govor upotrebljava za treće lice, kako za prvo, i to u slučaju kad prvo lice prenosi i tuđe i svoje riječi. I dok je ono što govori Petar R. iskazano uobičajenim načinom, Pripovjedačeve se riječi donose, doduše, u prvom licu, ali se njihova neupravnost odaje zamjenicom trećeg lica, premda se dijalog, prirodno, mogao voditi samo u drugom licu, dakle: — To ja i nemam nikakve namjere da *vas* obratim — a ne »da *ga* obratim«.

Najpotpunija, dvostruka transpozicija lica ostvarena je u višestruko klasičnoj sceni s Ljubom Wiesnerom.

»Gospodin urednik 'Sutle' sluša me s uzvišenom ironijom svog zatucanog stava, da bi mi izjavio kako su to sve 'pemske bedarije', da se on ne zove Prohaska, da je njemu šecko jeno tko je Hus a tko je Masarik, da njega teologija ne zanima, jer da je on (kao što mi je poznato) klerikalan, ali da neće da bude bogoslov! Ne zanima ga ni Budha!

— Šta će mi Budha?

Izvukao mi je iz ruke Budhu i zapitao me sarkastično: šta će mi taj glupi Budha?

Prčka indiskretno po mojim knjigama na stolu, i pita me, šta će mi grčka gramatika?

— Učim grčki ?

— Zašto?

— Jer ne znam grčki.

— A šta će mi grčki?

— Da bih mogao da pišem.

— Pa zar sam ja grčki književnik? Što pišem?

— Pišem pjesme, drame, romane, sentence, aforizme, napisao sam nekoliko drama, napisao sam nekih pet, šest drama, ali neće da me igraju. Imam nekoliko knjiga pjesama. Neće da me štampaju.

— Njega drame ne zanimaju. Njegova mama, veli, da je garderobijerka u teatru, to je jedina njegova veza s teatrom. On da nije vidio ni jedne drame u svom životu. A pišem pjesme?

— Nisam zadovoljan svojim pjesmama, odgovaram mu skromno. Ne znam zapravo kako. Pet sam drama predao prošle godine, ali to su kreteni. Pitam ga zašto on ništa ne piše?

— Ne piše, kaže, jer ne može. Htio bi, ali ne ide. Nažalost! Nema više tko da kaže! I na koncu, kome?« (DD, 207—208)

Stilističko-kritička (ne više samo gramatička) analiza ovoga teksta pokazuje nekoliko istina. Intonaciju prvome odlomku daje uvodna rečenica, upravo onaj dodatak njezin koji govori o »uzvišenoj ironiji«. *Verbum dicendi* posve je jasan: *da bi mi izjavio*, ali je uza nj organski vezana već spominjana ironija kojom je ta sintagma upravo natopljena. Glagol ovdje (kao uostalom vrlo često u živom tekstu) nije samo jedna riječ (koja, prema gramatici, »označava radnju, stanje ili zbivanje«), nego se njezino značenje dopunjava dodacima. Ovdje je, dakle, *verbum dicendi* čitava sintagma: »izjaviti nakon što se slušalo s uzvišenom ironijom zatucanog stava«, a onda je jasno da taj »glagol« udara pečat tekstu koji dolazi:

kako su to sve »pemske bedarije«,

da se on ne zove Prohaska,

da je njemu šecko jeno tko je Hus a tko je Masarik,

da njega teologija ne zanima,

jer da je on (kao što mi je poznato) klerikalan,

ali da neće da bude bogoslov!

Sve to izrečeno je u nepravnom govoru, a on je ovdje rastavljen na ritmičke dijelove, da se pokaže kako je Pri-

povjedaču, upravo u ime već spominjane ironije, puno važnije da ostavi one brojne veznike, *kako i da*, jer mu upravo oni daju ritam i mrzovoljnu ironiju one sintagme koja, u funkciji *verbuma dicendi*, uvodi dalji tekst, a sve to ne bi se tako uspješno izrazilo slobodnim neupravnim govorom, kojim je izrečena samo posljednja rečenica odlomka:

Ne zanima ga ni Budha

Ono što slijedi već je prava majstorija upotrebe *sng*. Dva su tu sugovornika: Wiesner i Krleža, gramatički rečeno Pripovjedač koji govori (točnije rečeno: piše) u prvom licu, i sugovornik, koji se nužno, izražava u trećem licu. No kako je Pripovjedač ujedno i takozvana »sveznajuća treća osoba«, izmjena gramatičkih lica potpuna je. Wiesner, naravno, govori o sebi u prvom licu, dok se Pripovjedaču obraća u drugom licu. To u stvarnosti. U tekstu međutim, odnos se mijenja. Uzmimo završetak prvog odlomka i početak dijaloga. On je, jamačno, bio izgovoren ovako:

Ne zanima *me* ni Budha!

Zatim je nastala pauza, Wiesner je, idući dalje slijedom svojih misli, morao posve promijeniti intonaciju i naglo upitati:

Šta će vam Budha?

Rečenica koja slijedi dovoljno objašnjava sarkastičnu intonaciju tog pitanja. Sve to, međutim, bilo je rečeno već ranije, u opoziciji prvog *sng* kojim se završava odlomak iz ovoga drugog koji je isto tako neupravan, a ipak je, grafički, predočen kao pitanje. Dijalog u daljem toku dobiva tako bogatu ekspresivnost upravo zato što su sva pitanja Wiesnerova u *sng* dok su odgovori Pripovjedačevi izravni. Evo kako su te riječi donesene u tekstu [I] a kako su bile izgovorene u stvarnosti [II]:

Prčka indiskretno po mojim knjigama na stolu, i pita me, šta će mi grčka gramatika:

[I]

— Učim grčki?

[II]

— Učite grčki?

[Ovdje je — u originalu — stanka između ovog i narednog pitanja obilježena povlakom; ipak, to još uvijek govori Wiesner:]

Zašto?

- Jer ne znam grčki.
- A šta će mi grčki?
- Da bih mogao da pišem.
- Pa zar sam ja grčki književnik?

Što pišem?

— Pišem pjesme, drame, romane, sentence, aforizme, napisao sam nekoliko drama, napisao sam nekih pet, šest drama [...]

Zašto?

- Jer ne znam grčki.
- A šta će vam grčki?
- Da bih mogao da pišem.
- Pa zar ste vi grčki književnik?

Što pišete?

Tekst se nastavlja ponovo u *sng*, koji ovdje dolazi zbog nove, promijenjene intonacije, odnosno lake sjete kojom su riječi prožete. Sarkastična agresivnost ustupila je mjesto melanholiji. I odlomak se zatvara rečenicom koja ponovo uspostavlja izmijenjenu situaciju. Odgovori su bili izravni, iako *skromni*, kako to jasno naglašava tekst: »—Nisam zadovoljan svojim pjesmama, odgovaram mu skromno [...].« A onda, umjesto izravnog, upravnog pitanja: — Zašto vi ništa ne pišete? — ponovo *sng*, uveden *verbumom dicendi*, a onda pitanje: »Pitam ga, zašto on ništa ne piše?« Ovdje treba upozoriti da poslije »pitam ga« zarez mora ostati jer je glagol ovdje zapravo »suvišan«: on daje intonaciju, a ne značenje, on je samostalan isto onoliko koliko i njegov objekt«. Dovoljno je izgovoriti tu rečenicu prvo s pauzom pa bez nje, i uvjeriti se o tome. Ili dalje: »[...] ali, to su kreteni. [...] zašto on ništa ne piše?« Upravo ovaj primjer pokazuje značaj intonacije, odnosno intonacionu vrijednost prividno suvišnih umetaka. A potvrđuje to i završetak odlomka: »— Ne piše, kaže, jer ne može [...]« (DD, 208)

Istu tu rezignirano melanholičnu notu ima i prizor koji neposredno slijedi:

»Čudan čovjek je taj Ljubo Wiesner! Ne zanima toga čovjeka ni drama, ni knjige, ni Bogumili, ni politika, ni fronta, ni

grčki, ni Budha, ne ide u kazalište, nije teolog, nije klerik, klerikalac je, tata mu je bio, veli, kanonik, Matoš mu je katedrala, a oni ostali matoševci ordinarne svinje. Poezija nije domobranska glupost! Sinclair i Zola su glupani, a mi neka pišemo šta nas je volja, on nema s time nikakve veze, on ne piše ništa. On je pjesnik! On je hrvatski pjesnik! Kako je ogroman razmak između te stare kazališnokavanske frajle i jednoga Đure Cvijića, kada govori o Mahlerovoj muzici, ili lirike Augustove, lepoglavske, kada se čuje vjetar kako zviždi po praznim hodnicima one krvave zgrade na srijemskoj ravnici, gdje su ta djeca provela tri godine.» (DD, 209)

Vrijednost je *sng* u tome što riječi: »[...] on ne piše ništa. On je pjesnik! On je hrvatski pjesnik!«, pripadaju i licu koje ih je izgovorilo i, na neki način, komentaru Pripovjedačevu, ili točnije: lice je izreklo riječi, Pripovjedač je stavio uskličnik, dao je dakle drugu intonaciju. Koju, vidi se to odmah dalje, po evokaciji Augusta Cesarca i po iskrenoj, borbenoj melanholiji kojom je natopljena ritmička linija Pripovjedačeva komentara: »[...] lirike Augustove, lepoglavske, kada se čuje vjetar kako zviždi po praznim hodnicima one krvave zgrade na srijemskoj ravnici, gdje su ta djeca provela tri godine.«

Drugi jedan majstorski portret iz *Davnih dana* izvanredno prikazuje gradaciju koju ostvaruje pravilna, umjerna upotreba *sng*.

»Ona je gigant, amazonka, plavojka, sa sitnom kovrčavom, tankom oštrom kosom, sva pjegava kao mačka, s prašnjavim trepavicama, kao da je provirila iz brašnjava vreće, u mačjoj bundi, alpinistka, turistka, koja bi mogla da jednim jedinim korakom pregazi čitavo Sljeme, a on sa svojim visokim tenorom i čupavim horvackim seljačkim brčinama sav je u protuslovlju sa svojom gospođom, sa svojim hermafroditiskim glasom, sa svojim kontokorentskim pogledima na svijet, u jednu riječ sa svim nerazmjerima koji ga uvjetuju da bude upravo to što jest i kakav jeste.

Ljubazan svijet. Veoma srdačan susret. Upravo čitaju neke moje stvari (upravo: stvarčice). Kolosalno. Dakle znate? Sami preferi! Zašto ne dolazim nikada k njima? Imaju kućicu na Jelenovcu, dolazi Božić, kolinje za Nikolinje, bit će im drago, kod njih je veoma ugodno, toplo, njihova kućica,

njihova slobodica, mamica i tatica, i dječica i bančica i trinaesta plaćica! Odoše. Naši ljudi i krajevi, mislim ja. Nikad vas nitko neće opisati. Blago nama koji smo vam pjesnici!« (DD, 341—342)

Prvi smo dio naveli u cijelosti samo zato da bi dalje riječi bile jasnije. Ironija Pripovjedačeva izražena je, bez obzira na već navedeni portret, uvodnim, eliptičnim rečenicama: »Ljubazan svijet. Veoma srdačan susret.« Međutim, ona je na neki način nastavljena u mogućnosti da se naredne riječi pripišu i autoru i licima: zapravo, situacija je jasna, to je *sng*, umjesto upravnoga: »Upravo čitamo neke vaše stvari (upravo stvarčice).« Tu sad prestaje *sng*, intonacija raste: »Kolosalno. Dakle znate? Sami preferi!« to je sve izravno izgovoreno, riječi su podignute, s njima i intonacija (ali ovdje već i intonacija dokazuje da se radi o upravnom govoru). Ton se mijenja, rečenice se ponovo spuštaju u *sng*, da bi se kasnije ponovo predale Pripovjedaču: »Zašto ne dolazite nikad k nama? Imamo kućicu...« i tu se negdje, od onih ironičnih nabranja, koja su počela iz njihovih riječi, prelazi na direktnu ironiju Pripovjedačevu, otprilike nakon riječi: »... kod nas je veoma ugodno, toplo, naša kućica, naša slobodica...«, tu sad, u istoj ritmici, počinje Pripovjedačeva karikatura: »mamica i tatica, i dječica i bančica i trinaesta plaćica!« Zatim pauza, sugovornici odlaze, ton postaje drugačiji, ironija je eksplicitna, ona sad pripada samo Pripovjedaču: »Odoše. Naši ljudi i krajevi, mislim ja.« Tako ovaj primjer očito prikazuje svu podesnost *sng* da izrazi ovaj duhovit porast i pad intenziteta Pripovjedačevih osjećaja, izražen rasponom posebnih načina intoniranja:

1. *Pripovjedačev komentar*: »Ljubazan svijet.«
2. *Slobodni neupravni govor*: »Upravo čitaju neke moje stvari...«
3. *Upravni govor*: »Kolosalno. Dakle znate?«
4. *Slobodni neupravni govor*: »Zašto ne dolazim nikada...«
5. *Pripovjedačev komentar*: »...mamica i tatica, i dječica...«

Amplituda je ispunjena, kako je to očito prikazano u gornjoj ljestvici.

Vrlo je česta upotreba *sng* u izražavanju distance lica prema samom sebi, osjećanje vlastite nemoći koje je još očitije i još beznadnije upravo zato što se izražava neizravno izgovorenim riječima:

»— Zašto nisi opalio zaušnicu ovom kretenu, zapitao sam svoga znanca kada nas je Gospodin Šef počastio svojim glasnim odlaskom, tako da je to pobudilo zanimanje i kod susjednih stolova. Jedan od malih skandala u kavani. Senzacija.

— A gdje je meni toliko snage da udarim glavom o stijenu, odgovara mi moj neurastenik, obliven rumenilom, te mu se čelo orosilo od muke. Baš imam smolu!

A onda je počeo filozofirati: koga da ispljuska? Može li on ispljuskati sve ove svinje oko nas? U tom našem zahodu, tko tu nešto može? To smo mi: stoka. Staja. Blato. Svinje. Lopovi.

— A čemu živimo? Ili da se ubijemo, ili da počnemo pljuskati svinje i lopove...

— A gdje su ti partneri? Stojiš sam! Žena treba za plac, a djeca cipele... Ove svinje rokću iza svojih bedema. Sve sami zamci i tvrđave, mreže i zamke i gvozdje...« (DD, 263)

Verbum dicendi, koji daje ton i smisao kasnijem *sng* ovdje je *filozofirati*, i to u bijednom, jalovom značenju riječi: »A onda je počeo filozofirati«. Kasniji tekst ima bogatiju ekspresivnost jer kao da predstavlja Pripovjedačevu sućut; iznesen u *sng* taj tekst — i opet — kao da ne pripada samom zainteresiranom licu, nego kao da ih u isti mah Pripovjedač i prihvaća i prenosi nekom trećem.

Specifičan karakter *sng* u hrvatskom jeziku pokazuje i već napomenuto slaganje vremena. Uzmimo ovu scenu:

»Htio sam objasniti jednom glupanu kako na toj planeti djeluju posve drugi zakoni, a prije svega naša vlastita specifična težina. Pretvarati ovu stvarnost u bestjelesne sne, čini se djetinjastom rabotom. Bilo bi glupo i onda kad bi se ta šarlatanska rabota tjerala stihovima, ali ovako blesavo, to nije dostojno ljudskog mozga. Odgovorio mi je da me ne razumije.

— Kako ja »kao pjesnik« ne osjećam »pjesničke vrijednosti« ovog duhovnog pokreta koji hoće da podigne čitavu naciju na pijedestal narodne poezije?

Usudio sam se primijetiti da ta nova pjesnička jugoreligija nema nikakva značenja izvan uskog Kruga gdje svršava s matinejom upravo tako jalovo kao što je i počela, ali me je gospodin jugo-prorok pregazio kao antipoetskog odroda.

— Upamtit ću, kaže, ja svoju rapsodiju! (DD, 262)

Prvi se odsjek završava običnim neupravnim govorom: »Odgovorio mi je da me ne razumije.«

Što ne razumije? Ne razumije: »— Kako ja kao pjesnik ne osjećam 'pjesničke vrijednosti ovog duhovnog pokreta' [...]«itd. Pokušamo li to prevesti na francuski, talijanski ili koji drugi jezik, zahtijevat će to drugačiju upotrebu vremena: »Mi rispose che non mi capiva«. [I dalje: »Che cosa non capiva...«] A onda, ponovo *imperfetto* umjesto prezenta: »— Come mai che io 'essendo poeta' non sentivo 'il valore poetico di questo movimento spirituale' [...]« Primjer je zanimljiv radi završne rečenice: »— Upamtit ću, kaže, ja svoju rapsodiju!« Prevedemo li je, ta se rečenica mora staviti u sasvim drugi vremenski odnos, ona biva ponesena logikom pripovijedanja i glagolskim vremenom koje to pripovijedanje najpotpunije ostvaruje, imperfektom, onim što se u francuskom jeziku zove *imparfait des dires*. Prevedena na talijanski, ta bi rečenica glasila: »L'avrei ricordata bene, diceva, la mia rapsodia!«

Sasvim je točno da s gledišta adekvatnog izražavanja postoji potpuna jednakost između prezenta u hrvatskom jeziku i imperfekta u talijanskom, francuskom ili nekom drugom jeziku. Ali je isto tako istina da se svaka od tih konvencija (prezent, odnosno imperfekt) drugačije uklapa u tkivo umjetničkog pripovijedanja i stvara različitu pripovjedačku dimenziju.

Napomenuli smo u prvom dijelu (pod točkom 4.), kako ima jedna prijelazna forma *sng* u kojoj je *verbum dicendi* ukinut, ali je ostala rječa *da*. Evo primjera u kojem nalazimo i jedan drugi postupak:

»22. V. 1916. u 7 sati ujutro

Kako to da Zagreba nema u našoj Beletristici? Bio sam u Kazališnoj kavani jučer poslije podne i tamo razgovarao

s Ljubom Wiesnerom. Ljubo Wiesner, iritiran nekim mojim antiklerikalnim primjedbama, koje se tiču njegovih soneta, tvrdi za sebe da je bastard, da je klerikalno raspoložen zato jer mu je otac zagrebački kanonik. On da je bio ministrant kod Sv. Vinka Pavlinskog, i šta će drugo da bude nego klerikalac? Nisam imao impresije da govori istinu.« (DD, 197)

U rečenici: »[...] tvrdi za sebe da je bastard, da je klerikalno raspoložen zato [...]« nalazimo tipičan neupravan govor. Lice govori, Pripovjedač izvješćuje o tom govoru. Ali u nastavku ima jedno *da* koje bi se moglo ukloniti, i tada bismo dobili tipičan *sng*: »On [...] je bio ministrant [...]« Samo, bez onoga *da* rečenica bi imala drugačiju intonaciju, nekako objektivniju i hladniju. Ovako: lice tvrdi, Pripovjedač ne zna sigurno, prenosi što je čuo. To prenošenje čuvenoga, odnosno pričavanoga još je očitije u ovom primjeru:

»Nitko, zapravo, poslije katastrofe nije znao da opiše tog nepoznatog putnika detaljno. Da je bio u crnoj mantiji, zaognut nekom vrstom bogate, španske pelerine, da je bio blijed, vitak, svakako mladić, gotovo dječak, a jedna je djevojka izjavila da je pod pelerinom, kada mu se na trenutak razgrnula, primijetila blistav, zlatni balčak od mača. Bio je dakle duh nečisti ili glasnik boljih dana, svejedno, fantastični neznamac ostavio je po kućama naivnih stanovnika maloga grada po jedno kandioce, u crvenoj čaši, optočenoj srebrnom, sitno izrezbarenom ljuskom.« (DD, 316—317)

Istu funkciju može imati i sinonimno *kako*. Evo izvrsnog primjera, gdje se ne radi samo o potrebi variranja postupka nego i o posve drugačijoj intonaciji monologa:

»Oberleutenant H-ić. Da mu je da se probije do zagrebačkog Crvenog Križa na Obrtnoj školi, poklonio bi Majci Božjoj Kamenitoj zlatnu uru. Bio bi gotov čovjek. Tamo su najljepše bolničarke. A brus! Opet je u marškompaniji za Dolomite. Kako ima svijeta koji je Leopoldsritter, a nije bio na fronti nego svega dvije nedjelje kod Batara augusta 1914. do danas. Sve sami štrafšusi i katari crijeva. To su, veli, majstori. On to ne razumije. Refren u historiji jeste da je njeni suvremenici ne razumiju. Ovi dani ili bolje: dublji smisao ovih dana, objasniti će nam se tek iz retrospektive...« (DD, 439)

Naznačimo tu intonaciju ispuštenim glagolom: »Opet je u marškompaniji za Dolomite. [I veli dalje žalosno i ogorčeno:] Kako ima svijeta[...]« Zatim tipična transpozicija lica: »On to ne razumije«, umjesto: — Ja to ne razumijem, — i konačno, Pripovjedačev komentar: »Refren u historiji jeste [...]«

Ove su napomene o zanemarenom (u našim gramatikama) a toliko rasprostranjenom (u naših pisaca) slobodnom neupravnom govoru htjele da pokažu dvoje. Kako je krupna pogreška smatrati da su pojedinim gramatičkim konstrukcijama rezervirani točno određeni sadržaji, i da se tim formama, uvijek, i u svakome kontekstu, mora pridavati samo jedno, unaprijed određeno značenje, odnosno propisivati samo jedna upotreba. Naprotiv, kao i svim postupcima tako se i slobodnim neupravnim govorom, u rukama dobra majstora, može postići najbogatija skala izražajnosti. I drugo, da se takozvani narodni jezik⁵ ne može uzimati kao stilski apsolut. On to, eventualno, može biti u gramatičkom smislu, a to upravo i pokazuju naše gramatike koje još uvijek više računa vode o takozvanom narodnom negoli o umjetničkom izrazu. Danas je, međutim, došlo vrijeme kad narodni izraz treba shvatiti kao uglavnom završen sistem koji ima posebnu evokativnu vrijednost, odnosno koji stvara određenu semantičku atmosferu ili bar je evocira. Slobodni nepravni govor očit je primjer izvanrednih mogućnosti urbaniziranog izraza.

Treće gotovo da nije bilo potrebno ni kazati, nakon tolikih primjera iz samo jednog dijela Krležinog: rafinirana upotreba slobodnog neupravnog govora intimna je potreba i umjetnička vrijednost ovoga velikog teksta.

⁵ Pod nazivom »narodni jezik« razumijevamo ovdje naravno jezik tipa Karadžićeva, upravo onako kako je to, u odnosu na ovu studiju, istakla Maja Bošković-Stulli, u svojoj radnji *Die Voksmärchen Vuk Karadžićs als Schätzungsmaszstab der serbokroatischen Märchen*, »Laografia«, Athene 1965, XXII, str. 35.

U POTRAZI ZA IZGUBLJENIM DJETINJSTVOM

Nekoliko paralela uz *Povratak Filipa Latinovicza*

Paralela između André Gideove analize djetinjstva i metode Marcela Prousta pokazala bi, uz svu analogiju sličnog socijalnog milieua, bitnu razliku temperamenta u razrađivanju jedne te iste teme.

(KRLEŽA, U ESEJU O MARCELU PROUSTU)

Možda je to kasnija navika, možda dugotrajno čitanje, ili jednostavno spoznaja o nepromjenljivosti činjenica koje nisu ovisne o nama — ali, ima knjiga koje nas odmah, od prve rečenice, neodoljivo sugestivno, uvode u neočekivan, nov, svoj svijet; koje se od prve rečenice nametnu svojim suverenim ritmom, svojim osebnijim pripovijedanjem, svojim neumoljivim, nepogrešivim izrazom. Osjetimo, od prvog zahvata, da smo ušli u stvarnost poznatu, očiglednu, svakom provjerljivu, a ipak, do tog časa prikrivenu i neproniknutu. Imao je pravo Marcel Proust: remek-djela kao da su napisana nekim posebnim, stranim jezikom. Odista, neponovljiva, ta se djela otvaraju i nameću svojom jedinstvenošću; ističu je odmah, čim smo stali pred njihova vrata, pokazujući u isto vrijeme kako je ta njihova novost, neobičnost, nepoznanost — zapravo — još jedna (ali viša) potvrda poznatoga, običnoga, staroga. Govor što ga remek-djelo pripovjedačke umjetnosti otvara od prve svoje rečenice u stvari je nametanje jedne nove vizije i ritma, i upravo oni su nam dotle bili nepoznati. Veliko je djelo poseban hod kroz stvarnost i poseban pogled na nju: poseban do te mjere te nam se, ponekad, čini da je i ta stvarnost posve nova, drugačija od »ove«, u kojoj se neprestano nalazimo. Zapravo, nova je samo

po tome što je u njoj ostvaren svrhovit izbor životne građe i dublja uzročna veza među činjenicama. U književnom djelu — koje se izražava jezikom, i kojemu je primarna potreba da zbivanja podredi sukcesivnosti izlaganja, kojemu je dakle način postojanja pretvaranje svih zbivanja u aritmetičku progresiju, u jezični niz — u tom je djelu pripovjedački ritam osnovni zakon i prvo ograničenje. Stoga se pred Pripovjedačem, odmah na početku, prije svih teškoća, izdižu dvije: kako savladati prirodnu otpornost objektivnog Vremena i nametnuti događajima svoje, novo vrijeme; kako prevladati prirodnu ograničenost svakog jezičnog materijala i pretvoriti ga u pokorno izražajno sredstvo. Drugim riječima, pretvoriti Vrijeme i Riječ u Pripovijedanje: sačuvati njihovu ograničenost, čak priznati je, ali time što će je podvrgnuti potrebama teme, onoga što treba ispričovijedati.

Od samog natpisa dalje *Povratak Filipa Latinovicza* takvo je remek-djelo.¹ *Titre beau dans sa solidité* — rekao bi i opet Marcel Proust, (kojega ćemo — i to ne slučajno — više puta sresti na ovim stranicama), naslov koji kao sintagma, u svojoj ritmičkoj strukturi i u svom sadržaju, zapravo inauguriira roman, stapa se s tekstom, s njegovim početkom, s njegovom prvom rečenicom, u neraskidivo jedinstvo: povratak Filipa Latinovicza... Trebalo bi se, možda, vratiti u svježinu prve pojave djela, kad se roman tek ukazao publici, zamisliti takva čitaoca koji o djelu ne zna ništa, i prihvatiti taj naslov u onome što on sam nudi. Ne samo povratak, ne; to se jedan čovjek, neobičan imenom i grafijom, vraća nekamo. I to što se zbiva, sve što će se zbiti, sve je to posljedica ovog povratka. Treba ostaviti da taj naslov, zvučno i sadržajno, treperi u nama dok se počinjemo prepuštati suverenom ritmu ove knjige: »Svitalo je, kada je Filip stigao na kaptolski kolodvor.« Prva rečenica romana prihvatila nas je kao lađarova ruka pri ulazu u čamac, i atmosfera je već ostvarena: iz nepokretnosti prešli smo u pokretno, otisnuli smo se niz čudesnu struju pripovijedanja i nećemo stati dok

¹ Svi se tekstovi navode prema »Zorinu« izdanju Sabranih djela Miroslava Krleža: *Povratak Filipa Latinovicza i Eseji I*. Broj u zgradi označava stranicu tog izdanja.

se njezin put ne ispuni. »Svitalo je, kada je Filip stigao na kaptolski kolodvor.« Pokušajte samo ukloniti onaj zarez, usudite se zanemariti cezuru koju taj zarez uspostavlja, u ime koje se on nalazi na tome mjestu, i vi ste razbili magiju pripovijedanja; odvažite se samo do dirnuti bilo koji od ovih tako nevidljivo spletenih dijelova rečenice, i nestat će Pripovjedačeva ritma, grubom rukom prekinuli ste tananu pređu i razbili pogodbu koju ste upravo počeli prihvaćati. A ta je pogodba ovdje: ispovijed jednog čovjeka koji se iz prohujalih godina vraća u prostore svoga djetinjstva, pokušaj da se to djetinjstvo, ti prostori i zbivanja, ponovo uspostave, ne u ime vraćanja u mitske odnose prve mladosti, nego iz potrebe da se tim povratkom konačno raščiste pitanja vlastitog porijekla, da se dođe do izvora onoga što se zove ljudska ličnost, njezine determinante i njezine traume, da se smisao i razlog njezinih razdora i nesuglasja pronađe na samom početku, i da se tako, naknadnim počinjanjem, »iz početka«, dade smisao vlastitoj ljudskoj i umjetničkoj egzistenciji. Elementi toga uspostavljanja negdašnjeg, prohujalog vremena intonirani su već prvim rečenicama.²

² *Povratak Filipa Latinovicza* težak je, gust i složen tekst. U liku Filipa pokrenuto je nekoliko mučnih slojeva svijesti i podsvijesti: mutno Filipovo porijeklo, njegov neprestani psihološki kompleks u odnosu na oca, njegov sukob s majkom, izostanak iz kuće i bijeg u inozemstvo. Roman i započinje retrospektivom: Filip se vraća u rodni grad, zajedno s njime vraćaju se, kao ptice iz dalekih zemalja, davne uspomene za koje mu se činilo da su otišle u nepovrat, odnosno da se mogu prevladati. Čitav je Filipov, povratak (koji u mnogome nalikuje na povratak Leonea Glembya u roditeljski dom), upravo za razliku od Leonova, jedan tihi monolog, solilokvij koji se odvija uz pomoć neobične, upravo čudesne orkestracije uspomena što naviru kroz ustreptala osjetila. Preteže, naravno, koloristička komponenta: sve što vidi i sve čega se sjeća Filip instinktivno pretvara, »prevodi« u boju, u slikarski izraz uopće; ali u isto vrijeme njegova je senzibilnost potpuno otvorena svim dojmovima; zvukovi, mirisi, davno viđene boje; ugledani prizori, okus jela i dodir predmeta, njihova hladnoća i hrapavost, sve to vraća se silovito u Filipov uzbuđeni, treperavi ja, tako da ono što je Leone doživio u rasponu jedne dramske noći, ovdje pratimo korak po korak, u nastajanju i u sve snažnijem rastu.

Krležin *Povratak Filipa Latinovicza* treba prije svega shvatiti kao roman jednog slikara i roman jednog povratka: slikarova povratka izgubljenom djetinjstvu. Bez te dvije osnovne komponente gotovo je nemoguće dokučiti sav domašaj ovoga veoma pažljivo komponiranog teksta. Stoga ćemo roman

»Svitalo je, kada je Filip stigao na kaptolski kolodvor. Dva-deset i tri godine nije ga zapravo bilo u ovom zakutku, a znao je još uvijek sve kako dolazi: i truli slinavi krovovi i jabuka fratarskoga tornja i siva, vjetrom isprana jednokat-nica na dnu mračnog drvoreda, Meduzina glava od sadre nad teškim, okovanim hrastovim vratima, i hladna kvaka. Dvadeset i tri godine su prošle od onog jutra, kada se do-vukao pod ova vrata kao izgubljeni sin: sedmogimnazijalac, koji je ukrao svojoj majci stotinjarku, tri dana i tri noći pio i lumpao sa ženama i kelnericama, a onda se vratio i našao

najpotpunije razumjeti zamislimo li ga kao jednu golemu, neprestanu iz-ložbu slika: to je intimni zakon ovoga teksta i glavni način njegova postojanja.

Povratak Filipa Latinovicza nije, naravno, samo to. On je i mnogo više. On je, ponajprije, organski dio Krležine goleme freske o Glembajevima i o glembajevštini kao tipu života. U romanu se kreće onaj isti svijet pred raspadom ocrtan u dramama *Gospoda Glembajevi*, *Leda* i *U agoniji*, zatim u nenadmašnim proznim fragmentima o Glembajevima. To propadanje klase koja je već posve trula i koja se pred nama posve razjeda, to je — u širem smislu — tema ove knjige.

Djetinjstvo Filip traži i zato jer mu samo ono može vratiti toplinu prvih emocija i uspostaviti mogućnost ponovnog dodira sa stvarnošću: »[...] s tim gledanjem spram unutra, s tim neprekidnim snatrenjem u sebi i o sebi, tu je počela njegova tako kobna izolacija od svake stvarnosti. Tu se je odbio od životne neposrednosti još davno, odmah na početku, i trideset godina goni se za tom životnom neposrednošću, a još je nije stigao.« (31)

O tom intenzitetu pisao je Krleža, nekako u isto vrijeme (1930.), govoreći o Rilkeu: »Od Rimbaudove *Pijane korablje* do Madžara Adyja, do Matoša i do Augustina Ujevića, mnogi su lirici gledali malenu i nedoraslu djecu nad ribnjacima s lađama, kako se igraju na kraju drvoreda. Impresionistički slikarski omiljeli motiv iz Luksemburškog perivoja, o kome su Marcel Proust i André Gide napisali nekoliko savršenih stranica prozirne proze [...]. To sublimno, duboko problematično, nepoznato, tajnovito dječje u nama leži duboko pokopano u tmuni naših vlastitih frojdovskih kompleksa, i to bolećivo sjećanje i skoro perverzno boravljenje u prostorima mrtvog djetinjstva jedan je od jakih nagona za usporavanjem brze prolaznosti svega našega u nama. (*Rainer Maria Rilke*, *Sabrana djela* 18, *Eseji I*, str. 23—24).

Iz perspektive *Povratka Filipa Latinovicza* izgleda ta prustovsko-rilkeovska scena ovako: »Kleči Filip u polumraku i potpuno je sam u sobi, samo se izvana čuju koraci prolaznika od duda do plota, od plota do zida, uza zid pokraj prvog prozora i preko žljebastog kanala, u kome je gnjila zelenkastomasna voda puna slame i pahuljica od živadi. Zagledao se Filip u taj kanal pod drvenim mostićem, pun slame, smeća i pahuljica od živadi, a jedna mala ladicica od novinskog papira, ta draga dječja pustolovna korablja, zapela je o ciglu, sva mokra i namočena, pred potonućem. Sagnuo se Filip, da podigne svoju malu brodolomnu dječju ladicu iz smrdljive lokve (nad kojom je toliko sati prosanjao o dalekim moreplovcima), ali mu se to već u isti tren učinilo preglupim: tako je stao pred trafikantičin prozor i zagledavši se u one mrlje na musavom staklu ostao je nepomično, dugo.« (17—18)

zaključana vrata i ostao na ulici, te otada živi na ulici već mnogo godina, a ništa se nije promijenilo uglavnom. Zastao je pred stranim zaključanim vratima, i kao i onog jutra imao je osjećaj hladnog, gvozdrenog dodira te teške, masivne kvake u školjci svoga dlana: i znao je kako će ta vrata biti teška pod njegovom rukom i znao je kako se lišće miče u krošnjama kestenova i čuo je jednu lastavicu kako je prhnula iznad njegove glave, a bilo mu je (onog jutra) kao da sanja: bio je sav čađav, umoran, neispavan, osjećajući kako mu nešto plazi oko okovratnika: po svojoj prilici stjenica. Nikada neće zaboraviti onog mračnog svitanja i one pijane, posljednje, treće noći i onog sivog jutra — dok živi.« (9)

Tako već prvi taktovi, zahvaljujući onoj intimnoj koheziji koja prožima svaki veliki tekst, neposredno, prirodno najavljuju osnovnu intonaciju knjige. Ostvaren je, na samom početku, pripovjedački ritam sjećanja i obnavljanja koje nije memoarsko nizanje činjenica, nego pretapanje prošlosti i sadašnjosti, težnja da se stvari iznesu »onako kako su se zaista dogodile«, i prikaže njihovo djelovanje u vremenu. To jedan čovjek nosi na sebi, u sebi, svu svoju prošlost, a vraća se natrag da s njom raskrsti, razračuna, konačno i neopozivo, »na licu mjesta«, na poprištu svojih dječjih razdora, s akterima nekadašnjih i sadašnjih mučenja i sumnja. Sve je počelo tu, pred ovim isto ovako zatvorenim vratima, a ta je njihova zatvorenost, kao i danas, kao i onda, imala svoju prethistoriju, i sve je to mračno, neuhvatljivo, i sve je to isprepletano, i sve je to neprestano prisutno u čovjeku; a ovakav povratak ima snagu da bivšim događajima dade još jednu potpuniju, bolniju, pročišćeniju očevidnost od one koju su imali »u stvarnosti«. Uostalom, on sačinjava djelo.

Onaj koji te osjeća je nosi odaje svoj stav, njegova je doživljajnost izražena posebnom senzibilnošću koja je zatreperila pri ovom vraćanju u prošlost. *Zakutak* odaje afektivan stav prema gradu njegova djetinjstva; *truli* slinavi krovovi, *siva*, vjetrovom isprana jednokatnica, *mračni* drvored, *Meduzina glava* od sadre nad teškim, okovanim hrastovim vratima i hladna kvaka, sve to, i ono što slijedi, mobilizira slikarsku i uopće psihičku osjetljivost glavnog junaka. I sve će to postati upravo simbolično za junakov svijet. Jer je taj junak (o

kako je on malo junak, i kako bi, to i sâm osjeća, mnogo bolje bilo reći slabić!), taj je nosilac radnje, u neostvarenoj težnji za smirenjem, zapravo žarišna točka, sječište svih dotadašnjih a sad i novih sukoba i nemira.

Napisati takvu historiju, historiju jednog razdrtog, nemirnog, neobičnim stravama i groznicama ispretrzanog djetinjstva; prikazati je u vidu ispovijedi jedne posebne senzibilnosti koja nije »literarna« nego je, prije svega, »likovna«, to je osnovna obveza i formula ove knjige. Uostalom, intimna kontradikcija, ili bolje rečeno konvencija na kojoj počiva književna umjetnost, jest pretpostavka da je senzibilnost onoga koji se u knjizi ispovijeda dovoljno intenzivna i dovoljno sposobna da izrazi — samu sebe. Prikazati strujanja svijesti, pokrenuti svjesno i podsvjesno, ostvarivati njihovu objektivaciju, sve to uključuje pretpostavku da je ta svijest obdarena ne samo sposobnošću da doživi nego i sposobnošću da sebe izrazi. I bez obzira što znamo da to pisac piše, takozvani psihološki roman počiva na pretpostavci da je monolog odista neposredan i subjektivan izraz lica. Subjekt koji se ispovijeda u *Povratku Filipa Latinovicza* ima još jednu obvezu: radi se o slikaru, njegova je doživljajnost određena karakterom njegova vidnog kuta: potrebno je dakle mobilizirati svu ustreptalost junakovu, i u isto vrijeme potrebno je tu ustreptalost »prevesti« na govor literature, pretvoriti zapravo u — jezik; u izraz: ukratko u ono što glavni junak djela ne može!

Dramatična točka u kojoj roman počinje jest superiorno odabrana koincidencija međusobno suprotstavljenih nemira junakovih: povratak fizički i povratak psihički, potraga za izgubljenim vremenom i za svježinom prvih emocija (koje, pretežno, i nisu emocije nego psihičke traume), neobičan momenat sumnje u vlastitu ličnost i u vlastite stvaralačke sposobnosti, i u isto vrijeme duboka svijest o tome »kako bi zapravo« trebalo slikati; a to, dalje, u krajnjoj liniji, za junaka ovog povratka znači: kako bi trebalo poživjeti pa da život bude cjelovit, smislom ispunjen, aktivan proces. Povratak je i zamišljen tako; bar ga je junak ostvario u toj namjeri: Filip je, negdje u dalekoj mladosti, ostao »na ulici, te otada živi na ulici već mnogo godina, a ništa se nije promijenilo

uglavnom.« (9) Stoga je taj povratak zamišljen kao predah, kao ispunjenje odisejske potrebe da se lutalac vrati polazištu i da *ostvari* najveću radost čovjeka: da ugleda sivkastu zastavu dima nad vlastitim ognjištem i ponovo začuje davne zvuke djetinjstva. Toj romantičnoj potrebi prinosi Filip žrtvu u času povratka: »osjetiti se doma«, oćutjeti negdje čvrsto tlo pod nogom, uroniti u simbole koji su i naši i opći (ili bar širi od naših ličnih), to je čežnja Filipova.³ A pokazat će se da je to nemoguće, i da je taj predstavnik modernog beskućništva zapravo »iskorijenjen«, bolje reći — neukorijenjen. Težnja njegova da u vlastitoj prošlosti nađe neka uporišta, neke proplanke na kojima se može predahnuti, čvrste točke sa kojih se može krenuti dalje, ta se težnja pokazuje kao jalova himera: bez uporišta u svojoj prošlosti, bez uporišta u svojoj umjetnosti, bez uporišta u svojoj okolini (i onoj koju je ostavio i ovoj u koju se vratio, odnosno u kojoj se povratkom zatekao). Filip u početku ne uspijeva ostvariti ni jedan dodir, ni jednu komunikaciju; ali je ta njegova kriza, to uporno pružanje ruku za osloncem i lutanje pogleda za putokazom ljudska drama najvišeg napona; a upravo je u njoj potrebno gledati osnovni problem romana.

Samo se jednom osjeća Filip vezan za svoju podlogu, bolje reći osjeća da ta podloga postoji: kad se naprasno budi u noći požara nadcestarova imanja. Do-

³ Promatrajući stvarnost oko sebe, u svojim upornim nastojanjima da se probije do nje, Filip s nelagodnošću primjećuje da su zbivanja koja ga okružuju, makar koliko bila »banalna«, ipak zaokružena i cjelovita: »Sve je lapidarno, sve stoji na nečem, sve ima svoju podlogu, u k o r i j e n j e n o je, sve ima tri dimenzije. Živuci tako, čovjek bi i sam mogao postati trodimenzionalan: vratiti se natrag do Euklida, razviti se natrag do stvarnog dodirivanja stvari i sam se pretvoriti u tvar!« (80) To i jeste smisao Filipovih traganja za izgubljenim vremenom, djetinjstvom i stvarnošću, za p o d l o g o m. Takvu istu podlogu tražio je, još ranije, drugi jedan Krležin junak, doktor Walter iz novele *In extremis* »[...] doktor Walter osjetio je u sebi silnu potrebu da se ogrebe i očisti od svih svojih neizvjesnosti. Da stane izvan svega toga van, da se smiri. Da samoga sebe vagne. [...] Život treba da se arhitektonski gradi iz dana u dan, po nekom određenom nacrtu. Neka bude taj nacrt fraza, dogma, sveto pismo, paragraf, formula, zlatno tele, evidentna laž, neka bude taj plan što mu drago, samo da je p o d l o g a! Podlogu treba sebi stvoriti u životu!« (Novele, 298—299, Sabrana djela 8 razm. I. F. Usp. i prethodnu napomenu).

voljno je da iz tmine dopru do njega seljački glasovi koji najavljuju vatru, ali koji ne kažu »vatra« nego »ogenj«, dovoljno je da se javi taj »domaći«, dijalektalni izraz, pa da se u Filipu počne odmatati klupko sjećanja:

»Ogenj!« Ta stara, zaboravljena riječ probudila je u Filipu jaki osjećaj panonske podloge. On ni sam nije znao, ali u taj tren osjetio je neobično jako neku subjektivnu elementarnu pripadnost toj podlozi: osjetio se doma.« (81—82)

Ne »kod kuće«, nego »doma«, u skladu s jezičnom podlogom o kojoj je riječ. Tako je čitava ova knjiga sazdana upravo na čudesnim svojstvima pojedinih riječi, kretanja, mirisa, zvukova, pa čak i snova, da u nama probude i ponovo razvihore čitave bujice uspomena i susprezanih nagona. Uostalom, tekst govori jasno:

»Poslije je Filip razanalizirao ovaj događaj do najneznatnijih detalja: i ono neobično drago, tajanstveno, starokalendarско djelovanje mile, starinske i zaboravljene riječi o g e n j, i mračan prekinut i uznemiren san o čađavu kotlu koji se stropoštao kao lavina niz strminu (a nije bilo zapravo drugo nego podsvjesno doživljavanje nemira, vike i zvonjave požarne), i njegovo subjektivno traženje nejasne pozitivne podloge u kompleksima vlastitih nemira, sve su to mogle biti komponente samoga luđačkog čina; ali što ga je zapravo bacilo u onaj pakao po Hitrečeva bika, to nije mogao da shvati.« (82—83)

I to je upravo jedini aktivni zahvat u stvarnost u toku čitava njegovog povratka: djelovanje podloge i težnja za uklapanjem u nju.

Kao kamen, bačen u tiho ogledalo jezera, po čudesnom zakonu nekoga psihološkog Huygensova principa, u koncentričnim krugovima koji potiskuju jedan a rađaju drugi, tako u Filipovoj ustreptaloj mašti određene riječi bude virove uspomena, infernalne tajne njegovih davnih, besanih dječaćkih nemira. Dovoljno je da kočijaš Joža Podravec lukavo namigne Filipu i upozori ga kraj javne kuće da »*frajle još sigurno spavaju!*«, pa da se u njemu pokrene kotač uspomena:

»Kakva sablasna riječ: frajle!

A ipak! Koliko je dubokih tajna pokopano u toj tako vulgarnoj riječi koju panonski foringaši izgovaraju skupljajući kod toga pljuvačku pod jezikom od gađenja i moralnog prezira! Tajne jednog davnog i žalosnog djetinjstva, kada je ta riječ kružila nad dječjim brigama [...]« (54)

Dovoljno je da se ta riječ začuje pa da se vrijeme zaustavi, vrati natrag, ili još točnije, da se pokaže brutalna prisutnost, istovremenost »sadašnjosti« i »prošlosti«, koje su tako prepletene da nisu vezane samo kauzalno nego se i ostvaruju simultano.⁴ To kako se Filip nekoć davno, kao šesnaestogodišnjak, zaputio »fajlama«, ta njegova težnja da se, još kao dječak, »zablati« do kraja i time, zapravo, otkupi i objasni sam sebi; ta sugestivna, koloristička i zvučna, slika njegova »sentimentalnog odgoja«; ta njegova težnja za oslobođenjem od vlastite (majčine, zapravo) nejasne i mutne situacije, a u stvari sve dublje upadanje u nju; to sablasno, ritmičko navraćanje užasne tematske riječi »fajle«; i konačno, ta superiorna likovna tema ženskog trbuha, pa stravičan bijeg sa srebrom forinte u ušima — sve to nije samo izvrsna literatura nego i jedna od ključnih situacija ove drame. Nismo maločas uzalud nagovijestili Flauberta: konzumiran susret s bludnicom, poetski ostvaren u njegovu *Novembru* (jednom od najljepših tekstova Flaubertovih!) zapravo je čista romantika. Dovoljno je sjetiti se one irealne Marie, po čijim usnulim grudima dječak polaže plavi miris ljubičica; ili njezina trbuha, prema kojem Pripovjedač ne može da zataji ni svoj naknadni zanos, i usporediti ga s ovim trbuhom kojim je, umjesto romantike, prikazana čitava jedna ljudska tragika. Flaubert je tu još čisti romantik (i on je toga bio svjestan), kao što se često događalo piscu — građaninu, njemu je javna žena izvor patetične ljubavne strasti, čak simbol putene ljubavne iskrenosti, društveni problem on u njoj ne vidi, a ovdje je to, u *Filipu Latinoviczu*, gruba društvena istina i, u isto vrijeme, odvratna mora jednoga djetinjstva. Uostalom,

⁴ Usporedbi o tom osjećaju strane 67—68 romana, ovdje navedene na str. 324—325.

usporedbu između Filipa i Flaubertova dječaka inaugurirao je Krleža sam, u izvanrednom eseju o umjetnosti Marcela Prousta. Dajući razliku između latinskoga (Proust) i slavenskoga (Dostojevski) poimanja i doživljavanja tajne, tjelesne tajne ljubavne, Krleža u svom eseju upozorava:

»U tome urednom i tihom Combrayu javlja se Proust prvi put osnovno pitanje evropske faustovske i donhuanske erotičke problematike, problem »vječno ženskog«, što Evropljane muči od Beatrice i Lotte do Schopenhauera, Weininger i Freuda. Ta pubertetska uvertira, uz dugotrajnu patnju od nekoliko decenija, u nekim raspoloženijima i u osnovnoj mekanoj i plahoj intonaciji slična je Flaubertovu *Novembru* [...]. Kada Flaubertov mladić polazi prvi put do bludnice, to onda nije ni Wedekind ni Andrejev; to je svečani polazak Zapadne Evrope do nebeskog osvjetljenja »božanske Beatrice«. Kako ta žena kod Flauberta sjedi kraj prozora, leđima okrenuta ulazniku, [...] to je događaj latinski harmoničan ritual hiljadugodišnji, svečan i radostan. Slaveni, hiperborejski barbari, a i germanski analitici erotičke patnje (Strindberg), kod takva sudara spolova uvijek osjećaju tragičnu težinu, i te bludnice petrogradske i moskovske i stokholmske, što ih bolesni studenti ubijaju u predvečerje, kada su magle žute i život beznadan, i te Wedekindove žene zvijeri, spram Flaubertove defloracije znače u ljubavi, kao i u životu razdrto, neuravnoteženo, anarhično stanje. Te slavenske anarhije u Proustu kao ni u Flaubertu nema.« (*Eseji*, I, 83—84, 86)

Evo, naprotiv, Filipova doživljaja:

»U vlažnom, kiselkastom slapu mirisa, poslije punog sunčanog ljetnjeg sjaja kao oslijepljen, tapajući u potpunoj tmini, Filip je kod škurog osvjetljenja otvorenih vrata vidio samo lavore, naslone stolice s prebačenim ženskim haljinama, pelargonije na prozorskoj dasci i razglednice po stijenama, a iz neprozirne tmine pozvao ga je nečiji glas da pristupi bliže k postelji.

Tu, obasjana snopom svjetlosti što je padala kroz maleni kolut na prozornoj ploči ležala je žena, a trbuh joj je bio raskriven, ogroman i sasvim bijel kao svježi hljeb kada leži na pekarskoj lopati. Samo to, da je taj trbuh ogroman, naduven, mekan i nagnjio kao kvasac pod prstom, da ima

pupak, kao prijesan hljeb na pekarskoj lopati, to je bila jedina slika što mu je ostala u pameti sasvim živo i neizbrisivo.« (57)

A kad se prilikom svog *povratka* pita Filip kako bi slikarski trebalo riješiti taj motiv, odgovor je težak, cilj neizvediv:

»Crno-bijelo?

Preslabo. Prejednostrano. Kod ovog davnog događaja bila je glavna rasvjeta onog nečeg gnjilog, prijesnog, naduvenog, ogromnog, onog tajanstvenog nečeg ženskog što bi trebalo da se donese toulouse-lautrecovski ali, opet osvijetljeno jednim naročito nezdravim, nadnaravnim osvjetljenjem gnjile puti.« (58)

Pa tu i jest, slikarski izražena, sva razlika između Krležina i Flaubertova dječaka. Da, Toulouse-Lautrec, odnosno nekako tako, to bi trebalo uzeti kao osnovicu istraživanja Filipova dječakog šoka: u Flauberta sve je to svijetlo i čisto, nestvarno i sladunjavo kao tijelo Ingresovih odaliska, odnosno akvamarin u koji su urojnene:

»Tek kad je legla pokraj mene, izložila je pred mojim očima s ponosom kurtizane sav sjaj svog mesa. Vidio sam otkrite njene grudi, tvrde i uvijek napete kao od nekog uzburkanog romorenja, njen trbuh od sedefa s udubljenim pupkom, njen gipki i grčeviti trbuh, tako mekan da u nj zagnjuriš glavu kao u uzglavlje od tople svile. Imala je divne bokove, prave ženske bokove kojih linije prelazeći u okrugli but, podsjećaju uvijek u profilu na ne znam koji gipki i zavodljivi oblik zmiije i zloduha; znoj od kojega je njena koža bila vlažna, činio ju je svježom i ljepljivom, u noći su njene oči sjale upravo strašno, a narukvica je od jantara, koju je nosila na desnoj ruci, zazveketalala kad bi se ona uhvatila za drvo od kreveta.«⁵

I riječi kojima se Flaubertova bludnica obraća mladom Pripovjedaču pripadaju istom raspoloženju, egzotične su, romantične i nestvarne, ali u funkciji onog trijumfalnog *introibo* o kojemu govori Krležin esej o Proustu:

⁵ Gustave Flaubert, *Novembar*, Zora, Zagreb 1950, str. 64 (preveo Tin Ujević).

»— Anđele ljubavi, uživanja, razblude, odakle dolaziš? Gdje ti je majka? Na što je mislila kad te je začela? Je li sanjala o snazi lavova u Africi ili o mirisu onih dalekih stabala, tako opojnih da umireš kad ih mirišeš? Ne kažeš mi ništa; pogledaj me svojim velikim očima, pogledaj me, pogledaj me! Tvoja usta! Daj mi tvoja usta! Gle, evo mojih!« (*Novembar*, 64)

Flaubertova Marija Magdalena spominje majku mladićevu zanosnim vergilijanskim riječima (*Quisquis es, haud, credo, invisus caelestibus auras / Vitalis carpis...«*), glas kojim se ona mladiću obraća imao je »oštar i mekan zvuk, kao najviši tonovi frule« (*Nov.*, 61), »ona je nadimala grudi uzdahom koji je iz njih crpla« (*Nov.*, 62), njezin je trbuh najžudenije uzglavlje mladog ljubavnika (*Nov.*, 64). U Filipa sve je suprotno: glas žene kojoj je prišao izranja promuklo iz kiselkaste tmine, taj promukli, brutalni glas povlači njegovu majku u ovaj isti smrad, a trbuh koji Filip gleda takav je da »je pod tim golim trbuhom ostala oskvrnuta i zaklana jedna dječja duša« (62). Koje čudo ako on simbolizira njegovo uništeno djetinjstvo.

»Slušajući taj promukli ispušeni glas iz kiselkaste polutmine, kako iz olovnog sivog oblaka prljave plahte i vlažnih perina govori o njegovoj mami, gledajući kako tu leži pod njegovom rukom jedan ogroman, prijesan ženski trbuh, blijed kao pivnička gljiva, a smrdi na prosti svileni sapun, sve to, i ta neshvatljiva klopka u toj gadnoj kući, i ona mračna i tajanstvena drama u trafici i oko nje, sve se je to na Filipa nalegló kao smrdljiva mokra plahta. Osjetivši neizrecivo odvratat vonj, on se istrgnuo onoj blijedoj pojavi i istrčao iz sobe. U trku nije zaboravio da baci za sobom srebrnu forintu i čuo je još zvek srebra na nekakvom staklu. Na nasipu pod prugom plakao je čitavo to poslije podne, kao da mu je netko umro.« (60)

Nemaju samo riječi tu čudesnu i turbnu sposobnost uspostavljanja nekadašnjice: zvuci, mirisi i kretnje do te su mjere sastavni dio Filipova doživljavanja, te se njemu čini da se totalitet stvarnosti, tako intenzivan i tako usječen u moždanu koru, ne može prikazati isključivo bojom, i kako bi valjalo posegnuti za kompletnijim sredstvima, za kompleksnijim načinima, a upravo je

to uništavalo sve njegove stvaralačke klice u zametku: »kada je taj govor na platnu suviše vezan za jednostranost slikarskog sredstva! Kada je nemoguće slikati zvukove i mirise, a slike su nezamislive u svojoj savršenoj realizaciji bez zvukova i bez mirisa!« (59). I upravo tu gdje misli da proširuje dijapazon doživljavanja i da pojačava »govor« svojih slika, tu Filip ujedno otkriva tajnu svojih kriza: jer onog časa kad sumnja da je boja kadra izraziti sve što nije boja, čim hoće boji da dade samo ono što je njezino, da je »ponizi« na njezinu ulogu u stvarnosti, time je narušio slikarsku viziju svijeta: no u tome i jest njegova kriza, odnosno, tematika ove knjige. A koliko je to istina, pokazuje stravična, ali ostvarena, slika gluhonijemog djeteta (112—113).

Kao kontrast zbivanja u *Filipu Latinoviczu*, potrebno je podsjetiti na suvereni mir koji se razlio po beskrajnim stranicama Proustova ciklusa. Krleža povlači paralelu s Dostojevskim: »Kod te combrayske idile nameće se komparacija s idilom na primjer *Sela Stjepančikova*, gdje je sve nabijeno demonskom munjinom fofafomičevštine i nereda u mozgovima, razgovorima i događajima.« (*Eseji*, I, 82). Pa ako tu paralelu nastavimo, onda su istom takvom munjinom, neredima i nesnalazenjima, nabijeni i razgovori žitelja sela kostanjevečkog, pri čemu *Povratak Filipa Latinovicza* treba shvatiti kao treću, samostalnu točku u liniji Combray—Stjepančikovo—Kostanjevec. »Te pretežno socijalne težnje za maglenom realizacijom ravnoteže etičke i materijalne, to dogmatičko vjerovanje u fikcije u ruskoj književnosti, taj očajni kaos protuslovlja između još religiozne ekstatičnosti i zanosa barbarskog i disproporcije arhaiski zaostale stvarnosti spram kulturno-historijskih konstrukcija zapadnjačkih pogleda na svijet daju u analitičkome prerezu dva stanja: gradsko i barbarsko, evropsko i azijsko, Combray i Stjepančikovo.« (*Eseji*, I, 83). Potrebno je unijeti ovaj latinovičevski elemenat u tu paralelu, upravo zato što je njegova samostalnost očita. I Dostojevski i Proust prisutni su u *Povratku Filipa Latinovicza*, ali je njegovo osnovno raspoloženje, zapravo onaj središnji poriv iz kojega djelo izvire i dobiva svoju patetiku, posve dru-

gačije. Ne uspostavljaajući, u ovaj čas, nikakve ljestvice, ne dajući sudova, posve je jasno da se golemo Proustova freska (pa čak ni dvije knjige o Swanu, o kojima govori Krležin esej) ne može mehanički uspoređivati s Filipom Latinoviczem; a isto se tako ne može pod zajednički nazivnik podvoditi fofafomičevština i razgovori u selu Stjepančikovu sa stanjem u Kostanjevcu i tamošnjim razgovorima. Pa ipak, ono što treba istaći jest činjenica da je upravo po različitosti tih paralelizama *Filip Latinovicz*, poput navedenih djela, karakterističan za sredinu koju prikazuje.⁶

Dovoljno je, za opravdanje te paralele, i za njezine dalje korijene (naznačene u Krležinu eseju) usporediti scenu dolaska Filipova u javnu kuću s istom scenom u Flaubertovu *Novembru*. Sve one romantične pale žene, čistije od prljavštine u koju su upale, progovaraju u Flaubertovoj Marie, a njegov dječak ulazi u ljubav kroz najsjajnija vrata, zapljusnut nježnošću koja poslije više neće biti nadmašena, jer to je nježnost Marije Magdalene koja je mnogo griješila i mnogo ljubila i prema kojoj Flaubert nema bodlerovski zatucan srednjovjekovan stav: »*femina cloaca multorum diabolorum*«. Ne nosi ona uzalud ime Marije Magdalene: njezino tijelo, tjelesno uopće, bit će za Flaubertova mladića neponovljen zanos. A dječaka Filipa će neostvarena putena groznica, kao i sve oko njega, još jednom upozoriti na majku, na ono mutno oko nje, oko njegova porijekla i uopće oko tjelesne tajne. I dok će za Flaubertova mladića doživljaj s javnom ženom biti zauvijek vezan uz čisti glas i bolnopoteno otkupljenje, za Filipa je to neizbrisiva trauma i neostvaren slikarski ideal. Flaubertov mladić ugledat će kao vrhovno smirenje žensko tijelo, natopljeno svježinom cvjetnog mirisa, za Filipa će to ostati odvratna trbušna ploča ogrezla u kiselkast vonj bordel-ske tame. I da potvrdi prvotni dojam, Flaubert će, istoga dana navečer, ponovo dovesti svog mladića toj čuđe-

⁶ Kad je ovaj tekst već davno bio napisan, pročitao sam instruktivnu studiju Aleksandra Flakera *In extremis* (Krleža u svjetlu književnih poredenja) koju čitalac može naći u *Književnim poredbama*, Naprijed, Zagreb 1968, str. 485—507. Upozoravam ovdje na njezin teoretski dio, a posebno na kreativnu upotrebu Vinogradovljeva termina »ciklizacija«.

snoj službenici ljubavi, dok će Filip, zapljusnut odvratnim vonjem i gađenjem, odjuriti u nemir koji ga više neće napuštati.

Proustov je Pripovjedač psiholog i fiziolog, društveni i moralni historičar, slikar i, naravno, pripovjedač. No osnovna je tajna njegova postupka i njegove inspiracije u patetičnoj borbi s Vremenom koju je sam sebi nametnuo. U dragovoljnom izgnanstvu svoje sobe Proust, odnosno njegov Pripovjedač, uhvatili su se u koštac s *Continuumom*: protjecanje Vremena nije zaustavljeno, ali je usporeno, sekunde su odjednom otvorile neslućene, i magične i ogromne prostore, i tako »proširene« postale sposobne da oslobode u sebi nagomilane neizmjerne količine Zbivanja. U isto vrijeme Pripovjedač je ostvario svoju glavnu težnju: događaji se sad mirno mogu podvrći glavnom zakonu koji vlada u pripovjedačkoj umjetnosti, zakonu sukcesivnosti, postupnosti.

Filip je »samo« slikar; a slika se gledaocu daje odjednom, ona nije podvrgnuta pripovjedačkoj postupnosti, ona ima svoj simultaniteta koji je osnovna opsesija Filipova. Kako učiniti da slika izrazi svu bolnu spoznaju koja ga muči i opsjeda, a koju on doživljava kao infernalizaciju stvarnosti:

»Ideja o tome (paklena i nezdrava ideja, nema sumnje), da pojave u životu zapravo nemaju nikakve unutarnje logične ni razumne veze! Da životne pojave leže i da se odvijaju jedna pokraj druge istodobno: kao neka vrsta paklenog simultaneizma na priviđenjima Hieronymusa Boscha ili Breughela: jedno u drugom, jedno pokraj drugog, jedno nad drugim, u metežu, u bunilu, u nemiru, koji traju od početka. Ogromni, čađavi zvonici sa zmajskim glavama, izbijeljenim vodorigama, mramornim stražnjicama i debela Karolina, engleski konji, *bon jour, monsieur* — glas šojke u krletci, a sve se topi kao čokolada u srebrnom papiru, sve se polagano vuče kao taljige Jože Podravca, sve je glupo i močvarno kao Panonija! Goli trbusi, sakrivene drame, bolesna djetinjstva, koja se vuku kroz jedan čitav život i traju četrdeset godina, sve se to gruda kao oblačna para u beskrajno mnogo varijacija, a onda se sve jednoga dana rasplinao kao magla i ishlapi kao smrad zahoda: sve jedno neshvatljivo ogromno prelijevanje nečeg što se razlilo u prostoru i ispreplelo kao siti udav, te samo sebe proždire i bljuje, i vulkanizira u smoli i u smradu! Raznosmjerno

gibanje, zbunjeno previranje stvari, bez osnove i bez ikakvog unutarnjeg smisla: samo od sebe, po sebi se hoda i zakapa, i opet ponovo rađa i izvire kao voda, kao blato, kao hrana. Kolje se, ždere se, probavlja se, izlučuje se, guta se, giba i putuje, po crijevima, po cestama, po jarugama, po vodama! Na jednom mjestu počinje da vene, na drugom buja kao drač na smetištu, i to je sve, pakleno u stvari, ali mesnato, i jako, neiskorjenjivo iz nas. Nema jednosmjernosti ni izgrađivanja, nego je sve isprepletenost prašumska, močvarna, panonska, bezizlazna i mračna. Tu Filipove slike, knjige, studije, *essays* o slikarstvu, o problemima boje, o stvaralačkim poticajima svjetlosti, a tamo košnice i slamnate kolibe i spavaći vagoni brzog vlaka! Tu njegove morbidne ideje o ženstvu, a pokraj njega čeka njegov kočijaš na morske jelene. Nekakvi debeli crkveni dostojanstvenici kao astmatični ljubavnici u roketama i ljubičastoj svili, koji rađaju nezakonitu slugansku djecu s trafikanticama, male životne prilike s razornim djelovanjem. Sve sami isprerovani mravinjaci, truli krovovi, gnjili grobovi! Tako se dronca Filip muzirajući u svojim mislima kao ugljična kiselina u čaši sode u dodiru s kisikom; proces šuman i pjenušav i živčano osvježajan: misliti u slikama i opajati se mnogolikom izmjenljivošću slika.« (67—68)

A to je upravo ono što Filip ne može, i njegova je drama to što se našao na onoj strmoj padini na kojoj se počinje sumnjati u vlastiti stvaralački napor, ono otprilike što je Krleža prikazao govoreći o Georgeu Groszu. Kasnije će, u toku knjige, te razorne sumnje formulirati mutni, dijabolični Kyriales, sjeckajući na sitne komadiće Filipove zanose, ali će iz njegovih prividno neoborivih dokaza izrasti još jače Filipovo osvjedočenje da je slikati ne samo potrebno nego i moguće. (Model tog naoko nezaustavljivog rušenja nalazimo u eseju-dijalogu o Karlu Krausu, gdje je u riječima Oponenta Kraus gotovo dotučen, da bi se onda, u odgovoru, upravo iz tih krhotina izdigla potpunija vizija problema; *Eseji*, I, 173—195.)

Problem koji Filipa muči uključuje se dakle u ondašnje trzaje europske likovne umjetnosti. I kada se Filip muči u procijepu vlastitih sumnja, i kada ga Kyriales probada floretom svoje razorne logike, onda su to (citiramo prema Krležinu eseju) upravo Groszove, dakle zbiljske i suvremene, sumnje i trzaji: »Od pate-tike do ekscentričnog klauna, tu se afirmira i dobro

i zlo, lijepo i ružno, problematično i melioristično, pastel sa šestilom konstruktora, reklama i laž, rezignacija i akademizam, samoća i kubizam, kružnica, valjak, kvadrat i sve geometrijske forme. Što da se radi? Antitradicija, neobarbarstvo, primitivizam? Gotika, neokatolicizam, cionizam, budhizam ili Toskana? Pariski sos? Kubistička gitara? Ingres? Poussin? Japanci? Pointilisti? Lenbach? Leibl? Menzel? Kubin? Auto? Radio? Što? Kamo?» (Eseji, I 252). Potrebno je to citirati, ne zato da se povuče znak jednakosti između Filipa i Groszovih rečenica; nego da se pokaže životnost Filipovih raskola, da se istakne njihova realnost u okviru vremenske situacije u kojoj je djelo nastajalo, a prema tome uopće u okviru umjetničke problematike: jer estetski problemi koji su, u bilo kojem času umjetničke historije, doživljeni kao stvarni, intimni problemi izraza i oblikovanja (gdje se i »što?« i »kako?« postavljaju kao pitanja vlastitog postojanja) ti problemi prisutni su kasnije u stvaralačkim naporima svih epoha. Dokazati dakle Filipovu historijsku kontingenciju znači dokazati njegovu suvremenost. Kad Kyriales mrvi Filipove nedovoljno formulirane ali duboko intimne raskole, upotrebljava on (citirajmo i opet isti esej . . .) Groszove sumnje: »Slikarstvu je jedina svrha da slika slike, a od izuma fotografije fotografski aparat slika mnogo bolje od slikara. Ilustracije, novine, kinematografsko platno realiziraju danas sve slikarske potrebe, kao što ih je realiziralo slikarstvo dok nije bilo fotografskog aparata i kinematografskog platna. Kino djeluje na gomile. Kino je socijalan. Kino je svladao prostor, kino rješava probleme vremena, gibanja, svjetla i sjene kakvi su na slikarskom platnu nezamišljivi.« (Eseji, I, 252—253) Pa ipak, filmska je traka od tog vremena i dobila boju, i progovorila, a da uza sve to nije uništila slikarstvo, jer pitanje likovnog nije u tome koliko će se boje, zvuka i pokreta mehanički prenijeti u doživljaj »konzumenta«, nego u tome da se svi elementi stvarnosti rijetkim umijećem pretvore u boju (u slikarstvu), u riječ (u književnosti) u zvuk (u glazbi) itd. Uostalom, i opet iz Krležina eseja o Groszu, evo odgovora na ta pitanja: »Kubinovi crteži v o n j a j u po kadaveru i smrti, kao Baudelaireova *Strvina* [...]« (Eseji, I, 246) I da lje: »[...] George Grosz stvara u nezdravoj, zagušljivoj

atmosfera svojih kompozicija (što v o n j a j u pomalo po acetilenu čarobnjačkih šatora) i od satirika postaje kroničar, a od kroničara tendenciozni propovjednik . . .« (Eseji, I, 246)

Oponent i negator Filipov, neshvatljivi i neuhvatljivi Grk Kyriales, ta reinkarnacija Nečastivog koji se davno ukazao doktoru Kamilu Gregoru i drugim junacima mladoga Krleže, čovjek koji posjeduje čudesnu sposobnost »da razara sve Filipove zamisli, da mrvi njegove istine i zanose, i da sve Filipove tjelesne i duševne snage atomizira u prašinu i u potpuno bezvrijedan pepeo« (186) ima zapravo zadaću u romanu da postavi temeljno pitanje, ono isto kojim je najavljen: što je s tim čudnim skupom ljudi u selu kostanjevečkom, kakvi su to monstrozni simultaniteti i paralelizmi, i: »kako se sve to uopće giba?« Prikazan, naoko, kao nemilosrdna i neporeciva logika, Kyriales je, isti takav, bijedni brodolomac: »I on je umoran poderan, i on ima u sebi tihi i duboku potrebu da se smrtno napije i da ostane ležeći u kakvoj blatnoj grabi« (202). A tako će upravo i završiti. I sve te njegove ekvilibrističke majstorije nad ponorima krupnih riječi i logicističkih bravura, samo su umor »kakav se javlja pred slomom sviju snaga.« (202). A to je najavljeno od prvog početka, od njegove genealogije do raspleta u njegovu »povratku«. Poput svih junaka ove neobične kostanjevečke provincije, i Kyriales na sebi vuče prokletstvo svoje mutne prošlosti, odnosno — što je ovdje isto — svoje neukorijenjenosti u našu odnosno bilo kakvu podlogu:

»Otac Sergija Kirilovića, Kiril Pavlović, bio je vodenoglavi, slaboumni, salovrati stabsleutenant, sin kijevskog trgovca suknom i gotovim odijelima, nabuhla lica kao utopljenik, nezdravo blijed kao gljiva iz pivnice, spavajući na svojim debelim, bijelim gardijskim kobilama kao nagnjili kvasac, a djed mu je proživio jedan čitav život u zabitnoj kijevskoj uličici, u polusvjetlu acetilenke, među gotovim odijelima kao među obješenima, u takvoj strašnoj zelenkasto rasvjeti, te su sva lica između onog smrdljivog sukna izgledala sluzava kao utopljeničko meso. Iz takve tupe, ćelave, nagnjile, nepokretne loze zapalucala je u mladom Sergiju Kyrialesu iznenada njegova židovska, levantinska krv, i tko zna ne bi li i on bio svršio negdje kao pijani stabsleutenant ili

slaboumni trgovac gotovim odijelima, da ga događaji nisu zavitali jedne noći od Sankt-Petersburga do Tibeta, a od Tibeta preko sviju kontinenta do Bobočke Radajeve i do Kostanjevca, gdje je jedne kišne noći isto tako furiozno nestao u maglama, kao što se i pojavio.« (187—188)

Sve je u tim rečenicama najava Kyrialesova neminovnog udesa i sve to upozorava pažljiva čitaoca na »ključ« kojim treba ocjenjivati Kyrialesove riječi i njegovo djelovanje. Sve, od nabuhlog, utopljeničkog lica očeva (takvo isto lice imat će, u jednom ključnom času najave raspleta i Baločanski: »Taj čovjek pred njim [Filipom] na uznemirenoj svjetlosti lampe, bio je blijed kao gnjilo meso«; str. 206) do kišne noći i nestajanja u maglama, sve to jasno govori o stvarnoj sudbini i kompozicijskoj funkcionalnosti ovih brodolomnika, od kojih je Filip najcjelovitiji ali i ponajmanji. Trulost tog svijeta, ovih »bolećivih slabića i zbunjenih dekadencata« iskazana je i upornim, tematskim navraćanjem gnjiloće, koja se, po sve prirodno, javlja i u gornjoj genealogiji a zapravo je osnovica ovih zbivanja. Jer isto onako kao što se Kyrialesov udes i smisao daju u navedenim rečenicama, tako isto opću situaciju knjige najavljuje ovaj početak poglavlja:

»Dva mjeseca minula su od Filipova povratka na kostanjevački vinograd, a po dolinama cvale su već lipe i akacije. Život je *gnjilio* po tim *blatnim* jarugama oko Kostanjevca, razlistavao se kao *močvara* i *trunuo* kao *blatna voda* u kojoj se *raspadaju potopljene stvari*.« (72, ist. I. F.)

A upozorimo li na završetak prethodnog poglavlja, u kojemu je pokrenuta sasvim drugačija perspektiva, smisao tih riječi još je očitiji.

»Kao zvuk gole, srebrne sjekire, kao odjek parne pile, u sjajnoj metalnoj vrtnji oštroidne kružnice koja u višoj, nadstvarnoj vibraciji našega vremena kao britva siječe i stvari i pojmove, trepereći u svijetlom glasu visokog uzvika kao *a* u štingabelu, drsko, pobjedonosno zazvonio je visoko nad Filipovom glavom odzvuk elise i prosuo se kao odjek trube nebeske! Dva svijeta: London-Bagdad-Bombay u tri dana, i kravderska rakijašnica s opatičkim korpama punima jaja! *Panonsko blato i civilizacija koja dolazi!*« (71, ist. I. F.)

Upravo to blato progutat će i Kyrialesa i mnoge junake ove brodolomne historije, a ta će se smrt i gnjilež javljati uporno u nagovještajima i metaforama: »kada se sve smirilo kao pregažena trula krpa na tračnicama...« (224), i u stvarnosti, kad iz tog blata proviri gnjila Kyrialesova ruka: »Ta blatna škrinja, te krvave krpe, to je bio odvratn prizor! Da! Tu iz žuta blata, pod tankom slomljenom jelovom daskom, provirivala je Kyrialesova ruka, a oko gnjilog zgloba manšete Baločanske [!] plave, svilene košulje« (242). Konačno, u završnoj sceni romana, kad okrvavljeni Baločanski odjuri pred Filipom u »blatnu noć« (270), i kad Filip srne za njim, u sceni koja je akcijom izvanredno dramatična, a koloristički uzeto likovna kompozicija prvog reda, to se blatio, razderano, utopljeničko javlja ponovo, potvrđujući na kraju osnovnu koncepciju ove sumorne vizije:

»Trčao je Filip u mračnom jesenjem pljuskju, kao da je i sam poludio, a ona zvijer [Baločanski] je nestala i nije se čulo više ništa. Pao je u grabu, zatrčao se na bodljikavu žicu pred nasadima na šetalistu, kod općinske kavane počeli su ljudi da viču i da trče za njim, u daljini, iznad ciglane, Bobin prozor gorio je rasvijetljen svijetlozelenkastim sjajem njene svilene zavjese. Krvav, razderan, blatan, mokar kao utopljenik, Filip je utrčao u sobu. Na stolu mirno plamsala je svijeća. Sve je bilo razbacano, kao poslije teške borbe: jastuci, haljine, knjige, perine, suknje. Na postelji, s obim nogama na zemlji, prebačena preko krevetne daske ležala je Bobočka, sva u krvi: Baločanski pregrizao joj je grkljan. I sve je bilo krvavo: i posteljina i jastuci i njena crna, svilena bluza. Oči su joj bile otvorene, te se činilo kao da gleda.« (271)

Te iste, otvorene, ali tada još žive ženske oči najavile su Bobočku u času njezina ulaska u knjigu. Tako se i na toj pojedinosti zatvara ovaj organski krug kostanjevečkih brodoloma:

»I lišće, i granje, i perspektive s bogatim zavjesama sunčanih dana, tihi životi na ispranim stolnjacima, micanje blijedih i bolesnih lica, rasvjete i tišine sutonje, sve je to bilo previranje slikovitosti, a kroz sve to kao kroz zlatno-srebrnu koprenu osjećala su se *dva plava uznemirena, ženska oka*. Ženu je njušio iza svega toga nemira Filip, sa

svim svojim čulima osjećajući kako to preobilje emocije u njemu budi žena, sa svojim nervoznim prstima, lomnim stasom i čudnim, neshvatljivim *živim* pogledom.« (116—117, ist. I. F.)

A krv koja se cijedi s posljednjih redaka knjige najavljena je, kao rasplet i sudbina Bobočkina, u njezinu prvom ljubavnom dodiru s Filipom koji upravo uz nju zaboravlja »osjećaj subjektivne nesigurnosti o identitetu svog vlastitog subjekta« (174); a i koji upravo uz nju hoće da ostvari ono što mu nije bilo dano u prvom buđenju erotske svijesti: »da zaboravi na svoje vlastite nerazmjere i razdrtosti u krilu te žene!« (174).

»Govorila mu je te noći o svome djetinjstvu, mnogo i bogato: [...] kao dijete naročito se bojala voštanih svetaca pod oltarima u staklenim škrinjama: jedne budimske svete u zlatnoprotkanom brokatu, a na rukama i na nogama usirila se toj voštanoj ženi masna, gusta, crna krv!« (174)

Tako je svijet koji se kreće kroz ovaj povratak Filipa Latinovicza, već unaprijed, po svojoj intimnoj strukturi i neuklonjivim protivrječjima, zapravo zavjetovan smrti. Pojedinačno i skupno uzet, svjedoči on o toj neminovnosti raspadanja, i samo ga tako i treba shvatiti. I koliko se god to činilo neobičnim, Filip je, sa svim svojim ranjavostima i razdorima, sa sumnjama u vlastiti identitet i u smisao vlastitog slikanja, ličnost koja doživljava katarzu. Njegov je povratak uznemirio, doduše, mrtve rukave provincijalne, blatne nepomičnosti, ubrzao rasplesite i propasti niza likova, ali su njegove sumnje i njegova grčenja realni u smislu historijskom i istiniti u smislu umjetničkom. Upravo onako kako je to rečeno u već navođenom eseju o Georgu Groszu: »Stavljeni pred problem likvidacije slikarstva, slikari postaju umjetni obrtnici ili, ako su karakteri kao sušičavi bohemi, kao gladujući idealisti, patnici ostavljeni od društva, bez ikakve veze s događajima, slikari rješavaju svoje neaktuelne slikarske probleme daleko od života, u izolaciji svojih slikarskih atelijera. I što je karakteristično za te artiste, romantike i idealiste, koji u svome stradanju i patnji neće da se poklone vremenu? Oni vjeruju u pobjedu duhovnoga u umjetnosti. Oni vjeruju da će genera-

cije koje dolaze spoznati njihovu ljepotu. Ta fiksna ideja tih idealista u pogledu duhovnoga ne znači ništa drugo nego zapravo vjeru u budućnost što će biti boljom od sadašnjice. A to opet nije ništa drugo nego vjera u progres!« (*Eseji*, I, 253) Nije li u tome smisao Filipovih sumnja, vrijednost njegovih lomljenja? I nije li upravo po tome njegov Povratak »istovremen« sa ključnim zbivanjima likovne europske umjetnosti u trećem deceniju ovog stoljeća? Uostalom, nastavimo citat: »I George Grosz je počeo kao idealist, kao slikarski bohem iz marse, koji rješava slikarske probleme od Toulouse-Lautreca do Japanaca u izolaciji slikarskog atelijera. Život je za njega značio veliko i neprekidno gađenje, etika prijevaru, Pariz bijaše mu velikim slikarskim upitnikom, a ljudi više-manje nesimpatičnim životinjama što se guraju laktovima, ljube žene i zgrću novac. [...] i tek u ratu spoznaje [...] da čovjek ne živi potpuno osamljen, nego da postoji u mnogim ljudima mržnja protiv svega što je u životu negativno, ružno, besmisleno. U tom identitetu mržnje otkrio je [...] nov osjećaj, osjećaj solidarnosti...« (*Eseji*, I, 253—254)

Izlazak iz Bobočkine sobe vodi Filipa, sigurno, tom osjećaju solidarnosti. To je ujedno osnovna »pouka« njegova povratka; i njegova kratkog boravka u »idili« koštanjevečkoj.

STVARNOST I UMJETNOST U KRLEŽINOJ PROZI

(Novela: »Veliki meštar sviju hulja«)

1.

Na dan sedmoga studenog tisuću devet stotina i sedamnaeste zapisao je Krleža u svome dnevniku¹ i ove riječi:

»Veliki meštar sviju hulja. *Grande entreprise de pompes funèbres. Ouverture.* Scena. Ulica. Siva, agramerska dvokatnica, a desno od nje, u desnoj kulisi crkvenoj portal sa zlatnim *antiqua* natpisom u verzalu, tako da se jasno čitaju slova: PORTA COELI VENITE ADOREMUS. Lijevo pogrebni zavod. Uz dvokatnicu bolnica. Desno kasarna u pozadini. Cesta vodi na Golgotu. Scena počinje sa kanonadom u daljini. Podmukla grmljavina topova.

Kor gladnih surovih, prljavih, bosih, očerupanih *trico-teusa*: o ulico, kad ćeš iskesiti zube? Prolazi cestom vojnički sprovod. Chopin. Kor pijandura. Pred bolnicom bogalji. Iz crkvenog portala ritam rekvijema, svadbe, blagoslova, procesija. Kadaveri i mladenke, a pred svima čauš. Veselo. Orgulje. Crveni crkveni barjaci.

Dolazi na scenu Veliki Meštar. Sve je to njegovo. I rakija, i crkve, i kasarne, i pogrebni zavod. On izgovara stihove u ritmičkoj slobodnoj formi. Zvona. Đuka mi kaže da on u tome liku Velikoga Meštra vidi Khuena.²«

Tom se kuenovskom mogućnošću tumačenja simboličke *Velikog Meštra sviju hulja* završava prva najava sblasnog motiva Krležine novele koji je, nešto kasnije, dobio i svoju umjetničku fiksaciju. *Davni dani* omogu-

¹ *Davni dani*, Zapisi 1914–1921, Zora, Zagreb 1956, *Sabrana djela Miroslava Krleže*, svezak 11–12. U daljem tekstu *DD*.

² *DD*, 285–286.

ćuju nam sad izravan pogled u prvu epohu Krležina stvaranja, kad su, od proznih djela, nastajala dva značajna ciklusa: *Hrvatski bog Mars* i *Novele*.³ Problematika »stvarnosti« u umjetničkom djelu otvara se objavljivanjem Krležina dnevnika u punoj širini. No valja odmah upozoriti da bi grubo postavljanje znaka jednakosti između dovršenog djela i njegovih ranijih najava estetički značila potpuno neshvaćanje problema umjetničkog stvaranja. Nismo, naime, o djelu saznali ništa ako smo ustanovili samo to da je stvaraoca, prije pisanja, mučio određen motiv, odnosno da je pisac imao određene doživljaje. Pitanje od pseudoestetičkog postaje problemsko samo onda ako nam nova spoznaja omogući da potpuni-je proniknemo u onaj iskonski *impetus* iz kojega se djelo rađa. U ovom slučaju ta je istina očita.

Doba je to kad Krleža, zaokupljen, upravo opsjednut neljudskom zbiljom rata, stvarnost doživljava u golemim, disproporcionalnim, moglo bi se čak reći i neljudskim vizijama. I hoće li da ih umjetnički zaustavi, uobličiti, nema u hrvatskoj književnosti prije sebe predložka koji bi mu mogao koristiti. Ne zato što takve stvarnosti nije bilo (romantičnim se jezikom govorilo kako je sva naša povjesnica »samo jedan skup pjesama«, a mislilo se pri tome, dakako, junačkih), nego upravo zato što je Krleža prvi koji strasno, jarnosno trga koprenu sa besadržajnih nacionalnih mitova. S druge strane, Matoševe povosko-bodlerovske reminiscencije odnose se na individualni strah i grozu, na jezu pojedinca zalutalog u stravične kulise zapletenih pojedinačnih slučajeva, pa Krleži nisu dovoljne, štoviše, nisu mu dovoljno uvjerljive. »Šta da radimo s tom našom jednorazrednom pučkom školom i našim školnicima u literaturi? Džepovi su nam krcati knjigama: Baudelaire, Burckhardt, Renan, Sorel, Labriola, Nietzsche: *Geburt der Tragödie*, Feuerbach i Stirner, a da pitamo školnike naše za savjet, od koga bismo mogli da naučimo upravo ono o čemu oni sami nemaju pojma? Od Matoša? (Njega nisam volio nikada)«.⁴

³ Vidi sada *Sabrana djela*, sv. 6. i 8.

⁴ *DD*, 163–164, razm. I. F.

Razmaknute riječi očito pokazuju Krležin intimni odnos prema našoj književnoj tradiciji od koje on, u taj čas, sa svojim temama i problemima, nije mogao dobiti nikakve pomoći. No zanimljivo je da Krleža u tom kontekstu, kao i na jednom drugom sličnome mjestu,⁵ koje je na isti način okrutno i bezobzirno, ne navodi jedinog pjesnika hrvatskog koji je bio dorastao da mu pruži kav-takav primjer, Silvija Strahimira Kranjčevića, A Kranjčević je, to se osjeća, najintimnije prisutan u tim posve neobičnim, predimenzioniranim, gotovo kozmičkim slikama Krležinim. Kamo, naime, juri hrvatska rap-sodija, čitav njezin vlak i njegovi putnici? — U kozmopolis! — upozorava sam Krleža,⁶ jer on u taj čas traži zvjezdane, svemirske, kozmopolisove asimptote, i nalazi ih na zemlji (gdje ih jedino i može naći), u sanktpeterburškim događajima; a u hrvatskoj književnosti — u Kranjčevićevoj viziji »Alphe u Kolima malim«.⁷ I kad Krleža napominje da od 1908. nitko u hrvatskoj književnosti nije progovorio o bitnim stvarima, kad nervozno protestira protiv »blesavog provincijalnog farofa sa guskama i racama«, onda je posve jasno da misli na godinu Kranjčevićeve smrti. Pomalo dekorativna, ali zato ništa manje jezovita, Kranjčevićeve vizija *Sveljudskog hrama* (iz kojeg je uzet i navedeni stih) čini se u taj mah Krleži jedinim adekvatnim doživljajem neljudske, protivljudske stvarnosti rata.⁸ Sve je to u stvari užasan obred, na oltaru se žrtvuje čovjek, ljudsko meso:

⁵ »U mislima: panorama naše književnosti. Upravo panoptikum. Šta je s onim mrtvim lutkama ove naše panorame, koje tu stoje kao voštani primjerci pisaca i prozaika devetnaestog stoljeća? Koji su to pjesnici, koje bi čovjek još mogao da čita? Kozarca? Turića? Novaka? Draženovića? Gjalskog? Kovačića? Eventualno Šenou? I Šenou jedva. Primjećuje netko od mojih soldačkih partnera (jedan profesor iz Osijeka), kada mu u mislima razvijam šetnju ovom panoramom, da sam surov kao kavalerista i da obaram te književne pojave kao lutke od slame u manježu teškom sabljom, da poziram i, dakako, da nemam pravo.« (DD, 228),

⁶ DD, 253; i naredni je citat na istom mjestu.

⁷ DD, 31 i 254.

⁸ No ta će se vizija Kranjčevićeve zvijezde javiti kod Krleže još ranije, u vezi s prvom zamisli Kolumba: »Kolumbo je sam. Stoji na pramcu, zuri nepomično u jednome pravcu. U Alphu u Kolima Malim. On vjeruje u nešto o čemu su pjesnici mogli samo sanjati. Ta misaona vjera u pjesničke sne korelativna je s tim snima.« (DD, 31; zapisano 11. 2. 1915).

[...]

*Samo što orgulje bruje studnom u Sveljudskom Hramu,
muklo u prahimni bola pod nebo pjevaju hvalu — —
vapiju svjetlo i pravdu... Sveći na patničkom tronu
kimaju tužno u tom koralu.*

*Dokle u svetištu Crkve tajno se služi opijelo,
ide sve čovjek i čovjek — beskrajni redovi hode;
tamo im Veliki Kostur postavlja ruku na čelo,
pogledom praznim srce probode...*

*Beskrajna služi se služba — u nebo uprte oči
gase se, staklen im pogled trne za maglenim žalim;
— — Nijemo se povrh oltara suza ko smrznuta koži
Alpha u Kolima Malim — —*

To rukopoložanje Smrti jedini je umjetnički odgovor što ga Krleža u taj čas dobiva. I dok je kod Kranjčevića ta vizija univerzalizirana, sveljudska, Krležin Veliki Kostur ima određenu zadaću i lokalizirano značenje: on je slika hrvatske povijesne kobi:

»Šta je stvarno? Stvarni su banketi Velikog Kostura. Večera Veliki Kostur u svom feudalnom zamku u dekorativnoj viteškoj dvorani, pod oklopima i pod barjacima. Nokturno je. Čuje se vjetar kao u svakom mrtvačkom panoptikumu. Stigla je pred tvrđavu jedna čitava hrvatska infanterijska marškompanija. Dvjestazezdesetičetiri pješaka i jedan konj. Čuje se na scenu, kako je vani, iza historijskih kulisa, stigla četa. Glasovi. Zveket oružja. Ulazi dvorski šambelan u livreji, i javlja Velikom Kosturu da su stigli Hrvati. Veliki Kostur jede palaćinke (s ljudskim mozgom).
— U redu! Smjesti ih, u redu!«⁹

Iz te perspektive jasan je sad i motiv Velikog Meštra koji se izravno, i vremenski i zanatski, nadovezuje na sliku Velikoga Kostura, a jedan i drugi izviru iz Kranjčevićeve pjesme. No Krleža ide dalje: jest netko, zemaljski Netko, koji je za sve to odgovoran, tko je to sve smislio i u pokret stavio, iz nekih svojih ciljeva: ako je, onda je majstor, velik majstor, velika hulja, veliki meštar sviiju hulja. Njemu, tome gospodararu hrvatskih života, tome kranjčevićevskom kanibalu, posvećena je novela.

⁹ DD, 267.

Jedna je od osobina Krležina stila i načina komponiranja (a tko bi uopće mogao, osim u praktične, »pedagoške« svrhe, dijeliti i izolirano ih doživljavati, kategorije sadržaja, forme, stila, kompozicije, ideologije itd?), jedna je, dakle, od osobina Krležine pripovjedačke proze, povezano s njegovim neobično živim sudjelovanjem u tekstu, isticanje glavnog junaka u prvi vremenski plan; Krležina novela otvara se, gotovo redovito, nastupom junaka, nastupom koji iznosi i junakov problem i odnos pisca prema junaku i problemu. Pa ako naslov novele i govori o Velikom Meštru, jasno je, da je glavni junak i Ljubo Kraljević. Početak *Velikog Meštra sviju hulja* u tom je smislu sasvim običan, gotovo bih rekao tipičan:

»Kraljević, koji surađuje kod malograđanskih takozvanih opozicionalnih novina drugoga reda, i koji je u posljednje vrijeme neobično nervozan, i koji se rodio pod konac prošloga stoljeća te je tako bio još dijete, kad je provalio 'svjetski rat', sentimentalna neurastenik Kraljević, došavši u svoju zagušljivu sobu, sjeo je na divan i zamislio se otprilike ovako:

— Kako se god stvar shvatila, ili s lijeva ili s desna, pristrano ili nepristrano, glupo ili pametno, jedno stoji nepobitno [...].«¹⁰

Nije taj postupak ni sasvim originalan, njime se hrvatski pisci služe, otkad su se odrekli suviše iluzije da je potrebno prvo dati okvir pa onda sliku, pozornicu pa onda radnju. Koliko Matoševih priča počinje takvim *in medias res* nastupom: ime junaka, neka njegova značajka i njegov časovit položaj koji ga takoreći i čini junakom novele. No inovacije pojedinih pisaca ne sastoje se samo u iznalaženju novih postupaka, nego i u davanju novih kvaliteta postojećima. Čitava novela o Kraljeviću i o njegovu golemu, disproporcionalnom protivniku, Velikom meštru sviju hulja, izgrađena je upravo na tom su-

¹⁰ *Novele, Sabrana djela* 8, str. 45. U ovoj se radnji svi citati odnose na to izdanje. Za temu *Velikog meštra* zanimljivo je usporediti, iz tog vremena, i *Pjesmu novinara*, objavljenu 1918, u *Lirici II*.

kobu, a naš je zadatak da u ovoj analizi prikažemo kako se taj sukob nužno očitovao i u nekim stilskim postupcima Krležinim.

Dvije su platforme na kojima se kreće autorovo pripovijedanje: tekst rezerviran autoru, i monolozi, odnosno dijalozi u kojima Kraljević izriče svoj doživljaj stvarnosti. Istina, galerija likova koji se kroz novelu kreću, neobično je brojna. Ne treba zaboraviti da je u noveli dominantan motiv najamne kućerine koja svojim velikim brojem stanara treba da prikaže stanje u Hrvatskoj u teškim godinama prvoga svjetskog rata. Uza sve to, ti su odsjeci novele u stvari dijelovi onoga što autor zove Kraljevićevom »spoznajom same stvarnosti«. ¹¹ A novela i jest građena na tom sukobu Kraljevića kao jedinca i nemilosrdne, besmislene stvarnosti, koju on spozna je, kojoj konačno prioniče smisao, sadržan u posljednjem, prodornom i sugestivnom pozivu svim stanarima, svim ukućanima da ustanu protiv tmine, protiv legija crnih pojava, da se bore: »Da se borimo do posljednjeg čovjeka! Svi! Svi, koji smo u kući. Sve partaje i prvog i drugog i trećeg kata i dvorišta!«¹² Upravo između Kraljevićeva sukoba sa stvarnošću i njegova spoznaja te stvarnosti smjestila se Krležina novela.

Kad Krležin Kraljević, na početku novele, ulazi u sobu i javlja se pred čitaocem kao tipičan dramski lik koji na pozornici treba da izgovori svoj veliki monolog, onda se on u toj općoj pometnji pojmova i odnosa, činjenica i sistema hvata dekartovski za jedinu čvrstu i nepobitnu konstataciju: »Ja, Ljubo Kraljević, suradnik 'Hrvatskog slova' [...] ja nisam i ne mogu biti odgovoran za sve ovo što se danas u Evropi događa.«¹³ To je njegov problem, problem s kojim se Krleža nosio u to isto vrijeme (zar bi, uostalom, trebalo ponavljati staru istinu da pisci mogu umjetnički oblikovati samo one probleme s kojima su se nosili?), a potvrđuju nam to danas i autobiografski *Davni dani*, pisani upravo u to vrijeme. Problem Kraljevića tipično je štirnerovski. Izražen rječnikom *Davnih dana* on izgleda ovako:

¹¹ *Novele*, 57.

¹² *Novele*, 151.

¹³ *Novele*, 45.

»Stirner! Veliki Stirner! Osim nas nema nikog živog pod ovim zvijezdama. Samo mi. Samo ja, i samo ti, i samo on! Krik u noći. Uopće dovikivanje u tminama biblijskim. Šta su bogovi, šta je bog, a naročito pak što predstavljaju beskonačni razgovori o bogu u današnjoj beletristici?«¹⁴

Izražen Kraljevićevim sumnjama, mukama i previjanjima, problem je, u noveli, fiksiran ovako:

»Hoću da se razvijem! Da saznam sebe! I ništa me se ne tiče ni zemlja, u kojoj sam se rodio, ni narod, kome samo jezično pripadam, ni globus na kome sam se dogodio bez svoje vlastite inicijative, pak prema tome i bez svoje moralne lične odgovornosti. Ja sam posljednji smisao svih tih predrasuda, što se zovu zemlja i narod i zvjezdani poredak! Ja! Ja! Ja!¹⁵ [...] Dakle što je, ako nije laž, kad ja čitam Budhu i Stirnera, a velika je ofenziva na flandrijskim ravninama.«¹⁶

To, kako se Kraljević zamislio nad općom hrvatskom situacijom u trećoj godini (prvog) svjetskog klanja, to i jest objektivacija onoga štirnerovskog raspoloženja u njemu: s jedne strane on, Ljubo Kraljević,

koji surađuje kod malograđanskih takozvanih opozicionalnih novina drugog reda, i koji je u posljednje vrijeme neobično nervozan, i koji se rodio pod konac prošloga stoljeća (te je tako još bio dijete, kad je provalio 'svjetski rat') sentimentalna neurastenik Kraljević (došavši u svoju zagušljivu sobu) sjeo je na divan i zamislio se otprilike ovako...

¹⁴ DD, 413—414. Radi lakšeg razumijevanja usporedi i kasnije Krležine riječi o Stirneru: »Deset godina prije Nietzschea, Max Stirner očajavao je da je izvan našega subjekta svaka pojava predrasuda i svaki nelični napor jalov, on je znao da vjerovati u čovjeka kao takvog znači zapravo biti kršćanin, da su sve slike o vlasti, snazi, sili ili o slobodi zapravo samoobmane, ali da je i njegova teza, koja postavlja težište na pojedinca isto tako ništavna, jer ne opirući se ni o što čovjek se zapravo opire na samoga sebe, to jest na ništa.« (*Evropa danas*, Sabrana djela, XIII, 308—309, Zagreb 1956.) O Krležinoj lektiri Stirnera vidi i DD, *passim*.

¹⁵ *Novele*, 46.

¹⁶ *Novele*, 48.

To kako ga je pisac predstavio u prvoj rečenici, koja je »nervozna« upravo toliko koliko i Kraljević (zato je i jesmo razlomili na njezine ritmičke 'predahe'), sasvim je logična platforma na kojoj će se onda razvijati njegov uzbuđljivi monolog. Pisac je mogao početi mnogo jednostavnije, točnije rečeno mirnije, ali upravo mirnoća ne bi odgovarala ni karakteru junaka, ni stavu što ga pisac prema junaku zauzima. Jer bi rečenica, bez svih onih podataka sadržanih u umetnutim relativnim rečenicama ('koji'... 'koji'... 'koji'...) odavala drugačiji stav autorov, što možda i nije toliko važno jer bi se taj stav očitovao kasnije, tijekom pripovijedanja, koliko je važna činjenica da bi tako skraćena rečenica sasvim drugačije uvela u pripovijedanje tog izmučenog nervčika. Rečenicom:

Došavši u svoju zagušljivu sobu, sjeo je Ljubo Kraljević na divan i zamislio se otprilike ovako:

iznevjerio bi autor prije svega dramatičnost gesta i nervozu ličnosti; jer da je autor negdje i dodao da je Kraljević »u posljednje vrijeme neobično nervozan«, bila bi to samo tvrdnja kojoj čitalac treba da vjeruje, ali bi izostale sve one grčevite kretnje otvaranja nekakvih vrata, skidanja nekakvog kaputa, osvrtavanja po sobi, hvatanja za glavu (to je Kraljević sigurno učinio iako tekst o tome »šuti«) i — konačno — sjedanja na divan, koje taj ispretrznani ritam tako suvereno sugerira: nisu izrečene, nisu napisane, ali su te kretnje tu, a to i jest jedna od magija Krležina stila. To su, nadalje, one tipične Krležine didaskalije za koje su tromi direktori drame tvrdili da su neizvedive.¹⁷ Na taj je način Krleža postigao da

¹⁷ — A gdje? U ovoj vašoj *Ulici u jesenje jutro*? 'Crno blato! Zene na kiši! Osjeća se, kako crno blato prodire u ljudsko meso kroz trulu, nakvašenu kožu poderanih, proleterskih cipelendra'. Kako se mogu ove vaše 'proleterske cipelendre' donijeti na scenu, to vi meni objasnite! Ha, ha! Ili čopori gladne djece. 'Preko scene urlaju čopori gladne djece kao šakali'... Ta idite, molim vas! I onda? kako se, ako boga znate, može napisati, da 'oblaci mokre nad gradom'? Nema šta! To je originalno, ali nije pristojno! Mokriti znači nešto drugo, zaboga, A kako bi se to moglo prikazati na sceni, da oblaci mokre? I to još nad gradom, kroz koji urlaju čopori gladne djece kao šakali! I to je, za vas, velite vi, književnost? *A la bonne heure!*« (DD, 299)

monolog Kraljevićev dobije svoj puni smisao: stvarnost se, doduše, može shvatiti »ili s lijeva ili s desna, pristrano ili nepristrano, glupo ili pametno«, ovako ili onako, no kako se god shvatila, ona nije ovisna o Kraljeviću, štoviše ona je prema njemu neprijateljski postavljena. A to i jest smisao novele koja tu opreku treba da izrazi i monologa Kraljevića koji se otvara značajnim glagolom 'shvatila'. No pogledajmo dalje tekst.

Kraljević još uvijek razmišlja, još uvijek su to njegove riječi njegovo s h v a ć a n j e stvarnosti (i to je jedan od refrena u toku novele), a onda se monolog, upravo prvi njegov predah, završava ovako:

»I to je činjenica. A nad tom činjenicom stoji još druga činjenica, ta flandrijska ofenziva. Zar nije ta bol, totalitet grozne boli te krvave flandrijske ofenzive intenzivniji od Budhine zamisli? Zašto ja sve to mislim? Što me se sve to tiče?

Tako se svija na divanu Ljubo Kraljević u svojim mislima kao čovjek koji je nastrijeljen, a noć je kasna i skoro će ponoć.

Onda ga je nešto nenadano uzrujalo, i on je skočio i prevalio sviječū. U tmīni strahota je bila tiha i nedvoumna, i Kraljevića su probili snopovi igala, a kosa mu se skovčavala i pružala kao nabijena munjinom.

— Jest! To je nepobitno! On se ne vara! To se njemu ne pričinja! To on čuje. On je nervozan, istina, ali to on jasno čuje. To je frajlin klavir iz pivnice. Baš frajlin klavir iz pivnice. Ali! To su živci! Kakav klavir! Gluposti! Gdje može frajla da svira klavir? Sada! O ponoć! A mrtva je već pet tjedana barem! Ja sam gledao, kad se starkelja krojač, novi podstanar 'hauzmajstorice', uselio na frajlino mjesto. I frajlin su klavir prodali i odnijeli ga! Gluposti!¹⁸

Izvršimo li najobičniju gramatičku analizu teksta, ustanovit ćemo zanimljivu i posve zakonitu pojavu: neobičnu frekvenciju pokaznih zamjenica *taj*, *ta to* i priloga *tako*. Naravno, svaka frekvencija ima svoje razloge: posve je jasno da će, na primjer, u članku koji govori o sonetu, riječ 'sonet' biti najviše puta upotrebljavana, pa će tako ustanovljena frekvencija potvrditi jednostavan aksiom da dobar članak treba da se drži teme i da je pisac to učinio. No kod umjetničkog teksta,

koji nije puka registracija stvarnosti nego i njezina interpretacija njezina vizija, frekvencija određenih izraza, jezičnih sklopova, odnosno slika i metafora, ima — vrlo često — mnogo dubljih, svjesnih ili nesvjesnih razloga koji pružaju ključ za puniji doživljaj djela. Smisao uočene frekvencije u Krležinu tekstu nije u mehaničkom prenošenju gramatičke kategorije demonstrativnosti na umjetnički, estetički tren, nego u spoznaji da je pisac upravo tom upornošću uspio da »tu i takvu« (da se poslužimo krležijanskim izrazom) stvarnost odvoji od junaka, odbije od junaka, i na taj način pokaže njihov uzajamni nesklad. Završno pitanje velikog monologa, da ostanemo pri kazališnoj terminologiji (a vidjeli smo da za to imamo puno razloga, jer sve što je Krleža u tom razdoblju stvarao, bilo je pisano kao da će se igrati na daskama),¹⁹ nošeno je njegovom željom da mu izraz, kao i situacija, bude što dramatskiji.

»Što me se sve to tiče?« — pita Kraljević A sve je u svome monologu izgovorio, stvarnost koju je evocirao i htio da pronikne u nju, sve je to u stvari negirano upornim ponavljanjem gusto načičkanih demonstrativa, od kojih je svaki po jedno ograđivanje, odvajanje, nepriznavanje; ne samo stoga što subjekt neposredno izgovorene misli može distancirati samo zamjenicama *taj*, *ta*, *to*, nego prije svega zato što njihova frekvencija odražava još nešto dublje: lice tu stvarnost odbija, drammatizirajući formu ono tu stvarnost upravo odgurava od sebe, odgovarajući ne priznaje.²⁰ Koliko je to istina, pokazuje i tekst koji pripada autoru, dakle onoj 'sveznajućoj trećoj osobi' koja vidi sve i ravna svim zbivanjima u umjetničkom djelu. Odlomak »T a k o se svija na divanu...« otvara se, etimološki, istom riječju, koja ima istu funkciju. Autor je mogao, bar u »svome« tekstu, napisati: »Ljubo Kraljević svija se...« i time bi, doduše, rekao isto, gotovo isto, no ipak nešto drugačije; a prije svega ne bi pokazao da mu je toliko stalo do jedinstvena izraza, odnosno stava, i junakova i vlastitoga.

¹⁹ »Domobran Jambreč i scena sa princesom. Trebalo bi to napisati za daske.« (DD, 302, razm. I. F.)

²⁰ »Kraljević je odbio tu suludu i savršeno avetnu pretpostavku rukom [...]«, kaže autor dalje, na str. 48. Tako isto odgurava svoju stvarnost od sebe, Vrkljanica *Novele*, 74. i dalje).

¹⁸ *Novele*, 48.

Još je nešto karakteristično za gradaciju Krležina dramskog izraza. Posljednji odlomak prikazan je, onom crticom, kao nastavak Kraljevićeva monologa. I on to odista i jest, ali ne više onaj direktni, jasno eksternirani monolog, izražen upravnim govorom, nego je to takozvani unutrašnji monolog koji se u hrvatskom jeziku pokorava svojim specifičnim zakonima, za razliku, na primjer, od talijanskog, njemačkog...²¹ Odnosi se to prije svega na slaganje vremena, a to dovodi čitaoca do drugog psihičkog odnosa prema tekstu i zbivanju u njemu. Dovoljno je u tu svrhu uporediti hrvatski original s talijanskim prijevodom, pa se uvjeriti:

»Ma sì! Era incontestabile! Egli non s'ingannava! Non era un'illusione! Egli sentiva bene! Era nervoso sì, ma ci sentiva chiaramente. Era il pianoforte della signorina del sottosuolo. Sì: era proprio il pianoforte della signorina del sottosuolo. Macché! Sono i nervi! Che pianoforte! Sciocchezze! Come può mettersi a suonare la signorina? A quest'ora! A mezzanotte! Ed è morta da cinque settimane, almeno! L'ho visto proprio io, quel vecchiotto di sarto, il nuovo subinquinolo della portiera, trasferirsi nella camera della signorina. Anche il pianoforte della signorina, l'hanno venduto e portato via! Sciocchezze!«²²

Hrvatski je original, u izvjesnom smislu, još djelotvorniji, upravo tom osobinom da ne slaže vremena po obrascu po kojem to čine talijanski, francuski²³ ili en-

²¹ O problemu unutrašnjeg monologa u novijoj hrvatskoj književnosti vidi *ovdje*, str. 291—309 i 356—366.

²² Prijevod moj.

²³ Francuska je konstrukcija sve do najnovijih — sartrovskih — tekstova, zadržala istu, klasičnu transpoziciju vremena, dakle *imparfait*, kao i talijanski tekst. Međutim, prijevod Antuna Polanščaka pokazuje novu mogućnost francuskog izraza:

»Alors brusquement quelque chose le mit hors de lui, il bondit et renversa la lampe. Dans l'obscurité son effroi fut silencieux et évident, des faisceaux d'aiguilles traversèrent son corps, ses cheveux se mirent à former des boucles, puis à se dresser comme chargés d'électricité.

C'est vrai! Il n'y a aucun doute! Il ne se trompe pas! Ce n'est pas une illusion! Son oreille entend bien! Il est nerveux, il est vrai, mais il entend avec netteté. C'est le piano de la demoiselle du sous-sol. Mais comment cela? Ce sont les nerfs! Comment cela, le piano, quelle bêtise!

gleski. Njemački već ne mora transponirati i lice i vrijeme: transpozicija lica obvezatna je, vremena fakultativna. U hrvatskom, međutim, obvezatna je samo transpozicija lica zamjenice. Stoga se u talijanskom *stile indiretto libero* osjeća i nehotice prisutnost autorova, jer se i autor i lice, nakon izvršene transpozicije, služe istim vremenom, gotovo redovito je to *imperfetto*. Pokazuje to i gornji talijanski prijevod. U hrvatskom originalu, naprotiv, vrijeme slobodnog neupravnog govora jest prezent, onaj isti prezent kojim se lice služilo do maločas, tijekom čitavog monologa, onaj isti prezent u koji će lice isto tako neopazice prijeći negdje u sredini posljednjeg odlomka. Taj se prijelaz dešava neposredno nakon usklika: — Ali! — Već to *ali* izgovoreno je, nije mi šljeno, od njega počinje eksterniranje monologa koji ponovo od unutrašnjeg postaje vanjski. Dokaz tome nalazi se u dva-tri retka niže, kad Pripovjedač umjesto transponiranoga *on* upotrijebi direktno *ja*: »Ja sam gledao...«; dokaz tome je i prezent »*sono* i nervi« iz talijanskog prijevoda, suprotstavljen dotadašnjem imperfektu — »*era* il pianoforte [...]«.

Mjesto sam malo opširnije, s početka i s kraja, da se bolje uoče vremena, u koja su uokvireni prezenti iz monologa. Istakao sam prezente, koji bi, kao i u talijanskom, mogli svi biti imperfekti, pa bi djelovali poput talijanskog prijevoda, dok sam razmaknuto označio onaj *ali*, od kojega monolog prestaje biti unutrašnji postaje obični upravni govor; isto sam tako razmakao i 'passé simple' *chassa*, kojim se autor ponovo vraća »na svoje mjesto«. Treba zapaziti da prevodilac nastavlja komentar autora u istom pasusu. Polanščakov prijevod zanimljiv je jer uzima u obzir novu etapu razvitka francuskog jezika, dok je dojam čitaoca sad (1958) nešto drugačiji, nego da je tekst preveden u doba kad je bio napisan, dakle prije nekih četrdeset godina.

Comment la demoiselle peut-elle jouer du piano? Maintenant! à minuit! Et il y a déjà cinq semaines qu'elle est morte! J'ai vu le nouveau locataire de la concierge, un vieux bonhomme de tailleur, s'installer dans la chambre de la demoiselle. Et le piano a été vendu et emporté! Quelle bêtise. D'un geste de la main Kralievitch chassa cette supposition folle et parfaitement fantomatique, fronce les sourcils...« (kurziv i razm. I. F.)

Naveo sam malo opširnije, s početka i s kraja, da se bolje uoče vremena, u koja su uokvireni prezenti iz monologa. Istakao sam prezente, koji bi, kao i u talijanskom, mogli svi biti imperfekti, pa bi djelovali poput talijanskog prijevoda, dok sam razmaknuto označio onaj *ali*, od kojega monolog prestaje biti unutrašnji postaje obični upravni govor; isto sam tako razmakao i 'passé simple' *chassa*, kojim se autor ponovo vraća »na svoje mjesto«. Treba zapaziti da prevodilac nastavlja komentar autora u istom pasusu. Polanščakov prijevod zanimljiv je jer uzima u obzir novu etapu razvitka francuskog jezika, dok je dojam čitaoca sad (1958) nešto drugačiji, nego da je tekst preveden u doba kad je bio napisan, dakle prije nekih četrdeset godina.

viću jasnom na hip. Zablistala je spoznaja u njegovu mozgu i ugasla kao dalek odsjev munje.«²⁴ Prezirem sve *to*, pljujem na sve *to!* Proklinjem sve *to!*«²⁵Eto ponovo tih pokaznih zamjenica, nosilaca stvarnosti koju je Kraljević ne samo spoznao nego i odlučio da je negira, da je prezre, da pljune na nju. A njegovo proklinjanje traži jasno određen objekat, jasno izražen stav; stoga se novela, općenito uzevši, ne služi tehnikom finog nijansiranja što ga slobodni indirektni stil omogućuje.

Pogledajmo samo gornji primjer; riječi su apodiktične, ne otvaraju svojim sadržajem, nikakve mogućnosti sumnje: *jest, nepobitno, ne vara, ne pričinja, čuje* itd, a ipak, šta je ono što tim riječima upravo potencira nesigurnost, pa one u čitaocu odzvanjaju suprotnim značenjem: 'nije li?' umjesto tako rezolutnog 'jest', 'po svoj prilici' umjesto 'nepobitno', 'možda pričinja' umjesto 'ne pričinja', 'ne vara li se?' umjesto 'ne vara se!', 'čuje li?' umjesto 'on čuje!' itd? Tu nesigurnost rađa *style indirect libre*, kojim su izražene. Jer nakon onoga adverbativnog *ali*, koje taj monolog siječe u dva sastavna dijela, u unutrašnji i u upravni, u sumnju i u sigurnost, pisac odjednom upotrebljava direktan govor i ujedno objašnjenje: »To su živci! Kakav klavir! Gluposti!« *Vražji otok* pun je takvih primjera; no već ovdje slobodni neupravni govor pokazuje punu mogućnost svoje upotrebe.

4.

Jedan od osnovnih motiva novele svakako je motiv kuće, najamne kućerine u kojoj se radnja zbiva i koja, prema zamisli autora, a spoznaji Kraljevića, predstavlja u stvari viziju »lijepe naše domovine«. I odmah se, u vezi s tim simbolom kuće, javlja i druga slika koja rađa iz onih čudnih nota što bruje u Kraljevićevim ušima, a njemu se čini ispočetka da su to zvuci s frajline citre (na kraju se vidi da to i nije citra nego klavir): »ali se ne čuje ništa, tek jedva primjetljivo odzvanjaju

tihi zvuci.«²⁶ I kad bi se postupilo statistički, vidjelo bi se da su riječi koje u sebi nose doživljaj brujanja, sviranja, zvonjenja, ukratko glasa ljudskog ili instrumentalnog, u ovoj noveli neobično gusto zastupljene. Toliko gusto, da su se prebile preko autorove vizije, i njegova je mašta upravo natopljena auditivnom metaforikom. Najlirskije partije teksta posvećene su tim upravo magičnim zvucima koji prožimlju zidove, pa se ne zna zapravo postoje li, a ako postoje, otkuda to dolaze? »Prisluškuje [Kraljević] kako kapaju razbijeni zvuci, i sluša dugo i dugo, uvijek tako jedno te isto: plakanje i preludiranje po tipkama [...]«²⁷ Ti ga akordi prate neprestano, po stubištu i u sobi, danju i noću, kad »smrvljen i žalostan« sluša »zvukove podzemne i podavljene«. Već to bilo bi kritičaru dovoljno da primijeti kako je autor upravo auditivnim efektima povjerio neobično važnu zadaću u noveli. Koje čudo stoga da se i čitava kuća uspoređuje s glazbalom? »Cijela kuća zvon i od tih bolova, kao u t r o b a g l a z b a l a, a od tolikih ljudi samo ja ih čujem«,²⁸ koje čudo da se vijest o frajlinu samoubojstvu javlja u tekstu na ovaj način: »Tako su jednoga dana z a b r u j a l i glasovi po stubištu, da se frajla u pivnici objesila«²⁹ Treba li navoditi i epizodu s onim tužnim, rasklimanim pijaninom u frajlinoj sobi?³⁰ I koje čudo, napokon, da se ta već kao simbol prihvaćena kuća — nakon onih »kričavih orguljica« i »arija iz *Traviate* ili *Rusticane*« — pričinja kao ogromno, po dimenzijama kranjčevičevsko, glazbalo?

»Gleda Kraljević ovu jurnjavu iz dana u dan i mnogo razmišlja o njoj.

— Ova naša kuća izgleda kao razbijen orkestrion, kome su sve trublje pokidane, i sve trublje i piskovi zvuče krivo. Kakve se melodije rađaju u ovom s v e l j u d s k o m [razm. I. F.] orkestrionu? I koji bi nebeski ugođač mogao da sklada sve ove glasove u suzvučje harmonično i tiho? U velik sklad i velik, definitivan mir. Tko bi to mogao? Ja sam ne mogu.

²⁶ *Novele*, 51.

²⁷ *Novele*, 52.

²⁸ *isto*, *razm.* I. F.

²⁹ *isto*, *razm.* I. F.

³⁰ *Novele*, 56.

²⁴ *Novele*, 57.

²⁵ *Novele*, 61.

To je jasno. A ove gluhonijeme životinje u kući nikada ne razmišljaju o svemu, i misle da je sve ovo jedino dobro i jedino moguće. I udarili bi složno po onom tko bi htio da ih uvjeri da bi kuću trebalo srušiti i sagraditi je iznova. Tipke tih 'sveljudskih' [razm. I. F.] orgulja izbljuvave bi na novoga svirača žuč i jed, i iskesile bi zubala svoja kretenska i otrovna. Prema tome bilo bi najmuđrije da pregradim i očistim sama sebe! Da pustim taj orkestrion do davola! O, kad bih mogao da pobjegnem u samoću od te sulude svirke svih zemaljskih orkestriona! [...] O, sve ekšelencije našega grada, i svi poglaviti i svi tuberkulozni, i svi žalosni, o, tipke razbijene na glazbalu gigantskom, i svi čujem vašu krivu pjesmu, i to je sve! Tako sviraju krivo sva glazbala ove kugle.«³¹

»Misli Kraljević o cijeloj kući, o mrtvoj frajli o plamenom vjetru, a ta je lirski slika o plamenom vjetru u njemu motiv glazbeni i neobično krvav [...] Na krovu bruje telefonske žice, i bruje i bruje, na kuću je doletjela crna ptica sova i kuka.«³²

Odisti, svi su ti motivi kod Krležu u to doba ne samo glazbeni, kako to zahtijeva inspiracija ove novele, nego i lirski i krvavi. Plameni vjetar i zove se, u *Pjesmama I*, upravo *Plameni vjetar* (»Jednoga će dana krvavo jutro svanuti! Jednoga će dana crljeni vjhor planuti!...«),³³ dok je motiv kuće, u kojoj je prikazana naša sudbina, oblikovan također u *Pjesmama I*, pod naslovom *Naša kuća!* I detalji se slažu:

Kuća je naša prokleta! Bolesna! Pakao!

I nema božjega dana,

Kad krv ne bi iz novih briznula rana,

I nema božjega dana,

Kad ne bi netko plakao.

O, naša je kuća prokleta! Bolesna! Pakao!

U kući se našoj ljudi bodu, ko otrovne ose.

Po hodniku gdje petrolejke gasnu u prljavoj spirali,

Crne sanduke nose.»³⁴

³¹ *Novele*, 96–97, razm. I. F.

³² *Novele*, 99, razm. I. F.

³³ Motiv plamenog vjetra javlja se, istom snagom, i na strani 144.

³⁴ Miroslav Krleža, *Pjesme I*, 1926. (II izd.), str. 13. U isto vrijeme kad zapisuje stih 'U kući se našoj ljudi bodu, ko otrovne ose', piše Krleža u *Velikom meštru*: »Demoski ludački osinjak je naša kuća, i mi se bode-mo otrovnim žalcima i uštrcavamo svoj otrov drugome pod kože...« (*Nov-ele*, 87). Pjesma je pisana 2. 12. 1917. (Vidi *DD*, 332)

Zlokobni glasnik smrti (ptica smrti iz mladenačke *Legendel*!) sjedi i ovdje na kućnom sljemenu:

Na krovu kuće naše pjeva crni ćuk.

[...]

Na krovu kuće naše Smrt pjesmu svoju grudi.»³⁵

Dolazi čovjeku u pamet ona rezignirana, a prilično točna, čak i duhovita slika kojom je Franjo Josip pot-kraj stoljeća svoju već klimavu Austriju usporedio sa sta-rinskom najamnom kućerinom u kojoj ima mnogo sta-nara i svi su međusobno zakrvljeni. Smirivati treba pa-lijativnim mjerama, preporučuje dalje ta francjozefin-ska slika; »istrčati na hodnik i početi propovijedati jednu duboku i veliku vjeru, vjeru plamenoga vjetra«,³⁶ kaže Kraljević.

A kad smo već kod motiva kuće i kod pomoći što ju je hrvatska književna tradicija mogla Krleži dati, nije naodmet spomenuti da je upravo Šenoa (»...možda Šenoa« — piše u taj čas u *Davnim danima* Krležu) u *Kanarinčevoj ljubovci* čitav Zagreb, pa čak i svu grad-sku — koliko je nje tada bilo — Hrvatsku prikazao u velikoj kućerini iz Mesničke ulice. Preletio je jednim pogledom po cijelome tom zdanju i njegovim ubogim stanarima, preletio, dotakao ih se i otišao: »Nu ja nije-sam voljan pisati zapisnike ljudske bijede, niti preme-tati utočišta nevolje. Dobra je tuj malo vidjeti, sreće nimalo. Čemu da pišuć ražalostim i sebe i vas?« I ne može se reći da Šenoa nije vidio, vidio je i te kako: »Sve te komorice, izbice, sobice, svi ti čađavi, niski, vlažni i truli zakuci, puni su puncati živih ljudi. Pa kakovih! Bože moj! Ne ima te riječi pod koju da strpam svu tu čeljad. Reko bih 'žuljevi' su to ili 'kurja oka' zagrebačkog žiteljstva.«³⁷ Slično je pokraj takve jedne

³⁵ *Pjesme I*, 13. Motiv kuće javlja se i u pjesmi *Proljeće 1918*, gdje se u prvom stihu kaže: »Evropa je danas kuća samotna, u kojoj zločin spi...«.
Konačno se taj motiv smirio u pjesmi *Naše ja je kao kuća stara*, u zbirci *Pjesme u tmuni*, BNP, Zagreb 1937, 57.

³⁶ *Novele*, 98.

³⁷ Šenoa je svoje opis kućerine intonirao vrlo smiono. Kuća ga, kao i Krležu kasnije, podsjeća na kavez! »Naskoro nadade mi se prilika da za-virim toj arhitektoničkoj nemani u utrobu. [...] Sad raz-umih zašto da debeli konzervativac svoju ogromnu gajbu malom

zagrebačke kućerine prošao i Vjenceslav Novak, u romanu *Informator*: »Stanovali smo u vrlo neuglednoj jednokatnoj kući donjega grada...« [...] »Mi smo stanovali na prvom katu u dvije niske sobice; pred njima bio je taman i uzan hodnik, a na kraju hodnika naprotiv jedne sobe čađava, ali dosta prostrana kuhinja. Neće mi se duljiti potanjim opisom našega stana; dosta je spomenuti, da nije bilo u čitavom stanu na podu cijele daske...«³⁸ Kao da Novak prekida pisanje upravo iz Šenoinih obzira, stilom zataškava, opservacijom ispušta, preskače. Ni na pamet mu ne pada da potraži krivce, da sakupi stanare i pokuša im objasniti razloge njihove bijede.

5.

Već je Brunetière, govoreći o metaforama Victora Hugoa,³⁹ izrekao istinitu tvrdnju da se prema metaforici određenog autora može spoznati karakter njegove fantazije. Ja bih samo napomenuo da ni ta autorova fantazija nije nešto statično i da se mijenja prema objektu

Kalifornijom smatra.« (*Sabrana djela*, sv. VI, priredio dr Slavko Ježić, Zagreb, Znanje 1963, str. 8. razm. I. F.). Čitav opis kuće iz kojega su uzeti navedeni odlomci proteže se do str. 10. A onaj »debeli konzervativac«, ako i nije nikakva najava Krležina »Velikog meštra«, služi na čast autorovu za pažanju i smislu za društvenu kritiku: »Da ste mu rekli da tu rugobu porušiti valja, da je i onako klimava i čađava, da sve to nije nego šupalj opanak, bio bi vam se ljudski nasmijao u brk: — Šta? Porušit? — znao je odgovorit kroz smijeh, lupkajući debelimi prsti po trbušini [!], — valjda nijesam pojeo ludih gljiva. [...] Ja, istinabog, ne bih htio u njoj stanovati, i ne treba mi toga, hvala Bogu, ali ta, kako velite, kućetina, nosi više kamata negoli akcije svih vaših štedionica, pa ako je i drvena, bolje je drvo nego i papir.« (*Isto*, str. 7—8, razm. I. F.). Malo kasnije bubnja taj rodoljubni kapitalist po velikoj srebrnoj burmutici, a sve dokazuje da Senoino pisanje nije prolazilo bez dubokih unutrašnjih protivriječja. O tome vidi i našu studiju *Vojnović između Senoe i Flauberta* u knjizi *Stilističke studije*, Naprijed, Zagreb 1959, 227—240.

³⁸ *Informator*, *Djela Vjenceslava Novaka*, sv. 3, priredio dr Slavko Ježić, Minerva, Zagreb 1932, strana 7—8.

³⁹ »Ako, međutim, ima predmeta s pomoću kojih pjesnik najčešće ili najradije gradi svoje metafore i svoja poređenja, ako ima takvih predmeta koji kao da se privlače i jedan drugog dozivaju u njegovim stihovima, onda će biti dopušteno i da ih brojimo; pa će se, možda, po frekvenciji nekih slika moći stvoriti i zaključak o prirodi njegove imaginacije.« (Ferdinand Brunetière, *Les Métaphores de Victor Hugo*, u časopisu »Revue des Deux Mondes«, LVIII, 1888, knjiga 85, str. 696.)

autorove inspiracije, prema motivu. Istina je to koju možemo pratiti i kroz sva Krležina djela, upravo zato što je Krleža pisac strastven i angažiran: on je uvijek u predmetu, uvijek s predmetom osobno obračunava, odnosno pristaje uza nj. Kritika je, često, pred Krležinim tekstovima ostajala zbunjena bujicom riječi, množinom slika koje kuljaju jedna za drugom, pa se sve čini kao da će pisac upravo izgubiti dah i zagrcnuti se, a onda se odjednom, zajedno s tom uskovitlanom rečenicom, nađemo na čistini za kojom je rečenica i težila. Bilo bi vrlo poučno proučiti harmoniju Krležine složene rečenice i afektivne vrijednosti njezina ustalasanog ritma. Isto vrijedi i za Krležinu metaforiku, ne samo za množinu slika kojom je ta proza ispunjena, nego i za karakter, upravo tematiku tih slika. A što je ta tematika — pretežno — sumorna, krvava i gorka, ne stoji do neke apstraktno shvaćene izopačene fantazije autorove, nego upravo do motiva kojima je autor zaokupljen. Govoreći o svojoj ratnoj lirici, napisao je Krleža i ove značajne riječi: »Sve je u toj lirici pogrebno, jer je sve oko nje, kada je nastajala, bilo isto tako pogrebno. Rađajući se kao odraz stanja i prilika, ona nije mogla da bude odvojena od neprekidnog razmišljanja nad otvorenim grobovima, i tako ni sama nije ništa drugo nego vječno pokapanje, sprovod i smrt.«⁴⁰ Htjeli smo istaći glavne misli ovih rečenica, a trebalo bi podvući sve; jer te iste riječi vrijede i za ostale dijelove Krležina ratnog stvaranja, posebno za zbirke novela *Hrvatski bog Mars* i *Novele*.

Došavši do spoznaje (ta je riječ, vidjeli smo, toliko karakteristična u ovoj noveli) da svi konci hrvatske tragedije vode do neuhvatljivog, naoko nestvarnog, a u zbilji svugdjeprisutnog Šefa, Kraljević se daje u potragu za njim, vrebaga, hoće da govori s njim, hoće da mu u lice baci svoju »Veliku Optužbu«. Uhodeći ga, Kraljević obilazi čitav onaj nekadašnji splet ulica, krčmetina i mesnica što se bio stisnuo oko Kaptola i Opatovine; opsjednut je mahnitom potrebom tog susreta, i sve što oko sebe vidi, sve na što nailazi, sve je pre-

⁴⁰ *Moja ratna lirika*, u XIII. svesku Sabranih djela *Evropa danas*, str. 40. Vidi *ovdje* str. 270—275.

kriveno tom vizijom. Pa ako je istina da je pejzaž samo duševno stanje, još je veća istina da okolina to duševno stanje determinira. Počinje to traganje za Šefom, za Velikom meštrom sviju hulja, Kraljevićevim potučanjem po blatu, po smeću potkaptolskih ulica. Štakori, krepane ribe, krvava utroba zaklane stoke, krčme, mesnice, pivnice:

»Same mesnice i mesnice, škuro osvjetljene, s crvenobijelo ispruganim krvavim krpama i oderanim trupovima zaklanih goveda, te sve zaudara po klaonici i pokolju i svježoj goveđoj krvi. A nad ovim mesnicama i krčmama, nad bludnicama i pijandurama, stoji Kaptol s masom debelih kanonika i velikom bijelom crkvom, čija zvona tutnje preko modrih vrbika na dalekim savskim ravnicama kao umorni glasnici koji još uvijek putuju a davno su pomrli razlozi zbog kojih se ti glasonoše miću svijetom.«⁴¹

Takav je Kraljevićev put kroz gusto načičkane mesnice gdje je sve krvavo pa 'zaudara po klaonici i pokolju'; treća je godina rata, pokolj je svuda u svijetu, i krv, i raskomadana trupla, a Kraljević stanuje u groznoj kućerini koja kao suluda lađa srlja u propast... Koje čudo ako mu odjednom, dok traži svoga velikog protivnika, onoga kranjčevićevskog Velikog Kostura, puca pred očima sva istina o tim mesarima »od kojih svaki nosi na svojoj duši preko deset hiljada goveđih (a u posljednje ratno vrijeme i barem toliko domobranskih) glava.«⁴²

Rečenica bačena u zgradu pokazuje jasno put Kraljevićeva pronicanja u stvarnost (njegove spoznaje!) i put kojim Krležin doživljaj, asocijativom, od krvi goveđe dolazi do osnovnog patosa svoje inspiracije, do nevine krvi ljudske. A onda mu, i autoru i njegovu junaku, odjednom sve puca pred očima: tu je korijen svega zla: »Ta mesarska sekta loče vino po kaptolskim krčmama, hrče i veseli se pobjedama na dalekom ratištu [...]«⁴³ i u tom vinskom raspoloženju postaje mu jasno da je sve zločin, krvlju poliven: »[...] i sve je

bilo pijano, krvavo i suludo, glupo kao raspuknuta krvavica i smrdljiva kranjska kobasa, ričet i pečena pra-seća glava.«⁴⁴ Ogorčenje je toliko da se prelijeva preko teksta u tim krvavim, mesarskim usporedbama bez kojih i ne bi moglo biti doživljeno: čas prije toga govori autor o caru Franji, spominje porculanske madone i svete Josipe »u ružičasto tapeciranim kristalnim okvirima«,⁴⁵ a onda, preko svega, taj mesarski jelovnik. I to sad, poput opisane mesarske orgije, traje dalje, autor više ne pušta iz ruku usporedbe koje mu jedine, u svojoj konkretnosti i u svojoj tužnoj simbolici, mogu prikazati stvarnost:

»Gazda carski pozvao je to večer uži krug svojih ličnih prijatelja na 'pisanu pečenu' i na 'krvavice', te je društvo najprije malo šnapaslalo, a onda počelo da trusi jednu litricu za drugom.«⁴⁶

Sluša Kraljević što se u tome pijanom mesarskom društvu govori, sluša te pijane fraze i odjednom mu do pameti dopire njihovo istinsko značenje:

»— Sve te gluposti nisu izmišljene sve je to istina! Ove debele svinje doista govore istinu! Zatukli su hiljade i hiljade egzistencija, z a k l a l i su masu svojih bližnjih, i to sve nije ni šala ni opereta, nego gorka hrvatska istina! I ova je krčma istina, glupa istina kao i ova p i s a n a p e č e n k a, izrezana iz cinički zaklane svinje, i čitav naš život nije ništa drugo nego ljudožderski ispečen ljudski bubreg.«⁴⁷

Posve jasno, taj se klaonički doživljaj stvarnosti, vizija u kojoj dominiraju mesari, sa svojim sklonostima i svojim pogledima, nameće i dalje uznemirenoj mašti Kraljevićevoj. Gledao je još jutros u jednom uredu zemljopisnu kartu svoje domovine, i puknulo mu je pred očima:

»Gleda Kraljević Kraljevinu, i najednom mu se ona prnjava platnena zemljopisna mapa, s političkim razdjeljenjem

⁴¹ *Novele*, 136—137, odnosno *Hiljadu i jedna smrt*, Minerva, Zagreb 1933, str. 262.

⁴² *isto*.

⁴³ *isto*.

⁴⁴ *Novele*, 139.

⁴⁵ *Isto*; usp. *ovdje* bilj. 39.

⁴⁶ *isto*.

⁴⁷ *isto*.

i njemačkom posvetom grofu banu Jelačiću, pričinja neizrecivim misterijem, i Kraljeviću se počinje da uvlači pod kožu strah, neodređen, ali jezovit. Postaje Kraljeviću jasno da ta nesretna zemlja između Save i Drave visi u zraku. Taj komad zemlje naprosto je istrgnut otkud kao komadina modro-crvenog mesa, bačen je amo na taj pljesnivi zid, pa se tu izobličio do neshvatljivo bizarne zemljopisne pojave. A sve se te životne arterije toga geopolitičkoga tijela pokidale pa žalosno strše spram Gyékényesa i Graza, spram Sarajeva i Budima i Trsta. O, kako se žalosno svijaju ceste i željezničke linije, što su izbile na sjever preko Drave i Dunava, i na jug preko Save i Une a na zapad preko Sutle, kao ticala krepanog bizarnog puža, kome je kućica Velebit, a glava mu je kod Zemuna. Netko je sve te puževe žile posjekao i pokidao, komadinu mesa iz tog nesretnog tijela istrгнуo, pa se žile i nervi kao pokidane vitice vinjage ili žile otvorenih rana svijaju i pogibaju. Zuri tako Kraljević u ono istrgnuto hrvatsko izranjeno meso, i biva mu jasno kako sav sok što teče tim arterijama mora da se iscijedi, i kako život mora da uginu u toj osamljenoj i odbačenoj komadini hrvatskoga mesa.⁴⁸

Mogle bi se sad nastaviti te okrutne, anatomske okrutne slike kojima pisac prikazuje rađanje svijesti u Kraljeviću, da se dalje tako ne može i da nešto treba učiniti. No nama je ovdje bilo prije svega do toga da pokažemo kako iz Krležine stvarnošću determinirane inspiracije posve zakonito šikljaju jedinstvene, koherentno povezano slike i oblikuju se u doživljajno cjelovit izraz. Potanja analiza još bi jače potvrdila to zapažanje.

6.

Nego, u maločas navedenim razmatranjima Kraljevićevim ima još jedno mjesto, značajno za razumijevanje novele: »Netko je sve te puževe žile posjekao i pokidao...« Novela je i sagrađena na sukobu Kraljevića i toga simboličnog gospodara hrvatskog udesa. Ta je

⁴⁸ *Novela*, 140—141. Iz prve rečenice odlomka jasno je zašto se junak zove Ljubo Kraljević: on ljubi Kraljevinu, domovinu, on je dakle, domoljub.

tematika, upravo taj lik Nekoga (odnosno Nečega) što nije i ne može biti vrhunaravno i nadzemaljsko, a djeluje kao da takvo jest, taj je motiv Krležu mučio upravo u to vrijeme. Ratna Krležina lirika puna je njegovih nagovještaja. »Nočas, kad Nevidljiv je Netko...«,⁴⁹ »O užasni Netko nožem u srcu Vašem kopa!«⁵⁰ »Nepoznat Netko donio je Jesen...«,⁵¹ »Sad tih po ulicama hoda / Crni Lupež, svih zločina kralj...«,⁵² »O, sada noću Nepoznati Netko / Drma i lomi kvake...«,⁵³ »Cijeli dan ruje Nečisti Netko po mojoj duši...«,⁵⁴ »O Veliko Bezglavo Nešto, proketo ime tvoje...«,⁵⁵ »...ili siti Nitkov, koji jede i diše«⁵⁶ i tako dalje. Primjera ima još, no svi oni govore da je Krležu u taj čas nesklad i rugobu stvarnosti doživljavao upravo u lirskoj personifikaciji društvenih odnosa i prirodnih pojava. No najpuniji oblik i smisao dobio je taj Netko upravo u ovoj noveli, gdje je postao šef svemoćnog, savršeno organiziranog kapitalističkog poduzeća.⁵⁷ A kako su posljedice

⁴⁹ *Pjesma*, *PJESME I*, 7.

⁵⁰ *Razdrti psalam*, *PJESME I*, 14.

⁵¹ *Jesenja pjesma*, *PJESME I*, 22.

⁵² *Rat*, *PJESME III*, 3.

⁵³ *isto*.

⁵⁴ *Hiljadudevstososedamnaesti katolički Uskrs*, *PJESME III*, 20.

⁵⁵ *Veliki petak 1919*, *PJESME III*, 23.

⁵⁶ *Pjesma naših dana*, *PJESME III*, 29.

⁵⁷ Evo još jedne potvrde tome mišljenju:

»Uvijek jedan te isti motiv za scenu: Firma *Mors, Comp. Co.* Prokurista firme *Mors Comp. Co.*, slinavi smrdljivko, koji slaboumno uzdiše, vječno zabezeknut: Ahà, ahà, ahà... Zaruđujući prekovremeno taj knjigovođa Smrti kupuje svojoj djeci vruće marone, a ženi kartu za *Veselu udovicu*. Sjajno.

Zgrbila se krezuba mizerija od crva činovničkog u trgovini mrtvačkih ljesova: velika, brušena, dvokrilna, kristalna vrata od skupog stakla sa graviranim simbolima gospodske tzv. prvorazredne Smrti. Vidi se po svemu solidna firma. Posao ide dobro. Knjigovođa Smrti kod svog prokurističkog pulta podjednako zabezeknut nad ogromnom količinom narudžaba, koje stižu telefonski. Telefon konstantno zvoni, konstantno pljušti pljusak Smrti. Kolosalno... Ahà, ahà, ahà.

On se slini od pomisli na postotke, na marone, na *Veselu udovicu*,... — Ahà, ahà, ahà, halo, halo, halo, ovdje Kostur i drugovi. Skeletno poduzeće na veliko, da, da, da, ahà, ahà, ahà, jest, jest, jest, molim, molim, bit ćete služeni. Sjajno. Velika željeznička nesreća! Molim! 7022-jica pala na fronti. Kolosalno... Ovo je centrala za brze pogrebe od svih mogućih vrsta smrti: od kanonade, od bastonade, od kolere, od gladi, od ratova, od

njegova poslovanja tragične, to je jasno da je on šef pogrebnog zavoda: on je personifikacija one iste sile koja nas je gurnula u rat, koja nas je zakrivila u našoj rođenoj kući, koja je raskomadala naše narodno tijelo, koja je od naše domovine načinila mesnicu:

»On želi da koncentrira sve u jednu gomilu, da uzmogne sve najedanput uništiti! Cijelu će našu kuću srušiti i smrviti! Zato je i nadražio te moralno slijepe i gluhoonijeme životinje u kavezima jedne protiv drugih, da se bolje kolju i žderu i razdiru i mrcvare. Svi smo mi njegove životinje u njegovim kavezima i zato mu plaćamo stanarinu, i njegova roba, kojom trguje kao politikant, zameće međunarodne kavge i ubire mrtvarinu, i sve će nas preko Ha-pe-ze-a liferovati velikoj internacionalnoj firmi *Skelet & Comp.* Sve zlo vodi sintetički u njegov mozak. Tamo se rodila ta prljava inicijativa krvavoga grobarskog profita: klanja i pokajanja, trovanja i ratovanja, krvarine i pogrebne.«⁵⁸

Još nešto nameće se nedvoumno nakon čitanja *Velikog meštra sviju hulja*, potkrijepljeno sad i podacima, psihičkim i stvarnim, iz dnevnika *Davni dani*: naporedo s pojavom lika neprijateljskog Nekog, koji upravlja sudbinom hrvatskog čovjeka, javlja se i potreba književnosti koja će to stanje negirati, prevladati. Javlja se i pojam drugoga 'nekog', koji će u poludjeljoj kući nadglasati prepirke stanara i ukazati na besmislenost njihovih svađi, javlja se lik Ljube Kraljevića, koji od uvodnog monologa do konačnog poklika, od nervčika do svjesnog negatora hrvatskog udesa, raste u aktivnog borca. Ljubo Kraljević izraz je te svijesti da se treba složiti, skupiti, nastupiti zajednički, svi, u jedan mah:

»Ta misao koja mu je samo na hip sinula, učinila mu se neodoljivom, i on je u čudnoj krvavoj nervozi izjurio na hodnik, otključao vrata i počeo da viče glasom hrapavim i promuklim:

kretenizma. Molim! Bit ćete služeni! Ahà, ahà, ahà. Stopedesetero djece u Capljini od gladi pomrlo. Sjajno! Molim dalje...« (DD, 441—442, razm. I. F.)

⁵⁸ *Novele*, 135.

— Gospodo! Partaje! Partaje prvog i drugog i trećeg kata! Partaje-e! Halo! Partaje-e-e-e! U pomoć! U pomoć! U pomoć!«⁵⁹

Tim se prodornim poklikom završava novela. I na pitanje zašto je Krležino pisanje često tako sumorno, dio odgovora može se naći i u ovoj noveli. Krleža je, po vlastitom priznanju, u književnost ušao sa željom da propovijeda ljubav »prema čovjeku kao takvom«, bez imalo obzira na bilo kakve historijske razlike.⁶⁰ U tome je on vidio i svoje poslanje. No već mu je tada bilo jasno da će književnik koji samo pokušava da proglasi takav program, ponijeti na sebi teret što ga osjeća i Ljubo Kraljević iz novele:

»Bude li nekome od naših uspelo da zagrabi u ovu doista istinitu oko nas strahotu, svi će se blijeđi lirizmi oko njega izdimiti kao bespredmetni, istog hipa. 'Novo' u Evropi danas može da bude međunarodno, nadnarodno, a sve je ostalo stara krama [...].⁶¹ Literat treba da bude u prvom redu mislilac, koji o nekim stvarima misli jasno, stvarno i posve logično. Literat, ako je dostojan svoga poziva, treba da (kao učenjak) na preparatima objašnjava pojedine primjere, i da znade u svakom pojedinom slučaju šta hoće. On treba da prikazuje život u koordinatama vremena i prostora, stvarno i istinito, naime tako kako on vidi, a ne da prepisuje ono što je vidio već napisano.«⁶²

Četrdeset godina poslije Kraljevića i »*davnih dana*« nama je jasno da je taj »netko od naših«, taj literat, odlučio biti Krleža sam.

⁵⁹ *Novele*, 151.

⁶⁰ »U Skoplju godine 1913, juna mjeseca, o svemu tome imao sam neobično jasne slike, uvjeren da se sve to može izraziti stihovima dva i po metra dugim. U onome trenutku sloma svih ovozemaljskih vrijednosti, dječaćkih dragih iluzija, samoobmana i megalomanije, meni se objasnilo da jedina prava i tog poziva dostojna misija umjetnika (u takvome kaosu u kakvome mi živimo), ne može da bude drugo, nego da propovijeda ljubav prema čovjeku kao takvom, bez obzira na meridijane, paralele, boju masti, države, nacije ili kontinente. Ne, dakle, za nekog rasnog ili narodnog čovjeka u isključivom smislu, nego za sve ono bijedno i najbjednije ljudsko u nama uopće.« (DD, 148, razm. I. F.)

⁶¹ DD, 149, razm. I. F.

⁶² DD, 157—158, razm. I. F.

IZ NAJNOVIJEGA KRLEŽE

Tehnika monologa i dijaloga*

Prisustvujemo već nekoliko godina postupnom objavljivanju najvećega Krležinog teksta i valjda najobuhvatnije hrvatske knjige uopće, monumentalnog romana *Zastave*. Iako još nedovršen, roman pokazuje svoju polidimenzionalnost i višestruku slojevitost. Kritika je već jednoglasno zapazila i u punoj mjeri istakla bogatstvo tema i splet problematike koja od ovog djela čini nacionalnu knjigu u pravom značenju riječi. Svrha je ovih redaka da pokažu kako se djelo do te visine izdiglo ne samo zahvaljujući superiornoj primjeni već odavno dosegnutih postupaka autorovih, nego je ono, zahvativši s neobičnom silinom u temeljna pitanja nacionalne historije i pojedinačnih reprezentativnih sudbina, vrlo često bilo u prilici da inauguriira nove postupke, novu tehnologiju romana i prikazivanja likova u njemu. Zadržat ćemo se na tehnici prikazivanja izgovorene odnosno mišljene riječi.

Teoretska pitanja izravnoga i neizravnoga prenošenja riječi, i to upravo na mladenačkom, preko pola stoljeća starom tekstu *Davnih dana*, već smo prikazali.¹ Ujedno smo pokazali Krležinu specifičnost u stilskom postupku koji se javio sredinom prošlog stoljeća, a sve više otimlje maha u modernoj prozi: analizirali smo takozvani slobodni nepravni govor. Ovdje ćemo, na najsvježijem Krležinu tekstu, prikazati stilske vrednote i intonacijski intenzitet različitih nijansa upravnog i neupravnog monologa odnosno dijaloga.

* *Zastave*, V. knjiga; »Forum« 1968, br. 4

¹ *Jedna stilska osobina »Davnih dana«*, Zagreb vidi ovdje str. 291—309.

Nešto o kontekstu. *Anabaza Kamila Emeričkog* (točnije rečeno njezin treći nastavak: prva dva objavljena su u »Forumu« 1968 br. 1 i 2—3) sva je sazdana od reminiscencija Kamilovih nakon ranjavanja i nakon ungarisvajskirhenskog bolovanja. Ponovna vraćanja na već »događene« događaje uobičajena su ali neobično sugestivna tehnička inovacija u ovom romanu. On, dođuše, obuhvaća »svega« deset godina, samo što se to desetljeće neprestano obnavlja pred ličnostima i čitaocima romana: kada god Pripovjedačev pogled iznova padne na događaje, već ranije jednom ili dvaput prikazane ili najavljene, uvijek je taj krug zapravo spirala koja se penje. Nalazimo se na »istome« mjestu, ali punije, bogatije, viš e. Individualna i kolektivna povijest osvjetljuje se s novih pozicija, nove pozicije određuju se i različitošću ocjenjivanja onoga što je prošlo. Sadašnjost je determinirana prošlošću, prošlost se nadnosi nad budućnost koja i nije ništa drugo nego prevladana, korigirana, humanizirana prošlost.

U Kamilovoj anabazi osnovna pretpostavka i jest ova sadašnjost kroz koju neprestano, nezadrživo struji rijeka prošlih događaja. Zanimljivo je međutim pogledati na koji se način ti događaji prikazuju čitaocu, odnosno kako se oni iznose tamo gdje je čitalac najavljen kao pretpostavka pripovijedanja, dakle u onim dijelovima gdje se Pripovjedač javlja kao posrednik između čitaoca i junaka, i u onim dijelovima koji predstavljaju Kamilovo rekreiranje i komentiranje događaja — riječju ono što se danas obilježava terminom »struje svijesti«. U širem smislu, gramatički rečeno — i tamo gdje je u pitanju monolog i gdje je u pitanju dijalog — radi se o takozvanom slobodnom nepravnom govoru, odnosno o njegovim varijacijama. Ovdje će biti govora pretežno o situacijama koje prethodnom analizom nismo obuhvatili.

Evo klasičnog *sng*:

»Nekoliko dana pred Sarajevom (a bila je subota), kad se poslije završenih ispita Sedamnaesta spremala da krene na manevre, a bila je subota, bila je sasvim sigurno subota, jer za sutrašnji dan u dnevnoj zapovijedi bilo je određeno da nedjelja ne će biti slobodna (pošto se čitav cirkus sprema

na put, fasuje se puna ratna sprema, vade se mitraljezi iz vazelina, primaju se nova sedla, oprema, remontni konji, bruse se sablje, nervozna galama, ratna municija, sijeno, slama, gunjevi, provijant), i usred glasnog rusvaja i nervozne trke donio je ordonanc sa porte Emeričkome pismo Kamenka Šošćarića da je doputovao sa kolegom Weltijem u važnoj stvari. *Čekaju na porti hitan odgovor, a ostat će po potrebi i preko nedjelje ako se Kamilo iz službenih razloga eventualno danas ne bi mogao s njima sastati kod 'Mađarskog kralja', gdje su uzeli sobu.*« (538—539)²

Istaknuti dio citata (»Čekaju na porti [...] gdje su uzeli sobu«) uzoran je primjer *sng*-a. Tekst se od ostalog, koji mu prethodi, jasno odvaja i po intonaciji. Uostalom, upotreba *sng*-a često i ide za tim da se tuđe misli, izjave, poruke (ovdje je to odista poruka) što je moguće više objektiviziraju, da bi se Pripovjedač upravo intonacijom odvojio od njih. I dok u prethodnim rečenicama sve vrví od zbivanja, kretanja, komešanja — koje se izražava snažnim inverzijama i gomilanjima glagola na početku rečenice (*fasuje se, vade se, primaju se, bruse se*), odjednom se poruka (*važna stvar*) izražava odsječnim ritmom saopćenja poslije kojega dvojbe nema. Kamilo, međutim, predosjeća što ta dvojica nose, to su ona dvojica bezličnih lica, prenosnici tuđih neugodnih poruka, pojave koje se stoljećima javljaju u sličnim situacijama, osobe voljne pristati na ulogu crnih glasnika. To se predosjećanje i izrijekom javlja u odlomku niže, gdje Pripovjedač sam napominje: »Predosjećajući da su kolege stigli po neugodnom poslu...« Odlomak prije taj se predosjećaj izražava adekvatnim stilskim sredstvom, slobodnim neupravnim govorom:

»i tako je Kamilo, kao novopečeni husarski kadetaspirant, odzveketao svojim ostrugama i husarskom sabljetinom na portu da se pozdravi sa gospodom kolegama i da ugovori sastanak poslije dnevne zapovijedi, *jer je večeras slobodan, ima izlaz do jedanaest sati, znači u šest sati, i to ne kod 'Mađarskog kralja', nego u kavani Ferencza Deáka, i tamo mogu ostati i na večeri u restoranu.*« (539)

² Svi brojevi u zagradama označavaju stranice 4. broja »Forum« 1968.

Odlomak je vrijedan pažnje jer se istaknuti *sng* javlja, zapravo, kao odzvuk prethodnoga: Kamilo je objavljeno da ga gospoda čekaju na porti, ordonanc s porte prenosi njihove riječi (»Čekaju na porti...«), odgovor svoj prenosi Kamilo sam, a kako se radi o istoj vrsti obavijesti, o ugovaranju mjesta gdje da se sastanu, kako se radi o već spomenutom predosjećaju da će razgovor biti mučan, kako razgovor, zapravo, nije ni počeo, nema još uvijek u pravom smislu izgovoreni riječi, stoga se i one prenose u *sng*-u. Time je, nekako, ravnovjesje uspostavljeno i pravi dijalog, žestok i nervozan, može početi.

»Razdražen nametljivom drskošću ovog švapskog prevejanca, koga je morao doslovno podučavati o najosnovnijim detaljima hrvatske, a naročito pak srbijanske historijske svijesti, Kamilo se ogradio ponovo, da on, što se tiče njega lično, ne priznaje nikakve moralne ni političke kontrole! 'Ovim telcima trebalo bi objasniti da su im mozgovi šupljiji od orahove ljuske, da pojma nemaju o prostoru i o vremenu u kome živimo, da ne vode računa o neposrednim pitanjima, koja bi trebalo ne samo uočiti nego i temeljito razmisliti kako da se stvarno uzmu u ruke', i tako je pokušao da još jedanput riskira i da ponovi, 'neka gospoda citiraju što ih je volja, što nema, napokon, nekakvog praktičnog smisla, jer sve, što bi imao da kaže, bila bi samo parafraza onoga što je već napisao u svojim tezama.'« (550)

Odlomak zanimljiv zbog nekoliko ravnina na kojima se odvija ovaj dijalog — monolog. Prvo *sng* »da on, što se tiče njega lično, ne priznaje nikakve moralne ni političke kontrole!«. Zatim Kamilovo istovremeno razmišljanje o sugovornicima. Ono je, za razliku od prethodnog teksta, u prvom licu, iako se to prvo lice ničim ne izriče: »Ovim telcima trebalo bi objasniti...«, zatim ponovo, još jednom, *sng* sa znancima navoda, da se pokaže težina stava, da se istakne postojanost uvjerenja, da bi — konačno — ona posve eksternirana invektiva, ona nervozna misao o Bregalnici, dobila što jasniji izraz. No potrebno je razmotriti prethodni *sng*. Kažu pravila da taj postupak, materijalno, donosi iste riječi koje su u stvarnosti bile izgovorene, s jedinom razlikom što su glagolski oblici iz prvog lica prebačeni u treće.

Pokušajmo vratiti lica prema shemi, vidjet ćemo da u ovom slučaju nije posve tako: »Gospodo, citirajte što vas je volja, što nema, napokon, nikakvog praktičnog smisla, jer sve što bih imao da kažem bila bi samo parafraza onog što sam već napisao u svojim tezama«. Da su ovako napisane, te se riječi — grafički — ne bi mogle ničim izdvojiti iz upravnoga govora koji slijedi: »Dakle, dobro, o Bregalnici! S tom prokletom Bregalnicom sve je počelo...« A ovdje se ne radi samo o mogućnosti *sng*-a da transpozicijom gramatičkog lica izrazi iste misli, nego o činjenici da *sng* označava rastuću gradaciju uzbuđenja kojim su prožete Kamilove riječi: prvo Pripovjedačev komentar koji daje opći tonaliteta odlomku (»Razdražen nametljivom drskošću...«), zatim neupravni govor, upravo razmišljanje Kamilovo (»Ovim telcima trebalo bi...«), zatim *sng* (»neka gospoda citiraju...«) i konačno upravni govor koji se označuje, kako i sam Pripovjedačev kasniji komentar kaže, »sve serioznije, sve temperamentnije, sa porastom tona«.

Usporednost razmišljanja, monologa i dijaloga u ovom tekstu jedna je od njegovih glavnih osobina. Kratak ali neobično ilustrativan primjer daje nam razgovor između Kamila i starog Emeričkog u izvanrednoj sceni Kamilova noćnog opijanja. Sjedi Kamilo i pije, noć je, pretoplo mu je, otvorio je prozore, znoj na čelu ohladio mu se od noćne svježine, stari se pojavio u sobi i zabrinuto se obraća sinu:

— Kako god želiš, sine, zar ne, pa eno ti u Jurjevskoj čitav kat na dispoziciju, a sam si se odlučio za Ladanje, oprost, ja nisam bio za to, ako nisi zaboravio, pa dobro, a kuda ti se žuri, te si jedva stigao i već da putuješ, uzeo je stari u ruke jednu butelju burgunca, pa drugu, pa treću, da se osvjedoči na svjetlosti lampe da li su prazne, »i prva prazna i druga, prazne su, vidi se, popio je čovjek dvije flaše burgunca, čast, a sada loče ovu kugu i koleru«, podigao je flašu sa šljivovicom i, pomirisavši je, s gađenjem je otklonio, prošetao se do kredenca, vratio se sa buteljom konjaka, natočio sebi pola čaše i iskapio.

— A zašto ne piješ konjak, ako ti se pije, pa ipak bolji je od ove tvoje svinjarije, odakle su samo izvukli ovaj smrad?« (562)

Između dvije jasno označene očve intervencije (»— Kako god želiš, sine...« i, na kraju, »— A zašto ne piješ konjak...«) situacija je, kao često u Krleže, scen-ska; stari, zaogrnut u svoju noćnu kapucinsku mantiju, zabrinut iskreno, pokušava miriti sina; između oca i sina vodi se jedan od rijetkih pomirljivih dijaloga, rijetkih i u *Zastavama*, i u Krležinu opusu uopće. Riječi staroga prožima diskretna, nenametljiva, pomirljiva očinska ljubav. Stari svog sina ne razumije potpuno, ali osjeća da on brine brige puno veće od onih koje mogu moriti pojedinca,

»pa dobro, a kuda ti se žuri, te si jedva stigao i već da putuješ, uzeo je stari u ruke jednu butelju burgunca, pa drugu pa treću«

»i već da putuješ, uzeo je stari u ruke«; verbum dicendi ovdje je izostavljen, nije potreban: »i već da putuješ, [rekao je stari] i uzeo u ruke«, moglo se napisati i tako, ali bilo bi to ne samo suvišno nego i slabije, suvišno u ovoj toploj sceni u kojoj to uznemireno uzimanje butelje u ruku govori više nego ikakav prazni glagol izricanja. Uostalom, evo nastavka:

»da se osvjedoči na svjetlosti lampe da li su prazne, 'i prva prazna, i druga, prazne su, vidi se, popio je čovjek dvije flaše burgunca, čast, a sada loče ovu kugu i koleru', podigao je flašu sa šljivovicom.«

Sve ono što je među navodnicima, sve je to Pripovjedač rekao sam za sebe, sve je to *m i š l j e n o*, ali na jednoj drugoj ravnini, ne na onoj na kojoj stari vodi dijalog sa sinom, i na kojoj će ga nastaviti. Ovaj majstorski unutrašnji monolog, upravo u istovremenosti izgovorenih riječi i kretanja na »pozornici« ima karakter nekog dobroćudno-zabrinutog *a parte*, izgovorenog za sebe, ili točnije za čitaoca. Potrebno je to istaknuti zato što bi se potpunije moglo reći da Krleža u *Zastavama*, nije samo dramatičar nego i pisac uputa režiseru odnosno glumcima, kako je to i učinio u nekoliko svojih drama.

Slična je, po efikasnosti i Kamilova upadica u vlastiti tekst na kraju ovoga, kao i neuspjelog ali ipak pomirljivo završenog razgovora. Stari Emerički pokazuje du-

boko razumijevanje za kralja Petra Karadorđevića i za njegov strah da ga vlastiti oficiri ne ustrijele »kao psa«:

»— A molim te, a tko bi ga ustrijelio i zašto, razvedrio se Kamilo nasmijan, »ovo je dobro kako sebi Stari zamišlja ovu dvorsku priču«, nemoj se ljutiti, tata, ovom vrstom feljtonistike bave se 'Pester Lloyd' i 'Pressa'.« (569)

Dovoljno je pogledati tekst stavljen među navodnike pa se uvjeriti o posve osebujnoj, istovremenoj dvostrukoj dijaloškoj situaciji: Kamilo odgovara ocu a u isti čas objašnjava Pripovjedačev komentar (»razvedrio se Kamilo nasmijan«), isto onako kako je to učinio stari u gore navedenom primjeru.

Tehnika *sng* omogućuje Pripovjedaču da intonacijom (koja je uvijek najснаžnije oružje ovog postupka) prikaže ličnost koja govori, odnosno piše — svejedno —, u svakom slučaju koja izjavljuje. Doktor Čavka, »probani vještak u kurijalnom dodvoravanju«, kako ga kasnije obilježava Pripovjedač, ne bi mogao pred čitačevim očima dobiti potrebnu dimenziju i vjerodostojnu susretljivost kad njegovo pismo, pisano, dakako, u prvom licu, ne bi bilo transponirano u treće lice i time, odjednom, poprimilo blago ironičnu intonaciju bez koje Pripovjedačev komentar ostaje tvrdnja umjesto da bude evokacija, kreacija. Međutim:

»Sa peštanskom i bečkom štampom stiglo je Čavkino nadasve uslužno pismo, »kako mu je čast upozoriti Kamila na obavijest, štampanu u 'Pester Lloyd' prije dva dana, u vezi s nekim novim propisima za superarbitrirane rezervne oficire razriješene po sanitetskoj komisiji frontne službe, da se u smislu naredbe c. i kr. Ratnog ministarstva od tog i tog datuma imaju držati uputa koje u sporazumu sa kr. ug. Ministarstvom rata reguliraju tu proceduru, za svu gospodu rezervne oficire, bez razlike da li pripadaju c. i kr. zajedničkim, c. i kr. landverskim ili kraljevskim ugarsko-hrvatskim domobranskim kontingentima«.

Doktor Čavka, oprobani vještak u kurijalnom dodvoravanju, obratio se Kamilu, zaista dobronamjerno, »da mu je poznato kako je Kamilov slučaj superarbitraciono riješen i kako ova njegova sugestija zasada nema nikakve praktične svrhe, ali kako je, isto tako, prije dva-tri dana, objavljen u 'Narodnim novinama' Natječaj gore navedenog c. i kr. Ratnog ministarstva za eventualni angažman superarbitrira-

nih oficira u Prijevodnom odsjeku Ministarstva u Beču, a uvjeti za prijem u cijelosti odgovaraju Kamilovim sposobnostima (poznavanje u pismu i govoru — osim tri državna jezika, njemačkog, mađarskog i hrvatskog — još i jedan strani, francuski ili engleski), to Čavka šalje u prilogu uz 'Pester Lloyd' i navedeni broj 'Narodnih novina' na blagohotno raspoloženje. On ne bi ni u kom slučaju gnjavio Kamila da slučajno nije stekao negativno iskustvo, jer jedan od njegovih znanaca, banski perovodni vježbenik, sa 60% invaliditeta i sedam mjeseci frontne službe, kao superarbitriran, dodijeljen u jednu Arbeiterhilfskompaniju, otputovao je s tom kompanijom na talijansku frontu, a tamo je direktno uvršten u prve linije, i on javlja taj apsurd Kamilu ad captandam benevolentiam, s najboljim željama i dubokim poštovanjem«. (531)

Čega sve tu nema! »Nadasve uslužno pismo« Čavkino tako je i najavljeno, ali dalje, ono o svojoj uslužnosti, o Čavkinim željama i poštovanju govori ne samo svojim sadržajem nego i svojim tonom. »Čast mi je upozoriti Vas« jamačno je napisao Čavka, ali njegova susretljiva službouljudnost, poznata nam još iz davnih, uvodnih scena iz prve knjige romana, ne bi bila prikazana u potpunosti da mu Pripovjedač, upravo zbog njegove želje za diskretnom povučenošću i u isto vrijeme i za dobronamjernom upornošću, nije oduzeo izravni ton prvog lica. Prebacivši ga u treće, Pripovjedač je povećao distancu ali, ujedno, i birokratski formalizam. Fraza postaje tečnija, usluga, tobože, još prirodnija, još usputnija, ali zabrinutost za Kamilov slučaj veća. On se Kamilu obraća »zaista dobronamjerno:«

njemu je poznato kako je Kamilov slučaj [...] i kako ova *njegova* sugestija [...] ali kako je, isto tako, prije dva-tri dana [...] to *Čavka* šalje u prilogu [...].
On ne bi ni u kom slučaju gnjavio Kamila da [*on*] slučajno nije stekao negativno iskustvo [...] i *on* javlja taj apsurd Kamilu,
ad captandam benevolentiam,
s najboljim željama
i dubokim poštovanjem.

Vratimo li ove Čavkine naklone i uslužnost u prvo lice, kako su i bili formulirani, izgubit će oni snagu »kurijal-

nog dodvoravanja«. Jer u tom slučaju čitali bismo ih, i davali im interpretaciju koju im — doduše — i ovako damo, ali bi se ona morala zasnivati na dodatnom komentaru Pripovjedačevom. Ovako Pripovjedač, zajedno s Kamilom i s nama, čita Čavkino pismo i dodaje mu — gramatičkom transpozicijom — potrebni komentar, intonaciju, pa se ono, u našem čitanju, prelama već kroz drugu prizmu: prvo Kamilovu-Pripovjedačevu, a zatim našu. Koliko je to dvostruko filtriranje izvanredan stilski postupak, je pokazao očito navedeni primjer.

Konačno, u Kamilovoj »anabazi« osnovna pogodba i jest ovo prepletanje vremēnā, ova čudna, bolna, uništavajuća istovremenost zbivanja, sadašnjosti i prošlosti, memorije neumoljive, stroge, koja se ne odriče svog prava da odredi smisao događajima i događaja koji tu memoriju stavljaju u »pokret«. Prepletene u toj istovremenosti, stvari, zbivanja, misli postaju simbol jedni drugima. Paradoksalno: Kamilu dolazi da se ubije u jednom svijetu u kojemu, čini mu se, ništa više nema smisla: naporedo se lista i medicinski leksikon, i korespondencija Marije Terezije, i Nietzsche, i Weininger; nestati, ukloniti se, to bi — čini se Kamilu — bilo najbolje; — paradoksalno, u svijetu u kojemu je sve poremećeno i u kojemu su izgubljene sve kauzalne veze, javlja se Pripovjedačev smisao i kauzalnost koju on uspostavlja. Nemojmo zaboraviti, ovaj se gusti tekst, pun unutrašnje arhitektonike i uzročnih koresponzija, otvara zloslutnim pljuskom kiše koja tuče po starim, trulim crepovima, čuje se crna vjetrina kako huji kroz stari dom. A iznad svega, simbolično, javlja se, kroz noćnu tišinu, sova: »Proletjela je jedna sova kroz snop svjetlosti otvorenog prozora. Dostojanstveno. Bezglasno rasplinuo se šum sovinih krila [...]« (529). I odmah dalje: »[...] i sve, sve u što smo vjerovali, sve je fikcija... Sve se rasplinulo. Bezglasno. Kao ona sova što je proletjela nečujno i nestala.« (530) A sad, kad se sve dogodilo, i kad je sve jasno, prije onog divnog »rekvijema za Srbiju« (561), ponovo sova, kao simbol zloslutne stvarnosti i potrebe da se nešto odluči. Dugi monolog

koji će trajati nekoliko stranica, i koji će kulminirati očevim tihim, nečujnim ulaskom u sobu, otvara se majstorskom scenom:

»Počeo je naglas čitati *Menschliches allzu Menschliches*, stranicu po stranicu, slaboumno, a onda je nastala tišina. Podmukla. Na klaviru pjevucka stara lampa na brončanoj vazi sa bosonogim amoretima koji vješaju girlande od ruža oko reljefnih korintskih pijedestala, čipkasto stakleno bijelo sjenilo obasjava čitavu sobu mrtvačkim sjajem, tišina je, nigdje glasa. U krošnjama na terasi sneni lepet krila, cvrkuću ptice zbudjene u polusnu, vrisak ranjene utrobe, u panici, pred sovom, a tu, na stolu, u žutom odsjaju petrolejke sa stropa, kroz masu sitnih, kao vreća maka prosutih crnih slova povjerljivog izvještaja banske zemunske ispostave, kao da je odjednom netko nožem razrezao bijeli list, stranica se sva rasula kao rasparana, sva ona nepregledna masa slova rasula se do evidentnog besmisla, a čuje se razgovijetno kako netko iz tmine jasno i jednolično konjugira »čekamo«, »čekate«, »čekaju«, i tako, listajući korespondencijom Marije Terezije i van Swietenana, uzima Kamilu Weininger: *Über die letzten Dinge*, kad je nekoliko dana pred svoju smrt zapisao, kao usput, da se ubija da ne bi morao nekoga drugog ubiti, »a to je zvučalo kao fraza, paranoidna grafomanija, krvava, potpuno besmislena, pubertetska, i tko bi mogao odrediti do kog stupnja isprazna i bespredmetna? Trebalo bi se raskrvariti. Weininger je bio pomalo i snob. Čemu mu je bilo potrebno da se ustrijeli pod krovom gdje je umro Beethoven, ali Weininger je, eto, ipak zalupio vratima i nestao, s pravom, dokazavši da je bio netko, kao i Glanz, a kad bismo sada prešli prijeko u svoju sobu, tiho, na prstima, i kad bi u ovoj apsolutnoj ladanjskoj tišini odjeknuo hitac, bio bi to kukavan bijeg pred ispitom za koji nismo imali snage da ga položimo. Za likvidaciju sebe samoga potrebna je prije svega snaga karaktera, a kad je čovjek duhovno tako trom te vlastitom snagom nije prohodao još ni koraka, nema prava na tu vrstu smiješno kukavne logike.«

Uz trajno sramotno osjećaj krivnje i prljavštine, brodolomna nemoć, resignacija, grobovi, ratovi, vješala, umorstva, ogromna masa grobova, jalovo trzanje da se čovjek uzvisi, da se oslobodi idiotske gravitacije gluposti koja ga vuče k sebi, pljušti siva, antipatična kiša, a sova se u starom ladanjskom tornju uznemirila. Slijeće i oblijeće krov kurije, čuje se krik ranjene ptice u sovinom kljunu, po svoj prilici hrani svoje mlade, a jedan bijeli leptir uletio

je iz kiše i prokisao klonuo pod svjetiljkom. Nad klavirom, ispod velikog ovalnog zlatnog ogledala, zamirisale su ruže. »Kasne jesenske ruže. Gusta opojna aroma guste Anine kose. Sve ovo što se zbiva samo je početak, sve je to još uvijek idila spram nečega što se kao prokletstvo nadvilo nad Ladanje, nad gladnu zagorsku zemlju. U magli nedostojnih laži, u lutanju za izlazom zijevaju grobovi, ogromna masa sramote kotrlja se njegovim stopama, sve se ruši, i ako se osvrne na ludu hajku, trenutak je to gorke spoznaje da u ovoj trci nema stanke, jedna laž stiže drugu u beskrajnim povorkama, a da bi se čovjek zaustavio kao gonjena zvijer, nema smionosti kad usred ovog prokletog nokturna glupo srce bije samo za sebe u potpunoj tmini.« (557—558)

Pripovjedač i junak izmjenjuju se u vođenju melodije, tekst je — zapravo — jedinstven, jedinstvena mu je turobna, bolna kantilena, ali je, znacima navoda, razgraničena pojedina »uloga«: znaci navoda donose Kamilov unutrašnji monolog, Pripovjedač govori bez njih. Ljepota, izražajnost njihova izmjenjivanja i jest u njihovoj jednoznačajnoj čvrstoći. To što su razgraničeni učinjeno je upravo zato da se posvjedoči njihova neodvojivost, njihovo čudesno prožimanje, pretapanje. »Grobovi, ratovi, vješala, umorstva, ogromna masa grobova«, a iznad svega, naoko neznatna pojedinost, uznemirena sova, zloslutnica koja lebdi nad tekstom od početka, i krik ranjene ptice u njezinu kljunu: to povijest hrani sebe, i »svoje mlade«. A odmah zatim bodlerovski leptir u svjetlokrugu lampe i miris ruža. Pripovjedač prepušta »dijalog« Kamilu: ruže, Ana, ljubav na odru, grobovi, nokturno, potpuna tmina...

Ljepota koju smo pokušali prikazati nije, dakako, u tehnici, u tehnologiji Krležina izraza; nego u neponovljivom načinu na koji taj izraz funkcionira. Pokazati to smisao je i zadaća svake analize.

CESARČEVA CAREVA KRALJEVINA

Još uvijek se ponegdje u našim sudovima o Cesarcu javlja misao o političkom radniku koji se suvereno nametnuo književniku. Očita i otvorena angažiranost Cesarčeva, njegova jasno izražena nesklonost da kaligrafskim razlozima podredi borbenu simboliku svoje umjetnosti, lako uočljiva nedotjeranost njegovih stihova i ponekad svjesna zanemarenost proze, — sve to kao da potkrepljuje uvjerenje o prioritetu idejnoga. S druge strane, i sama usporedba s Krležinim stvaralaštvom, koliko god logična i nužna, često je (i to nespretno postavljena) zavodila kritičare sa staza kojima se snažno i neprisiljeno kretala Cesarčeva umjetnost. I potvrdilo se još jednom da zakone i mjerila jedne umjetnosti valja tražiti u njoj samoj, u mitovima koji je nose i u konfiguraciji sredstava, jezičnih i idejnostrukturnih, kojima se ti mitovi izražavaju. Uostalom, ne može i ne smije biti bez značenja svijest autorova o karakteru i smjeru životnog puta: oči u oči sa smrću, ovaj divni čovjek i umjetnik ostavlja za sobom oznaku do koje mu je najviše stalo: »August Cesarec, književnik«. Ide zločinačka kolona i odvodi u smrt borca i revolucionara, a on ostavlja za sobom istinu svog života i osnovni način svoje borbe: *književnik*, pridruživši se time mučeničkoj plejadi hrvatskih pisaca kroz stoljeća i najavljujući martirologij ratnih godina, strahote rata na koje je i njegova umjetnost uporno upozoravala.

Turobno je simbolična i dosljedna ova umjetnost; najavljena kao borba i protest, nastala kao vjesnik re-

volucije, ona se u revoluciji, u njezinu prologu, prekinula, sačuvavši svježinu i snažeći svoju poruku uporedo s neminovnim protjecanjem vremena.

Roman *Careva kraljevina*, autobiografski u užem i širem smislu, jasno pokazuje korijene i smisao Cesarčeva stvaranja. U prvoj verziji, dok se još zove *Infamija*, podnaslovom »Studija jedne drame«, već sam pristup, sadržaj i ritam prvih rečenica, odaju paralelizam Cesarčeve inspiracije:

»Jesenska noć 1912. pala je na uzište Sudbenog stola; ujutro su odveli u Lepoglavu i Mitrovicu atentatora i sudionike atentata na komesara Cuvaja, a na Balkanu je rat i s Turskom. Kasno u noći, a možda i rano spram jutra, tišinu je uzišta probudio i pretrgnuo mukao lomot i treskot o vrata jedne samotne ćelije u drugom spratu. Tišina je u uzištu bila prije toga kao u mrtvačnici. Stari ključar Burmut, imajući ove noći inspekciju, već je davno obišao vrata ćelija i provirio kroz bušu da se uvjeri jesu li lopovi u ćelijama ugasili svjetlo i legli spavati. A i sam je svoj svežanj ključeva bučno odbacio preda se na sto, zgrbio se u stolici i zaspao. To je bilo na samom hodniku koji se protegao ko lež, ljeskajući se o prituljenom pljusku svjetla žutim, mrtvačkim odsjevom i tek na krajevima gubeći se u mraku — kao da taj hodnik uopće nema kraja, nego se nastavlja nekud daleko. Teška, tamna vrata crnila su se s jedne i s druge strane ko crne pećine navaljene na otvore grobnica, crnila su se ko dvored ženskih silueta u koroti. Iza tih crnih okomitih nadgrobnih ploča...«

Konačna verzija, kakvu danas čitamo u romanu *Careva kraljevina*, počinje ovako:

»Nad carevom kraljevinom vladao je tada, devetstotna dvanaesta, tutor, i jedan atentatorski hitac, opaljen u njega, kresnuo u njenoj tami, i naskoro potom, u oktobru, gruhnuli su kroz tišinu njenu balkansku topovi. Baš u te pozne jesenje dane, u noći, zapravo pred zoru, prekinuo je tišinu zagrebačkog sudbenostolskog uzišta mukli lomot i treskot o vrata jedne samotne ćelije u drugom spratu.

Još čas prije na balkonu susjedne zgrade čavrzgao je kanarinac. I mačka se jedna derala, a onda kao da je nešto palo, čuo se šum...«

Bez obzira na gotovo posve različitu intonaciju obiju verzija, potrebno je — u prvoj verziji — istaknuti usporednost historijske lokalizacije i lirskoevokativne atmosfere u nastavku. Već na samom početku konkretni podaci: 1912, Sudbeni stol, Cuvaj, Balkan, rat s Turskom i već najavljeno uzište, a odmah zatim tišina, mrak, grob, to su osnovne karakteristike ovog uzišta, tamnice koja ima mnogo širi, simbolični karakter, tamnice koja se, u definitivnoj verziji, naziva pravim imenom. To je careva kraljevina, to je Hrvatska. I kao što je kroz tu usnulu Hrvatsku, kao lomot i treskot u uzištu, odjeknuo atentatorov hitac, tako se u prvotnoj verziji noć i mrtvačnica nameću kao temeljna slika. U usporedbi s definitivnom verzijom, prvotna je mnogo više lirski intonirana, inzistira mnogo više na sumornim, pogrebnim elementima crnoga, ta obilna crna draperija kao da raskošno, upravo rasipno nameće dekoraciju ove osebuje pozornice. U definitivnoj verziji oba su elementa smirenije postavljena no, prije svega, koliko se god činilo da prva verzija ima više »umjetničkoga«, literarnoga, tek je u drugoj ta ravnoteža javnog i privatnoga, toliko srodna Cesarčevoj koncepciji umjetnosti, ostvarena u jednakoj mjeri. Ponajprije u neposrednijem iako oskudnijem pristupu, a onda, i iznad svega, u vremenskoj lokaciji: dok je u prvoj verziji vrijeme zbivanja određeno kao »kasno u noći, a možda i rano spram jutra...«, u drugoj je rečeno preciznije: »u noći, zapravo pred zoru«, preciznije u odnosu na osnovnu pogodbu o koju je čitav roman i vezan: on i ne treba da bude ništa drugo nego jedan mutan — ali simboličan — dan u mutnoj cuvajejskoj Hrvatskoj, i zato se tri njegova dijela i omeđuju ovim oznakama: Od predzorja do jutra, Od jutra do podneva, Od podneva do večeri. U amplitudi jednoga jedinog uzničkog (hrvatskog) dana, zgusnuvši zbivanja i likove u njima prostorno (uzište) i vremenski (jedan dan), Cesarec je bio prisiljen da u kompoziciju hrvatskog romana unese inovaciju neočekivanu i neobičnu u odnosu na tradicionalan pripovjedački tijek. Upravo ta zgusnutost, uvjetovana s jedne strane objektivnim prihvaćanjem uzničkog prostora, omogućila je Cesarcu prikazivanje stiješnjene, skućene, sapete situacije u kojoj se Hrvatska tada nalazila.

Sam je o tome rekao, objašnjavajući svoj roman: »Te godine [1912] kada se odigrava radnja u romanu, Hrvatska je sa svim svojim javnim pa i privatnim životom bila u knizi. Zapravo historija Hrvatske i nije no historija kronične krize, samo se te godine ta kriza opet jedanput pokazala akutnom [...] Hiljaduljetna kraljevina, vazda prikazivana kao maloljetna, došla je potpuno pod kuratelom i za tutora bio joj je postavljen kraljevski komesar Cuvaj.«¹

Čvrsto ukorijenjena u hrvatsku stvarnost svoga vremena, *Careva kraljevina* svojim pomalo tužnolegendarnim, tipično hrvatskim (odnosno austrohrvatskim) naslovom daje snažan, silovit presjek kroz epohu. Duboko doživljena i proživljena, historijski konkretna i provjerljiva, *Careva kraljevina* dobiva svoju vrijednost upravo u tom realistički nevjerovatnom ali umjetnički toliko stvarnom spletu ljudi i sudbina. Naravno, njezina se estetska vrijednost ne mjeri i ne pojačava činjenicom što bi se mogla čitati i kao roman s ključem, i što bi se svakoj navedenoj ličnosti i prikazanoj situaciji mogao tražiti stvarni, historijski ekvivalent odnosno čak izvornik. No, njezina je vrijednost ne samo u činjenici što se jednadžba "Hrvatska = uzište" može postavljati do svih konzekvencija, umjetničkih i stvarnih, nego i što se ona proteže i na logiku lica koja se tim uzištem kreću. Polemiku koju Cesarčeva knjiga vodi protiv cjelokupne službene karišik-Hrvatske, nesretne careve kraljevine, izražava se najpotpunije u gorčini kojom je prelivena sva kasnopravaška, frankovačka verbalistika. Crvena lampa, simbol policijske austrijske stanice, simbol je i hrvatske stvarnosti: jedino svjetlo koje žmiruca u mraku hrvatskog uzišta upravo je ta kobna svjetiljka, ali i ona može obasjati put iz bespuća: »Danas još znak tvoje propasti, ovo crveno svjetlo, podignuto kao čista zastava, znak je tvoga uskrsa« (431).

Ne bi bilo teško u toj alternaciji mraka i groba, tih dviju temeljnih, i izvanredno sugestivno datih, vertikala ovoga romana, pronaći i određene literarne ekvivalente, upravo uzročne odnose; i upozoriti odmah i jasno da ta

¹ [A n o n i m n o:] *August Cesarec: »Careva kraljevina«, »Savremenik«, XVII/1923, 3, 185—186, Zagreb, ožujak 1923.*

veza, pravilno shvaćena i umjesno interpretirana, u isto vrijeme znači toliko potrebnu literarizaciju Cesarčeva djela. Djela za koja se prečesto ponavlja da u političkoj akciji ima jedinu silu pokretnicu i isključivu vrijednost. *Careva kraljevina* pokazuje upravo suprotno. Prljavi posao s pogrebnom zadrugom, koja se izvanredno sintonira s kružnom atmosferom mraka, groba i smrti u pristupnim stranicama, čitava ta logika odnosa daleko ali intimno podsjeća na Krležinu viziju Velikog meštra svijeta hulja i njegova kapilarno uređenog Prvog hrvatskog zavoda za sjajne pogrebe. Nije ni najmanje teško dešifrirati sva brojna značenja simbolike Rašulinih makinacija s posmrtnim, ukopnim kolima, s mrtvacima koji su davno mrtvi ili onima koji to tek treba da budu. »A jer je Rašula i ostalim članovima, samo da ih zadrži u združini, pružio mogućnost široke spekulacije, to se ta trgovina bolesnima i mrtvima širila u neku crnu plimu i poplavlivala cijelu Hrvatsku.« Ta jeziva simbolika velikog meštra dominira cijelim romanom i koliko je god nastala iz krležijanskih pobuda, i koliko god se, kao i kod Krleže, vezivala s Kranjčevićem, ima i svoju vlastitu, literarnu dakle i estetsku vrijednost: »Kraljevi mrtvaca bacili su se na tijelo Hrvatske. Treba ih oboriti s prijestolja koje je podignuto na kosturima.« (139)

Cesarčeva polemika hrani se doduše antimatoteškim argumentima: »Hrvatska, šta je to? Šta si? Zašto si bila, koja ti je svrha, koji smisao? Da budeš dvorska budala [sc. austrijska!] ponižena na vječnog malodobnika koji treba tutora? O, još te ponajvećma tvoja djeca ponižavaju na malodobnika, još i ona koja ti u najboljoj vjeri kliču: živjela! A kamoli ne ona koja, kad misle na tebe, misle samo ovako: Živi, da živim od tvoje bolesti! O iščezni, šuplja riječi! Svi smo se rodili i odgajali na karišiku tvojih nada i obmana, trčali smo samo za tvojim slavama, divili ti se i voljeli te. [...] Iščezni sa svim svojim zlom, ludilom i lešinarskim razumom, sa svim svojim zbunjenim karišikom koji je postao i ostao pulsom tvoga cijelog bitka!« (430) Sve to što osjeća Jurišić (koji ovdje igra ulogu Krležina Ljube Kraljevića) upravljeno je prije svega protiv Pajzla i Rašule i protiv Petkovićeve lirskog ali opasnog bezumlja. I tu je polemika

antimatoševska, ali su sredstva afirmativnog matoševska. *Balkon* i *Camao* i *Lijepa Jelena* i čitava Matoševa novelistika trepere u dosad slabo isticanim i posve pogrešno zanemarivanim lirskim pasażima Cesarčevim. Petkovićeva Regina (dakle Kraljica, dakle Kraljevina, dakle Hrvatska, iz istih razloga iz kojih je Krležin junak Ljubo Kraljević, jer ljubi tu, recimo Cesarčevim izrazom, carevu kraljevinu) — Petkovićeva Regina matoševski je patriotsko-trubadurski san:

»Seće on ispod doksata svoje princeze u vrtu punom ruža i ananasa i georgina. I sjeo je na jednu porušenu, mahovinom obraslu klupčicu, porušenu, jer kao da je bura nedavno prohujala i progrmjela tom baštom i poslije svojih srditih zahuka ostavila tu i tamo ruševine onoga što se prije nje kočilo u ljepoti. Ali još je uvijek sve lijepo i bit će još ljepše. Visokim je zidom, bedemima zubatim kao ralje, okružen ovdje Petković, ograđen od svijeta. Pobjegao je ovamo od potjere, sakrio se sa svojom princezom pa zajedno s njom čeka izmirenje s carem. [...] Izađimo, izađimo, Regino! Onamo gdje nema plača ni uzdaha! Zašto stojiš na doksatu sakrivena, nepomična, kao u kip okamenjena, s nijemim smiješkom na licu.« (252—253)

I kad jadni, suludi vitez djeve Hrvatske, »plemeniti« Petković, ispovijeda neku nestvarnu, sveopću ljubav prema domovini i čovjeku uopće, onda se on — »lojalni anarhist« — i nehotice diže do objašnjenja Cesarčeve vizije: »Svejedno. Neka nitko ne voli, ja volim sve. Čak i ovi kraljevi mrtvacu od posmrtno zadruga, u meni ne izazivaju mržnju. Sve je to Hrvatska sa svojim suncem i sjenama, danima i noćima, vrlinama i manama. Kako bi se moglo potpuno je voljeti, a da se ne vole i njene mane?« (139).

Osebniju tehniku nametnuo je sebi Cesarec. Trebalo je u jednom jedinom danu prikazati veliko uzište zvano Hrvatska u kojemu je redarstvena crvena lampa jedino svjetlo. Otuda se ne treba čuditi ni dekoru ni licima koja se scenom kreću.

»Cijelo je uzište kao drvena, napuštena gradina, i duhopiri njime mrtvačka tišina. Tek na nedalekoj stanici zabugario je dubok zvižduk i zamnio po uzištu kao zloguk va-

paj. [...] Cijelo uzište bilo je obavito mrakom noći kao odor crnim suknom. A sad blijedi to sukno, blijedi na suncu.« (11)

»Veža je tamna kao grob, a cijelo je dvorište mlaka krvi. Mlaka krvi. Baš takvim pričinja se Jurišiću, koji se odmakao od kapije i ne poslušavši Burmuta ostao s Petkovićem na dvorištu. Velo se sumraka zgusnulo i okitilo zviždama. Dan je izgorio, ostala je kao pepeo večer. Čelije su se u uzištu rasvijetlile i bacaju četverokute. Lampar je u čas prije napalio veliku lampu, obješenu o zid kraj ulaza u uzište, te se kroz crvena stakla razlijevaju po dvorištu široke pruge, crvene kao krv.« (424—425)

Na toj užasnoj sceni, gdje je sve unaprijed određeno da bude krv i smrt, gdje je prostor kretanja sužen do vanprirodnih razmjera, ostvareno je neobično jedinstvo mjesta, vremena i zbivanja. Vezan tipično dramskim zakonima, i to zahtjevima klasicističke drame, Cesarec je strukturu svog romana osnažio psihologijom likova. Da bi do kraja logično vodio zaplet kroz tri dijela jednog jedinog dana, morao se pomoći psihološkim zahvatima, a prije svega ulaženjem u struju svijesti svojih junaka. Tako se on, kao pisac, nalazio u dvostrunoj ulozi: sveznajućeg Pripovjedača i lica koje se neposredno, nepri-siljeno ispovijeda. Bilo mu je to potrebno prije svega u prikazivanju suludih fantazija Petkovićevih, jer se na razini normalnoga njegove bolesne vizije ne bi mogle eksternirati bez grubih zahvata. No ono što je samo po sebi izvanredna tehnička inovacija, nije se kod Cesarca, u ovom romanu, uvijek oblikovalo u adekvatan izraz. Zatvorena u uzištu Cesarčeve uske pozornice, a prisiljena da u toku jednoga dana iskažu sav svoj individualni i nacionalni stav, da se kao ličnosti obrazlože u manje od dvadeset i četiri sata, lica *Careve kraljevine* vođena su odviše vidljivom rukom autora. Primjera ima bezbroj, dovoljan je i ovaj jedan: u času kad se saznaje za tragično samoubojstvo Mutavčevo, u istom trenutku javlja se jedna žena s toliko očekivanom hranom koju šalje Mutavčeva supruga:

»Mračno je u veži, i tamo su sad propustili jednu ženu. Stoji ta u sumraku s košarom u ruci i diše teško, predišući, da progovori.

— Prosim vas, valda bute dopustili — govori zadihano stražarima koji su je okružili. — To je košta za gospona Mutavca. Šalje mu njegova gospa — i tura košaru nasumce stražarima u ruke.

— Za Mutavca? — nasmije se jedan od njih glasno, a smijeh je taj čudan, kao u mrtvačnici.

— Ti vrag! Šta će mu sad košta! — progura se mimo tamničara Burmut u vežu i u tom poviku bilo je po prvi put neko jadovito sažaljenje za Mutavca. — A gdje ste dosad bili? Cijeli dan nije siromak ništa jeo i badava sam ja čekao na objed. Nego sada, sada.» (422)

Tako je autor bio primoran da, postupkom klasične drame, — u isto vrijeme i na istome mjestu, — zgusne ogromnu količinu zbivanja, gustu sliku tužne Hrvatske iz 1912. godine. Upravo zato imao je pravo Barac kad je, prilikom izlaska romana, upozorio: »*Careva kraljevina* je značajno djelo, iako sumnjam da li će naći razumijevanja u širokim masama čitalaca. Uza svu oštrinu opservacije i vješto isprepletenu fabulu, mnoga su mjesta teška za čitanje onome koji u romanu više voli pripovijetku od analize duša, makar kako ona inače interesantna bila. [...] U interesu ove publike morao je g. Cesarec ta mjesta naprosto brisati, ili i sve ono što je u njima rečeno na više strana, izreći s par rečenica.«² Treba prihvatiti i drugo Barčevo upozorenje, ono o mrtvačkim zadrugama na kojima se temelji osnovna pretpostavka zapleta romana. Afera s pokapanjima unaprijed izabranih mrtvaca u to je vrijeme potresla zagrebačku i hrvatsku javnost. Na sličnoj ideji izradio je već ranije Krleža svoju figuru Velikog meštra sviju hulja, ne sputavši se Cesarčevom dramskom koncepcijom. No da je Cesarec imao pred očima Krležine junake jasno je usporedimo li Rašulu s Mešтром ili Jurišića s Kraljevićem, itd. Onaj isti aktivni zahvat u stvarnost, za kojim toliko žudi Kraljević, on je posve jasno iznesen u posljednjim, zaključnim akordima Cesarčeva romana, kad Jurišić počne uviđati da je sve kasno i da se borba mora započeti drugačije, na drugi način i s druge točke:

»Kasno. A da se to sve uopće dogodilo, tko je tome kriv? U prvi mah krivio je Jurišić sama sebe, očajan od misli kako je slabo proniknuo Mutavca te se dao obmanuti njegovim poklikom za životom! Ali ovo nije samoubijstvo, ovo je ubijstvo! — zgrčio se i stravično jasno ukazuje mu se lice onoga istoga koji se još za mrtva Mutavca pobojavao da je živ: lice Rašule. Rašula je ubica. I šta sad? Da traži kaznu? Misli mu u brzini skupljaju sve znakove kojima bi mogao uglaviti Rašulinu krivnju. No čemu to? Kome može da ga tuži, od koga da traži kaznu? Od onog istog suda koji je kaznio i njega zbog jedne pravedne stvari?« (425)

Roman zapravo i jeste traženje nove instance, neprižnavanje moralne nadležnosti sudu i sudištu koje se temelji na takvim odnosima i na takvim uzištima. Zato tekst nastavlja:

»Gdje je instanca koja bi stvorila pravednost? Jurišić osjeti pred prazninom, takvom prazninom da mu se u njoj i sam Rašula ne učini kriv. Kriva je kora naranče! [Na tu se koru poskliznula Mutavčeva žena i zato nije došla, i zato se onda Mutavac ubio! I. F.] Jest, upravo reče Burmut, ni sam vrag ne bi se bolje izmislio! Da nije bilo te narančine kore, Mutavčeva bi žena došla, a ovako se Mutavac, vjerojatno potaknut time što nije došla, iz očaja ubio! Kora naranče! zadrhtne se Jurišić od te groteskne misli. Ne, ne, stvar je dublja od te sićušne slučajnosti, nad svime se kao demonska maska ceri glavni razlog: satanski Rašulin razum koji je, svjesno iskorišćujući svaku sitnicu, potkopavao i potkopao Mutavčev život! I strašno, nije li baš vrhunac svega da je Rašula za to svoje zločinство našao glavnog saučesnika baš u čovjeku koji je možda i poludic tražeći pravednost — bacil pravde! — u Petkoviću? I Petković je dakle, ma i nehotice, nesvjesno kriv?« (425—426)

Time se krug ovoga teškog, mučnog teksta zatvara. Nošen dvjema idejama: patetikom traženja pravde i izlaza iz uzišta, i osjećajem o potrebi inovacije tehnike romana, Cesarec je napisao roman odviše zabrinut preuzetim obavezama. Udovoljavajući zahtjevima i pisanja i stava, Cesarec je mjestimice dao prvorazredne prizore i obavio ih treperavom lirskom pratnjom. U isto vrijeme, ostvarujući sliku Hrvatske iz 1912, on je nastojao

² Antun Barac, *Careva kraljevina*, »Jugoslavenska njiva«, X/1926, 3, 106.

da ta njegova »prokleta avlija« bude u punom smislu riječi reprezentativna. Dogodilo se ono što se u takvim slučajevima mora dogoditi: djelo je bilo zabavljeno više vanjskom nego unutrašnjom istinom.

No dok je Petrović benigna forma matoševskih maštanja, konačnu degradaciju pravaških ideala predstavlja politikant Pajzl suprotstavljen bijednom Petkovićevu ludovanju: »Tamo odostrag čuje se Pajzlov glas. Zar je i on došao na krunisanje? [mašta ludo Petković] Palatin Hrvatske, hohoho, makar je i bio protiv njegove ženidbe s princezom Reginom, hoće se ipak prikazati vjeran.« I dalje: »Gospođo Ferković, to se tiče vas. Vi ste kraljevina Hrvatska koja se muči da rodi slobodu. Sina, je li, kojega sva Hrvatska već odavna čeka? Valjda neće biti mrtvorodenče! Rodit će se živ i dat ćemo mu ime kraljević Rudolf. Hrvatska će mu praviti defile.« (243) A Jurišić je onaj kojemu je, i imenom, i likom, i djelom, određeno da razbija te jadne maštarije: »Princ Rudolf! utisne se riječ u Jurišića. — Jadni hrvatski viteže! Kuda si zalutao, kuda si pao? I mimo te žrtve pajzlovštine našega vremena prošao je njen sretniji začetnik Pajzl s farizejskim povikom da je on sam žrtva!« (244)

No kako ovaj danteovski uznički labirint ima još i svoj istinski simbol — samicu bez traka svjetla, takozvani *dunkl* — bijedni pravaški orijentirani obrtnik Drob, također žrtva pajzlovštine, prije nego što bude osuđen da u dunklu smiri svoj nenadani otpor, viče:

»— Ove švindlere u dunkl! Prevarante narodne! — očajno se Drob osjeća osamljen, napušten, videći da se Pajzl okrenuo. I upro je sve snage da se sam oslobodi. — U pomoć! Ljudi! Tu brane švindlere narodne! A poštene građane tuku! U pomm . . .« (184) Tako Drobu nije suđeno da zagrmi Kraljevićevim glasom: — Partaje! Partaje! — Nije to moguće ni jadnom Petkoviću koji se razmahao s Heineovim pjesmama u ruci da oslobodi Droba. Plemenite su njegove riječi, ali slabe i nejake: »— Zvijeri U kakav dunkl! Svi ste vi iz dunkla! Dolje dunkl! Svjetla! Slobode, a ne dunkl!« (185)

Tako Cesarčeva *Careva kraljevina*, u svim pojedinstima, na svakom prerezu, pokazuje neobično, ali ne bismo smjeli reći neočekivano jedinstvo dviju inspiracija: književne i političke. Ovi Dostojevskim nadahnuti zapisi

iz našega hrvatskog mrtvog doma najbolje pokazuju na koji je način Cesarec spajao umjetnost i akciju. I dok je roman, s jedne strane, poema pravde i sućuti nad najbjednijim ljudima, oličenim u klasičnoj ljepoti tužne rugobe bračnog para Mutavac, on je — u isto vrijeme — upravljn jedinom cilju kojemu može i smije da teži svaka prava umjetnost: čovjeku. »— Čovjeka čekam! pokrene se Jurišić s pogledom preda se kao u prazno« — glase posljednje izgovorene riječi u romanu. Kad je čovjek došao i kad je praznina nestala, Cesarec je već bio mrtav. Ali su za njim ostali ne samo lepršavi tragovi predsmrtnih papirića nego i čitavo jedno snažno, stameno djelo zaštite čovjeka.

INDEKS IMENA

Ady Endre 240, 313 *b*
 Aish Kirk Déborah
 Amélie 48 *b*
 Alfirević Frano 116 *b*
 Alighieri Dante (319)
 Altenberg Peter 240
 Amiel Henri Frédéric
 76, 76 *b*, 100, 100 *b*
 Andrejev Leonid 319
 Andrić Ivo 114, (376)
 Apollinaire Guillaume 49,
 49 *b*
 Aristotel 285, 285 *b*
 Arpadovci (dinastija), 231

 Bach Josip 133, 134, 134 *b*,
 (250)
 Bahr Hermann 240
 Barac Antun 20 *b*, 106 *b*
 113, 113 *b*, 115, 116, 116 *b*
 117, 117 *b*, 118, 120 *b*, 122,
 123 *b*, 128, 131, 138, 139 *b*,
 154, 168, 168 *b*, 175, 175 *b*,
 180, 180 *b*, 184, 191, 197,
 197 *b*, 198, 209, 210, 210 *b*,
 213 *b*, 215 *b*, 216, 216 *b*,
 217, 222 *b*, 223, 223 *b*, 230,
 231, 374, 374 *b*
 Barrès Maurice 76, 76 *b*,
 100 *b*
 Baudelaire Charles 10, (35),
 36 *b*, 71, 72, 73 *b*, 89, 93 *b*,
 326, 333
 Beardsley Aubry 94
 Beethoven Ludwig van 100,
 365
 Begović Milan 19,
 Belić Aleksandar 280,
 280 *b*, 281, 281 *b*

Benešić Ante 120, 121 *b*,
 156
 Benešić Julije 134 *b*
 Boethius (237)
 Bogović Mirko 257
 Boranić Dragutin 196, 226
 Böcklin Arnold 181
 Bosch Hieronymus von 324
 Bošković Stulli Maja 309 *b*
 Botić Luka 92
 Brandes Georg 235, 236
 Brueghel Pieter (ml) 324
 Brabec Ivan 101 *b*, 295 *b*
 Brunetière Ferdinand 348,
 348 *b*
 Bruno Giordano 97
 Bubanović Fran 226
 Budha 300, 302, 304, 338
 Buonarroti Michelangelo
 31, 244
 Burckhardt Jakob 333

 Capukević V. V. 294 *b*
 Catilina 107 *b*
 Cesarec August 271, 304
 Chopin Frédéric (255), 332
 Ciceron 36 *b*, 107 *b*, 130, 214
 Cohen Marcel 293, 293 *b*
 Colet Louise 200
 Contini Gianfranco 211,
 211 *b*, 212
 Croce Benedetto 97, 97 *b*,
 250
 Cuvaj Slavko 369, 370
 Cvijić Đuka 304, 332

 Čedomil Jakša 16
 Čerina Vladimir 51 *b*

Danton Georges Jacques 28
 Darwin Charles 112
 Dayre Jean 57 *b*
 Deák Ferencz 358
 Delorko Olinko 31, 79 *b*,
 100 *b*
 Demeter Dimitrija 94, 256,
 (257)
 Dežman Ivanov Milivoj
 206, 256
 Domjanić Dragutin 19,
 136 *b*, 168, 168 *b*, 179,
 222 *b*, 230
 Draženović Josip 334 *b*
 Dostojevski Fjodor
 Mihajlović 265, 266, 322,
 376
 Dučić Jovan 60 *b*, 203, 91
 Dyck Anthonis van 43 *b*

 Đaković Đuro 258

 Engelsfeld Mladen 96,
 294 *b*
 Erazmo Roterdamski 279

 Feller Miroslav 294 *b*
 Feuerbach Ludwig 333
 Flaker Aleksandar 96, 294 *b*,
 323 *b*
 Flaubert Gustave 93, 93 *b*,
 199, 200, (297), 318, 319,
 320, 320 *b*, 321, 323, 348 *b*
 Fomina M. I. 294 *b*
 Fragonard Jean Honoré
 283, 284
 Frangeš Ivo (102), 294 *b*,
 (324 *b*)
 Franjo Josip, car 243, 251,
 347, 351

 Gainsborough Thomas 40 *b*
 Gaj Ljudevit 254
 Galilei Galileo (239)
 Galović Fran 134 *b*, 252
 Galsworthy John (242),
 (258)
 Gautier Théophile 73 *b*
 Gide André 313 *b*
 Gjalski Ksaver Šandor 90,
 92, 206, 248, 249, 251, 334 *b*

Goethe Johann Wolfgang
 von (23), 133, (235), 239,
 (276), 278, (319)
 Gogolja Janko 225
 Grado Artur 36 *b*
 Grosz George 325, 326, 330,
 331
 Gvozdev A. N. 294 *b*
 Gubec Matija 28, 254
 Gundulić Ivan 12 *b*, 252,

 Harambašić August (9),
 12 *b*, 13, 19, 83, 104 *b*,
 113 *b*, 120, 120 *b*
 Heine Heinrich 169, 170 *b*,
 171 *b*, 376
 Hoffmann Ernst Theodor
 Amadeus 26, 94
 Homer (237), (257)
 Hranilović Jovan 12 *b*
 Hraste Mate 101 *b*, 295 *b*
 Hugo Victor 348, 348 *b*
 Huygens Cristiaan 317
 Hörmann Kosta 69
 Hus Jan 301

 Ibsen Henrik 241, (257)
 Ilić Vojislav 13
 Ingres Jean Auguste
 Dominique 326

 Jacopone da Todi 279
 Jakšić Đura 19 *b*, 49
 Janeček Gustav 226
 Ježić Slavko 348 *b*
 Jorgovanić Flider Rikard
 90, 94
 Jurković Janko 90

 Kafka Franz 240
 Kapetanić Davor 147 *b*,
 185 *b*, 224, 225, 230, 231
 Karadžić Stefanović Vuk
 90, 291, 309 *b*
 Karadorđević Aleksandar
 (258)
 Karadorđević Petar 362
 Kaštelan Jure 15 *b*, 120 *b*,
 122 *b*, 124 *b*,
 Katalinić Jeretov Rikard
 17, 176

- Katon 130
 Khuen-Héderváry Dragutin (104), 332
 Kolumbo Kristofor 237, 244, (250), (253)
 Kombol Mihovil 100 *b*
 Konrad Hedwig 45, 45 *b*
 Kosor Josip 256
 Kostić Laza 230
 Kovačić Antun 11, 12 *b*, 14, 19, 87, 88, 94, 334 *b*
 Kozarac Ivan 89
 Kozarac Josip 334 *b*
 Kraljević Miroslav 58 *b*, 89 *b*
 Kranjčević Silvije
 Strahimir 14, 19, 19 *b*, 60 *b*, 111, 112, 113, 113 *b*, 120, 131, 140, 143, 247, 248, 249, (250), 252, 257, 279, 334
 Kraus Karl 240
 Križanić Juraj 244, 247
 Krleža Miroslav 14 *b*, 112 *b*, 113, 114, 124 *b*, 230, 367, 371, 374
 Krnic Ivan 11, 11 *b*
 Kropotkin Petar
 Aleksejević 91
 Kubin Alfred 326
 Kumičić Eugen 20, 76, 256,
 Kurelac Fran 12 *b*
 Kvaternik Eugen 20, 107 *b*
 Kvintilijan 167
 Labriola Antonio 333
 Lanson Gustave 298, 298 *b*
 Leibl Wilhelm 326
 Lenbach Franz 326
 Lenjin Vladimir Iljič 253
 Leopardi Giacomo 122 *b*, 124, 124 *b*
 Leskovar Janko 90
 Lips Marguerite 293 *b*
 Livadić Branimir 51 *b*, 231
 Lorck Etienne 293 *b*, 297
 Lucretius Titus Carus (240)
 Lunaček Vladimir 9 *b*, 11, 32, 133, 134, 134 *b*, 135, 136, 138, 154, 155, 178 *b*, 205, 205 *b*, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 212*b*, 218 *b*, 219, 220 *b*, 225, 226, 231
 Mahler Gustav 304
 Magerl-Gotalovački 260
 Malić Zdravko 294 *b*
 Mallarmé Stéphane 48, 48 *b*, 145, 211
 Mann Thomas (241), 245, 246
 Maretić Tomislav 90, 102, 102 *b*
 Marija Terezija, carica 364, 365
 Marjanović Milan 16 *b*, 36 *b*, 245
 Marković Franjo 16, 19, 252, 256
 Martić Grga 92
 Masaryk Thomas Garrigue 300, 301
 Matković Marijan 7 *b*, 13 *b*, 20 *b*
 Maupassant Guy de 85
 Matoš Anton Gustav 143, 144, 168, 168 *b*, 169, 169 *b*, 171, 172, 177, 177 *b*, 178, 203, 213 *b*, 248, 249, 252, (253), 266, 276, 313 *b*, 333, (376)
 Matoš Grgur 83
 Matoš Leon 13
 Mažuranić Fran 59
 Mažuranić Ivan 92, 93, 113 *b*, 142, 230, 292, 294
 Menzel Adolf 326
 MÉRIMÉE Prosper 11, 87, 94
 Meunier Constantin Emil 60 *b*
 Mihalić Slavko 100 *b*
 Mihanović Antun 76, 76 *b*
 Milčinić Andrija 39 *b*, 59 *b*, 66, 68, 70, 74, 86, 94
 Miličević Nikola 100 *b*, 220, 220 *b*, 221 *b*
 Milković Zvonko 134 *b*
 Milačić Božo 231
 Miletić Stjepan 256
 Mozart Wolfgang Amadeus 103
 Musil Robert 240
 Napoleon 93 *b*, 257
 Nazor Vladimir 30, 32, 32 *b*, 33, 34, 113, 122 *b*, 123 *b*, 138, 139, 179, 197, 197 *b*, 248
 Nedić Ljubomir 22, 80, 80 *b*
 Nehajev Milutin Cihlar 51 *b*, 92, 92 *b*
 Nerval Gérard de 94
 Nietzsche Friedrich 89, 333, 338 *b*, 364, (365)
 Nikolić Mihovil 136 *b*, 222 *b*
 Novak Vjenceslav 90, (249), 334 *b*, 348, 348 *b*
 Ogrizović Milan 9 *b*, 11, 12 *b*, 58, 67, 83, 84, 94 *b*
 Orešković Stjepan 225, 227
 Ovidije 130, 133
 Palmović Andrija 19, 19 *b*, 120 *b*
 Pandurović 12, 12 *b*, 14 *b*
 Pavić Armin 252
 Pavlinović Mihovil 92, 93
 Pejić Matko 192 *b*
 Petrarca Francesco 211
 Petraović Ante 13
 Petrović Svetozar 111 *b*
 Pia Pascal 49 *b*
 Pinterović Ante 83
 Plinije ml. 130, 214
 Poe Edgar Allan 10, 11, 16, 26, 66, 73 *b*, 80, 87, 89, 94, (333)
 Polanšćak Antun 342 *b*
 Polić Kamov Janko 8 *b*
 Popović Bogdan 117
 Poussin Nicolas 326
 Preradović Petar 13, 19, 19 *b*, 113, 113 *b*, 143, 264
 Prohaska Dragutin 12 *b*, 231, 300, 301
 Proust Marcel 93, 93 *b*, 310, 311, 313 *b*, 319, 322, 323
 Pupačić Josip 100 *b*
 Quiquerez Ferdo 257
 Radičević Branko 13
 Radić Stjepan (258)
 Rakić Milan 118, 118 *b*
 Reclus Elisée 91
 Renan Ernest 333
 Rilke Rainer Maria 240, 313
 Rimbaud Arthur 71, 145, 313 *b*
 Rogulja Petar 303
 Rouveyre André 69
 Rozental D. E. 294 *b*
 Sartre Jean Paul 73 *b*
 Schiller Friedrich 28, (235)
 Schnitzler Artur 240
 Sekulić Isidora 51 *b*
 Shakespeare William (250), 259, 279
 Skerlić Jovan 17, 18 *b*, 252, 266
 Sorel Georges 333
 Spitzer Leo 293 *b*, 294 *b*,
 Staiger Emil 99
 Staljin (240), (282)
 Starčević Antun 20, 112
 Stendhal (Henri Beyle) 89, 93 *b*
 Stevanović Mihailo 295 *b*
 Stirner Max 333, 338, 338 *b*
 Strauss Geneviève 93 *b*
 Strindberg August 241, 256, 319
 Strossmayer Josip Juraj 20, (27 *b*), 104 *b*
 Svačić Petar 107 *b*
 Swieten Gerard van 365
 Sarić Milan 16, 16 *b*
 Segedin Petar 13 *b*, 62 *b*, 75 *b*, 90 *b* 91, 95 *b*
 Senoa August 19, 20, 81, 90, 92, 93, 113 *b*, 143, 167, 167 *b*, 249, 257, 334 *b*, 347, 347 *b*, 348, 348 *b*
 Siffer Vladimir 225, 226
 Simić Antun Branko 116 *b*, 168, 168 *b*, 169, 169 *b*, 172, 199, 199 *b*, 200, 203, 203 *b*,
 Simić Stanislav 129, 129 *b*, 168 *b*, 199 *b*
 Šimunović Dinko 18, 89
 Škreb Zdenko 96, 99 *b*, 145 *b*, 187, 188 *b*
 Soljan Antun 100 *b*, 136 *b*, 222 *b*

- Tacit (236)
 Tadijanović Dragutin 31,
 76, 100 *b*, 127, 136 *b*, 145,
 145 *b*, 147, 148, 153, 155,
 155 *b*, 158 *b*, 182 *b*, 216 *b*,
 224, 224 *b*, 225, 227, 229
 Tansillo Luigi 97, 97 *b*
 Thibaud Jacques 93
 Thibaudet Albert 93 *b*,
 293 *b*
 Todorović Pera 87
 Tomić Josip Eugen 90,
 (249)
 Tomislav, kralj 257
 Toulouse-Lautrec Henri 320
 Tresić Pavičić Ante 256
 Tucić Srđan 17 *b*, 53 *b*
 Turgenjev Ivan Sergejevič
 84
 Turić Jure 334 *b*
- Ujević Augustin (75), 75 *b*,
 85 *b*, 93 *b*, 100 *b*, 113 *b*,
 122 *b*, 253, 266, 313 *b*,
 320 *b*
- Valgina N. I. 294 *b*
 Vanka Maksimilijan 271
 Vergilije (321)
 Verlaine Paul 55 *b*, 114,
 190 *b*
- Verlaine Mathilde Mauté
 190 *b*
 Vidrić Vladimir 19, 30, 34,
 98, 113 *b*, 115, 115 *b*, 117,
 117 *b*, 122 *b*, (253)
 Vidrić Jela 225
 Vidrić Lovro 225
 Vodnik Branko 18 *b*,
 88, (88 *b*)
 Vojnović Ivo 9 *b*, 92, 93,
 256, 348 *b*
 Vraz Stanko 76 *b*, 92, 169,
 169 *b*
 Vrbančić Milan 234 *b*
- Wedekind Frank 241, 256,
 319
 Weininger Otto 364, 365
 Wenzelides Arsen 176
 Wiesner Ljubo 71, 113 *b*,
 114, 115 *b*, 123, 123 *b*,
 124 *b*, 253, 300, 302, 303,
 308
 Wilde Oscar 52
- Zahar Ivan 225
 Zajc Ivan 252
 Zima Luka 167, 167 *b*
 Zola Emil (242)
 Zvonimir kralj 13
 Živković Sreten 101 *b*, 295

NAPOMENA

Studije koje donosi ova knjiga objavljujane su prvi put kako slijedi:

Stil Matoševe novelistike, Rad JAZU, Zagreb 1963, knj. 333, str. 239—298.

Antun Gustav Matoš: »Jesenje večer«, »Umjetnost riječi«, Zagreb, II/1958, 3, 110—121; 4, 163—170.

Poezija Vladimira Vidrića: [1.] Uvodni tekst; [2.] Vidrićeva »Pomona«; [3.] Zvuk i prostor u pjesmi »Ambrozijska noć«; [5.] Radanje pjesme. Uz Vidrićevo »Jutro«. Objavljeno pod skupnim naslovom: O Vidrićevoj poeziji (O pedesetoj godišnjici pjesnikove smrti), »Književnik«, Zagreb, I/1959, 5, 1—20; [4.] O Vidrićevu stvaralačkom postupku. Tema »Ambrozijske noći«, »Umjetnost riječi«, XIV/1970, 1—2, 85—91; [6.] O Vidrićevu atributu, »Umjetnost riječi«, VI/1962, 1—2, 76—81; [7.] O jednom kontrastu u Vidrićevoj poeziji, »Polet«, VII/1959, 4 217—224; [8.] Vladimir Vidrić: »Pejzaž II«. Interpretacija. »Umjetnost riječi«, IV/1960, 3—4, 13—23; [9.] Značenje varijanata. Uz Vidrićevu pjesmu »Notturmo«. »Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Maver«, Sansoni, Firenze 1962, str. 259—265; [10.] »I svu noć je plako i pjevo...« (Vidrićeva »Ex Pannonia«), »Umjetnost riječi«, XVII/1973, 1, 3—11; [11.] Vidrić u kritičkom izdanju, »Croatica« I/1970, 1, 425—430.

Riječ okrenuta zvijezdama, »Republika«, Zagreb XIX/1963, 7—8, 281—285.

Djelo Miroslava Krleža, »Forum«, Zagreb, XII/1973, 1, 112—133.

Krležina lirika, »Republika«, Zagreb XVIII/1962, 5, 185—188.

Četiri čitanja Krležine lirike, u knjizi: Ivo Frangeš, Miroslav Sichel, Dragutin Rosandić, *Pristup književnom djelu*. Priručnik za nastavnike. Školska knjiga, Zagreb 1962, str. 40—48.

Jedna stilska osobina »Davnih dana«, »Umjetnost riječi«, Zagreb, VII/1963, 4, 261—275. (Prvotni naslov: *Slobodni neupravni govor kao stilska osobina*. — Krležini »Davni dani«).

U potrazi za izgubljenim djetinjstvom. Nekoliko paralela uz *Povratak Filipa Latinovicza*. »Kolo«, Zagreb, I/1963, N.S. 6, 6—20.

Stvarnost i umjetnost u Krležinoj prozi. (Novela »Veliki meštar sviju hulja«), Radovi Slavenskog instituta posvećeni IV. međunarodnom kongresu slavista u Moskvi, u rujnu 1958. Zagreb 1958, 2, 25—42.

Iz najnovijega Krleže. Tehnika monologa i dijaloga. »Republika«, Zagreb, XXIV/1968, 7, 377—401.

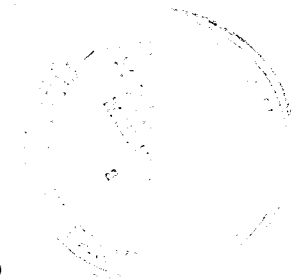
Cesarčeva »Careva kraljevina«, »Forum« IV/1965, 4, 527—535.

Ostale podatke o objavljivanju ovih tekstova naći će čitatelj u *Bibliografiji radova i ocjena prof. Ive Frangeša* koju je objavio dr Pavao Galić u »Radovima zavoda za slavensku filologiju«, Zagreb 1971, sv. 12, str. 85—107.

BILJEŠKA O PISCU

Ivo Frangeš rođen je 15. travnja 1920. u Trstu. Prvo djetinjstvo proveo je u Celju, osnovnu školu polazio je u Mokroj Gori (Zapadna Srbija), Sarajevu i Hadžićima (kraj Sarajeva), maturirao u Sarajevu 1938. Diplomirao je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1943. Doktorirao je 1952., habilitirao 1954. Od 1953. do 1956. lektor za hrvatskosrpski jezik na Filozofskom fakultetu u Firenzi i honorarni profesor za kulturnu povijest Jugoslavije na tamošnjem Fakultetu političkih znanosti »Cesare Alfieri«. Od 1956. do 1973. šef katedre za noviju hrvatsku književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, od 1963. redoviti sveučilišni profesor. 1960. postaje dopisni, a 1968. redoviti član Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Predavao po pozivu na velikom broju europskih sveučilišta. 1973. potpredsjednik Međunarodnog komiteta slavista i predsjednik jugoslavenskog centra Société Européenne de Culture (Venecija). Godine 1974. Herderova nagrada (Beč) za znanost o književnosti. Objavljuje studije, rasprave i knjige iz talijanske književnosti, iz hrvatske književnosti, kao i književnosti ostalih naroda Jugoslavije. Jedan od začetnika tzv. Zagrebačke stilističke škole i suosnivač (sa prof. Zdenkom Škrebom i prof. Aleksandrom Flakerom) časopisa »Umjetnost riječi« (1957.). Pokretač i urednik časopisa za povijest hrvatske književnosti »Croatica« (1970.). Urednik brojnih izdanja hrvatskih pisaca.

Knjige: *Stilističke studije* (»Naprijed« 1959.),
Talijanske teme (»Naprijed« 1967.),
Studije i eseji (»Naprijed« 1967: republička nagrada
»Božidar Adžija« za 1970.).



KAZALO

Antun Gustav Matoš	5
Stil Matoševe novelistike	7
Antun Gustav Matoš: <i>Jesenje veče</i>	96
Vladimir Vidrić	125
Poezija Vladimira Vidrića	127
Vidrićeva <i>Pomona</i>	129
Zvuk i prostor u pjesmi <i>Ambrozijska noć</i>	133
O Vidrićevu stvaralačkom postupku	145
Rađanje pjesme. Uz Vidrićevo <i>Jutro</i>	154
O Vidrićevu atributu	167
O jednom kontrastu u Vidrićevoj poeziji	175
Vladimir Vidrić: <i>Pejzaž II</i>	186
Značenje varijanata. Uz Vidrićevu pjesmu <i>Notturmo</i>	205
»I svu noć je plako i pjevo...«	213
Vidrić u kritičkom izdanju	224
Miroslav Krleža	233
Riječ okrenuta zvijezdama	235
Djelo Miroslava Krleže	245
Krležina lirika	270
Četiri čitanja Krležine lirike	280
Jedna stilska osobina <i>Davnih dana</i>	291
U potrazi za izgubljenim djetinjstvom	310
Stvarnost i umjetnost u Krležinoj prozi	332
Iz najnovijega Krleže	356
Cesarčeva <i>Careva kraljevina</i>	367
Indeks imena	378
Napomena	383
Bilješka o piscu	385

LIBER

Izdanja Instituta za znanost
o književnosti

Zagreb, Trg Maršala Tita 14

Za izdavača
Slavko Goldstein

Tehnički urednik
Katica Zorzut

Korektor
Grozdana Marošević

Naklada: 2.000 primjeraka
Br. M. K. 68
Tiskanje završeno 6. prosinca 1974.

Tisak: »Ognjen Prica« — Zagreb

