

Izdanja Instituta za znanost
o književnosti Filozofskog
fakulteta u Zagrebu

ANTE STAMAC

SLIKOVNO I POJMOVNO PJESNIŠTVO

Recenzent
Stanko Lasić

Urednik
Vera Čičin-Šain

Likovna oprema
Josip Vaništa

SVEUČILIŠNA
NAKLADA
LIBER

ZAGREB
1977

Književna se činjenica i njoj primjeren sustav, što ga uz to valja i izlagati, vazda nalaze u stanju »neprijateljske međuzavisnosti«.

PREDGOVOR

Književna se činjenica i njoj primjeren sustav, što ga uz to valja i izlagati, vazda nalaze u stanju »neprijateljske međuzavisnosti«. Pa se u svakom tipu književnoteoretskog znanstva postavlja zahtjev za pomirenjem egzistentne književne tvorevine i tek nejasno ocrтана sustava, na temelju kojega je moguće razabrati njezinu mnogoslojnu narav, odnos prema drugim književnim tvorevinama, napokon i razlog njezine humane vrijednosti u danom vremenu i u danom društvu. Ukratko: svestrano opisati književnu činjenicu u skladu s u sebi neprotuslovnim načelom te pronaći kakav jednostavan izraz za taj pomišljivi sklad — to bi bio krug u kojemu bi se imalo kretati književnoteoretsko izlaganje u najširem smislu.

Ali zahtjev za analitičkim »pomirenjem« kakve književne činjenice s ukupnošću parametara koji tvore sustav nailazi u svakom času i na svakom mjestu analize na nepremostive zapreke. Te su zapreke ponajčešće u samom interpretatoru, pa bio on i najspremniji vještak duha, i kao takav neobična rijetkost. Subjektivne interpretatorske moći — pa i onda kada se vode najčišćim oblicima mišljenja — najčešće su zalag stava, ne neophodno i uvida. Jasan, racionalan i neprotuslovan uvid nadilazi subjektivne snage.

I to zato jer se tako opisan posvemašnji uvid — krajnji cilj znanstva i njegovih pojedinih teorija — nàdaje iz istodobnog motrenja na dvije međuzavisne sfere u kojima se pomišlja odnosno potvrđuje činjenično (pa i književnočinjenično) stanje: sfera sustava,

1130890 53566

koja kao skup mogućnosti organizira činjenični ustroj, i sfera procesa, u kojoj se s jednom od mogućih organizacija, dakle s pojedinim ustrojem, nešto ili mnogo što zbiva, od identifikacije s pojedinim načelom do vlastita poništenja odnosno ukidanja. Prva je sfera svih mogućih odnosa što se u idealnom slučaju naziru kao dana i nepromjenljiva, »dosegnuta« istina apsolutne identičnosti. Druga je pak skup tek nekih, po mnogočemu važnih odnosa u svezi s ostalim sferama ljudskog opstanka — od kojih je povijesnost najzbiljskija — pa se ti, tek neki odnosi, naziru kao istina u procesu njezina dosezanja, kao uočavanje uzajamnih razlika među sučeljenim činjenicama koje se motre i raščlanjuju.

Svijest o tom temeljnom dvosmjerju znanstva — sustav odrednica i proces njihovih realizacija — ne sprečava međutim tumače pojedinih činjenica da se i nadalje bave ovim ili onim problemom što ga nameće dano književno djelo, potvrđeno u komunikacijskoj praksi. Uostalom, krajnja bi konzekvenca takve svijesti bila zapadanje u znanstveničku afaziju, odnosno posezanje za oblicima izlaganja koji bi tek imali izlučiti podatke podobne za kakvu aktualnu kibernetičku obradu, vođenu drugačijim svrhama i drukčijim potrebama. Svijest o temeljnom dvosmjerju dapače ostaje stalnim uvjetom književnoteoretskog znanstva, a ostajanje tog znanstva pri zadanim uvjetima nosi u sebi istu vlastitu upitnost kojom su bremenite suvremene duhovne znanosti u cjelini. Ali u epohalnoj krizi svojih vlastitih premisa ono nalazi i nove vlastite mogućnosti: književnoteoretsko se znanstvo od spomenutog transformiranja u skupljača podataka za kibernetičku obradu brani prethodnom razdiobom svojih intencija, što ih potom »pokrivaju« tri komplementarne discipline: povijest književnosti, teorija u užem smislu (poetika), i kritika. Njima bi se mogle pridružiti još neke: estetika, metodologija književnosti u užem smislu, itd.; pa ipak, te se discipline na sustavniji način izlažu u drugim, obuhvatnijim tipovima znanstva, gdje se s više prava i s više izgleda konstituiraju kao prave znanosti.

Od velikog je, dapače odsudnog značenja takva razdioba na pojedine književnoznanstvene discipline. Ona

je, osobito tijekom posljednja dva desetljeća, u izlaganje unijela istraživačku skromnost, tu dragocjenu tekovinu drevnoga europskog humanizma. Skepsa tu prethodi svakoj izvjesnosti. Odustajanje je to od prepotence panlogističkog svjetonazora, koji na žalost u praktičkim činima i društvenom životu vazda pokazuje svoje mrčno totalitarističko lice; na njemu nema nijedne brazgotine, i smiješeci se odsijeva sivim, odviše sivim sjajem.

Uvriježilo se *povijest književnosti* držati kraljicom svakog raspravljanja o književnosti. Kao nadomjestak za sveobjašnjivu riznicu doktrina ona je međutim znala počinuti mnogih zlodjela: uzdizala je neke književne činjenice u svezi s »napredovanjem« povijesti, posvema pak nijekala druge u svezi s njihovim bitno konstruktivističkim značajem na razini dane, književnim djelom potvrdive i nezatajive epohe, stratuma koji se vazda, i svojom naravi, opire shvaćanju jednosmjernog »budućnosnog napredovanja«, koje da ukida značenje prethodećih pojava.

Suvremeni proces svrgavanja književne povijesti s vladalačkog znanstvenog prijestolja sukladan je današnjoj svjetonazorno utemeljenoj nevjerici u historiju kao istinu, ali je i posljedica dobrodošlog uravnoteženja funkcija rečenih triju disciplina: u tom ravnovjesju unutar trojstva i povijesti pripadaju nedvojbeno važne, pa ipak tek *jednako važne zadaće*.

Prije svega, povijest je književnosti za nas obdarena uvidom u *književna djela kao dijakronijski ustanovljiv niz*. U takvu se činu eidetičke redukcije svi podaci o društvenoj, psihičkoj, povijesnoj i fizičkoj zbilji — podaci koji, premda vrlo relevantni za povijest u pravom smislu riječi, tek suodređuju književno djelo, i to nipošto nužno — isprva motre kao natruhe drugih tipova znanja što onečišćuju i relativiziraju temeljnu odrednicu: dijakronijski ustanovljiv niz. I tek nakon osvojene spoznaje da je neko djelo prethodilo drugome razlikujući se od njega ali i predavajući mu nešto od svojih (naslijeđenih) uobličениh osobina — prošlo djelo aktualnome, aktualno budućemu — moguće je posegnuti i za

ostalim podacima, recimo iz navedenih sfera. Književna je dakle povijest ponajprije povijest činjenica književnih, tek potom znanje sukladno npr. nacionalnoj povijesti, povijesti jedne civilizacije, povijesti kulturnog kruga, povijesti književničke skupine, pokreta, stranke, itd. U takvoj će povijesti historijski »mala« razdoblja nerijetko proizvesti »velike« književne činjenice, i obratno: »velika« će historijska razdoblja povijesne zbilje nerijetko roditi — *inter arma silent Musae* — »mala« književna djela. Povijest je književnosti u krajnjoj crti povijest jezičnih mijena uočenih u danu trenutku, a registriraju ih i uobličuju pojedina djela proizvedena prema zakonima književnosne kompozicije.

Druga je komplementarna disciplina opće znanosti o književnosti — onoga što se pragmatički naziva i studijem književnosti — njezina *teorija u užem smislu*. Nastala u našem stoljeću poglavito iz potrebe za sustavnim i što preciznijim govorom o književnim tvoreninama — hoteci dakle biti izgrađenim i posebnim metajezikom — ona se zapravo zatekla u susretištu tradicionalnih smjerova poetike, zatim estetike i nekih modernih epistemoloških sustava što su se temeljili na široko razvedenim premisama duhovnih znanosti, s Diltheyem kao jasno uočljivim početkom i Heideggerom kao najznačajnijim risačem obzora. Naravna je ambicija teorije književnosti da se — kao pokušaj sistematizacije, odnosno kao osnova općoj znanosti o književnosti — stala boriti o prvenstvo i utjecaj s još uvijek snažnom i djelatnom poviješću, koju, ustvrdili smo, i nadalje zapadaju neobično važne zadaće. Pa se i teorija književnosti htjela svevidećim okom nametnuti izlaganjem totalnog plana književnog zbivanja, sada već plana ahistorizma, od supstancijalnog uvida npr. Ingardenova do posve deskriptivnog nacrtu npr. Wellekovoga. Povijest književnosti i teorija (proces i sustav!) u svojim su idealnim razradama dijametralno oprečne, no praktičkim analitičkim činima posve sukladne discipline.

U pogledu ahistorizma teorija je književnosti očito na svojoj zakonitoj poziciji: za razliku od uvida iz aspekta povijesti književnosti, za tu fundamentalnu raz-

liku, književnoteorijski uvid motri *književna djela kao niz ustanovljiv sinkronijski*. Nakon takva prethodećeg čina eidetičke redukcije ona se profilira kao disciplina koja se bavi *strukturiranjem književnih tvorevina, načinima njihova funkcioniranja te kriterijima njihova vrednovanja*.

Strukturiranju tekstova podarivali su teoretičari književnosti najviše pozornosti. Mnogoobličnost se tu nadaje kao činjenica od koje polazi svako takovrsno raspravljanje. Na pitanje: Zašto ovaj tip oblika ovdje, a onaj ondje? — na to pitanje imanentno i drevnim poetikama i modernoj teoriji književnosti — nastajali su različiti odgovori, pa ipak su se u mnogome ti odgovori usuglašavali: isticali su važnost uzoraka stihova s obzirom na njihovo metrički ustanovljivo ustrojstvo; uočavali su fleksibilnost ritma, s njegovim osciliranjem od glazbenog (»pravilnog«) do govornog (»nepravilnog«), pri čemu se prvi poklopio s metrom a drugi s ritmom u pravom smislu prirodnog protjecanja; zapažali su ti odgovori, nadalje, važnost kompozicije tj. ulančavanja već oblikovanih manjih cjelina u veće, pri čemu je ispalo jasno da je moguća stanovita tipologija statiziranih struktura: kitica, epizoda, pjesma, ep. Isticalo se, nadalje, da je u živim tekstovima moguće naići i na nepridržavanje zakona umjetno sastavljenih i zgusnutih figura, da je naprotiv vodič sačinjanju isključivo sadržaj, odnosno mimetičko načelo; itd. itd. Tako su nastajale i do danas se održale teorija stiha, teorija rodova i vrsta, pa žanrova, teorija proze i njezinih unutrašnjih regulativa: gradiva, teme, fabule, sadržaja, ideje, pripovjedača, vremena, prostora, govora, jezika. Sve je te probleme, a nabrojili smo tek neke od najčešće tretiranih, natkrilila važnost organizacije književnoga govora oko tri stožera, oko tri tzv. roda: tzv. lirsko, tzv. epsko i tzv. dramsko u svakom pojedinom književnom djelu posljedovalo je refleksijom u teoriji, koja je razdijelila književnost na lirsku, epsku i dramsku. Oko biti ta tri roda teorija je književnosti — i u tom smislu zakonita nasljednica poetike — usredištila zapravo najveći dio svojih analiza.

Funkcioniranje književnih tekstova — dinamička usmjerenost teorije književnosti — nekoć je bilo svedeno na uočavanje nekih unutartekstovnih postupaka, kojih bi zbroj iskazivao posebnu fizionomiju teksta, njegov vlastiti stil. Definiran bilo kao osobna piščeva svjetonazorna i osjećajna dispozicija, bilo kao sklad svih sastavnih dijelova teksta, bilo pak kao odstupanje od jezične norme danog trenutka, stil je u teoriji književnosti bio važnom kategorijom, prema kojoj se mjerio svaki dinamičniji unutrašnji odmak djela od pomišljiva statiziranog lika.

U tu svrhu — u svrhu proučavanja stila kao posebnog načina funkcioniranja teksta — teorija se književnosti prije no na stilistiku oslanjala na retoriku, točnije: na njezin nauk o izricanju (*elocutio*), pri čemu su od najveće važnosti bili obrati govora, tzv. *tropi*, i neki njegovi stalni sintagmatski, leksički odnosno fonološki likovi, tzv. *figure*. Do u najnovije doba preživjela je teorija o tropima i figurama kao teorija o »osnovnim stilskim sredstvima«; danas bismo rekli da je to nauk o posebnim semantičkim preinakama sustavnih veličina, odnosno o tvarnosti jezične poruke.

Uopće, moderna se teorija posvema oslonila na lingvistiku, semiologiju, a u francuskoj znanosti i na novoretoriku. Poglavitito je tu važno raspoređivanje književnih postupaka unutar djela s obzirom na funkcioniranje jezika uopće, pri čemu se teorija s jedne strane služi terminologijom desaussureovske lingvistike (paradigmatika i sintagmatika), s druge pak strane temeljnom šestodjelnom razdiobnom shemom jezičnih funkcija Romana Jakobsona. Zapravo je strukturalizam, već svojom naravi, oplodio teoriju književnosti te joj pružio temelj za moguću apsolutnu sustavnost.

Teorija književnosti sama ne vrednuje i ne procjenjuje književna djela, ona postavlja kriterije za njihovo vrednovanje i procjenjivanje. Tu se ona dodiruje s estetikom. Brojni su ti kriteriji, i oni su se tijekom povijesti mijenjali, već prema tome da li je u prvi plan istupila piščeva osoba, društvena, češće: politička pragmatičnost, oslanjanje na predaju, avangardnost, idejna

usmjerenost, zabavnost, itd. Za razliku od samog prosuđivanja — koje se oslanja na interpretatorovu osobnu poziciju — na kriterije prosuđivanja gleda se u teoriji književnosti kao na posve ravnopravan splet mjerila vrijednosti, i to ne pojedinog djela već književnih tekstova u cjelini. Stoga se kriteriji temelje na funkcijama, odnosno komplementarni su njima: referencija pomišljiva djela afirmira mimetički kriterij, afektivnost kriterij ekspresije, konativnost kriterij spoznaje, fatička pak funkcija afirmira kriterij »zanimljivosti«, metajezična pak kriterij »lijepa i pravilna« jezika, poetska funkcija kriterij bezinteresnog »estetskog užitka«.

Treća disciplina znanosti o književnosti jest *kritika*. Kao termin svakako najspornija, ta se disciplina za nas određuje usmjerenošću analitičkog postupka na *pojedinačnu književnu činjenicu kao takvu*, odnosno na skup književnih činjenica koje je moguće motriti kao jedno: tekst kakva autora, nekoliko njegovi tekstovi, sveukupni njegov opus, veći broj opusa ili tekstova koji imaju zajedničku osobinu što će upravo — kao pojedinačan problem — biti analizirani iz posve određenog motrišta. Nakon takva čina eidetičke redukcije (usmjerenost na pojedinačnost), dolaze u obzir i komplementarne raščlambe književnoteoretske — tj. ustanovljavanje sinkronijskog niza u koji se svrstava i analizirana književna činjenica — odnosno u obzir dolaze i raščlambe književnopovijesne, tj. ustanovljavanje dijakronijskog niza u koji se, također, svrstava rečena književna činjenica.

Pa ipak, čin kritike jest ponajprije jasan put pojedinačnome. Odatle i metajezični opis te pojedinačnosti toliko varira, da mu i ime, kritika, pokriva mnoštvo tipova izlaganja, od novinske kritike, recenzije, eseja, studije, pa do čitavog niza programskih i metodoloških zâsada, koje završavaju u opsegu kakve estetike, ontološkog smjera, nerijetko i u obuhvatnu znanju kojega smo nacrtno ukratko izložili. Zbrku s terminom samo povećavaju nejasna određenja u pojedinim jezicima i pojedinim tradicijama; u engleskom je naime *criticism* nešto drugo negoli francuska *critique*, negoli

njemačka *Kritik*, negoli, ovoj posljednjoj ipak najbliža, hrvatska *kritika*. Jedna pak tradicija termina npr. potječe od Kanta, druga od Marxa, treća od engleskih logičkih pozitivista, itd. U nas su recentni radovi (S. Petrović, Donat, Beker, Pavličić) unijeli nešto reda glede terminoloških distinkcija, pa ipak nam se čini da se propušta kazati, kako je bitno određenje kritike intencionalan čin (a tako je i s poviješću i teorijom književnosti), i on oblikuje svijest tj. podloga je tipu izlaganja što ga prepoznajemo kao rezultat kritičareve (povjesnikove, teoretičareve) djelatnosti.

Mnogi su, osobito hermeneutičari, upozoravali da pristup književnom djelu ne smije biti zamućen prethodnim znanjem o njemu; tekst ga mora nagovarati, iz samog se teksta nadaju ona mjesta analize koja se kritičkom činu čine bitnima. Ta mjesta svakako nisu opća, već posebna; nisu, bar u početnom stadiju, oprimjeravanje općih književnoteorijskih odnosno povijesnih spoznaja, već su vazda novo otkriće, koje se javlja iz »unutrašnjih kvaliteta« teksta: iz njegove referencije, ekspresije, izvaganosti uostalom načela izbora i načela supostavljanja jezičnih česti.

Pa i pragmatička, interpretativna strana često ostaje nezatomljena; ne valja zamjerati divljenju što ga vrsni tumači tekstova iskazuju suočeni sa strukturom koja ih je pozvala na zajedničko rasvjetljavanje; isto tako, donošenje suda, procjena kvalitete na temelju identičnih »unutrašnjih« elemenata pravo je tumačevo. Njegovi promašaji pak proizlaze iz preduvjerenja, ne iz vlastita tumačenja, koje je vazda u pravu; proizlaze uostalom ti promašaji iz različitih stupnjeva normativnosti, od kojih je ona ideološka svakako najpogubnija. U djelu naime nisu pokazana autentična mjesta njegove samosvojne strukture, a u interpretatoru se nije zbililo ono što bismo mogli nazvati začuđenošću zbog otkrića i njegova formuliranja.

Kritici je zadaća da (i) sudi, ali joj sudovi o vrijednosti moraju respektirati ponajprije autentičnost svakog pojedinog teksta, pa i onda kada se ta autentičnost gubi u nizu poznatih predložaka, što ih je kri-

tičar eventualno već razglobio negdje drugdje. Valja naime imati na umu da je specifična struktura puno šira i otvorenija prema uočenim sadržajima što ih ona sama modelira tekstem, dapače da su ti sadržaji i načini njihove prezentacije često u konotativnoj riznici, u zalih, i često se baš u tome vidi značaj teksta: ekonomizirajući s nevidljivim, ostavljajući da u dubinskoj strukturi ostaju pohranjene realne, osjećajne, intelektualne, društvene implikacije književne tvorevine, tekst očituje površinsko gibanje poruke koja, takva kakva jest, kritičkom pristupu omogućuje pravo mjesto ulaska. To mjesto ulaska vlastiti metajezik kao kritičarev cilj ima modelirati na sebi primjeren način.

*
* *

Kratki nacrt književnoznanstvenih disciplina, bar osnovnih, morao bi nam moći poslužiti za usporedbu s tipom pisanja kakav se očituje u osam poglavlja ove knjige. Ili, valjalo bi slojeve još umnožiti. Oni bi u globalu možda mogli izgledati ovako: 1. sama djela koja se izlažu; 2. autorovi vlastiti stavovi; 3. moguća »točnija«, »bolja« interpretacija tekstova i problema u svezi s njima; 4. književnoznanstvena ekspertiza koja bi — otprilike kako je to izloženo — imala služiti konstituiranju same znanosti.

To umnažanje planova sudbina je svekolike literature koja se piše o književnosti kao o fenomenu tijesno povezanu s čovjekovim opstankom, s njegovim društvenim životom, s njegovim reflektirajućim moćima, s njegovim naslijeđenim jezikom. Zacijelo bi se slična stratifikacija mogla obaviti u povodu svakog književnokritičkog, književnoteoretskog, književnopedagoškog komentara živih i utjecajnih jezičnih tvorbi. Autor je svjestan da je jedan iz mnoštva onih, koji su na sebe preuzeli zadaću u mnogom smislu iluzornu, mjestimice intelektualno opasnu, i nimalo laku. I to ponajprije zato, jer se pretpostavljeni planovi — a moglo bi ih biti ne četiri, nego velik niz — vode razli-

čitim premisama i teže različitim ciljevima; jer je jedno očitati i interpretirati tekstove, drugo htjeti interpretaciju dovesti do određenog cilja, treće pak izgraditi pojmovnu zgradu znanosti.

Unatoč tomu, unatoč međuprožimanju planova, autoru je bilo do priznavanja jačine analiziranih tekstova, do jakosti podatka ako se hoće, koji u svakom času poziva izlaganje da ostane pri činu prvotnog opisa. Književnosti je zadaća strukturirati mnoge aspekte zbilje, kako se ona zrcali u jeziku. Književnom je pak analitičaru zadaća strukturirati samo one aspekte (jezikom odslikane) zbilje koji se nalaze u kadru predležećeg teksta. Predgovoru kakav je ovaj — a imao bi izložiti autorove stavove, kako bi se oni mogli očitati iz knjige — ostaje još manje mogućnosti; najmanje pak mogućnosti ostaje onome tko se pozabavi našim predgovorom, itd.

Tako se književna činjenica ne opire samo, kako je rečeno u početku, svom zakonitom (jezičnom) stavu; ona se opire i svakom drugom modelirajućem postupku koji se nadvija nad njom; ona u svakom danom času ne prestaje biti dinamičnim zrcalom okrenutim prema svijetu i autorovoj percepciji toga svijeta; i što više znanost o književnosti hoće izraditi svoje vlastite metode i svoj vlastiti jezik, to će se te metode više udaljavati od metoda svoga pretpostavljenog predloška, pa će se, dakako, u skladu sa svojim modelirajućim usmjerenjem, udaljavati i od jezika tog predloška. Ciljevi su naime posve različiti: zatečena književna činjenica na svoj je vlastiti način strukturirala prirodni jezik; znanstveni je pak diskurs, ili onaj koji to želi biti, opsjednut izgradnjom vlastita jezika, jezika koji u svojoj najčišćoj realizaciji mora završiti kao skup simbola sada već na drugom polu znakovnosti; gdje počinje stroga znanost, književnost se gubi, i obratno: gdje znanost odustaje od svoje vlastite modelirajuće opsesije, ostaje bliža književnoj činjenici.

Očito je to sudbina znanosti o književnosti. Za razliku od nekih drugih tipova duhovnih znanosti, pogotovu za razliku od lingvistike — koja je uspjela izra-

diti svoje ciljeve i metode — znanost o književnosti mora ostati pluralno usmjerena: s jedne strane mora imati nešto zajedničko sa svojim predmetom, s druge se mora boriti oko svoje samosvojnosti, kako smo to pokušali ocrtati našim kratkim izlaganjem, s treće se pak strane mora oslanjati i na druge tipove znanstva, pogotovu na one koji hoće izraditi načelo razlikovnosti. Neprotuslovnost načela, iscrpan opis, krajnja jednostavnost, ta tri zahtjeva što ih je glosematici bio postavio Louis Hjelmslev, u književnoj znanosti ne mogu naći svog suglasja, bar ne u kakvu čistom liku.

Znano nam je uostalom iz uvida u mnoge književno-znanstvene sustave, i one najčvršće, da su u biti niz precizno ispisanih znakova na pijesku — da su stanovalo crtovlje u koje se ne slažu zbiljske note — i na tom pijesku oni nestaju čim zapuše vjetar novih pitanja; gube se u ništa.

O MATOŠEVU SONETU

1. Pjesnikov izbor

Čvrst je podatak: veći dio Matoševa pjesničkog opusa čine soneti. Od ukupno stotinu napisanih pjesama soneta ima 56.¹⁾ Koliko se god upravo u svezi s tom činjenicom, ili ponajviše u svezi s njom, općenito i zato približno točno smatra da je Matoš u biti »artist«²⁾ oblika; koliko se god njegov pozni opus, briga oko promišljene strukture, svodio i na »... manijakalnu, upravo ograničenu borbu s arhitektonikom sonetske forme, u vremenu, kada je evropski književni svijet već davno bio fasciniran slobodnim stihom jednoga Whitmana...«³⁾ pitanje Matoševa soneta valja pozorno tretirati u kontekstu sveukupnoga njegovog opusa, pogotovu danas kada nam se taj opus konačno nadjaje u svojoj posvemašnjoj preglednosti. Pri tom valja uzeti u obzir tri stvari: vrijeme hrvatske književnosti u kojem Matoš piše, vlastito opredjeljenje za sonet i zadaće koje je valjalo obaviti i, osobito, temelje estetičkog sustava što ga je valjalo na ovaj ili onaj način izraditi i eventualno zastupati.

- 1.1. U prvom i djelomice drugom desetljeću hrvatskom lirikom sonet dominira kao njezin vladajući oblik. On je prava književna moda, koju su do standardnih visina doveli Begović (*Knjiga Boccadoro, Život za cara*), Tresić

Pavičić (*Sutonski soneti*), Vojnović (*Lapadski soneti*), formom obuzeti Nazor te sam Matoš, da bi tu modu slijedila i većina iz nastupajuće *Hrvatske mlade lirike* (1914). I ta moda, koju je moguće slijediti s usponom i zalaskom teoretskih premisa Moderne, za Matoša je uglavnom riješila početne pretpostavke soneta: kompozicijsko pravilo ili konvenciju, po kojoj se u četrnaest stihova izlaže, provodi i zaključuje tema, eksplicira određen sustav srokova što varira između najstrože (petrarkističke) do kakve slobodnije sheme, osobito u pogledu dvaju trostih, te izabire kakav duži stih (uglavnom u rasponu od deseterca do dvanaesterca).

Najznačajniji su dakle pjesnici soneta već bili napisali svoje opuse, Matoš ih je u nizu napisao i sam kritički rasvijetljavao, mlađi (Polić Kamov na primjer) već su počeli s destrukcijom oblika i zadana ritmičko-metričkog uzorka — Matošu se to činilo najpreuzetnijom barbarijom — pa se središnjoj osobi književnoga života s početka stoljeća sonet nadavao kao zadaća koju s jedne strane valja dotjerati do oblika primjerena vlastitu osobnom jeziku, a s druge upravo njime zadržati najviše artističke domete, svoje i epohine. Pa kada, šaljući Surminu 1906. *Utjehu kose*, veli: »Kada ne mogu što bolje, moram pisati ovakove burgije«, posrijedi je možda početna dvojba o vrijednosti vlastitih ostvarenja (dvojba koju će uvelike podržavati kasnija, međuratna kritika i znanost), ali se ona ubrzo raspršila samom praksom pisanja: znatnim sonetnim opusom koji se vrlo lako »smjestio« u već postojeće književne kanone. U tom smislu Matoševi soneti ne bijahu nikakva novost, dapače u odnosu na mlađe suvremenike bijahu daleko prije retardacija, ali retardacija koja je bila u prednosti time što je htjela izbjeći dotadašnje »pogreške« pa sonet, usavršivši ga formalno, istodobno otvoriti što većem rasponu sadržaja.

- 1.2. Ipak, opredjeljenju za sonet potrebno je naći razloge ponajprije u općoj fizionomiji pjesnikova djela. To djelo u svojoj ukupnosti raslojava se na tri razine pi-

sanja, i nije teško ustanoviti kako se ono kreće od publicističko-novinarskog bilješkarenja do sačinjanja virtuoznih minijatura podređenih zakonima liričarskog rezbarenja.

Uzme li se u obzir za ovu svrhu najpouzdanije, mimetičko načelo, tada je Matoševo pisanje moguće stupnjevat i kao niz različitih načina odnošenja prema aktualnoj zbilji. Uzme li se pak u obzir način strukturiranja samog teksta, tada će teško biti razlučiti »proznu« rečenicu od rečenice »poetske«; Matoš je prozaik u pjesništvu i pjesnik u prozi.⁴⁾ Odnos prema zbilji tu će svakako biti presudan. Izravan njezin-odsluk, dapače piščevo izravno, aktivističko, danas bismo rekli: angažirano uplitanje u stvari svakodnevice posljedovalo je tekstovima u kojima se na prilično prepoznatljiv način rekonstruira izvanknjiževno polje odnosa, koji su djelo i uvjetovali. Na drugom stupnju, gdje također vlada prozni izraz, odnosi u zbilji prepoznatljiviji su dođuše u djelu, ali su ti odnosi strukturirani manjim udjelom »realnog« preslikavanja i, sukladno, povećanim udjelom fantastičkog konstruiranja stanovite »druge realnosti«. Riječ je tu, dakako, o novelističkom i pripovjedačkom opusu. I tek na konačnom stupnju, na stupnju ritmičkog i kompozicijskog zgušnjavanja, dakle na stupnju jednakovrijednosti mimetičkog i konstruktivističkog načela nalazimo Matoša sonetista. Ali taj najviši stupanj ne prekida svezu s prethodnima: sublimirajući im prepoznatljivije planove, on ih na stanovit način — tj. sažimajući iskaz u prozodijski izjednačene ritmičke i sintaktičke uzorke — sve obuhvaća.

Naš je pjesnik i sam bio posve svjestan unutrašnjih mogućnosti, po kojima su se strukturirali stihovi: »Tražim kratak izraz, iz minimuma riječi izvlačenje maksimuma efekta, maksimum — ne samo boje, no i muzike. (...) Ja sam... u novije doba progovorio u stihovima, jer do stiha dođoh evolucijom svoje proze (podcrtao A. S.), jer se faktično uvjerih, da se neke senzacije apsolutno ne mogu zabilježiti u prozi.«⁵⁾ Jasna povezanost »proznoḡ« i »lirskoḡ« izraza mora navesti na činjenicu da je tvarna strana jezika, ta jedina podloga

kvalificiranoj literarnosti djela, morala žestoko dolaziti u pitanje onda kada je izravan odnos prema zbilji Matoša navodio na odustajanje od estetskih načela što ih je sam bio zastupao, i obratno: da se ona to jače pokazivala onda kad su mu se riječi slagale prema načelima intendirane forme, tj. prema zahtjevima izvanjskog, arbitrarnog izbora, npr. soneta. Biti »publicist« i »pripovjedač« pa svoje pjesme uvelike realizirati kao »artist«, to je značilo voditi se mišlju da je sveukupnoj izvanjezičnoj zbilji s njezinim potresima — a po Matoša i odlučujućim udarcima — te s njezinim »suglasjima« materijalne i duševne sfere, moguće sučeliti stanovitu čistu, u sebi zatvorenu i u samu sebe potonulu strukturu, sličnu kakvoj minijaturnoj katedrali građenoj tijekom svega životnog vijeka. Jer je, veli Matoš, »... oblik nešto nepromjenljivo i apstraktno, međa između dva svijeta, između subjekta i objekta, duše i materije.«⁶⁾ Klesar jezične forme, Matoš obliku podaruje značaj mjesta na kojemu se s mimetičke strane razrješuju mnogoprotežne osobine predodžbenog svijeta i na kojemu se sa strane konstruktivističke polifono skladaju ritmomelodijske crte njegove i u prozi »lirizirane« rečenice. Izbjegavajući (ili: ne mogući je dati) jasnu »ideju« koja da je »uočljivija od nijanse«, on svoju »ideju« materijalizira u konkretnoj jezičnoj stvari stegnutoj u predajom naslijeđeni sonet, e da bi se sva nejasna, polimorfna, »iznijansirana« zbilja pretvorila u »plastičan«, »muzikalan«, u svakom slučaju dovršen artefakt. I on stoji umjesto Ideje. Stoga sonet kao oblik i jest jedino čvrsto mjesto Matoševa književnog, inače posve impresionističkog svjetonazora, kakav se pokazivao i u njegovoj kritici. U mijenama intelektualnih, praktičko-političkih, književnih i osobnih nagnuća i čina, u svjesnom, programatskom opredjeljenju za dojmljivost kao načelo pisanja, »božanski sonet« bijaše mu rijetkom čvrstom točkom, nađenom neporecivom konstantom, jedinom formulom koju je mogao preuzeti i od drugih. I ta konstanta u okvirima njegova opusa čini vrhunac piramide kojoj je impresionističko literarno

opisivanje osnovicom, a »lirizirano« fantaziranje iz pripovijedaka neomeđenim i mnogoprotežnim tijelom, torzom.

13. Naravna je diskurzna posljedica prethodnih opazaka, da je Matošu sonet uspio biti rijetkom, da ne kažemo jedinom praktičkom potvrdom teoretičkih mu zâsada (pa i to djelomice) odnosno potvrda preuzetih osvjedočenja. Na kompozicijskom se planu, logično, materijalizirao njegov osobni poriv za »autonomijom umjetnosti«, bez ikakve »tendencije«, poriv uostalom za slobodnom, ni o čemu ovisnom formom. I tu se on uvelike razlikuje od suvremenika, da ne spominjemo ljute — a principijelne — kavage s Marjanovićem odnosno Skerličem. Ali je s druge strane moguće zamijetiti napadnu sličnost između njegove situacije i situacije pisanja u Francuskoj sredinom 19. stoljeća.

Od suvremenika se razlikuje i poimanjem oblika, i temama, i prozodijskom mnoštvenošću, i razgranatijim rimarijem, a sve mu je to bez loših posljedica za prirodnost jezika. Ponajprije, oblik mu je promišljeno izdignuće iz neuhvatljivih niti u koje se zaplitala njegova strast za politiku, ekonomiku, za ostale umjetnosti, za osobne raspre i razračunavanja u kulturnom životu. Sonet mu je na stanovit način *idée fixe*, ne toliko u psihologijskom koliko u književnoproizvodnom smislu, u smislu zastupanja stanovite poetske tehnologije koja se u svakom času procesa sučeljuje s drugačijim problemima te im primjeruje svrsishodne postupke. Suvremenici su, naprotiv, sonet uzimali kao nešto samo po sebi dano, kao bezupitnu formu, sleđenu od tradicije, doista kao modu Moderne. Temama pak Matoš nadilazi čak i verzifikacijom opsjednuto Nazora, zatim u prošlost Dubrovnika zasanjanog Vojnovića, erotikom obuzetog Begovića te intimistički, »chiaroscuro« raspoloženog Tresića Pavičića. Izbor sonetnog oblika u Matoša nije gušio slobodno pulsiranje sadržaja, iz čega i proishodi susljedno pretvaranje njegove parnasovske, simbolističke i romantičke inspiracije.⁷⁾

Razlikuje se Matoš od suvremenika i slobodnijim poimanjem soneta s obzirom na prozodijske ostvaraje. Oni su u funkciji teme, nerijetko i eksperiment, tj. arbitrarno ispitivanje mogućnosti različitih tipova stiha; te će sastavnice biti i temeljem drugog dijela ovoga teksta.

Valja reći: Matoš na plodan način, u ciglih desetak godina, rekapitulira pitanje francuskog devetnaestog stoljeća. Bez obzira na znanstvenu točnost pojedinačnih njegovih stavova i sudova,⁸⁾ u njemu se — kao u pjesniku koji u hrvatskim prilikama nasljeđuje kasnoromantičarski bunt jednoga Kranjčevića odnosno umilnu kantilenu Šenoinu — sažimlju počeci temeljnog sukoba u Francuskoj nakon Hugoa: počeci sukoba između »école intime« i »école plastique«, pa sukoba oko teorije »l'art pour l'art« što će prerasti u simbolizam, pa sukoba konačno, početkom 20. st., između jasnoće »romanske škole« Moréasove i »nejasnoće« hermetiziranih simbolista. Matoš je za naš jezik bio susretištem, »kratkim rekapitulacijom filogeneze« stanovitog poimanja pjesničkog oblika. I to poimanje mnogim je svojim crtama oplodilo hrvatsko pjesništvo Moderne i nakon nje. Ili bar: svojim pitanjima i odgovorima formom nije mimošlo našu secesiju. Ali su se ti odgovori prethodno učvršćivali na devetnaestostoljetnim putovima pjesništva, francuskog pogotovu. Pa ako je Ujevićevo nešto kasnije pisanje moguće prisposobiti s pisanjem pjesnika *Cvjetova zla*, ako je Ujevića moguće nazvati i »hrvatskim Baudelaireom«, Matoša s istim pravom možemo nazvati »hrvatskim Gautierom«: vidovitim sažimateljem artistske i romantičke tradicije, s vidljivim putokazima što ih je postavio na križanje što se otvara kasnijim stazama hrvatskog pjesništva. A ne kazuje li nam i naslov *Mlada Hrvatska*, da bi se njegov izvornik mogao potražiti u Gautierovu naslovu *Jeunes France*? Među svim tim putokazima sonetu valja dati prvenstvo: nakon Matoša sonet je u nas postao paradigmom koja koordinira svu silu tipova pisanja. A budući u Matoša najvišom formom, on je nakon još jednog vrhunca, nakon Ujevićeva soneta, morao uminuti s prezasiće-

nosti, javljajući se tek tu i tamo, dakako s reminiscencijama na vrhovnog meštra, od čijeg oblika više nije bilo moguće pobjeći.

2. Izgled

Između pisanog soneta i estetičkih nazora (ali ne baš o njemu!) Matošu je uspjelo naći gotovo posvećajnu sročnost: stihovi su mu izlaganje načela, načela su mu pak naknadna refleksija autentičnoga pjesničkoga čina.

Nadalje: »lijepa forma«, »artizam«, »glazba stiha« kakva se očituje u Matoševim sonetima težnja je prema tijesnu skladu iskaza s govornom aktualizacijom i, osobito, s dosljedno slijeđenim pretpostavkama prozodije: s metričkim uzorcima. Ti uzorci variraju u rasponu od trohejskog dvanaesterca (*O, ta uska varoš, o, ti uski ljudi*) do krajnje apatičnog, osobno posredovanog trojca (*Stao dah*). Svaki od takvih različitih tipova stihova iz upravo golema metričkog obilja (u relativno malenu sonetnom opusu!) strogo i proporcionalno slijedi trohejsku odnosno jambsku inerciju. A budući da je u sonetu prvi stih na stanovit način arbitrarno izabrana metrička konstanta prema kojoj se ostalih trinaest očituje kao skup više ili manje zavisnih funkcija — pa oni tek kao funkcije zadobivaju posvećajne kompozicijsko značenje (premda mogu fungirati i samostalno, ali ne kao čest soneta) — Matoševo je metričko obilje⁹⁾ istodobno i obilje sonetnih likova, koji u krajnjem crti relativiziraju i tvrdnju o stihu soneta kao »redovito najpopularnijem dužem stihu jedne književnosti«.¹⁰⁾

Metričko je obilje svjedočanstvo o ispitivanju sonetnih mogućnosti do krajnjih granica, pa i do onih s negativnim posljedicama. Ali: i »krunji sonet« (*Pri Sve-tom kralju, Prosjak, Menažerija, Epitaf bez trofeja, Notturmo*) — kao stanoviti »otklon« od potpune sonetne iskažljivosti — pretpostavlja tu iskažljivost, predočenu uostalom apsolutnim skladom vodoravnice i okomice.

Stoga su Matoševi soneti istodobno i gradba i razgrađivanje toga eminentno zapadnjačkog, europskog oblika, dapače »temeljnog oblika« (Grundform)¹¹) zapadnih pjesništava uopće. U njemu i Matoš teži *unutrašnjoj koherenciji jezičnih elemenata i svih parametara njihove organizacije u hrvatskom jeziku, ne izvanjskom preslikavanju »europskog« predloška*. Ta koherencija obuhvaća s jedne strane iskaz, sintaksu i ritam, s druge pak metar, rimu i (tradicijom danu) kompoziciju. Ovaj drugi skup sonetovih odrednica uočljiviji je, i podložniji književnoteoretičkom znanju. Onaj prvi tom je znanju manje podložan, ovisi o tipu pjesničkog govora kao osobitu izrazu pjesničkog komuniciranja, što uključuje i referenciju, tematski plan; podložniji je strožoj lingvističkoj (tekstovnoj) raščlambi. Sjedinjeni, ti skupovi odrednica određuju mogućnost pojavljivanja sonetne strukture te jamče njezinu tematsku (sadržajnu) i njezinu tehničku (izraznu) »uspjelost«.

- 2.1. Ponovit ćemo varijacijom, da je Matoš o vlastitu poimanju soneta dao odredaba koje su na presudan način uvjetovale i njegovo vlastito sonetno izražavanje; koje su ga, recimo to tako, vodile u praksi. Ali su te odredbe nastajale kao reakcije u kritičkom razračunavanju s postojećim predlošcima, kao reakcija na nazočno »stanje soneta«. Težnje su mu naime razvidne tek na kritici postojećih opusa:

Sonet bez sheme je mistifikacija jer je baš forma, forma i samo forma, ... glavno i jedino obilježje soneta.

Srpski modernista (O Čurčinu, 1906) SD IV, 168.

Soneta, zbijenog i artističkog, nema u toj poeziji. ...

Lirika Sime Pandurovića (1909), SD VIII, 192.

Soneti Vojnovićevi su bez tehnike, kakofonijski.

Umjetničke novosti (1910), SD, VII, 95.

... nema pravilne shematske muzike.

Lirika (O Begoviću, 1912), SD VII, 165.

Ili, kritizirajući *sub specie formae* sveukupnu književnu situaciju onoga vremena:

Srpski lirici, kao donedavna svi hrvatski, ne osjećaju da je ritamski nepravilna pjesma u kojoj svaka strofa ne počiva na istoj muzikalnoj shemi, vezanoj akcentom.

Srpsko-hrvatski almanah (1912), SD VII, 198.

I, neobično značajno:

Prosodija naših lirika koristi se još uvijek u tome licencijama neumjetne, narodne pjesme, kojoj stalnog ritma ne daje melodija govorenog akcenta, deklamacije, već gotova melodija pjevane muzike.

Srpska lirska antologija (1912), SD VIII, 289.

- 2.2. U problem koherencije soneta kao zadana oblika Matoš je kao teoretik ušao na mjestu koje mu — na razini ondašnjeg znanstva — bijaše dostupno: na pitanju tijesne funkcionalne zavisnosti ritma (metra) i sroka. Srok mu (razvidno je to na realiziranu opusu) ne znači toliko element klasične sonetne »sheme rima«, ili mu bar ta shema nije zakoniti prius: ona se u Matoša uvelike mijenja, često i do »nedopustivih« perturbacija, na temelju kojih bi dogmatičari sonetnog oblika (tj. privrženici »jedino ispravne« sheme *abba, abba, cdc, dcd*) dvojili i o »ispravnosti« čak i takva primjernog artefakta kakav je *Utjeha kose*. Doista: s obzirom na shemu rima, s obzirom na »najpopularniji duži stih jedne književnosti«, s obzirom na »trodjelnost ideje« (njezinu tezu, antitezu, sintezu) Matošev sonet nije »pravilan«. Ali je on vrlo »pravilno« zgušnjavanje i materijalizacija poetskih mogućnosti hrvatskog jezika i njegove književnosti, u odnosu prema kojima je stanoviti oblik jedino i moguće raščlanjivati; on je zakonita funkcija jezika.

Za prozodijski oblik iskaza pretočena u definitivni oblik u našeg su pjesnika bitni finalni, dočetni elementi, krajnji sintaktomi, pa zvali ih mi, poput njega, rimom ili, možda, elementima nove obavijesti odnosno većeg iskaznog dinamizma. *Dočetak uvjetuje uzorak: stiha, kitice, okteta, (sekteta), cjeline.*

Ili, rečeno slavnim Matoševim riječima:

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, akcenatskog, ritmičkog, kvalitativnog svršetka.

A. Benešić: *Pjesama knjiga druga* (1906), SD VI, 104.

Rima dakle kao prva konstanta teksta »provocira« (u većini slučajeva) ravnomjeran ritam naglašenih i nenaglašenih slogova. Karikirajući problem — zapostavljajući koncepciju stiha kao *fonološke cjeline*, koju je Matoš zapravo intuicijom i pisao — mogli bismo kazati da on hoće pisati odostrag prema naprijed, a slučaj će odrediti karakter početnog impulsa; no od aleatoričke slabode sonet brani izvaganost veće cjeline (kitice) ili pak cijelog okteta odnosno sekteta. A u jednom od navedenih stavaka Matoševih spominje se kritički upravo to: »strofa ne počiva na istoj muzikalnoj shemi«.

Drugim riječima: u strukturu soneta kao u zadani krug Matoš ulazi putem rime, pa bi ona i za smjer izlaganja nekako morala biti mjestom ulaska u hermeneutički krug raščlambe.

Naravno da rima kao konstanta koja *aficira* (trohejski, jambski, daktilski) ritam ne može imati više ništa zajedničko s konstantom *dovršena* usmenog, pjevom i predajom potvrđena stiha; u slučaju hrvatskoga narodnog pjesništva s kvantitativnom klauzulom. Na stanovit je način Matoševa rima u svezi s čitavim stihom odustajanje od kvantitativne klauzule, ili bar njezino ograđivanje: ona se može slučiti, ali ne i gospodariti. Pa kada Matoš svjesno odbacuje kvantificiranje rime, među inim i riječima:

Naš lirski estetizam je momentano usavršavanje ritamske melodije, stvaranje prave artistske strofe i oslobađavanje naše najnovije umjetničke lirske versifikacije od nepravilne, po uzoru narodne pjesme i Dubrovčana dosele praktikovane neartistične tehnike.

Lirika (1912), SD VII, 166.

tada je Barčevo spočitavanje Matošu s neoslanjanja na narodnu metriku spočitavanje pisanoj književnosti našega stoljeća uopće, spočitavanje »tvarnijim« stanjima pisanja, gdje literarnost i njezine oznake nosi prvenstveno jezik i njegove unutrašnje mogućnosti. U tom se smislu ta stanja javljaju u pojedinim razdobljima književnosti — Moderna je jedno od takvih — kao svjestan odmak i od »djedovske oranice«, kako reče naš pjesnik.

Uostalom, pojmvivši rimu kao dočetak stiha/iskaza vođena zapravo prirodnim ritmom *odabranih riječi*, sređenih a ipak »prirodno« kolociranih, Matoš je radio na bogatstvu rimarija (jednosložnog, dvosložnog, trosložnog, pa i četverosložnog ako se »rimovalo« bar mjesto naglaska), pa je i time opovrgao često spominjanu činjenicu da sonet ne odgovara »duhu hrvatskog jezika«. Nije odgovarao tradiciji, a »duh« se pobrinuo i za sonet kad mu je to ustrebalo! Pjesnikova intuicija oborila je jednostrane zâsade književnopovijesnog znanstva.

- 2.3. U svezi s predhodnim stavkom valjalo bi ispitati i ulogu najčešćih tradicionalnih tipova stihova u Matoševu stvaralaštvu, sonetnom pogotovu. Ako ti stihovi i nisu *pravi narodni* (usmeni) stihovi, a osobito to nije onaj od kojega bi se to najviše očekivalo: Matošev deseterac; ako se njihov prozodijski definirani lik i mijenja od prilike do prilike, a ovisno (srećom) o semantičkom, motivičkom planu pojedinog soneta; ako oni i jesu preuzeti pa modelirani prema vlastitoj poetici i prema unutarjezičnim pojavama kao posljedicama onoga prvog uvjeta: Matoševa pjesničkog talenta i snage opisanih stvari, dalo bi se i na uporabi najčešćih stihova bar komparativistički pokazati na izvorišta pa uputiti na moguću rekonstrukciju sveukupnoga Matoševa pisanja. Koliko god to metrika ne može potvrditi s njezinih skromnih dosega, čestoća uporabe deseterca (185 stihova), jednaesterca (198) i dvanaesterca (174),¹² ipak upućuje na tri izrazito snažne tradicije, poznate nam i iz analize sveukupnog Matoševa djela i njegovih temeljitijih interpretacija:

- *deseterac*: govor usmene književnosti, na razini cjelovita Matoševa opusa govor supstandardan; Matoševo osjećanje domovinskih tema;
- *jedanaesterac*: kozmopolitizam, klasična romanska (srednjovjekovna) tradicija; kasnopetraristički tragovi i biljezi; djelomice dodiri sa secesijskim austronjemačkim pjesnicima (George, Hofmannsthal); tematski: adoracija Majke i Zene (domovine i drage);
- *dvanaesterac*: pjesnički i prozodijski govor Matošu suvremenoga (ili nešto ranijega) francuskoga pjesništva; stih Parnasa i simbolizma, osobito Baudelairea; istodobno podsjećanje na stih starijega umjetnog hrvatskog pjesništva.

3. *Govorna dispozicija Matoševa soneta*

Što je prije: Matošev osobni pjesnički govor ili prozodijski »korektivi« što ih je i sam zastupao, to se, dakako, čini pitanjem o kokoši i jajetu. Pa ipak, to pitanje čuva svoj smisao pod uvjetom da ga ne poimamo temporalno već strukturalno: »vremenskom« je slijedu podvrgnuta tek naša metodologija kojom se problem analizira. Parametri soneta naime mogući su pod uvjetom da koordiniraju autentično iskazivanje. To što se iskazivanje ne upućuje prvenstveno »drugomu«, to što ono nije namijenjeno prvenstveno rekonstrukciji pojma svjetovnosti, u krajnjem slučaju opisu izvanjezične realnosti, to što iskazivanje nije prvenstveno iskazivanje sebe te ne kraljuje tek u krik, to čini da se iskazivanje upućuje posve otajnoj sferi »govora radi govora samog«, te time ispunja svoju najvišu, pjesničku funkciju. Od najmanjih dijelova, glasova, pa do najvećih, recimo nekog skupa sintaktičkih cjelina, sonet kao svjesna forma *poziva* iskazivanje da se primjeri njegovim zakonima, da svoj osobni govor, svoju obavijesnost, i svoju upućenost drugomu zaustavi na mjestu gdje će se te funkcije poništiti, da bi iskrsla baš sama

»poetska funkcija« što se materijalizira prvenstveno jednim tradicionalnim oblikom.

Koliko je Matoš osobno »zadrt« autor; koliko je on ništa manje nego ispjevao svoj vlastiti govor u jeziku hrvatskomu; koliko je on dao povoda gradbi čitave jedne stilistike,¹³⁾ to je već dobro znano. Ali koliko je taj bahornik slijedio zakone materijalizacije i tvarnosti toga istoga jezika, koliko je on disciplinirao osobnu vizuru kako bi se usmjerila »poruci kao takvoj« (Jakobson) i ničemu drugom, koliko je on bio formalist u najdivnijem smislu te riječi, to još ni iz daleka nije istraženo. I to zato što je pjesnička fabrikacija u našoj znanosti dosele, do u najnovije doba, bila nešto prezirano vrijedno.

No: Matoš je svoj govor uskladio s metričkim uzorcima, pa onda i s uzorcima oblikovnim, od kojih je sonet, naravno, najuzorniji. Bio je on *tvorac promišljene ali i prethodno izgovorene forme*, ili je ta forma u njega htjela takvom biti. I svaki mu je sonet zapravo morao biti nov problem. Odatle mnoštvo pojedinačnih sonetnih likova. I to zato što je svaki sonet bio upućen na posve odjelit odsječak svjetovne refleksije; nije tu bilo povezanosti u kakav cjelovit, materijalom provjerljiv i jezičnom realizacijom konstruiran idejni sustav. Kao što su mu poticaji na pisanje bili sasvim svakodnevni; kao što su mu lirska stanja varirala prema životnim odnosno političkim prilikama; i kao što je — prema vlastitu uvjerenju — više radio na »nijansi« nego na »Ideji«; tako mu je i sonet predstavljao problem zadane situacije: rješavao ga je *ad hoc*. Pa su mu se i u rime »uvukli« najčišći zlatnici iz usmene poezije; pa su mu, srećom, u silabički odmjerene tipove stihova ušle i siniceze i elizije, »po dubrovačku«; pa se poslužio i krivo akcentiranom riječju, ako mu je trebalo, i to je često ono najljepše. Itd.

Sređujući odnos jezika i poetičke forme, čemu je pitanje soneta u Matoša najviše poslužilo, u sonet se »uvukao« jedan jezik posve osoban, i taj je jezik, nošen svojom govornom dispozicijom, sonetu dao unu-

trašnju uvjerljivost. Jer izvana je teorijom mnogo toga bilo riješeno. Dakako, i opet Matoševim udjelom.

Bilješke

- ¹⁾ Isp. D. Tadijanović, *Napomene o svesku petom*, SD V, str. 302.
- ²⁾ Prvi je tu Gautierovu krilaticu na Matoša primijenio M. Ogrizović (1907), u eseju *Artista*. Vidi zbornik A. G. Matoš; *in memoriam*, Zagreb 1934, str. 25—63.
- ³⁾ M. Krleža, *Lirika Ljube Wiesnera*, Eseji III, str. 79.
- ⁴⁾ Vidi o tome niz studija I. Frangeša *Stil Matoševe novelistike*, u knjizi *Matoš Vidrić Krleža*, Liber, Zagreb 1974, str. 7—95.
- ⁵⁾ Pismo Ogrizoviću od 18. srpnja 1907; SD XX, str. 44—45.
- ⁶⁾ *Baudelaire*, SD IV, str. 61.
- ⁷⁾ Isp. Jure Kaštelan, *Lirika A. G. Matoša*, Rad JAZU 310, str. 63—81.
- ⁸⁾ Isp. J. Tomić, *Matoševo poznavanje francuske književnosti*, disertacija, Zagreb 1939.
- ⁹⁾ Isp. Marin Franičević, *Verzifikacija Antuna Gustava Matoša*, časopis »Croatica« br. 6/1975, str. 175—200.
- ¹⁰⁾ S. Petrović: *Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti*, Rad JAZU 350, Zagreb 1968, str. 10.
- ¹¹⁾ Isp. Johannes Becher, *Philosophie des Sonetts oder kleine Sonettlehre*, časopis »Sinn und Form« 8/1956, str. 329—351.
- ¹²⁾ Prema statistici Jure Kaštelana, *op. cit.*, str. 104. Međutim statistika se odnosi na 54 soneta; dva još nisu bila poznata u vrijeme pojave Kaštelanove poetičke monografije.
- ¹³⁾ Isp. K. Pranjić, *Jezik i stil Matoševe pripovjedačke proze*, Rad JAZU 361, Zagreb 1971.

TIN UJEVIĆ KAO EUROPSKI PJSNIK

1. Prethodne opaske

Jedan od najpopularnijih, no istodobno i jedan od najzamršenijih opusa hrvatske književnosti, opus Ujevićev, splet je književnosnih činjenica najrazličitijih profila; pa se i niz mogućih postupaka u njegovu rasvjetljavanju može stvoriti beskonačno dugim. Znatan se broj tumača toga opusa (a napisana je već golema literatura od preko tisuću bibliografskih jedinica) trsio oko sveobuhvatna uvida, oko »sinteze«, oko »biti« Ujevićeva pjesništva, pa ipak ni do danas nisu pobliže označena književno-tekstovna *središnja mjesta*, ona »pojedinačna pitanja« uostalom, koja se svakom iole ozbiljnu kritičkom i znanstvenom bavljenju jedina i nameću samosvojnom snagom, tj. svojom izrađenošću u obliku duhovno relevantnih pitanja. Tek pojedinosti jednog opusa omogućuju uvid u njegovo globalno funkcioniranje, koje je dinamično, neprekidno, vazda proizvodno u odnosu na »cjelovitu« i »sintetičnu« sliku uočenih funkcija.

Motrište koje se nadaže našim naslovom implicate podrazumijeva više supostavljenih likova Ujevićeva pjesništva, ali odabire ponajprije onaj koji ga najvećma približuje pojmu »europskog pjesništva«. To smjesta upućuje na drugi dio naslovom naznačena odnosa, pri čemu se pun opseg pojma razumijeva tek u opoziciji prema pojmu, recimo, hrvatskog pjesništva. Europsko

pjesništvo i pjesništvo hrvatsko stupaju na stanoviti način u odnos razlikovnog para pojmova.

Banalni truizam prema kojemu bi Ujević bio hrvatski pjesnik, točnije: pjesnik hrvatskog jezika, sučeljuje se, neporeciv kakav jest, s pojmom »europski pjesnik«, i pri tom, zakonito, mora ponešto korigirati svoju semantiku. Odnos u kojemu je supostavljen mijenja mu funkciju i lik, prema tome i značenje. Ali je način sučeljenja podložan nekolikim mogućnostima, i bilo bi ih dobro navesti. Sporan je tu prvenstveno pojam s kojim se Tin Ujević uspoređuje, odnosno prema kojemu se stavlja u izrečeni modus (»europski pjesnik«); sporan nije odnos što ga izriče sam poredbeni odnosno način-ski veznik »kao«. Taj se dio sintagme sluti pa podrazumijeva vlastitim prethodnim uvidom, tj. svojedobno objavljenom studijom.¹⁾

1.1. U prvom se slučaju »europski pjesnik« može uzeti strogo ograničeno, u svojoj zemljopisnoj odredbi. Po njoj bi Ujević bio pjesnik tijesno svezan uz Europu odnosno uz književne pojave nastale na njezinu tlu i u njezinu ozračju. Književne pojave koje je Ujević pratio, pjesnici u koje se »ugledao«, struje koje je slijedio, duhovni sustavi koje je vlastitim djelom izlagao nastajali bi jedino na tlu Europe, i pjesnik bi bio određen nekako slično kao i njegova zemlja, koja je i zemlja europska; kao i njegov jezik, koji je i jezik europski. Međutim, i najpovršnije poznavanje Ujevića mora računati s njegovom izrazitom »whitmanovskom« fazom, pa, u svezi s Baudelaireom, i s fazom »poeovskom«, mora dakle računati s Amerikancima; s druge strane, i pogotovu, mora računati s njegovim izrazitim zanimanjem za budizam i brahmanizam; s osobinama »kompleksa Ujević« izrazito neeuropskim, dapače azijskim.

1.2. U drugom se slučaju pojam »europski pjesnik« uzima dapače vrijednosno: kao oznaka posebne pjesničke

kakvoće, koja u konkretnom slučaju da nadilazi ono »provincijalno«, ono »hrvatsko«, ono »južnoslavensko«. Uzima se sa stanovitim kompleksom manje vrijednosti ili pak s uvjerenjem da se postiglo ono famozno »uključivanje«, »uklapanje« jednog od najreprezentativnijih književnih opusa u kakav veći kompleks, u dotičnom slučaju u kompleks europske, a to za europocentriste znači i svjetske književnosti, otprilike kako je to u trećem desetljeću prošloga stoljeća, u jeku romantizma — s ozbiljnošću doličnom onodobnoj naivnosti — tumačio i želio Goethe. U tom bi smislu Ujević bio za nas onaj koji da se »izdigao iznad« skučenih poetičkih mogućnosti svoga jezika, onaj koji da je »prerastao« lokalne okvire. Nezgodno je međutim to, što bi to ipak tvrdio i opet »lokalni pisac«, bez potvrde same »europske kritike«, bez recepcije u »europskoj javnosti«, bez komunikacije na drugim jezicima; bez ozbiljne mogućnosti, pa i pretenzija, da za svoga »klijenta« pronađe kakvo udobno mjesto u »svjetskoj književnosti«.

1.3. U trećem bi se tek slučaju približne odredbe naznačenoga poredbenog odnosno modalnog odnosa mogle približiti iskažljivoj istini. »Europski pjesnik« deducira se iz pojma »europsko pjesništvo« u općoj dinamici njegovih jezičnih i poetičkih transformacija; a te transformacije posjeduju ipak stanovita čvršća obilježja, otprilike onakva kakva ih je u novije vrijeme (1956) naznačio H. Friedrich,²⁾ onakva nadalje kakva se očituju u prilično jednoznačno izlučenim pojmovima europskih književnih smjerova odnosno »pravaca«; onakva uostalom, kakva se vode duhovno-socijalnim strujama i ontologijskim načelima što se manifestiraju u književnosti »zapadnog kruga« uopće, pa i »istočnog«. Ujevića pjesnika potom možemo staviti u određeni »historical and formal frame of reference«,³⁾ koji okvir biva određen s više parametara (vrijednosno nipošto nadređenih) no što je to slučaj s okvirom hrvatskog jezika odnosno s okvirom domaće književne scene. U našoj analizi i u odnosu pretpostavljenu našim naslo-

vom Ujevićeve jezične tvorevine ulaze u onaj sveobuhvatni proces, u kojemu »književnost proizvodi književnost«.⁴⁾

2. Smjerovi pisanja

Ujević, pjesnik odlične naobrazbe a uz to i izvanredno obaviješten o vlastitoj suvremenosti — *poeta doctus* u izvornom smislu riječi — prolazio je redom razdoblja pisanja što su se poklapala s razdobljima povijesti europskog pjesništva u malom; s poviješću dakle njegovih strukturalnih i duhovnih promjena. Tu bismo povijest slobodno mogli predočiti uzorkom: *parnasovstvo* — *simbolizam* — *ekspresionizam* — *futurizam* — *nadrealizam*, dakako s unutrašnjim inačicama primjerenima nacionalnim jezicima i predajama te s mjestimičnim preimenovanjem pojedinih pojava obuhvaćenih našim uzorkom. Karike u lancu toga uzorka nipošto nisu nedvojbena mjesta pojavljivanja jedno-smjerne i pregledne »historije«. Daleko su više imena za stanovite događaje u jeziku, događaje što su se zbili u svakoj književnosti posebno, i to ponajprije s obzirom na njezine jezikotvorne mogućnosti; a tako je i u hrvatskoj lirici.

U tom smislu prolazi i Ujević »faze« svoga pjesništva. Ali ih ne prolazi nesvjesno: u svakoj činjenici koja upućuje na njegov »razvoj« on očitava pretpostavke što ravnaju novim rasporedom vlastitih mu riječi. Reflektirajući svijet radi pisanja, Ujević reflektira i nad onim napisanim, dakako u drugačijim ali istodobnim tipovima diskursa, ponajprije u eseju, potom u osobnoj ispovijedi. Stoga će i kratko izlaganje smjerova njegova pisanja imati dvostruku svrhu: ukratko osvjetliti pjesnički lik, ali uz taj lik uputiti i na Ujevićeve sukladne književno-teoretske stavove.

2.1. Parnasovstvo. Najranija Ujevićeva »faza«, koju predstavljaju pjesme objavljene uglavnom u *Hrvatskoj*

mladoj lirici (1914), njih 10(11) na broju, uzorna su ilustracija parnasovske poetike. Pretežito trohejskodvanaesterački stihovi s »pravilnom« izmjenom arze i teze, s gotovo dosljednom cezurom, često i dijerezom nakon šestog sloga, s prirodno dovedenom dvosložnom rimom; stihovi koji kao da su odljeveni »u komadu«, komponirani pak u čiste i poput zlatnika sjajne četverostihe, te su znak kompozicijske promišljenosti, znak forme koja hoće biti načelom; ona se manifestira proračunato i hladno, da bi bila zadnjim ciljem prozodijske elaboracije. Na primjer:

Mramor kampanila, što je stijena Grada,
podignuvši bijelu vitkost svoje slave
do nebesa — kano čist i svećan Ave —
čuva stare mire plaštem blaga hlada.

(*Kampanil*)

Tematski, u Ujevića (oko 1910) vlada uglavnom predodčen svijet, statična slikovnost kao načelo: fiktivni objektivizam predodžbe. Larpurlartizam je to sadržajne, gautierovske provenijencije, i dakako izbor likovno koherentnih motiva, poredanih »skladno«, podrazumijevajući svjetovnu osnovu iskažljivu prostorno-metonimički; tekstovi su sastavljeni od tijesno kolociranih česti-lek-sema koji, samostalne pjesničke slike za sebe, posjeduju vlastiti, proporcionalnoritmičan naboj. Mnoštvo je takvih pjesama, ili bar kitica, u samom *Leleku sebra*, npr. u zaključnoj pjesmi *Perivoj*:

U okviru sunca ko pobjedna slika
s piknjom bijela cvijetka u zelenoj travi
nudi bijeli mramor drevnih umjetnika
oku, i pogledu neba što se plavi.

2.1.1. Iz više aspekata moguće je historijski ili komparativski tumačiti ovakav izgled Ujevićevih stihova:

- a) njegovom prisnošću s Baudelaireom i Hereditijom te s francuskim suvremenim mu pjesništvom — u kojemu kreativni povratnici parnasovskom

idealu, »romanist« Moréas, Samain, Régnier, pa i »parnasovski eleačanin« Paul Valéry nisu od Ujevića mnogo stariji;

- b) naukom Matoševim, koji je, kako kasnije (1938?) veli Ujević, »... propovijedao formu. Ali ta je forma bila možda ugodan, mio (najčešće ljubak) kalup.«⁵⁾
- c) »prirodnim« i autohtonim procesom poetičkog pročišćenja hrvatskog pjesništva, u to vrijeme uvelike u dodiru s modernim strujama, pjesništva koje se nakon 1895. u opusu Vidrićevu, Begovićevu, Vojnovićevu, Tresić-Pavičićevu, Nazorovu, Matoševu, discipliniralo i »parnasiralo« do svojega najvišeg estetizantskog lika; bilo je to upravo poslije 1910 (Wiesner i ostali iz HML);
- d) bliskoću hrvatske Moderne s njemačko-austrijskom secesijom te s njezinim pjesničkim prvacima (George, Hofmannsthal), koji u svom jeziku nastoje stvoriti slične estetičke ideale.

2.1.2. Ujević, nakon Matoša, u hrvatskoj književnosti nastupa s programskim i kritičkim napisima bliskima pokretu *Parnasse contemporaine*, bliskima npr. De Ricardovu programu iz časopisa *L'art* (1866), koji registrira novu situaciju u francuskom pjesništvu.⁶⁾ Tako, govoreći o danas vrlo prihvatljivim nazorima Nehajeva, bar po Ujeviću prikazanog Nehajeva — koji u obzir uzima ponajprije unutarjezične prozodijske mogućnosti hrvatskoga jezika — Ujević polemizira:

Pozivati se na Gundulića i narodnu pjesmu nije umjesno. Naša narodna deseteračka poezija ima za svoj stih posebna pravila koja razbijaju monotoniju *vječnoga* (istakao A. S.) troheja, ali narodni deseterac može imati na kraju jednom daktil, a drugi put trohej, već zato što nije vezan rimom, kao (barem dobrim dijelom) g. Nazor i umjetna poezija. Gundulić opet ne može služiti uzorom stihotvorcima danas, kada hrvatski književnik, gdje

god bio rođen, mora tačno poznavati naglas, književnog štokavskog dijalekta...⁷⁾

Zanemarimo li vrijednosno priličnu zbrku u tretiranju pitanja, sve to biva s jedne strane egzegezom iz Matoševih »europističkih« zabluda iznesenih u nizu spisa (među kojima se kao neposredan predložak Ujeviću ističe napis *Lirika*⁸⁾), a s druge pak strane bavljenje tipično parnasovskim pitanjima.

Kasnije će Ujević u više navrata odbacivati sve zasluge parnasovstva, i ne bi se moglo reći da se njima navraćao. Ali mu je u pjesmama ostao zvonki zvuk riječi izdvojenih u stope, i sreden raspored stihova.

2.2. **Simbolizam.** Privrženost obliku odrednica je Ujevićeva pjesništva ne samo u zbirkama *Lelek sebra* (1920) i *Kolajna* (1926) — pisanima doduše gotovo desetljeće ranije — već i u kasnijim, pa i najkasnijim godinama stvaranja. Samo što se taj oblik rasuo u svojim unutrašnjim sastavnicama, ponajprije putem promjene izgleda stiha. Od razmjerno pravilnih, ravnomjerno izmjenjujućih (dvanaesteračkih) parova naglašena i nenaglašena, od bodro slaganih troheja, od strukture u kojoj se fonetska riječ ograničuje pretežito na zadane lekseme (dvosložne), Ujevićev se stih pretvorio u strukturu vođenu govorom, strukturu vođenu logičkom melodijom. Melodija koju »ispravlja« dokraja predvidljivo mjesto naglasaka s jasnim i utvrđenim granicama među riječima te s rimom kao »pravilnim« dočetakom — inače prononsirano parnasovsko načelo — ustupila je svoje mjesto melodiji rečenice, gdje semantički plan — psihička uzburkanost i njezini pomaci u riječima — dolazi do punog i nazatajivog izražaja.

Odmak od parnasovskog načela u Ujevića je moguće pratiti u tri stupnja, koja međutim nisu definirana historijski, nego se javljaju nekako sinkrono. Kaže li se da nisu definirana historijski, tada se misli na činjenicu da će Ujević tu i tamo pisati »proporcionalno« još

npr. 1940, pa i 1950, ako i s tematikom posve odudarnom (*Brza tipkačica, Penzionirac Franta...*). Na primjer:

Pazi, da te diktat s lavom ne ponese.
Mala nježna ruka tuče po klaviru,
toliko je riječi u bujičnom viru,
a sve su poante užarene smjese.
(*Brza tipkačica I, SD II, str. 330*)

Tri stupnja o kojima je riječ strukturne su naravi; ona izlažu načelo sve manje arbitriraajuće metrike i sve djelatnije logičnogovorne ritmike.

- 2.2.1. Na prvom stupnju, na kojemu se u ljepotan oblik »pravilne strofe« uvlači »nepravilna« cezura, na kojemu se pregledna strofa gradi i od neparnih stihova, na kojemu uostalom u kiticu ulazi, zapravo »upada« i duži odnosno kraći stih — na planu europske lirike riječ je o pojavi koja označuje novine Rimbaudove i Verlaineove — Ujević piše pretežito pjesme *Leleka sebra* i *Kolajne*. Te se novine ogledaju npr. u jednoj od zaključnih pjesama *Kolajne* (SD I, str. 149):

I ja što evo bezumno ispisah
slavenske pjesme iz krvava srca,
ne znadoh reći svoj najljepši vrisak
i otrov nade što u mraku grca.

To očito više nije skladna, proporcionalna, ritmičkim udarima dokraja ulaštena pa tek tu i tamo prekršena, izrezbarena struktura kakva se očituje u stihovima iz istoga razdoblja:

Ja te tako motrim kraj smeđih portala
kao neko biće iz Višega Svijeta.
(*Sanjarija III, SD I, str. 25*)

Moglo bi se reći da je riječ o hrvatskom ekvivalentu stavovima jednog od prvih simbolističkih proglaša, npr. Moréasova iz »Figara« od 18. 9. 1886. Npr.:

... il faut au symbolisme un style archétype et complexe: d'impollués vocables, la période qui s'arcboute alternant avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacolithe en suspens, trope hardi et multiforme; enfin la bonne langue, — instaurée et modernisée, — la bonne et luxuriante et fringante langue...

Le Rhythme: l'ancienne metrique avivée; un désordre savamment ordonné; la rime illucescente et martelée comme un bouclier d'or et d'airain auprès de la rime aux fluidités absconses; l'alexandrin à arrêts multiples et mobiles; l'emploi de certains nombres impairs.⁹⁾

Što se tiče sve većih »prekršenja« zadanog metra, riječ je u Ujevića, kao uostalom kod svakog pravog pjesništva, manje o unaprijed donešenu programu a više o utjecaju emotivne i referencijalne sfere pisanja i njezinih zahtjeva: o intervenciji »pjeva srca«, o nekontroliranoj duševnosti, kako se to već u francuskoj književnosti zbilo pojavom Verlainea. Posrijedi je zahtjev da se »prirodnost osjećaja« iskaže u stihovima koje s povećana emocionalnog naboja nije moguće nadzirati pretpostavljenim pojmom sklada; koje nosi unutrašnja, recimo to i posprdno, intimna razdrtost; kojima je sve veći regulativ ranosimbolistička proklamacija »Pas la Couleur, rien que la nuance!« (Verlaine).

Pa premda se ta razdrtost rijetko kad uzdigla do sustavnog i supstancijalnog sukoba manihejske naravi, što ga izlaže npr. Baudelaireov opus,¹⁰⁾ ona je ipak plodno utjecala na jedan oblik koji se u hrvatskoj književnosti već bio ispraznio od misaonosti, i kojemu u toj književnosti nove poticaje daje tek religijski proosjećani krajolik (*Wiesner*). Ujević je s prejaka udjela intimno objašnjive semantike stiha začetnik simbolizma parcijalnih značenja, ne i famozne Sinestezije koja prevodi simbolsko očitovanje kakve regulativne Ideje. Jer je bio više praktikant osobna mističkog elana u nizu vlastitih sfera opstanka no sustavni metafizik — a pokušaju sustavnije izlagane metafizike se kasni simbo-

lizam upućivao: Mallarmé, Valéry — oblikom se nije dovinuo do čiste i zaigrane, tekstualno organizirane analitike kakva višeg simbola »s druge strane«, sa strane mallarméovske.

- 2.2.2. Na drugom se uočljivom stupnju Ujevićev stih »oslobađa«. Izosilabičnost se posve gubi; na stanovit se način stih vraća načelu: jedna riječ — jedan iktus, što će reći da se granice među (raznosložnim) riječima očituju još jasnije. Ide se još dalje: poetika je to »fonetskih riječi«, koje se osamostaljuju dokraja te su podvrgnute samo slobodnom pulsiranju misli. Međutim stihovi su još uvijek organizirani u četverostihe; pojedinačni su iskazi dakle još uvijek »proporcionalizirani« prema načelima većih cjelina no što su to mikrostrukture stihova: na razini kitice. No da se stihovi u kitici ne bi »utopili«, njima na kraju zvukovno vlada izrazito zvonka rima u onom dogmatičnom smislu podudaranja glasova (ne fonema! — i tu je Ujević novator), podudaranja od zadnjeg naglaska, uključujući tu i najveći parnasovski pronalazak: »bogatu rimu«. Pretežit broj ovakvih stihova — u biti kasnosimbolističkih — Ujević je napisao između 1930. i 1940, premda su znali nastajati i ranije, npr. IV dio *Polihimnije*. Jedna od uzornih pjesama takva usmjerenja jest i glasovito *Pobratimstvo lica u svemiru* (1932, SD II, str. 31), koje svoju izvanrednu popularnost zacijelo duguje i govornoj dispoziciji, a eufonijskoj i kitičnoj organizaciji:

Ne boj se! nisi sam! ima i drugih nego ti
koji nepoznati od tebe žive tvojim životom.
I ono sve što ti bje, ču i što sni
gori u njima istim žarom, ljepotom i
čistotom.

- 2.2.3. Treći pak stupanj simbolističkog raspada stiha očituje se u Ujevića kao posvemašnja predaja slobodnom stihu. Za razliku od Janka Polića Kamova i A. B. Šimića —

poznatih inauguratora toga dalekosežno značajnog načina pisanja u nas — koji su ga učili po svoj prilici na ranom ekspresionizmu i Arnu Holzu, Ujević je do njega došao putem sličnim onome što ga je u postepenu rasipanju i zvukovnom zasićenju prošlo francusko pjesništvo (»melodisti«), da bi se na kraju realiziralo kao introspektivno-ironično jecanje (*Complaintes*) Julesa Laforguea. O tijesnoj svezi francuskoga načina s Ujevićevim ne može biti spora, čak i po vlastitu neizravnu priznanju našega pjesnika, koje komparatistika relativno često uzima u obzir.¹¹⁾

Valja međutim kazati, da je u Ujevićevu iskustvu slobodni stih bio prirodna težnja prema onoj vrsti imaginacije, koja je težila izravnu ispovjednom govoru pjesama u prozi, odnosno prema govoru koji se izravno odnosio prema izvanjezičnoj zbilji, u kojoj je aktivni Ujević imao svakako aktivističkih — ako i nebuloznih — ambicija. Upravo je zato »Trebalo... preporučiti duh, a ne formu«, kako to u njega izričito u polemici glasi.¹²⁾

S obzirom na sve to moguće je zaključiti, kako Ujevićeva produktivna mašta odnosno osobna ispovijed nije više htjela postavljati granica prozodijske naravi: realizirala se na kraju u svim tada mogućim oblicima izlaganja i tekstovne organizacije.

- 2.2.4. Ali do *Ridokosog Mesija* (1926) Ujević tek povremeno napušta metričku organizaciju pjesama. Očito je: prije nadolaska »nove zbilje« — za hrvatsku je književnost tu ključna godina 1928 — naš se pjesnik koleba između traduirane forme i sklonosti vlastitim inovacijama. Slobodni stih i stari trohejski dvanaesterac kao da vode stalne okršaje, nakon kojih se ne rasplamsava nikakva odlučujuća bitka, pa ni kakav pobjedni ishod. Već je prije rečeno (2.2.2), da srokovci vladaju stihom, »nadziru« ga, »čuvaju« od posvemašnjeg rasapa u slobodnoj pulsaciji misli, koja će kasnije na se preuzeti pjesničke zadaće Tina Ujevića. Ali je taj »nadzornički« srok postavljao nova pitanja.

Od ilirizma do Ujevića srok bijaše jednim od dominantnih problema hrvatske verzifikacije; problem je, dakako, s jedne strane bio uvjetovan morfonološkom strukturom jezika a s druge samim pojmom sroka koji se u hrvatskoj teoriji, praksi, kritici poimao najdogmatičnije moguće, sve do danas. Postupna trilema: da li samo *glasovno* podudaranje (mediteranska škola), ili, uz to, podudaranje *mjesta* naglasaka, ili najdogmatičnije, podudaranje i *vrsti* naglasaka — ta бесплодна trilema prekrila je raspravljanje o mnogim drugim, pa i važnijim stvarima; o funkciji pak sroka posebno. Upravo to pitanje funkcije Ujević aktualizira praksom pisanja, koja se uvelike oslanjala i na filološku elaboraciju. U našega pjesnika rima biva a) mjestom povećana semantičkog naboja, b) mjestom semantičke preinake (metafore), c) neologizam odnosno d) barbarizam, tuđica i e) (rudimentarno dadaističko) zatamnjenje svake semantičke relacije.

a) *Povećan semantički naboj*. Rima kao eufonički element stiha ističe se ne samo zvukom već i istaknutim značenjskim mjestom. Ona je na mjestu najjačeg iskaznog dinamizma, a u svezi sa svojim oslonom na riječima koje kazuju ono *novo*, koje su *rema* iskaza, tj. njegova su jezgra u govornoj aktualizaciji. Ukratko rečeno: Ujevićev je raspored riječi govorno prirodan, u njega je malo inverzija uvjetovanih likom stiha; uvjetovanih možda metričkim pravilima dotične stihovne jedinice. Pjesništvo u njega »šiklja«, ono je stanovito rimbaldističko, govorom uvjetovano odmicanje od »propisana« oblika, koji se međutim nikada ne napušta. Pa i ono što potencira rima, to potencira i iskazana novost o stvarima i svijetu:

*Povijest mora biti pregažena! Gazi sa mnom
na svjetlonosne budućnosne staze.
Klikni širem nebu! Šetnjom tamnom
izvest ću te u radosne oaze.
(Majdani u biću na dvije noge)*

Očito se u ovom primjeru krajnji leksemi *tamnom* i *oaze* u samom tekstu ističu i značenjskim značajkama; a međusobno sučeljeni, podvrgnuti su oksimoronskom načelu. Reći: *tamnom šetnjom*, bilo bi *šetnju* i *oaze* staviti u kauzalno-logički odnos. Međutim, značenje se iskaza temelji upravo na obratnom odnosu: samom *šetnjom* »skriva« se, a ističe se baš njemu pridruženo svojstvo: *tamnom*. Pa se to svojstvo (uvjetno »negativna« predznaka) rimiše s »pozitivnim« predznakom značenja semema *oaze*. Srok je u odnosu prema prethodnim stihovima postigao pun učinak; sam postupak međutim razrađen je u Baudelairea.

b) *Metafora*. »Forsirana« se rima nerijetko kamuflira metaforičkom odnosno alegorijskom funkcijom riječi. Neočekivana rima, znači i rima značenjski neobična: nova uporaba semema. Na primjer:

Iskat je tašto raskoš perivoja
i prijateljska dobro znana lica;
mrtva je grana, osušena hvoja,
kud dirnu Java, kobna udovica.
(Duhovna klepsidra IV)

Odnosno alegorijski:

Djevojko iz mojeg kraja koju sam gledao
stopama košute tijesnom pobožnom ulicom
meni je naraslo srce, jer sam se smatrao
tebi je bolest dala Osmijeh, već neumrli.

(Polihimnija IV)

c) *Neologizam*. Zahvaljujući sroku i njegovim zahtjevima, Ujević je stvorio niz kovanica, odnosno se poslužio neobično rijetkim riječima. Na primjer:

Kroz sobu lupa beskonačni *hlapat*
(*Bdjenje*)
i da me memla, ili bitka *istre*,
(*Molitva iz tamnice*)
Tko li će vratit heroički *ihor*
(*Polihimnija I*)
dok za drugim frontom bijah i sam *pljenik!*
(*Na povratku*)
ljubav za čedni život *sazrcavni*,
(*Kolajna XXVII*)
i ti snatriš često. I kad vjetar *uja*
(*Kolajna XLIV*)

Što se tiče uporabe kovanica, pojava je sukladna posebno postupku »dekadenata«, koji — kako to u *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* iznosi Jacques Plowert (P. Adam) — oko 1890. proklamiraju:

... à des besoins nouveaux correspondent des idées nouvelles, subtiles et nuancées à l'infini. De là la nécessité de créer des vocables inouïs pour exprimer une telle complexité de sentiments et de sensations physiologiques.¹³⁾

Pa se navodi niz od oko pet stotina riječi što su u francuskom jeziku nastale u to vrijeme, među inima: *ab-scons, adamantin, albe, attarence, bibliopole, clangorer, emmi, errance, flavescant, fragrance, hiémal, lactescent, lové, marcescent, navrance, radiancé, stagnance, torpide, trépider*, itd.

d) *Tudice*. Ono što je filologija nekada zvala barbarizacija, tj. riječima preuzetima iz drugih jezika, pogotovu je širilo polje Ujevićeva leksika po srokovnom diktatu. Kontakt među dvama jezicima (hrvatski, francuski) tu je bio presudan. Uostalom, sve do danas čitatelji i divljenici baš tu crtu Ujevićeva pjesništva

zovu enciklopedičkom; posrijedi su međutim bili zahtjevi forme, pa Ujević preuzima brojne riječi iz francuskog (*rozas, obus, fontene, laj*), talijanskog (*trapovijesne, Trečento, traverzine, loggia*), nerijetko i iz drugih jezika odnosno iz enciklopedičkog popisa (*Magic City*).¹⁴⁾ Na tom je mjestu on i Verhaerenov rođak.

e) *Onomatopeja*. Na kraju stoji razlaganje svakog pojedinačnog značenjskog odnosa; zvukovno pulsiranje u pravom smislu riječi, koje se ne oslanja na leksikalizirano značenje:

i voda teče u vječni *tin-tin*.
(*Polihimnija II*)

2.2.5. Blizina »dekadentima« nije uočljiva drukčije do li na spomenutom morfonološko-srokovnom planu; osobna, psihička dramatičnost Ujevićeva pjesništva — naizgled slična dekadansi — nezatajiva je individualna konstanta, koja se književnim sredstvima u užem smislu doduše izražava, ali ona su joj se kao izrazni adekvati mogla ponuditi i u kakvu drugom književno-povijesnom liku: primjerice u romantičkom, ili ranoegzistencijalističkom.

Bilo kako bilo, nije moguće zanemariti Ujevićevo pjesničko konkretiziranje »stanja duše« u nizu (dekadentističkih, simbolističkih) slika, koje su koncem stoljeća, u epohi *fin de siècle*, ili u epohi kasnog simbolizma bile uvelike u modi. Slike su to što se u skladu s mišljenjem epohe, na prekretnici, u općoj nesigurnosti, javljaju kao istodobno, nekolikoprotežno i jasno orisavanje te istodobno moduliranje; kao crta i njezino vijugavo gubljenje; kao precizan obris što zatvara kakav ikonički prepoznatljiv predmet te njegovo nestajanje u općem sfumatu. Parnasovsko prostornometoničko okružje jasna svjetla i sjene preobrazuje se u »sveobuhvatnije« okružje opće polutmine. Pa se lirika pejzaža ostvaruje u slikama što u izvanjezičnoj zbilji

doživljuju upravo mogućnost navedenih promjena: perivoj, ta hortikulturna umjetnina racionalnih poteza nadnesenih nad prirodno raslinje; bazen s vodoskokom, što se mreška u zadanu okviru te muti sliku nada nj nadnijeta Narcisa; spomen na slikovite, suncem obasjane gradiće, koji se gube u plaveti »davne basne«, u samom jeziku kao (simbolističkoj) Ideji; neka poluzatamnjena atmosfera pred zalazak sunca:

Kad veče dođe s mišlju, ja sam tavan
ko zvučne grane u mrku boriku;
(*Tajanstva IV*)

Ko nestalan odraz predjela u moru,
(*Ogledalo*)

Uveče kada po basenu
ne voze više ljuske djeca,
vodoskok svoju pjesmu snenu
ponovo s bolnim šumom jeca.
(*Što šapće vodoskok*)

I, poetički svjesno:

Tmurne se misli reska svjetla boje;
(*Kolajna XXX*)

2.2.6. Atmosfera sumraka, kao motiv i tema neobično privlačna, proširuje potom svoju vladavinu i prostorno i vremenski.

Prostorna se zamjena zbiva kao snivanje drugih pejzaža, zatamnjenih, oblačnih, mističnih, tmurnih. Pomak u mašti i jezično konkretiziranje očituje se kao pretvorba jasnih, obrubljenih, domaćih, mediteranskih slika (u francuskom pjesništvu slika tropskih i antičkih, npr. u Gautiera, Lecontea de Lislea, Baudelairea) u slike nejasne, rasplinite, tuđe, sjevernjačke, svakako beskrajnoprotežne. Ili se slike jasnih obrisa nadnose nad global, nad opću mnogoprotežnu, rasplintu pozadinu.¹⁵ U tom bi se smislu moglo kazati, kako se u pjesmama Ujevićevim nazire i maeterlinckovski govor stvari osu-

đenih na odmaknutost, ili pejzaž, tmuran nebosklon što podsjeća na Jensa Petera Jacobsena, uostalom priznata učitelja Rilkeova.

Međutim, za Ujevićevo je pjesništvo, za simbolički mu dio pogotovu, puno važniji i značajkama bogatiji *vremenski* pomak slikovlja, i to posve određeno: u srednji vijek. A ta crta također je vrlo važna za simboliste uopće. Posrijedi je probuđeno zanimanje za romansku i romaničku prošlost, ne samo izrazom (Moréas, Régnier, Maurras, Samain), nego i značenjem, tj. sadržajem. Dakako, prerafaeliti (Morris, Ruskin, Rossetti) su tu veliki prethodnici. Što se Ujevića tiče, zanimanje za srednji vijek biva četverovrsno: kao domovinska starina, kao srednjovjekovna legenda, trubadurska adoracija i kao kršćanska mistika.

a) Domovinska se starina javlja kao oživljavanje drevnih pjesnika (Marulić u *Oproštaju*, Zoranić u *Petru Zoraniću*, Gundulić, Menčetić, Držić u ranoj pjesmi *Naše vile*), pa kao oživljavanje moralnih heroína i književnih privrženica, ili i pobožnica (Marulova seja, Cvijeta Zuzorić, Katarina Zrinska i kći joj Helena), pa likova iz literature (Neda, Kosara, Sokolica), sve iz pjesme *Naše vile*: pa onda mistička pokajnica (?) »raba božja« Dora Remobot, koja imenom prepunim zasićene zvukovnosti podsjeća na bizantsko-romansku prošlost a — u vezi s Bogomajkom kojoj je ciklus pjesama upućen — na romaniku.

S obzirom na Ujevićevo mladenačko pravaštvo moglo bi se reći da se tu na sretan način spojila izvanknjiževna mu djelatnost i vodeća književnoestetska misao njegova vremena. Domovinska i simbolistička istodobno, medijevalna se tradicija u najboljim trenucima toga pjesništva oživljuje kao sanjarija o izabranu i sretnu otoku:

Banice su danas otoka za sretne;
(*Naše vile*)

gdje suzvuče Lisleovi i Baudelaireovi tropi, Mallarméova eufonija i — ne na zadnjem mjestu, kao daljnja predaja — Wiesnerov *Kupac čarobnih krijesnica*.

Valja spomenuti i izrazito slavensku tematiku: *Rusiji Rusija, Rotonda, Kolajna XLVII*, pa i stanovitu crtu izrazito pokajničku (s obzirom na psihičko ustrojstvo te lirike moglo bi se reći i: mazohističku).

b) Srednjovjekovna se legenda javlja u motivima i temama romara, samostanca, pustinjaka, barbara koji se klanja višoj ljepoti (usporedba s Baudelaireovim motivom iz latinske pjesme *Franciscae meae laudae* već je učinjena),¹⁶⁾ pa u poosobljenim motivima Tristana i Izolde, Hektora i Astijanaksa (antička predaja oživljena u srednjem vijeku), pa Parsifala, Beatrice i dr.

c) Transformirana petrarkistička lirika jedan je od najvećih a nedovoljno istraženih kompleksa Ujevićeva pjesništva uopće.¹⁷⁾ Ali je to lirika koja se tek u ogleđima (*Pjesnik Laure i sveti Moničin vrt; Trubadur u Provansi, SD VI*) približuje trubadurskoj naivnosti odnosno rudelovskoj identifikaciji eros-thanatos. Ujević daleko više tematizira danteovsku adoraciju, ali s istodobnim prokletstvom odbačenika. Uzorno je imaginirana jedna slika iz *Raja*:

Jer iz tvog visa preko gužve grube
ti si mi rekla: »Mojom stopom idi,
pokazat ću ti kako gospe ljube
i dati pogled koji globus vidi.«

(*Tajanstva III*)

Pa »da svaki uzdah bude *Vita Nouva*« (*Molitva Bogomajci*...), čitav se »dirljiviji« dio Ujevićeva opusa preobrazuje u estetiziranu patnju. Tekstom se kao tematske riječi provlače (pretežito romansko/romanička) ženska imena, sva sila njih: *Marija, Eva, Vidosava, Vivijana, Prinčipesa, Klara, Berenica, Glorijana, Sara, Nepoznata*, itd. Ili izričito:

Lijepa ženska imena,
Renata, Ofelija,
Cecil, Agrafena,
i Jelena, i Klelija;

(*Kolajna XVII*)

Ali se s druge strane ženski ideal preobrazuje u djelatan uzrok ponora u biću, u uzrok »Rane«, »smrti«, jada. To je, dakako, i jedna od ključnih tema Baudelaireovih. U Ujevića to izgleda ovako:

— S prozora tuđeg zurila je na me,
u mojem ognju, kamenita glava;
(*Maštovita noć*)

Ili, izričito:

— Al ona žena idealna
što nemir duše žudi strti
ima u jami oka stalna
duboki, kruti oganj smrti.
(*Kolajna XL*)

d) Kršćanski romar nije jedini lik što ga Ujević imaginiira, u položaj kojega se, nerijetko, narcisno uživljuje kao u položaj iz kojega se javlja pjev lirskog »ja«. Pokajnik, flagelant, privrženik kršćanske patnje, znak je simbolistički oživljenog srednjovjekovlja:

Beskrajni Bože, što na plavom svodu
zlato i srebro noćnih zvijezda pališ,
čuješ li gdje ti na prljavu podu
leleče ljutu molbu srvan mališ?
(*Molitva iz tamnice*)

U tom kontekstu — znanu uostalom i po Lelianovoj *Sagesse* ili po Laforgueovom *Pierrot lunaire* — valja promatrati i *Svakidašnju jadikovku*, premda je njezina žalopojna izravnost mnogo bliža problematici dekadencije, ponajviše pak ispovjednoj dispoziciji Ujevićeve osobne lirike.

2.3. **Ekspressionizam.** Tek ponegdje slobodni se stih u Ujevića pokazuje toliko samosvojnim — tj. samostalno ritmiziranim, bez uspomene i na ritmizirane fonetske riječi i bez ikakva traga rimi — da postaje izraznim ekvivalentom za neke pomake u zbilji koji pjesniku nakon 1919. postadoše vodičem. I Ujević je naime jedan od onih koji su zatekli svijet u ruševinama; jedan od onih, nadalje, koji su iz rata izišli spepeljenih nada. Pa su na novu zbilju odgovorili krikom ili — u Ujevića je to češće — šutnjom.

No kada veli: »Prošavši kroz ceste simbolizma i ekspresionizma (istakao A. S.), po kojima me uglavnome javnost poznaje...«,¹⁸⁾ tada to ne treba uzeti doslovce. U moru smjerova i književnih »pravaca« toga vremena nije se bilo lako orijentirati, tj. vlastitu pisanju atribuirati stanovitu čvrsto definiranu estetiku, kakvom je ekspresionizam kasnije operirao, tj. na kakvu je — s obzirom na svjetonazorne i političke zadaće — pretendirao. Zacijelo bi se i u Ujevića rudimenti *krika* mogli nazrijeti u ranim stihovima poput:

Ove su riječi crne od dubine,
ove su pjesme zrele i bez buke.
— *One su, tako, šiknule iz tmine,*
i sada streme ko pružene ruke.
(*Kolajna V*)

Ali je takvih »tamnih« stihova razasuto po svakom pjesništvu, i Ujeviću zacijelo — s njegove usmjerenosti na unutrašnjost — nije mogla biti draga upravo posvećena dekompozicija zbilje, odnosno bukački rasapni zov, što se bio nadvio nad ekspresionističke tekstove. (Ne govori li dovoljno, uostalom, i Krležina šutnja o našem pjesniku?)

»Općenito su ekspresionisti«, veli Viktor Žmegač, »bez obzira jesu li prihvaćali to ime ili nisu, smatraли svojom povijesnom zadaćom da prevladaju determinističku umjetnost zbilje.«¹⁹⁾ »Deterministička«, to bi u to vrijeme značilo: stvarnost čvrsta lika, moralne zadaće građanskog prosperiteta, stih trađuiran iz devetnaestostoljetne duševnosti.

Praktički, u samom pisanju, ekspresionističke težnje možemo uočavati na dva plana:

— stih nevelike dužine, rastrgan, često nevezan uz kakav prethodni, sa sintaktičkim svezama kojima se ne nalazi smisao;

— slikovnost koja izravnu semantičku relaciju poštuje samo u slučajevima »ružnih« senzacija zbilje, odnosno onih koje u samoj zbilji djeluju dekomponirajući.

S obzirom na te težnje, i u Ujevića je ipak moguće naići na gotove ekspresionističke pjesme, uz uvjet dakako da ga se ne smatra pravim ekspresionistom. Pona najprije bi to bile pjesme kozmičkog rasapa: *Pomrčina, Noć u kojoj pljušte zvijezde*, pa imaginiranje geoloških događaja, kakvi se nalaze i kod samog Gottfrieda Benn, npr. pjesma *Obred utapljanja biserja*. S druge strane, sa strane analitike humanosti, ekspresionističke elemente moguće je naći u pjesmama *Subotom uvečer poslije 9 te Jutro nevolje i stida*. I, u svezi s kafkiskim problemom, u pjesmi *Fisharmonika*, gdje skamenjeni pogled znači tiho, statično propadanje:

Nužno, netko fali, kad nas pjesma smami.
Gledamo se blijedi. Falimo mi sami.

2.4. **Simultanizam.** Ekspresionistički programi imali su u svom obzoru zbilju koju je valjalo zaniijekati; odnosno prikazati je kao groteskno susretnište nepovezanih funkcija: kao ružno čvonište vida.

Oprečno shvaćanje, koje je zbilju prihvatilo s njezine takobivstvene strane, te je u njoj vidjelo mogućnost za poticanje potvrdnog pjeva, pregnantno se izrazilo u Apollinaireovu programu »Explorer la vérité, la chercher...«.

Stihovi — i Ujevićevi — morali su izraziti novu slikovnost: neposredne senzacije, međuprožimanje (i jezičnih) pojava, živ izvanjski pokret, kojemu je novo-otkrivena umjetnost, film, dala i novu umjetnosnu protegu.

Nove je pjesničke zadaće na se preuzela rastresita, plutajuća mašta. Ujevićevi stihovi, sada već posve raspadnute, simbolizmu odmaknute pojedinačne strukture koje vezuje izvanjezični plan, nižu se jedan za drugim loveći senzacije i jukstaponirajući ih prema načelu trajanja fiksacije na datu — poglavito objektivnu — zbilju. Korelacija fiksiranih značenja jest korelacija izraza iz najrazličitijih područja psihičke, društvene, fizičke i metafizičke stvarnosti. Ovo načelo, načelo pridodavanja, adiranja različitih tipova značenja²⁰⁾ prouzrokovalo je u našeg pjesnika rađanje pjesama poput *Mekoća perina*, *Himnika i retorika zvona*, *Doživljaji zatočene sfinge*, *Dušin šipak*, *Pozdravi majske grane*, *Stihovi su postali grad*, *Stare razglednice*, *Svirala modre uvale*, pa *Žedan kamen na studencu*, *Šumovi u kutiji za mišljenje*, i brojne druge.

Prihvatimo li naslov »Stihovi su postali grad« kao geslo Ujevićeve periode između 1920. i 1930. morat ćemo prihvatiti i činjenicu, da mu stih više nije moguće gledati kao strukturu unutarjezičnih relacija, nego, ponajprije, kao strukturu koja inzistira na referencijalnom, denotativnom značenju.

- 2.5. **Futurizam.** Stih koji »snima« izvanjske senzacije oslobodivši se muzikalna, ritmičkog impulsa, do kraja se denotativno odnosi prema uočenu istrišku zbilje. Ali suočen s kakvom drugom »snimkom«, jukstaponiran u cjelinu (nearitmetizirane) strofe odnosno u globalni plan (nekoherentne) pjesme, to je nauk što su ga i futuristi i Ujević ponijeli iz škole simultaneizma. Valjalo je izraziti brzinu, pokret, »dinamičku pulsaciju«:

Iz automobila se sprva svijet vidi kao u filmu: promjena i brzina. (*SD VI, str. 107*)

Smjenjivanju senzacija odgovaralo je smjenjivanje (kubistički odjelitih a veličinski nejednakih no sinegodhički relacioniranih prema cjelini teme) stihovnih jedinica:

Isprazne svemirske štrcaljke
ispuštaju u prostor plahovite oblake
s određenom početnom brzinom;
oblaci su mjehuri od sapunice u bojama
i nose mirise iz strasnog srca žutih zvijezda.

(*Tražnja na miljokazu*)

Više ili manje opisni stil — koji će se pretvoriti u posvemašnje denotiranje kad nadođe i socijalna tematika — svoju dinamičnost, osim simultaneizmu, duguje i novoj metaforici, još začudnijem slikovlju no što bijaše slikovlje svakodnevnih situacija: slikovlju eminentno strojevnom. I to strojevno slikovlje — pars pro toto nadolazeće epohe civilizacije, o kojoj na taj način Ujević u Hrvatskoj progovora prvi — vazda se pokazuje s one futuristima toliko drage strane, gdje se međuprožimaju dijelovi čovjeka i stroja, obrazlažući tu činjenicu zamjenljivošću čovjekovih dijelova: »uomo multiplificato«.

Koliko god Ujević bio medijatorom futurizma — koji je u nas vrlo brzo stekao popularnost, doduše ne u samoj pjesničkoj praksi²¹⁾ — on se prema njemu u drugačijim tipovima izlaganja, u eseju na primjer, odnosi gotovo negativno. Na primjer:

Za me je futurizam veći od onoga koji mu je dao ime, kao F. T. Marinetti. . . (*Sumrak poezije, SD VI, str. 385*)

Futurizam je došao sa novom ljubavi ne za estetičke okrugline nego za određene sadržaje. Mislio je da mora da leti, a da ne mora onda da počiva; istekao je u redove usključnika, u neartikulisanе glasove, u beljenje; ali težnja je nešto donijela. (*Ibid., str. 386—7*)

Ali je bitnu futurističku novinu — unutarjezičnu povezanost statična živoga i dinamična neživoga unutar jedinstvenog svjetovnog *dynamisa* — Ujević izrazio na nov i pjesnički impresivan način, produžujući tako evoluciju moderniteta u nas, prije no što će »zemljaškim«

tendencijama nastati zakonita involucija, uvjetovana novom društvenom zbiljom. Ujević imaginira futuristički:

Plovi, lađo, čvrsta u građi svojih bokova,
plovi, lađo, zvučna u škripu šarafa
kao žena u igri bujnih bedara.

(*Kiklop na vodi*)

Zbirka *Auto na korzu* (1932), uostalom, prijelomni je trenutak u objavljivanju nove poetike.²²⁾ U blizini te zbirke, u *Ojadenom zvonu*, nalaze se i pjesme koje sadrže futurističku metaforiku: »srce od tungstena«, »maturantica s okom električne kruške«, »srce od umrlog mesa«, vlakovođa pak »dira moćnu polugu kao strasnu i dragu ženu«, itd. Evo i pregršt karakterističnih naslova: *Strmoglavni voz*, *Kiklop na vodi*, *Fotoreporter s krilima arhandela*, *Vasionac*, *Šumovi u kutiji za mišljenje*, itd.

- 2.6. **Nadrealizam.** Elementi nadrealističke poetike uočljiva su,²³⁾ pa ipak ne presudna crta Ujevićeve lirike. Veliki taj pokret postsimboličkog pounutrašnja bio bi po svojoj prilici nuždan nastavak Tinova »razvoja« da nisu nastupile prilike koje su pjesničku osjećajnost uputile posve svakodnevnim zadaćama; Ujeviću su se te zadaće nametnule silom socijalnog angažmana.

Bilo kako bilo, i u Ujevića je moguća raščlamba ponajprije dvaju poetičkih kompleksa: san i metafora.

- 2.6.1. Snovitih pejzaža ima i u ranoj mu lirici, ali se oni u kasnijim tvorevinama očituju većom snagom i često. Zanimljivo je, da u pjesmi *San među stvarima* (SD II, 300) Ujević eksplicite tretira san kao poetički problem, ali se taj problem postavlja ipak u svezi s bergsonovskim načinom spoznavanja:

Među stvarima i snom sve je podijeljeno;
stvari su mjerstvo vida, a san je njihova
sjena;

Pa, svjetonazorno:

Sve je sveza u životu, tj. u snu o pređi među stvarima

Uostalom, pravi nadrealistički san, poznat dakako iz francuske nadrealističke poezije, čita se na početku pjesme *Desetgodišnjica vlažnoga humka* (SD I, 176):

Patnje moga mozga još od malih nogu,
rezanoga makazama!

Glava je otpala od tijela, ja čekam smrt na pruzi.

- 2.6.2. Mnogo nam se važnijim vidi postupak s metaforom. I prije je, doduše, Ujević dovodio u međusobnu svezu »udaljene realnosti«, ali postupak bijaše uvjetovan više muzikalnom shemom no eminentno poetskom evokacijom nepodijeljene predmetnosti odnosno psihizma. U ovom, kasnijem pjesništvu, gdje se više ne luče granice govora prema »vani« i prema »unutra«, gdje sve biva napetosnim poljem opće iskažljivosti, Ujević će znati sve metaforizirati svačim, iz čistog poriva prema metafori:

Kalupi pucaju padom predznaka
u strmoglavu prazninu.

Katarakta latica na promenadi svjetlosti
biva glasno zbivanje.
(*Duhovno veče*)

- 2.6.3. Premda se, dakle, Ujević u praksi »pomaže« nadrealističkim načinom,²⁴⁾ on ni u kojem slučaju nije želio nadrealističkog udjela u svom pjesništvu; i to zato što je, djelomice i s pravom, smatrao da ga je u svom pjesničkom razvoju bio na stanovit način prošao (on da je

»mediumničko pisanje«²⁵⁾ poznavao još 1918—19) te zato što mu nadrealizam kao pokret, svojim svjetonazornim ambicijama, nije značio duhovni prostor u kojem bi mogla operirati pjesnička mašta »ovoga vijeka«.²⁶⁾

Odatle i izričito odbijanje nadrealizma, a u ime drugih, svjetonazornih, pa i posve društvenih aspekata pjesništva, koji su mu u to vrijeme bili neobično važni:

Ne kažem da je u nadrealističkim učenjima i analizama sve krivo, ali ima tačaka u kojima smo se definitivno razili; *nadrealizam nije potreban ni nužan stav prema životu* (istakao A. S.). U životu treba biti aktivan, a ne primati ga pasivno. (SD VI, str. 93)

3. Duhovne struje

Smjerovi pisanja — stilovi — ne moraju se nužno poklapati sa smjerovima mišljenja odnosno osjećanja. Baš u prožimanju tih triju kvaliteta, tih triju osi, očituje se snaga i opseg kakva pojedinačnog književnog opusa; on je vazda susretno, rezultanta više vektora, nikada čist reprezentant jednog od njih. Problemu je moguće prići i s druge strane: dokraja izrađen stil pripada književnim mediokritetima, dokraja promišljen problem misliocima, dokraja proosjećano vrijeme odnosno prostor, znanstvenicima odnosno umjetnicima koji rade s kakvim materijalom, ne s riječima. Pretpostavimo li sustav u kojemu se spomenute tri osi odnose kao njegovi ravnopravni parametri, značajan će opus biti na njihovu sjecištu. Tako djelo biva jednako udaljeno svemu, no u sebi od svega sadrži ponešto.

Ujevićev je opus bremenit stilovima — kako se pokazalo — ali isto tako bremenit i odražajima vodećih struja mišljenja u njegovoj epohi. Malo ga je koja ideja, filozofski smjer, doktrina mimoišla. Pregledno ih sve razvrstati i pobrojiti, bilo bi nemoguće. Vrijedi međutim tek u globalu ukazati na one najvažnije, koje su se uostalom u djelu mu najzornije pokazale.

3.1. **Estetizam.** Oduševljenje za umjetnosno poimanje stvari pokazuje se u stilovima pisanja, ali i u motivici te, osobito, u podređivanju svake životne emanacije djelu kao djelu, oslobođenu osobne, društvene, pa i ontološke svrhovitosti. Estetskim predmetom — objektom *ne*-posredovane refleksije — postaje svaka činjenica življenja, u rasponu od sačinjenih pjesmotvora preko okolnih stvari i bića pa do vlastitog psihizma. Vlastiti se psihizam — koliko ga se u djelu osjeća — pokazuje kao pogled prema unutra: kao pokušaj da se protočnosti misli i osjećanja postave pragovi i okviri. Zaustavljena unutrašnja slika pripada Narcisu; on sam sebe motri, i u čistu, zaustavljenu trenutku zôra dokraja se utapa u sebi. Slavni stih:

umrijet ću noćas od ljepote.

središte je življenog esteticizma kao zaklona pred apsolutnom raspuklinom koja dijeli biće od bitka, čovjeka od Boga, besmisao svakodnevice od smisla vječnosti, ružno od lijepoga uostalom. Eto misli bliske manihejskom raskolniku Baudelaireu; eto novog bogumilstva.

Estetizam se tako pokazuje kao krhak šator na strašnu razbojištu, na kojemu rat bez moguće pobjede vode sile zla i sile dobra. Ali je, isto tako, estetizam i mjesto najveće neizvjesnosti: Olimp Privida, kako bi rekao Nietzsche pa Benn, i tom je Olimpu — kao i nekada Baudelaire — Ujević pribjegao, hrabro i bez opoziva. Rezultat u pjesništvu: *Lelek sebra* i *Kolajna*.

3.2. **Vitalizam.** Već je rečeno (2.3), da Ujević ekspresionistički *krik* prihvaća tek kao rudiment, premda pred istom zbiljom pred kojom su se zatekli ekspresionisti/nihilisti. Vrlo se brzo, naime, naš pjesnik vrnuo zadacama gradbe ovoga svijeta. S jedne je to strane bilo prihvaćanje Rimbaudovih zâsada, zâsada tog renegata koji se »jedini otkupio« (kako reče Ujević, i to, nastavimo, od prokletstva estetizantskog pjesništva!). S druge je to strane bila novopobuđena nada i vjera: svijet je izišao iz rata, i iz ruševina, »na pustinjama duha«, niknut će »nove flore«; uzrast će novo čovječanstvo,

ovaj put »okomito«. Iznići će mnogoljudna masa, koja će sagraditi »gradove budućnosti« (eto futurističke naive!); koja će oplemeniti društvenost, upravo »sve nas« (eto unanimitičkog optimizma, eto »ljudi dobre volje«), sve nas »velike i čiste«, pa će to »svi mi« biti »kao djeca što ne znaju još ni svojih imena«; koja će pobijediti, upravo »pregaziti« Povijest, uz međusobne pozive: »Gazi sa mnom / na svjetlonosne budućnosne staze«. Mistika povijesti, koja je mistiku ljuvenog sjeđinjenja u ljepotnom romanu *Vitae Novae* zamijenila otajnom totalitarnom *rosa mystica!* Whitman i Verhaeren, Tolstoj i Gide, Gorki i Meštrović, Rolland i Marinetti, ti profesionalni optimisti, Ujeviću su pružili kolut za spašavanje, nakon brodoloma koji se u njemu već davno i nepovratno zbio; koji se, uostalom, zbio u samom duhu Europe, tog raskošnog platna za zapadnu slikariju Svijeta. Emfatički veli nasmiješeni Ujević:

Htjeti vidjeti život osovljen oko barijere njegovih velikih pitanja, osjetiti se čist i nevin u probuđenom životu koji je velik od zaborava, od snage zaborava! (*SD IX*, str. 145)

Ujevićev je prilog unanimitizmu i vitalizmu *Auto na korzu*, većina pjesama u *Ojađenom zvonu*, nekoliko njih u *Žednom kamenu na studencu*.

- 3.3 **Socijalizam.** On je u Ujevića maglen, osjećajan, i ne temelji se na historijskom materijalizmu niti na sociologijskom uvidu, unatoč mjestimičnim njegovim pozivanjima na znanstvenost društvene gradbe. Naš pjesnik polazi od nedefinirane gomile, od hrpe ljudi, od sućutnih subesjednika, *ljudi za vratima gostionice*, te traži dostojanstvo patnje, uostalom neku kvijetističku milost za stanje opće propalosti. Euforični »ispadi« u esejima i zapiscima polazili su od zbiljske brige za zbiljskoga čovjeka, i pjesme su mu prepune što tihih što glasnih optužaba, pa i eksplicitnih, antirežimskih. Ali pred otužnom slikom suvremena mu društva i domovine mogao je pokazati samo diogensku gestu. I ona je pridonijela rađanju nekoliko sjajnih pjesama.

- 3.4. **Bergsonizam.** Samopromatralačka, baudelaireovska crta — obogaćena sviješću o bitnim događajima u civilizaciji — u kasnoga se Ujevića preobrazila u crtu produktivne intuicije, prisposodobive (negdašnjem) pisalu na (negdašnjem) brzojavnom aparatu što bilježi znakove na protočnoj vrpci. Ti se znakovi registriraju iz nepregledne rijeke uspomena. Bilježi *se* memorija; u sve dubljoj intuiciji trajanja (*»intuition de la durée«*) otkriva se sve veća hrpa naslaga zapretanih slika koje — vezane, radi izražavanja, davno naučenom melodijskom linijom — opisuju stanja svijesti u pokretu; dakle i san i javu. Rekli bismo, da je tu Ujević najsamosvojniji. I ako bismo ga mogli dovesti u svezu s ikojim filozofskim sustavom, naukom, doktrinom, bila bi to zacijelo ona najslobodnija, Bergsonova. Uostalom, *élan vital* nudi nam se kao objašnjiva krilatice ne samo za Ujevića čovjeka već, daleko prije i sadržajnije, kao geslo i vodič njegovu produktivnom jeziku, koji se u mnoštvu paradigmatičkih i sintagmatičkih ostvaraja pokazao najprirodnijim u sveukupnom hrvatskom dvadesetostoljetnom pjesništvu. Njegov »život bez definicije«, kako ga je sam označio, pisao je »pjesme bez definicije«, u kreativnu naporu koji je — danas je to jasnije no ikad — preobrazio izgled sveukupnog pjesništva jednog jezika. Zbilo se to na susretištu unutrašnjeg i vanjskog promatranja, na onoj točki spoznavanja i doživljavanja na kojoj se susreće prošlosna memorija i budućnosna nada: čista kreacija. Na toj točki beskrajnog »va-et-viens« plodno se dinamizira jezik te neprestance oznakovljuje sebi dostupan dinamični svijet.

4. Zaključak

Tin Ujević (1891—1955) jedan je od rijetkih hrvatskih pjesnika koji su svom jeziku pjesničkom intuicijom otvorili nove obzore. Pišući u više stilova; blizak opusima nekolicine značajnih pjesnika; izražavajući ideje značajnih suvremenih mu mislilaca; dinamizirajući tradiciju jezika u kojemu je pisao; Ujević je u po-

vijesti hrvatskog pjesništva *jedan od stupova na kojima se temelji misao o povezanosti toga pjesništva s nerazmrsivim kompleksom europskog pjesništva.*

- 4.1. Tin Ujević prošao je tijekom svoga pjesničkog razvoja parnasovstvo, simbolizam, simultanizam, ekspresionizam, futurizam, nadrealizam; izživjevši poneki od njih, i nadalje je njime pisao kao kontrapunktiranom dionicom, raspoznatljivom pojedinačno i u cjelini djela.
- 4.2. Pišući u svom jeziku, Ujević se izražavao sredstvima, temama i motivima što ih apstraktna svjetska književnost atribuirala imenima: Gautier, Baudelaire, Poe, Laforgue, Verlaine, Rimbaud, Verhaeren, Apollinaire, Whitman, Marinetti.
- 4.3. Izražavao je ideje Emersona, Nietzschea, Gandhija, Kierkegaarda, Bergsona, Mouniera.
- 4.4. Sub specie historiae literariae — a u curtiusovskom reduciranom oporbenom paru — Ujević je bio neomarinist u odnosu prema donekle klasiciziranu izrazu i donekle jednosmjernu sadržaju hrvatskog pjesništva u tradiciji kojega se kao pjesnik javio.
- 4.5. Poslije Matoša, a usporedno s Antunom Brankom Šimićem i Miroslavom Krležom, bio je jedan od pjesnika koji su — prije vraćanja toga pjesništva problemima svakodnevnog opstanka u nelagodnoj društvenoj zbilji između 1928. i 1952 — hrvatsko pjesništvo na temelju osobnog poimanja dvadesetostoljetnog moderniteta povezali s njegovom zakonitom europskom maticom.

Bilješke

- 1) A. Stamać, monografska studija *Ujević*, Biblioteka »Kolo« MH, Zagreb 1971.
- 2) Hugo Friedrich, *Struktura moderne lirike*, »Stvarnost«, Zagreb 1969.
- 3) Jan Brandt Corstius, *Introduction to the Comparative Study of Literature*, Random House, New York 1968, str. 4.
- 4) *Ibid.*, str. 179: »Literature also produces literature insofar as a poet or author puts into practice in his writings things he has learned from other works — such as techniques or insights into situations.«
- 5) *Matoš (II)*, *Sabrana djela XVI*, str. 96.
- 6) Isp. u: Pierre Martino, *Parnasse et Symbolisme*, éd. Armand Colin, Paris 1970,² str. 59: »Le poète idéal n'est point ce vates épileptique que l'on nous peint échevelé, les yeux hagards, émettant indéfiniment et d'un seul jet, sous l'inspiration de je ne sais quelle muse bavarde, des vers faciles et incohérents, mais un penseur sérieux, qui conçoit fortement et qui entoure ses conceptions d'images hardies et longuement ciselées.«
- 7) Isp. *Nova metrika g. Nehajeva*, SD VII, str. 21—22.
- 8) A. G. Matoš, *Sabrana djela VII*, str. 158—166.
- 9) Isp. Martino, *op. cit.*, str. 131.
- 10) Pitanje Ujevićeva bodlerijanstva apsolvirano je za nas poglavljima *Romarovo poklonstvo* (krivo tiskano kao »prokletstvo«) i *Dvije pokojne muze* u već spomenutoj monografiji *Ujević*. Rekapitulirajući bi se moglo kazati, da je Ujević uvelike sličan Baudelaireu jezikom i motivima, ali uvelike različit svjetonazorom; da mu je, drugim riječima, uvelike sličan izvanjskim likom pjesništva svoje rane faze, ali uvelike različit — idejno manje »nosiv« — unutrašnjim smislom pjesništva, onim smislom koji bi bio posve u skladu sa svim strukturnim osobinama opusa, oksimoronskima pogotovu.
- 11) »Pitate me za Laforguea, jesam li čitao? Svaki redak, od početka do kraja, i stih i prozu, i korespondenciju.« — Isp. pismo dr. Ivi Hergešiću od 9. 1. 1935, SD XIV, str. 394.
- 12) *Matoš (II)*, SD XVI, str. 47.
- 13) Isp. P. Martino, *op. cit.*, str. 126.
- 14) Podrobnju tovrnsnu nomenklaturu Ujevićeva leksika s obzirom na pjesmu *Hymnodia to mou somati*, ali bez funkcionalne raščlambe, obavio je Bratoljub Klaić u knjizi *Između jezikoslovlja i znanosti o književnosti*, MH, Zagreb 1972; »Nepoznati Tin«, str. 303—346.

- 15) Glede tog pomaka u hrvatskoj književnosti Ujeviću je, kao i u mnogočemu drugom, prethodnik Matoš, pa i Vojnović (*Lapadski soneti*) i Tresić Pavičić (*Sutonski soneti*); ili, točnije, naša je lirika već obavila put od Vidrića do Matoša! *Jesenje veče*, izraz barrèsovske »duše pejzaža« — gdje u jednom od najljepših hrvatskih stihova ceste utonjuju »u daljine slijepe ljudskih nemira« — Ujeviću je legitimni predložak: on je pjesnik takve osjećajnosti.
- 16) Isp. poglavlje *Romarovo poklonstvo*, *op. cit.*, str. 26—53.
- 17) Na duočentističku i trećentističku inspiraciju izričito upućuje i esej Ive Frangeša *Tinova Provansa* časopis »Croatica« br. 7/8. — Dakako, tu valja odustati od istraživanja biografski provjerljiva osobnoga erotskog brodoloma, kojim su se putem na žalost ovom kompleksu opusa htjeli približiti poneki istraživači, ne dospijevajući nikamo. Ne samo zato što materijalna istina ni do danas nije izišla na vidjelo — vjerojatno neće nikada ni izići — nego i zato što ona s pjesničkim osobinama Ujevićeva opusa, osobinama književnosnim, nema nikakve pobješke veze. Izgled petrarkističke lirike određen je njezinim tradicionalnim okvirom; u Ujevićevu slučaju plod je pjesnikove simbolističke usmjerenosti, a ne osobnih jada. Naš je pjesnik bio odveć ozbiljan tražilac kulture i pjesničkih mogućnosti svoga jezika, a da bi popustio nepjesničkim zavodljivostima mogućih, dnevnički provjerljivih ljubavnih neuspjeha odnosno bohemskih nedaća.
- 18) »Mrsko ja«, *SD XIV*, str. 40.
- 19) Viktor Žmegač, *O poetici ekspresionističke faze u hrvatskoj književnosti*, poseban broj časopisa »Kritika« pod naslovom *Ekspresionizam i hrvatska književnost*, sv. 3/1969, str. 36.
- 20) Tim se problemom u novije vrijeme pozabavio Vlatko Pavletić, u: *Korelativne sugestije...*, »Forum« 11—12, 1975.
- 21) Marinettijev program od 20. veljače 1909. preveden je već u *ožujskom broju* »Savremenika«! Vidi i zanimljiv tekst Bore Pavlovića (na engleskom jeziku) o pokušaju osnivanja časopisa »Zvrk« u Zadru; tematski broj časopisa »Le Pont« (*Les littératures européennes contemporaines et la tradition méditerranéenne*), br. 39/40, str. 216—219.
- 22) Jer su *Sutrusni tramvaji*, prva futuristička pjesma Ujevića, objavljeni još 1921.
- 23) U više je navrata Miroslav Vaupotić upućivao na nadrealizam kao na jednu od bitnih sastavnica Ujevićeva pjesništva. U jednom od posljednjih pokušaja, na opatijskom simpoziju »Hrvatska književnost u evropskom kontekstu« (prosinao 1973) izložio je momente koji Ujevića

kvalificiraju »nadrealistički«, u opsežnoj i argumentiranoj studiji pod naslovom *Spontani nadrealizam u Ujevića i Krleže*.

- 24) Isp. Vaupotić, *op. cit.*, koji daje nedvojbenih dokaza za to.
- 25) *Kod g. André Bretona*, *SD VI*, str. 94.
- 26) Isp. Nedjeljko Mihanović, *Tin Ujević i nadrealizam*, časopis »Književnik« br. 19, 1961.

AMBIJENTI KRLEŽINE LIRIKE

I odviše često tretirana kao rubno područje jednog velikog opusa, kao područje piščeva usputnog bavljenja, štokavska lirika Miroslava Krleže pokazuje se jednim od središta poetske panorame kako sveukupnoga njezinih djela, tako i jednog posve određenog razdoblja hrvatske književnosti. Pa ipak, nije nam do određivanja tog središnjeg mjesta — za koje bi se, usput, moglo reći kako u historijskom smislu reprezentira toliko slavljeno pisca odnosno kako u autorskom smislu pokazuje samosvojne crte, pa u međuratnom razdoblju zajedno s pjesništvom Šimićevim i Ujevićevim čini veoma respektabilan trolist — nego nam je do traženja puta kojim se *prohodi kroz to* lirsko djelo plavljeno valovima povijesti i dodirivano naplavinama intime.

Po svom osnovnom ustrojstvu ta je lirika zapravo »nečista«, ako pod čistoćom lirike podrazumijevamo njezine čvrste koordinate: subjektivizam, sjećanje kao bitna vremenska protega, izražavanje pjesnikova Ja, eliptičnost izraza ili, kako bi rekli lingvisti, jednako vrijednost osi sintagmatičke i paradigmatičke. U te se čvrste poetičke koordinate, naime, u Krleže miješa svjetovnost sa svojim racionalnijim pogledom na stvari, dakle, epika, te, daleko više, napetost dijaloga s njezinom projektivnom snagom, što prepoznajemo kao najčišću dramsku tendencu. S obzirom na vrijeme u kojemu je Krležina lirika pretežito pisana — između 1915. i 1930. — sve te crte pokazuju kako je za tadašnji pjesnički standard bilo sazrelo vrijeme za jednu plodnu

destrukciju, destrukciju apsolutnog sklada pjesmine horizontale i vertikalne, sklada definirana stiha i temi primjerene kompozicije. I iz te se destrukcije rodilo nešto posve drugo, nešto, mogli bismo reći, prošireno polje jezičnosti, u kojemu su se izdiferencirale ponajprije dvije stvari: snažan, tradicionalan, daktilski impulsom nošen ritam čitave pjesme, te gust i bogat nazam boja na razbacanu slikovlju. Označimo li ovo posljednje samo riječju »ekspresionizam«, rekli smo općepoznatu književnopovijesnu činjenicu. Međutim, valja se prisjetiti, kako Krleža za svoju duhovnu poziciju nikada ne izabire nekakav dovršen svjetonazor, neku zatvorenu sliku svijeta. Njegov je izbor uvijek volja za biti, i tu volju reprezentiraju ponajprije njegovi junaci. Tako i lirici Krležinoj valja odreći definitivno samosvojan lik: i bez obzira na kvalitetu, ta lirika uranja u onaj princip negativiteta, što ga Krleža, dakako svojim djelom, izriče odustajanjem od zatvorene *imaginis mundi*. Pa taj negativitet i kritičkoj refleksiji prijeći put što vodi nekom definitivnom sudu o liku, pogotovu o unutrašnjoj kvaliteti te lirike. Kritička refleksija mora poći od nepobitne činjenice: Krležina lirika — toliko je formirala hrvatski pjesnički standard, da je on bez pjesama kao što su — »Snijeg«, »Jesenja pjesma«, »Riječ mati čina«, »Veliki petak hiljadu devet stotina i devetnaeste« i još nekih drugih doista nezamisliv.

Međutim, valja poći od očitoga standarda kojemu je riječ, na kojemu je dakle i Krleža toliko plodno radio, za nas se pokazuje ponajprije kao izrazito naglašena slikovnost: denotativnost jezika. I dok je slikovnost njegovih predšasnika za svoje polje izabirala nježne krajolike prirode i duše, cvijet i opravu, nabore tišine i valovlje precrtano sa starih slika — valja se samo prisjetiti pjesama Matoševih, Vidrićevih, Wiesnerovih iz tog vremena — Krležina slikovnost, kao i Ujevićeva, proširuje to polje na urbane sredine, na pokrete masa, na kozmičko titranje, na povijesnu panoramu, u kojoj se osobito ističe rat, sa svim rekvizitarijem koji mu pripada: ljudsko meso, topovi, rane, uniforme, stjegovi i zastave, pijana vojnička rulja, buka i zanos za

ubijanje, razdrto tijelo čovjeka — krstjanina — patnika — milom ili silom ratnika.

Ali slikovnost o kojoj je riječ, vazda se po Krleži smješta u dan, zadan, živočno prepoznatljiv prostor, i taj prostor, mogli bismo reći, organizira plodno izgaranje i konvulzivno trenje jednog slikovitog osobnog jezika. Prostor će taj govor, taj slikoviti jezik, konačno ambijentalizirati, učiniti ga primjerenim stanovitim situacijama u kojima se i čitač veoma često nalazi. Stvarni kontekst za pisca tih stihova bijaše presudan. Odatle prividna razumljivost Krležinih stihova, odatle varka; odatle i u kritici i među čitateljstvom parcijalno reduciranje na neposrednu informaciju. A čitav taj lirski opus radi zapravo na nečemu drugome: na pokušaju da se konfrontacijom pa stupnjevanjem ambijenata zadobije potpun raspon zamislive i iskažljive jezične zbilje, koja, dakako, izravno zrcali svoj referent, svoj objektni predložak: zbilju historijsku odnosno aktualnu.

Striktanim detektiranjem toposâ u Krležinim najvišim lirskim postignućima iskristalizirat će se, ne osobito teško, prvenstveno četiri tipa ambijenata, organizirana u dva para. Ta četiri tipa jesu: samotna soba, krčma odnosno dvorana, sajmište odnosno trg, i ratište odnosno historijska panorama. Soba i krčma predstavljaju interijere, sajmište i ratište pak eksterijere. Sve zajedno obgrljuje jedan te isti, najčešće ravnomjeran daktilski ritam, realiziran bilo kao tri dobe bilo kao spoj duga i kratka sloga. Sve većim udjelom originalne slike taj se ritam vidljivo raspada, kazujući nam prijevod jedne kozmičke snage koja se nadvija nad svime, te uostalom predstavlja najvišu Krležinu ambiciju. Ali to već pripada sudu o cjelini njegova opusa.

Lirika pak, vratimo se dvama parovima ambijenata, vođena prostornom imaginacijom, na drugi način negoli vremenski naslijeđen tijek organizira opoziciju Krležine objektnosti prema subjektnosti. Unutar interijera soba je suprotstavljena krčmi; unutar eksterijera sajmište je suprotstavljeno ratištu. Izvana pak, interijer se sukobljuje s eksterijerom. Eto dakle apsolutnog polja napetosti.

Ambijent *sobe* reprezentiraju prvenstveno pjesme: »Rezignacija«, »Jesenja pjesma«, i još neke druge. Soba je stjecište bitnog *horroris vacui*, u nju dolutavaju stvari velike i neposredne prirode, u njoj se bezotporno — a kako drugačije? — dočekuju strahotni odjeci povijesti. Ona podaruje blag mir, središte je kontemplativne djelatnosti što je ozbiljuje bjelina papira, u kojoj doduše nakon egzistencijalne zebnje nema utjehe, ali u koju će tiho utonuti ono namijenjeno trajanju: ljudska misao kao racionalni egzodus.

Ambijent *krčme* subjektivnu će raspoloženost preobratiti u tragičnu humornost. U krčmi se viče i dere, psuje i kara, hrvatuje, mađaruje, jugoslavstvuje, talijanči, srbenduje; u njoj se sve zastave polijevaju vinom i tku zlatnim koncem, u njoj nema opomene, grozne prijetnje što je šalje nadiruća praznina svijeta; zanesen i opijen subjekt nje se ne dotiče. Subjektu je dobro, on se čuti voljko, u punoj snazi. I nisu mu potrebne naranče, već krvav nož; i ne hvata ga zebnja, već kurjački grč; i ne posiže za molitvom ili pjesmom, već za himnom, davorijom, proklinjućom kantatom. Ambijent *krčme* reprezentiraju pjesme, na primjer, »Naša kuća«, »Na Trgu svetoga Marka«, ili pak »Pjesma iz hrvatske krčme«.

Ambijent *sobe* i *krčme* u bitnoj su oporbi; u sobi, subjektu pripadaju prvi egzistencijali: zatečenost, potresenost, i propalost. U krčmi, pripadaju mu opoziti: snalaženje, nenarušivost, privid ostajanja, društvena mimikrija. Ambijentu *sobe* pripada njegov čist lirski stil: stil je to kasnog simbolizma, rilkeovske nježnosti i georgheymovske ili traklovske gnjiloće; neka tiha, raspadnuta fonologija. Ambijentu *krčme* pripada stil počašnice: naslijeđen ritam, fiksne, nerijetko trivijalne rime, pompa, uznosita grandezza; Krleža, reflektirajući i proklinjući, ironizira preuzetu formu.

Ambijent *sajmišta* ili *trga* uokviruje prostor u kojemu se subjektivna raspoloženost — slično raspoloženosti u sobi — čuti jedno i tužno. Međutim, praznina svijeta *tu je*, u najbližem okolišu, u samom srcu, i nema zaklona pred olovnom, sivim, kišnim, kiselim obzorjem.

Ako je moguće govoriti o *horroru vacui*, tada zatvoren prostor omeđuje spušten obzor, koliko se god njegova crta rasplinjuje u jednoj jalovoj rastepenosti *chiaro-scuro*. Za ovakvo osjećanje karakteristične su pjesme »Predvečerje u jednoj provincijalnoj garnizoni«, nietzscheanska »Glazba umirućega dana«, ili »Kišovito večer«. Prostor je zatvoren, ali granice koje ga zatvaraju nisu jasne.

Ambijent *ratišta* u Krležinoj lirici — za razliku od onog u prozi ili dramama — pokazuje se kao eklatantno politička poezija, ona je u neku ruku sinegdoha povijesnog vihora, a slikovlje koje se unosi u pjesme jest slikovlje ratnih izvještaja. Spominjanje onomastičkih i toponomastičkih slika asocira na izravno čitljiva povijesna zbivanja. Konteksti su tu, dakako, poznati, pa se, kao i kod ambijenta *krčme*, prepoznaje racionalan stav kao stav pjesnika koji se izdiže nad lirske Ja, pretačući samu liriku u druge tipove teksta.

Ambijent *sajmišta* i ambijent *ratišta*, identično pret hodnom paru, u direktnoj su opoziciji. Osjećanje *sajmišta* ili *trga* jest osjećanje egzistencijalne ugroženosti, pripada mu postsymbolistički jezik, doduše osvježen drastičnijim slikovljem naturalističke provenijencije; biće se čuti ugroženim, njemu nema spasa. Ambijent *ratišta* ambijent je u kojemu valja uzeti točku promatranja, bez obzira na to da li je — današnjim rječnikom kazano — napredna ili nazadna. Ambijent *ratišta* mjesto je Krležine ironikerske paskvile, odnosno grčevitog angažmana.

Strukturalna opozicija interijera i eksterijera te aksiološkijska opozicija unutar svakoga od njih pokazuje, da u stvarima Krležine lirike, ako ih se sagleda u svoj širini, ne postoji neki primarni iktus, neka izabrana pozicija koja bi kraljevala nad drugima. To je lirika koja svakim svojim mjestom pokazuje na jedno te isto translacijsko polje, u kojemu sve — od pjesničke zamjedbe do racionalne refleksije — teži biti cjelovitim uvidom u stvari svijeta. Opijena faustovskom težnjom za spoznajom stvari, za dosizanjem neke životvorne Osi, ona pokazuje sve vrline jednog strastveno

obuzetog ekspresivnog govora, obuzetog uz to ambicijom da u svojem polju u jedno sabere puku protežnost fenomenalnog svijeta.

Najbolje Krležine pjesme, na primjer »Kaos«, na primjer »Snijeg«, tu obuzetost doduše iskazuju mjestice kao čistu refleksiju,^{*)} ali im sama refleksija odstaje od toga da dadne kakvu ubitačnu doktrinu, kakav okvir podoban za druge forme književnog izražavanja. Tu za Krležinu liriku stoji i najveći dobitak. Pa, dozovemo li u sjećanje brojne Krležine teze po kojima je u povijesti nemoguće izgraditi racionalniju projekciju kakva filozofskog temelja, tada postaje jasno zašto upravo njegova lirika, komplementarno, i vlastito odstajanje imenuje *kaosom*, kaosom što ga eksplicite izriče istoimena pjesma. Jer: niti povijesti može pomoći egzistencija, ni egzistenciji povijest. One su u žarku trenju nesretnih, i ponekad lijepih pjesama.

PRODOR SVAKODNEVNOG GOVORA*) U HRVATSKO PJSNISTVO 1928—1952.

I.

Nakon najnovijih istraživanja u povijesti se novije hrvatske književnosti sve očitijom pokazuje težnja otprilike slijedećoj formulaciji: pisanje između 1928. i 1950(52). godine valja smatrati jedinstvenim (svjetonazornim, historijski uvjetovanim, literarnom teorijom/praksom potvrđenim te relativno zatvorenim) standardom, pa je uputno promaknuti ga u cjelovito, nedjeljivo i stilski profilirano književno razdoblje. Shodno tomu, nekoć pretežit način razdiobe na »književnost između dva rata«, pa na »ratnu« i »poratnu književnost« pomalo gubi svoj neporecivi temelj. Ratna nam se trauma — danas, poslije trideset i više godina — više ne čini osobito markantnom granicom eventualno dvaju ili čak triju zasebnih književnih razdoblja; ta se trauma, daleko prije, čini kulminacijskom točkom svjetonazornih aspekata književnog života, ili pak delikatnim zgloboom oko kojega se usredištjuju svi ligamenti predratnoga i poratnoga književnog života, a ovomu su — u široku spektru — ključni opusi: Krležin, Kolarov, Desničin, Marinkovićev, Segedinov, Kalebov, Cesarčev; Matkovićev, S. Simićev, Goranov, Božićev; te Ujevićev, Cesarićev, Šopov, Vučetićev, Kozarčaninov, Vidin, Tadijanovićev, Kaštelanov, Parunićin, Ivaniševićev, i još ponečiji.

*) Vidi interpretaciju tog kruga pjesama u mom eseju *Između Ikarova leta i križnog puta*; antologija »Hrvatska mlada kritika«, Marko Marulić, Split 1970, str. 122—132.

*) Svakodnevni se govor promatra ovdje u širem značenju, i to na relaciji *standard-supstandard*.

Krležin
Ujevićev
Šopov
Matkovićev
Kolarov
Desničin
Marinkovićev
Segedinov
Kalebov
Cesarčev
Matkovićev
S. Simićev
Goranov
Božićev
Ujevićev
Cesarićev
Šopov
Vučetićev
Kozarčaninov
Vidin
Tadijanovićev
Kaštelanov
Parunićin
Ivaniševićev

S mnogo se više razloga granica tog razdoblja pomiče na godinu 1952. To da je jedna teorija i jedna estetika — tj. njezin borbeni, »akcioni« plan — tada već preživjela; to da je naraštaj tadašnjih mladih litarata (»krugovaša«) dokinuo svevladajući »pogled na stvari« te njegove idejne/ideološke derivate; to da se 1952. godine očituje radikalna promjena u stilu pisanja, u koncepcijama književnosti, u načinima književnosnog komuniciranja; to postaje bjelodano jasno osobito danas, kad već i »krugovaške« (1952—62) i »razlogaške« (1962—71) nazore možemo smatrati tradicionalnima.

Motrište koje je u pitanju — motrište koje smjera na sinoptički obuhvat razdoblja 1928—52. — potkrijepljeno je dosad, po mom mišljenju, trima komplementarnim tezama:

a) *generacijsko jedinstvo i jedinstvo sudionika*: akteri na književnoj sceni uglavnom su isti, osobito oni koji su započeli — a drugi nastavili — pisati uoči samoga rata:

»Ta će generacija ostati prelaznom do kraja. (...) Ali po novoći izraza nije još bila toliko izrazita... Uostalom u rat je stupila još dosta mlada, jedva dospjevši do kakvog zrelijeg ostvarenja.«¹⁾

b) *stilsko i tematsko jedinstvo*: »realistički« način pisanja, socijalni i praktički angažman djelom (što bliže kraju razdoblja, to jače), ljevičarska orijentacija, problematika neposredna života, sve to otvara prostor kvalifikaciji razdoblja označnicom »sintetički realizam«: »... mislimo da bi čitavom ovom razdoblju najbolje odgovarao — s obzirom na stilsko-izražajne karakteristike — zajednički naziv: *razdoblje sintetičkog realizma*.«²⁾

c) *jedinstvo idejnog kompleksa*: unatoč raspršenim estetičkim programima i njihovim »praktičkim« realizacijama, svi se oni, biva, mogu svesti pod kapu »sukoba na ljevici« u godinama 1928—1952; taj bi sukob imao dramaturgirati dva pokušaja sinteze dvaju transcendenasa, naime umjetnosti i revolucije:

»... sukob na književnoj ljevici odvija (se) na podlozi

fundamentalne strukture, na podlozi sinteze umjetnosti i revolucije *shvaćene* kao apsolut; iz *odnosa* prema toj strukturi izrasta *kontroverza* jer se fundamentalna struktura rastvara na dva međusobno isključujuća stava: stav objektnog entiteta i stav apstraktnog totaliteta.

Sada nam preostaje da zacrtamo kako se ta struktura eksteriorizira. (...) Etape te konkretne historijske eksteriorizacije imenovat ćemo literarnim terminima, što, naravno, nikako ne znači da time ostajemo u okviru literature.«³⁾

(Slijedi podrobna razdioba na etape: 1. »socijalna literatura«, 1928—34; 2. »novi realizam«, 1935—41; 3. »socijalistički realizam«, 1945—48; 4. »nove orijentacije« i slom »književne ljevice«, 1949—52.)

Dakako, te tri komplementarne teze na problem cjelovitosti dotičnoga razdoblja više upućuju nego što ga zaključuju. Stoga dosad nije bilo moguće reći, da se za našu književnost radi o posve profiliranoj stilskoj povijesnoj formaciji. I to ponajviše zato, jer još nisu obavljene prethodne radnje,⁴⁾ koje bi pouzdano, s punom potkrijepom, dešifrirale globalnu impresiju o stilskom jedinstvu u pojedinačnim djelima, i obratno: koje bi pouzdano, s punom potkrijepom, iz niza parcijalnih istraživanja o pojedinim piscima i djelima — a takav niz ipak postoji — ustanovile *zajednički standard pisanja*, koji se zasad ipak samo sluti; koje bi, drugim riječima, u svojoj ukupnosti — ili u svom putu »od periferije prema središtu, od središta prema periferiji« — predstavljale potpun hermeneutički krug; koje bi, konačno, mogle slovit kao temeljit povijesni uvid u to razdoblje.

Ne upuštajući se ovdje u teškoće na koje su povjesnici pri razglabanju ukazivali (na primjer Mesinger⁵⁾), valja nam odmah ukazati na *nekoliko bitnih protuslovlja* što se duboko ukorjenjuju u problematici pisanja 1928—52. Pri tom upada u oči slijedeće:

— *prozaici u tom razdoblju izraziti su aktivisti* (bilo na usta svojih zastupnika-karakterâ u djelima, bilo u činima izvan literature, u tzv. »književnom životu«);

pjesnici su pak izraziti *intimisti*. Kad bi im se mogla mjeriti »specifična težina«, ovi drugi vrijednošću bi bili bar ravni prvima.

- Teoretičari-kritičari sudionici u tom razdoblju — dakle protagonisti kritičke refleksije — estetičku su i misaonu podlogu tražili češće izvan književnosti: izvan područja jezika i njegovih mogućih tipova diskursa. Tražili su ga u idejnim smjerovima odnosno u temama; Krležin *Predgovor Podravskim motivima Krste Hegedušića* upućen je na estetiku tek djelomice: on je brani kao sferu od posvemašnjeg potonuća u praktikizmu političke borbe. Jedina dva eminentno književnosna programa jesu: Ujevićev *Sumrak poezije* (1929) i S. Šimićev *Jezik i pjesnik* (1938).⁶⁾
- Povjesnici književnosti sustavno su se mnogo više bavili proznim i publicističkim negoli lirskim opusima; njima je više odgovarao skup »gotovih«, »čitljivih« ideja, što ih posreduje prozno stvaralaštvo, ili ih posreduje u znatno većoj mjeri no što to može lirika; tako su povjesnici zasnivali i periodizacije: pjesništvo je historiju samo »nadopunjavalo«.

Svaka od te tri točke zaslužila bi poseban komentar. Međutim, ovim se uvodom hoće tek naznačiti opća problematika, zarad specijalnih analiza koje bi mogle slijediti. Stoga dalje valja pripomenuti:

Poznata je scena: pisci razdoblja o kojemu govorimo žive u vrijeme izrazito konvulzivno. Ubojstvo Radića, diktatura, progon Hrvata i komunista, preustrojanje trule države, rat sa svoje tri kvalifikacije: svjetski, građanski, revolucija društva, sovjetizacija novonastale države, raskid s Informbiroom, postaje su dvadesetpetogodišnjeg razdoblja nezaobilazive za svaku vremenom iole dirnutu svijest. A da je svijest pisca upravo takva svijest, o tome ne može biti spora. Pa ako su djela tih književnika s jedne strane izrazito *aktivistička* (u rasponu od kritičkorealističkih i humorističkih — s psihologijskim i društvenim sustavom motivacija — pa do puko propagandističkih), a s druge strane

izrazito *intimistička* (u rasponu od pjeva zatrovana srca pa do purizma »objektivne«, sintaktičke znakovne strukture), tada bi se radi obuhvatna uvida možda moglo posegnuti za psihosociologijskim parametrima, ali bi ti parametri u neku ruku tek izvanjski objašnjavali status pisanja u razdoblju koje, dakako, podrazumijeva čitavu ljestvicu literarnih oblika i njima komplementarne teoretske podloge.

Moguće je naime reći, kako aktivistički svjetonazori — usmjerujući se refleksijom na poredak stvari — svoju praktičku potvrdu ištu u promjeni zatečena povijesnog svijeta, u smislu punog »ozbiljenja« Riječi u Činu (*Riječ mati čina*), pa ne našavši u stvarnosnoj sferi drugo do li prazninu, zastupnici tih svjetonazora čute duboku traumu, koja pak uzrokuje povratan praktički čin: povlačenje u puki subjektivizam, u »svijetle i tamne sate« jedne duševnosti razboljene vlastitom realiziranom ili nerealiziranom svjetovnom projekcijom. Spoznaju i njezine mogućnosti — dakako: i materijalizaciju u književnom djelu — zakrnljuje sad rezignirajuća melankolija, ona preko riječi teksta baca gustu koprenu. Za takvu ćemo »tehniku« unutrašnjeg života naći objašnjenja u psihosociologiji (npr. u Webera, Fromma, Horkheimera), kao za »tehniku« sukladnu psihičkom životu pojedinca u građanskoj epohi. Takva, psihosociologijska analiza, zacijelo bi pobliže objasnila zašto je npr. Cesarić pisao pjesme a npr. Krleža drame i romane s određenim kruzima problema koji se tek dodiruju ali ne i prožimaju, a kamoli poklapaju. I to: dodiruju se tendirajući posve drugim i drugačijim područjima opstanka.

Psihosociologija je podloga objašnjavanju kreativnog procesa koji hoće sudjelovati u vremenu i koji teži nekom prostoru, u njemu se zatječe ili ga se sjeća. Značajno je, da gotovo svi tada djelatni pisci ističu »zajtjeve vremena«, te da svi intimistički pisci djelom snivaju, tuže, odnosno žive u stanovitu prostoru u nekom gradskom odnosno seoskom odnosno prirodnom ambijentu, ili jednostavno u »pejzažu srca«. I ta stroga prostorno-vremenska situiranost (»Pjesnik živi u vremenu

i prostoru«, mnogi su u to vrijeme govorili), ta smještenost kao predležeca volji odnosno srcu, iz svog je obzora ispuštala jezik i posao oko jezika, zadovoljavajući se njegovom (povijesnom i zemljovidnom) ambijentalnoću, s bitnim prijelomom jezika na govor sela odnosno govor grada odnosno govor ideologijskog kompleksa. I na tome je ostalo.

Tako su inovacije u govoru pripale ambijentu. Tema je nadvladala izraz. Reći »jaku« istinu ili ispovijediti »nesretno« srce činilo se važnijim od sačinjanja novih mogućnosti poetskog govora; tema se poslužila već ranije realiziranim govornim mogućnostima. Jezik, njegove potencije, ostale su u globalu izvan obzora zanimanja.

Na njega su, međutim, uputile antologije, pomalo slučajno. Nakana Delorkova i Tadijanovičeva u *Hrvatskoj modernoj lirici* (1933) bila je, doduše, pokazati panoramu hrvatskog pjesništva širu od one što je je nudio štokavski standard i popis »akutnih« tema, pa u komentaru govore o »...vrijednosti regionalne lirike, kojoj dosad nije posvećivana gotovo nikakva pažnja.«⁷⁾ Ali je tom antologijom, kao i Jelenović-Petrisovom,⁸⁾ nehotice načeto jedno područje svakodnevnog jezika, koje je na drugačiji način od tematski upućene poezije svrnulo pozornost na problem. Nehotice, jer se zapravo željelo obogatiti temat, koji bi bio u skladu s novonastupajućom »socijalnom lirikom.«⁹⁾ I tek su *Balade Petrice Kerempuha* predstavljale svjestan, voljan pokušaj da se jedan govor — pa bio to i govor stare književnosti, ili baš zato jer je govor stare književnosti — učini autohtonim subjektom književnog stvaranja.

Međutim, opća je situacija drugačija: govor je za većinu pisaca toga razdoblja izravan odraz društvenih, fizičkih i duševnih realnosti; načini njegova strukturiranja uzeti su kao gotovi istrišci iz zbilje. Iz tog općeg uvjerenja Pavlovljeva se zamisao »odraza« relativno lako uspjela do apsolutnog diktata jednog »kolektivnog subjekta«, koji je za se rezervirao sve duhovne čine.

Paradigmatična je u tom smislu zbirka pjesama *Ogledalo vremena*, koju su 1936. objavili tada mlada hri literati Petar Bakula, Vladimir Jurčić, Vlado Mađarević

i Novak Simić. U njezinu predgovoru samosvjesno i bezupitno stoji: »Iako mucava ponegdje, hrapava često, ova lirika unosí nove sadržajne momente u naše poetsko kazivanje, ogleda lirski ovo usplahireno vrijeme, zbunjeno u previranju, na prekretnici, a ogledalo ne može biti krivo ako se slika pojavljuje ružna (oba mjesta istakao A. S.)«

I to poimanje jezika kao instrumenta, to inzistiranje na komuniciranju određenih, izabranih, ideološkim projektorom fiksiiranih sadržaja — pred čime će jednom i pjesništvo, biva, postati suvišno, ako već ne bude čekićem u ruci »inžinjera duša« — značajka je par excellence literarne prakse tih godina, čemu se najviše teoretska misao samih literata-sudionika ipak znala oprijeti: Ujević o »sumraku poezije« misli na jednoj »sasvim neslućenoj tački, naime: ako se jednoga dana iscrpu svi oblici i sve sadržine.«¹⁰⁾ To stajalište sukladno je općem kulturolozijskom i civilizacijskom napretku, a ne nužnosti uvida u potrebu ideološke borbe; ono nije sukladno *doktrini* koja se u svom prizemlju razvila do jedne opasne estetike: estetike jezične primitive. Ujević se blago nasmiješio »mrtvoj straži socije«.

Stanislav pak Simić — druga iznimka, i sam sklon »socijalnoj lirici« — znao je umaći zamci: nesretnom zrcalu koje da »ne može biti krivo«. Izbjegavajući ljepotnu metaforu i njezino zavodenje — a ta je metafora navukla na se odium tek onda kad su (1952) stvari već prošle — Simić teži preciznom terminu:

»Ružan jezik je dialekt (istakao A. S) grdobna života.«¹¹⁾

Tu smo, dakle: terminom *dialekt* Simić unaprijed parcijalizira položaj lirike u sveukupnoj zbilji, ali joj time ne odriče dostojanstvo. Kada bismo prizvali u sjećanje sustav njegova mišljenja, mogli bismo kazati da za njega posebnost nije diskvalifikacija a da total ne mora biti i kvalifikacija. »Ružan jezik« prema »grdobnu životu« ne stoji u odnosu posvemašnjeg poklapanja; jezik je tek *dialekt* života, što će reći da grdoba život ne može biti iscrpljen odrazom u statičnu ogledalu već *ojezikotvoren* u dinamičnu dijalektu

— govoru koji svoje kvalitete vuče iz jezikove »ružnoće«. Iz njegovih dinamiziranih hrapavosti, mogli bismo dodati, koje se nalaze u zalihosnim elementima. Pa kao što lirika stvara i rastvara sklopove govora — pokazujući se tako oblikotvornom i rastvornom snagom, produktivnim principom *na putu imenovanja i zakrivanja* — tako i njezina refleksija, tj. kritičko uvjerenje da lirika *jest tu*, egzistentna, stvara i rastvara ideju o »dialektu grdobna života«, ideju koja se opire izdvojenosti i petrificiranosti zrcalna govora, pogotovu onda kad ovaj *ulazi u službu* posve određenih praktičkih zahtjeva.

To plodno širenje temelja lirskoj riječi — kojoj nasuprot stoji okvir proznih formi, ideološki plan romana ili drame na primjer — povijest književnosti svakako će morati uzeti u obzir; morat će s druge strane, sa strane jezika, provjeriti oblik, smisao i duhovni doseg ideoloških borbi. Vjerujem da bi tada mnoge pojave iz tog razdoblja dobile i drugačije obrise. Moguće je da toj »drugačijosti« pridonesu i daljnje naznake o *prodor* svakodnevnog govora u poetičkim uzorcima strukturirano pjesništvo.

II.

Relevantno pitanje za drugi dio ovoga teksta moglo bi glasiti: *Kako je »ružan jezik« kao »dialekt grdobna života« ušao u stihove nekih od najznačajnijih pjesnika razdoblja 1928—52? Koji su to njegovi elementi?*

Budući da se ova kratka analiza obavlja na ostvarenim pjesničkim formama, to i elemente takva »jezika« valja, dakako, uočavati na razini poetike. To jest: na razini »književnosti«¹² tekstova. Tekstovi su odabrani heuristički: radi se jednostavno o lirskim pjesmama, koje su na svoj način reprezentativne za njihove autore, pa onda i za razdoblje; kritika i predaja tu su reprezentativnost već potvrdile. Stoga heuristički izbor koji slijedi, iako tek jedan od mogućih, nije puko samovoljan: on reprezentira nekoliko tipova, nekoliko načina na koje se elementi svakodnevnog govora ponašaju

u definiranim poetičkim uzorcima. Riječ je o slijedećim tekstovima: *Hymnodia to mou somati* Tina Ujevića, *Oblak i Pred jednom starom nadgrobnom pločom* Dobriše Cesarića, *Mrtve oči Ive Kozarčanina*, *Nosim sve torbe a nisam magarac* Dragutina Tadijanovića te *Andeo mrtvih* Viktora Vide.

1. Napisana potkraj života mu (1950), ali na temelju već davno osvojena poetičkog lika, Ujevićeva *Hymnodia to mou somati* derivirana je iz one metode sačinjanja, koja i temat i izbor i poredak riječi podvrgava apsolutnom kompozicijskom skladu horizontale i vertikale. Derivirana, rekoh, pa onda i odmaknuta prema njoj. Nema tu ni traga nekadašnjim parnasovskim ili simbolističkim (Matoševim) uzorima. Tijekom tridesetogodišnjeg razvoja (otprilike od 1919. do 1950) Ujević je posve razorio literarne kanone *Leleka sebra* i *Kolajne*. Taj kanon bijaše mu: čvrst, zatvoren, pretežito u formu soneta »zdihtan« tonsko-silabički stih: pretežito dvanaesterac pravilno izmjenjujućih arza i teza, izometričan u planu cjelovite forme. Ničega od toga nema više u kasnijem pjesništvu Tina Ujevića. Novi sustavi organizacije katrena, nošeni ritmom pluralistički pojmljena svijeta, poljuljali su »pravilne« odnose unutar kitice, pa unutar citave pjesme; riječi više nisu podređene jednakomjerju izmjene prozodijskih svojstava, akcenatskih ponajprije; ili, bar, to jednakomjerje počelo je uzimati u obzir i fonologijsku organizaciju.

U *Hymnodiji*, pa i u drugim pjesmama koje zadržavaju četverostihno okupljanje, sve više pobjeđuje govorna fraza, koja nekim »planiranim slučajem« na kraju stiha ostvaruje glasovnu podudarnost; ali to više nije »logičan« (matoševski) završetak jednog ritmičkog uzorka, već mjesto povećana semantičkog naboja: rima ulazi u pjesmu radi snažnije značenjske razlikovnosti.

Što je tu međutim važnije: elementi formalno gradbene, tradicionalno-oblikovne strukture (još uvijek prilično čitljivi), ili pak elementi strukture fonologijske,

2. *Oblak*, jedna od klasičnih balada hrvatskog predratnog intimizma — pjesma u kojoj se još uvijek naziru tragovi ekspresionističke problematike — pokazuje nerazrješivu napetost između formalno-gradbenog principa i njegove djelomične ostvarenosti u svakodnevnu govoru. Ta napetost uočavana je dosad mutatis mutandis više puta, dakako na različitim razinama raspravljanja. Moglo bi se i na temelju znanih nam interpretacija Cesarićevih pjesama reći, da uzaludno pitanje o primatu forme odnosno svakodnevna govora mora završiti kao strukturalno određen krug. No taj krug veliko je područje istraživanja, područje što ga prije svega valja očistiti od neknjiževnih aspekata promatranja.¹⁵⁾

Oblak u četiri četverostih a niže uglavnom pravilno ritmizirane tonsko-silabičke deveterce što jampskog što daktilskog impulsa (iznimke su 4. i 12. stih). Moglo bi se reći, da je u pretežito trohejskoj strukturi impuls izbalansiran (8+8). Četvrti i dvanaesti stih »prešućuju« svoj drugi dio: informacija je potpuna i u sažetom obliku; kadenca pak — jer se radi o završetku strofom realizirane rečenice — muzikalnija je kada slijedi stan-ka. Ta dva stiha vjerojatno su — stilistička bi kritika možda to pokazala — »duhovni etimon« pjesme: središte su kategorički pojmljenog subjektivizma.

Pjesmi je očito inherentan pojam glazbenog (tonskog, ritmičkog, dinamičkog i agogičkog) sklada. Fonološkijska »mreža« ostvaruje velik stupanj akustičke raznovrsnosti. Površje pjesmine izbalansirane forme kao da »u predvečerje, iznenada« oživljuje srh jedne davnije epohe, simbolizma. I tema upućuje na simbol; njegovo je značenje, međutim, pojam egzistencije otkriven u ekspresionističkoj epohi (arhetip: dionizijski predsmrtni pjev).

I ta skladna, ljepotna, krvavo-sjetna, u sebi zai-grana mreža poetičkih elemenata posvećena predajom, gotovo da se u svakom stihu sudara s leksičkim materijalom kojemu je legitimno mjesto u svakodnevnom govoru. Međutim, uzeti diskretno u pjesmu, oni ne narušuju poetičku mrežu, već naprotiv bitno pridonose njezinoj čvrstoći. Moguće je, dakle, konstruirati ovakav

krug: *struktura »Oblaka« u znatnom dijelu svojih bitnih elemenata »rasklimava« se u potrebi za semantički jasnijom relacijom prema objektu — koju posređuju leksemi »bliži zbilji« — e da bi je upravo ti elementi definitivno učvrstili.*

Sve dosad rečeno razvidno je na pjesmi:

OBLAK

U predvečerje, iznenada,
Ni od kog iz dubine gledan,
Pojavio se ponad grada
Oblak jedan.

Vjetar visine ga je *njiho*,
I on je stao da se žari,
Al oči sviju ljudi bjehu
Uprte u zemne stvari.

I svak je išo svojim putem:
Za vlašću, zlatom il za hljebom,
A on — krvareći ljepotu —
Svojim nebom.

I plovio je *sve to više*,
Ko da se kani *dić* do boga;
Vjetar visine ga je *njiho*,
Vjetar visine *raznio* ga.

U pjesmi se zatječu slijedeći svakodnevno-razgovorni leksemi i sintagme, u uporabi većma no semantički im ekvivalentni standardni oblici:

1. *Ni od kog*; funkcija *mur* je i fonološkijski protumačljiva: izbjegnuta je potreba za sinicezom u zglobu riječi »koga iz«, kao i transformacija stiha u najpravniji deseterac.
2. *Ponad*; neznatna semantička razlika, pa ipak: »ponad« je tek »malo iznad«; »se iznad« sadržavalo bi osim siniceze i dva sibilanta, uz to i skup »zn«; ovako se realizira proporcija suglasnika i samo-

glasnika, njihovo pravilno izmjenjivanje, *karakteristično za dočetke svih stihova u Cesarićevoj poeziji.*

3. *njiho*; kontrahirana forma aktivnog participa u *štokavskom standardu*; spada u »najgovornije«.
4. *stao da se žari*; glagol inicijacije »stati« zahtijeva dopunu; infinitiv je »književniji«, balkanizam (bio) govorniji; proporcija konzonanata i vokala.
5. *Al*; elidirana forma; prethodni proces elizije kvalificira je kao eminentno svakodnevnu.
6. *oči ... uprte*; kolokvijalni frazeologizam.
7. *sviju*; osim što je svakodnevnije, dolazi i samostalno, pa je veće semantičke punine; uz to je na mjestu gdje dolazi jače intonirano od »svih«.
8. *zemne*; moguće je to smatrati reliktom sakralnih poruka iz Svetog pisma, reliktom koji manifestira pučku potrebu za poetizacijom jezika.
9. *svak*; adjektivirani oblik u samostalnoj nominativnoj uporabi; opća distributivna zamjenica — u opoziciji prema »svatko« — stilski je označena: pojačava desubjektivizaciju u odnosu prema izrazitom subjektu teme.
10. *išo*; isto kao »njiho«.
11. *il*; isto kao »al«.
12. *hljebom*; isto kao »zemne«.
13. *sve to više*; »to« nije u funkciji demonstracije, a niti u funkciji korelativnoj (u tipu rečenice »što ... to«), nego služi isključivo *pojačavanju* već pojačavajućega »svega više«.
14. *ko*; kontrakcija vokala, jedan od najgovornijih oblika.
15. *dić*; verificira svakodnevno-govornu nestabilnost onoga »i« u infinitivu;
16. *njiho*; kao i 3.
17. *raznio ga*; »je«, jedan od formanata sadašnjeg perfekta nije relevantan znak kategorije vremena kad u govoru — radi plastičnijeg kazivanja — dolazi do inverzije; sam particip + objekt značenjski je distinktan.

Različite funkcije testiranih leksema govore o različitim odnosima između njih, o različitim potrebama za njihovo unošenje, ali im je odnos prema globalnom planu pjesme vazda identičan: »onečišćujući« njezinu apartnu formu koja je sazdana na zakonima standardnog jezika, približujući zemlji baladičan i tragičan joj svijet, profilirajući joj fonologijski zasnovanu zvukovnu ravnotežu, ti elementi povratno na definitivan način učvršćuju pjesmu i fiksiraju njezin svijet; taj svijet simbolizira se središnjim tematskim sukobom u kojemu se srazuju »oblak jedan« i »svi ljudi«. Ili, ako se hoće, u kojemu se srazuje *govor* zbiljske komunikacije i *jezik* zbiljnosne šutnje.

3. U Cesarićevoj pjesmi:

PRED JEDNOM STAROM NADGROBNOM PLOČOM

Kroz nekolicu stóljeća svè kiše	(1)
I mrázovi, i snijèzi svàke zime	(2)
Pomàgali su vrèmenu da zbrìše	(3)
Pismèna što su nekàd bila ime	(4)
Na òvoj plòči. Nije više vidljiv	(5)
Ni gòrdi grb. Glè, pòstao je stìdljiv	(6)
I sàkrio se. Ime, ròda znàmen —	(7)
Òboje nèsta. Spòro vrijème hòdi,	(8)
Al òno što je klèsano u kàmen	(9)
Za njèg je kào pìsano na vòdi.	(10)

moguće je već na prvi pogled otkriti jednostavnu činjenicu: u 6 od 10 stihova nailazimo na zakoraćenje nakon kojega dolazi čvrsta cezura (stihovi 2, 4, 5, 6, 7, 8). U ostalim stihovima (1, 3, 9, 10) cezura je manje uočljiva, nalazi se (u 1. i 3) pri kraju stiha, ili je (9) nema.

Jampski jedanaesterci tu su protočne strukture: tonirani su različitim brojem iktusa (4, 4, 3, 4, 4, 5, 4, 5, 3, 4); i samo na 2, 6, i 10. slogu svih stihova mjesto im je konstantno (osim u 8).

Odbacimo li anakruznu — a u naravi je hrvatskog stiha ne smatrati je relevantnom za stvarno (u jezičnoj

podlozi traženo) imenovanje stiha — dobit ćemo dominante deseterca: naglasak na 1, 5, 9. slogu, s imitacijom kvantitativne klauzule. Očit je dakle tradicionalan — poetikom potvrđen — nesklad našeg jedanaesterca, koji preveden u termine tonskog stiha gubi svoju semantičku konzistenciju u pojedinim dijelovima. (Impuls doduše egzistira, ali čini stih artificijelnim: /Kroz ne-/koli-/ko sto-/itd., sve do kvantitativne klauzule, tek koja semantizira zgojlnu muzikalnu stopnu raščlambu.)

Ali osim tog strukturno jezičnog nesklada u hrvatskom jedanaestercu — koji su i Vidrić i Nazor i Matoš i Ujević uzimali bilo kao gotovu stvar bilo ga *prevladavali* drugačijim stihom — Cesarićeva pjesma *Pred jednom starom nadgrobnom pločom* svojim sustavom *zakoračenja* biva razlamana otprilike po sredini (u okomici), što je u biti posljedica činjenice da stih nije samo ritmička i fonologijska, već, daleko prije, *sintaktička i semantička* struktura.

Naime: prvi stih zapravo se ne svršuje sa »sve kiše«, nego sa »sve kiše i mrazovi« (dva subjekta); slijedi dopuna subjekatskog (tematskog) skupa trećim subjektom, koji stoji kao u zagradama: »i snijezi svake zime« i tek sada započinje predikatski skup, koji se raščlanjuje »Pomagali su vremenu da zbríše pismena«, pa »što su nekad bila ime«, pa »na ovoj ploči«. Treći stih je dakle preobilan da bi stao u faktički Cesarićev treći stih:

Pomagali su vremenu da zbríše

I tako se odsad drugi dijelovi Cesarićeva stiha spajaju s prvim dijelovima slijedećih, sve do devetoga. Od sredine 5. do sredine 8. stiha sintaktičke se cjeline pogotovu mjere početkom i dočetakom u sredini stiha. *Značenja*, što proizlaze iz aktualnog raščlanjivanja rečenice,¹⁶⁾ *kose se s granicama fonoloških i ritmičkih struktura*, što su per definitionem stihovi. I tako, u horizontalnoj sredini pjesme dolazi do stanovite vrsti *strette*, do trvenja između definiranoga poetičkog predloška

(jampski jedanaesterac) i svakodnevno-govorne dispozicije rečeničnih cjelina, koje doslovce opisuju jedan *tematizirani realitet*; na njega su upućeni značenjem.

Promatramo li pjesmu kao znak — ikon (a na to nas upućuje blok pjesme, kvadriranost, imitacija *slike ploče*, s napuklinom u okomici), tada se pogotovu zorno naglašuje strogo semantička relacija, koja otkriva objektност pjesme (i sliku joj, i temat).

U samom središtu te slike, kao peti slog šestog stiha, stoji uzvik *Gle*: skraćeni imperativ od »gledati«. U tom se morfemu naznačuje susretište uzvika i oblika koji u govornu situaciju uključuje drugu osobu; imperativ podrazumijeva dijalog, govor kao raz-govor. To *Gle*, dakle, taj svakodnevno rabljivi morfem, taj *dijaloški situiran uzvik* neispunjeno je središte objektivno opisanog svijeta pjesme: *gle* je u biti *čuđenje* — afektivni, egzistencijalni i spoznajni akt — a njega u bližem okružju uokviruje *svijet prostora* (naznačen stvarnošću: »pismena«, »na ovoj ploči«, »gordi grb«, zatim uklesano »ime«, »roda znamen«) i *zbivanje vremena* (naznačeno tijekom konzistentnijih stihova: »nekoliko stoljeća«, »snijezi svake zime«, pomaganje »vremenu«, zatim, na kraju, »vrijeme« koje »hodi« i koje ljudsko znakovlje rasipa kao da je »pisano na vodi«).¹⁷⁾

Vremenska je dakle imaginacija pjesme sročena u pretežno cjelovitim, ritmički i fonologijski profiliranim stihovima (1, 2, 3—8, 9, 10); *prostorna* se imaginacija, sukladno, širi u stihovima pretežito »razlomljenima«, profiliranim »tvrđe«, njih vodi logika sintakse, u njima je naglašenija semantička relacija; *egzistencijalna* pak ne-imaginiranost nazočna je tek kao uzvik nepostojećeg dijaloga u središtu *pjesme*, u susretištu vodoravnice i okomice, pa u *središtu jednog rascjepa* predstavlja bitni smisao pjesme, camusovski *krik kulture*, realiziran svakodnevno-govornim oblikom.

Jest da je pjesma ritmizirana; jest da je pjesma okrenuta stvarnome svijetu. Ali ona pripada stvarnosti sa svoje *jezične* (egzistencijalne) strane.

4. Mrtve oči Ive Kozarčanina više nisu nasljednica bogate dame: simbolističko/parnasovske Gracije, ni eks-presionističkog bogatuna, gospodina Amoka.

MRTVE OČI

Mrtve oči u vodi, mutno sjećanje.

Ne zovi rukom ispruženom tihu pticu
da stane. Taman strah, kao krilo večeri.

Trudni koraci vjetra u zlatu žita. Misliš:
baš nitko ne melje, tuga, prazni, sjetni

mlinovi.

Žuto čelo utopljene djevojke. Tko kaže,
da voli mjesječinu? Mir zvijezda, blaga jeza.

Vičeš, a nisi sam. Očaj ide kasnom vodom,
koja miruje, šuti, žali, trune. Shvati!

sasvim su mi prazne očne šupljine, samo
kosti bridi mulj (ja sam voljela).

Zašto diraš zamišljeno veslom moju
košulju? Nisi sam, za tobom djetelina tuguje.

Pod mostom crna tjeskoba mraka, mrtve
oči.

»Slobodni stih« tu je konstanta: njegov ritam funk-cija je govora, a ne prethodnog pojma forme ili imagi-niranog temata. On je »osobna modifikacija vremena« (Staiger), protjecanje samog akta kazivanja. Takav ri-tam formiraju elementi teksta kojega do kraja organi-zira bilo tema bilo estetička bilo idejna suprastruktura. Pjesmu sačinjenu nizom »slobodnih stihova« struktu-rira dakle sveukupna jezična zbilja, ojezikotvorene mo-gućnosti svekolike realnosti: od njezine zrcalne slike (označenoga) — preko medijalne sfere u kojoj se juk-staponiraju tipovi govora — do posve slobodnog raspo-reda jezičnih odnosa, koje je moguće povezati jedino na temelju razumijevanja apstraktiziranog poretka ozna-čitelja.

U spomenutoj medijalnoj sferi kreće se Kozarčani-nova pjesma *Mrtve oči*: u njoj se jukstaponira a) objekt-no-opisno, »epsko« fiksiranje stvari u prostoru; b) di-jalog što ga s imaginarnim čitateljem hoće uspostaviti onaj tko pripovijeda/piše; c) dijalog u kojemu se sluti jedan sudionik, ali drugi ostaje zakriven. Svaki od ta

tri načina može stajati samostalno pa opisom, autorov-im obraćanjem odnosno dijalogom tvoriti poseban tekst — pjesmu. Njihovo (nekad znano) kontrapunktiranje, njihovo »blendanje«, pretapanje, u poetičkom smislu znači gubljenje dominantnog odnosa govornika/pjesni-ka prema zbilji. I dok Ujevićeva *Hymnodia* npr. pretapa motrišta prve, druge i treće osobe (ja, ti, on) po stano-vitom ograničenom sustavu strofičke raščlambe, u *Mrt-vim očima* — gdje je prva osoba »uronjena« u dijalog — taj se sustav realizira gotovo ravnomjernim pretapa-njem po jedne rečenice iz različitih aspekata govora. (Vidi se, ima ih tri.) I tek prije fiksniranog završetka pjesme javlja se euforična predominacija razgovornih rečenica.

a) Pjesmom se u trećem licu fiksira pejzaž na na-čin impresionističkog nabacivanja pred-metnutih istri-žaka:

Mrtve oči u vodi, mutno sjećanje.

Taman strah, kao krilo večeri.

Trudni koraci vjetra u zlatu žita.

Žuto čelo utopljene djevojke.

Mir zvijezda, blaga jeza.

Očaj ide kasnom vodom,

koja miruje, šuti, žali, trune.

Pod mostom crna tjeskoba mraka, mrtve

oči.

U tom je (iznimljenom) slogu glagolima dinamizi-rana tek šesta rečenica, ali i ona metaforički, personifi-cirano: »Očaj *ide*...«. Veza teme i reme (»Mrtve oči, odn. »u vodi«) zalihosna je; to je glagol »biti«, u obliku »su«. Rečenica »Mrtve oči u vodi« stoga svoj poetski naboj zadobiva na temelju *igre zalihosti i prividne opće informativnosti*, čiji oblik ona nedvojbeno posjeduje: hoće se odnositi prema sveukupnoj realnosti, a *prešu-ćeno je upravo ono što i jest konstituens sveukupne realnosti: njezin bitak*.

b) Kao i u proznoj tehnici slobodnog neupravnog govora, ovdje u govor ulazi skriven stav pripovjedačev.

Misliš:
baš nitko ne melje, tuga, prazni, sjetni
mlinovi.

Tko kaže,
da voli mjesečinu?

Pjesnik/pripovjedač samo na trenutak u prvoj rečenici uzima kolokvijalizam sa značenjem »mislio bi«, i tako kondicionira objektivno fiksiran pa čak i predikatiziran prostor; time kondicionira i apsolutno semantičko poklapanje slike i zbilje iz tipa govora (a). U drugoj rečenici kolokvijalizmom »Tko kaže« *emfatički se potencira negativum egzistencije*: voljeti mjesečinu jest živjeti. Refleksija je to o izricatelju dijaloškog govora.

c) Dijaloški govor pripada samo jednomu: onome tko veli: »ja sam voljela«.

Ne zovi rukom ispruženom tihu pticu
da stane.

Višeš, a nisi sam.

Shvati:

sasvim su mi prazne očne šupljine, samo
kosti bridi mulj (ja sam voljela).

Zašto diraš zamišljeno veslom moju

košulju? Nisi sam, za tobom djetelina

tuguje.

Imperativi »Ne zovi«, »Shvati«; druga osoba prezenta »višeš«, »nisi«, »diraš« (upitno), »nisi«, svi su oni upućeni nepostojećem sugovorniku. Konzistencija tih dijaloških formi upućenih nikome kazuje o jednom ras-kidu: gdje nema dvoje/dvojice, nema u sferi zbilje ni semantičke opravdanosti dijaloga. Rečenice što ih izrič govornik (*vjerojatno utopljena djevojka*) dolaze iz jedne konačne situacije: smrti. *One realno ne mogu biti izrečene.* (Na razini semantike situacije opravdava ih tek metafizička koncepcija: u njoj i počiva bitni smisao pjesme.) Njihova govorna dispozicija inkorporirana je u kontekst pjesme, i u njemu imaju opravdanja kao realno/irealni sadržaj. Dijalog je određen strukturom.

U pjesništvo su i ovdje prodrli eminentno razgovorni elementi ili, bolje, prodrla je sama bit razgovornih elemenata: to da su razgovor. Pa i bez obzira na to, nalaze li se u provjerljivoj relaciji prema zbilji ili ne. Jer ako se u toj provjerljivoj relaciji ne nalaze, oni se zacijelo nalaze u najčišćoj relaciji prema nezbilji.

5. Na koji način svakodnevni govor organizira npr. Tadijanovićevu pjesmu *Nosim sve torbe a nisam magarac*?

Pitanjem se pretpostavlja da svakodnevni govor fungira kao sustav koji orijentira i uobličuje Tadijanovićevu poeziju. Ta se pretpostavka ne temelji samo na relativno bogatoj kritičkoj literaturi, nego, daleko više, na »prvoj čitljivosti« tekstova. Oni s velikim udjelom neposrednog odslika prenose svakodnevicu kao temat, a govor upravo te svakodnevice ostvaraj je širokog prostora *écriture*¹⁸⁾ tridesetih godina, u koji publicistika, politika, ekonomska literatura, problematika sela i socije prodiru neobičnom snagom. Tadijanovićeve problematika u cjelini pokušaj je da se takvim pisanjem i njegovim ostvarajem u vlastitu »stil« oživi izvornost dječji naivnog (u konkretnoj pjesmi: uz to i seoskog) govora utopljena u »suprastratum« jednog drugog, koji potječe iz drugog društvenog sloja te, osobito, iz gradske »obrazovanosti«. I to evokacijom neke vrlo obične, svakodnevne zgođe. Npr. u drugoj strofi:

*Kad nas učitelj pusti iz škole
Najprije idemo svi u redu,
A poslije, čim nas ne vidi više,
Tuku se s onima iz drugog sela.*

»Učitelj«, »škola«, »svi u redu« prema tučnjavi (»tuku se«; tko?) s »onima iz drugog sela« u društveno-strukturnom su neskladu. Dapače: svijet škole prema svijetu neposredna života i njegovih vitalnih emanacija u neposrednoj su svjetonazornoj opoziciji. (Valja se prisjetiti i Tadijanovićeve pjesme *Da sam ja učiteljica*.) Odatle se u njihovu vezivanju, u citiranom skupu stihova-rečenica, na kraju ukida uzročno-posljedična sveza.

Naime:

Prvi i drugi stih svezuju se po naravi logičke, vremenske uzročnosti. Nakon vremenske rečenice »Kad nas učitelj pusti iz škole« — uz medijalnu funkciju potencijalnog pitanja: »Što tada činimo?« — kao ono *novo* dolazi »Najprije idemo svi u redu«, gdje se subjektivizira gramatički objekt radnje prve rečenice (*nas* → *mi*). Za treći i četvrti stih, prem slična sintaktičkog reda, tj. za stihove »A poslije, ... tuku se...«, to ne vrijedi. I to zato, jer gramatički objekt u *datome* (*nas*) ne ostvaruje analogan pomak u subjekt, nego ostvaruje pomak (*nas* → *oni*). Stoga treći i četvrti stih:

*A poslije, čim nas ne vidi više,
Tuku se s onima iz drugog sela.*

izražavaju *prekid* u komuniciranju obih rečenica, ne njihovu vezanost. Stihovima je vjerno raščlanjen jedan društveno-strukturni realitet.

Problem valja proširiti na cijelu pjesmu: Raščlanjenost koja se ne može vratiti u stanje svoje bitne — u realnosti ostvarljive — vezanosti jezični je ekvivalent sustava unutar kojega se »misli« pjesma: »ja« koje se »ne voli ni s kim tući«, koje na sebi hoće nositi sve torbe jer je među njima i torba Jelina, to »ja« ne komunicira s »njima«. A ipak je to kontekstom određen *isti svijet*. Svijet što ga u punini izriče svakodnevni govor dječjih iskustava.

Taj će govor Tadijanović prema zakonima sintaktičkog niza svrstati u katrene. Međutim, svaki od tih četverostih širi sve više prostor govora. (Tekst pjesme valja gledati prostim okom: svaka daljnja kitica šira je od prethodne.) »Prozni govor« ne zadovoljava se prostorom što mu ga ostavlja reprezentirana poetska struktura, čak i uz uvjet da je taj »prozni govor« zapravo skup »slobodnih stihova«. Slobodni stih traži još veću slobodu. Živa jezična tvar — komunikacija jednog zbiljski neskladna svijeta — nadilazi poetski predložak, pa bio on i predmet autorove intencije.

6. Vidina pjesma *Anđeo mrtvih*¹⁹⁾ granični je slučaj svakodnevno organiziranog govora; slučaj u kojem taj govor više ne posreduje zbiljsku, svim tipovima govora dostupnu situaciju. Govor, premda organiziran, jedva da još *išta* verificira, jedva da još *o čemu* informira. On se očistio svrhe; nije komunikativan, pripada »tamnom pjesništvu«.

ANĐEO MRTVIH

Anđeo mrtvih silazi u kotlinu
da obiđe usahli puk, zemlju,
što se mrvi.

Od kacige do stopa
teče mu sjaj
— suze mladosti —
u sažganu travu.

On odgrće plašt
i gde je srce, meće kažiprst
na procvjetali pepeo.

Mrtve pokriva.
Briše im pijesak sa usana.
Lagano na dlanu podiže im lica.

Na mjesecini pjeva
Anđeo smrti.

Tekst pjesme »prati« imaginarno biće, koje potječe iz staroegipatske legende; točnije, prati njegove nakane, njegovo obličje, njegove čine. Ali nam ipak nije jasno: koje su mu nakane izvan teksta (što su mu situacija, stvarni kontekst), kakvo mu je obličje (opisivo npr. bojama, crtama, nošnjom), koji je smisao ili bitna intencija njegovih čina. Ta pitanja utapaju se i poništavaju u jezičnoj postavi, za koju uvjetno možemo reći da je »poetska«. Zašto? Uzmimo prva tri stiha:

*Anđeo mrtvih silazi u kotlinu
da obiđe usahli puk, zemlju,
što se mrvi.*

Namjerna je to rečenica, koja u zglobu »silazi... da obiđe« podrazumijeva modalni glagol »želi, hoće«, a u svezi s gramatičkim objektom »zemlju« namjera se implicite ponavlja; na kraju »zemlju, što se mrvik« vezuje zemljino svojstvo da može trpjeti proces mrvljenja. U aktualnoj raščlambi teksta niz rečenica u potpunom obliku glasilo bi:

*Anđeo mrtvih silazi u kotlinu.
On hoće obići (da obiđe) usahli puk.
On hoće obići (da obiđe) zemlju.*

(Ta) Zemlja se mrvī.

Sve što se podrazumijeva u ovakvu proširenju: (željenje, htijenje; ponovljeno željenje i htijenje; svojstvo zemlje) sve se to u tekstu dakle podrazumijeva na temelju zalihosnih elemenata, koji dakako u tekstu ne sudjeluju. Upravo je zato Vidina pjesma istrgnuta iz stvarnog konteksta, ona je »apstraktna«; organizirana je na temelju prešućenja niza elemenata, koji bi — izrečeni — doduše istakli stanovitu naivnost govora (on bi mogao pripadati, na primjer, epskom objektiviranju), ali tada tekst pjesme ne bi bio u funkciji jedne metafore — slike. Tekst je razrada te metafore, a ne sustavna opisa anđela i njegovih čina. »Pretapaju«²⁰ se njegove nakane, elementi obličja, čudni mu čini. Govor je prešao u funkciju imaginacije, on više ne vezuje nužno predočene momente zbilje: intencija mu više nije biti »dialektom« (Šimić), već biti posvemašnjim (apstraktnim) govorom izvan kojega nema druge realnosti. Jer tim govorom koji je postavljen u svakodnevi, ta svakodnevica više ne ravna.

Sveza je raskinuta. S Viktorom Vidom svakodnevni se govor opršta od hrvatskog pjesništva. Sluti se nov način pisanja. On će nastupiti već u Kaštelana i Parunove, a rascvat će doživjeti nakon 1952, kao put apstraktnoj metafori, drugoj zbilji.

Vrijedilo je oslikati neke postaje puta na kojemu se poetika oblika (Matoš, Ujević, pa trohejskim ritmom vođeni A. B. Šimić, pa daktilskim ritmom opijeni Krle-

ža) rasipa u poetiku metafore. Oblik je sve više gubio svoje medijalno mjesto u relaciji jezik — zbilja. Ostalo je beskrajno veliko polje mogućnosti za dinamičko zasnivanje tog odnosa, zajedno s onom najvećom mogućnošću koja je obrat.

Bilješke:

- 1) Marin Franičević, *Problem periodizacije naše suvremene književnosti*, u: »Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća«, Stvarnost, Zagreb 1965, str. 32. Identično stajalište u većem broju svojih pregleda zastupa i Miroslav Vaupotić, osobito u (tiskom tek djelomice objavljenu) javnom predavanju u ZDK iz 1959, pod naslovom: *Hrvatska lirika od 1936. do danas*. Čini se da općoj prihvatljivosti te teze prepreku predstavlja još samo činjenica, da je većina pisaca tog doba još uvijek djelatna; a za sinoptički pogled potreban je stanovit odmak »sub specie aeternitatis«.
- 2) Miroslav Šicel, *Hrvatska književnost od 30-tih do 50-tih godina XX stoljeća*, »Zbornik Zagrebačke slavističke škole«, 1/1973, str. 156. Isti termin Šicel predlaže i u članku *Neki strukturalno-stilski aspekti socijalno angažirane proze u hrvatskoj književnosti tridesetih godina*, u »Zborniku radova posvećenu VII. kongresu jugoslavenskih slavista«, izd. HFD, Zagreb 1972, str. 130. Termin rabi i Vaupotić, isti zbornik, u članku *Neke osobine hrvatskih književnih kritičara u desetljeću pred drugi svjetski rat (1930—1941)*, str. 150; a Bogdan Mesinger, opet u »Zborniku...«, u članku *Nove strukturalne vrjednosti u prozi Slavka Kolara* (str. 83—91), s punom argumentacijom uočuje njegovu nepodobnost, premda se ne bismo mogli složiti s njegovom (Mađarevićevom) inačicom: »aktivizam«. Jer: što ćemo s lirikom — mislim: s kvalitetnom lirikom tog razdoblja — zasnovanom posve na »pjevu srca«, na subjektivizmu?
- 3) Stanko Lasić, *Sukob na književnoj ljevici 1928—1952*, Liber, Zagreb 1970, str. 26—27.
- 4) Iznimku, dakako, čini Lasićeva knjiga; jedan, idejni aspekt stvari, njome se otvara do pune jasnoće.
- 5) *Op. cit.*
- 6) Zanimljivo je konstatirati, da Miroslav Šicel u značajnoj knjizi *Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti* (Liber, Zagreb 1972) upravo ta dva čisto literarna programa ne uzima u obzir.
- 7) *Hrvatska moderna lirika*, str. 211.
- 8) *Antologija nove čakavske lirike*, 1934.

- 9) Vidi: Aleksandar Flaker, *Dijalekt kao osporavanje*, časopis »Dometi« br. 3—4/72, str. 49: »Cjelokupnu hrvatsku dijalektalnu poeziju tridesetih godina«, tako veli Flaker, »valja promatrati kao dio njenog socijalnog angažmana u sklopu evropskoga književnog strujanja od avangarde prema realističkim tradicijama i novom autentizmu.«
- 10) Tin Ujević, *Sumrak poezije*, Sabrana djela VI, str. 380.
- 11) Vidi konačnu verziju u knjizi *Jezik i pjesnik*, naklada DKH, Zagreb 1955, str. 21.
- 12) Termin je pokušaj nalaženja ekvivalenta za Jakobsonovu »literarnost«. Ova se pak u jednoj od najmodernijih poetika danas definira kao: »Spécificité de l'oeuvre comme texte; ce qui le définit comme espace littéraire orienté, c'est-à-dire une configuration d'éléments réglée par les lois d'un système.« — Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, Gallimard, Paris 1970, str. 174.
- 13) Termine »opća informacija« i »opća verifikacija« kao podlogu dvama od četiri tipa rečenica dugujem Josipu Siliću. Vidi: *O jednoj mogućnosti organiziranja vezanog teksta*, u knjizi grupe autora »Izborna nastava«, izd. Zavoda za izdavanje udžbenika, Sarajevo 1973, str. 145—165.
- 14) Pauze su »vrlo relevantan ritmotvorni element«. Vidi: Krunoslav Pranjić, *Jezik i književno djelo*, Školska knjiga, Zagreb 1968, str. 146.
- 15) Npr. od sociologističkih simplifikacija i impresionističkih eskivaža. S druge strane, pitanje o kokoši i jajetu ni u kojem slučaju nije besmisleno; prije bi se — budući da smo u to pitanje uronjeni egzistencijalno — moglo reći obratno: circulus vitiosus realna je mogućnost spoznavanja; svakako ne malena mogućnost.
- 16) Usp. Josip Silić, *op. cit.*
- 17) Vidi sukladnu interpretaciju pjesme u tekstu *Zapis o Cesariću*, časopis »Forum« 10—11/1972, 3.
- 18) Roland Barthes: »... pismo (écriture) je ... odnos između stvaranja i društva, ono je književni jezik koji je preobrazila njegova društvena namena, ono je forma shvaćena u njenoj ljudskoj usmerenosti i na taj način povezana sa velikim krizama Istorije.« (*Književnost mitologija semiotika*, prev. Ivan Čolović, Nolit, Bgd. 1971, str. 40).
- 19) Objavljena u zbirci *Svemir osobe*. Ovdje se navodi prema izdanju *Otrovane lokve*, uredio Mirko Rogošić, izd. Centar za kulturu Narodnog sveučilišta grada Zagreba, 1971, str. 60.
- 20) Vidi Hugo Friedrich, *Struktura moderne lirike*, Stvarnost, Zagreb 1969, str. 177.

O PJESNIKU SIMI VUČETIĆU

*Jesi li ti naivnost praskozorna,
ili si misao što se noću otkriva?*

Pjesnik, esejist, književni povjesničar i kritičar Sime Vučetić jedna je od najkontroverznijih, pa i po tome jedna od najznačajnijih pojava novije hrvatske književnosti. I to iz više aspekata. Javio se tridesetih godina vezan uz programe socijale, ali se nije ravno njezinom pragmatičnošću. Nastupajući u književnom životu zajedno s vršnjacima, neprestance se oslobađao naraštajnih ograničenja. Fiksirajući u pjesmama viđenje, upućivao se refleksiji. Reflektirajući pak o najtežim stvarima, vraćao se slikovnosti. U teoretskim stavovima zastupnik tvrdih pojmova zbilje i veće ili manje povijesne determiniranosti književnog stvaranja, pisao je pretežito o finijim pokretima duševnosti, u široku rasponu od portretiranja »nježnijih« pisaca pa sve do ustanovljivanja prozodijskih i estetičkih načela. A vlastitim je pjesmama, kao hotimice hineći »razvoj«, ostajao vazda pluralno usmjeren: uokolnom svijetu, mašti, introspekciji, bez kakve nadređujuće ideje koja bi ga svodila na neku od reduciranih funkcija.

I kao po pravilu, dijeleći sreću pisaca koji se nisu otprve otkrivali uvidu odnosno kritičarskoj (metodološkoj, ako je nje bilo) provjeri prethodnog stava, ostajao je uglavnom zbunjujućom ali neporecivom konstantom novijih nam pjesničkih težnji, konstantom koju su i

kritičari i povjesničari redovito uzimali u obzir, pa i visoko cijenili, ali joj s njezine dinamične i mnogo-slojne fakture često nisu uspijevali razuditi sklop i potražiti unutrašnje sveze. I upravo po tome, po osebujnoj dinamičnosti statizirana mišljenja i statičnosti dinamizirana oblika, rađale su se i živjele Vučetićeve pjesme, poput mnoštva slikovitih postaja na cesti pustošne misli; misli o tome, što se i kako se sve to dogodilo s izvanjskim i unutrašnjim *smislom trajnih načela i svakodnevnih čina*, pustih nagnuća i zadanosti opstanka, domovine, suvremenih ideja, življenja uopće.

Vučetićevi su počeci vezani uz književnopovijesno razdoblje »sintetičkog realizma« odnosno uz »prodor svakodnevnog govora«. Razdoblje hrvatske književnosti o kojemu je riječ, obilježeno uvelike i Vučetićevim imenom i djelatnošću (a obrubljuju ga godine 1928. i 1952) nije međutim »apsorbiralo« Vučetićev opus, čak ne ni njegov presudni dio. Naš je pjesnik naime bio dovoljno izvjedljiv i dovoljno otvoren da sâm, talentom vlastitoga poetskog čina nadiđe diktate situacije u kojoj mu se djelo oblikovalo, te da upravo nakon 1952. krene stazama kojima su koračali novodošli, da bi nakon još jedne književno presudne godine — nakon 1961 — uvijek iznova iznenađivao novim valovima kreativnosti, sve do danas. Nevezan dakle za poetičke kanone ograđenog mu »razdoblja«, Vučetić je svakako poseban slučaj, prisposodobiv možda jedino sa slučajem Nikole Šopa.

Pa ipak, počeci su mu zakonito uronjeni u onaj široki val osamostaljena govora, koji se tridesetih godina ostvarivao iskazujući grubu osjećajnost, oštru analitiku naših nemogućih socijalnih i političkih prilika. Taj osamostaljeni govor, za ono doba svakako »ružan«, bio je, kako reče S. Šimić, »dialekt grdobna života«, razbarušen premda liričan govor što je imao potvrditi autentične jade. Više se nije mislilo na skladan odnos stiha i kompozicije, na površinsku vodoravnicu i dubinsku okomicu kakva ljuštturnog oblika zaigrana u svojoj ljepotnoj statičnosti; više nikomu nije bilo do simboliističke fonologije odnosno do prostorne kopije zakašnjelog Parnasa; pa ni do, ako se hoće, ekspresionističke

čežnje za vječnim vitalnim silama što se imaju otjeloviti u vehementnu ritmu, subjektivno nošenu ekscentričnošću i iracionalnošću. U političkom smislu ubojstvo Radića, diktatura, progon lijevih snaga; u smislu poetičkom sve veća prevlast slobodnog stiha, konvulzivnijeg ritma, mlohavije kompozicije, pa prodor dijalekta i jezične »nečistoće«; u tematskom smislu otkriće zaturenog sela, groboduhe njegove kobi, siromaške gradske egzistencije; u književnom pak smislu pojava Tadijanović—Delorkove i Petris—Jelenovićeve antologije te najznačajnijih pjesnika što ih danas zovemo »naraštajem između dva rata« (a sve je to odreda poeziju »spustilo na tlo«); to su temeljne odrednice položaja u kojemu se javlja Vučetićeva riječ, riječ o posve običnom Iliji Labanu, obezličenom pa zato općem nositelju brazgotina svakodnevnog života, što ostade vazda prvom i najplodonosnijom Vučetićevom temom.

Prva objavljena pjesma ovog Velalučanina (*U nevolji*, 1928) kao da in medias res pečati to žilavo pjesništvo, što se kao hrašće ukorijenilo u rodnom mu jeziku. I nije tu posrijedi samo jedna tema koja, uzgred budi rečeno, kao sama *situacija nevolje* određuje sveukupno hrvatsko pjesništvo toga doba, nego prvenstveno nevoljan odgovor riječju koja se formirala samo-svojno i osebujno, odgovor o košenju cvijeta, tē prirodni najbliže biološke supstance. Pa su jad i nevolja iznalezili nov izraz u pučkom pjevu, što ga i danas mnogi prate s podsmijehom; izraz u bugarenju, desetercu, ožkanju, staroj bajalici, počašnici, molitvi. U tadašnjem bogatom rascvatu pjesništva svakodnevnih stvari — gdje je s jedne strane tužila pa sjala nježna Cesarićeva kantilena a s druge se pak strāne cerio Krležin kerempuhovski grč — Vučetićevo oranje desetercem po skrovitim, neraskrčenim, stjenovitim jarugama jezika bilo je ravno i sukladno mucu glasa istisnutog iz njegovih rustikalnih likova, opterećenih ponajprije danonoćnim darima: neimaštinom, potlačenošću, nemogućnošću izlaska na otvorene zrenike.

I otada pa do danas šime Vučetić na različite načine piše znakove jedne te iste muke, gdje tu i tamo

nešto škrta svjetla obasja unutrašnji svijet odnosno poneku staru i poluzaboravljenu legendu, kojoj se smisao već odavno zaboravio i kojoj funkcija biva potmulom potvrdom nekog preegzistentnog, vjerojatno istog svijeta. Pa ipak, taj svijet nastanjen mnoštvenošću tamnih pojava u različitim se Vučetićevim pretvorbama, rekli bismo: »fazama«, manifestirao vazda drugačije kao naslaga slojeva, slijedeći staru strukturu stvaralačke, pisalačke djelatnosti: prevlast nekog odnosa prema temi, ili tom odnosu primjereno slikovlje. Očito, posrijedi su stilski pomaci koji različitim slojevima jedne te iste zadane realnosti primjeruju različite tipove slikovlja, pa smo skloni tvrditi kako se upravo s obzirom na te pomake u Vučetića luče četiri sloja pisanja. Pa i to rečeno uvjetno. Nerijetko je naime Vučetić protejski pokazivao znakove jednog govora a skrivao druge, kazujući javnosti — jer o tome je u komunikaciji riječ — nešto što u tom času u njega nije »posrijedi«. Kao u kakvoj neshvatljivoj samozataji, naš se pjesnik nije htio grubo iskazivati, nego samo *pokazivati* na određene stvari dotičnog trenutka.

Tako nam ostaje historijski pratiti put ovoga pjesništva onako kako se ono objavljivalo, *ne i kako je nastajalo*. Drugim riječima: na historijska pitanja Šime je Vučetić odgovarao a-historijski, strukturom koja će ponoviti ili pokazati zbiljske odnose, ne i izvanjskim stavom koji bi tim zbiljskim odnosima nametnuo kakav vlastiti, pridodani, osobom retuširani smisao. Ponavljao se *jedan* fatalni trenutak, da parafraziramo Vučetićeve riječi. U vremenu jeftinih programa i odveć lažnih pro-roka bilo je to pjesnički najčistije.

Stoga su i »faze« Vučetićeve pjesništva nešto što valja shvatiti samo uvjetno; one se kao slojevi razlikuju prema izdanim knjigama, ne prema pretpostavljenom rastu odnosno padu Vučetićevih pjesničkih moći.

I *Svanuća* (1939) i tri knjige *Pjesama Ilije Labana* (1939, 1940, 1952) — mladenački izvorna Vučetićeve nadarba modernome hrvatskom pjesništvu — pa i *Knjiga pjesama* (1948), ukorijenjene su u estetskom prividu svakodnevice: u zavičajnom ili njemu srodnom pro-

storu, kojega ne označuju raskošne metonimije što se mozaikalno slažu u »savršeni pejzaž«, u kakvu ljupku sintetičnu razglednicu mora ili prigorja, već ga označuju prvenstveno ljudske sudbine, upravo sudbine matera bez sinova, sinova bez domovine, očeva bez prijatelja, prijatelja bez kruha i mlijeka, Svijetlih Imena bez egzistencije, svetaca bez apoteoze. Krajine su to zapuštene, zajebene, osvijetljene farovima duha jedva gdje kad »u autnoj noći«.

I u tom ambijentu kojega se mračni aspekti naziru i putem naslutivih povijesnih koordinata (potlačen narod, rat, opustošenje) opstanak biva bilo oporim suživljavanjem bilo pak nestajanjem, s prejakih pustošnih snaga. Pa se pjesme svojom motivikom, i one »ratne«, zapravo dijele nekako na defetističke, folklorno-nadrealističke žanr-slike, i na mnogo mračnije balade. To jest:

Autentičnome životu pripada statika, pasivnost, za-tečenost u zadanim osima. Tu Ilija Laban stoji, kako se to veli u prvom stihu o njemu. Neautentičnom životu pripada uništavajuća dinamika, ali se ona, njezini učinci, pokazuju tek na ljudima-objektima, ili na kravama, stablima, na trpnji sinova jedne obitelji uostalom:

Petra su u birtiji zaklali,
Pavla su u gradu izlemali,
Marka su na drumu premlatili.
Mirko je u tvornici izgorio,
Branko je na robiji zaglavio,
Ilija je bolan poludio.

(*Pjesma o izgubljenim sinovima*)

U drugačijoj, jednako nam jasnoj aktualizaciji, bilo bi ovako: Mirka je plamen spalio, Branka su ispendrečili, Iliju je huda bolest dokrajčila.

Ta pasivnost, e da ne bi bila samilosno prevladana »praktičkim činom« te prestala biti pjesništvom, za sebe traži autentičan izraz: deseterac kao simbol sveukupnih manifestacija bića — iskonskih, naravno, ne-

promjenljivih, naravno, uzaludna li otpora u arhaičkoj statici! — ali ne (epski) deseterac uznositih junačkih čina i ne (lirski) deseterac narodne duševnosti, nego deseterac koji *steže slobodnu govornu frazu*. Vučetićevi su deseterci uostalom prividni: razbarušena im unutrašnja prozodijska struktura (kasnije, 1952, na žalost »disciplinirana«) maksimalno je podvrgnuta govornoj dispoziciji. U tim desetercima kvantitativna klauzula nije ni dominantna a kamoli konstanta: njima se nema što opjevati. Isto tako, premda bi se to moglo očekivati, nema ni alternacije, daktilskog dočetka, koji bi mogao slutiti na intelekt i analitiku. Rasklimano je to crtovlje koje kao pretpostavljeno konstruktivno načelo ne može stegnuti navir »običnog« kazivanja, što svojom mjestimičnom a-gramatičnošću i dijalektizmima gubi vezu i sa zakonitim sustavom: neke relacije u predmetno-logičkoj zbilji nepredvidljive su. Slike naviru prema vremenu svog pojavljivanja iz više slojeva svijesti, gubeći se začas, bez obzira na to dolazile iz predmetne sfere ili iz arhetipskih tragova. Stoga njima ne upravlja dokraja prostorno-logički red; nisu preslikane, nisu »dokument stvarnosti«, već elementi jednog istriška iz slike zbilje što, izdvojen, oprimjeruje totaliziranu nesreću. Taj izdvojeni kadar samonikla je konstrukcija vidovnjaka, od čijega osvjetljenog vida drastično odudara muk, i mrklina.

Vučetićevo slikovlje u ovoj fazi *komentar* je jednoj predmetnosti kojoj u cjelini nije moguće sagledati racionalnih sveza.

Drugu »fazu« Vučetićeve pjesništva izlažu ponajviše knjige *Ljubav i čovjek* (1955) te *Rude na ogledalu* (1959). U usporedbi s »labanskom« smještenošću poezija iz knjige *Ljubav i čovjek* u znatnoj je mjeri dezambijentalizirana, a gdje se ambijent sluti, nazire ili izričito imenuje, funkcija mu je čuvanje stanovitog arsenala slika, što će ih preradbena maštovna proizvodnja rabiti kao svoju sirovinu.

Valja se međutim prisjetiti da je znatan broj pjesama iz knjige *Ljubav i čovjek* pisan istodobno kad i

Pjesme o Iliji Labanu. To što Vučetić u autobiografskom spisu *Moram zapisati* razlikuje kao dvije strane svoga bića, otprilike stranu subjektivnu i stranu objektivnu, to je vlastita redukcija činjenice, da je tradicionalno pjesničko komponiranje ravnopravno s »labanskim« »pripuštanjem zbilje« organiziralo čak i toliko divlju maštu kao što je Vučetićeve, pa se ona u naslijeđenim katrenima, organiziranim tonski, odnosno u raznim drugim tipovima izokoličkog pridruživanja zapravo povratno približavala matičnoj struji međuratnog hrvatskog pjesništva, Ujevićeve pogotovu.

Intimistička orijentacija bijaše moda nastupajuće poslijeratne lirike, oslonjene uvelike na predratni rustikalni lirizam, ili obogaćene nadrealnim slikama i klasičnim mediteranskim folklorom. No Vučetićeve je intimizam u biti anti-afektivan, dapače je refleksivan. Usmjeren je istraživanju psihičkih stanja, ali stanja koja u temelju imaju sasvim određene, pa i prepoznatljive životne situacije. Nikad međutim plošno izlaganje kakve trenutne emocije, Vučetićevo pjesništvo zapravo je kopkanje po rudniku nataloženih uspomena odnosno prebiranje po mogućnostima odluka ili neodluka u svezi s (također izdaleka prepoznatljivim) moralnim dilemama. I to kopkanje i prebiranje dalek je racionalni temelj bujnom metaforiziranju. Vučetić je, među rijetkima u nas, gradio nadrealistički stil, napisavši međutim rijetko kad i autentičnu nadrealističku pjesmu.

A u gradbi tog stila sudjelovalo je dvoje: ostaci mitske i legendske svijesti konkretizirane u slikama uže i šire (mediteranske) domaje, te oniričke preobrazbe vlastitih osobnih doživljaja: intimnih drama, uličnih prizora, ili prizora jedne već sasvim pregledne epohe, koja će se u knjizi eseja *Čovjek u razvalini* (1956) iz aspekta onih vremena jasno nazvati »svršenom«. Vučetić svoj svijet kao novu strukturu gradi od prošlih slika, slobodnih od tematske, motivičke, pogotovu ideologijske, dakle racionalne iskazljivosti. U najboljim trenucima svoje metaforičke proizvodnje naš pjesnik uspostavlja kraljevstvo apsolutne mašte, podarujući joj u

jeziku samostalnu opstojnost putem kakva totaliziranog simbola. Na primjer stihovima:

da smo se svijet i ja i hobotnica
kao od smrti stresli...

(*San o hobotnici*)

Specijalističkom bi se raščlambom pokazalo da hobotnica o kojoj pjesma »sniva« biva raspršena u niz pojedinačnih slika, da se raspada dakle metonimički u niz koji čini samu bit imaginativnog (prostorno-asocijativnog) pjesništva, što se kao pjesništvo manirističko javlja vazda u sumraku sveobuhvatne, totalizirane vizure. Raspadne li se međutim sintetična slika, ona se drobi i granulira u niz pojedinačnih njezinih sastavnica, ali se u tom nizu istodobno uspostavljaju i novi odnosi, nespoznatljivi predmetno-logičkim postupcima. Osamostaljena čest negdašnje sintetične slike sama luta prostorom u kojemu stupa u nadrealne odnose, apsolutno metaforičke, što će reći: bez presudne, jedinstvene i konzistentne jezgre sličnosti, koja bi mogla intervenirati u smislu kakve *logike* pridruživanja. Tako se ponaša i Vučetićeve personificirani plamen:

Hoda plamen tamnim ulicama grada,
ide stepenicama starih tvrđava,
kreće drhtav rubom bedema.

(*Prva noć u Dubrovniku*)

Ali raspad konzistentne, svjetonazorno usklađene slikovnosti završuje konačno na drugoj strani, gdje metafora dominira prostorom, podređujući ga, u posvemašnjoj vizuri, *svojim* metonimizirajućim silama; završuje na onoj strani poetsko-sačimbenog postupka koji obrće odnose: jezični znakovi ne relacioniraju se prema (oznakovljenoj) zbilji ili nekom njezinom kadru, nego se organiziraju međusobno, gradeći u prividnom ritmičkom redu ono što zovemo drugom zbiljom, svemogućom zbiljom što pripada samo jeziku:

A nad svim ovim čudnim svijetom
sunce je okićeno sivim cvijetom.

(*Crtanke*)

Zbirke *Putnik* (1964) i *Iza pozornice* (1971) otkrivaju treći sloj Vučetićeve pjesništva. Njihovom središnjom temom postaje opći problem koji se i dotad latentno javljao, no u ovim se zbirkama on izričito postavlja kao pitanje realnog duhovnog opstanka u svijetu donešenih povijesnih odluka, svijetu naknadne apsolutne racionalizacije, gdje individualna težnja, samonikao čin, iskonski govor postaje poluludom opsesijom čudakâ, koji bez mnogo krzmanja radije postavljaju pitanja no što se slažu s preuzetim odgovorima.

Ponajprije, u tim se pjesmama kao ni u kojem drugom ciklusu (osim, možda, u »ratnim« pjesmama) prepoznaju povijesna zbivanja naših dana; poimence se imenuju neka mjesta i neki od njihovih — poviješću izbačenih — reprezentanata: začetnika i zatornika. Opresno, ne naznačujući nikada ideološku razinu, *stanje misli*, ostajući dakle u pjesništvu, Vučetiću se epoha prikazuje kao posljedično stanje prošlih zbivanja: kao pozornica kakva teatra u kojemu se izmiješalo gledateljstvo, glumstvo, redateljstvo i ljudstvo oko kulisa, bilo po ulogama bilo po sudbinama. Ta pozornica gomila je smrskanih slika, kako bismo se mogli prisjetiti Eliota; na njoj se već sve odigralo, preodjeveni su svi kostimi, doživljene sve katarze. Kao da se ponavlja pretpostavljena fatalnost »labanskih« ambijenata, ali s naslutivim historijskim silnicama koje upravljaju aktualnim prostorom. Za razliku od pustih noćnih krajina ranih Vučetićevih pjesama, u kasnoj mu lirici nema što zavijoriti u smislu slutnje kakva barjaka odnosno kakva obojenog simbola. Pozornica je kaleidoskop grada, nivelacija pojedinačnih struktura, prošlih zbivanja i važnih čina, koji se sub specie historiae pokazuju u svojim prašnjavim posljedicama; kao da su sve to Pompeji prije zasuća:

Grad je širokogrudan kao historija.
On prima sve u svoja rajska i paklena vrata,
te se nudi tvojoj žeđi kao pozornica
na kojoj možeš odigrati sve ideje,
njuške erosa, revije maskerata,
vatre samoljublja, tlapnje dosada i

mekopuća.
(*Napitnica u suvremenom stilu*)

Premda odigrane, na toj su pozornici i nadalje moguće mnoge egzistencijalne sudbine i odluke u vezi s njima. Ali im ponavljanje daje farsičan smisao. Na pozornici svi igraju mnogo uloga, svi imaju izlaske i svoje ulaske, kako to slovi u Shakespearea, a fatum zadanih uvjeta svodi opstanak na dvije temeljne mogućnosti uvida u stvari: na putnika-šetača koji sudjeluje u igri, i na promatrača koji na igru ne pristaje, koji se povlači, te iza kulisa viri kroz rupicu, svoj vlastiti objektiv. Eto, to su simboli *Putnika* i stajanja *Iza pozornice*, simboli koji se doduše u Vučetića javljaju i ranije (u pjesmi *Šeta jedna glava* na primjer, pa u *Lutki*, općenito u pjesmama s »marionetskom« problematikom i imaginacijom); ali se ovdje dovode do svoje pune jasnoće.

No ta jasnoća nije samo »slikovna« čistoća strukture: pokušani nacrt međuodnosa ljudi, svijeta i zbivanja. Ona je atribut odnosa reflektirajuće egzistencije u odnosu prema toj strukturi: svijest o položaju i o njegovim povijesnim uvjetima. Samopromatralačka uloga lirskoga Ja radi vlastite analitike vodi dijalog sa samom sobom, pa ustanovljuje u biti dramsku napetost, odgovarajuću pripravi za možebitnu moralnu odluku.

Simbol putnika u Vučetića je prijevod svijesti o putu u svakodnevici; simbol pozornice prijevod je pak svakodnevnih koordinata unutar kojih putnik luta; unutar mreže negdašnjih ulica, u današnjoj »čudnoj razvalini«, te su koordinate jedva još prepoznatljive. Prekrivene su prašinom događaja, i ujedinjuje ih tek sfera egzistencijalnih pitanja:

Je li se čini da će iz dubine ruševine
progovoriti biće i naš suhi prah?

(*Čudna je razvalina...*)

Naravno, ovakav splet pitanja morao se izraziti racionalnom strukturom iskaza/stiha odnosno kompozicijskim postupcima što će »ideju« pjesme i njezinu »razradu« učiniti preglednijom. U širokom nizu mogućnosti — od iskušanog nadrealističkog, posve slobodno ritmiziranog stiha pa do stegnutih, tradicijom natopljenih dvanaesteraca u dvadeset i više soneta odnosno do

tonskog stiha organiziranog u katrene — Vučetić se predaje mogućnosti koja se pokazuje medijalnom: »slobodni stih«, nerijetko izokoličan, služi kao polazište za gradnju racionalizirano ostvarenog diskursa. Opojmljavanju je, dakako, upravo razmjerno opadanje slikovnosti odnosno metaforike, što su negdašnje Vučetićeve glavne vrline. Slikovnost se ponovno javlja kao izbor »svakodnevnih« značenja, fiksiranih i toponimski (dakako, u gradskom ambijentu), pa je to gotovo jedino vezivno mjesto s negdašnjom Večetićevom lirikom, bar kakvom se ona pokazivala u poetičkom smislu.

Posljednje pjesme Šime Vučetića, pjesme koje se objavljuju pod naslovom *Pjesni razlike*, taj najnoviji sloj ove čudno »nespretno«, u svakom slučaju nekonvencionalne lirike naše epohe, svojom situacijom govorenja, svojom strukturom čistog prisjećanja, dolaze očito nakon svih pustolovina, nakon radoznalosti, nakon ispitivanja predmetnosti oko sebe, nakon tuga i kiša, nakon analitike i introspekcije, ili pobune jedne djelatne mašte, koja se rasplamsava i gasi. *Kasne pjesme u pravom smislu te riječi*, one ispituju »tužne (sub)trope« stanovitom mišlju bliskom misli poraza što se javlja nakon Lévi-Straussovih istraživanja. Pogled u praskozorje našega organiziranog opstanka naglo je otvorio slavinu virtuosno tečna govora, kojim se rekapituliraju dosadašnje teme, osluškujući neku davnu arhaičku kišu, vraćajući se zavičajnim poticajima imaginacije. Kao da se »mramorjem južnih groblja« liju daždevi za kojih još ne bijaše bića; kao da je to povratak tvrdoj protežnosti, dakle pojmu zbilje što ga ne mogu apstrahirati pothvati logičkog odnosno angažiranog mišljenja, već ga samo mogu osluhnuti kucaji jednoga izudarano ljudskoga srca, što sve oko sebe intenzivno osjeća kao nevolju i jad, patnju i tugu u najdoslovnijem smislu, s nešto malo ozarena krajolika koji se ponekad osmjehuje.

Ne čini se dalekom od istine tvrdnja po kojoj vraćanje arhaići znači pokret sukladan Vučetićevo buđenju zanimanja za dosljednu, dakle u čakavskom sustavu ostvarenu, dijalektalnu liriku. Sve su to znaci povratka

nakon avanturâ mašte, koje su hrvatskome pjesništvu donijele mnogo dobra.

Bjelodano je: put Vučetićeve pjesništva, kakav se očituje slijedom objavljenih knjiga, nalazi svoj zakoniti početak u narodnjačkom osjećanju socijalne ugroženosti puka, da bi završio u povratku tom puku, ali na jednoj sasvim drugoj razini: na razini jezika, u kojemu se bilo točnim preslikavanjem (dijalektalno pjesništvo) bilo sanjarijom o praiskonskoj zemlji ostvaruje jedno pjesništvo neobične konstrukcije, neobično vitalne slikovnosti i neobično dramatičnog osjećanja vlastite povijesti. I nije nimalo nemoderno reći da struktura pjesničkog jezika ponavlja strukture povijesnih zadanosti. Jezik jedne zajednice mora povratno reflektirati život te zajednice: osobito strukturu njegova mišljenja.

To što se Vučetić tijekom gradnje svoga pjesničkog govora opirao direkt(iv)nim zadacima što su proizlazili iz političkih diktata (premda ih je, tako bi se moglo reći, osluškiavao u esejistici), to je znak da je pjesništvu prilazio puno ozbiljnije no što to može pragmatika bilo ideologijskog bilo praktičkog života. Sav posvećen jeziku i njegovim — pa i povijesnim, pa i aktualnim — pustolovinama, šime Vučetić bio je sve do danas sljedbenik modernih struja u književnosti, čak i onda kad mu je za to ponestajalo racionalnih opravdanja; pjesnik je koji je znao čuti bilo vremena.

Prije rata usmjeren tematski — donekle pod utjecajem socijalnih ideja — poslije rata u stalnu bijegu od naredaba, zatim, pedesetih godina, u opreznu ispitivanju jednog novog lirizma, da bi šezdesetih godina posve ozbiljno shvatio zadaće nove racionalnosti i »prevrednovanja svih vrijednosti«, Vučetić je do danas ostao aktualni ispitivač zbiljskih sveza među riječima: kako onih koje označuju dramatične pokrete našega vremena, tako i onih koje stupaju u vlastite odnose radi potreba jezika samog, radi ostvarenja njegovih sustavnih vrijednosti, što ih je naslijedila i književnost našega vremena.

Razmotri li se поближе što znači Vučetićevo opjevanje pojedinih povijesno poznatih situacija a što nje-

govo praćenje moderniteta u našoj poeziji, morat će se doći do zaključka da je pjesništvo Vučetićevo duboko dirnuto vremenom, da je dapače slijedilo to vrijeme s njegovim zanosima i njegovim zabludama, da je, dakle, to pjesništvo historično.

Isto tako, razmotri li se поближе što znači rast i pad Vučetićeve slikovnosti odnosno metaforike, kako se ta slikovnost i ta metaforika realizira u jeziku kojim danas govorimo, kako se, nadalje, Vučetićeve sačimbena snaga odnosila prema naslijeđenim prozodijskim uzorcima, morat će se doći do zaključka da je to pjesništvo bitno a-historično, da se ono vodilo zadaćama pjesništva ponajprije, te da je i to razlog s kojega mu poeziju u suvremenoj hrvatskoj književnosti možemo smatrati klasičnom.

Ta se klasičnost ne nàdaje s temelja onih zahtjeva na pjesničko sačinjanje, koji ističu ponajprije ljepotu duševnosti i društvo-vnu pravovjernost; nàdaje se, naprotiv, s temelja onih zahtjeva, koji ističu gruboću puštošnih povijesnih sila, čovjekovu nemoć pred tim silama, koji ističu da se svijetu ne može prići s temelja nekog od njegovih estetiziranih stratuma, već s temelja njegove pune protežnosti i duhovnosti, s temelja tragičnosti kojom se opterećuje čovjekovo biće u neskladu s unutrašnjim i izvanjskim zadanostima. Ta se klasičnost Vučetićeve pjeva očitava i na temelju višeslojne *precrtarije govora vlastitog naroda*, u kojemu nije moguće izabrati »ljepše« i »ružnije« njegove strane, jer se jezik nadaže u svojoj punini, i na pjesniku je da ga u svom govoru ostvari u što više njegovih mogućnosti, pa orijentirale se te mogućnosti prema opisu zbilje ili prema snovitog irealnosti.

Na temelju svega toga, moglo bi se reći da i Vučetić slijedi onu »tamnu ponornicu« o kojoj je govorio Krleža, da slijedi dakle Kranjčevića, kasnog Matoša, Krležu i pjesnike *tvrdih stvari* između dva rata, ali, isto tako, moglo bi se reći da njegovo pjesništvo smjera na puninu ostvarenih sveza što ih i danas čitamo u naših srednjovjekovnih pisaca, ponajviše u Marulića i Otočanâ, i to zato jer je pred njima stajala slična širina

pogleda a oko njih skučena praktička stvarnost. Jer je u njima govorila slična povijesna ugroženost, koju bismo u koordinatama hrvatske književnosti mogli racionalizirati kao sukob rodnoga tla i univerzalnog jezika, iz kojega su sukoba izvirale mnoge nesreće, mnogi sukobi, nesnalaženja, ali i mnoga značajna književna djela. Da je takvo djelo i Vučetićevo pjesništvo, o tome ne može biti spora. Treba vjerovati da će to budući znati bolje obrazložiti, kao što današnji znaju prepoznati.

LIRIKA JURE KASTELANA

I.

I nova se književna činjenica prepoznaje prema načelu razlikovnosti: što je standard pisanja rašireniji, to njezina novina više dolazi do izražaja.

Kad je nekoliko godina prije rata Jure Kaštelan zajedno s još nekolicinom dao naslutiti da se rađa nova epoha hrvatskog pjesništva, koja se 1952. objelodanila i djelima i manifestom, taj je start pao u opću struju poplave lirizma, u kojoj se već iz onodobne perspektive moglo lučiti što je tu naplavina a što svježa voda nove književne činjenice.

Tadašnji bi se, neposredno predratni standard mogao ukratko opisati ovako:

Na tematskom su planu općenito predvladavali sadržaji bliski svakodnevicu odnosno doktrinarnom »realizmu«, s njegovim psihološki uvjetovanim pounutrašnjem, s intimizmom. Srušen je doduše bio oblik kao kompozicijsko načelo, ali mu se sučelio supstandardni jezik koji je, zahtijevajući svakovrsnu autentičnost, prijetio potonuti, pa je nerijetko i potonuo, u identifikaciji izvanjezične zbilje i pjesničkog jezika.¹⁾ Izbili su na djelo prepoznatljiviji društveni, stvarnosni i psihički realiteti, ali su oni prijetili prevagnuti u zamisli književnosti i lirike kao »subjektivnog odraza objektivne stvarnosti«, o čemu je neposredno poslijeratni lirski standard jasno i na žalost pogubno svjedočio. Prepoznani su analogni smjerovi europskog mišljenja (Bergson, marksizam, rustikalni roman, »dijalekt kao osporava-

nje»,²⁾ španjolska i talijanska lirika, Rilke, tu i tamo nadrealizam), ali se već tada opasnom pokazala (uostalom i realizirana) redukcija pjesničkog posla na imitaciju uzorita jezičnog ekvivalenta, što je u obliku lirskog »pohrvaćivanja« završavalo u slabašnu pjevu; i tu se uspješni nepjesnici ne razlikovahu od pobožnih purista, koji liriku smatrahu tihom molitvom odnosno sanjarijom nad kakvim maglenim krajolikom. Tadijanović, Vida, Cesarić, Šop, Kozarčanin, I. G. Kovačić stilom su potvrdili stanje, ali su, svaki po svoju, donijeli značajnih inovacija. Jedan veliki trend — lirski govor oslobođen diktata oblikovnosti ali i diktata »čistog« srca — čekao je svoje najpravije pjesnike, koji su i bez obzira na kakvoću u pretpostavljenoj ljestvici vrijednosti stvar imali obaviti do kraja.

Da je Kaštelan vrlo rano, zapravo već 1940. (*Crveni konj*), bio jedan od njih, o tome danas ne može biti dvojbe. Pa kad je nova društvena zbilja nakon rata tražila i svoje pravo, autohtono jezično zrcalo — u odnosu na sumorno vladajuću *adaequatio intellectus ad rem* zrcalo iskrivljeno, sigmatičko, s mnoštvom rahlih neravnina; zrcalo modelirano »na svoju«, koje je imalo dovesti u pitanje pravocrtno »odražavanje« — našla ga je u tog lirika nevezana uz dogmu zastarjelog intimizma, nevezana, isto tako, uz neposredne »radne« zadatke. Jezik je jednostavno tražio svoju novu dramatizaciju, nove pomake u vodoravnici i okomici.

Da bi se stvari pregledom mogle obuhvatiti jasnije, valja nam ustvrditi:

I Kaštelan je svojim najranijim lirskim djelom potvrdio novonastupajuću, izrazito lijevu³⁾ usmjerenost hrvatske književnosti. Ali se kao pjesnik tada najmlađeg naraštaja i nehotice zatekao u zahuktalom »sukobu na ljevici«, u sukobu nužnosno vođene kulturno-političke pragmatike i mogućnosno slučajna, pjesnički snivana duha i života. Pa se i u njegovu opusu — ne samo u onom najranijem⁴⁾ — slute nove silnice tadašnje hrvatske književnosti: silnice koje književnost ocrtavaju kao niz nejasnih odgovora na ponuđena pitanja o sindromu: Budućnost — Umjetnost — Revolucija.⁵⁾ Kaštelan se

djelom zatekao u književnoj i idejnoj situaciji novoprobudene potrebe za općim, tj. apsolutom posredovanim razmatranjem o konstituensu lirike, književnosti, života uopće; u situaciji potrage za novim »sadržajima«, uostalom. Pa su se i pjesnički odgovori ponudili ponajprije na četiri apsolutizirane projekcije ljudskog opstanka: na projekcije koje se od vazda smatrahu temeljnim zahtjevima na boravak u svijetu. Te projekcije, te često zaboravljane odnosno društveno proigravane *granične situacije* moguće je u Kaštelanovu pjesništvu svesti na četiri tematska središta, što se u pjesnika četrdesetih i pedesetih godina u nas, s punom opravdanošću, nadavahu kao presudna: 1. rat, 2. sloboda, 3. ljubav, 4. smrt.

II.

1. **Rat** je u Kaštelana stanje, tek tu i tamo prepoznatljiv povijesni događaj. Pripadnih mu metonimija, dakako, zatječemo više u ranijem dijelu opusa. To donekle upućuje i na izvanpjesničku zbilju, u kojoj je Kaštelan uostalom bio živim svjedokom i djelatnim sudionikom. Ali se konačno kao pripomoći valja lišiti gotove činjenice, da je za pjesnika sudionništvo u ratu isto što i dnevnički materijal čitljiv u pjesmama. Stanju rata u pravim pjesmama ne stoje na raspolaganju prepoznatljivi povodi i uzroci, tek metonimički viđene posljedice. Zaraćeni se ne imenuju. Koje to vojske prolaze, kojim zemljama? Koje su im lozinke? Kakav je početak ratu, koji li ishod? Što je tu pobjeda, a što poraz? — na takva i slična pitanja u Kaštelanovim pjesmama ne nalazimo čitljivih odgovora, osim onih što ih eventualno sami iznalazimo izvanknjiževnim stavom. Tu će se i tamo, dođuše, pojaviti i koji pokazatelj o akterima (npr. »partizani«, u predzadnjem stihu *Tifusara*), pa i koji zemljopisni podatak (»Balkan«, »Nil«, »Dunav«, »Cetina«, »Zelengora«, »zemlja Hrvata«). Ali i u tom se slučaju podaci uklapaju u općenito nivelirano, bujno ahistorijsko slikovlje, što pripada svijetu nespoznatljiva i nedohvatljiva stanja rata.

Više je pjesničkih odgovora na to stanje moguće naći u književnosti našega stoljeća. Aktivistička književnost vazda je uz eminentno literarna sredstva voljela imenovati »neprijatelja«, i takvo je imenovanje imalo svoju funkciju, dakako izvanknjiževne naravi.⁶⁾ Ekspresionisti iz prvoga svjetskog rata hipertrofirali su označene njegove elemente na referencijalnoj ravni; kasni simbolisti utjecali su se mitu. Kaštelanovi su odgovori, naprotiv, svedeni uglavnom na pratipove imaginiranja: metonimije »snimljene« iz pretežito ratničkog života ili iz, preciznije, subjektivnog, svakako autsajderskog stajanja pred svevladajućim horizontom nad kojim vlada Ares, naš pjesnik premješta u sferu u kojoj ih ne sređuje kakav raspoznatljiv, iz duha vremena čitljiv prostornovremenski odnosno uzročnopoljedični raspored. Gdje? što? kako? zašto? dokle? — to se uzalud pita i samo to maštovno pjesništvo, ne samo u svezi s ovim tematskim kompleksom, i ne bez veze sa svojim vlastitim estetičkim ciljevima.

Rat dakle *postoji kako postoji*, po nekom takobitku, i to od vazda; onako kako to zrcali i govor kojim Kaštelan pjeva, krcat leksikom iz ratničkog života, s nekakvim od pamtivijeka strukturiranim značenjima. Vojске su posvudašnje, tutnjava posvemašnja, i pored te tutnjave nigdje nije mjesto antiagonalne tišine:

Vojske, vojske!
 Vojske, vojske
 preko neba, preko zemlje,
 preko rijekâ, preko brdâ,
 — Bježi, brate! — Kuda?
 Kuda?

 Kuda? Kamo? Spasa nije
 iz krvave Krvavije.

(Lanci na rukama)

2. **Sloboda.** Tek u oporbi prema ovom tematskom kompleksu rat zadobiva attribute povijesne smještenosti, dakle posredno. Inače u mišljenju supstancijalno pojmljene protivštine, rat, heraklitovsko prapočelo, svoju

opozicijsku nadopunu i sukladnu protutežu nalazi u elejskom statičnom bitku odnosno u »smirenju« rada pojma, ne u eminentno egzistencijalnom pojmu, u zbiljskom pojmu slobode.

Ali:

Nikako mislilac u stihovima, nikako liričar konceptualnog rada na supstanci; Kaštelan slijedi shemu naslijeđenu iz romantizma: ratu kao stanju inherentno je narušenje ljudske slobode, sa svime što tom narušenju u okružju opstanka pripada. I kao što *rat* posjeduje attribute ne-smještenosti u sam opstanak, tako *sloboda* posjeduje upravo smještenost u nj, posjeduje naimenu svoju tvarnu stranu: imanentna je življenju; njegova je mogućnost:

sva od straha, sva od dobrote,

 sva si od krvi, sva od mesa

(Svijetliš u tmimi)

Pa ipak, *sloboda* se u Kaštelana kao i *rat* najmanje pjesnički misli u obliku danih društvenih realiteta. I tada je ona tek prolazno mjesto u drukčijim načinima njezina poimanja. Pa kada se na primjer u zadnjem stihu pjesme *Što da se žali* čita:

propeleri slobode raskrilit će Balkan.

ili kada se u pjesmi *Pijetao na krovu* zateknu i versi što podsjećaju na lošije pjesnike od pred trideset godina, npr:

Kladim se — kad tako vijećate živo —
 i vi ste danas odbornici.

tada to s obzirom na oba konteksta pjesama nikako ne biva glavnim značenjem, već zaključnim odnosno prolaznim mjestom jedne u biti futurističke sanjarije u okružju arhetipskih slika odnosno mjestom ekstatički zamišljene prirode i suglasja s njom, gdje se javlja i dani motivički otklon.

Tri su druge zamisli slobode u Kaštelana naprotiv daleko čitljivije: a) oslobođena egzistencija, b) metafizicirana budućnost, i c) sloboda kao estetizirana zbilja.

a) Oslobođena osobna egzistencija pripadna je »takobitku«, i ostvarljiva u obzoru svakodnevice odnosno sna. Sloboda je jednostavna, prirodna činjenica, i kao takva pomišljiva u svim mogućnostima i modusima opstanka, ali i u onim njegovim krajnjim momentima što graniče sa samom nemogućnošću, sa smrću. Stoga, promatramo li cjelinu Kaštelanova opusa, sloboda i postaje ostvarljiva jedino u svom krajnjem ispunjenju. Međutim, krug se začinje pitanjem:

Što može, što može na put stati
čovjeku žednu slobode?

(Lanci na rukama)

Ili, sukladno:

Ima li zemlje u kojoj čovjek
ne sanja o slobodi?

(Ima li zemlje)

Neposredovana, naivna, otkrivena, bezupitna, takva zamisao slobode kraljuje u Kaštelana u *Pjesmi sutrašnjemu*.

b) Ali prethodna pitanja, rođena na tlu prirodne činjenice: biti čovjek, povijesnom se refleksijom svode na pitanja o prevladavanju danih ništećih uvjeta; budući da je prevladavanje tih uvjeta realno nemoguće, jer je rat, ondje gdje kao takav izbije, sila koja pustoši život, sloboda se povijesno može realizirati jedino kao smrt, bilo u arhetipskim situacijama poput one o zidanju Skadra (*I Skadar je bezdušan*, veli Kaštelan sjećajući se stare pjesme, u svom spjevu *Skoplje u tvojim očima*), bilo npr. u »prirodnoj« slici lastavica koje da nose proljeće, pa

I one koje su mrtve.

Bjelodana je tu metafizička koncepcija slobode; slobode kao spoznate nužnosti.

Prepoznata kao objava, ona ukida egzistenciju. Kao da tu sudjeluje onaj ljepotni predsmrtni pjev labudov. Uostalom onaj predsmrtni pjev, što ga kao trajnu poruku, kao estetiziranu riječ upućenu samu na sebe — kao »pjesmu starinsku« koja da »ne prestaje« (N. Petrak) — za sobom ostavlja zamišljeni govornik iz *Tifusara*:

Ako panem u mraku, prenesi živima
prenesi od groba do srca, prenesi kroz ^{pozdrav,}
tminu
pjesmu što ne gine: sloboda, sloboda.

c) Sloboda kao estetizirana »druga zbilja«; kao »glas« što raste na kakvoj »obali«, *sav od svitanja*. Imaginativna sfera pripadna je ranije naznačenu stanju sna. U njegovu se ozračju rađa »druga zbilja«, predočljiva svojim simbolima koji sobom okupljaju mnoštvo suglasnih likova egzistencijalno pojmljena svijeta. Pa

Iz sna koji se ruši u prašinu
Rađa se svijet perunike.
(Bezgranične granice)

Ili, vraćeni početku rata kao općenitu stanju, i suglasni mu s postojanjem, simboli koji sa svom napetošću romantički suprotstavljaju zbilju i njezinu estetiziranu transcendenciju:

Što bliže tutnje topovi sve više volim
zvijezde
i molim ih: o zvijezde, potoci i cvjetovi,
sačuvajte čovjeku vašu ljepotu.
(O zvijezdama, potocima i cvjetovima)

3. **Ljubav.** U Kaštelanovu tematiziranju ljubavi prepoznati nam je izričitu provedbu načela suglasja svijeta, i to u rasponu od psihičke i društvene pa do fizičke i kozmičke zbilje. I dok se na tlu psihičke i društvene zbilje očituje tradicija duga valjda koliko i sama tradicija lirike — s posebnim naglaskom na stanovitom

rustikalnom intimizmu, bez udjela salona, što se nazire u nekoliko dražesnih pjesmica (*Ljubavna, Volio bih da me voliš, Baš-Čelik, Čobanica*) — dotle ljubav u kozmičkom smislu igra u kaštelanovskoj divljoj mašti ulogu velikog spajatelja predočljivih fenomena, koji se nekako slažu u velik sag »proze svijeta« (Foucault). Problem je to opće sličnosti, u kojoj nikako ne arbitrira kakav dovršen sustav razvidan od prve.

Samo je po sebi jasno da se sličnost u referencijalnoj sferi suglašuje s realiziranim poetičkim postupcima, kojih je u Kaštelana na pretek; ali to suglasje valja nadoći kao posljedica dviju prethodno odijeljenih vrsti raščlambe. U ovoj, koja se i nadalje vodi tradicionalno prihvaćenom tematikom, pojam sličnosti igra ulogu teme: *ljubav* je veliko mjesto Kaštelanove lirike.

U prvoj čitljivosti, na planu osvjetljavanja svijeta što ga se u pjesmama predočuje odnosno koji se javlja u sjećanju, ljubav je poticaj pjevanju, zalog i svrha spajanja i razdvajanja svih značenja. Kao da se rimbau-dovska ekstaza širi čitavim prostorom pjesničkog svijeta:

Veliki svijete u ovom času. Nisi onaj koji
si bio, a nisi koji jesi, jer si u sukobu.
Velik kao tvoje počelo. Vječna ljubav.
Vječna ljubav. Vječna ljubav.
Veliki svijete u ovom času.

Pozdrav i bratstvo.

(*Salut et fraternité*)

Ali uz tu svjetonazornu ekstazu ljubavi, koja se i eksplicite oslanja na Walta Whitmana, sutitra u Kaštelana i egzistencijalna ekstaza ljubavi: onaj koji se u najvišem svom času, u času stupanja na prag ne-bića, opredjeljuje za apsolutnu slobodu, ispunjava krug svog opstanaka, postaje zalogom ljubavi, postaje »tvrđavom« s jednom jedinom zastavom, »zastavom srca«. Postaje, kako se to veli u *Konjicu bez konjika*, »ljubav u srcu čovjeka«: samim utjelovljenim načelom.

4. **Smrt.** I rastvorba ovog tematskog čvorišta pripada refleksiji o prirodnom poretku stvari, u smislu kojega, zajedno s tri dosad naznačena čvorišta, Kaštelanova poezija nudi vlastite rječite strukture. Smrt je, to ponajprije valja reći, događaj sudbinski; on se jednostavno zbije takav kakav jest, i tu nema posredovnih pitanja. Ali umiranje junaka npr. Kaštelan ne prati u procesu; ničega tu nema od rilkeovske analitike zrenja smrti što raste u samom življenju. Rekosmo: sudbinski se događaj »zbije«. To će reći da se on u pjesmi ne reflektira kao supstantivirano »zbivanje«, već kao bilost koja povratnom snagom u svoje kraljevstvo — kraljevstvo čiste prošlosti — uvlači sve aktualno i stvarno. Konceptija svakako antička; ona na moderan način izriče bit tragičnoga. Tragično je naime ono što je od pamtivijeka predodređeno da bude razornim konstituencom svega života: i u Kaštelanovu se djelu sluti *moira*, i nad njegovim svijetom, nad svima mogućim svjetovnim pomišljajima, pa i metafiziciranima, kraljuje tama davne *arkhé*. Ona u svojoj vlasti drži niti opstanaka i začinjanja, ona ih i prekida. Ne bez razloga hermeneutičke naravi, Kaštelan tu zamisao umjetnosti i života iznosi i u svojim teoretskim spisima, npr. u razmatranjima o A. B. Šimiću. »Riječ *arkhé*«, veli Kaštelan, »navodi više na ono što kaže glagol *árkhein* — na ono što ne prestaje dominirati.«⁷⁾ Šimićeva lirika, pogotovu njezin metafizički sloj što izriče gotovo identičnu koncepciju — oslikovljenu u riječima o neprobojnu i svevladnu »brijegu« — bez dvojbe je jedan od Kaštelanovih predložaka. Pri tom nas dakako ne zanima pozitivistički odgonetljiva činjenica bliskosti, kojoj povoda daje i sam Kaštelan,⁸⁾ koliko struktura djela, njegov dramatski »sadržaj«, smješten vremenom svoga nastanka u slične uvjete »kataklizmičkog povijesnog poremećaja«⁹⁾ u uvjete koji su na takvu tlu vazda zadobivali značaj presudne upitnosti svega živoga; pa se i oblici toga živoga zapravo zakonito promatraju kao već unaprijed predani arhaičkoj mitskoj odnosno sudbonosnoj povijesnoj sili. Egzistencija je unaprijed žrtvovana tamnu elementu, iz kojega se za kratko izvila kao napetost

jednog trenutka u struji vremena što teče protuprirodno: poput galebova koji u pjesmi *San u kamenu* »svrtae u letu« na »kamenu kosu Mosora«, na tu povijesno nepristupačnu liticu što svoju snagu i smisao mjeri samo s praiskonskim suncem. Pa se u najdubljem zrenju kaštelanovske mašte egzistencija ne »vraća« svojoj metafiziciranoj »supstanci«, svojoj lakomislenoj »slobodi« što nekako već sada hoće ipak biti »tu« — zamisao kojom je Kaštelan platio svoj »dug vremenu«: sloboda kao spoznata nužnost, koja da »ima doći« — nego se u-vraća u svoje stvarno, »prirodno« i neposredovano počelo, u svoje elemente: more, golet, planinu, zemlju, tamu. Povratak mitskoj, praskozornoj noći, »prazoru«, to je Kaštelanova pjesnička zadaća. Ta pretvorba što se zbiva kao »čudo i smrt«¹⁰⁾ — a objelodanjuje se i kao preobrazbena snaga Kaštelanove riječi u užem smislu, poetičkom, ako se hoće — za svoju prvu žrtvu prin-senu velikoj »prozi svijeta« uzima ono najkrhkije: čovjeka, kratak trenutak njegova prolaska. I to u rasponu od prirodne činjenice »anonimne«, »male« smrti, kako bi rekao njezin analitik Rilke, pa do smrti ozarene strašću i objavom velike ljubavi i strahotne slobode, ozarene objavom što je potvrđuje egzistencija izgubljena u takobivstvenom poretku pustošnih ratova; ili pak u konkretno danu i aktualiziranu ratu, prepoznatu rijetko i u trenutku. Onaj koji je pao više se ne vraća, zato jer je *morao* pasti: jer mu je to poslanje.

Pjesma *Konjic bez konjika*, što se baladično naslanja na pučki motiv, na »taj drevni simbol pogibije i nesreće«,¹¹⁾ pjesnički najdublje potvrđuje kaštelanovski zavještaj smrti (planini, moru, »vedroj prolaznosti stopa«). Svojevrsni rekvijem što rječito orgulja fantazmagoričnu dvojbu između izvjesnosti u vječni nestanak i vjere u mogućnost obnove putem srdaca bližnjih, nasljednika, *Konjic bez konjika* podrhtava u otkrivanju sudbinskog događaja: pjesma biva znakom — pjesmom u riječima što oznakovljuju praiskonski znak — simbol nesrećom pogođene svijesti:

K nama kroči
zvonkim
kasom
konj u planini
konjic bez konjika

Tu poeminu kodu valja međutim tumačiti i u svjetlu jedne malo spominjane Kaštelanove pjesme, *Bezimeni*. Njezin početak, u posve racionaliziranu slogu, glasi:

Ako se vrati
zadihan konj
iz gore
napoji ga, mila, i uzde okiti
za novog konjanika.

Ali novi je konjanik samo potvrda prastarog događaja: »Slobodna zemlja« iz daljnjeg konteksta pjesme, koja da je »živi lik živoga sina tvoga«, sentimentalna je utjeha što dolazi iz koncepcije slobode, a nju smo ranije nazvali metafiziciranom. U njoj se ne briše tragični događaj već se iz njega fabricira drugi smisao, dalek od prvoga, praiskonskog, površan ako se hoće. Sam događaj potvrda je jedne bezvremenske reprodukcije ljudske nesreće, žrtvovne pretvorbe u gori koja stoji, skrtnuta i silna, tek tu i tamo otvarajući svoju utrobu punu raspršenih riječi što do živih dopiru kao niz vrlo nejasnih pitanja. Ta pitanja, ti malahni pomaci što ih, prisjećamo se, i Kranjčevićev Adam prstom urezuje u ledu, javljaju se u slavnu *Jezeru na Zelengori* tek kao niz kratkih dahova, sve tiših glasova, sve škrtijih slogovnih česti:

Gdje su glasovi znani
i neznani?
Kuda su,
kako su
nestali...

I to jedva jedvice čujno pa sve tiše disanje zaviješteno je spoznaji bjeline što pokriva otajnu praiskopsku snagu, samu planinu s njezinim nerazjašnjivim dubinama, go-

ru koju je možda moguće nazvati i imenom jedne sretne, svakako lijepe zemlje. U spoju naime s nekad cvaćućim no kratkotrajnim opstankom što se zelenio na putovima sad već prekrivenima snijegom, tajinstvena *ta gora pokazuje svoje čudesno ime*, ime beskrajne i duboke gromade neprotumačiva bitka; pokazuje kao davni znak svoje ime: *Zelen-gora*.

Tako se zbio i pjesnički događaj od velikog značenja: referencijalno se, površinsko značenje — nastalo u suočenju s aktualnom i nazočnom planinom i čitljivo kao dnevnička lirika — preobrazilo najprije u značenje simboličko, bitno emotivno, u to »uspomensko tijesto«, rekao bi Ujević, da bi se u-vratilo u svoje izvorno značenje, značenje »tvarno«, značenje riječi samih, koje sad slobodno mogu stupati u kontekste dotad neupoznate.

III.

Dva su bitno sučeljena načina metaforičkog izraza u pjesništvu: raspršujući i okupljajući. U prvom se načinu jedan referencijalno pomišljiv kompleks, »znak svijeta«, raspršuje u niz jezičnih znakova, u pokretni sag metafora: one kruže oko svog referencijalnog središta, svoje teme, motiva, simbola. U drugom se načinu niz referencijalno pomišljivih znakova okuplja oko jednog središnjeg znaka, oko svoje središnje metafore. Teme, motivi, simboli »uviru« *na temelju kakva unutar-jezičnog svojstva* u danu središnju riječ; u njoj nalaze svoje predikatsko ispunjenje na sintagmatičkoj osi odnosno značenjski relevantnu šifru na osi paradigmatičkoj.

Kaštelan je pretežito, količinom stihova, pjesnik prvog načina; no svojom kakvoćom on je pjesnik obratne težnje.

Da je pjesnik prvog načina, dokazuje i njegova izrazita sklonost nadrealizmu, sklonost koja ga stavlja u tom pogledu uz bok »spontanim nadrealistima«¹²⁾ Ujeviću i Krleži, uz bok nadrealizmom djelomice usmjere-

nima Ivaniševiću i Vučetiću, uz bok konačno nadrealistički izrazito i programski vođenom Ivšiću.¹³⁾ Prvim se načinom Kaštelan vodi i u elegičnim i u himničkim momentima: pridružujući značenja iz različitih sfera ali bez strogosti koja dijeli »bliska« i »udaljena« područja sličnosti — u velikom rasponu dakle između »obične« i »odvažne« odnosno »apsolutne« metafore — on zapravo niže krpice svjetskog slikopisa, kojima pridružuje i unutrašnje perzistentno pulsiranje jednog te istog, najčešće sintagmatski konstruiranog izraza. Mašta i san, rekli bismo; uostalom uloga sna u Kaštelanovim se pjesmama eksplicite naglašuje, već i samim naslovima. Oba postupka, smiješana zajedno, tj. smiješana panorama svijeta i unutrašnje pulsiranje »po zakonu krvotoka«, Kaštelan primjenjuje osobito u dugim pjesmama, npr. u *Salut et fraternité, Konjic bez konjika, Tifusari, Zvezdana noć* i dr. To ga uvelike približuje francuskim *neortodoksnim nadrealistima*. U oslikanoj panorami svijeta i romantiziranoj »unutrašnjosti« nalazi se poticaj što za svoju podlogu uzima slobodno raspršeno slikovlje a ono se raspoređuje prostorom pjesme prema trenutnim silnicama.

Drugi način metaforičkog izraza na koji nam je svesti zaključnu analizu,¹⁴⁾ način u kojemu se niz referencija slaže u po mogućnosti jednu jedinu metaforu, ogleda se najčišće u kratkoj Kaštelanovoj pjesmi *Vražda*:

Oblik je sklad
a moj je sklad urlik
moje jedinstvo je urlik
svijet mojih čula urliče
svijetlo koje gledam urliče
slovo koje pišem urliče
vrijeme koje živim urliče
rastegnut na kotačima ratova
urličem urličem urličem
jer i planina urliče u prazno nebo.

Naslov pjesme izričito upućuje na magijsku narav pjesničkog čina što u pjesmi ima slijediti. »Vražda«, riječ za današnju vradžbinu, potječe, premda i danas

živa, iz starijih slojeva jezika, zapravo iz staroslaven-
skog.¹⁵⁾ Vradžbeni postupak u gradnji pjesama sukla-
dan je začinjavačkom bajanju i posvećujućem vraćanju,
što se i danas zatječu u izvornijim kulturama; nejasno
je raspoznatljiv i u nekim područjima hrvatskog je-
zika.¹⁶⁾ Takav je postupak izvanjski moguće tumačiti i
rječitim prevladavanjem negdašnjih tabua, skrivenih u
starijim slojevima jezika i pjesništva. Ti su tabui, opje-
vani vradžbenim izrazom, indeks pneumatskog osje-
ćanja i shvaćanja svijeta u svezi s čovjekom; indeks
pretkršćanske svijesti u nas, ako se hoće.¹⁷⁾ Nema tu ni
traga racionalnom pjesničkom ophođenju s relacijom
bića, svijeta i bitka. Svekoliko okružje teksta plošan je
prijevod nespoznatljivih i nepoznatih prostornih, vre-
menskih i uzročnopoljskih sveza.

To više upada u oči posvemašnja nesročnost naslo-
va s prvim stihom: *Oblik je sklad*. Logička je to shema,
sadržajem pak stavak što će se počešće naći u kakvoj
normativnoj estetici racionalističkog smjera; truzizam
nazočan u tekstu pjesme, a počiva na »nultom stupnju«
poetičnosti, glede njegove odveć velike oslonjenosti o
referencijalnu mu funkciju. Ta se funkcija ispunja u
samom načelu $S = P$, tj. u vrhuncu apstrahiranja. Su-
bjekt i predikat (logički) u odnosu su što im ga pridaje
svojstvo bitka: u odnosu zbiljske identičnosti, koja se
dakako može vazda stavljati u pitanje. Taj je odnos u
danom slučaju (*oblik/sklad*) ustaljen, čvrst, tijekom du-
ge povijesti zapadne estetike potvrđen i ozbiljen umjet-
nošću koja joj služi kao predložak. U takvu odnosu,
dakako, podrazumijeva se i obrat članova stegnutih u
subjektno-predikatsku shemu. Vrhunac je to mogućeg
logičko-gramatičkog paralelizma.

Međutim, slijedeća rečenica/stih hoće kazati bitnu
protuslovnost u odnosu na prvu: *sklad* (poosobljen, is-
kazan zamjenicom *moj*) prelazi u funkciju subjekta
stegnuta sa svojim daljnjim predikatom u istu logičku
shemu; stavljen je dakle u isti gramatički odnos; izre-
čen je dakle na temelju istovrsne relacije identičnosti;
obavljen je istovrstan proces imenovanja. Ali sadržaj
druge rečenice/stiha — premda pomišljiv i kao suslje-

dan, nastavljaajući se, kao dodatna obavijest — *bitno je
suprotan sadržaju prve*, i to onda kad se »objektivno
slovećem« skladu — novosti prve rečenice a modificira-
noj temi druge — prida atribut, posvojna zamjenica
moj. Daljnjih sedam stihova čini niz od šest rečenica
istoga reda, s istim predznakom suprotnosti; mogli bi
se nizati u beskraj, kad iznenada ne bi »intervenirao«
sadržaj posljednje rečenice, uveden uzročnim veznikom
jer. I taj sadržaj pokazuje se uzrokom i razlogom čita-
vog »srednjeg« niza: *jer i planina urliče u prazno nebo*.

Razvidno je: na dva se mjesta u tekstu pjesme sin-
taktičkim sredstvima indiciraju sadržaji protivni očeki-
vanju: u drugom i posljednjem stihu. Pjesmu je stoga
glede očekivanja smisla moguće podijeliti na tri dijela:
prvi stih, 2—9. stih, posljednji stih. Na njihovim se na-
puklim zglobovima javljaju »krizna mjesta« teksta.

Prvi i drugi stih, rečeno je, bitno su suprotstavljeni.
Ali ne na temelju gramatikaliziranog poretka svakog od
njih, nego na temelju različitih unutarrečeničnih svoj-
stava; svojstava u krajnjoj crti poetičkih. Sadržaji se ne
izvode jedan iz drugoga, već sadržaj drugoga stiha pri-
dolazi iz druge, nove, neočekivane sfere pjesničkog za-
činjanja.

Korisno je poslužiti se starom shemom analožnog
odnosa:

oblik : sklad ≠ moj sklad : urlik

Ili: *oblik* se prema *skladu* sintaktički odnosi kao *moj
sklad* prema *urlik*. Ali više no identičnost odnosa, u oči
upada proizvodnja novog značenja: proces metaforizi-
ranja. Metaforička mogućnost proporcionalno se rea-
lizira kao zamjena značenja, kao izravan spoj ranije
sučeljenih članova:

oblik/urlik ≠ moj sklad/sklad

Kad bismo parafrazirali slavnu poetičku priču, poučak
o Dionizovoj čaši i Aresovu štitu, kazali bismo: Kaštela-
novu je skladu sam urlik oblik. Nama je međutim upu-
titi se drugim smjerom, koji će htjeti doprijeti istom
cilju.

Desni dio nove sheme ustanovljuje odnos što indi-
cira poosobljen slučaj izveden iz općeg pojma sklada

(sinegdoha što uvodi novi stih). Lijevi dio nove sheme ustanovljuje odnos što uvodi novo poetsko značenje, dosljedno tomu i suprotno značenje drugog stiha; na njemu se, ako se to već sada može kazati, temelji i značenjska struktura pjesme.

Koja je narav tog odnosa? Razlikovna? »Obliku« kao oporbeni mu parnjak pristaje »ne-oblik«, »nešto neformirano«, »amorfno«, i to prvenstveno u prostorno-protežnom smislu. »Obliku« ne može, osim u koncepciji svijeta kao *similitudo absoluta*, biti sučeljen svaki fizički i psihički fenomen. Može mu, s druge strane, biti sučeljen sveopći nered u svekolikoj ljudskoj i fizičkoj prirodi; nešto uopće ne-posredovano tvorbenim mogućnostima iz ruku i duha kakva demijurga odnosno prirodnog bića. Svakako, sučeljena mu ne može biti vrst glasanja svega živoga u hipertrofiranoj mjeri, što je po svom najširem značenju riječ *urlik*. Etimologijski pak gledano, urlik je izvedenica, postverbal od *urlikati*, ovaj pak intenzivum od *urlati*, i onomatopejskog je, dakle »prirodnog«, neposredovanog postojanja.¹⁸⁾ »Urlik« je jedinica na putu prema očitovanju emotivne funkcije jezika, koja se u krajnjoj crti, prema Jakobsonu, može svesti na apstraktno izražavanje prikazano jednim usklikom. Kao takva, riječ *urlik* nema ničega zajedničkog s prostornotvorbenim značenjem riječi *oblik*; ničega zajedničkog s oblikovnošću kao gradbenim načelom. Ona dapače u sferi svog pojavljivanja, u sferi ljudskog govora, *razara* oblik, pretpostavljen i mogućnosti ma jezika kao sustava.

Oblik i *urlik* nalaze se dakle u sučeljenim područjima prirodnog bitka, uostalom najšireg tematskogredišta Kaštelanove poezije; jedan je u području gradbe »svijeta«, drugi u području razgradbe kontroliranog izražavanja. Pa što ih, u metaforičkoj mašti, dovodi u svezu koja uspostavlja tekstovnu proporciju?

Nije teško uočiti, da je riječ o glasovnoj evokaciji. Riječ *oblik* i riječ *urlik*, svaka od po pet fonema, posjeduju tri njih zajednička: »dočetak« *-lik*, koji se u prvoj riječi — bez prefiksa »ob« — prepoznaje i kao njezin korijen s posebnim značenjem, dok je u drugoj puki

niz fonema bez samostalnog značenja, bez morfemskih osobina dakle; *samosvojna je to vradžbina, urlik kao pjesnički postupak*.

Pjesnička se narav jezika najčišće pokazuje u fonološkom sloju, dakako uz uvjet da je taj sloj tek nosivi temelj za beskonačnu tvorbu svakovrsnih značenja.

»Vražda« se dalje vodi tim načelom. Rečenični niz, srednji dio pjesme, uspostavlja se kao imenovanje različitih područja zbilje: »moje jedinstvo«, »svijet mojih čula« — rastrojen, mogli bismo u rimbaudovskom smislu nadodati; pa je tu »svjetlo koje gledam«, pa »slovo koje pišem«, pa »vrijeme koje živim«. Kao da je u tom bajalačkom nizanju opisan kozmos, kao da je tih nekoliko stihova čitava kozmogonija. I kao da, na kraju, subjektivni urlik dobiva i svoju povijesnu smještenost: srednjovjekovna slika rastegnuća na kotačima (ratova) zaključno je poosobljenje u nomenklaturi kaštelanovskog svijeta.

S druge strane, na desnoj strani plohe teksta, epifora je ponovljenog *urlika* »vraćena« njegovu tvorbenom ishodištu, glagolu. Elementi epiforičkog niza razlikuju se mjestimice dočecima, tj. formativima koji imaju čisto gramatičku funkciju u horizontalnom slogu sintaktičkih česti/stihova. Kao afiksni, sekundarni morfemi, oni ne narušavaju temeljnu epiforičku »substancu«: urlik.

Međutim predzadnji stih, ponavljajući tri puta¹⁹⁾ *urličem*, kao da utvrđuje, dokraja poosobljuje, dokraja lirizira objektivno ustrojstvo početne metafore *urlik*, zaokružujući i horizontalom srednji dio pjesme, koja se sva vraća u jednu jedinu riječ, u jedan jedini smisao, u ljudsko glasanje praiskonske snage, izvornije od *oblika*, složeno od svekolike »proze svijeta«. I sva se ta proza svijeta našla utonula u dubinu poosobljenog praglasa, urlikanja.

Pjesma završuje stamenom slikom, na koju smo već ranije obratili pozornost: planina i nebo *rascijepljeni su urlikom*, oplodeni pra-ljudskim glasom. Oni su svijetu podloga. I tako je sav svijet utonuo u jednu

jedinu metaforu, »provociranu« uostalom polemičkim odnosom prema svijetu prestabilirane estetske harmonije, svijetu oblika.

IV.

Jure Kaštelan pjesnik je izrazito snažne usmjerenosti prema mogućnostima lirskog govora nevezana uz definirane sintaktičke likove, što ih je bio naslijedio kao pjesnik na kraju epohe prodora supstandardnog govora i eliminacije oblika kao pjesničkog načela. Nevezanost uz sintaktičke likove — s pripadnim im slikama svijeta — znači istodobno i oslobođenje pojedinačnih značenja, oslobođenje metaforičkog izraza uostalom. U tom smislu on je najutjecajniji predhodnik poslijeratnog hrvatskog pjesništva.

Bilješke:

- 1) Ovaj tekst, ne samo s obzirom na upravo iznesene elemente prethodne raščlambe, valja smatrati nastavkom rasprave *Prodor svakodnevnog govora u hrvatsko pjesništvo 1928—52*; v. str. 71—96. u ovoj knjizi.
- 2) Isp. Aleksandar Flaker, *Dijalekt kao osporavanje*, časopis »Dometi« br. 3—4/1972.
- 3) »Lijevu« usmjerenost u to doba valja poimati u puno širem rasponu no u rasponu što ga je kasnije, poslije rata, ako se hoće sve do danas — redukcijom na dnevnu politiku i na tzv. »angažman« — nudila dijamatski glajhšaltana kritika. Predratna lijeva misao htjela je biti najvećim mogućim obzorom mišljenja i djelovanja: velikom književnom i ljudskom nadom.
- 4) Već i u kasnijem, rekli bismo; bar u opusu do 1963, koliko nam uvid dopuštaju postojeće Kaštelanove knjige. Premda se u našega pjesnika nakon triju pjesama iz »Razloga« br. 35 (1965) te rijetkih nastupa u časopisima tijekom posljednjeg desetljeća jasno očituje nov način pisanja, naša se analiza — s nedostatka kasnijega cjelovitog izbora odnosno sabranih djela — mora ograničiti na *Izbor pesama* u nakladi Srpske književne zadruge, Beograd 1964.
- 5) Raščlambu tog neobično važnog pitanja vidi u knjizi Stanka Lasića *Sukob na književnoj ljevici 1928—52*, naklada Liber, Zagreb 1970.

- 6) Sličnu je pojavu moguće zapaziti u najnovijem pjesništvu u svijetu, osobito u američkom i njemačkom, da ne govorimo o pjesništvu u novooslobođenim zemljama; moguće ju je zapaziti uostalom i u najmlađem hrvatskom pjesništvu.
- 7) Jure Kaštelan, *Približavanje*, naklada Razlog, Zagreb 1970, str. 47.
- 8) *Ibid.*, str. 32: »S lirikom A. B. Šimića sreo sam se u gimnazijskim danima. (...) Svod, osnovni zvuk u kojima sam se našao, bio je: tjeskoba.«
- 9) Zvonimir Mrkonjić, *Suvremeno hrvatsko pjesništvo, I, Razdioba*, Biblioteka Kolo, Matica hrvatska, Zagreb 1972, str. 18.
- 10) Naslov poznate Kaštelanove knjige proze.
- 11) Nikola Miličević, *Poslijeratna hrvatska poezija, Zbornik Zagrebačke slavističke škole 2*, Zagreb 1974, str. 128.
- 12) Isp. Miroslav Vaupotić, *Spontani nadrealizam u djelima Ujevića i Krležje*, izlaganje na opatijskom simpoziju *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, prosinac 1973.
- 13) I Mrkonjić, *op. cit.*, str. 20. spominje Kaštelanovo »... spontano sažimanje suprotnog pri kojemu ostaju prepoznatljiva dva izvorna područja referencija.« Ta dva područja Mrkonjić (*ibid.*) svodi na »strasni krajolik i mitsku zavijačnost«.
- 14) »Sva književnost je jedna metafora«, veli i Kaštelan u povodu A. B. Šimića, *op. cit.*, str. 91; kao *poeta doctus* zacijelo je u svojim pjesmama podložan tom svom značajnom stavu.
- 15) Kaštelan se često »igra« etimologijski prepoznatljivim svezama u jeziku, često i evokativnim svezama među različitim sememima. Za prvi bi postupak primjerom mogao poslužiti stih:
i nad *Svetim Vidom* i nad *Svantevidom*
(*Jučer sam bio ptica*)
gdje se arhaičko značenje *Svantevidom* evocira i glasovnom fakturom ali i novim značenjem (moderni toponim) davne riječi za imenovano božanstvo. (Ta promjena temelji se na historijskoj preobrazbi *svēt* u *svet*.)
Za drugi bi slučaj od značaja mogao biti stih:
Jedina majko, mračje, sudnji smače,
(*Pjevam*)
gdje se arhaičko značenje *smače* evocira glasovnom fakturom onoga *mračje*.
- 16) Područje Cetinske, Sinjske, Drniške i Imotske krajine, pa otoci, istočna Slavonija i Baranja čuvaju u velikoj mjeri i danas takvu predaju. S tim u vezi valja kazati, da »folklorna« usmjerenost u pjesmama npr. Kaštelanovim, pa u Miličevića, Ivaniševića, Pupačića, Marovića, Tomićića, Vučetića — u prve četvorice usmjerenost

osobito rado reduciranu na španjolsko-mediteranske, poimence lorkističke utjecaje — valja promatrati prvenstveno u svezi s *autentičnim mogućnostima i situacijama vlastitog jezika*, a tek onda, eventualno, u svezi s tzv. utjecajima.

- 17) O tim »tamnijim« slojevima pjesničkog začinjanja isp. Heinz Werner, *Die Ursprünge der Matapher*, Leipzig, 1919.
- 18) Isp. Petar Skok. *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, III, JAZU, Zagreb 1973.
- 19) Trokratno ponavljanje jedna je od značajnih osobina Kaštelanove lirike: zatječe se u velikom broju pjesama. Ne bi možda bilo uputno tomu pridavati kakvo veće značenje, kad se u pojedinim pjesmama ne bi strogo funkcionalno uklapalo u njihov gradbeni plan. U svakom slučaju, bit će da je to u svezi s lirskim osjećajem tvarnosti jezičnih znakova, koji se nižu s prejake njihove izražajnosti, čime se »zaboravlja« na kontekst; metafore su to bez odnosa prema sintaktički danoj okolini, elementi konkretizma, ako se hoće.

PRETVORBA SLIKOVNOG U POJMOVNO PJESNIŠTVO

(O jednoj pojavi u hrvatskoj književnosti 60-tih godina)

1.

Unatoč nekim, čak i glasnijim shvaćanjima, prema kojima pjesništvu poslije 1960. godine ne bi trebalo podarivati osobitu pozornost¹⁾ — odnosno prema kojima ono pozornost zaslužuje samo kao stanovito duhovno stanje²⁾ — danas ne bi trebalo biti dvojbe o tome da se u modernome hrvatskom pjesništvu šezdesetih godina zbilom nešto što zadire u samu srž poetički mišljene fature.³⁾ No jer su stvari pjesništva, modama kao unatoč, vazda žive, one otvaraju mogućnost zrelijeg promišljanja tek kad su prošle kao »moda«. U našem slučaju, u slučaju razglabanja o hrvatskom pjesništvu 60-tih godina, stvari se pokazuju jasnima tek danas.

U ozračju naime jedne poetički krizne situacije, u kojoj još nije bilo razvidno što je od dotadašnjega pjesništva bilo sazrilo do pune mu slike (odnosno što će se od novoga pjesništva razviti u njezinu negaciju), glasali su se pokličići više manje zaraćenih stranaka, što su na žalost izrastali u slabašne argumente ne osobito načelno postavljenih i vođenih polemika. Pa ipak, polemike su ostale najčišćim izrazom stanja. One su dilemu o poetičkom liku implicirale i onda kada su se vodile o posve trivijalnim pitanjima svakodnevnoknjiževnog života.

O temeljnoj razlici (i potrebi temeljite razluke) govore i stilovi uređivanja časopisa: s jedne strane »Krugovi« i »Književnik« (1952—1961), a s druge »Razlog« i posljednji tečajevi »Kola« (1961—1971), na dijakronijskom planu predstavljaju žarišta iz kojih su zračile često oprečne teorijske orijentacije, osobne netrpeljivosti, međusobne i globalne političke oporbe, a potom i ono do čega bi nam jedino imalo biti stalo: različito strukturirane pjesničke riječi. Pa su se i u kritici i u esejistici s prilično mnogo izvjesnosti o iskažljivim elementima iskristalizirale dvije skupine (ne samo dva naraštaja!) pisaca. I premda ovaj aspekt problema spada zapravo u područje književne povijesti, književna će povijest morati poći od središnje činjenice, od činjenice naime da se u tekstovima pisanim 1960—61—62. čita radikalna promjena u stilu pisanja pjesama, radikalna promjena — ako se hoće — u izboru jezičnih sredstava; u nalaženju drugačijih jezičnih postava. Jedno te isto vrijeme govorilo je na dva načina.

Ta dva relativno lako prepoznatljiva različita izbora građbenih elemenata za bitno iste situacije i sadržaje (radi se, zaboga, o istim društvenim, psihologijskim, ekologijskim pa i fizičkim realnostima!), ta dva izbora, dakle, u najtješnijoj su vezi s pitanjem koje se čini neobično važnim, i oko kojega bi cijelu problematiku i valjalo postaviti uokrug. Pitanje je to o postepenu nastajanju pa iščeznuću prirodnih, pojedinačnih, kontingentnih, jednosmjernih slika, te o sukladnu rastu slika racionalno posredovanih, slika u biti tek naznačenih, slika koje se upravo s takve naznačenosti totaliziraju pa se gube u procesu dekompozicije predmetnoga, u procesu apstrakcije, ako se hoće.

Naravno, ni do čega nas ne bi dovelo odlučno podvajanje na temelju isključivo tog, moglo bi se reći izabranog aspekta analize; ni do čega nas drugim riječima ne bi dovelo kad bismo rekli kako pjesme što ih pisahu npr. Pupačić, V. Parun, Slamnig, Mihalić, Miličević, Gotovac, Mađer, Kaštelan, Slaviček, Golob, Šoljan, jesu pjesme »sastavljene« od samih »prirodnih« i prozaičnih slika, a kako naprotiv pjesme Horvatićeve, Gan-

zine, Dragojevićeve, Zidićeve, Vučićevićeve, Sabolove, Severove, Paljetkove, Grčićeve, jesu pjesme bez slika, nekakve ne-pjesme, dakle neki drukčiji tipovi diskurza. (Suprotstavljanje npr. s jedne strane Gotovca i Mihačića, a s druge Severa, Grčića i Horvatića izdalo bi možda i legitimacije popunjene suprotnim generalijama!) Bilo bi to ne samo neistinito, nego za ovu prigodu i nevažno. Jer u ovoj nam je prigodi važno pokazati upravo to da u činu kritičkog (u svakom slučaju heurističkog) sučeljavanja rečenih dviju skupina pjesnika nije riječ o zasebnim dijametralno suprotnim pojavama, nego o nekim osobinama slikovnog govora — različito distribuiranim — koje se u suvremenome hrvatskom pjesništvu očituju kao krajnje točke jednog općeg — historijskom uvidu irelevantnog — procesa: procesa kojim se prohodi kroz translacijsko polje semantičke verifikacije, u smislu slična prohoda u »integralnoj logici«;⁴⁾ proces je to kojim se potvrđuje stanovito kulturološki uočljivo sazrijevanje; proces kojim se predio pjesničke riječi širi od zamjedbe i dojma do pune refleksije.

2.

Termin »slika« kao termin tradicionalne poetike, kao čest u sustavu književnoznanstvenog nazivlja, izgubio je danas mnogo od svoje valjanosti. Ne samo zato jer — izim metafore i nekoliko njezinih derivativnih procesa: sinegdohe, metonimije, analogije — dijeli sudbinu svekolikog kompleksa tropa i figura; ne samo zato što ga od prve nije lako »testirati« u suvremenu pjesničkom slogu, koji je iz mnogih aspekata per definitionem »tekst« a ne više »pjesma«, pa se sve većma usmjeruje tvarnosti jezika, njegovoj »côté palpable des signes« (Jakobson, 1963); i ne samo zato, nadalje, što su se u suvremenim nam tekstovima izmiješale psihičke, društvene, fizičke, povijesne realnosti; već je termin »slika« izgubio od svoje valjanosti ponajprije zato što samo vrijeme u kojemu živimo i pišemo jest nedvojbeno »doba slike svijeta«, doba opće vizualizacije i reifikacije, doba u kojemu se pojedinačna slika sa svojim

jasnim protegama sve manje raspoznaje. Slika je jednostavno uvučena u opći proces. »Biti nov pripada svijetu koji je postao slikom.«⁵⁾

Stvari zbilje nagovaraju pisca striktno jednoznačno, u nekoj općoj slici pada:

*nebo nema značenje do nebo
stablo nema drugi smisao no stablo*

poraz nema drugo značenje no poraz⁶⁾

Odnosno, reflektirane znanostu, njome posredovane, nagovaraju čitača na neizbrojivo mnogo načina istodobno, o čemu svjedoči do nedavno tek naslutiv, a danas posvuda očit porast semantičkih istraživanja. Šest funkcija jezika, kako ih je izdiferencirao Jakobson, zajedno sa šest (ili sedam) njima analognih »čistih« vrsti značenja⁷⁾ kazuje sve o pluralnoj predstavljenosti zbilje — dostupne jezičnoj analizi koja uzima u obzir i intralingvalne i denotacijske aspekte — i u toj je pluralnoj predstavljenosti gotovo nemoguće izabrati točan pojam pjesničke slike.

Tomu valja dodati i slijedeće:

Temeljna su se istraživanja (fonologijska, morfologijska, semantička, sintaktička, metajezična) toliko osamostalila da bez osobite potrebe i ne moraju prianjati uz književnu proizvodnju — pogotovu ne uz našu, tradicionalno retardiranu ili bar stilski jednosmjernu. Književna pak produkcija, pjesnička pogotovu, makar i nesvjesno, implicite je prihvatila znanstvenu odjelitost i odustajanje te iste znanosti od svakog esencijalizma, ali nije odustala od svojih vitalnih izvora: od gruba, neprerađena jezika i od njemu sukladne, njime posredovane i odzrcaljane zbilje, te od konstantnih i tradicionalnih načina samooblikovanja. Temeljna su istraživanja tako prividno »prestigla« i »povela« književno stvaranje; ili, bolje, nadvila su se nad

njea i odvojila se. A pisanju pjesama preostalo je ono što mu je vazda bilo svojstveno: jezično predočavanje odnosno negiranje (tvarne, društvene, psihičke, povijesne) zbilje te jezično strukturiranje, ustanovljavanje novih oblika dostupnih fonologijskim, sintaktičkim, ritmičkim parametrima.

Sliku je doduše moguće odrediti kao »bitan sastavni dio svake jezične umjetnine«⁸⁾ kao jezično predstavljanje opipljivih stvarnih likova; ali u novijem pjesništvu (kvalitetnomu, dakako) ona nije statičan odslik, najkraći opis jedne idealne česti u predmetnoj zbilji, već dinamički postupak raskrivanja i zakrivanja jednoznacnog lika te zbilje. Takvo dinamičko svojstvo omogućuje slici (ili skupu slika) djelatno sudioništvo u ukupnosti teksta; u ukupnosti svih njegovih estetskih funkcija. Naprotiv, svede li se ona na pasivan položaj, na kakav dovršen svjetovni istrižak, na jasan tekstovni dijelak, tekst svoju igru zalihnosti (poetsku igru) izvodi s nekim drugim, po nečemu važnijim poetičkim elementima (ritmičkim, fonologijskim, leksičkim) fiksirajući sliku jednom zavazda u području zorne predstavljenosti.

Pa ipak, u definiciji slike iz mnogih nam je razloga upravo do zorne predstavljenosti. Istrgnuta iz jezičnog konteksta, premda i u njemu, slika nastaje u strogo jednosmjernom odnosu pojedine riječi ili izričaja prema izvanjezičnoj zbilji, i to prema onim aspektima koji su dostupni senzornom percipiranju. Stoga je senzorna upućenost na (najčešće prirodan) objekt slikin prvi konstituens. Smještena u stvarni kontekst, podložna referenciji, ona iskazuje svoju poetičku snagu odnosno slabocu; svoju dinamičnost odnosno statičnost.

U tom smislu rabe se oznake: prirodna, pojedinačna, kontingentna, jednosmjerna slika. »Prirodna slika« sučeljena »racionalno posredovanoj slici« temelj je analizi tijekom koje će se ukratko naznačiti neke osobine četiriju pjesama: Ivana Slamniga, Josipa Pupačića, Mate Ganze i Dubravka Horvatića.

Uzorno je slikovna Slamnigova pjesma

UBILI SU GA CIGLAMA

*Ubili su ga, ciglama: crvenim, ciglama,
pod zidom, pod zidom, pod zidom.
Žute mu, kosti: hlape u, iglama,
a bio je, pitom i, pitom.*

*Jedan žuti, i brkati: jedan crveni, crknuti,
jedan zelen, i rogat ko jelen,
u sjeni, pljesnivog, zida,*

*ubili su ga, ciglama: crvenim, ciglama,
crvenu, mrlju su, prekrili, priglama,
iz svega se, izvuko, samo, repić:
otpuzo, pa se: uvuko, u zid,
u zid, uzi, duzi.⁹⁾*

Četiri su bitna pojmovna područja kojima se kreće tekst pjesme: počinitelji ubojstva, ambijent, sredstvo, i ubijeni. Sva ta četiri područja opisuju izrazito oštre slike; označena su izrazito senzorno već na prvi pogled:

počinitelji ubojstva: *jedan žuti, i brkati; jedan crveni; jedan zelen, i rogat ko jelen;* (ubili su) *prekrili su;*

ambijent: *pod zidom; u sjeni, pljesnivog, zida; u zid;*

sredstvo ubijanja: *ciglama: crvenim; u iglama; priglama;*

ubijeni: *žute mu, kosti, hlape u; crvenu, mrlju; se, izvuko; repić; otpuzo, pa se: uvuko.*

Izdvojen događaj što se krije iza tog spleta slika donekle je čitljiv: pod nekakvim je zidom nekolicina ljudi vjerojatno na smrt zatukla nekakvog psa ili, možda, štakora; ili, možda, i guštera.

Ili, »plastičnije«: jedan čovjek žut i brkat, i jedan crveni, te jedan zeleni koji je usto i rogat ko jelen, u sjeni nekog zida ciglama su zatukli možda nekakva

psa ili štakora ili guštera, pa su trag, mrlju krvi, prekrili priglama, i samo je još životinjin repić davao znakove života. Možda skičanje ili cijukanje na koje upućuje fonijska (onomatopejska) podloga rastvorenog znaka *u zid* sugerira moralni stav; možda i ne.

Opis zgrade, oslikovljen, ritmiziran, prema zbilji višednosan, očito se ne vodi logičkom strukturom koja mu — poput gornjeg primjera — može služiti kao podloga; aktualna raščlamba sudara se s logički nemotiviranim stankama (zarezima). Te stanke u strukturu interveniraju nekako izvana, posjedujući značenja afektivno-stilistička (dahtanje, hitrinu radnja).

I dok je informacija o zgodi nezasićena (subjekt i objekt u pjesmi ne nalaze korelata: sraz su nekoliko sinegdoha); dok se raspored teksta osim referencijom vodi i drugim parametrima i svojstvima teksta; dok se na primjer za takvo »drugo« svojstvo može uzeti i konkretno znakovno odnosno ritmičko strukturiranje (kao ritmički — točnije: metrički — uzorak valja prepoznati četverotonsku dominantu u 1, 3, 5, 8, 9, 10, 11. stihu); dok sve to donekle ravnopravno sudjeluje u pjesmi — ali prepoznato i posredovano eventualnim meta-jezičnim opisom kakav se ovdje i obavlja — *senzorna upućenost pjesme na izvanjezičnu zbilju nedvojbeno je, čitljiva od prve*, i to u njezinim subjektima, njezinu objektu, sredstvima i mjestu, pa nam je ustvrditi:

Tvarna, »rječito sačinjena« strana pjesme niz je apartnih slika koje se — dolazeći iz različitih sfera, pa ipak s mogućnošću kolokacije — podvrgavaju općem obrisu sintaktičkog ustroja. Cjelina je ispričana, ali je događaj tek naslutiv, ili točnije: *naslutivi su mu subjekti i objekt, za koje se traže jake asocijacije a ne čvrsti pojmovi izvanjskog svijeta* (nekoliko ljudi, jedan štakor ili pas ili gušter). Bar što se tiče tih dvaju krugova, elementi koji ih označuju »zdihtani« su u cjelinu na temelju međusobna »podnošenja« riječi.¹⁰⁾

Oni se podnose zahvaljujući prvenstveno jednom zajedničkom svojstvu estetske naravi: *da su slike, pretežito slike, pa prema tome u primatelju pobuđuju moć asociiranja, koja sa svoje strane slike ne ostavlja u ras-*

pršenosti, već ih svodi na stanovitu preglednu denotativnu ravninu. Ta ravnina čitljivi je »događaj ubojstva«, u kojemu gotovo najvažniju funkciju ima sinegdohski odnos metonimijskog skupa »pitom« + »repić« + »upu-zo« prema središnjoj (neoznačenoj) slici štakora ili psa ili guštera. No njegove pojedinačne osobine u metonimičnu odnosu toliko su čitljive; metonimične osobine ubijača toliko su čitljive; sredstva ubojstva toliko su čitljiva da posjeduju i samostalnu senzornu egzistenciju.

4.

Sustav slika pruža Pupačićeva već klasična pjesma

MORE

*i gledam more gdje se k meni penje
i slušam more dobrojutro veli
i ono sluša mene ja mu šapćem
o dobrojutro more kažem tiho
pa opet tiše ponovim mu pozdrav
a more sluša sluša pa se smije
pa šuti pa se smije pa se penje
i gledam more gledam more zlato
i gledam more gdje se k meni penje
i dobrojutro kažem more zlato
i dobrojutro more more kaže
i zagrlj me more oko vrata
i more i ja i ja s morem zlatom
sjedimo skupa na žalu vrh brijega
i smijemo se smijemo se moru*

Ritam pjesme, metrički oslonjen o (umjetni) jamb-ski jedanaesterac; ponavljanje (egzaktno: 1. i 9. stih); variranje pozdrava »dobrojutro«; sklad pjesme što kao da je magistrale kakva sonetnog vijenca s pridodanim (umetnutim 9) stihom; dražesna uzburkanost što je učinkuju brojna ponavljanja riječi; sve to »učvršćuje« gradbu ove pjesme, u novijemu nam pjesničkom apo-geju zacijelo jedne od najpopularnijih. No koliko god svi ti poetički aspekti strukture pridonosili njeznoj bitnoj liričnosti; koliko god ona sama primjerno »pri-

lijegala«¹¹⁾ uz najprisniji prikazani svijet; koliko joj god ritam bio doista »osobnom modifikacijom vreme-na«^{11a)} Pupačićeva se pjesma »More« odlikuje ponaj-prije jednim: izrazito senzornom usmjerenošću na iz-vanjezičnu zbilju, usmjerenošću izrečenu uostalom eks-plicite glagolima *gledati* i *slušati* (1, 2, 3, 6, 8, 9. stih).

Osim toga, *sam akt zora predmet je pjesme*. Ona na stanovit način *gleda* i *sluša* samu sebe. Motritelj na more i pomišljeni sugovornik obgrljeni su strukturom; u njoj se nalazi to *gledam*, to *slušam*, pa ono *sluša mene*, pa nagovor *ja mu šapćem*, kažem, da bi se vrhunac te obgrljenosti pokazao u zadnja dva stiha, odmaknućem u nekom višem, općem, epskom zoru:

*sjedimo skupa na žalu vrh brijega
i smijemo se smijemo se (oboje!, A. S.)*

moru.

Dvije su tu dakle razine zrenja: na prvoj razini mo-tritelj (lirsko ja) u subjektivnom je odnosu prema pro-matranu, oslikovljenu moru; na drugoj motritelj i more zajedno čine nanovo motren, nanovo oslikovljen objekt. Put je to rastuće, sebe proizvođače objektizacije, u kojoj se imaginarno oko udaljuje od prosječnoga, ali ga sveudilj u svoj njegovoj protežnosti drži u vidnom po-lju: slike se učvršćuju manifestacijom jednog estetskog načela.

Prva ravnina — koja u slici ne obuhvaća lirsko ja — opis je mora, niz metafora njegova gibanja: more se penje, veli dobrojutro, sluša, smije se, »pa šuti pa se penje pa se smije«, pa zagrlj me. Mogli bismo sve to označiti kao susretišta većeg broja iskaza koji (prešu-ćeni) označuju gibanje mora. Na primjer (nizovi mogu biti beskrajno dugi):

More (valovlje) raste i pada.

Sunce ga pozlaćuje.

More je zlatno (*zlato!*)

More dopire do mene (polijeva me) i kao da me grli.

Podsjeća na dijete (ljubljenu) koje (koja) me grli.

More jest dijete (ili ljubljena).
More-dijete sluša, smije se, grli me.

Ovako (arbitrarno naznačen) put zapravo je dvo-djelan: u prvom dijelu niza fizičke se radnje — valovi, zapljuskivanje obale — postupno personificiraju. U dru-gom, personificirane radnje traže pravi lik svoga vrši-telja; traže svoju pravu tvar-subjekt-metaforu. Ali se taj subjekt u pjesmi ne imenuje, osim jednim izrazom što pripada govoru tepanja: *zlato*. Metafora je to iz svako-dnevno-razgovornog govora.

Takva i njemu slična susretišta iskaza tvore meta-foričku mrežu, u kojoj »veza« (*link*)¹²⁾ *more* i »ekstrem« (*extreme*)^{12a)} *dijete* tvore čitav niz u zbilji prepoznat-ljivih slika, u pjesmi pak autentičnih metafora. A taj niz metaforičkih slika (*more se penje, veli dobrojutro, sluša, smije se, itd.*) *obgrljen je slikom što čini drugu ravninu pjesme*, na kojoj se rav-nini sve zajedno (tj. čitav svijet pjesme: subjektno-objektni) slijeva u jedinstvenu, ponovno prepoznatljivu opću sliku; u njoj se utapa prislan odnos motritelja i predmeta njegova motrenja — mora.

Zaključiti nam je: Pupačićeve slobodno pulsirajuće metafore na planu pjesničkog sloga usredištaju se u općoj slici naznačenoj naslovom; i obratno, opća slika naznačena naslovom parcijalizira se u nizu metaforič-kih presjecišta s konotativnim značenjima. Dinamička statičnost i statička dinamičnost ove pjesme bjelodan su pokazatelj kojim se vodi i izriče i naša uvodna, opća tvrdnja. Pupačić je (uopće) pjesnik prirodnih, pojedinačnih, kontingentnih, jednosmjernih slika.

5.

Na Ganzinoj *Pjesmi blage smrti*, 5¹³⁾ razvidni su posve drugačiji procesi:

Na posve golom tlu nema više milosti

*na posve golom tlu
lice mrtvaca pomaknuto u predio osmijeha*

*na posve golom tlu
lice živih uronjeno u progonstvo*

*na posve golom tlu krvnik umiven
poljupcem žrtve*

*rasprostire se život u nevidljivom
ljudska vjera kruži kao mjera milosti
ljepota svedena na kušnje krug*

*to je zemaljska razboritost kao dobrota
u kojoj se ljubavlju započinje nova žrtva*

*na posve golom tlu
neutaživa rika iz svijeta koji traži nadu*

na posve golom tlu oružje pjeva

*na posve golom tlu
pravda se vratila u izmet preživjelog*

*stran i nepoćudan prostor prelijeće ptica
krilo joj dodiruje sjenu u svijetu*

*na posve golom tlu
naučili smo živjeti uz žrtvu*

Očita je, čitljiva je, tek jedna jedina konstantna, jednosmjerna, zorna slika: *na posve golom tlu*. Ali je njezin izvanjezični korelat lišen protega, kakvoće, dinamike. Kuda se i dokle stere to tlo? kakve je boje, od koje li tvari? kakve konfiguracije? — na ta pitanja ne nâdaje se nikakav odgovor. Ganzina slika o tome nam ne daje nikakvih dodatnih obavijesti. Dapače: pridje-vom »golom« dotad neoznačena svojstva tla još se više lišavaju svake moguće oznake o kakvoći, liku i tvari: golo tlo ne poznaje strukturiranih dodataka. Dapače: prilog *posve* pleonastički potencira (afektivira, bôji stil-ski) već rečenu goloću.

O prostoru što ga s jedne strane omeđuje tlo u predzadnjem se distihu doduše veli da je »stran i nepo-ćudan«. Ali i to su negativne oznake,¹⁴⁾ koje s početnom

slikom uspostavljaju tek odnos postavljen emocionalno: dodatni je to komentar što pripada govornikovu afektivnom stavu, ne referenciji kao planu govora što zahiti jeva posve zasićenu obavijest.

Ritmičkim uzorkom biblijskog podrijetla slici se »na posve golom tlu« — iako protuslovno njezinu značenju — pridružuju stanoviti iskazi drugačije provenijencije i poetičke fakture. Moguće ih je razvrstati u četiri tipa:

a) nekoliko slika: *lice mrtvaca, oružje, izmet, ptica, krilo*. Sve se one međutim metaforičkim putem pretapaju u oznaku nečega neprotežnog: »lice mrtvaca *pomaknuto u predio osmijeha*«; »oružje *pjeva*«; »izmet *preživjelog*«; »krilo... *dodiruje sjenu u svijetu*«. Pravom konzistentnom slikom ostaje jedino »prostor *prelijeće ptica*«. I to je sve: protežnu sukladnost (sposobnost korelacije u slikovnome) posjeduje samo slikovlje *tlo, prostor, i ptica*.

b) arhetipska slika: »krvnik *umiven poljupcem žrtve*«, s metaforičkim preskokom *umiven — poljupcem*.

c) pokreti-metafore: *rasprostire se* (život), *kruži* (vjera), *pjeva* (oružje), *dodiruje* (krilo, ali — sjenu).

d) konceptualni iskazi:

»*lice živih uronjeno u progonstvo*«

»*ljudska vjera kruži kao mjera milosti*«

»*svijeta koji traži nadu*«

»*naučili smo živjeti uz žrtvu*«.

To pridruživanje odaje neprevladane nadrealističke uzore, koji bi principom ulančavanja imali omogućiti i cjelovit slog. Međutim, ritmičko vraćanje slike poslije nekog od ova četiri tipa naslijeđenog ekskurza — od kojih je slikovnoga ponajmanje — poništava eventualnu denotaciju na razini čitave pjesme. Pjesma se iscrpljuje u početnoj, središnjoj predominantnoj slici, koja je snažna i posvemašnja: kao da iskaz bačen na neko zbiljsko »posve golo tlo« biva nepovratno zbrisan vjetrom jednog slučenog povijesnog pada.

Slikovnost kao emanacija forme, kao razvoj svojstava pojedinačnih stvari, kao prijevod njihova života u okružju zadana prostora, gubi svoju »prirodnu« sna-

gu. Nju posjeduje samo *slika koja negira slikovnost*; koja niječe svoj vlastiti senzorni princip. Totalna negacija. Nakon posvemašnjeg gubitka, egzistencija pojedinačnoga više nije moguća.

6.

Horvatićeva pjesma *S koljena na koljeno*¹⁵⁾ dat će slikovnom principu nov sadržaj:

S koljena na koljeno opsjedamo ovaj grad, jurišamo na iste bedeme kunemo iste kule, s koljena na koljeno navaljujemo vatre potkapamo lagume, veremo se ovim tvrđinama, s koljena na koljeno lomimo koplja i teške sprave o zidove. Bilo ih je, kažu stare pjesme, koje su već vidjeli na kulama, no survaše se nazad dolje, pred noge ratnika, kao gromom ošinuti. Tisuću već godina grad je neosvoživ, zidine stoje mada ih nitko ne brani. Sad jurišamo mi još zeleni, namriješe nam u amanet da na glavnoj kuli razvijemo stijeg, jurišamo zakravljenih očiju, oklopi su nam već rdavi od znoja, jurišamo i za žege i za mraza, a zidine stoje silne i stamene, zidine stoje kao i pred tisuću godina. Udarimo, a svatko od nas u srcu huli: ima li iza zidina uopće grad?

Jedna je tu središnja slika u pitanju:¹⁶⁾ *slika grada*. Imenuju mu se dijelovi: *kule, bedemi, zidovi, tvrđine, glavna kula*. Samostalno su to metonimizirane sinegdohe, ali i najnužnije, najškrtnije, najuočljivije obavijesti o središnjoj slici, obavijesti koje ovu oprotežuju, dodajući joj nekoliko poteza: grad se izvanjskom pogledu nâdaje složen od bedema, zida i kula, nad kojima se viši glavna kula, s pomišljenim pobjedničkim stijegom na vrhu. Središnja je slika statična, pridaje joj se malo svojstava, bez drugih je naime oznaka izim onih koje joj naznačuju arhitektoniku.

Oko središnje slike, neprestano u sudaru s njom, porazmještene su pokretne *slike-metonimije* jednoga

kolektivnog subjekta. Lirsko ja govori u množini, pluralno je, s pripadnim metonimijama njegovih napora, djelatnih mu čina borbe na smrt: *vatre, lagumi, koplja, teške sprave, stijeg, rđavi oklopi*. Onda: *mi još zeleni, pa: zakrvavljenih očiju*. Parcijalne slike toga kolektivnog subjekta upućuju se prema središnjoj slici eksplisitivnim radnjama, djelomice oslikovljenima: *opsjedamo, jurišamo, kunemo, navaljujemo (vatre), veremo se, lomimo (koplja)*, od kojih su neke posve zorne, a neke posredno pojačavaju sučeljenost grada i kolektivnog subjekta; središnja slika i uokolne slike u »neprijateljskom« su odnosu. To je odnos statičko-dinamički, ali — za razliku od »prijateljskog« odnosa središnje i uokolnih slika u Pupačićevoj pjesmi — statičko-dinamički u smislu međusobne isključivosti: slike su u stanju napeitosti bez razrješenja (u eventualnoj konačnoj slici). Stilistički, lako bi se moglo iznaći da su tu ključne riječi: (mi) *jurišamo* — (zidine) *stoje*. Ta nerazriješenost ritmički se ponavlja: statičnost-dinamičnost, implicite izrečena glagolima, i ritmička je okosnica pjesme.

Sudaranje središnje i uokolnih slika permanentno je, i nije moguće reći: središnja slika podjarmljuje, smisaono poništava uokolno slikovlje, kao što nije moguće reći ni: uokolne se slike raspršuju asocijativnim putem; one ne posjeduju potencije konotiranja: emblem su jedne tisućugodišnje povijesti. Tvarne su, stamene ako se hoće, kao i središnja slika.

Ali: Horvatićev se pjev uopće zasniva na povijesnoj projekciji. Uzaludan napor osvajanja zidina što vazda i zavazda stoje obilježen je i ovdje povijesnim uvidom: »S koljena na koljeno« dakle od pamtivijeka, u slijedu naraštaja, ili kako se to jednom od ritmičkih okosnica pjesme veli: »već tisuću godina«. To »tisuću« ne izražava određeno razdoblje — denotacijski je plan tek daleka asocijacija! — nego funkcionira kao mitski pojmljena vječnost. Sinegdoha je vremena. Slika o osvajanju grada dakle *per se* je totalizirani simbol apsolutnog vremena (»već tisuću godina«), apsolutnog prostora

(»zidine stoje«) i, ako je moguće reći, apsolutnog subjekta (»mi« koje poduzima sve moguće: od jurišanja pa do survavanja).

Tako se više zorno predstavljenih, »realno« opisanih situacija i zbivanja sjedinjuje, skamenjuje u zgodu nekog apsolutnog sustava. Slike i metafore osobnog i povijesnog uvida, koje su ranije pripadale pjesništvu, pretvorile su se u mjesto pojavljivanja apsolutnog mita.

7.

Kratak sažetak o raščlanjenim pjesmama mogao bi — iz aspekta slikovnosti — glasiti ovako:

Slamnigova pjesma *Ubili su ga ciglama* niz je samostalnih slika jake potencije, koje se — izvanjski vođene ritmom i sintaksom — nadovezuju jedna na drugu posjedujući izrazito tvarnu, »opipljivu« vrijednost. Svaka je od njih središte stanovitog senzornog naboja, one se ukorjenjuju u pojedinačnim stvarima, bićima ili svojstvima; realnosti anti-senzorne naravi — posredovane refleksijom odnosno samo pojmom — prešućuju se do nejasnoće.

Pupačićevo *More* niže slike prema opažljivoj i čitljivoj izvanjezičnoj zbilji. Bilo da su »vjeran« izraz prikazanih stvari bilo pak metaforička presjecišta, one su u izravnoj relaciji prema označenu objektu; na toj relaciji građena je pjesma. Manje samostalne u rasporedu teksta no što su to slike *Slamnigove*, one se podvrgavaju jačoj ritmizaciji stiha te jednoj općoj, obuhvatnoj slici — čitljivu pejzažu mora i čovjeka pred njim. Odatle tim slikama i stanovita naravna konzistencija.

Ganzin tekst operira s jednom jedinom slikom, kojoj se međutim ne naznačuje nijedno svojstvo. To je zapravo slika-neslika: senzorno percipiranje, zor, operira s posvemašnjom nazočnošću predmeta slikovne prikazbe, ali predmeta lišena svake poblize oznake. U kompoziciji pjesme — vođenoj inkantacijom — sudjeluju prividno racionalne, sentenciozne, konceptualizirane me-

tafore. Jer su na stanovit način u strukturnom smislu kontradiktorne svom principu (metafora je izvorno slika, kreće se prostornom imaginacijom), one se uvraćaju u svoj izvor: u početnu, totalnu tautologijski potpunu sliku. Jer je općenita, ona je za našu svijest identična pojmu zbilje što ga pokriva.

Horvatićev tekst *S koljena na koljeno* operira jednom središnjom i s nekoliko uokolnih slika. Podrijetlo ovih drugih poznato je, one čine stanoviti historijski prepoznatljiv sustav emblema. Središnja pak slika — premda zalag čitave epske tradicije — konačnim obratom zodobiva drugačiji smisao, posredovan egzistencijalnom refleksijom. Ta je središnja slika, nadalje, nazočna na epski način: na način odmaka od predmeta, na način podatnosti jednom svevidećem oku.

I središnja slika i one uokolne podvrgnute su pojmu mitskog, statičnog, apovijesnog vremena. Ono se ne imaginira, jer je racionalna kategorija *kath' auton*. Imaginiraju se njegove povijesne manifestacije.

8.

Uputno je sada već jasnu opoziciju prirodne i racionalno posredovane slike promotriti na razini unutrašnje organizacije stiha. Ako je on *per definitionem* ritmička, semantička, sintaktička i fonološka cjelina/struktura, tada je i na izdvojenu stihu moguće obaviti raščlambu slikovnosti, slično prethodnoj.

a) stih Vesne Parun:

Vrijeme hita šumno neznanim ročištima.
(Seobe)¹⁷⁾

na eklatantan način pokazuje napetost između značenja što pripadaju gramatičkoj strukturi i strukturi poetskoj, strukturi koja sposobnosti kolokacije i podnošljivosti svojih elemenata pruža praktički neograničene mogućnosti.

Organizacija teksta — bila ona »logička« ili bila »aktualna«¹⁸⁾ — mora u tom stihu računati s metaforičkim preskocima gotovo u svakom elementu, što će

reći da je svaka čest izričaja bitno novina u odnosu prema očekivanoj predikciji. Subjekt *vrijeme* zadobiva odmah svoj predikat *hita*. Koliko god ta metafora bila ozakonjena u europskom mišljenju već stoljećima, osobito u romantičkom pjesništvu, koliko god ona specificirala (personificirala) ono »prolazi« u bitno budućnosnoj koncepciji vremena, ona je zapravo tek zamišljen *novum* svoga subjekta; vrijeme je naime jedna od temeljnih kategorija, neprotežno je i bez pokreta, bitno neslikovno. Ali ga oslikovljuje (dinamizira) pridodana mu obavijest, predikat *hita*. Pa kada *hita* još i *šumno*, kada se dakle pomišljenoj činjenici njegova antropomorfičkog tijeka pridoda još i oznaka modusa tog tijeka, učinjen je drugi metaforički preskok, koji pojačava senzorno pojmljenu dinamiku temeljne kategorije — vremena. I eto vrhunca: oznaka mjesta u daljnjem tekstu, u daljnjoj predikatizaciji, u traženju jezgre izričaja glasi: *neznanim ročištima*. Izriče se dakle neznano odredište vremenskog tijeka, pa ipak odredište, *ročište*, neko *mjesto* vremena; izriče se njegova *ekstremno odvracena metafora*. U strogo filozofskom mišljenju — na denotativnom dakle planu — takav je izričaj *contradictio in sensu*; u poetskom mišljenju spada u najljepše stihove poslijeratnoga hrvatskog pjesništva.

Tri očita metaforička presjecišta — tri samostalna, oslikovljena obrata prema logičkom mišljenju — upućuju na misao što se nadaje tek naknadnom rekapitulacijom cjeline. Unutrašnje njezine česti — uzete posve samostalno ili u parcijalnoj vezanosti — teže disperziji. Slike stoje same za sebe; raskidajući kauzalno-semantičke sveze, omčđene su vlastitim, jednosmjernim značenjem upućenim na pojedinačnu činjenicu: činjenicu tijeka vremena, činjenicu šumna tijeka, i činjenicu tijeka prema neznanim ročištima. Svaka od njih u stihu posjeduje samostalnu estetsku valjanost.

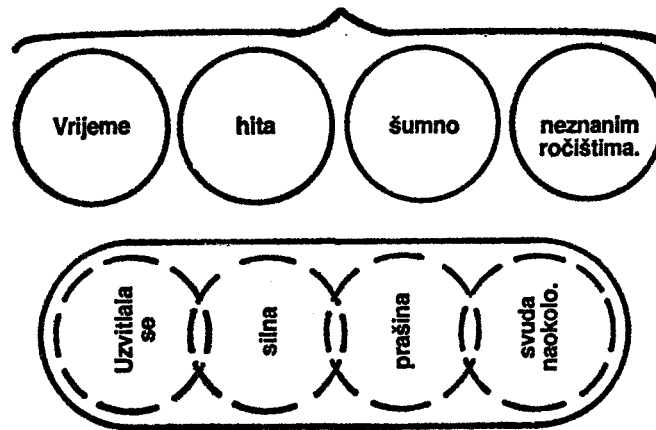
b) U stihu Danijela Dragojevića:

*Uzvitlala se silna prašina svuda uokolo.*¹⁹⁾
razvidno je tijesno suglasje gramatičke i poetske struk-

ture; pružajući čestima neograničenu širinu značenja, poetska struktura svejedno ne niječe gramatičku; podrazumijeva je.

Organizacija teksta — podatna nam na temelju i »logičke« i »aktualne« analize — može se zasnivati na izboru i subjekatske i predikatske skupine, ali u tomu Dragojevićevu stihu neće naići na metaforičke preskoke, što će reći da je svaki element, i u jednoj i u drugoj analizi, u savršenu suglasju sa svakim drugim. Subjekt »(silna) prašina« posjeduje maksimalnu sposobnost kolokacije s predikatom »uzvittala se«; to se zbiva i u obrnutom (»aktualnom«) postupku. Oznaka mjesta »uokolo« (s daljnjim oprostorenjem: »svuda«) prirodno je smještanje imaginiranog zbivanja, u horizontali izričaja pak posve sročno sa svime drugim. Budući da je potpun odslik izvanjezične zbilje, izričaj je u cjelini posve konzistentan, izotopičan, a dijelovi mu se gube u posvemašnjem međuprožimanju vlastitih, pojedinačnih semantičkih polja. Između logičkog i poetskog mišljenja nema prijepornih mjesta, i nije potrebna naknadna rekapitulacija cjeline da bi cjelina živjela: ona je već u pojedinačnome. U denotativnom značenju pojedinačne slike nazočno je denotativno značenje cjelovitog stiha, čitava zgoda, i obratno. Unutrašnji, leksički elementi teže apsolutnom značenjskom stapanju na razini rečenice-stiha. Premda mogu stajati same za sebe, slike svoju punu slikovnost zadobivaju i uronjene u (sintaktički, semantički, ritmički) pojam cjeline; ne kidajući kauzalno-semantičkih sveza, one svejedno nisu omeđene vlastitim referencijalnim značenjem; *svaka posebno i sve zajedno rade na istome*. Izotopi teksta nadvijaju se nad izotopičan stvarni kontekst.

c) Predočimo li krugom semantičko polje pojedine česti, tada bismo mogli pokazati da se sučeljuju dva bitno različita modela:



d) Izdvojen stih, dakako, ne može ništa reći o općim stvarima jedne estetike ili književnog smjera; ili može reći vrlo malo.

Pa ipak, statistički bi se moglo pokazati da pjesnici prije 1960. godine bilježe stihove s mnoštvom pojedinačnih slika, združenih na »nemotiviran« način, ako je ikakva motivacija u gradbi stihova prezentna. Ti su stihovi sastavljeni od česti s mnoštvom metaforičkih preskoka.²⁰⁾ Na primjer:

- Mi smo te zelene oči na grani teških*
rukava,
(B. Pavlović)
- Kad sam bio tri moja brata i ja,*
(J. Pupačić)
- U sivoj boji vremena*
ima jedna stvar,
(M. S. Mađer)
- Pitko je ovo proljeće*
(S. Mihalić)
- Uhvati tu kap vedrine i zadrži je načas*
(N. Milićević)

S druge strane, statistički bi se dalo pokazati da pjesnici oko 1960. i poslije pišu stihove težeći »motiviranoj« zdraženosti slika, okupljenih bilo oko jedne, središnje (koja najčešće fungira kao simbol), bilo oko kakve čitljive zamisli.²¹⁾

Na primjer:

Svijete, stroga sliko što umireš

(Z. Mrkonjić)

More, sav Vid.

(Z. Mrkonjić)

a sa svih strana trusila se zemlja

(I. Zidić)

Vrijeme i prostor zasjedaju na stolici

božanskoj

(N. Martić)

Vrata su se otvorila tek što smo usnuli

(Ž. Sabol)

9.

Sve dosad izrečeno nije specifikum samo hrvatskog pjesništva; nije čak specifikum ni hrvatskoga modernog pjesništva. Strukturalna opozicija slikovno-pojmovno jedna je od onih koje su pjesništvu najsvojestvenije, koje bilo nekim svojim ekstremnim likom bilo unutar jedne jezične cjeline konvergencijom polova obgrljuju svaki pjesnički iskaz, bivajući mu poljem ideacije. Poklapanje iskaza ili pjesme s nekim od polova tog polja ideacije čini »idealno značenje«, »stilski oformljenju« strukturu; rijedak je to čin poklapanja, apsolutnog poklapanja jezične postave i kakva poetičkog načela. Opažamo li — na primjeru naše analize — redukciju slika na tijesnu sročnost dijelova iskaza; opažamo li proces apstrahiranja — proces koji odbacuje logički nenužne i nebitne protege pjesmotvora a zadržava protege logički nužne i bitne; opažamo li izrazitu konceptualizaciju pjesničke poruke, tada možemo ustvrditi da moderno hrvatsko pjesništvo sudjeluje u jednoj od temeljnih zadaća jezika, koja je europska *par excellence*.

Na prijelazu osamnaestoga u devetnaesto stoljeće, na primjer, pretvorbu slikovnoga u pojmovno pjesništvo omeđuju opusi Goetheov i Hölderlinov. I dok je Goetheovo pjesništvo sastavljeno od čvrstih, semantički samostalnih slika, koje u sebi sadrže mogućnost tro-slojne ideacije (slika je naime susretište prirodne, osobnohistorijske i statičkoidejne zbilje u jeziku),²²⁾ Hölderlinovo fenomenologijsko načelo iz pjesme *Mnemozina*: »Znamen smo; bez značenja«²³⁾ reprezentira čitav pjesnički mu sustav, u kojemu se mitski svijet Grka voljnim činom smješta u aktualnu zbilju. Ali taj mitski svijet — opojmljen diskurzivnim mišljenjem — ne može danas ostati apstraktan: on se mora pretvoriti u aktualnu sliku (simbol) pa u fenomenalnoj sferi postati pjesničkim sustavom.²⁴⁾ Tom je kontekstu primjerena i poetička dilema suvremenog hrvatskog pjesništva, o kojoj raspravljaju i ovi reci.²⁵⁾

Ali tu dilemu valja staviti ponajprije u kontekst razmatranja o *mašti* (fancy) i *imaginaciji* (imagination), u kontekst kojemu je konzistenciju i jedinstvo dao analitički i još uvijek aktualan um S. T. Coleridgea. U oštroj oporbi prema empirizmu, unutar kojega je Hartleyeva (Lockeova) teorija asocijacionizma postala podlogom pjesništvu pisanu na način slikovnog pridruživanja, na način fluktuiranja izdvojenih slika, Coleridge u XIII. poglavlju svoje *Biographia Literaria* veli da mašta »nije drugo do način sjećanja, koje se oslobodilo prostornog i vremenskog reda«, pa ono prema zakonu asociiranja »sav materijal zadobiva kao gotov«. Mašti on suprotstavlja »imaginaciju«, sposobnost kreiranja inicijalne ideje u nekom zbiljskom odsliku. Rekli bismo, to je moć njezina uobličavanja, koja se prema Coleridgeu najčišće manifestira u simbolu: »An IDEA in the highest sense of the word cannot be conveyed but by a symbol.«²⁶⁾

Današnja opozicija »slike« i »pojma« približan je ekvivalent Coleridgeovoj opoziciji »mašte« i »imaginacije«; upravo ona, kao psihologijski utemeljena podloga svih duhovnih čina, pa i racionalnih, posljeduje opozici-

jom slikovnog i pojmovnog pjesništva. Ali između slike i pojma kao pjesničkih podloga postoji čitavo jedno translacijsko polje, u kojemu se zbiva jedan proces; njega je moguće slijediti i na teorijskoj i na povijesnoj razini.

Na teorijskoj razini moguće je reći da:

— pjesništvo prije 1960. teži biti semantički polivalentno, ono odustaje od značenjske dovršenosti pa preciznosti cjeline; semiotički govoreći, to pjesništvo teži biti sigmatičkim, zbiva se kao nesputana proizvodnja bitno metaforičkih preskoka unutar globalno odslikane zbiljske zgođe; po svom osobnom udjelu bitno je emocionalno;²⁷⁾

— pjesništvo poslije 1960. teži biti semantički jednovalentno, ono radi na značenjskoj nedovršenosti cjeline koja upućuje na otvorenost simbolizirane ideje; semiotički govoreći, to pjesništvo teži biti oslonjeno o strogo semantičku relaciju, stoga je strože upućeno prema iskažljivu predmetu, prema zrcalnu odsliku zbilje, rušeći metaforu; bitno je racionalno.²⁸⁾

Na razini historijskog udjela:

— pjesništvo prije 1960. pokušaj je oporbe zatvorenosti, totalnoj, institucionaliziranoj, doktrinarnosti, politikom diktiranoj poetici;

— pjesništvo poslije 1960. — zavarano prividom slobode u kojoj se našlo — ostalo je »na posve golom tlu«. Tim ga više karakterizira svijest o položaju, svijest o egzistenciji.

Držim da je to najbolje izrazio Željko Falout, stihovima:

O bože bože
Zar ćemo zaista filozofirati
Zar smo toliko neprisebni
I mutni i nikakvi
Tako nisko
Zaista nisko pali

A sve je počelo s jednom gorčinom.²⁹⁾

Bilješke:

- 1) Osim u novinama, u kojima »Razlog« i danas znači samo naslov vitalne mu Biblioteke, a tek rijetko i jedan pjesnički pokret, na prešućivanje posljednjih dvaju desetljeća hrvatskog pjesništva nailazimo i u najmjerodavnijim priručnicima za javnost, škole i sveučilišta.
- 2) Ispitivanjima ovakve vrsti bavi se npr. Tomislav Ladan. Ta ispitivanja dovode ga npr. do ovakvih zaključaka: »Gotovo isključivo subjektivna i intimna, tematika je intonirana nihilistički, pesimistički, rezignirano, desperatno. Apsurdizam-pesimizam-nihilizam inače je jedna od ključnih značajki hrvatske poezije za posljednjih tridesetak godina.« — Vidi članak *Opisni katalog nove lirike*, »Encyclopaedia moderna« br. 23, 1973, str. 58.
- 3) Temeljitu: stručnu, znanstvenu i kritičku analizu te čimbenice — na metodološki u nas nov i samosvojan način — obavio je Zvonimir Mrkonjić u knjizi *Suvremeno hrvatsko pjesništvo 1*, naklada Biblioteke »Kola«, Zagreb 1971. Na nju je povremeno ukazivao i Vjeran Zuppa u obje svoje knjige: *Isprika za pjesmu* (1966) i *Lirika i navika* (1970).
- 4) Vidi: Leo Gabriel, *Integrale Logik*, 1965.
- 5) Martin Heidegger, *Doba slike svijeta*, prev. B. Hudoletnjak, Razlog, Zagreb 1969, str. 23.
- 6) Vidi: Nikica Petrak, *Razgovor s duhovima*, Razlog, Zagreb 1968, str. 6.
- 7) Vidi: Gustav H. Blanke, *Einführung in die semantische Analyse*, Hueber Verlag, München 1973.
- 8) Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Kröner, Stuttgart 1969, str. 90.
- 9) Ivan Slamnig, *Aleja poslije svečanosti*, Matica hrvatska, Zagreb 1956, str. 41 (prvi put je pjesma objavljena u časopisu »Međutim«).
- 10) Usp. G. H. Blanke, *op. cit.*, str. 26: »Die rationalen Kategorien der Grammatik erzeugen die syntaktischen Strukturen, während die einteilenden Kategorien der Lexis die syntaktische Verträglichkeit der Wörter bestimmen und dafür sorgen, dass die wohlgeformten Sätze auch bedeutungshaft sind.«
- 11) i 11a) Termini Emila Staigera iz *Osnovnih pojmova poetike*.
- 12) i 12a) Termini što ih — kao lingvistički preciznije — umjesto tradicionalnih Richardsovih (Johnsonovih) tenor i vehicle rabi Winnifred Nowotny u knjizi *The Language Poets Use*, The Athlone Press Univ. of London, 1962.
- 13) Mate Ganza, *Trg dobre smrti*, Razlog, Zagreb 1964, str. 25. (Pjesma je prvi put objavljena 1963.)
- 14) Usp. kategoriju negativnosti kao imanentnu označavanje suvremenog pjesništva u: Hugo Friedrich, *Struktura moderne lirike*, Stvarnost, Zagreb 1969, str. 9, 73, 109, 134, 142 i 180.

- 15) Dubravko Horvatić, *Bedem*, Naprijed, Zagreb 1968, str. 44. (Prvi je put pjesma objavljena u zbirci *Groznica*, 1960.)
- 16) To »u pitanju« valja shvatiti i doslovce, onako kako i sama pjesma svojom zaključnom »hulom« pita u gradu, dvoji o njegovoj egzistentnosti. Ali ta sfera problema pripada egzistencijalnoj analizi, od koje nam se tijekom ovog ispitavanja valja suzdržati.
- 17) V. Parun, *Pusti da otpočinem*, 1958.
- 18) Usp. Josip Silić, *O jednoj mogućnosti organiziranja vezanog teksta*, u knjizi grupe autora *Izborna nastava u gimnaziji*, izd. Zavoda za izdavanje udžbenika, Sarajevo 1973, str. 145—165.
- 19) D. Dragojević, *U tvom stvarnom tijelu*, Naprijed, Zagreb 1964, str. 16.
- 20) Zanimljivo je da su ovom tipu pjesništva, s »alogičkim« načinom pridruživanja leksičkih elemenata, kritičari i onda i danas podarivali veću pozornost. Bitno *nejasno*, to im se pjesništvo činilo »jasnim«; bitno *slikovno*, ono im je »govorilo«; bitno *metafizično*, činilo im se svakodnevno — »logičnim«.
- 21) Zanimljivo je da su ovom tipu pjesništva, s više manje *logičkim* načinom pridruživanja leksičkih elemenata, kritičari i onda i danas podarivali manju pozornost. Bitno *jasno*, to im se pjesništvo vidjelo »nejasnim«; bitno *pojmovno*, ono im »nije govorilo«; bitno *otvoreno* (prema jeziku i zbilji) vidjelo im se »nelogičkim«, pa i »izmišljenim«, tzv. »filozofiranjem«.
- 22) Vidi: Walther Killy, *Wandlungen des lyrischen Bildes*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1971. str. 25.
- 23) Fr. Hölderlin, *Kruh i vino*, prev. Z. Mrkonjić, Razlog, Zagreb 1969, str. 95.
- 24) Usp. W. Killy, op. cit., str. 32: »Hölderlin erblickt in der Mythe ein Bild, die sinnfällig-anschauliche Vorstellung, die sich der Mensch von der höheren Zusammenhängen und Gesetzen dieser Welt macht, weil er sie mit dem Denken allein nicht zu ergreifen vermag. Der Gedanke erschöpft die Unendlichkeit des Lebens nicht. *Der Begriff... vermag nicht zu genügen, weil die Zusammenhänge, insofern sie wirklich und geschichtlich wurden, niemals ohne einen besonderen Fall, niemals abstract gedacht werden können.* Er verlangt nach einer *Vorstellung*, er muss auf eine sinfällige Weise in die zeitliche Wirklichkeit eintreten...«.
- 25) Da su na pjesnike »krugovaše« utjecali pjesnici pretežito »slikovni«: Lorca, Majakovski, pa Eliot, a na pjesnike »razlogaše« npr. Rilke, Hölderlin, Char, Michaux (dakle pjesnici pretežito »pojmovni«) — o tome se na komparativistički način u publicistici i u novinstvu govorilo već često, i uglavnom istinito.
- 26) Svi navodi uzeti su iz knjige R. L. Brett, *Fancy and Imagination*, The Critical Idiom, ed. John D. Jump, Methuen & Co., London 1969, str. 43 i 46.
- 27) Usp. D. Delas & J. Filliolet, *Linguistique et poétique*, Larousse, 1973: »La métaphore, en poésie, n'est pas un moyen de réaliser des effets; elle vise avant tout l'expression des émotions. L'appréhension sensible du monde ne pouvant se manifester dans le système logique et institutionnalisés du code recourt à la métaphore...«.
- 28) Usp. stih Zvonimira Mrkonjića u knjižici *Puncta*, Zagreb 1971. »Svjetlo ili tama, svejedno — rasapom metafore«.
- 29) »Razlog« br. 10/1962, koji u izboru Vjerana Zuppe slovi kao stanovita antologija tadašnjih mladih pjesnika.

DŽIVO BUNIĆ VUČIĆ U ZRCALU METAFORE

Milanu Ratkoviću

1. *Prethodne opaske*

Zacijelo jedan od najznačajnijih opusa sveukupne hrvatske književnosti, lirika Džive Bunića Vučića zapravo je malo poznata: površno joj je naime poznat temelj i poetički obris. Pa stoga i kritike i studije o njemu znače više pokušaj animacije negoli temeljite razudbe jednoga književnog organizma koji, biva, tone u prošlosne tmine iz kojih ga valja »historijski objasniti«. I tako, iz tih tmina, on neprestance izranja poput drhtajâ nečiste savjesti.

Ta svilenkasta mreža nježnih versa; ta lomna gradba kao izvedena preciznošću kakva dugovjeka modelara, u čije su se prste uvukle mikrokozmičke konstruktivne sile; ta plandovanja igračke smionosti i mislilačkog poniranja u nepoznate sveze stvari; ljupki ti osmerci i odmjerenim hodom izvagani dvanaesterci, smiješani od tvári što se iz govorne mase izlučuje alkemijom otajnih procesa, znak su tijesne sukladnosti poetičkih predložaka, živa govora, važnih događaja čovjeka i svijeta i, ne na kraju, povijesne zbilje izražene zapisima nasmiješenim i bitno nepretencioznima. Spoznaji povijesti, naime, ne mora pripadati nužno sumorno lice. Tragička joj igra nipošto nije strana.

Nije kritička, književnopovijesna i teoretska misao pred tim opusom ostajala nijema. Ali je, priznavajući mu značaj i veličinu te dosege i povijesnu smještenost, odveć često ostajala zatečena vlastitim otkrićima. Kao

da se plašila prepoznate ljepote, ona je češće tražila razloge vlastitoj nevjerici negoli razloge svomu — izborom već unaprijed pokazanu — povjerenju.

Ta je nevjerica, dakako, bila implicitna »rabljenim« metodama i njima posljedomanim kritičkim sudovima; ali budući da su te metode (komparatističke, ideološke, normativnoestetičke) svojim aparaturama željele, dapače htjele, demistificirati nešto što mistificirano zapravo nikada ni bilo nije,¹⁾ promašivale su ono što bi im imalo biti prvo područje »operative«: stanovitu impersonalnu, rječito sačinjenu strukturu te njoj primjeren, dapače jedini pripadni joj prostor; pretpostavljeno posvemašnje funkcioniranje pjesničkog govora unutar tekstova realiziranih u skladu s vladajućim smjernicama pisanja vlastite epohe.²⁾ Pa su rečene metode, promašujući ga, to djelo visoko kultivirana govora ovako ili onako osporavale.

- 1.1. **Osporavanje komparatističko.** Malo su kojemu opusu starije hrvatske književnosti tradicionalistički (filološki i motivički usmjereni) komparatisti učinili veću nepravdu negoli opusu dubrovačkog majstora. Poneseni strašću smrknuta detektiva, u ponajljepšem su hrvatskom lirskom kanconijeru obavili temeljitu premetačinu, pronašli u njemu pohranjene dragocjenosti te Lirika proglasili gotovo lupežom, koji da je svoju skladnu palaču i sav imutak izgradio iz tuđeg mramorja.

Počelo je s plamenim uvodnikom u prvo izdanje *Plandovanja* M. Pucića: »Vučićević i Anakreon, to su dva brata; stari Trakjanin i mladi Dubrovčanin, to su dva suvremenika, dva ispovijedaoca iste misli, dva sveštenika istog hrama, hrama spoljašnje prirode a boginje hore.«³⁾ I dok to Puciću služi kao naznaka tematskog prostora unutar kojega se zbiva Bunićeva svečanost riječi, F. Kulišić prvi počinje upućivati na ono najlakše: na talijanskog pjesnika Gabriella Chiabrera (1552—1638) kao na izravan Bunićev uzor, preko kojega da je Bunić asimilirao i Anakreonta.⁴⁾

Detektiranjem Ivana Kasumovića⁵⁾ pozitivistička oholost postaje već pravim vodičem. Osim što Kasumović izravnim uspoređivanjem, ne svaki put uvjerljivim, u Bunića detektira ugledanje na: Anakreonta, Anonima iz Palatinske antologije, Klaudija Klaudijana, Horacija, Marcijala, Tibula, Ovidija, Propercija, Teokrita i Vergila, on i tonom pokazuje na to, kako mnije da je posrijedi gotovo nečasna rabota. Npr.: »Pjesma (riječ je o pjesmi *Sved lakoma vila ova* (42),⁶⁾ A. S.) je dakle Bunićeva kontaminacija i motiva i pjesama, koje su mu bile izvor tako, te u sadržaju čitave pjesme Dživa Bunića nema ništa znatnije, što bi bilo njegovo.«⁷⁾

I dok Kasumović more usporednih navoda niže e da bi — u prikrivenoj polemici s Kulišićem — pokazao kako Bunić nije imitirao Chiabrera već Chiabrerine (klasične) uzore, nakon čega ni ne pokušava, a na razini ondašnje naše znanosti to ni ne može, objasniti *načelo ugledanja kao načelo stvaranja u renesansi*, dotle D. Pavlović⁸⁾ — navodeći Bunićeve izravne »uzore«: Zlatarića i Ranjinu, pa Petrarku, Chiabrera, Marina (njega Pavlović neprestane prekršćuje u Marini) pa Tommasa Stiglianija, Scipiona Gaetana, Paolija i Francesca (*sic!*) della Valle — hoće kazati kako je Bunić Vučić »najviše učenik Marina i njegove pesničke škole.«⁹⁾ Na temelju ne osobito podrobno obavljene analize uspoređenih navoda Pavlović izražava ovakvu radikalnu sumnju: »Pitanje je samo da li se u Bunićevoj ljubavnoj poeziji, i pored sve njene zavisnosti od suvremene talijanske lirike, mogu naći i elementi samostalne tvoračke moći našega pesnika, i da li se za njega i dalje može reći da je 'najbolji dubrovački liričar XVII veka'.«¹⁰⁾ Ali on u negaciji ide i dalje: diskvalificira sam manirizam (Pavlović ga poznaje samo u varijanti *marinizma*, što je i razumljivo, jer Curtiusova istraživanja o manirizmu još nisu bila poznata, a nekmoli uzdignuta do značaja književnog razdoblja u djelima Hockeovim), pa u zaključku svoje tek površno prigušene paskvile izrijekom diskvalificira sve što je u tom stilu Bunić napisao: »Ovakvih i sličnih pesama u kojima se neprestano prepliću i smenjaju Bunićeva prirodnost i neposrednost sa izveštače-

nošću i nategnutošću marinističkog pesničkog stila ima poveći broj, i one mogu poslužiti kao lep primer koliko jedna rđava pesnička škola može štetno delovati na jedan inače dobar pesnički dar, kakav je imao naš Bunić.«¹¹⁾

- 1.1.1. Nije komparatistika u krivu polazi li od očitosti; no je nedostatna odustane li od *funkcije* pretragom uočenih »posuđenih« česti. Nije moguće opovrgnuti Bunićeve pozajmice iz Petrarke, Marina, Chiabrere i drugih, pa ni iz pjesnika klasične starine. No tu je posrijedi samo tematski i versifikatorski plan. U *Plandovanjima* je Ž. Čorak pronašla dapače i slobodan prijevod (*Čim gledam ja ružicu*, 29) anonimna pjesnika iz jedne od zbirki madrigala Gesualda da Venosa.¹²⁾ Nadalje, da se Bunić s jedne strane oslanja na izgrađen pjesnički jezik starih hrvatskih pjesnika, a s druge na suvremene mu i nešto starije (tada glasovite) talijanske maniriste, pa i na Petrarku,¹³⁾ s treće pak strane na renesansom oživljene klasike,¹⁴⁾ to niti je potrebno opovrgavati niti pridavati tomu pretjerano veliko značenje, bar ne danas. Bunićeva je to prednost, nikako nedostatak. Teme, motivi, oblici, često i sami postupci bili su naime u književnosti srednjovjekovlja, renesanse i njezina zalaska, manirizma, isprepleteni toliko, da *originalnost kao kategorija književnog izraza jednostavno nije postojala*. Autorstvo bijaše dičnom *vještinom*, nasljedovanje pak glasovita književnog predloška bijaše ravnopravno nasljedovanju same prirode. Renesansna *imitatio* tako je u svom okružju obuhvaćala sveukupni književni život, ne samo odnos pjesnika prema kadriranu i oslikovljenu pojmu zbilje. I to je načelo vrijedilo od Italije do Engleske, od Francuske do Poljske, od Katalonije do Njemačke, od Hrvatske do Španjolske. Riječ je dakako o svima poznatoj zajedničkoj topici, o *nasljeđu europskog sredovjekovlja*, te o njemu pripadnim tipovima izlaganja, sredstava i oblika. Prokletstvo izvornosti izraza još nije mučilo pjesnike. Pa zašto bi Bunić, u historijski donekle retardiranom životu dubrovačkom, morao polagati književnoj povijesti račune s »ugledanja«? Chiabrera na primjer sam imitira Hora-

cija, Pindara, Anakreonta i Teokrita; on, slavljn kao moderni Pindar, neke tipove stiha preuzima od pjesnika francuske Plejade. Marina uloga gotovo da je identična. I on bijaše »katalizatorom« o kojemu u eseju *Tradicija i individualni talent* govori Eliot. Književnost kao pojava duha (povijesti, društva, ili općeg pojma forme) implicira neke vlastite zakonitosti (zakonitosti jezika, ako se hoće), koje su u svakom pogledu ravnopravne zakonima sačimbenih sposobnosti kreativna pojedinca. Tek njihovo međudjelovanje uzrokuje niz prepoznatljivih mijena, niz što ga zovemo književnom poviješću.

Premda individualnim prinosom manirist, po općim značajkama književne mode i života Bunić nastavlja na renesansnu praksu. *Odatle se nasljedovanje zbilje u njegovim djelima sve većma transformira, ali mu u književnoj praksi ono i nadalje ostaje prvotnim načelom*.

- 1.2. **Osporavanje ideološko.** Pisanje o pjesničkim pojavama nacionalne književne povijesti često stoji pred teškoćama posve praktičke naravi. Jedna od tih svakako je nelučenje kulturoloških, socioloških, civilizacijskih i političkih aspekata kakve književne činjenice oč aspekata eminentno književnih. Pa kada u središtu pozornosti nije književna činjenica — oko koje bi se tek naknadno imali okupiti svi ostali objašnjujući elementi njezina znanstvenog statusa — već je naprotiv u središtu pozornosti poneki od njezinih historijskih uvjeta, dolazi do poznate karike pozitivističkog lanca, u kojemu povijesni uvjeti definiraju činjenicu, svakako uvjetujući i njezinu vrijednosnu razinu. »Slučaj Bunić« nikako nije iznimka. Valja reći da je zamučivanju problematike njegova pisanja uvelike pridonijelo njegovo plemićko podrijetlo i njegovo rodoljublje te, ne na kraju, njegova religiozna usmjerenost. Miješanju planova nisu se oduprli ni najzaslužniji istraživači. Tako na primjer R. Bogišić, u tekstu koji globalom govori i o Buniću, veli ovako: »I barok u Hrvatskoj vidljivo je klasno obo-

jen. Vraćanje na stare predrenesansne duhovne vrednote i izživljavanje u krajnjem formalizmu pogodavalo je konzervativnom ustrojstvu dubrovačke vlastele i hrvatskog plemstva uopće.¹⁵⁾ S obzirom pak na katolički crkveni institucionalizam govori I. Slamnig: »Diktat Crkve, međutim, djeluje i na samu strukturu pjesničkog djela izazivajući pokoravanje ili izigravanje. *Barokna lirika* nastavlja na liriku renesanse, a neke njene poetičke elemente mogli bismo slijediti i dalje... (...) Atmosfera pritiska Crkve dovodi do toga da ljubavnu liriku treba shvatiti kao utočište od toga pritiska...«¹⁶⁾

1.2.1. Što se tiče ideoloških osporavanja, ona su u svakom slučaju izvanknjiževne naravi, i na njih se ne bi trebalo obzirati kad u slučaju Bunićevu ne bi posebno promašivala: specifičan klasni ustroj Dubrovnika — netipično feudalistički — i njegovu posvemašnju pripadnost zapadnome duhovnom krugu književnopovijesno mišljenje moralo bi tek podrazumijevati, te ih na stasovit način u vlastitoj perspektivi date povijesne zbilje prihvatiti kao konstante koje nisu »uvjetovale« baš ništa posebno. U toj perspektivi stvari bi možda mogle izgledati ovako:

— Dubrovačko *plemstvo*, a ne puk, stvaralo je svoj, u leksičkom smislu puristički tip književnog jezika, i taj jezik, samo takav, uspio je generirati liriku koju zovemo »dubrovačkom«, i koja slovi kao dio jedne od najranije izgrađenih slavenskih književnosti uopće. Taj se jezik s jedne strane izgrađivao na temama i motivima internacionalnog (a to će u to doba reći: latinskog i talijanskog, rijetko i grčkog) književnog standarda, a s druge se strane temeljito razlikovao od pučkog govora koji je bio skloniji prihvaćanju živog talijanskog leksičkom okupacijom i dominacijom; osim toga, dubrovački su književnici njegovali jednom već stečen život oblika, zajednički svim hrvatskim piscima, jer je bio naslijeđen predajom. I taj oblik uvelike je utjecao na punistički izbor jezičnih sredstava.¹⁷⁾

— Svi su dubrovački pisci prve pole 17. stoljeća više ili manje vjerski usmjereni, ali ne prisilno, i ne organizi-

rani u kakvoj *ecclesia militans*. Valja pripomenuti upravo činjenicu da Bunić, kao ni nekoliko godina stariji Gundulić, institucionalno nije mogao biti isusovački đak.¹⁸⁾ Isusovci su se tek 1658 — dakle u godini Bunićeve smrti — konačno nastanili u Dubrovniku te preuzeli brigu oko školskog, tj. vodećeg oblika duhovnog života u Gradu, imajući prije toga tek povremene, u svakom slučaju nestalne misije i rezidencije (1604—1608, 1609—1612, 1620—1638),¹⁹⁾ sve dok ih 1658. Vijeće nije pozvalo da preuzmu školu.²⁰⁾ Prije toga dolazili su, danas bismo rekli, »pojedinci«, među njima i Kašić, koji zaočelo nisu mogli nastupiti institucionalno. U Dubrovniku im dapače i nije bilo sigurna opstanka. Tako M. Vanino, pišući o pokušajima da se »Ratio Studiorum« promakne u opći pedagoški standard veli: »Iz hrvatskih krajeva imamo primjer u Dubrovniku u prvom deceniju XVII. stoljeća, kad su Oci nemajuć nužnih sredstava za život stali primati od đaka školarinu: Aquaviva je to odlučno zabranio kao zlorabu i naredio, da Oci odmah napuste Dubrovnik, ako nemaju od čega živjeti.«²¹⁾

Iz svega proizlazi, da bi i za Bunića valjalo kazati, kako se nalazi u posve zadanim uvjetima života, koje valja prihvatiti kao historijsku datost, bez ideoloških posrpnosti, koje samo izbjegavaju puno važnije aspekte njegova djela.

1.3. **Općenitost kategorije »dvojstva«.** Dživu Bunića Vučića ponekad se proglašuje baroknim pjesnikom. I to je uvelike točno. Od mnogih odrednica baroka ona o prostutožernosti, dvojstvu i suprotnostima — uz obavezno »nagomilavanje« — doista je primjenljiva na dubrovačkoga pjesnika s darom pozlaćenih riječi u ustima. Doduše, barokne se crte mogu više nalaziti u *Mandalijeni pokornici*, u *Nadgrobnicama*, uopće u pobožnim i prigodnim pjesmama, negoli u značajnijem dijelu njegova pjesništva, u *Plاندovanjima*. I to zato, jer *Plاندovanja* iskazuju veću unutrašnju napetost jezičnih elemenata,

kojoj općenite teorije, akoprem i preuzete iz širih područja znanstva, uglavnom mogu postaviti tek vrlo mutan obzor.

Dualizam ispraznosti — onog osjećaja *Memento mori* i *vanitas vanitatis*, one zasanjanosti u lažnom zlatu — i punog života u Duhu, konačno Bogu, ili pak u zbilji rasuća svih fenomena opstanka, dualizam što ga ustanovljuje sukob življene prolaznosti i neživljene vječnosti; dualizam ljepotna sna i groboduhe jave; sve je to zacijelo nebosklon na kojemu se Bunićevo djelo ocrtava sa znatnom koagulacijom strukturnih mu elemenata, ali istodobno i nebosklon koji ne uzima u obzir jezičnu konkretizaciju; Gundulić, Bunić, Palmotić i Đurđević bit će po nečemu apsolutno izjednačeni.

- 1.3.1. Takav pristup na temelju apstraktne općenitosti opravdan je u slučajevima jasnog očitovanja Bunićeve katoličke gorljivosti. U slučajevima dakle jasnog tematskog i idejnog plana. Ali će taj pristup istodobno nezamijetiti ono mnoštvo sitnih pojedinosti, upravo mnoštvenost metaforičkog i metonimičkog načela, onaj niz analogija i alegorija uzdignutih na razinu (rekli bismo) bitnih značajki teksta; previdjet će međuodnos unutar strukture, koji *temeljiti je no išta drugo* izručuju djelo književnopovijesnom obuhvatu. Ako je dakle Bunić barokni pjesnik, to valja prepoznati u dotičnim elementima strukture, od kojih onaj najuočljiviji: idejna usmjerenost, ne mora biti i najbitniji.

- 1.4. **Osporavanje normativnoestetičko.** Pavlovićev stav o »rđavoj pesničkoj školi« koja da može »štetno delovati na jedan inače dobar pesnički dar« implicira i jedan stav prema (komparativistički nazvanu) planu recepcije, koji bismo uglavnom mogli nazvati naivnom vjerom u neporecivu, ničim zamućenu, samosvojnu originalnost: kompozicije, teme, motiva, stila, pa konačno i izbora leksika. I premda je korijen tog stava u romantizmu, on punu estetičku potvrdu zadobiva u Crocea, koji je umjetnost spašavao pred Hegelovim monističkim panlogizmom, za koji je umjetnost »bitno prošlost«. Pa je

za Crocea umjetnička spoznaja u svojim najčistijim elementima fantazija koja da nalazi svoj jezični izraz, ne jezik doveden govornom aktualizacijom ili nekim sustavom znakova do oblika. Posve je naravno da je u Crocea manirizam morao proći loše. Maniristička konstruktivistička orijentacija, ta *maniera serpentinata*, izjednačavanje plana izraza i plana sadržaja, njegova izvaganost, recimo to semiološki, semantičke (sigmatičke), interpretativne i aktualizacijske protege, morala je kritikom u kojoj se isticao samo čitljiv semantički plan biti zapravo odbačena. Ako je tema »sensualismo« a stil »ingegnosità«²² (ako je, prevedimo to i posprdno, tema ono trivijalno a stil ono smušeno), tada se oni pred »istinom umjetničke spoznaje« sa svoje nereflektirane, Pojmom neposredovane opstojnosti odnosno sa svoje izvještačenosti pokazuju inferiornima u odnosu prema višim zadaćama umjetnosti, zadaćama uglavnom idealnim, što bi imale participirati u Duhu.

Takvu ili njoj sličnu egzegezu iz sheme velikog estetičara — posljednjeg u nizu što ga započinje Baumgarten koncepcijom o *scientia cognitionis sensitivae* — podrazumijevali su u književnoj kritici svi »primijenjeni« kroćeanci; dakako i hrvatski (npr. Haler). *Ali je njihova ovisnost prema Sistemu velikog Talijana svakako veća no što je to slučaj s Bunićevom ovisnošću o Marinu i marinizmu*; iako termine preuzimaju posredno, često i iz *n*-te ruke. I jedini je Kombol upućen u stvar: ne samo što, valorizirajući opuse hrvatske književnosti, poznaje predležeći sustav, nego ga dapače, s obzirom na potrebu odvajanja umjetničkog od neumjetničkog u sveukupnoj hrvatskoj književnoj tradiciji primjenjuje dosljedno i sa stanovitom kroato-zatajom.²³ Ali su tijekom njegove »akcije čišćenja« najlošije prošli baš oni najveći, pod pretpostavkom da je nepjesnicima doista mjesto za vratima pjesništva, kamo ih je on i smještao. Loše je »prošao« i Dživo Bunić Vučić. Apostrofirajući mu »dar« (kao i Pavlović), Kombol za *Planđovanja* dobroćudno veli: »Takav je laki ton potpuno odgovarao ovoj galantnoj, nasmiješenoj i zapravo nepretencioznoj poeziji, u kojoj doduše nema ni mnogo

varijacija ni mnogo dubljine, a ni mnogo originalnosti, ali kojoj su ipak u nekoliko sretnih časova kumovale Gracije.«²⁴)

Zanimljivo je da Kombol i situacijom i stilom uvelike podsjeća na najvećeg talijanskog kritičara 19. stoljeća, na učitelja Croceova, na Francesca De Sanctisa. U analognom slučaju, pišući npr. o Marinu, u istoimеноm poglavlju, De Sanctis kasnije definirani smjer *manirizma* opisuje ovako: »A Marino je bio um toga stoljeća, samo stoljeće u najvećoj snazi i jasnoći svoga izraza. U njega je bila bogata i hitra mašta, lakoća shvaćanja, muzikalno uho, neiscrpno bogatstvo oblika i načina; ali zato nikakve dubine i ozbiljnosti osjećaja, nikakve vjere u bilo kakav sadržaj. Za njega, kao i za njegove suvremenike, problem nije bio što, nego kako.«²⁵)

Motivika, na kojoj osobito inzistira i njemačka slavistica Renate Lachmann-Schmohl, u sličnom će smislu utjecati na kritiku: »Das Galante — veli Lachmannica o Buniću — hat das Metaphysische übertüncht.«²⁶) Kao da galantnost ne može biti i metafizična; i kao da je pjesništvo metafizično samo temom, ne i čitavom strukturom!

Kombolova kročeańska redukcija hrvatskog manirizma na »domišljatost« stoji na početku tonom i smislom sve strožih ocjena, koje su, uvažavanjem sve veće uloge društvenoklasnih okolnosti, na primjer u R. Bogišića, zadobile ovakav pejorativan ton: »Marinistički pjesnik gleda prvenstveno na efekt, na izvanjski oblik, na igru koja ima svjedočiti o njegovoj domišljatosti.«²⁷) Ili, u zapravo vrlo točnoj slici, samo s prizvukom nekog žaljenja što je tako: »Osnovno obilježje ove nove poezije (riječ je i o Buniću, A. S.) bila je važnost i uloga koja se podaje riječi. Bujna rječitost, blistavi i kićeni oblici, ponavljanja, antiteze, retorička pitanja i druge izražajne domišljatosti bila su sredstva kojima su pjesnici nastojali zaokupiti pažnju čitalaca. Redovita i uporna oratorsko-verbalna ekstaza trebala je da potencira doživljaj da ga učini vjerodostojnim, bližim, neposrednijim.«²⁸)

Samo što taj stav — stav koji tvorbenim pjesnikovim moćima i *sačinjanju* hoće pridati drugotno značenje — proizlazi iz onih sfera znanja, koje za umjetnost, umijeće, manirističku *ars* ako se hoće, nisu bitne jer su ljudskim opstankom zakonite; proizlaze na primjer iz sfere društvene smještenosti i sfere pjesnikove doživljajnosti.

1.4.1. Uporaba »figura« i »tropa« stvar je pjesničke »domišljatosti« — upravo: oni »ukrašuju« tekst onda — kad je diskurs organiziran prema načelima logičkog, gramatikaliziranog poretka, te odgovara predmetno-logičkoj zbilji, njezinu strogom vremenskom i prostornom rasporedu što ga na semantičkom planu implicira tekst. Dakako, ontološke koncepcije jezika (Nietzsche na primjer) ni tu neće praviti ustupaka: sveukupni jezik u biti je metaforičan. No pretpostavlja li se književnom teorijom kakav dovršen, ograđen, potpun svjetonazor, kojemu bi imao odgovarati stanoviti općeiskazujući »stil« — a takav bi stil po općim značajkama imao biti upravo klasičnorenasanski, s njegovim najvišim odjelotvorenjem u slikarstvu — tada metaforika igra ulogu parcijalnog, trenutnog, svakako zavodljivog pokretača »vertikalnom« odstupanju od logiciteta, koje se začas vraća u horizontalu »normalnog« govora. Metafora je u funkciji trenutna bljeska kakva drugog odnosa od onog što ga oku i mišljenju nudi logiciziran predmetni i duhovni svijet. Ona je »decorum« ciceronskog i kvintilijanjskog »jasnog« sloga.

Međutim, ukine li se taj logicitet u općoj (svjetovnoj) podlozi mišljenja; izgube li se, kakvim historijskim ili individualnim obratom, pretpostavke sveobjašnjivosti; postane li zbilja toliko odmaknuta subjektivnom govoru da počne pripadati *nespoznatljivu* Demijurgu: Bogu, Povijesti, Nužnosti, Logosu; tada na scenu književnog opisa istupa samo onaj svijet, koji je dostupan začinjavčevu misaonom djelokrugu. On sam biva *deus in terris*, gospar *svoga* iskazljivog dijelka svijeta, kakva njegova kadra. Bez jake (ontologijske, mitske, vjerske) duhovne podloge, pjesnik je proizvođač znakovlja koje se ne mora neophodno relacionirati prema općerazumljivoj semantici. (Bunićeva metafori-

zacija jednostavan je »bijeg« od priprostog, bogom posvećenog, »uzdisanja za vilom«, ostavljajući motivičare u zrakopraznom prostoru!) Maniristički pjesnik (jer ovdje je svakako o njemu riječ — svakako ne o mariniističkom, ili ne posve o njemu!) proizvodi znak — strukturu koja dolazi u složenije i slobodnije odnose prema drugom i drugačijem znakovlju, te svoju »poruku« nosi već samim *drugačijim odnošenjem*. I ta sloboda i složenost može biti neograničena, sve do tamnog pjesništva jednog Góngore na primjer.

Odatle je i Bunićev maniristički sloj sve prije nego li puka domišljatost. *Njegova je metaforizacija zakon njegove povijesne epohe, i upravo ga metafore karakteriziraju kao pjesnika jednog epohalnog prijelaza u starijoj hrvatskoj književnosti*. One upućuju na ustrojstvo mišljenja, a ni u jednoj epohi struktura mišljenja nije lažna. Lažna je naprotiv samovolja individualnog ukusa, koja iz vlastite potrebe, životom često opravdane, arbitrira na način neprimjeren djelu pred kojim se iskazuje. Ali tu onda prestaje područje i književne povijesti i književne teorije.

2. Bunićevi metaforički postupci

Načelno je pitanje:

Ako se pojedine discipline znanosti o književnosti, kojima legitimno pripada područje istraživanja i suda sukladno njihovim metodološkim pretpostavkama, svojim obzorjem nastojale natkriliti predležeći korpus što iz sebe zrači još neizbrojivim nizom problema — a u prethodnim se opaskama pokušalo pokazati da svemu tomu tako jest;

može li onda i kakva opća teorija metafore istraživanju djela (tj. nizu njegovih još neotkrivenih postupaka) nadnijeti obzor kojemu bi u krajnjoj crti svrha bila samo ta, da ispitivanje povratno uputi upravo hipostaziranoj teoriji;

i može li, s druge strane, neposredno i samoniklo promatranje postupaka, za koje se intuitivno veli da

su u djelu »metaforički«, opstati bez organizatorskog posredovanja kakva metaknjiževnog i metajezičnog modela?

Konkretno:

Ako je Bunićevo djelo nakon neprimjerenih mu pristupa (a i s nepostojanja kritičkog izdanja) sa svoje »metaforičnosti« ostajalo u zrakopraznom prostoru, treba li ga ispitivati kakvom izrađenom i dovršenom teorijom metafore ili, naprotiv, pokušati obaviti stanovitu tipologiju metaforičkih mu postupaka? Treba li, drugim riječima, njegovu strukturu predmijevati, ili je valja jednostavno očitati?

Tako ili slično formulirano pitanje nikada ne može »dati za pravo« nečemu što bi se moglo polarizirati na klasičan način: u obliku općeg i posebnog. Ono samo naznačuje opseg i opisuje oblik u kojemu se izlaganje ima kretati, rekli bi hermeneutičari. Pitanje je hermeneutike naše povijesne epohe, smije li se jedan apstraktum nadomjestiti nekim drugim (smije li se, konkretno, književnopovijesna općenitost nadomjestiti općenitošću književnoteoretskom odnosno lingvističkom), ili, s druge strane, smije li se dopustiti posve mašnja prevlast nereflektirane činjenice u njezinoj goljoj opstojnosti.

Izvede li se Bunićeva metaforika iz Jakobsonove teorije o prevlasti paradigmatičkog načela nad načelom sintagmatičkim,²⁹⁾ tada će se jedva gdje naići na čistu, »izborom«, »sličnošću« i »zamjenljivošću« kreiranu metaforu: metonimičko načelo, komplementarno pa onda i obrnuto razmjerno metaforičkomu, sobom će obuhvatiti svaku iole prepoznatu mogućnost leksemskog (sememskog) pridruživanja. I obratno: proglasi li se nešto unaprijed metaforom, zapast će se u neprilike s indukcijom, koje će se manifestirati ponajprije sumnjom u jasno profiliranje metafore kao paradigmatičkog izbora koji se obavlja stavljanjem u zgrade neaktualnih sema.

Ili, izvede li se Bunićeva metafora iz preširoke Richardsove teze o dvije misli sjedinjene u jednoj riječi ili rečenici,³⁰⁾ ili iz nazora Winnifred Nowotny o »vezi« (*link*) i »krajnosti« (*extreme*)³¹⁾ ili, ako se hoće, iz Dr.

Johnsonove abrevijacije po kojoj u metafori vazda djeluje kakav »tenor« i kakav »vehicle«, dobit će se izvan-kontekstualan, čist, purificiran oblik lingvističke provjere, ali ta provjera jednostavno promašuje cilj, Bunićevo *djelo*, kojemu je metaforičnost tek jedna od — svakako presudnih — sastavnica. To će važno književno djelo u neku ruku postati posve izvanknjiževnim »inventarom« za kakav od mogućih lingvističkih izvoda.

S druge strane, pokazalo bi se posve jalovim puko čuđenje i divljenje pred neobičnim sintagmama, pred »domišljatostima«, pred načinima vezivanja riječi koje u toj epohi naoko nemaju kontekstualnih sveza, odnosno pred načinima vezivanja riječi koje sličnost iskazuju kakvim dalekim (npr. uzročno-posljedičnim, kvantitativnim) odnosom u kategorijalnom smislu.

Detektiranje neposredovano teorijom ne znači gotovo ništa. Stoga uočen »podatak«, poetsku (jezičnu) »činjenicu« valja uzdići do neke sročne, u svakom slučaju vrijednosno ne-nadređene ideje, kako bi, njome posredovana, ta činjenica potvrdila svoj značaj i svoje značenje. Upravo zato pojam metafore uzima se u ovom tekstu u najširem, izvornom smislu: kao prenošenje značenja. Ili, ako se hoće, kao heurističko načelo Aristotelovo:

μεταφορά δέ ἐστιν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορά³²⁾

To što su četiri vrste prenošenja značenja u kasnijim retorikama zadobile druga, specificirana imena; to što danas očito valja lučiti sinegdohu od metonimije, a obje pak od metafore; to što se sintagmatski odnosi mogu svesti na os korespondentnu nekad retoričkoj *dispositio*, a odnosi paradigmatski na os korespondentnu negdašnjoj *inventio* — a stara je retorika tako nazivala prva dva stadija retorskog umijeća, koja su u kasnije pretežitoj *elocutio* sve većma gubila na važnosti — to u ovom tekstu valja ostaviti po strani, jer pojmovi retorike, poetike, logike i lingvistike u književnoj teoriji mogu biti vodičima tek onda, kada ih činjenice književne strukture koje bi njima imale biti posredovane i vođene prepoznaju kao legitimne oslonce.

Stoga valja poći od neposrednih očitovanja teksta, od njegovih metaforičkih svojstava u najširem smislu.

- 2.1. **Izbljedjeli petrarkistički biljezi.** I najpovršnijim sravnjivanjem Bunićevih pjesama s *Ranjininim zbornikom* očitovat će se Bunićeva ukorijenjenost u tradiciji pisanja; i oblicima i topikom i preuzetim sintagmama Bunić je pjesnički školovan u Dubrovniku. U Dubrovniku je pak petrarkistička škola oblika i duha bila temeljem pjesničkom govoru što je u *Ranjininu zborniku* zadio bio svoju prvu čvršću kodifikaciju pa je, takav, taj govor, zračio još puna dva stoljeća, otprilike do Ignjata Đurđevića. I koliko je god Bunić zapravo pjesnik u modernom smislu — bez leuta u primisli i popratnih tanačaca u ritmu — njegovo su pjesništvo uvelike odredile stigme petrarkističkog leksika. Samo što je tim stigmama funkcija bila posve drugačija, pa su se one osušile: sami leksemi i načini njihova vezivanja rasporedom više nisu odavali ljubovnika satrvena i stravljena pred anđeoskim bićem u kojemu se zrcali Ljubav i Vrlina, nego prije lukava ironičara koji naslijeđeni rekvizitarij rabi kao izlizane metafore, strogo relacionirane prema kompleksima značenja nerijetko trivijalnim, ali organiziranima kakvim idejnim kompleksom, do kojega pjesniku i jest najviše stalo. *Petrarkistička slika svijeta u Bunića više jednostavno ne postoji.* Pa su stoga i naslijeđena sredstva potreban gradbeni materijal, koji se slaže po drugim zakonima.

Pa ipak, činjenica je: u Bunića se u različitim oblicima, gotovo kao riječi - teme višekratno ponavlja »oganj« koji »gori«, »sunce s istoči« (vjerojatno pučke provenijencije), »zlačani prami«, »zlatna krila«, »ropstvo«, »ljuvena strila« i sl.; a sve je to nedvojbeno petrarkistički rekvizitarij.

- 2.1.1. Osobito često Bunić rabi »zlačane (zlatne) prame«, čak dvadesetak puta (u pjesmama 9, 13, 14, 18, 27, 38, 42, 48, 52, 59, 64, 66, 75). I nema dvojbe o tome, da se u njima ogledaju petrarkistički »capelli d'òr«, »capei d'oro«, »chiome de l'òr« ili pak »treccie d'òr«. No, dok u Petrarke sve što suzvuči unutar fonetski sličnih riječi: »l'aura« (lahor), »l'oro« ili »l'auro« (zlato), »aurea«

(zlatna), »aurora« (zora), »lauro« (lovor), »laurea« (lovor-vijenac) itd. biva tvorbenim materijalom jednog općeg (platoničkog) pojma Ljepote (Laura), koji se tad rasipa na mnoštvo pojedinačnih fenomena, dok se dakle nad petrarkističkim mnoštvom nadvija vrhunski Pojam (jer je Ljepota pridružena Istini i Vrlini); i dok se, s druge strane, tijekom trostoljetne predaje baš gospojina kosa realistički opjevala metaforom koja je sudjelovala u postupnu slikanju stanovita »sintetičnog objekta«,³³ Bunićev bitno intelektualizirani pjev preuzima »zlatne prame« kao gol rekvizit. Pa ih je zato u Bunića moguće smatrati već leksikaliziranom metaforom, i to leksikaliziranom na temelju pune sličnosti svojstva što pripada zlatu, a pridijeva se (danas bismo »metaforom« rekli:) plavoj kosi. Ta se kosa dapače u svijetu Bunićeva pjesništva nerijetko smješta u prostor u kojemu »zlatno« odsijeva i plamen svijeće, pa je naslijeđeni rekvizit zapravo renaturaliziran, smješten među sebi odgovarajuće stvari teksta. I tako je jedna divna Petrarkina metafora nakon tri stoljeća postala znakom što tijesno prijanja uz pojam izvanjezične zbilje; funkcija joj je postajala sve većma designativnom, kako se to već s pridjevima u dugoj uporabi i inače zbiva.

2.1.2. U »strilama«, »strijeli«, »luku«, »strilu« itd. (u pjesmama spomenuto dvadesetak puta) utvrditi nam je kasne posljedice Amorova ciljanja. Utvrditi nam je sinegdohu negdašnje alegorije. Filološka bi analiza doslovnosti u krugu Petrarkinih riječi »amorosa strale«, »saetta«, »colpo mortale« (smrtonosan pogodak), pa »piaga« (rana) u »fianco manco« (lijevi bok) otkrila siguran Bunićev predložak. Pa ipak, i tu stvari poprimaju nešto drugačiji oblik.

Prvo, hrvatski su stari pjesnici alegoriju Amora nasljeđovali prvenstveno prema koncepciji »Palatinske antologije« (za zapadni svijet otkrivene 1494), ne toliko prema Petrarkinoj (Danteovoj) alegoriji božanske Ljubavi. O tome svjedoči čitav niz pjesama, pastorala i komedija staroga Dubrovnika. Amor je koketni deran, mali anakreontički spletkar, koji skriven duboko u krošnji, a zakrivenih očiju, odapinje strijele i pravi viceve na

račun nesretnih, uglavnom tjelesno zaljubljenih spadala života u kakvu idiličnu krajolik.

Drugo, u Bunića se posve izgubilo sjećanje na metonimički naslutivoga *demijurga* Ljubavi. Tek u jednoj od pjesama, gdje se spominje strijeljanje, strijela, luk, itd., riječ je i o (ovidijevskom) Cupidu, vlasniku pogubnih predmeta. U svima ostalima (18, 19, 21, 44, 50, 52, 53, 63, 66, 68, 73) nema alegoričkoga lika zamjenjiva s njegovim oruđem. Nema ga, dakako, ni u globalu teme koja bi ga podrazumijevala. Amor je ponovno potisnut pred izravnim imenovanjem ljubavi, ali ta ljubav nije petrarkistički sustav, nego tek jedna od — svakako vrlo važnih — psihologijskih pretpostavaka što pokreću pjesničko kazivanje.

Takva kakva u Bunića jest, metonimija »strijela« u odnosu na petrarkistički svijet izgubila je dakle najprije svoju alegorijsku podlogu, a potom se povukla i iz ograđena semantičkog polja kojemu je pripadala. »Strijela Ljubavi«, to bi nam se danas činilo odvažnom metaforom; između dva dispartatna semena ne arbitriraju semi koji bi upućivali na ikakvu sličnost ili istost.

Pa ipak, onodobna situacija pisanja možda nam daje pravo na tvrdnju, da je »strijela ljubavi« bila leksikaliziranom metaforom; analiza načina ljubavnog očitovanja onoga vremena možda bi pokazala, da je izvorna sinegdoha izgubila svoje (zapletenim putovima stečeno) značenje, pa je ono postalo posve konkretno, denotativno. Negdašnje (petrarkističko) preneseno značenje učvrstilo se na pridruženim leksemima. Stoga ni Bunićevo »petrarkističko« pjevanje više nije petrarkističko, čak ni u onom smislu u kojemu je to bilo (klasificirano) pjevanje bembističko, ili pjevanje Bembovih nasljednika.

2.2. **Posljednji dah renesanse.** »Sintetična gospa« Džive Bunića Vučića kombinacija je ljepahna uresa i hipertrofirano senzualiziranih usnica, vrata, prsi i (osobito) krila. Takav spoj riječi-slika što mozaikom upućuju na isti raspored izvanjezičnog objekta nerijetko se repro-

ducira čas zvukovno-izraznim čas sadržajnim asociacijem (5, 37, 42, 48, 59, 74, 75). Estetički zacijelo usmjeren na jukstaponiranje slika iz žive i mrtve prirode, Bunić ih kombinira s lakoćom, ali pretežno u odjelitim čestim kompozicije: u strofama, odnosno u nekoliko stihova. Neposredno, »začudno« metaforiziranje prema načelu izbora drugačijeg značenja na temelju paradigmatičkog zamjenjivanja ili »zabune mašte«, kontrolira inkantacija formom: snaga čvrsto organiziranih osmeraca počiva na sintaktički posve oformljenim strukturama, a one su u Bunića nerazorive. U njega su, dapače, nakon dvostoljetnog razvića staroga hrvatskog pjesništva postigle najtješnju svezu s metričkim uzorcima: ritam govora i metar forme rijetko su kada u neskladu, i posebni postupci kojima se taj sklad učvršćuje na štetu pojedinih morfema (elizije, siniceze, skraćivanja, produljivanja, izbor padeža itd.) doista su rijetki.

Sam Bunić u pjesmi *Sveđ lakoma vila ova* (42) — prethodno nanizavši u konkretnom značenju: »zlato«, »koralj«, »biser«, »darove«, »poklone«, »mito«, pa onda: »vedri pogled«, »pram čisti«, »usne«, »biser bijeli« (metafora zubi), »ljepahna«, »narešena od nebesa« itd. — implicite polemizira s tim vlastitim smjerom, tj. s upućenošću na ono začudno:

*Sve najljepše naravno je,
livada je narešena
najljepše onda kadano je
svojijem cvijetjem nakićena.*

*Bistro nebo najdraže je
kad vedrinu svoju ima
urešeno tere sve je
svojijem zvijezdama veselima.*

Intervencija jasna moralnog stava u daljnjim kiticama unutrašnja je oporba metaforičkom kovanju začudna lika (što će se osobito izrazito ostvariti u pjesmi o »lijepoj crničici« — 37). Bunić i pjesnici njegova doba renesansnim su pridruživanjem istorodnih ili značenjski komplementarnih fenomena zacijelo činili poklonstvo nasljeđu, ali ih je odavao vlastiti senzibilitet: *po vratak riječima* bijaše zakonitom posljedicom izgublje-

nog sklada duše i predmetnosti. Pa ipak, tu se predmetnost još uvijek moglo opjevavati, i ona je unutar Bunićeva opusa imala nedvojbeno veliku ulogu: poziv mašti da u naravi i nadalje traži svoj ekvivalent.

- 2.3. **Oslobođeno slikovlje: nova metaforizacija.** Međutim, kada se mašta oslobodi svoga zakonitog počela, produkcije slika; kad joj predmetni (pred-metnuti) svijet više ne biva sigurnim temeljem već joj temeljem, naprotiv, biva pridruživanje slika prema načelima govora koji je kao maštu *re-producira*; kada, gledano historijski, *vodičem iskustvima postaje već standardizirani jezik*, dolazi do položaja pjesništva u kojemu je mašta, kako veli Bachelard, »... prije sposobnost *izobličavanja* slika koje joj pruža opažaj, ona je nadasve sposobnost da se oslobodimo prvotnih slika, da *mijenjamo* slike.«³⁴ Nije li, uostalom, i pet *Razgovora pastirskih* (76—80) posvemašnje izobličene pastoralnog svijeta, u kojemu se dijalogom povlači niz pitanja što u sumnju stavljaju sve stečene spoznaje, naslijeđenu sliku prirode, tipizirane pastoralne likove? *Razgovori* zbilju vide u nizu pojava protivnih njezinoj »prirodnoj« slici:

*Svuđ oči mē vide kud se vid moj svrne,
ružice gdi blide i liri gdi crne. (77)*

Ljubdrag, Radmio, Ljubmir, Medan, Radat, Gorštak ne drže da je ljubav dostojna biti opjevana. Širok povijesni luk što nadyisuje europsko pjesništvo u rasponu od *cours d'amour* preko trubadura, Dantea, Petrarke, Bemba, do Marina, ili ako se hoće, preko Š. Menčetića, Zlatarića, Ranjine, do samog Bunića, vratio se ishodištu: u njemu više nije napetosti vođene idealnom *elevatio*. Ljubav je desakralizirana, ali je emfatičnost njezina pjeva ostala u riječima što su se skladale prema tvorbenim i sintaktičkim moćima europskih jezika već uvelike spremnih za bogatu metafoničku proizvodnju, a to će reći: za sve bogatije značenjsko sjenjenje.

- 2.3.1. Karakteristična za bembizam uopće, »fioritura *flamboyante*«³⁵ jedna je od temeljnih oznaka i Bunićeva leksika. Te maštovite preobrazbe »sintetične gospoje«

u niz odmaknutih i raspršenih njezinih sastavnica pojmljenih kao česti »drugačije realnosti«; ta zrcaljenja očiju, čela, vrata, prsi, usnica, kósâ u svijetlim i tamnim preljevima, taj kreativni »*blow up*«, uvećanje stvarnosti i njezinih slika do zbilje čisto estetske; to gubljenje protega, koje se ravna kozmičkim *silama*, a ne po njima stvorenim objektima — npr. »oči« i negdašnje »sunce« stapaju se u »dva sunca«, pa se metafora zapravo »raslikovljuje« (entbildlicht);³⁶ taj postupak preobrazbe imaginiranog objekta u slobodno lepršajuće *slikovlje jezično*, koje se više ni u kojem slučaju ne mora nužno jednoznačno odnositi prema označenome — to je u hrvatskoj književnosti Bunićeva »specijalnost«, kojom je u to doba obavljen radikalni raskid sa sveudilj renesansnim načelima.

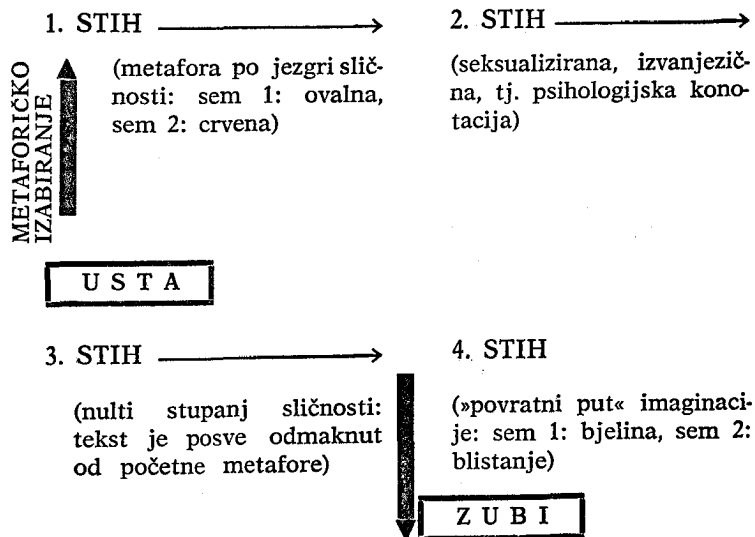
Razaranje »realne« slike slobodnim pridruživanjem umnoženih odbljesaka zbilje uzorno se očituje u pjesmama 5, 43, 54, 74, pri čemu ne treba smetnuti s uma ni *Mandalijenu pokornicu*, jedini Bunićev pjesmotvor tiskan za života mu (Jakin 1630, 2. izd. Mleci 1659). U tim se pjesmama izabrana čest sintetične slike opisuju perifrazički, ali je ta perifraza, rekli bismo, »druga zbilja«, sačinjena najčešće kombinacijom prirodnih fenomena. U pjesmi npr. *O prilijepe i premile (74)* početna ekspresivna moć kazivanja usmjerena je apostrofički ženskim ustima, koja se metaforiziraju slijedećim izabranim značenjima, nerijetko u hipotaktičnu rasporedu: »cvijetje«, »koljepčica obljubljena«, »perivoj izabrani«, »polača pribogata«, »korablja od koralja« kojom bi da se vozi »pomorac srećni«, pa »rumen drag kamen« koji tvori »od bisera kamenicu«, pa zatim »dzorko rumenilo«; one da su »srce i pamet zakupile«, itd.

Proces metaforizacije odvija se kao neprestano nalaženje »drugog imena« za izravno imaginiran predmet kojemu se poruka i upućuje (pa je, dosljedno, taj predmet personificiran: »usti« su primatelj poruke). To »drugo ime« u široku rasponu od kolijevke do perivoja ustanovljuje niz »*drugih realnosti*«, kao ono *sâmo drugo*, gdje načelo identičnosti jednostavno nije mjerodavno. Na primjer u 7. kitici:

O korabljo od koralja
u kojoj se ljubav brodi,
u kôj za svoj trg postavlja
biser bijeli i provodi.

početni vokativ jedina je »veza« objekta *usta* s čitavom perifrazom, koja se — nakon paradigmatičkog, metaforičkog izbora »korablje« — susljednošću osposobljuje za slijedeću analošku shemu: »Ako su usta crvena, onda je korablja od koralja.« Međutim, »korablja od koralja« — sintagma i sama metaforizirana na temelju fonemske strukture — započinje novu epizodu: u korablji se »brodi ljubav« (ponovno uvođenje sema pripadnih ženskim ustima), da bi se na tom istom brodu izložio »trg« (roba): »biser bijeli« (ponovno izbor drugog imena, koji podrazumijeva metonimiju u zbilji pripadnu ustima: zube), a taj će se biser dalje »provoditi«, prevoziti. Rečeno shemom:

METONIMIČKO PRIDRUŽIVANJE



Ekspresivirana poruka ustima podrazumijeva dakle na temelju sličnosti samo neke od elemenata tog »primatelja« poruke. Ostali se elementi (»u kojoj se ljubav brodi«, »u kôj za svoj trg postavlja«, te »provodi«), jer su u hipotaksi, sintagmatski interpoliraju u *bitno nov kontekst* koji predočuje drugu realnost, plan posve neovisan o početnom, imaginiranom objektu. Taj sveukupni metaforički proces, rečeno je, »...srazuje sferu senzualnoga s pomorsko-trgovačkim, s dubrovačkim!«³⁷⁾

2.3.2. U pjesmi *Bio je vidjeti...* (28) uzorno se pokazuje načelo nastajanja metonimija koje u rezultanti postaju sinegdohama kakva općenitog sadržaja. U povijesti je taj postupak poznat kao »zbrojidbeni uzorak«.³⁸⁾

Slikovna fizionomija pjesme ravna se prema strukturi; ona naime usmjeruje niz dojmova, tj. pojedinačnih slika: labuda, snijega s planine, ljljana, mlijeka, zore. Ali to nizanje semantički potječe iz onoga što je svemu imenovanomu zajedničko svojstvo: bjelina. Slike bjeline, sve sami pridjevi osim »bjeloće« u predzadnjem stihu, stoje na početku stihova e da bi se iz toga općeg svojstva »deducirala« imena što u zbilji označuju fenomene sa svojstvom bjeline. Pa se u nizu koji služi zato da bi ga se usporedilo s bjeloćom vile, širi bogata lepeza predmetnog svijeta; iz slike bjeline metonimički se reproducira niz novih sadržaja:

labud, njegovo raskriljenje, pokušaj leta;
snijeg s planine, koji, doduše, nadvisuje bjelinu svih stvari inih, ali istodobno (metaforički) nadvisuje i »ovi svijet«;

lijer, njegovo cvjetanje, proljeće koje ga rasklapa;
mlijeko, pastirica koja ga je »prižela«; ona sama vesela;

zora koja sama puca, navješćuje dan, a taj navješćeni dan bit će veseo;

pa bjeloća *vile*, koja sve druge »nadhodi« bjeloćom tek prividno, jer sama nema svoga označenog prirodnog okoliša što ga imaju uokolne slike; *vila* se platonički stapa s početnom slikom;

i na kraju: čitav slikopis izranja u nizu poput kakva filma: kûf, lijer, snijeg, mlijeko, zrak zore primile. Pri-

zване se slike ponovno svrstavaju u niz, vođene koncem autentične pjesničke mašte. Taj niz »kontrolira« forma, plan strukturalnog totala.

Koje li razlike prema »prirodnoj« slikovitosti ekloga, npr. prema grubu i »realnu« slikovlju Hektorovićevu, gdje se slike nižu posve neposredovano — samim razvojem senzorne susljednosti — pa se, dakako, ostvaruju i sasvim drugi estetički ciljevi. Bunić je sve spleo u malen niz od dvanaest stihova, koji i svojom okomicom (imenovanje bjeline iz koje raste »realnost«) i svojom zaključnom vodoravnicom (rekapitulacijom, jednih do drugih, dotad označenih slika) kao da ovu pjesmu zatvara u ljepotnu ljušturu na pijesku jezika, u kojemu je sve moguće.

I dok je početak pjesme točno preslikao jednu zbiljski moguću situaciju (»Bio je vidjeti kada se raskrili / i hoće letjeti lijepi kuf pribili;«), kraj pjesme imenuje slike-stvari. To imenovanje rezultat je ostvarenoga metonimičkog načela podvrgnuta izvanjskoj konstrukciji; nije rezultat renesansno preslikane zbilje.

To načelo kraljuje i Bunićevom najljepšom metafizičkom pjesmom, *Vrhu smrti* (91).

2.3.3. Metafora u službi analogije jedna je od najvećih Bunićevih odlika. Objašnjiv u europskom kontekstu kao manirist, dubrovački je sačinitelj razradio niz naslijeđenih toposa metaforičkim skokovima u funkciji cjelovita teksta/strukture. To znači, da se metafora i u njega (kao i u njegovih suvremenika diljem Europe) vodi načelom općeg tekstualnog funkcioniranja, i obratno: globalizirana struktura u funkciji je (pojedinačne) metafore. Ta proporcionalnost tekstualnog kombiniranja i leksemskog izabiranja — poznata u to vrijeme kao *conceit*, *conceit*, *idea*, *concepción*, nerijetko u službi temeljne opozicije: *discordia concors* ili *similitudo disjuncta* — Aristotelu je četvrti način nastanka metafore: *κατὰ τὸ ἀνάλογον*³⁹⁾. U svom čistom obliku metafora po analogiji uzajamno je *izabiranje elemenata* izraza koji pripadaju sadržajima prethodno sučeljenih

sintagmi. Uzoran joj je gramatikalizirani oblik pogod-bena rečenica (ili uvjetna): Ako se A odnosi prema B kao C prema D, onda pjesnik može B zamijeniti s D, a D s B. Upravo zato končet je više ideja pjesme u cje-lini⁴⁰) negoli neki od »duhovitih paradoksa« ili kakva »domišljatost« odnosno »dosjetka« unutar pojedine pjesme; njezin je *gradbeni projekt*, u kojemu pojedinačna metafora može fungirati samo u svezi s pojmom totala. I taj projekt zakoniti je metaforin prius, ali isto-dobno i njezina diskurzna posljedica, njezino polje pro-težnosti.

Među brojnim Bunićevim pjesmama rađenim pre-na tom bitno racionalnom nacrtu (npr. 4, 12, 16, 19, 22, 25, 55, 56, 57, 63) valja upozoriti upravo na čistoću provedbe inače trivijalne teme u pjesmi 19:

*Prsi ima od leda vil moja gizdava,
a sred nje pogleda živa je žerava.
Ljubavi, vas tvoj plam i strijele tvê vrzi
kad goriš pogled sam, a lediš nje prsi.
Pače svjet uzmi moj: il sledi nje pogled
il užež' prsi njoj, da su oganj a ne led!*

Tematski raspored pjesme odvija se kroz tri faze: stih 1—2, *konstatacija*; stih 3—4, *apostrofa* iz emotivne po-trebe; stih 5—6, *zahtjev za promjenom*. Konstatacija u prva dva stiha rabi »izlizane« metafore *prsi/led*, *pogled/žerava*. Apostrofa petrarkističkog podrijetla (3. i 4. stih) provodni je motiv kojemu je zadaća demijurški obaviti daljnji, bitniji metaforički proces. Demijurg (Ljubav) u skladu s naslijeđenim predodžbama ima preuzeti na se Pjesnikov posao: izabrati *druge odnose* među stvarima; *preokrećući jezik preokrenuti zbiljski svijet!* Savjet izrečen tom demijurgu u 5. i 6. stihu racionalna je volja za to preokrenuće, za taj *obrat*, za tu τροπή koja je u Homerovo vrijeme npr. imala i kozmologijsko značenje. I eto rezultata, eto novih (akoprem u to doba i »suhih«) metafora: *prsi/oganj*, *pogled/led*.

Moglo bi se kazati, da se tu u potpunosti ispunja Aristotelovo načelo, naputak, glasoviti odnos Dionizove čaše i Aresova štita. Shema:

Prsi : led = pogled : oganj (žerava)
A B C D

razmjernom zamjenom članova postaje novom shemom:

Prsi : oganj = pogled : led
A D C B

Dakako, tu zapostavljamo interpretativnu stranu struk-ture, samo referencijalno značenje po kojemu bi va-ljalo razvidjeti pa utvrditi bitnu promjenu emocionalnog odnosa ljubovnika i gospoje. Za našu raščlambu bitno je to, da Bunić na idealan (racionalan) način *razlaže* na-čelo jednakovrijednosti (Jakobson) paradigmatičke i sintagmatičke osi: plan »izbora« ispunjen je do krajnje posljedice, *do suprotnog značenja, do antonima* (pomak *prsi/led* prema *prsi/oganj*, odnosno pomak *pogled/že-rava* prema *pogled/led*), a plan »kombinacije« do kraj-nje mogućnosti logičko-gramatičkog paralelizma: do nje-gove izvjesne, izvanjezične nemogućnosti. Do posvemaš-njeg ukinuća prethodnog referencijalnog značenja.

- 2.4. **Korelacija dvaju sadržaja.** Tradicionalni postupak ko-relacije u Bunića više no išta drugo upućuje na tematski plan, još dalje: na izvanknjiževno područje, tj. na tvaran ili zbiljski svijet, kakav se nadavao individualnom (psiholo-gijski motiviranom) uvidu. Taj je uvid predispozicija pjesnikova; zrenje mu je nešto najsojstvenije. I to zre-nje, koje sa svoje strane i samo relacionira »zbiljske« odnose, u nekim se Bunićevim pjesmama očituje dvo-jako: kao statična jezična fikcija uočena kadra i kao postupak kojim se ta fiksaocija provodi. Drugim riječi-ma: kao znakovlje što zrcali zbilju prema zbiljskom prostornovremenskom rasporedu pa se taj raspored zapravo »preslikava«, i kao nizanje pojedinih znakova.

Pa nakon jezične fiksacije, obično na kraju, izranja plan na kojemu se proces gradbe strukture dovršuje unutarjezičnim odnosima.

Korelacionira se: *gospoja i ruža* (2, 29), *gospoja i zmija* (15), *gospoja i prirodne mijene* (62), *gospoja i ljubovnik s obzirom na zajedničko svojstvo »tvrdoće«* (59), *ljubovnik i bor* (50), *ljubovnik i snijeg* (67). Ali svaki od postupaka analize sučeljenih elemenata (psihičke *contra* fizičke realnosti) završava antitetički: početna istost postaje različnost, početna različnost naprotiv istost.

Korelacija je zadržavanje *sličnosti* (similitudo), koja se neophodno ne razrješuje dovršenim procesom izabiranja, dakle metafore, već se nastavlja susljednim imenovanjem niza svojstava, sve do točke na kojoj se sličnost u nizu korelacioniranih svojstava konačno iscrpljuje; a tada dolazi do identifikacije ili pak do razvrgnuća odnosa (similitudo disjuncta) ili opet do posvećenije *drugotnosti* u antonimima koji se i leksički učvršćuju.

2.4.1. Pjesma *Čim gledam ja ružicu* (29) — s onodobnom pomoćnom usporedbom *gospoje i ruže* — završava glatkom identifikacijom (»ne umijem razabrati/ali si ti ruža, ali je ruža — ti.«), koja se očituje i proporcionalnom promjenom sintaktičkog položaja uspoređenih česti (*ti ruža i ruža — ti*). Metafora se uspostavlja dvostrukom uvjerljivošću.

2.4.2. U pjesmama 2, 15, 50, 58, 76. korelacija se na kraju ukida. Niz uspoređenih svojstava (metonimija) dviju suprotstavljenih realnosti ustanovljuje se do stupnja na kojemu semičko identificiranje više nije moguće: preslikavanje na temelju kakve konzistentne »jezgre sličnosti«⁴¹) onemogućuje se imenovanjem *već suprotnih sema*, i to imenovanje bitno određuje strukturu pjesme: svojim zaključnim mjestom u pjesmi — kako to u Bunića u pravilu jest — daje joj smisao. U pjesmi *Gledaj, Rakle, dobro moje* (50) nesretna se ljubovnika uspoređuje s borom. Niz njegovih sema — nerijetko izlučenih i prethodnom metaforizacijom — identičan je: *oba gore, rastu (veselo žive), slama ih trijes/strila od*

ljubavi, boru s jedne strane vihor žile skrši a ljubovnika *dragin gnjiv izkorijepi*, obojicom *obrši oganj* (dragin *ures*). Ali nakon te korelacije dolazi do antiteze: pri renju ljubovnik je *ucviljen*, bor naprotiv *veseo*. Pa opet slijedi identifikacija:

*i do malo opet doba
zgorjećemo u pepeo.*

Da bi se na kraju javila zaključna (metafizička) antiteza, pjesmina fiksacija: bor će se *omladiti*, ljubovniku se pak *mlados ne pojavi*.

Putem dakle *ontološki bitnih sema* (statusa čovjeka egzistencije i prirodne stvari) ustanovljuje se totalna »semantička rupa«: opstanak bora i opstanak ljubovnika ne samo da nije moguće prispodobiti; njihov se paralelni život isključuje. Metafora bora i ljubovnika — nakon detaljno »ispitanih« semantičkih im polja putem korelacije (a to ispitivanje zapravo i čini »sadržaj« pjesme) — ta se metafora pokazuje nemogućom. Zamjena bi možda bila moguća u naturističkom svjetonazoru; u osjećaju egzistencije ona je nemoguća. *Comparatio i similitudo*, tijekom pjesme dosljedno *izjednačavane*, na kraju postaju *comparatio i dissimilitudo*. Metafora je razvrgnuta, rastvorena tako reći »iznutra«. Zamjena se isključuje.

2.4.3. U pjesmi *Tvrđa je vil moja...* (58) ishodišna »jezgra sličnosti« između drage i ljubovnika biva imenovani pojam tvrdoće s pripadnim mu metonimijama:⁴²) *mramor, hridne gore, stanac kami, stijena, ljât* (kamen ljutac), *gora*. Pa se ta sličnost i označuje, metaforama:

*Slični smo meu nami ja i mâ diklica,
stanac sam je kami, a ona litica.*

Daljnijim kompozicijskim postupkom, nizanjem metafora, sličnost postaje identifikacija (eliminiraju se »neaktualni« semi):

Oba smo kameni, oba smo mramori,

da bi se u posljednjem stihu, u ključnoj metafori (*gora*):

gora ona ledena, ja gora kâ gori.

postignuta identičnost račvanjem pridodatih, *dotad nepoznatih svojstava*, prometnula u *apsolutnu razliku*, u dvije odvojene metafore, *suprotnih značenja*:

- a) zajedno s metonimijom »ledena« označuje se dio semantičkog polja što pripada *santi* (ledeni brijeg, ledena gora);
- b) zajedno s metonimijom »kâ gori« označuje se dio semantičkog polja što pripada *vulkanu*.⁴³⁾

Nove metafore »gora ledena« i »gora kâ gori« svakako označuju realnosti koje se u jeziku pokazuju *i kao antonimi* (santa — vulkan), pri čemu njihova pojedinačna poetička faktura — izlažući metonimičko načelo — bitno račva i izraznu snagu: prva je metafora (konotacijski) statična, druga (konotacijski) dinamična. I to zato, jer pridjev prve i glagol s hipotaktičkim članom druge metafore posjeduju međusobno različite sposobnosti leksikalizacije. Tu sposobnost u svakom slučaju više posjeduje pridjev.⁴⁴⁾ No:

Dinamičnost, pa i estetski značaj onoga »gora kâ gori« temelji se ponajprije na fonemskoj strukturi (*gora/gori*), koja posjeduje sve osobine onoga što Jakobson zove »poetskom funkcijom jezika«. U igri je »opipljiva strana znakova«, u dotičnom slučaju ona strana koja je i generirala (usmenu?) izreku: »*Gõre gõre gõrē gõrē*«. U Bunića je to igra nepravde homonimije i homofonije, koja kategoriju imenice pretvara u kategoriju glagola, pri čemu je hipotaktički član »kâ« od nebitne važnosti. Bifurkacija značenja ostvarena je prvenstveno na temelju izlučivanja unutarjezičnog (gramatičkog) značenja. Ta kvaliteta Bunićeva pjesništva na razini je izrazite hlepnje za »tvarnošću jezika« suvremenog nam pjesništva.

- 2.5. **Bifurkacija značenja homonima/tautologije.** Igra homonimije iz prethodnog odjeljka najviši je stupanj napetosti metafore kao tropa »izdvojenog« iz konteksta: na planu izraza stupanj je to koji prethodi identifikaciji (*gor-a/i*), a na planu sadržaja stupanj koji označuje realnu i logičku nemogućnost. Krajnji bi pak stu-

panj bio apsolutno fonijsko podudaranje, tj. homonim (homofon) kojemu je plan izraza identičan a plan sadržaja tautološki. Ta se pojava očituje u zadnjem distihu pjesme *Prilijepa Elena (75)*, pjesme koja zaslužuje biti nazvana naljepšom u sveukupnom Bunićevu pjesništvu:

*Udunu plam se i sam lud i mlad kijem gori,
nu nije moć zdunut plam kijem Troja dogori.*

Misli se, dakako, na riječ »plam«, koja se nalazi i u prvom i u drugom stihu. Izdvojena, na planu sadržaja pokazuje se kao jasna slika, a s obzirom na kontekst cijele pjesme njome bi se mogla imaginirati zbiljska slika plamena svijeeće, ali i njezino posve općenito značenje. S obzirom na mjesto u rečenici valja u prvom i drugom stihu razlučiti dvije paralelne funkcije:

1. *stih*: a) kao gramatički subjekt »plam« zadobiva svoju dodatnu obavijest u atributnoj hipotaksi: »lud i mlad kijem gori«; b) u rečenici se »plam« vezuje s predikatom »udunu se«.
2. *stih*: a) kao gramatički objekt »plam« zadobiva pridruženu, dodatnu obavijest u atributnoj hipotaksi: »kijem Troja dogori«; b) u rečenici se »plam« vezuje s predikatom »nije moć zdunut«.

Već i uzorno izrađen gramatikalizirani oblik tog dvo-stiha pokazuje slijedeće: sadržaji rečenice suprotni su (*udunu se/nije moć zdunut*), njihovi se predikati nalaze na krajnjim stožerima opozicije, koja se pokazuje u rasponu od gnomske afirmacije u aoristu do gnomske negacije u trajnom prezentu; slika »plam« (o poetskoj funkciji koje se ovdje i govori) u prvoj je rečenici u funkciji subjekta, u drugoj pak u funkciji objekta; pa i hipotaktički dio suprotstavlja perfektivnost i imperfektivnost: *gori/dogori*.

Moglo bi se uputiti i na fonostilistički zanimljivu činjenicu, da akustička slika izraza »plam se i sam« (čitano sa sinicezom: *plamsisam*) svojim vokalima *a, i, a* te sibilantima *s, s*, na stanovit način sliku plamsanja

čini plastičnijom, dok s druge strane slika izraza »zdu-
nut plam« svojim vokalima *u, u, a* te okluzivima *d, t, p*
»dočarava« muklo ugasnuće.

U obje rečenice distiha »plam« se tijesno (metoni-
mički) vezuje uz kontekst. U prvim dijelovima obaju
stihova ta se vezanost ostvaruje s predikatom u kojemu
nema dvojbena značenja: plam se »doista« (pali i) gasi,
uduhnjuje, zduhnuje. Sememsko pridruživanje na te-
melju sposobnosti kolokacije dosljedno je, te donosi
puno, leksikalno značenje.

U drugim dijelovima obaju stihova, u kojima im
se pridružuju hipotaktički dijelovi, »plam₁« i »plam₂«
bitno su različiti:

a) »plam₁« zadobiva svoje posvemašnje leksikalizi-
rano značenje s pridruženim mu »gori«, ali je to »gori«
sa svoje strane *izabrano zbivanje* za ono »lud i mlad«.
Koliko god ta metafora bila petrarkističkog podrijetla,
koliko god ona bila na sličan način proširena i u pjes-
ništvu talijanskom, francuskom, engleskom, španjol-
skom itd.; koliko god dakle bila »otrcana«, »izlizana«,
»neoriginalna«, u njoj se i nadalje očituje onaj izbor
po sličnosti (recimo: lud i mlad *gori*, tj. *pati, žali, veseli*
se itd. od ljubavi), što je karakteristično za metaforu
te je bitno različito od onoga »gori« koje se kolocira,
pridružuje plamenu. U cijeloj je dakle proširenoj sin-
tagmi »plam... lud i mlad kijem gori« moguće vidjeti
tri procesa:

1. *plam gori* (metonimija)
2. *lud i mlad gori* (metafora)
3. *lud i mlad gori plamenom* (metafora + metoni-
mija)

b) »plam₂« zadobiva također svoje leksikalizirano
značenje s »dogori«, a to »dogori« sa svoje je strane
pridruženo onomu »Troja«. Bitno metonimija, to »Tro-
ja dogori« posjeduje referencijalno značenje na teme-
lju poznate povijesne činjenice, bar kako se ona tumači
u tada najpoznatijem izvoru, u Vergila.⁴⁵⁾ U cijeloj se
dakle proširenoj sintagmi »plam kijem Troja dogori«
radi o dosljednoj susljednosti sve tri česti:

1. *plam dogori* (metonimija)
2. *Troja dogori* (metonimija)
3. *Troja dogori plamenom* (metonimija)

Prema tomu, sintagmom »plam... lud i mlad kijem
gori« i sintagmom »plam kijem Troja dogori« perifrasti-
čki se suprotstavlja jedna *metafora psihičkog života*
i jedna *metonimija povijesnog zbivanja*. Pridružene pri-
padnim im predikatima (»udunu se« / »nije moć zdu-
nut«), te perifrize organiziraju se dvojako: prva biva
alegorijom jedne činjenice duševnosti, druga pak *logič-
kom tvrdnjom* o jednoj povijesnoj istini. Vezivno im
je mjesto leksem »plam«, no njegova poetička produk-
tivnost ostvaruje ga na kraju krajeva kao dva različita
značenja:

a) »plam₁« metafora je ljubavi; cijeli stih alegori-
zira činjenicu njezina prestanka; alegorizira u krajnjoj
izvedbi vremenitost egzistencije;

b) »plam₂« metonimija je propasti Troje; cijeli stih
alegorizira činjenicu trajnosti rata, »plama«, kao čovjeku
neprijateljske povijesne sile; alegorizira povijest kao
bitak.

I jedan i drugi zaključak nada se iz konteksta
Heleninih pitanja o vlastitu licu tijekom cijele pjesme,
o licu koje pripadaše njoj, »cvijetu ljeposti«, a na ko-
jemu je vitalna snaga ljubavi stvorila »sunačce s istoči«,
»pram zlaćeni«, »snježano lice«, »koralj rumeni i usti
ružice«; ali se to isto lice, kako pokazuje zrcalo, traja-
njem i starenjem, poviješću samom, aktualno posve
promijenilo: Helena je »satrena od teške starosti«. *To
što je satrlo Helenu satrlo je i Troju*, kako to već
Venera priča Eneji:

*Spàrtanka Hèlena tebi sakrivila nimalo nije,
nije ni Paris ti kriv, već bogovi, bogovi*
strašni
*ovo uništuju blago i Troju iz temelja ruše.*⁴⁶⁾

Gdje bogovi napuštaju smrtnike da bi i nadalje, po
svojoj naravi, vršili volju tamne i okrutne *Μοῖρα*; gdje
smrtnici propadaju u ono *μή ὄν*, u ne-biće; na tom mje-
stu najdubljeg *uvida* pjesnik napušta bitno sačimbenu,

tvarnu stranu jezika, te se upućuje drugim njegovim ulogama, referencijalnoj ponajprije; uspostavlja se veza između izraza i *apstraktnog obzora* njegova sadržaja, između same riječi i općenite njezine poruke. A metafora kao izbor izraza na temelju sličnosti značenja postaje u kontekstu elementom logičke premise. Pa se metaforičko pjesništvo preobraća u pjesništvo konceptualno.

- 2.6. **Personifikacija vlastita pjesničkog govora: svijest o postupku.** Bunić je svjestan sačimbene strane svoga pjesništva. *Poeta faber*, on u nizu slučajeva — točno: u 13 pjesama — personificira vlastiti pjesnički govor. To se zbiva u pjesmama: 1, 9, 14, 35, 37, 52, 54, 59, 74, 101, 104, 106, 110.

Indikativna je transformacija imena tog govora tijekom *Plاندovanja*, *Nadgrobnica* i *Pjesni duhovnih*:

- 1: »Isprazne më pjesni, kad vas tko upita« (1. stih)
- 9: »Mâ pjesance, bježi ine« (45)
- 14: »Mâ pjesance, već se ustavi« (57)
- 35: »Ustavi se, pismo moje« (97)
- 37: »Mâ pjesance, muči veće« (41)
- 52: »Mâ pjesance, sada pođi« (41)
- 54: »Mâ pjesance, sad se dijeli« (33)
- 59: »Mâ pjesance, ne naprijeda, ustavi se, pjesni mila« (45—46)
- 74: »Mâ pjesance, sad se uputi« (53)
- 101: »Moja pjesni, ustavi se« (65)
- 104: »Moj jeziče, već se ustavi« (25)
- 106: »Moj jeziče, htjeh pristati!

 Anđeoskoga za jezika
 ovakva se pjesan prosi« (41; 45—46)

Razvidno je: u *Plاندovanjima* se pretežito personificira »pjesanca«, jezična *struktura kao oblik*; u pjesmama o ništavosti života i stvaranja (1, 101) govori se

o »pjesni«, o *obliku diskursa*. U čisto religioznim pjesmama govori se o samom »jeziku« čovjekovu, o *moćnosti govora*.

Personifikacija pjesničkog iskaza plod je srednjovjekovlja (npr. Dante, Petrarca), i njezino je preživljavanje do u barok (ako se hoće, do u naše vrijeme) znak neprekinute svijesti pjesnikove o svom bavljenju riječima, samo što se ta svijest različito odnosi prema sadržajnoj strani dotična pjesništva.

Tu razliku moguće je u Bunića motriti čak kao polove.

U pjesmi *Slatka dušo mom životu* (59), u kojoj se apostrofom ponajprije opjevavaju »svijetli prami« go spojini, i sama se pjesanca »zamrsila« u draganine vlasi:

*Ma pjesance, ne naprijeda,
ustavi se pjesni mila,
evo i ti sa mnom, gleda',
u pram si se zamrsila.*

Pa u zadnjem stihu pjesanca postaje »robinjica«. Oblik pjesničkog govora (pjesanca) tako se opredmećuje, on sudjeluje u panorami pred-metnutih značenja, izjednačuje se s opjevanom (izvanjezičnom) zbiljom. Personificiran, sam sebe stavlja u položaj znaka kolocirama ostalim znakovima, pa mu se i značenje stapa odnosno sudara s ostalim oznakovljenim semantičkim poljima.

Na drugom polu personifikacije, gdje se imenuje kao »jezik« koji da ima »pristati« (u pjesmi *Vrh svete pelenice*, 106), pjesnički se govor izdvaja iz opjevane (jezikom organizirane) zbilje, on sam biva *tuđim znakom* kojemu tu nema mjesta, pa ga valja vratiti njegovu zakonitom diskursu: metafizičkoj apstraktnosti. Tek iz nje on je moguć; tek iz opjevane metafizičke sile, konkretno iz jedne sinagoge Kristove, iz njegove pelenice. Ili, kako se to u pjesmi *Miserere mei, Deus* (110) veli:

*Otvorićeš usne moje
da ja budem govoriti,
i më usi slave tvoje
pripijevaće po svem sviti.*

Govor kao personificirana sačimbena snaga »izdva-ja« se iz svoga područja ostvarivanja, iz pjesničke strukture, te se —ako je tako moguće tumačiti vjerničku Bunićevu gorljivost — upućuje svomu mističnom izvoru, koji ga kao sama energija jedini može organizirati.

- 2.7. **Alegorija.** Konceptualna lirika Bunićeva, poimence *Nadgrobnice* i *Pjesni duhovne*, utemeljuju se u zbiljskoj prigodi odnosno u duhovnom ustrojstvu kršćanske pobožnosti. Više homilije no lirika, *Pjesni duhovne* ustaljuju metafore i simbole naslijeđene iz katekizma i Novoga zavjeta. Pjesnička im je »vrijednost« utoliko manja: one se ne mogu oteti opasnosti da budu utamničnice svoga praktičkog poticaja, i to zato jer u traduiranoj poetičkoj fakturi ostaju uglavnom bez novih metaforičkih preskoka. S druge strane, bitno izlažućim (kršćanskohermeneutičkim) smjerom svojih ideja, tē pje-sme za načelo globalnog svog funkcioniranja posjeduju organizatorsku snagu idejnog/ideološkog iskaza. U njemu, s predominantne mu opće ideje koju izražava, ima manje mjesta za metaforičko selekcioniranje na paradigmatičkoj osi: zamjena značenja nije moguća. Stoga imaginaciji i pripada manja zadaća no što je patri u permanentnoj susljednosti sintaktičkih česti, tijekom koje ona može »intervenirati« na svoj način. Bez takve intervencije ona se u graničnim slučajevima — kao vođena kakvim skrivenim silogizmom — podvrgava procesu kojim se izrađuje pojam odnosno sud.

Pa ipak, i u konceptualnoj lirici moguća je stanovi-ta jednakovrijednost (Jakobson) obiju osi. Na jednoj drugoj razini T. S. Eliot, pišući o metafizičkim pjesnicima, veli: »Oni su posjedovali nekakav senzibilitet koji je mogao apsorbirati svaku vrst iskustva. Njihov osječajni i njihov duhovni aparat funkcionirali su poput spojenih posuda.«⁴⁷⁾

U tom su smislu indikativni baš ljepotni tekstovi *Isprazne me pjesni (1)*, *Vrhu smrti (91)*, *Pomrčanje dana i pak rasvanuće na 17 dečembra 1631. (103)*, navla-

stito pak smjerna refleksija *Život slikovan plavi u vali-ma morskijem (97)*. Ta je pjesma u svom krajnjem re-zultatu alegorija opstanka, kako se to i u naslovu izrije-kom tvrdi, a razvija se metonimičkim opisom jednoga simbola: splav na moru fiksirano je značenje životne plovidbe vremenom. Jedan od najznačajnijih simbola europske civilizacije od Noe i Odiseja preko Eneje do, ako se hoće, kapetana Ahaba, *Pijanog broda* i dvadesetostoljetnih pjesnika egzistencije, lađa na moru u genitivnoj je zavisnosti (»Slaba plav od moga života, Bože moj«) prema Bunićevu shvaćanju opstanka, što će reći ili da s njim dijeli nekoliko zajedničkih sema (prvenstveno kre-tanje nedefiniranim prostorom) ili da je prijetvorom sveukupnih svojih odredaba (dakle kao cjelovit semem) »lađa« rođena iz pojma opstanka, koji se dalje ne ime-nuje.

Pjesma uzorno pokazuje niz teoretskih premisa što određuju metaforu, simbol i alegoriju. Prvo je činjenica jezične kreacije (*plav života*), drugo kulturološkijska stečevina zapadnoeuropskog duha, treće pak idejna, kršćanska orijentacija, alegorija s posve jasnim duhovnim odrednicama jednog teološkog sustava, krajnja je konzekvenca Bunićeva opusa, ona konze-kvenca koja sa svoje strane *onemogućuje metaforičku proizvodnju*, razvijajući jednu jedinu središnju sliku/znak, kojoj se ostale pridružuju po načelima starog opisa, ali sad već posve novog smisla.

3. Književnopovijesna razdioba

Iz svega što je dosad rečeno moguće je ustanoviti da se Bunićeva metaforika temelji zapravo na tri razli-čita tipa jezičnih operacija koje sudjeluju u gradbi po-etskih slika:

1. preuzimanje već poznatih, negda realiziranih metafora, često i u poznatim kontekstima;
2. slobodno imaginiranje; metaforika bitno »bunićevska«;
3. metafore raspoređene prema zahtjevima konteksta, koji u krajnjoj crti raspoređuje »ideju« imanentnu tom pjesništvu.

3.1. **Renesansni sloj.** »Izblijedjeli petrarkistički biljezi« (2.1.) i »Posljednji dah renesanse« (2.2.) upućuju na postupke već upoznate i kanonizirane tijekom dvostoljetne petrarkističke i bembističke predaje u hrvatskom pjesništvu. I ne bi bilo pogrešno reći da je Dživo Bunić Vučić pjesnik renesanse na izmaku; da je pjesnik *Plan-dovanja* zapravo njezino nužno »zbogom«. Pokazalo se: još traje zlaćani odsjaj gospojinih prama, još se nazire njezin bio vrat, njezine prebijejele grudi; još se s polja i livada u svečanostu podnevnom ozračju širi pelud različita cvijeća, i još se čute rane u stravljenju srcu. Ali ni zlaćani odsjaj, ni prebijelo lišće, ni bogata flora, pa ni suze ljubovnikove nemaju imaginativne snage, kakva se uza sve nespretnosti prozodijske naravi nadaže iz Šiškovih versa, ili: kakva se iz Šiškovih versa nadaže *upravo poradi* prozodijskih nespretnosti, koje je valjalo uklanjati nizom jezičnih rješenja neobične (pa i metaforičke) začudnosti.⁴⁸⁾

Petrarkizam Bunićev *sub specie metaphorae* nedvojbeno je krajnja točka crte koja spaja metaforu ljubavne patnje i njezin posve leksikalizirani izraz. Pojedina figurativna značenja prešla su u doslovna, pa odatle »senzualizam« kao jezični izraz (negdašnje) simbioze tjelesnog i duhovnog više i ne znači »blaženi čas i hip« rajskog osvjetljenja, nego posve stvarnu i zbiljsku podlogu nekim novim maštovnim rasprsnućima što su se raealizirala kao nova metaforika.

Pa ipak, izlizane metafore petrarkističke patnje, osobito pak način književnog komuniciranja u posve praktičkom smislu,⁴⁹⁾ mogu uvelike opravdati tvrdnju prema kojoj je Bunić pjesnik zapada renesansnog sunca, pjesnik njegovih sutonskih odbljesaka.

3.2. **Maniristički sloj.** »Oslobođeno slikovlje; nova metaforizacija« (2.3.) te »Korelacija dvaju sadržaja« (2.4.) u Bunića su temelj onom povijesnom događaju u hrvatskom pjesništvu, po kojemu se pjesnički standard — uvelike

ispražnjen od petrarkističkih metafora što su istekom mode gubile svoju potenciju — ponovno bogatio te postao podoban za pjesmotvore nove estetičke snage.

Valjalo bi ispitati predmanirističko razdoblje u Dubrovniku. Pri tom kao neposredna preteču Bunićeva ne bi bilo moguće zaobići neoplatonika Nikolu Gučetića, koji u *Dialogo della bellezza* (Mleci 1581) kao da opisuje »senzualnu sferu« Bunićeve manirističke inspiracije: »... la bocca, pare che intorno due coralli più fini d'India habbia; et se talhora sorridete, appaiono i uostri denti sì bianchi, et uguali, che ueramente tante perle Orientali si possono dire...« (str. 6^b).

Bogato nizanje opisanih predmeta, metonimičko iznalaženje sveudilj novih kvaliteta sintetičnog pojma zbilje, sve se to radi pjesništva samog moralo podvrci načelu zamjenjivanja značenja: usta se promeću u korablju, kolijevku, u školjku; ezoterična gorštačka pustoš u vulkan; srca se spajaju i razdvajaju u nekom igračkom raspoloženju, kao da su lopte što ih sugovornici hiću jedan drugome; krajolik biva napučen crnećim se ljljanima. Hipostazirana zbilja postaje zbiljom hipotetičkom; *umno razlaganje* renesansno predočena krajolika prepušta svoje mjesto *oštro-umno slaganju*, te se zglaba tkivo koje nepoznatom začudnošću zadobiva konzistenciju. Nema dvojbe, Bunić je uvučen u svoju suvremenost, čije poetičke pretpostavke G. R. Hocke opisuje ovako:

»Kada se čini da objektivni svijet više ne može ponuditi ništa konkretno, ništa što bi moglo sloviti kao jednoznačno valjano, svoju moć počinje pokazivati svijet subjektivnih odnosa. Stoga metafora, prenošenje jedne stvari na drugu, u manirizmu poprima značaj sredstva priopćavanja, dapače značaj čarolije, koji je duboko primjeren baš tom svijetu bez strukture. Beskrajna preobrazbena igra što je dopušta metafora, presmiono hrvanje zamršenih metafora, u razvijenom manirizmu zapravo dopire do značenja svjetskog zrcala. U njemu izgleda kao da se kaotičnost fenomena

stanovitim baletom metafora artificijelno sređuje. Umjetno harmoniziranu svijetu metaforika podaruje privid izvjesnosti.«⁵⁰

Da je vrijeme u kojemu Bunić piše vrijeme sveopće europske nesigurnosti, koje kulminira kopernikovskim obratom kozmoloških nazora; da je to doba vjerskih ratova, u kojima sudjeluju i Dubrovčani, svojim podnošenjem turskih zuluma te svojim europskim udjelom (i dubrovački se kapetan Matija Martini s trupama Ferdinanda II u češkom ratu bori protiv »poluvjeraca« kod Praga — vidi Bunićevu nadgrobnicu 82); da je to vrijeme gladi i potresa u Dubrovniku (1639!); da je sam Bunić živa i djelatna javna osoba, višekratni knez, sudac, dobavljač, odvjetnik, te je neobično zabrinut za praktični i duhovni opstanak svih struktura u kojima živi; da je, osim toga, očito sjajan poznavatelj suvremene mu književnosti; to su nedvojbene činjenice, koje sa svoje strane upućuju na *svijet ispremiješanih slika*, svijet koji je u europskom manirizmu našao svoj najčistiji izraz. Našao je svoje *zrcalo*, snažnu ideju pjesničkog i pojmovnog stvaranja, koje nesigurnim stvarima jedino može podariti konzistenciju. Istina više nije svijet, nego nad njega uzdignut »ogled«, kako se to lijepo čita i u pjesmi o »prilijepoj Eleni«. Na temelju mnogih znakova biva jasno, da je Bunić u najsvojstvenijim časovima manirist; nikako preodjeven u Marinov haljetak, nego zaodjeven u plašt vlastitih riječi. Taj manirist zrcalnik je povijesne situacije hrvatskog Juga.

- 3.3. **Barokni sloj.** Postupci označeni kao »Bifurkacija značenja homonima/tautologije« (2.5.), »Personifikacija vlastita pjesničkog govora« (2.6.) te »Alegorija« (2.7.) barokne su konstituente.

Organizirajući maniristički tretirano slikovlje u kontekst koji svojom cjelinom iskazuje redovito dva stožera poimanja;⁵¹ organizirajući ga dakle u bitno anti-tetičko poimanje zbilje, Bunić se zatječe u epohi konceptualnog pjesništva, koje se relevantnim pokazuje ponajvećma svojom svjetonazornom jakošću. A svjeto-

nazor Bunićeve epohe i uvid u njegovu geopolitičku smještenost zrenje je svjetskog/svjetoavnog ništavila kojemu se suprotstavlja kršćanska gorljivost. Tako bi se mogla reducirati i Bunićeva djela na sociologijskoj razini. Pa ipak, zajedno sa Z. Kravarom puno je primjerenije reći: »Antitetički se moment javlja samo na razini jezičnoga oblikovanja, jer strogo uzevši samo jezik i njemu srodni znakovni sustavi uključuju relacija identiteta i relaciju suprotnosti.«⁵²

Upravo zato povijesnu situaciju valja motriti u zrcalu konteksta, kojega organizacijsko načelo više nije renesansna susljednost podvrgnuta *odsluku zbilje*, već njezin protustožer, barokna simbolizacija i alegoreza, podvrgnuta *ispjevanoj slici svijeta*, koja, baš zato jer joj je uporište u subjektivnosti, traži snažnu organizacijsku aparaturu kakva silogizma odnosno dovršena onto/teološkog sustava. Bunić je svojom *Mandalijenom pokornicom*, svojim *Nadgrobnicama* te *Pjesnima duhovnim* pjesnik upravo takve fizionomije, pa je (djelomice i) barokni pjesnik.

4. Zaključak

Dživo Bunić Vučić autohtoni je pjesnik epohe u kojoj se prelamaju tri stila: renesansni, maniristički i barokni.

Razluče li se ta tri stila, valja razlučiti i tri bitno različita načina konstituiranja metaforičkog izraza, jer je i način konstituiranja metafore sročan s općim smjerom ideja. Ili, kako reče još starina J. Jurković: »... obće ideje i rieči nemogu se jedne od drugih razstavljati, nemogu jedne bez drugih obstojati.«⁵³ Tri načina konstituiranja metafore valja tražiti u jezičnim međunosima, analizi kojih će najviše pripomoći oštra razdoba na sintagmatičku i paradigmatičku os u nastajanju iskaza. Njihova jednakovrijednost zalag je pjesničke vrijednosti; takvu vrijednost posjeduje upravo opus Bunićev.

Promatraju li se, međutim, tri rečena stila kao susljedna pretvorba svjetonazornih elemenata, tada će i pjesnik koji ih slijedi biti zapravo povijest u malom.

Naime: »... Mannerism and Baroque must be treated as phases of a single Post-Renaissance development, a brilliant planetary system revolving eccentrically around the abstract sun — or should it be moon? — of neo-classical principles, whose waxing and waning marks the time sequence of the whole proces.«⁵⁴⁾

Sadrži li (na temelju ovog Boaseova izvoda) Bunićevo pjesništvo takvih osobina koje ga čine istodobno pjesnikom i renesanse i manirizma i baroka, tada valja reći da svako mjesto njegova opusa predstavlja *susretište triju epoha*, koje se baš u njegovu djelu pokazuju nedjeljivima, jer su ojezikotvorene jednim osobnim pjesničkim govorom: Bunićevim stilom.

Bunićevu se djelu prilazilo jednostrano, površno, s predrasudama; osim toga, pitanja manirizma još nisu bila ni postavljena, a nekmoli razmotrena na pojedinačnim opusima. »Zar ne bi bilo moguće« — veli i istraživač hrvatskog baroka E. Angyal — »naći i kod Gundulića ne samo slojeve humanističke i barokne nego i sloj maniristički?«⁵⁵⁾ To pitanje, postavljeno pred jedno desetljeće, danas za svakog hrvatskog pisca 17. stoljeća predstavlja obzor, na kojemu je jamačno moguće naći raspršene česti izvjesnijih odgovora.

Bilješke:

- 1) O Buniću se prije našega stoljeća govorilo s udivljenjem (S. Gradić, S. Crijević, I. Đurđević, Appendini, Pucić i dr.), ali doista bez ikakva mistificiranja. Bilo je to jednostavno povjerenje u pjesništvo što ga pisaše »poeta, Illyrica lingua celeberrimus«, kako svojedobno reče Saro Crijević.
- 2) Iznimku — pa i nju više u eksplicitnim zaključcima no u analizi — mogao bi predstavljati predgovor Renate Lachmann u pretisku Pucićeva izdanja Bunićevih pjesama (1849), pretisku u ediciji »Slavische Propyläen«, što ga je priredio Dmitrij Tschizewskij, Fink Verlag. München 1965.
- 3) *Plandovanje Ivana Bunića Vučićevića, vlastelina dubrovačkoga s uvodniem govorom Orsata Počića*, almanah

»Dubrovnik, cviet narodnog književstva«, Dubrovnik 1849, str. 12.

- 4) Frano Kulišić, *Dživo Bunić Vučićević*, Dubrovnik 1911, str. 75. Talijanski se utjecaj hipostazira toliko, da se u doba pisanja tih pozitivističkih rasprava (početkom našega stoljeća) ni ne pomišlja na mogućnost — a iz pozitivističkog bi se mnijenja na to moralo pomisliti — da se Anakreont zacijelo čitao i u Dubrovniku. Pišući o školskim prilikama u Dubrovniku 16. stoljeća Đuro Körbler veli: »Grčki jezik bijaše... predmet neobligatan, ali učitelj i repetitori, dakako samo neki od njih, morali su ga poznavati, jer su ga bili dužni poučavati, ako bi se koji čak dobre volje prijavio za taj predmet«. — Vidi: *Četiri priloga Gunduliću i njegovu »Osmanu«*, Rad JAZU, 205, Zagreb 1914, str. 151.
- Ivan Kasumović naprotiv poriče tu mogućnost, u spisu koji se dalje navodi, str. 108.
- Valja upozoriti i na najnovija istraživanja njemačkog slavista Wilfrieda Potthofa, koji je u svom izlaganju na simpoziju *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu* u Opatiji (prosinac 1973) iznio niz zanimljivih podataka o nazočnosti izvornih klasičnih djela u dubrovačkom kulturnom i književnom životu 16. i 17. stoljeća. Isp. *Barokni platonizam u dubrovačkoj književnosti*, časopis »Croatica« br. 7—8, str. 57 — 71.
- 5) Ivan Kasumović, *Utjecaj grčkih i rimskih pjesnika na dubrovačku liriku poesiju*. Rad JAZU 205, Zagreb 1914, str. 1—117.
- 6) Na stranicama 115—117 kritičkog izdanja sveukupnih pjesama Bunićevih, što ga je u ediciji »Stari pisci hrvatski« knjiga XXXV, JAZU, Zagreb 1971. priredio Milan Ratković. Upravo zahvaljujući mukotrpnju radu profesora Ratkovića i (konačno, po njemu uređenim sabranim djelima) omogućeno je daljnje kritičko rasvjetljavanje pjesnikovih djela. Tijekom ovoga teksta brojke u zagradama znače mjesto pjesme u Ratkovićevu izdanju, u kojemu se raspored znatno razlikuje od redosljeda u negdašnjem izdanju Pucićevu.
- 7) I. Kasumović, *op. cit.*, str. 14; na str. 117, Kasumović rabi i riječ »plagijat«.
- 8) *Marinizam u ljubavnoj lirici Ivana Bunića*, u knjizi *Iz književne i kulturne istorije Dubrovnika*, Svjetlost, Sarajevo 1955, str. 106—126.
- 9) *Ibid.*, str. 123.
- 10) *Ibid.*, str. 124.
- 11) *Ibid.*, str. 126.
- 12) Zeljka Čorak, *Pjesnici princa Gesualda*, »Književna smotra« VI (1974), br. 17, str. 9. Zanimljivo je kratkovidan D. Pavlović, koji upravo za tu pjesmu veli da »... predstavlja ipak po svome neposrednom izrazu i vedrini jednu

od najboljih i najprijetnijih Bunićevih pesama«. Romantičarski ukus zaustavio je istraživača u daljnjem isljeđivanju!

- 13) Evo kako u jednom od najnovijih radova (*Bunićeve pozajmice i parafraze Petrarkinih stihova*, u knjizi *Komparatistički zapisi*, Razlog/Liber, Zagreb 1976, str. 157) Mirko Tomasović, temeljeći istraživanja i na modernoj kulturologiji, sažimlje svoje analize u tvrdnji:
- »... da je Dživo Bunić-Vučić bio i te kako u neposrednom doticaju s Petrarkom, da je njegova lirika također prožeta petrarkističkim sredstvima izražavanja, te da, kad se već govori o njegovim uzorima i vezama s talijanskim pjesnicima, uz Chiabreru i eventualno Marina na istaknuto mjesto valja staviti i autora *Rasutih rima*«.
- 14) U omanjem spisu *Zu einem Gedicht von Bunić-Vučić*, što mi ga je na uvid i dar bio poslao pokojni Dmitrij Tschizewskij, glasoviti njemački slavist i komparatist iznalazi da je pjesma *Bio je vidjeti* (28) motivom i rasporedom slika gotovo identična pjesmi poljskog manirista Jana Andrzeja Morsztyna; obje da su blizanke pak imitacije jednog epigrama kasnoantičkog pjesnika Lampridiusa; ovaj je pak sličan epigramu Marcijalovu. — Prigodom mog posljednjeg posjeta štovanom pokojnom profesoru u Heidelbergu, u listopadu 1976, on mi je rekao da je otkrio kako je Lampridius zapravo hrvatski Aelius Lampridius Cerva, tj. Ilija Crijević.
- 15) Rafo Bogišić, *O hrvatskoj poeziji 17. stoljeća*, u knjizi *O hrvatskim starim pjesnicima*, MH, Zagreb 1968, str. 293.
- 16) Ivan Slamnig, *Neke specifične crte hrvatske barokne poezije*, u knjizi *Disciplina mašte*, Matica hrvatska 1965, str. 168.
- 17) Isp. Mirko Deanović, *Zašto dubrovački književnici nisu pisali kako su govorili?*, »Hrvatsko kolo«, Zagreb 1937, str. 62—77.
- 18) Isp. Đuro Körbler, *op. cit.*, str. 168: »... Gundulić nigda ne bijaše učenikom Isusovaca, već ako je kao mladić slušao kojega od njih propovijedati ili pripadom raspravljati o kojem pitanju vjere i tadašnje filozofije. Glavni njegov učenik (valjda: učitelj!) bijaše Camilli...«.
- 19) Isp. Miroslav Vanino, *Ljetopis dubrovačkoga kolegija* »Vrela i prinosi« br. 7, Sarajevo 1937, str. 6 (bilješka) te str. 18 i 20.
- 20) U pristanku na isusovačku školu, u pismu naslovljenu na »Padre Osservatissimo«, a potpisanu s »Il Rettore e Consiglieri della Republica di Ragusa«, stoji: »Quanto ardentemente desideriamo di vedere i Padri della Compagnia in questa Città e nelle loro scuole instruirsi questa gioventù principalmente nei buoni costumi e virtuose discipline e darsi principio all' erezione del Col-

- legio per gli futuri secoli, tanta consolazione ci arrecano le cortesissime lettere di V. P. Rev. ma scorgendo l' istesso calore da parte sua nell' opera tanto proficua, e condisce il nostro contento la venuta del Padre Orsato Ragnina...«; »Vrela i prinosi« br. 7, str. 20.
- 21) M. Vanino, *Geneza naučne osnove 'Ratio Studiorum'* »Vrela i prinosi« br. 9, Sarajevo 1939, str. 126.
- 22) Benedetto Croce, *Sensualismo e Ingegneria nella lirica del Seicento*, u knjizi: *Saggi sulla letteratura Italiana del Seicento*, Bari 1911, str. 80—433.
- 23) Mihovil Kombat, *Povijest hrvatske književnosti do Preporoda*, 2. izdanje, Matica hrvatska, Zagreb 1961.
- 24) *Ibid.*, str. 252.
- 25) Francesco De Sanctis, *Povijest talijanske književnosti*, preveo Ivo Frangeš, Matica hrvatska, Zagreb 1955, str. 483.
- 26) Ivan Bunić-Vučićević, *Gedichte*, Fink Verlag, str. XIV.
- 27) *Op. cit.*, str. 296.
- 28) *Ibid.*, str. 297.
- 29) Isp. Roman Jakobson, *Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances*, u knjizi *Fundamentals of Language*, Mouton, 'S-Gravenhage 1956, str. 53—82.
- 30) J. A. Richards, *The Philosophy of Rhetorics*, Oxford University Press, 1936.
- 31) Winnifred Nowotny, *Metafora*, poglavlje iz knjige *The Language Poets Use*, prev. M. Suško, časopis »Kolo«, br. 11—12/1967, str. 451—469.
- 32) *Poetika*, 1457^b, 5—7.
- 33) Tim u biti neplatoničkim postupkom svoju *Jur nijedna na svit vila* napisao je Hanibal Lucić.
- 34) Gaston Bachelard, *Mašta i pokretnost*, prev. Z. Mrkonjić, časopis »Republika« br. 9/1972, str. 965.
- 35) Mario Praz, *Petrarchismo*, navedeno prema: Gerhard Hoffmeister, *Petrarkistische Lyrik*, Sammlung Metzler, Stuttgart 1973, str. 18.
- 36) Isp. interpretaciju R. Lachmann, *op. cit.*, str. XVII.
- 37) I. Slamnig, *op. cit.*, str. 169.
- 38) Ernst Robert Curtius naziva je »Summationsschema«, što se u hrvatskom prijevodu knjige (*Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Matica hrvatska, Zagreb 1971, prev. S. Markuš) naziva »rekapitulacija«; str. 298.
- 39) *Poetika*, 1457^b, 9.
- 40) »When the word *conceit* was used in connection with poetry (tj. oko 1600, op. A. S.) it tended to be used in the singular and to mean the idea for a poem rather than the ideas of metaphors in a poem.« — K. K. Ruthven, *The Conceit, The Critical Idiom*, Methuen & Co., London, str. 3.

- 41) Ključni termin poznatoga srpskog matematičara i fenomenologa Mihaila Petrovića-Alasa, u knjizi *Metafore i alegorije*, SKZ, Beograd 1967.
- 42) Metonimizacija je to jednog temeljnog svojstva, identična onoj u već spominjanoj pjesmi *Bio je vidjeti* (28). Samo što je ondje metonimizacija uzeta za sam *postupak* u gradbi strukture, ovdje ne.
- 43) U pjesmi 43 Bunić označuje vulkan na sličan način: »Ja sam prem ko gora izmeće koja plam«. U vezi s tim — u kontekstu svakako drugačijem (razlučujući naime Bunića od Marina) — veli I. Slamnig: »...Bunić razrađuje sliku hridina na opoziciji vulkan-santa, što su i opet pojmovi iz života pomoraca.« Bunić da, nadalje, »...iskorištava specifična svojstva našega jezika, i poetike kakva se očituje u usmenoj poeziji.«
- Lucidna Slamnigova tvrdnja, osobito s obzirom na nabačaj o usmenoj poeziji, svakako zaslužuje biti svojski istražena. Usput rečeno, Slamnigu dugujem i podatak da »gora koja gori« postoji već i u Dinka Ranjine.
- 44) Isp. Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, Paris 1973, str. 18—20.
- 45) Usp. *Eneida*, II, 624: »Nà moje oči u ognju sagorijeva Ilij i plamti« (preveo Bratoljub Klaić, Matica hrvatska, Zagreb 1970).
- 46) *Ibid.*, II, 601—3.
- 47) Navedeno prema: S. Giedion, *Arhitektura i zajednica*, u knjizi *Nova filozofija umjetnosti*, sastavio D. Pejović, Matica hrvatska, Zagreb 1972, str. 46.
- 48) Vidi: Josip Vončina, *Pogled na stilematske elemente Menčetićevih 'Pjesni'*, »Umjetnost riječi« XII, 2/1968, str. 77—108.
- 49) Isp. str. 158.
- 50) Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur*, Rowohlt, Hamburg 1969, str. 68.
- 51) Isp. str. 181—184.
- 52) Zoran Kravar, *Wölfflinova definicija baroka u svjetlu suvremene poetike*, u knjizi »Studije o hrvatskom književnom baroku«, MH, Zagreb 1975, str. 190.
- 53) Janko Jurković, *O metafori našega jezika*, Rad JAZU 31, Zagreb 1875, str. 114.
- 54) A. M. Boase, *The Definition of Mannerism*, u zborniku »Actes du III^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée«, Mouton-Co., 'S-Gravenhage, 1962, str. 155.
- 56) Andrija Angyal, *Aspekti književnog baroka*, »Zadarska revija« br. 2/1964, str. 106.

KAZALO IMENA

- Adam P. 44
 Anakreont 158, 159, 161, 197
 Angyal, Andrija 196, 200
 Apollinaire, Guillaume 51, 60
 Appendini, Francesco Maria 196
 Aristotel 170, 179, 181
 Bachelard, Gaston 175, 198
 Bakula, Petar 76
 Barac, Antun 27
 Barthes, Roland 96
 Baudelaire, Charles 22, 28, 30, 32, 35, 39, 43, 46, 48, 49, 57, 60, 61
 Baumgarten, Alexander Gottlieb 165
 Becher, Johannes 30
 Begović, Milan 17, 21, 36
 Beker, Miroslav 12
 Bembo, Pietro 173, 175
 Benešić, Ante 26
 Benn, Gottfried 51, 57
 Bergson, Henri 59, 60, 111
 Blanke, Gustav H. 153
 Boase, A. M. 196, 200
 Bogišić, Rafo 161, 166, 198
 Božić, Mirko 71
 Brett, R. L. 155
 Bunić-Vučić, Dživo 157—200
 Cesarec, August 71
 Cesarić, Dobriša 71, 75, 79, 82, 84, 85, 86, 99, 112
 Char, René 154
 Chiabrera, Gabriello 158, 159, 160, 198

Coleridge, Samuel Taylor 151
Corstius, Jan Brandt 61
Crijević, Ilija 198
Crijević, Saro 196
Croce, Benedetto 164, 165, 166, 199
Curtius, Ernst Robert 159, 199
Čolović, Ivan 96
Čorak, Željka 160, 197
Dante, Alighieri 172, 175, 189
Deanović, Mirko 198
Delas, Daniel 155
Della Valle, Federico 159
Delorko, Olinko 76, 99
De Ricard 36
De Sanctis, Francesco 166, 199
Desnica, Vladan 71
Dilthey, Wilhelm 8
Donat, Branimir 12
Dragojević, Danijel 133, 147, 154
Držić, Đore 47
Đurđević, Ignjat 164, 171, 196
Eliot, Thomas Stearns 105, 154, 161, 190
Emerson, Ralph Waldo 60
Falout, Željko 152
Ferdinand II (1578—1673) 194
Filliolet, Jean 155
Flaker, Aleksandar 96, 128
Foucault, Michel 118
Frangeš, Ivo 30, 62
Franičević, Marin 30, 95
Friedrich, Hugo 33, 61, 96, 153
Fromm, Erich 75
Gabriel, Leo 153
Gaetano, Scipione 159
Gandhi, Mahatma 60
Ganza, Mate 132, 135, 140, 141, 145, 153
García Lorca, Federico 154
Gauthier, Théophile 22, 30, 46, 60
George, Stefan 28, 36
Gide, André 58
Giedion, Siegfried 200

Goethe, Johann Wolfgang 33, 151
Golob, Zvonimir 132
Góngora y Argote, Louis de 168
Gorki, Maksim 58
Gotovac, Vlado 132, 133
Gradić, Stjepan 196
Grčić Marko 133
Gučetić, Nikola 193
Gundulić, Ivan (Dživo) 36, 47, 163, 164, 196, 198
Haler, Albert 165
Hartley, David 151
Hegedušić, Krsto 74
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 164
Heidegger, Martin 8, 153
Hektorović, Petar 179
Heredia, Jose Maria de 35
Hergešić, Ivo 61
Hjelmslev, Louis 15
Hocke, Gustav René 159, 193, 200
Hofmannsthal, Hugo 28, 36
Hoffmeister, Gerhard 199
Hölderlin, Friedrich 151, 154
Holz, Arno 41
Homer 180
Horacije Flak, Kvint 159, 160
Horkheimer, Max 75
Horvatić, Dubravko 132, 133, 135, 143, 144, 146, 154
Hugo, Victor 22
Ingarden, Roman 8
Ivanišević, Drago 71, 123, 129
Ivšić, Radovan 123
Jacobsen, Jens Peter 47
Jakobson, Roman 10, 29, 96, 126, 134, 169, 181, 184, 190, 198
Jelenović, Ivo 76, 99
Johnson, Samuel 153, 170
Jurčić, Vladimir 76
Jurković, Janko 195, 200
Kaleb, Vjekoslav 71
Kant, Immanuel 12
Kasumović, Ivan 159, 197
Kašić, Bartol 163
Kaštelan, Jure 30, 71, 94, 111—130, 132

Matoš, Antun Gustav 17—30, 36, 37, 60, 61, 62, 66, 79,
86, 94, 109
Maurras, Charles 47
Menčetić, Šiško 47, 175, 192
Meschonnic, Henri 96
Mesinger, Bogdan 73, 95
Meštrović, Ivan 58
Kierkegaard, Sören 60
Killy, Walther 154
Klaić, Bratoljub 61, 200
Klaudijan, Klaudije 159
Kolar, Slavko 71
Kombol, Mihovil 165, 166, 198
Körbler, Đuro 197, 198
Kovačić, Ivan Goran 71, 112
Kozarčanin, Ivo 71, 79, 88, 112
Kranjčević, Silvije Strahimir 22, 109, 121
Kravar, Zoran 195, 200
Krlježa, Miroslav 30, 50, 60, 65—70, 71, 74, 75, 94, 99,
109, 122
Kulišić, Frano 158, 159, 197
Lachmann-Schmohl, Renate 166, 196, 199
Ladan, Tomislav 153
Laforgue, Jules 41, 49, 60, 61
Lampridius, vidi: Crijević, Ilija
Lasić, Stanko 95, 128
Leconte de Lisle, Charles 46, 48
Le Guern, Michel 200
Lelian, tj. Verlaine 49
Lévi-Strauss, Claude 107
Locke, John 151
Lorca vidi: Garcia Lorca
Lucić, Hanibal 198
Mađarević, Vlado 76, 95
Mađer, Miroslav Slavko 132, 149
Majakovski, Vladimir Vladimirovič 154
Mallarmé, Stéphane 40, 48
Marcijal, Marko Valerije 159, 198
Marinetti, Filippo Tommaso 53, 58, 60, 62
Marinković, Ranko 71
Marino, Giambattista 159, 160, 161, 165, 166, 175, 194,
198, 200
Marjanović, Milan 21
Markuš, Stjepan 199

Marović, Tonči P. 129
Martić, Nikola 150
Martini, Matija 194
Martino, Pierre 61
Marulić, Marko 47, 109
Marx, Karl 12
Matković, Marijan 71
Michaux, Henri 154
Mihalić, Slavko 132, 133, 149
Mihanović, Nedjeljko 63
Miličević, Nikola 129, 132, 149
Moréas, Jean 22, 36, 38, 47
Morris, William 47
Morsztyn, Jan Andrzej 198
Mounier, Emmanuel de 60
Mrkonjić, Zvonimir 129, 150, 153, 155, 198
Nazor, Vladimir 18, 21, 36, 86
Nehajev, Milutin Cihlar 36
Nietzsche, Friedrich 57, 60, 167
Nowottny Winnifred 153, 169, 198
Ogrizović, Milan 30
Ovidije Nazon Publike 159
Palmotić, Junije 164
Paljetak, Luko 133
Parun, Vesna 71, 94, 132, 146, 154
Pavletić, Vlatko 62
Pavličić, Pavao 12
Pavlov, Ivan Petrovič 76
Pavlović, Boro 62, 149
Pavlović, Dragoljub 159, 164, 165, 197
Pejović, Danilo 200
Petрак, Nikica 117, 153
Petararca, Francesco 159, 160, 171, 172, 175, 189, 198
Petris, Hijacint 76, 99
Petrović, Mihailo - Alas 200
Petrović, Svetozar 12, 30
Pindar 161
Plowert, Jacques, tj. Adam P. 44
Poe, Edgar Allan 60
Polić-Kamov, Janko 18, 40
Potthof, Wilfried 197
Pranjić, Krunoslav 30, 96
Praz, Mario 199

Propercije, Seksto 159
Pucić, Medo 158, 196
Pupačić Josip 129, 132, 135, 138, 139, 140, 144, 145, 149

Radić, Stjepan 74, 99
Ranjina, Dinko 159, 171, 175, 200
Ratković, Milan 157, 197
Régnier, Henri François Joseph de 36, 47
Richards, Ivor Armstrong 153, 169, 198
Rilke, Rainer Maria 47, 112, 120, 154
Rimbaud, Arthur 38, 57, 60
Rogošić, Mirko 96
Rolland, Romain 58
Rossetti, Dante Gabriel 47
Ruskin, John 47
Ruthven, K. K. 199

Sabol, Željko 133, 150
Samain, Albert 36, 47
Shakespeare, William 106
Sever, Josip 133
Silić, Josip 96, 154
Simić, Novak 77
Skerlić, Jovan 21
Skok, Petar 130
Slamnig, Ivan 132, 135, 136, 145, 153, 162, 198, 199, 200
Slaviček, Milivoj 132
Staiger, Emil 88, 153
Stamać, Ante 61
Stigliani, Tommaso 159

Šegedin, Petar 71
Šenoa, August 22
Šicel, Miroslav 95
Šimić, Antun Branko 40, 60, 65, 94, 119, 129
Šimić, Stanislav 71, 74, 77, 94, 98
Šoljan, Antun 132
Šop, Nikola 71, 98, 112
Šurmin, Đuro 18
Tadijanović Dragutin 30, 71, 76, 79, 91, 92, 99, 112
Teokrit 159, 161
Tibul, Albije 159
Tolstoj, Lav Nikolajevič 58
Tomasović, Mirko 198
Tomičić, Zlatko 129
Tomić, Josip 30

Tresić-Pavičić, Ante 17, 21, 36, 62
Tschizewskij, Dmitrij 196, 198

Ujević, Tin 22, 31—62, 65, 66, 71, 74, 77, 79, 81, 86, 89,
94, 96, 103, 122

Valéry, Paul 36, 40
Vanino, Miroslav 163, 198, 199
Vaupotić, Miroslav 62, 63, 95, 129
Venosa, Gesualdo da 160
Vergilije Maron, Publije 159, 186
Verhaeren, Émile 45, 58, 60, 81
Verlaine, Paul 38, 39, 60
Vida, Viktor 71, 79, 93, 94, 112
Vidrić, Vladimir 36, 62, 66, 86
Vojnović, Ivo 18, 21, 36, 62
Vončina, Josip 200
Vučetić, Šime 71, 97—110, 123, 129
Vučićević, Stojan 133

Weber, Max 75
Wellek, René 8
Werner, Heinz 130
Whitman, Walt 17, 58, 60, 81, 118
Wiesner, Ljubo 36, 39, 48, 66
Wilpert, Gero von 153

Zidić, Igor 133, 150
Zlatarić, Dinko 159, 175
Zoranić, Petar 47
Zrinski, Helena 47
Zrinski, Katarina 47
Zuppa, Vjeran 153, 155
Zuzorić, Cvijeta 47

Žmegač, Viktor 50, 62

BIBLIOGRAFSKA NAPOMENA

Poglavlja ove knjige bila su prethodno objavljivana u slijedećim publikacijama:

O Matoševu sonetu, »Forum« br. 3, 1976.

Ambijenti Krležine lirike, »Republika« br. 9, 1973.

Tin Ujević kao europski pjesnik, tiska se prvi put, rađeno kao prilog u projektu A. Flakera i K. Pranjića u Zavodu za znanost o književnosti, »Hrvatska književnost u europskom kontekstu«.

Prodor svakodnevnog govora u hrvatsko pjesništvo 1928 — 52., »Zbornik Zagrebačke slavističke škole« 1, 1973.

O pjesniku Šimi Vučetiću, predgovor knjizi S. Vučetića u ediciji *Pet stoljeća hrvatske književnosti (127)*, Zagreb 1976.

Lirika Jure Kaštelana, »Zbornik Zagrebačke slavističke škole« 3, 1975.

Pretvorba slikovnog u pojmovno pjesništvo, »Croatica« 7—8, 1976.
Dživo Bunić Vučić u zrcalu metafore, »Zbornik Zagrebačke slavističke škole« 2, 1974.

BILJEŠKA O PISCU

Ante Stamać rođen je 1939. na otoku Molatu. Diplomirao je 1963. (komparativnu književnost i engleski) a magistrirao (radnjom o Ujeviću) 1970. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Napisao je disertaciju *Metafora u suvremenome hrvatskom pjesništvu*. Suradnik je na Katedri za teoriju književnosti u Odsjeku za jugoslavenske jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Bio je zaposlen kao glazbenik, novinar, muzički urednik; uređivao je časopis »Razlog« i, kasnije, njegovu Biblioteku, zatim tjednik za kulturu »Telegram« i časopis Društva književnika Hrvatske »The Bridge«. Nekoliko godina proveo je na studijskim boravcima u inozemstvu (Beč, Zap. Berlin, Göttingen).

Po časopisima i listovima tiskan je veći broj njegovih studija, eseja, članaka, kritika; prevodi s engleskog i njemačkog jezika. Objavio je i pet zbirki pjesama (*Rasap*, 1962; *Sa svijetom jedno*, 1965; *Smjer*, 1968; *Doba prisjećanja*, 1968; *Dešifriranje vage*, 1972) te monografsku studiju *Ujević*, 1972. Zajedno s V. Zuppom sastavio je 3 sveska zbornika *Nova evropska kritika* (1968—72).

SADRŽAJ

Predgovor	5
O Matoševu sonetu	17
Tin Ujević kao europski pjesnik	31
Ambijenti Krležine lirike	65
Prodor svakodnevnog govora u hrvatsko pjesništvo 1928—1952.	71
O pjesniku Šimi Vučetiću	97
Lirika Jure Kaštelana	111
Pretvorba slikovnog u pojmovno pjesništvo	131
Dživo Bunić Vučić u zrcalu metafore	157
Kazalo imena	201
Bibliografska napomena	209
Bilješka o piscu	210

Ante Stamać
SLIKOVNO I POJMOVNO PJESNIŠTVO

SVEUČILIŠNA NAKLADA LIBER
Zagreb, Savska 16

Za izdavača
Slavko Goldstein

Korektura i kazalo imena
Dubravko Stiglič

Pr. MK 138

Tisak: NIŠP »Prosvjeta« Bjelovar
prosinac 1977.

