ZFD 5

zadarski filološki dani

Sveučilište u Zadru
Odjel za kroatistiku i slavistiku

ZFD 5

zadarski filološki dani

Zbornik radova s
Međunarodnoga znanstvenog skupa
Zadarski filološki dani 5
održanog u Zadru 27. i 28. rujna 2013.

Zadar, 2015.

ZADARSKI FILOLOŠKI DANI V
Zbornik radova s
Međunarodnoga znanstvenog skupa
Zadarski filološki dani 5 održanog u Zadru
27. i 28. rujna 2013.

ISSN 1846-4995
UDK 81.82

Nakladnik
Sveučilište u Zadru

Za nakladnika
Ante Uglešić, rektor

Povjerenstvo za izdavačku djelatnost
Josip Faričić, predsjednik

Uredništvo zbornika
Slavomir Sambunjak, Rafaela Božić, Vanda Babić, Josip Lisac, Šimun Musa,
Kornelija Kuvač-Levačić, Denis Vekić, Irina Vorobjova

Urednici
Rafaela Božić, Slavomir Sambunjak

Tajnica uredništva
Ivana Petešić

Recenzenti zbornika
Milenko Popović, Nedjeljka Balić-Nižić

Recenzenti članaka
Vanda Babić, Rafaela Božić, Zdenka Matek Šmit, Gordana Čupković, Marko Dragić,
Tatjana Stupin, Zvjezdana Rados, Sanja Knežević, Ivan Bošković, Sanjin Sorel, Jakov Sabljić,
Teodora Vigato, Miranda Levanat-Peričić, Ivan Bošković, Ivica Vigato, Iva Grgić Maroević,
Antonija Zaradija Kiš, Nedjeljka Balić-Nižić, Josip Lisac, Šimun Musa, Mirna Sindičić Sabljo,
Kornelija Kuvač-Levačić, Slavomir Sambunjak, Antonija Zaradija Kiš, Vlado Pandžić

Jezična redakcija
Autorska

Korektura
Ivana Petešić, Marijana Roščić, Sanja Baričević, Marijana Bašić, Vice Šunjić, Ante Topčić,
Ana Gospić, Denis Vekić, Mirela Šušić, Miranda Levanat-Peričić, Sandra Hadžihalilović,
Adrijana Vidić, Zoran Ćoso, Maja Pandžić

Fotografija na naslovnici
Filip Brala

Objavljivanje zbornika financijski je potpomoglo Ministarstvo znanosti, obrazovanja i sporta

ZADARSKI FILOLOŠKI DANI V

Sadržaj

Predgovor 11

1. SLAVENI I MEDITERAN U DJELU MIROSLAVA KRLEŽE

Dijana Mikšić Labura 15
Predodžbe o domaćem i stranom u
Krležinu romanu *Povratak Filipa Latinovicza*

Grgo Mišković 27
Aretej kao drama s ključem ili zašto je
Krleža rimskog cara Postuma imenovao
(slavenskim i mediteranskim) Ilirikom

Ivana Rabadan-Zekić 41
Odjeci Kranjčevićeva pjesničkog izraza
u Krležinu romanu *Banket u Blitvi*

Milorad Nikčević 57
Miroslav Krleža na crnogorskoj
kazališnoj sceni (1929. – 1941.)

Rašid Durić 75
Enciklopedička i umjetnička misao Miroslava
Krleže o bogumilskim mramorovima

Tatjana Stupin 93
Mediteranac Kamov u Krležinu djelu

2. RENESANSA NA ZADARSKOM PODRUČJU
(JEZIK, KNJIŽEVNOST I KULTURA)

Antonija Zaradija Kiš 125
Tragom bestijarija kroz *Cvêtь ot kreposti*
u *Tkonskom zborniku*

Ivana Petešić 153
Specifičan sakralni leksik *Priručnika za svećenike* iz 15. stoljeća

Ante Topčić 175
Tumačenje evanđelja iz *Tkonskoga zbornika* s obzirom na apokrife

3. ZLATAN JAKŠIĆ I ANTUN NIZETEO

Josip Lisac 203
Antun Nizeteo i Blaž Jurišić

Ivan Bošković 213
Antun Nizeteo – pripovjedač

Rafaela Božić i Petar Karavlah 225
Zlatan Jakšić – pionir hrvatske teorije prevođenja

Dubravka Sesar 237
Žlvot je škatula tabaka... Neobičnost običnoga u stihovima Zlatana Jakšića

Tonko Maroević 259
Otvaranje paketa – jedan pogled u čakavski kanconijer Zlatana Jakšića

Valter Tomas i Marijana Fabijanić 263
Romanizmi u prvoj zbirci poezije Zlatana Jakšića – *Zavitri i spjaže* (1958.)

Drago Štambuk 281
Zlatno Jakšićevo ča
Kongenitalna (urođena) topophilia

4. URBANA SLAVENSKA KNJIŽEVNA PRODUKCIJA

Šimun Musa 287
Poetičko-poezijska specifičnost pjesništva
Lucijana Kordića

Miranda Levanat-Peričić 297
Protumjesta grada i produkcija *protupovijesti* u
suvremenom hrvatskom romanu

Mirela Šušić 311
Koegzistencija urbanog i ruralnog u romanu
Zimsko ljetovanje Vladana Desnice

Marina Radčenko 323
Авторские новообразования в романе
Д. Донцовой «Жена моего мужа» и
способы их перевода на хорватский язык

Đurđica Garvanović-Porobija 337
Opis/upis subjekta u poetskom diskurzu Bagićeve
zbirke pjesama *U polutami predgrađa*

Josipa Korljan 359
Žena s figom u džepu: o prozi Olje Savičević Ivančević

Mirna Sindičić Sabljo 373
Pariz ili sjajno mjesto za nesreću

Martin Martinovski i Jakov Sabljić 385
Film i filmski elementi u prozi Tomislava Zajeca

Polina Korolkova 405
Žanrovske modifikacije u putopisnim crticama
Josipa Juraja Strossmayera s posebnim osvrtom na
Poglavlje put zlatnog Praga

Emilija Kovač 415
Urbana hrvatska književna produkcija

Kazalo imena 435

Predgovor

U organizaciji Odjela za kroatistiku i slavistiku Sveučilišta u Zadru održan je 27. i 28. rujna 2013 peti međunarodni znanstveni skup *Zadarski filološki dani V.* U radu skupa i ovaj put sudjelovao je niz filologa iz Hrvatske i inozemstva. Rad na skupu bio je podijeljen u četiri sekcije. Prva sekcija je u povodu obilježavanja 120 godina od rođenja Miroslava Krleže proučavala temu Slavena i Mediterana u njegovom djelu. Zbornik donosi šest radova koji obrađuju ovu temu. Druga sekcija već je tradicionalno posvećena zadarskoj filološkoj problematici, a ovaj put sekcija je proučavala razdoblje renesanse na zadarskom području. Kao i obično, temi se pristupalo i s lingvističke i s književnoteorijske točke gledišta. U ovom zborniku donosimo tri znanstvena rada na ovu temu. Rad dva velika imena hrvatske i zadarske filologije i književnosti, Zlatana Jakšića i Antuna Nizetea, proučava se u trećem dijelu zbornika koji donosi šest vrijednih članaka. Pogled u suvremenost slavenske književnosti, kroz stručne oči znanstvenika filologa donosi posljednja i radovima najbrojnija sekcija. Ovaj put poseban se naglasak stavio na segment urbanog u suvremenoj slavenskoj književnoj produkciji.

Zadarski filološki dani i ovaj put donose niz članaka u kojima se otkriva novi pogled na one teme koje se na prvi pogled čine dovoljno istražene, a također otvaraju i neke posve nove slavističke i kroatističke filološke teme.

Tijekom održavanja skupa bila su organizirana, kao i obično, popratna događanja. Običaj da se na skupu promovira zbornik s prethodnog skupa zadržan je i ove godine. S velikim zadovoljstvom predstavili smo zbornik *Zadarski filološki dani IV* sa svoje impresivne 667 stranice i 39 radova. U sklopu skupa promoviran je i zbornik *Književna životinja*, a u sveučilišnoj knjižari Citadela izložbom su predstavljeni naslovi koje su djelatnici Odjela za kroatistiku i slavistiku Sveučilišta u Zadru objavili u 2012. i 2013. g.

Zahvaljujemo svim autorima, recenzentima i svima onima koji su svojim radom pripomogli realizaciju ovog Zbornika.

Urednici

Rafaela Božić
Slavomir Sambunjak

SLAVENI I MEDITERAN
U DJELU MIROSLAVA KRLEŽE

PREDODŽBE O DOMAĆEM I STRANOM U KRLEŽINU ROMANU *POVRATAK FILIPA LATINOVICZA*

Dijana Mikšić Labura
Turističko-ugostiteljska škola
Šibenik

UDK: 821.163.42-31.09 Krleža, M.
Pregledni rad
Primljen: 11. 3. 2014.
Prihvaćen za tisak: 25. 9. 2014.

Stavljanjem naglaska na estetsku funkciju predodžbi unutar određenoga književnog djela, imagološka se perspektiva može pokazati kao korisna pri intrinzičnome proučavanju književnosti. Na tome tragu ovim se radom nastoji problematizirati odnos kategorija strano i domaće u Krležinu romanu *Povratak Filipa Latinovicza*, posebno u kontekstu narativnoga oblikovanja identiteta Filipa Latinovicza.
Autopredodžbe (predodžbe o Panoniji) i heteropredodžbe (predodžbe o europskoj metropoli te „velikoj Europi" općenito) iznesene su vizurom glavnoga lika, a predstavljene, između ostaloga, i ovim opozicijskim parovima: selo – (vele)grad, priroda – civilizacija, zaostalost – progres te izvornost – surogat. Kompleksnost odnosa proizlazi i iz činjenice da se slika Panonije ne pojavljuje kao homogena, već se raspada na razinu autentičnoga življenja (panonski seljak) i razinu umjetnoga života (predstavnici aristokracije i buržoazije).
Kategorije strano i domaće razotkrivaju se u romanu kao promjenjive, fluidne, nesklone jednoznačnome određenju, što pridonosi realizaciji Filipova identiteta kao trajno neodređenoga, nefiksiranoga, rascjepkanoga.

KLJUČNE RIJEČI: ***autopredodžbe / heteropredodžbe, domaće / strano, Miroslav Krleža, narativna izgradnja identiteta, Povratak Filipa Latinovicza***

I.

Imagologija se kao „posebna istraživačka grana komparativne književnosti bavi proučavanjem književnih predodžbi o stranim zemljama i narodima (heteropredodžbe) te o vlastitoj zemlji i narodu (autopredodžbe)" (Dukić 2009: 5).

Iako većina imagologa naglašava kako imagološki pristup podrazumijeva interdisciplinarnost i nadnacionalan pristup, književnim je predodžbama moguće prići i unutarknjiževno te u okviru nacionalne povijesti književnosti. Tako Hugo Dyserinck, poznati aachenski imagolog, „dopušta"

nacionalnim filologijama da analiziraju književne predodžbe o stranom i domaćem ukoliko su one „istaknut dio tematskog svijeta nekih fikcionalnih djela, čak i pri intrizičnome razumijevanju" (Dukić 2009: 12). Tvrdi, naime, da takve predodžbe u određenim književnim djelima „imaju do te mjere izraženu ´djelu imanentnu´ ulogu da se i pri jednoznačnome ograničenju na takozvano ´unutarknjiževno´ istraživanje moramo njima baviti želimo li potpuno shvatiti značenje djela" (Dyserinck 2009: 26). U tom se slučaju književne predodžbe promatraju, riječima imagologa Manfreda Fischera, kao „strukturni elementi estetskog konteksta" (Fischer 2009: 38).

Ovakvim pristupom barem bi se djelomično izašlo u susret i primjedbi komparatista Renea Welleka, koji se bojao da bi imagološki pristup izazvao „srozanje znanosti o književnosti u pozitivističke vode te prijenos interesa u neknjiževna područja" (Dukić 2009: 7).

Upravo na tragu spomenutih smjernica u ovome će se radu analizirati predodžbe o domaćem i stranom u Krležinu *Povratku Filipa Latinovicza* (1932.), romanu koji predstavlja „reprezentativno i kultno ostvarenje Krležine umjetnosti" (Nemec 1998: 237).

Cilj je rada autopredodžbe (predodžbe o Panoniji) i heteropredodžbe (predodžbe o europskoj metropoli te „velikoj Europi" općenito) problematizirati u kontekstu narativne izgradnje glavnoga lika romana, slikara-povratnika Filipa Latinovicza.

II.

Za problematiku odnosa domaćeg i stranog signifikantan je već i sam onomastički izbor, istaknut dijelom i u naslovu romana. Glavni lik rođenjem je smješten u Zagreb, a imenovan kao Sigismund Kazimieri Latinovicz. Krsnom imenu Sigismund (po poljskome kralju) sam je, po navodnome ocu, dodao ime Filip, potpisujući se francuskom grafijom kao Philippe. Važno je istaknuti da nitko od Filipovih predaka zapravo nema hrvatsko podrijetlo. Majka Kazimiera Valenti iz nepoznatih se razloga prozvala Reginom. Valentijevi su, inače doputovali u Krakov iz Verone, a u Vilnu se oženili litvanskim djevojkama.

Filipov navodni otac, sobar Filip (po kojem i uzima ime) rodio se u Ždali, a mati mu je bila Mađarica. Filipov biološki otac doktor Liepach plemeniti Kostanjevečki, koji se razotkriva tek na kraju romana, pripada obitelji koja je dobila titulu mađarskih plemića.

I ostali likovi s kojima Filip provodi vrijeme doputovali su u Kostanjevec iz različitih daljina: Bobočka je „Madžarica, Panonka, Međimurka, s nekakvom švapsko-furlanskom i južnoštajerskom mješavinom svoje šljivarske krvi, te

ne zna ni hrvatski" (PFL: 63)[1]; Baločanski nosi gruzijsko podrijetlo; Kyriales je kavkaski Grk, po majci iz Smirne, po ocu iz Kijeva. Navedene činjenice sudjeluju u proizvodnji Filipova internacionalno obojenoga zaključka po pitanju naroda i narodnosti: „Imao je pravo neku noć onaj antipatični Grk (misli na Kyrialesa, op. D. M. L.) da je narodnost malograđanska predrasuda. (...) Nema i ne može biti dosljednosti ni u postupcima ni u razvoju pojedinaca, a kamoli u tako ogromnim kolektivima kao što su narodi." (PFL: 163-164)

Takvome promišljanju lako se priključuje i citat s početka romana: „Ime i prezime, stanje oko izvjesnog imena i prezimena, to su samo nekakve vanjske, najpovršnije oznake! Konvencionalne, plitke, građanske mjere!" (PFL: 32)

Istodobno nijekanje i potraga za oznakama pripadnosti obilježavaju Filipa već od samog početka romana kao krajnje ambivalentan lik. U znaku ambivalentnosti prikazan je i Filipov prvi kontakt sa zavičajem poslije dugogodišnjega izbivanja. U tome kontekstu Filipa Latinovicza čitateljski susrećemo već u prvoj rečenici romana, kada se ovaj, tada četrdesetogodišnji slikar fauvist, poslije jedanaestogodišnjeg boravka po zapadnoeuropskim gradovima vraća u panonski kraj. Zavičaj se oslikava kao mjesto „gdje mu se jutros pričinilo sve tako poznatim, a opet toliko stranim" (PFL: 12). Osim toga, rodni je kraj odmah definiran kao „zabitni provincijalni kutak" (PFL: 11) te tako postavljen kao opreka „velikoj Europi" iz koje se Filip vraća.

Za daljnji tijek izlaganja važno je istaknuti položaj naratora i fokalizatora pri iznošenju slika vezanih za ova dva miljea: Panoniju i Europu. Riječ je o pripovjednom tekstu u trećoj osobi koji prati uglavnom Filipovo gledište. Iako nije narator, Filip je gotovo kontinuirani fokalizator. Fokalizacijski pomaci od Filipove svijesti mogu se tek sporadično zamijetiti, primjerice u iznošenju pretpovijesti nekih likova (Bobočke, Baločanskoga, Kyrialesa). Mladen Engelsfeld, jedan od istaknutih interpretatora ovoga romana, stoga opravdano tvrdi da „iako se Krleža služi različitim tehnikama – kao sveznajućom naracijom, dijalogom, indirektnim unutrašnjim monologom, monologom – sve te tehnike služe tome da bi se očitovalo samo jedno gledište: Filipovo" (Engelsfeld 1975: 21).

Filipov povratak na panonsko tlo predstavlja precizno geografski određen povratak – prvo u Zagreb (Kaptol), a odmah zatim u obližnje selo Kostanjevec, kamo se odselila Filipova majka nakon uspona na društvenoj ljestvici. Upravo je Kostanjevec središnje mjesto radnje ovoga Krležina

[1] Kratica PFL odnosi se na citate preuzete iz romana *Povratak Filipa Latinovicza*.

romana u okviru pripovjedne sadašnjosti. Pripovjedna prošlost, zastupljena ponajviše u prvome dijelu romana, odnosi se na Filipovo djetinjstvo u Zagrebu, a prizivana je redovito asocijativnim putevima Filipove svijesti.

Geografski je potpuno jasno kamo se Filip vraća, ali nije precizirano odakle. Govori se o njegovu dugogodišnjem boravku po zapadnoeuropskim gradovima, posebno u jednoj europskoj metropoli. Može se, posebno ako se uzme u obzir francuski potpis Phillippe, pretpostaviti da je riječ o Parizu, ali takva geografska usmjerenost za problematiku rada i nije bitna. Pravo sučeljavanje u romanu nije ostvareno između precizno definiranih gradova ili sela kao takvih, već između dviju kulturnih sredina: one zapadnoeuropske i one panonske. Koliko se pridjevi panonsko i hrvatsko preklapaju, odnosno na koje se segmente hrvatskoga odnosi ono panonsko u romanu, trebao bi pokazati nastavak rada.

Europski prostor na početku romana izranja kao „ogroman čađavi velegrad u oblaku čađe i dima (...) i to je ta toliko razvikana Europa, ta zlatna blagoslovljena zemlja!" (PFL: 31) Uporabom ironijskoga tona u ovome primjeru postignut je Filipov kritički odnos prema stereotipu Europe kao obećane zemlje, a naglašena je i izdvojenost panonskog prostora iz te i takve Europe. Izgradnja Filipa kao ekološki osviještenog pojedinca temelji se na slikama grada kao mračnog i čađavog, dakle zagađenog prostora, kao i na opreci surogat – neposrednost.

> „Živeći jedanaest godina neprekidno sa surogatima graška, voća, vode, mesa, osjećajući jedanaest godina turobnu udaljenost od pravog graška i od pravog mesa, osjećajući se od sviju životnih neposrednosti izoliran tankom i hladnom pločicom pleha od konzerve (biti i sam u jednoj neugodnoj konzervi bez klorofila i bez kisika), u čovjeku prirodno da se razvijaju elementi potrebe za neposrednostima." (PFL: 51)

Upravo je želja za neposrednošću, izvornošću, natjerala Filipa da se vrati u panonski prostor. Nije to samo želja za neposrednosti u prehrambenome smislu, već za općenitom životnom neposrednošću, koja bi onda uključivala i neposredno gledanje na svijet, čime bi možda bile riješene i Filipove poteškoće sa slikarskim nadahnućem. Udaljavanje od neposrednosti prikazano je i kao rezultat bezgraničnoga konzumerističkog apetita: „Ono što se danas događa po gradovima, ono glupo nagomilavanje robe, nered oko te robe, glupa glasna nametljivost tih privremenih vlasnika strojeva, sapuna, svjetiljaka, to vikanje, ta krv, to svađanje oko tih strojeva, gdje bi se to sve moglo prozvati životom u čovjeka dostojnom smislu?" (PFL: 53)

Negativna predodžba o europskoj gradskoj sredini dakle bazira se na ideji ekološke osviještenosti te kritici konzumerizma kao tipičnoga obilježja

kapitalističkoga ustrojstva. Panonija se u romanu, za razliku od europskoga prostora, ne ostvaruje kao homogena cjelina. Raspada se u dva oštro odvojena svijeta: riječima Šime Vučetića, s jedne je strane „svježa kajkavska narodna masa sa svojim marvogojskim ili kerempuhovskim mentalitetom", a s druge strane „glembajevsko-klanfarovska, sa svojim trulim životom, baroknim crkvama i feudalno-kapitalističkim ustanovama" (Vučetić 1958: 218).

Grad i selo, iako naizgled dva potpuno različita miljea, prožimaju se u prikazu kostanjevečke aristokracije kao tipu provincijalne glembajevštine. Svjetonazori i navike likova oko župana Liepacha Kostanjevečkoga (sestra mu Eleonora, njezina kći Medika, Liepachov nećak Tassilo plemeniti Pacak), bečkog veleindustrijalca, kapitalista Korngolda te Filipove majke Regine poligon su za iskazivanje Filipova kritičkoga stava prema svemu onome što se odnosilo na europski velegrad. Prvenstveno je riječ o kritici umjetnog načina življenja – temeljenog na konzumerističkome duhu, a time i na ispraznom odnosu prema svim duhovnim vrijednostima. Scena Liepachove južine razotkriva jaz između Filipa i svih predstavnika provincijalne aristokracije unatoč činjenici da se oni nastoje ponašati europski te Filipa tretiraju kao pravu „europsku pojavu" (PFL: 92), a uz to Filip je preko figure oca tom sredinom i atavistički određen. Filip se osjeća odijeljen od takvoga viđenja europskoga, koje se zasniva na pomodnome tretiranju svega, čak i umjetnosti. Oblikovan kao pristalica ideje o uzvišenosti i gotovo mesijanskoj zadaći umjetnosti, ovaj lik kontinuirano odbija gledati na umjetninu kao na robu.

Na samome početku romana, pri susretu s Jožom Podravcem, koji ga konjskom zapregom prevozi iz Zagreba u Kostanjevec, Filip već rasvjetljava svoj odnos prema kostanjevečkom sloju. Kao umjetnik i intelektualac u društvu priprostog panonskog seljaka osjeća se potpuno alijenizirano: „Sjede tu tako dva čovjeka (...) i govore istim jezikom, a to su zapravo dva jezika i dva kontinenta!" (PFL: 44).

Za razliku od predodžbe o panonskom seljaku, Filip Panoniju kao pejzaž redovito idealizira. Takav pristup potpuno je očekivan ako se uzme u obzir Filipov slikarski pogled na svijet: „Crne krošnje hrastova na raskršćima, uznemirene zvjezdane niti iza maglenih mrlja, a gdjegdje u dalekim vinogradima po koji osamljeni pucanj što se onda dugo razlijeva jarugama i poljima i nestaje u jarku kod mlina kao daleka grmljavina. Tišina u polju. (...) Spava Panonija i nema čađe, ni jurnjave ni živaca." (PFL: 31)

Iako Panonija Filipu isprva funkcionira kao mjesto za bijeg od čađe, buke i smrada europskoga velegrada, nakon nekog vremena upravo za svim navedenim počinje osjećati snažnu potrebu. Simptomatično je što se takav preokret događa u jesen. U tome smislu vrijedno je podsjetiti

na arhetipski pristup ovome romanu od strane Dalibora Cvitana. Ovaj se autor oslanja na Northropa Fryea, koji je u svojoj *Anatomiji kritike* kao princip mitske interpretacije uzeo paralelizam između sunčanog ciklusa dana, ciklusa godišnjih doba i organskog ciklusa ljudskoga života (v. Cvitan 1963: 59). Panonija je idealizirana u vrijeme proljeća i ljeta, dakle u vrijeme godišnjih doba koja predstavljaju fazu rođenja te trijumfalnu fazu. Jesen, koja je arhetipski određena motivima zalaska, smrti i izolacije, donosi u Filipu osjećaj otuđenja od panonskoga prostora te potrebu za povratkom u sivilo, čađu i buku velegrada.

Filipove predodžbe temeljene na kontrastu između gradskog i seoskog prvenstveno se izgrađuju estetskim mjerilima, pri čemu estetsko, kako nam to sugerira Viktor Žmegač, treba shvatiti kao „ono što se odnosi na osjetilno, a ne lijepo" (Žmegač 2001: 119).

Slike Europe i Panonije tako se u romanu pojavljuju kao dva potpuno suprotna slikarska pejzaža. Pri tome je važno istaknuti da se Filipove *slike* u oba svoja značenja – i kao mentalne predodžbe i kao slike na platnu – temelje na ideji sinestezijskoga doživljaja. Tako se europsko i panonsko, kao gradsko i seosko, suprotstavljaju istodobno na svim osjetilnim razinama: vizualnoj, auditivnoj, taktilnoj, gustativnoj i olfaktivnoj. U tom kontekstu valja obratiti pozornost i na romanesknu tvorbu Filipovih slikarskih ostvaraja. Miroslav Šicel upozorava kako je većina interpretatora ovoga romana naglasak stavljala na europsku dimenziju – europske slikarske uzore i obzore (Bosch, Breughel, Van Gogh), a pri tome zanemarila hrvatske obzore, prije svega Becića, Babića i Hegedušića (Šicel 1993: 61–69). Tako Viktor Žmegač, premda orijentiran upravo na europske obzore u romanu, na jednome mjestu ipak ističe kako „Filipova fiktivna odnosno imaginarna platna podsjećaju na Krležine evokacije Babićevih i Dobrovićevih slika, tako da se može ustvrditi da je roman o slikaru Latinoviczu hommage tim našim umjetnicima" (Žmegač 2001: 111). Filipove slike hrvatskoga podneblja postaju novo izvorište asocijacija na putu traženja identiteta. Isključivo kaotično i groteskno viđenje ljudi, koje je posljedica utjecaja europskih slikara, u hrvatskome ozračju zamijenjeno je pitomijim slikama prirode, mada prikazi ljudi i dalje nose obilježja grotesknosti. Panonija kao pejzaž i u tome se smislu odvaja od Panonije kao socijalnoga miljea u kojem se Filip osjeća otuđeno. Gotovo jedini moment u kojem Filip Panoniju i u društvenome smislu naziva *domom* jest prizor spašavanja Hitrečeva bika iz vatre: „Ogenj! Ta stara zaboravljena riječ probudila je u Filipu jak osjećaj panonske podloge. On ni sam nije znao zašto, ali u taj tren osjetio je neobično jako neku subjektivnu elementarnu pripadnost toj podlozi: osjetio se doma." (PFL: 56)

Riječ je o katarzičnome, gotovo inicijacijskome iskustvu, posebno ako se vatra uzme kao simbol pročišćenja i puta spoznaje. Osim ovoga trenutka, Mladen Engelsfeld (Engelsfeld 1975: 50–58) u istome kontekstu ističe i prizor unutar poglavlja Liepachove južine, kad Filip osjeća nezaustavljivu potrebu od napada provincijalnih aristokrata obraniti Jagu, lik koji, poput Jože Podravca, pripada najdonjem sloju panonske podloge. Ovakve Filipove zaštitničke geste Engelsfelda dovode do zaključka kako se „u krajnje pogibeljnim okolnostima osjećaj društvenog i narodnog identiteta pokazao jačim od osjećaja intelektualnog identiteta" (Engelsfeld 1975: 50).

Kategorije domaće i strano u romanu se realiziraju i na planu govorne karakterizacije likova. Značajni su zvukovi kajkavskoga govora donesenih preko likova panonskih seljaka Jože i Jage. Posebno je upečatljiv kajkavski *ogenj* koji u sceni spašavanja Hitrečeva bika u Filipu naglo proizvodi osjećaj vezanosti za podlogu te privid doma.

Kajkavskoj riječi izravno je konfrontirana njemačka u sceni Liepachove južine, kad neuku seljanku Jagu predstavnici aristokracije propituju o parapsihološkim doživljajima. Braneći Jagu, Filip se barem trenutačno ostvaruje i kao branitelj kajkavske riječi, one iste koja u njemu razotkriva najintenzivnije spone s panonskim svijetom.

S druge strane, u ovoj se analizi nikako ne smije izostaviti problematizacija epiteta koji se najčešće veže uz Panoniju – ona je redovito *blatna*: „panonsko blato" (18, 78, 114...)[2], „blatni panonski zakutak" (35), „panonska blatna močvara" (45), „ovo kravodersko blato" (48), „pethiljadugodišnja blatna Panonija" (48), „blatno pastirsko, govedarsko Kostanjevo" (114) itd. Blato i blatno, osim što se može uzeti u doslovnome smislu, s obzirom da je zaista riječ o blatnoj zemlji kao vrsti tla, može se razumjeti i u kontekstu imaginacije balkanskog područja. Marija Todorova u svome se *Imaginarnome Balkanu* osvrće na etimološku pozadinu, pa se tako Balkan povezuje i s perzijsko-turskom riječi *balk*, što znači *blatan* (Todorova 1999: 54). Blatna Panonija tako se može promatrati u okviru poznate nam dihotomije zapadna Europa – Balkan. Fraza „ići u Europu" ili „vratiti se iz Europe" (kako je slučaj u ovome romanu) uvijek se iz balkanskoga kuta odnosi na zapadnu Europu, i to ne kao na geografski, već isključivo civilizacijski, kulturni fenomen. Tako se isprva panonski prostor u romanu predstavlja svim onim obilježjima koje Todorova pripisuje imaginarnome Balkanu: neposrednost, primitivnost, necivilizacija, vulgarnost...

[2] Brojke u zagradama odnose se na stranice u romanu *Povratak Filipa Latinovicza*.

Europa se kao „slika, ideal, redovito doživljava i kao vremenska kategorija (ako se vrijeme shvaća kao razvoj), a ne geografski entitet (Todorova 1999: 81). „Središnji položaj ima konotaciju povijesnog dinamizma i razvoja", napominje imagolog Joep Leerssen, „dok su periferije stereotipno bezvremene, zaostale ili tradicionalne. Obično se o zabačenim krajevima govori kao da ih je povijest zaobišla ili da je ondje vrijeme stalo. U našem kronotopijskom pogledu na svijet, otputovati iz središta društvene aktivnosti metaforički znači otputovati u prošlost." (Leerssen 2009: 108) Filipov povratak u Panoniju, posebno u prvome dijelu romana, oblikuje se kao povratak u prošlost u dvostrukome smislu: kao asocijativni povratak u trenutke vlastita djetinjstva, ali i kao neka vrsta vremenskoga putovanja na nižu civilizacijsku razinu. „Stoljeća mogu da žive jedno uz drugo stoljećima. (...) Svjetovi jedan pokraj drugog na nepremostive daljine."(PFL: 48)

Uočava se i kako dinamizam panonskoga seljaka nije korespondentan onome u zapadnoeuropskome svijetu: „Nema jednosmjernosti ni izgrađivanja, nego je sve isprepletenost prašumska, močvarna, panonska, bezizlazna i mračna" (PFL: 46). Zato se za Panoniju, po pitanju civilizacijskoga napretka, veže pojam statičnosti, u njoj vrijeme kao da je stalo. Tek rijetki Filipovi epifanijski doživljaji (avion nad Panonijom, imaginarna slika Krista nad panonskim blatom) uključuju u predodžbu o Panoniji i mogućnost povijesnoga napretka, slikovito rečeno – uzdizanje iz blata.

Kompleksnost književne predodžbe o Panoniji ostvaruje se i Filipovom usporedbom sadašnje Panonije, u kojoj se čuje roktanje svinja, s nekad slavnom cezarskom Panonijom – ispunjenom mramornim gradovima, umjetničkim atelijerima, kazalištima, vinom, klicanjem, zanosom i grčkom tragedijom (v. PFL: 113). U figuri malene brončane Europe na zadahtanome biku Filip vidi fizički dokaz „mrtvih panonskih vremena koja su sagnjila nevjerojatno davno" (PFL: 113), ali je istodobno promatra i kao „stari romantik ideje o kontinuitetu europske kulture" (PFL: 114). Riječ je o predodžbama koje se mogu iščitati u modernističkome ključu budući da se temelje na mogućnosti obnove Panonije kao europskoga, a time i kao kulturnoga područja, dakle ne isključuje se u potpunosti vizija povijesnoga napretka. Na tragu prethodnoga može se ustanoviti kako se Panoniju i panonsko u ovome romanu najmanje treba razumjeti u geografskim okvirima – riječ je prvenstveno o problematizaciji kulturne zaostalosti.

Upravo se pred Filipa kao umjetnika postavlja zadatak mesijanskoga djelovanja te izvođenja zajednice iz stoljetne zaostalosti. Vidljivo je to ponajviše u prizoru kad Filip Bobočki iznosi viziju slikarskoga ostvarenja lika Krista nad panonskom zemljom i ljudima. Ta je slikarska kompozicija obilježena željom da se nad panonskim čovjekom otvore nepregledne vertikale, prizori prosvjetljenja. Može se stoga primijetiti kako su književne

predodžbe o Panoniji sve samo ne statične. Uključuju one Panoniju sada, takvu kakva jeste – primitivnu i zaostalu, tipičan zamišljeni balkanski prostor – ali i nekad slavnu panonsku prošlost te potencijalni budući kulturni napredak.

Kontinuiranom uporabom posvojne zamjenice *naš* u Filipovu monologu o zamišljenoj slici raspetoga Krista proizvodi se dojam Filipove snažne povezanosti s panonskim čovjekom. Riječ je primjerice o „Kristu koji bi doista stupio u ovu našu panonsku graju, u ovaj smrdljivi metež naših sajmova" (PFL: 121), o „sudaru našeg poganskog, panonskog stanja s tim blijedim Čovjekom" (PFL: 122), o spoznaji da se „to blato pod našim nogama može svladati samo u granitnim sudarima" (PFL: 122)... Očito je da se u navedenome prizoru panonski prostor za Filipa barem nakratko ocrtava kao domaći prostor, kojem pripada i za koji je odgovoran, i kao umjetnik i kao čovjek. Moglo bi se pretpostaviti kako upravo spomenuti ulomak romana, uz scene u kojima Filip iskazuje solidarnost prema Hitrecu i Jagi, predstavljaju povod Engelsfeldu da na jednome mjestu svoje interpretativne studije zaključi da „Filipovo hrvatstvo nije nominalno" (Engelsfeld 1975: 122). Ovaj je autor mišljenja kako se, bez obzira na poteškoće u identifikaciji sa zajednicom te neprestana propitkivanja, Filip zapravo nikad nije odijelio od svoje podloge (Engelsfeld 1975: 123). Ključno pitanje u vezi toga jeste: Je li Krleža uopće izgradio Filipa kao lik koji je ikada bio ukorijenjen, čvrsto vezan za bilo kakvu, pa tako i hrvatsku podlogu? Je li zapravo svaka njegova pripadnost nominalna? Iako naslov romana najavljuje *povratak*, što bi označilo svršen, zgotovljen čin, Filipov lik gradi se u svjetlu neprestanih pokušaja vraćanja. Možda bi se narativna tvorba Filipova identiteta ponajprije mogla odrediti *traženjem*, a ne *vraćanjem*, pogotovo ako se uzme u obzir činjenicu da tijekom cijeloga romana ne postoji ni jedna dovoljno čvrsta točka kojoj bi se Filip zaista mogao vratiti. Osjećaj bliskosti s drugim likovima te pripadnost određenim socijalnim krugovima uvijek su trenutni i nestabilni. Čak i spoznaja očeva imena, zbog čega se jednim dijelom i vraća u Panoniju, realizira se kao usputna informacija, gotovo bez težine, a ne kao potencijalna točka fabularne kulminacije.

Filip se u svim sredinama uglavnom osjeća kao stranac, stoga je kategorija domaćega u romanu krajnje krhka i uvijek upitna. Upravo zbog nemogućnosti da u svome životu nađe nekakvo čvrsto uporište, podlogu, Filip je za Ljiljanu Gjurgjan tipičan postmoderni subjekt (iako je roman izašao 1932.): „Svijet bez Boga, bez ´imena oca´ i bez zavičaja, svijet je bez čvrstog označitelja (...) Filipovo traganje odvija se u postmodernom ključu stalnog oklijevanja i odgađanja značenja, u znaku imenovatelja koji je uvijek ´plutajući´" (Gjurgjan 1993: 98).

Heteropredodžbe i autopredodžbe u romanu tako su prvenstveno određene nemogućnošću stabilne uspostave domaćeg i stranog. Iako na početku romana postavljeni po principu binarnog odnosa, zapadnoeuropski i panonski prostor postupno stupaju u kompleksniju interakciju. Autopredodžbe i heteropredodžbe ne mijenjaju se u smislu potpune promjene svojih obilježja jer više-manje dadu se utvrditi neki opozicijski parovi: selo - grad, priroda - civilizacija, zaostalost - progres, izvornost - surogat. Naglasak je na promjeni aksioloških predznaka pojedinih obilježja te na njihovoj drugačijoj emocionalnoj obojenosti. Takve promjene u korelaciji su s Filipovim osjetnim (estetskim) senzacijama, dakle rezultat su slikarskog pogleda na svijet. Stoga su i autopredodžbe i heteropredodžbe u romanu postavljene intrasubjektivno – u samome Filipu. Kao najfrekventnija tehnika očitovanja Filipove svijesti jest slobodni neupravni govor, koji, riječima Krešimira Nemeca, „predstavlja lingvističku kombinaciju dvaju glasova, i prepoznatljiva je odlika Krležina stila. Naime, pripovjedačev se glas u pravilu ne razlikuje od glasa glavnoga lika pa dolazi do neobičnoga udvajanja glasova, naglašavanjem polivokalnosti signira se relativnost iznesenih gledišta" (Nemec 1998: 243).

Dinamika autopredodžbi i heteropredodžbi temelji se tako još i više na relativnosti i međusobnom nesuglasju, što snažno dopridonosi nezavršenosti i disonantnosti – prema Fadilu Bukiću – osnovnim konstitutivnim načelima romana (Bukić 1971).

Svijest Filipa Latinovicza onaj je romaneskni entitet koji projicira fluidnost te nemogućnost stabilnog određenja kategorija domaćeg i stranog, čime se ovaj Krležin lik konstruira kao trajno neodređen, nefiksiran, rascjepkan.

Literatura:

BUKIĆ, Fadil, „Strukturalna obilježja lika glavnog junaka u Krležinom romanu Povratak Filipa Latinovicza", *Croatica*, 1971, god. II, svezak 2, 201–229.

CVITAN, Dalibor, „Mitska interpretacija romana Povratak Filipa Latinovicza", *Kolo*, 1963, br. 6. 54–70.

DUKIĆ, Davor i sur., *Kako vidimo strane zemlje (Uvod u imagologiju),* Srednja Europa, Zagreb, 2009, 5–22.

DYSERINCK, Hugo, „O problemu ´images´ i ´mirages´ i njihovu istraživanju u okviru komparativne književnosti", u: *Kako vidimo strane zemlje (Uvod u imagologiju)*, ur. Dukić, Davor i sur., Srednja Europa, Zagreb, 2009, 23–35.

ENGELSFELD, Mladen, *Interpretacija Krležina romana Povratak Filipa Latinovicza*, Liber, Zagreb, 1975.

FISCHER, Manfred S., „Komparatistička imagologija: za interdisciplinarno istraživanje nacionalno-imagotipskih sustava", u: *Kako vidimo strane zemlje (Uvod u imagologiju)*, ur. Dukić, Davor i sur., Srednja Europa, Zagreb, 2009, 37–56.
GJURGJAN, Ljiljana Ina, „Leone i Filip: od modernističkoga do postmodernoga poimanja subjekta", *Republika,* 1993, br. 11-1290-99.
KRLEŽA, Miroslav, *Povratak Filipa Latinovicza*, u: PSHK, Matica hrvatska, Zagreb, 1973.
LEERSSEN, Joep, „Retorika nacionalnog karaktera: programatski pregled", u: *Kako vidimo strane zemlje (Uvod u imagologiju)*, ur. Dukić, Davor i sur., Srednja Europa, Zagreb, 2009, 99–124.
NEMEC, Krešimir, *Povijest hrvatskog romana od 1990. do 1945*., Znanje, Zagreb, 1998.
ŠICEL, Miroslav, „Krležini hrvatski obzori u romanu Povratak Filipa Latinovicza", *Republika*, 1993, god. XLIX, br. 11-12, 61–69.
TODOROVA, Marija, *Imaginarni Balkan*, Beograd, 1999.
VUČETIĆ, Šime, *Krležino književno djelo*, Svjetlost, Sarajevo, 1958.
ŽMEGAČ, Viktor, *Krležini europski obzori*, Znanje, Zagreb, 2001.

IMAGES OF DOMESTIC AND FOREIGN IN KRLEŽA'S NOVEL *THE RETURN OF FILIP LATINOVICZ*

Summary

Placing emphasis on the aesthetic function of images within a particular literary work, imagological perspective may prove useful in the intrinsic study of literature. On this trail this paper attempts to problematize the relationship of categories foreign and domestic in Krleža's novel *The Return of Filip Latinovicz*, especially in the context of narrative formation of Filip Latinovicz's identity. Autoimages (images of Pannonia) and heteroimages (images of European capital and "big Europe" in general) are presented from the viewpoint of the main character, and presented, among others, and with this oppositional pairs: village - (big)city, nature - civilization, backwardness - progress and originality - a surrogate. The complexity of the relationship stems from the fact that the image of Pannonia does not appear as a homogeneous, but decays to the level of an authentic life (Pannonian peasant) and the level of artificial life (representatives of the aristocracy and bourgeoisie).

Categories foreign and domestic are revealing in the novel as a changeable, fluid, reluctant to unambiguous definition, which contributes to the realization of Filip's identity as a permanent undetermined, unfixed, fragmented.

KEYWORDS: ***autoimages / heteroimages, domestic / foreign, Miroslav Krleža, narrative construction of identity, The Return of Filip Latinovicz***

ARETEJ KAO DRAMA S KLJUČEM
ili zašto je Krleža rimskog cara Postuma imenovao (slavenskim i mediteranskim) Ilirikom

Grgo Mišković
Zadar

UDK: 821.163.42-2.09 Krleža, M.
Prethodno priopćenje
Primljen: 5. 4.2014.
Prihvaćen za tisak: 16. 8. 2014.

Rad analizira Krležina *Areteja* i kritiku suvremene zapadnoeuropske (grčko-filozofske i judeokršćanske) uljudbe u njemu izrečenu te otkriva skrivena značenja teksta, posebice glede političke situacije u vrijeme nastajanja drame. Otkriva koja je simbolika imena u ovom dramskom tekstu i zašto je Krleža povijesno stvarnog pobunjenog rimskog vojskovođu i samoproglašenog cara (djelomičnog) Galskog carstva Marka Kasijanija Latinija Postuma povezao s rimskom provincijom Ilirikom – s kojom on povijesno nije imao nikakve posebne veze. Odgovara na pitanje s kakvim je namjerama Krleža usporedio Rimsko carstvo u III. st. i onodobnu političku situaciju sa sebi suvremenom političkom situacijom, kakve veze sa svim tim imaju (južni) Slaveni koji prebivaju na Mediteranu (na području negdašnje rimske provincije Ilirika) i tko se krije iza maske Postuma Ilirika. Pitanje koje sumira sve gore izrečeno jest: zašto bismo *Areteja* mogli nazvati dramom s ključem? A mogli bismo ga tako nazvati jer je Krleža skrivećke, a na to navode mnogi znakovi u tekstu, u liku Postuma Ilirika prokazao Josipa Broza Tita kao totalitarističkog vladara koji, da bi se održao na vlasti, ne bira sredstva i koji zahtijeva da mu se klanjaju kao bogu. Krležina drama nije dosad bila u potpunosti shvaćena možda i zbog toga što je u vrijeme njena objavljivanja pročitati je javno na ovakav način bilo – više nego smiono. Ovaj je rad samo uvodni jer je ovu tematiku potrebno detaljnije razraditi.

KLJUČNE RIJEČI: ***Aretej, drama s ključem, Josip Broz Tito, Miroslav Krleža, politička alegorija, Postum Ilirik, totalitaristički sustavi (fašizam/nacizam/komunizam)***

Uvod

Krležin *Aretej ili legenda o sv. Ancili, rajskoj ptici (Fantazija u pet slika)* iz 1959. drama je ideja. U njoj autor prosvjeduje protiv nepravdi svoga vremena, protiv totalitarizma, zatiranja pravde i razuma te protiv okrutnosti političke vlasti koje se ponavlja i 1700 godina nakon Areteja. Krleža se kroz pripovijest o Areteju, arhijatru (liječniku) na dvoru rimskog cara Postuma Ilirika s kraja III. stoljeća vraća na korijene zapadnoeuropske civilizacije

kritizirajući tako suvremenost te iste civilizacije koja nije uspjela očovječiti čovjeka. Već u naslovu drame istaknuta su dva stupa zapadnoeuropske civilizacije: judeokršćanski religijski „**mit**“ (*legenda o sv. Ancili*) i grčko-filozofski „**logos**“ (*Aretej*), dva principa koja stoje u temelju kulturnog bića zapadnoeuropskog čovjeka, dva izvorno različita načina razmišljanja koja su već crkveni oci poput Tertulijana pomirili preričući konkretan svetopisamski hebrejski govor na apstraktan i logički jezik grčke filozofije.

U *Areteju* se zapravo radi o **političkoj alegoriji** onodobne društvene stvarnosti jer se politička situacija starog Rima, u kojem vladaju i samovoljno ubijaju carevi-sinovi Božji, koji i svoje konje postavljaju za konzule, uspoređuje sa suvremenom situacijom triju dvadesetostoljetnih totalitarizama: fašizma, nacizma i komunizma, u kojima stvari stoje poprilično slično.

Razrada

Općenito o *Areteju*

Logos, koji predstavlja lik Areteja, i *mit*, koji predstavlja lik sv. Ancile i legenda koja se o njoj ispreplela, bivaju suprotstavljeni, ali i razoreni u drami. Pripovijest o vrhunskom intelektualcu, pritisnutom totalitarnom, okrutnom vlašću i njegovoj kanoniziranoj ženi-bludnici kritika je kako razuma, politike, tako i religije. U tom intelektualcu, prisiljenom činiti ustupke, čak štoviše ubijati, trovati po carevu naređenju, može se prepoznati refleksija totalitarizama XX. stoljeća, a među ostalim i komunizma pedesetih u kojem su mnogi intelektualci, a pogotovo oni bliski vlasti (sam je Krleža bio blizak Titu – kao što je Aretej caru) bili isto tako prisiljeni činiti ustupke moralu. Usporedba je pojačana i prebacivanjem Areteja u XX. stoljeće u kojem sreće Morgensa - prvaka europske medicine, kojega opet jedna totalitaristička (fašistička) vlast prisiljava da medicinski „opravda“ ubojstvo. Autor kao da želi reći da se ništa u sedamnaest stoljeća nije promijenilo jer u didaskalijama zahtijeva da isti glumci glume i suvremene (svevremene), kao i antičke uloge. I premda u drami progovara otvoreno o fašizmu i Hitlerovoj Njemačkoj (radnja se zbiva na Malu Gospu, 8. IX. 1938., na dan kad je Hitler održao svoj poznati govor u Nürnbergu[1],

[1] „Za datum od osmoga septembra 1938 naročito je naglašeno u didaskalijama, kako je taj dan osmoga septembra 1938 historijski dan Fürerovog govora u Nürnbergu, kad treba da u megafonu odjekuje urlanje cirkusa sa urlikom zvjeradi, kad se glas Fürera pretvara u simbol divljeg kanibalskog ludila, i to ne samo na ovaj datum rođenja Djevice Marije 1938

i u Mussolinijevu, ali i Pavelićevu Rimu)[2], već sama činjenica da Krleža piše, odnosno dovršava ovakvu dramu u pedesetim godinama pokazuje da ni o onodobnom društvu i politici ne misli ništa bolje. Dramski tekst zrači razočaranjem u cjelokupnu modernu civilizaciju te time pokazuje i autorovo razočaranje stanjem poslijeratnog komunističkog društva. Zbilja je teško zamisliti da Krležina kritika totalitarističkog i krvavog XX. stoljeća nema baš nikakvo uporište u onodobnoj socijalističkoj stvarnosti. Za ovu tvrdnju naći će se uporište i u nekim prikrivenim znakovima samoga teksta po čemu bi se ova drama mogla nazvati i – dramom s ključem.

Aretejeva žena, kršćanka i buduća mučenica zapravo je bludnica, a njezino štovanje spaja se s poganskim obožavanjem rajske ptice u jedinstvenu religijsku predaju (usp. *Krležijana* 1993: 19). Livija Ancila kao kršćanka i buduća svetica prikazana je vrlo svjetovno, ljubavnica je i Imperatora (bar je za to optužuju u dramskom tekstu, ali ona to ne potvrđuje) i njegova generala Kaja Anicija. Na kraju svog pojavljivanja u drami ona se sprema za ljubavno putovanje s Kajom Anicijem koji će ju, prema Aretejevim riječima iz XX. stoljeća, kasnije spaliti, dok se u XX. stoljeću vjeruje da je spaljena na lomači jer se nije htjela odreći kršćanskog uvjerenja.

Njen je lik, premda je kao kršćanska svetica potpuno dekonstruirana, moralno nedosljedan i dvostruk (slično kao što su i kasnije predaje o njoj, kršćanska i poganska, spojene u jedno). Njena podijeljenost očituje se u sljedećem: (kao kršćanka?) pokazuje s jedne strane visoke moralne standarde: oplakuje mrtvog Lucija, prigovara Kaju Aniciju da su takvi kao on od kamena, slijepi i gluhi na ljudsku bol. Livija želi čak umrijeti s Aretejem ako ne pristane još jednom uprljati ruke ljudskom krvlju jer joj je toga dosta, ali ne želi leći u grob s ubojicom. S druge pak strane istovremeno ima ljubavnike i na kraju pristaje na ljubavno putovanje s Kajom Anicijem, a njeno ponašanje prema slugama Krisipu i Eteriji ostavlja dojam staložene okrutnosti. Sve ovo prikazivanje (lažne) legende o jednoj svetici svodi se zapravo na kritiku kršćanstva: sve je to jedna velika legenda-laž.

Autor je u dramskome tekstu ocrtao religiju kao nešto natražnjačko: iako ima neke zdrave postavke glede čovjekoljublja ni one se ne poštuju, sve se svodi na praznovjerje, ljudsku glupost, pohlepu i laž koji guše razum i znanost. Religija je mitizirana poluistina koja služi kao obmana za priproste.

---

nego i za čitavu historijsku katastrofu koja će se oboriti na čitav svijet za nekoliko dana. Sa scene treba da odjekne jezivi memento uz pratnju SS-truba i bubnjeva, kao uvertira u apokaliptičke uragane koji već nose zapadnoevropsku civilizaciju u nepovrat" (Krleža 1977: 234). Usp. i Šimić 2001:131.

[2] I u *Pogovoru za dvije drame: Areteja i Križanića* kazuje kako su mu ove dvije ideje pale na pamet u jesen 1942. godine, u vrijeme NDH. Usp. Krleža 2002: 130.

Aretej je pak tip vrhunskoga intelektualca, liječnik sa spoznajama ispred svog vremena i iznad priprostog primitivizma okoline. On se zgraža nad beskrupuloznim potezima vlasti koja ne preže ni od ubojstava, ali protiv zla se ne može boriti jer nema za to dovoljno moralne snage. Pred nemoralnim željama vlasti on skrušeno, kukavički sagiba glavu, zbog čega se gadi i vlastitoj ženi koja je, iako bludnica, spremna umrijeti s njim ako odbije carevo naređenje.

I tako logos i mit, razum i vjera – utjelovljeni u Areteju, prestrašenom intelektualcu, liječniku kojeg vlast prisiljava da ubija i njegovoj ženi, Liviji Ancili, budućoj svetici, koja, paradoksalno, s tom istom vlašću bludniči – bivaju razoreni oblikujući mračnu sliku totalitarističkog XX. stoljeća u kojem se ništa od krvavih vremena careva-sinova božjih nije izmijenilo. Ni znanost, ni kultura ni religija nisu uspjele ljude učiniti boljima. Već su na samom početku drame u tome smislu apatridi označeni kao dva očajnika (Krleža 2002: 10). Religija se pokazuje lažnom, primitivnom, a u konačnici i neutjelovljivom u ljudske živote. Razum se također pokazuje manjkavim jer u sudaru s krvavom stvarnošću, u kojoj mu život visi o koncu, Aretej nema moralne snage za borbu te bježi u Arinoine „čarolije". No ipak, naposljetku, Aretejevim bacanjem dvadesetostoljetnog Kaja Anicija, Baruna van der Blootena, kroz prozor u *plutonsko podzemlje*, Krleža ostavlja u svojoj *fantaziji* prostor za bunt i borbu za slobodu.

Ime kao ključ

Krležini biografi utvrdili su da je tema *Areteja* koncipirana u ljetnim danima 1939., godinu dana poslije realnog vremena dramske radnje (1938.). Tih kritičnih dana piščeva je svijest bila u velikoj mjeri napeta i razdražena političkim događajima, od Staljinovih čistki, uspona fašizma, kapitulacije španjolske revolucije, do polemika koje je vodio Krleža sam. (Usp. Vučković 1986: 261)

Uvriježeno je dakle mišljenje da je Krleža u *Areteju* prikazao nacističko-fašističke, ali i staljinističke čistke i metode iz vremena kad je koncipirao dramski tekst, (Vučković 1986, Šimić 2001). Šimundža (2004) progovara šire i govori o komunističkim tajnim službama, sudovima i agentima iz vremena nastanka djela.

I moje je mišljenje da je Krleža u tekstu, uz nacizam i fašizam, prokazao i komunistički totalitarizam Titove Jugoslavije jer zašto bi netko pisao (ili dovršavao) i tiskao dramu s ovako deprimantnom totalitarističkom slikom svijeta ako sam ne svjedoči takvu svijetu, već živi u novom, slobodnom i

besklasnom društvu? Zašto opisivati razočaranje u ljude i društvo ako to razočaranje ne postoji u sadašnjosti, zašto pisati o prisilnoj šutnji pjesnika koji šute jer su u panici pred sigurnom smrću ako je sam autor mogao otvoreno govoriti? Da je Krleža uistinu živio u pravednom svijetu, vjerovao bi u napredak čovječanstva i civilizacije. No, povijesna nepravda i nasilje su se neprestance ponavljali – kako u vrijeme rimskih careva, tako i u fašizmu, nacizmu i u komunizmu, koji je onodobno hrvatsko društvo oslobodio fašizma samo da bi se stara priča nastavila – što i je osnovni smisao cijele drame.

No gdje se to *Aretej* otkriva kao drama s ključem? Rješenje je u simboličnim imenima likova, čija znakovitost nije dosad do kraja uočena, i u povijesnim aluzijama te simbolike. Simbolika imena česta je u Krležinim dramama, od biblijskih imena u *Golgoti* preko sestre Angelice u *Glembajevima* do naziva likova u Horvatovu snu u *Vučjaku*.

Što se tiče sv. Livije Ancile, simbolika je jasna jer *Ancilla*, osim što je latinsko ime, latinski znači i sluškinja, dvorkinja, robinja, a u kršćanstvu se i djevica Marija naziva službenicom gospodnjom, *ancilla Domini*. *Livia* je također latinsko ime koje zoološki znači divlja golubica („rajska ptica“) (Marević 2000).[3] Kod Areteja moguće je bitno (ironično) značenje imena. *Aretalogia* je priča u pohvalu nekog božanstva, *aretalogus* je pripovjedač izmišljenih priča, brbljavac, šarlatan, pri čemu bi se ovo moglo shvatiti u smislu da je Aretej bio prisiljen veličati „božanstvo“ cara. Kod Kaja Anicija Severa simbolika je jasna, jer Sever dolazi od latinski *sever* što znači ozbiljan, strog, oštar, osoran, važan, ali i okrutan, strašan (te istinski, pravi, nepotkupljiv, vjeran). I imena suvremenih likova prizivaju simbolična značenja: *Morgens* bi (od njemački *morgens* – ujutro, jutrom ili *morgen* – sutra) značilo nešto kao sutrašnji, novi Aretej; Klara Anita (od lat. *clarus* – glasan, zvučan, jasan, svijetao, sjajan, osvijetljen, očit, nedvojben, poznat, glasovit, slavan i Anita kao umanjenica od Ana, lat. *Anna*, grč. *Hanna* od hebrejski *Hanna(h)* – milost) značila bi nešto kao svijetla milost (opet kršćanska simbolika kao i u Livije Ancile); Van der Blooten bi, osim što nizozemski *bloot* znači gol, prizivao i englesku riječ *blood*, odnosno njemačku *das Blut* (nizozemski *bloed*), krv, pa bi on, prikladno, bio Barun Od Krvi (ogoljena sila). Ne tvrdim da je sva ova imena Krleža namjerno uzeo kao simbolične nazive, ali ipak smatram da mu je u više slučajeva bio bitan barem prizvuk ili „priznačenje“.

Je li bitna i povijesnost likova? Liječnik Aretej iz Kapadokije ili Kapadocije je postojao, živio je vjerojatno u I. stoljeću ili u II. stoljeću u

[3] Usp. i sve dolje navedene latinske pojmove u Marević 2000.

Aleksandriji. No puno je bitnije pitanje ovdje je li postojao i rimski car Postum i na koga Krleža ovdje aludira! Na ovom mjestu nailazimo na skriveno značenje koje, po mome mišljenju, sasvim jasno upućuje na to da je Krleža u liku rimskoga cara Postuma Ilirika aludirao na samog Tita. Ovo skriveno značenje čini *Areteja* bliskim drami s ključem.

Jedini Postum među rimskim carevima je *Marko Kasijanije Latinije Postum*, djelomični vladar Galije 259. – 268.[4], general pod vlašću Galijena i vjerojatno namjesnik jedne od germanskih provincija (usp. Veh 2001: 93–94).

Što znači samo ime Postum Ilirik? U *Latinsko-hrvatskom enciklopedijskom rječniku* pod *postumus* (osim što je *Postumus* rimsko ime) piše da je to pridjev koji znači 1. posljednji, zakašnjeli i 2. rođen poslije oporuke ili smrti oca ili, kao imenica, sin rođen poslije očeve smrti, udovičin sin. Ilirik je pak rimska provincija otprilike na području ondašnje Jugoslavije što priziva ilirsku ideju ujedinjenja južnih Slavena u – Jugoslaviju.

Sam Postum bio je pobunjeni provincijalni vojskovođa koji se nije trudio proširiti svoje carstvo, što moguće aludira na raskid Tito-Staljin. Ako i odbacimo ono Postum kao samo ime, bez značenjskih aluzija na posljednji, zakašnjeli, zašto Krleža dodaje baš ono Ilirik, ako ne kao aluziju na jugoslavenske prostore? Time Postum Ilirik postaje posljednji, zakašnjeli rimski car tadašnjih jugoslavenskih prostora: ilirski Postum – Tito. (Mislim da ovdje nema mjesta mišljenju da je Krleža aludirao na A. Pavelića, jer je njemu ilirska ideja bila sve samo ne bliska).

Postum u *Areteju* i *Pogovoru*

Valja naglasiti da Postum Ilirik u Krležinu tekstu nije lik kojemu autor daje da progovori i ne navodi se u popisu lica na početku drame. No Postum Ilirik spominje se u nekoliko replika. Na početku drame Apatrid A spominje Klaudiju Paulinu kao treću suprugu Imperatora Ilirika te kako je Aretej nestao u okviru zavjere protiv Imperatora (Krleža 2002: 10). Kajo kazuje da Imperator živi sa svojom sestrom u braku (Krleža 2002: 28) te ga naziva autentičnim Sinom Božjim, za razliku od onoga što tvrde „nazarenci" (Krleža 2002: 30). Kasnije Kajo citira božanskog Ilirika, Sina Božjega koji šalje Areteju smrtnu osudu (igračku, metalni kostur), ako ne pristane „medicinski" ubiti Klaudiju Paulinu (Krleža 2002: 32). Livija

[4] Negdje se kao godina smrti navodi 269.

ponovno naziva Postuma Sinom Božjim (Krleža 2002: 44). Aretej kazuje kako se bijeli konj Imperatorov uzdiže na čast senatora (Krleža 2002: 47). Čičerone tvrdi pak kako je Imperator Ilirik uzvisio Areteja na dostojanstvo najvišeg medicinskog autoriteta čitavoga svijeta (Krleža 2002: 52); a po Posthumusu Illyricusu spaljena je Livija (Krleža 2002: 60). Apatrid A tvrdi da se Ilirikova smrt zbila 283. godine (Krleža 2002: 66), što ne odgovara smrti povijesnog Postuma. Aretej Imperatora opet naziva Sinom Božjim koji vlada iz Rima po nesumnjivo glupoj i krvavoj logici (Krleža 2002: 92) te da kod njih nitko nije sumnjao u Ilirika da nije Bog, a u dvadesetom su stoljeću oborili sve svoje bogove (Krleža 2002: 110).

Zanimljivo je da se Postumovo ime ne spominje u popisu imena iz *Pogovora za dvije drame* čime se ni ne otvara pitanje njegove povijesnosti. U samom *Pogovoru* Postum Ilirik spominje se ipak jednom, i to u kontekstu govora o rimskim carevima: „Od buntovnika, kažnjenog progonstvom, nad kojim je izrečena smrtna kazna, dječak, kao što je bio Imperator Ilirik, postaje trijumvir, a trijumvirat je uvijek formula na kompromisnoj bazi kada se velika Trijumvirska Trojica osjećaju suviše slabi da zavladaju sami. Od trijumvira uvijek je Jedan matematski točan kandidat smrti, na osnovi zavjereničkog sporazuma Druge Dvojice, od kojih će opet Jedan proždrijeti Drugoga, po vučjem zakonu, onoga časa kad mu se pruži prilika.“[5] (Krleža 2002: 187) Zatim Krleža dalje nastavlja o nepreglednom nizu ubojstava među autentičnim carevima navodeći imena Bruta, Cezara, Antonija, Oktavijana, Pompeja, Kasija i Augusta, koji kao imperator postaje Bog, Sin Božji.

Tematika pobožanstvenjenja ljudi, careva i njihove svite, dotaknuta je više puta, i to uz gorku ironiju: „Čovjek postaje Imperator, a kao Imperator on je Bog u mutnoj političkoj situaciji, veoma često iz administrativnih razloga, moglo bi se reći stjecajem neočekivanih okolnosti, jer kada se čovjek našao na položaju pretendenta, stjecajem prilika, on je već kao polubog pokazao mnogo dara za taj rutinski posao. U početnoj fazi takvog idiličnog vrhunaravnog poziva, polubogovi potpisuju smrtne osude rutinski…“ (Krleža 2002: 189) I dalje: „… jer Cezar nije više običan smrtnik, on je Princeps, On se uzdiže u nebo, On se od čovjeka, pred očima zahvalnog puka, pretvara u Boga. U svakom Princepsu, koji se nekako našao u ulozi uzurpatora, javlja se intimna misao: zašto ne bi postao Bog još za života kad je već po svojoj građanskoj dužnosti Vrhovni Svećenik, dakle Zemaljski Namjesnik Božanstva. (…) On je zapravo Bog, dakako, jer vlada boginjom Romom. On je Sin Božji, Monarh, i, prisižući Njemu jer Mu je

[5] Moguće je da ovo aludira i na staljinističke čistke u vrijeme kojih je i sam Tito bio u SSSR-u.

vlast vrhunaravna, ljudi prisižu po nebeskim zakonima Božanskoj Vlasti, a prekršiti Svetu stvar smrtni je grijeh jer August prestao je da bude čovjek, on je Sin Božji, 'Divi Filius'." (Krleža 2002: 190)

Progovara, što je znakovito, i o ulozi pjesnika u tom širenju obožavanja careva: „A što je najžalosnije, od čitave Plejade pjesnika onoga vremena nije bilo ni jednoga koji ne bi kumovao toj sramotnoj slavi. I Vergilije, i Horacije, i Ovidije, i Propercije, svi su pjevali o Bogu na zemlji i o Jupitru na Kapitolu i na Palatinu, i kao sitne lije jedino što su lukavo shvatili jeste da se u tome majmunskom kavezu može ostati na životu isključivo samo kao papiga koja brblja vrhunaravne parole, u obliku poezije." (Krleža 2002: 191)

Kasnije Krleža spominje Tiberija te stradanja Agripe Postumusa i Germanika, smrt majke mu Livije i Agripinino samoubojstvo navodeći kako su ti bogovi i polubogovi svršavali u paranoji u kojoj su mirno spavali samo uza zveket oružja. (Usp. Krleža 2002: 191-192)

Krležino mišljenje o rimskim carevima, koje uspoređuje s totalitarističkim (izrijekom nacističkim) vladarima XX. stoljeća, iskazano je i na drugom mjestu s popriličnom dozom ironične, čak ciničke ogorčenosti: „…a ako je riječ o tim Cezarima, radi se zapravo o rulji pijandura, zločinaca, nitkova i starih degeneriranih jaraca, koji ako čitaju nešto, to je pornografska literatura…" (Krleža 2002: 193) Na daljnjim stranicama Krleža detaljnije analizira Kaligulinu cezaromaniju i naviku da svoju okolinu ili pobije ili pretvori u polubogove.

Krleža opet progovara o pjesnicima, onda i danas: „Velike pjesnike onoga vremena ponijela je politika, ali to nije bila samo politika, bio je to strah pred okrutnom glupošću. Veliki pjesnici postali su apologeti Palatina (…) Kao ni danas, u nepreglednoj poetskoj melasi onoga vremena nema srca ni vjere ni u jednu od kapitolinskih megalomanija o kojima pjesnici govore povišenim glasom patetično, pak i Horacije, među besmrtnicima najdosadniji, djeluje politikantski mudro i postojano oprezno kao pelivan na konopu. Stiglo je doba poezije koja piše po crti političkoga oportuniteta, a pod protektoratom morskih pasa na prijestolju ne rađaju se pjesnici. (…) Pjesnici znaju sve a nemaju da kažu ništa, ali, veoma ponosni na virtuoznost svog izraza i neobično mudri u čuvanju svojih karijera, oni vegetiraju kao građanski ugledna lica, no od njihovih svjetiljaka rimska tmina nije postala providnijom." (Krleža 2002: 197) Nije li ova razočaranost sudbinom i stavom književnika pod čizmom tirana imala i autobiografski karakter? Krleža potom govori i o „korizmi intelekta", „marcijalskoj potkupljivosti", „cinizmu plaćena pera" i o „jezivom vakumu vremena koje tako porazno podsjeća na konjukture u današnjoj europskoj književnosti". Govori i o „dekorativnoj i unosnoj korupciji" kao „glavnom vrelu za inspiraciju mnogobrojnih današnjih produkata in musicis et artibus". Nakon što je

„drama već odavno izdahnula uslijed svoje vlastite nemoći, preostala je još jedino historija kao kronika vremena i kao arhiv krvavih svjedočanstava kada je kriminal zavladao Senatom, Religijom, ulicama i katedrama…“ (Krleža 2002: 198)

Na samome početku *Pogovora* Krleža povezuje sudbinu Areteja i Jurja Križanića sa „brigama moje subjektivne drame“ (...) „jer kod ove predstave ne bi trebalo zaboraviti čovjeka koji piše ove retke“. Križanić i Aretej „zapravo nisu važni individualno ni jedan ni drugi, nego ova moja vlastita pozornica ovdje, duge ove stravične noći u ovim sobama ovdje, sada, tu, u Radišinoj 14, na četvrtom spratu, za beskrajno dugog nokturna jeseni godine 1942...“ To što se Križanićem bavi nakon desetak i više godina od 1942. Krleža pravda time što je to dugo planirani posao i „nusprodukt od ogromne mase hartije kojom sam se tješio za ovogodišnjega gadnog i antipatičnog proljeća“ (Krleža 2002: 130).

Dalje Krleža, simptomatično, govori o medicinskim bogovima i ritualima oko medicinskih božanstava te ističe kako „Aretej ne samo ne će da se klanja glupostima već to idolopoklonstvo lutkama cezaromanskim smatra sramotnim poniženjem duha ljudskog“, ali ipak on „je tako i sam pomalo šarlatan koji, u protuslovljem sa svojim intimnim uvjerenjem, drži sasvim neuka, primitivna predavanja (...) o Galenovoj anatomiji“ (Krleža 2002: 131). Ali on je „jezivo svjestan da bi u toj ludnici skinuti krinku značilo naći se u areni pred raljama bijesnih zvjerova“ te da mu „sve više prijete kao organizirana družba palatinskih dvorjanika“ (Krleža 2002: 132). Ali se Aretej sve teže svladava i sve je alergičniji spram pojava kojima je okružen te osjeća „da iz dana u dan sve više gubi obraz, te će se potpuno izgubiti u ovoj ludoj povorci krvavih priviđenja koja urlaju svijetom kao krdo demona“, osjeća da ima sve grublje ispade, želio bi pobjeći. (Krleža 2002: 140)

Aretejev lik Krležu „smeta trajno kao mračna sjenka jednog antipatičnog, davno minulog, kriminalnog vremena koje još uvijek traje (sic!) podjednako antipatično i podjednako kriminalno“, on je „duboka ljudska logika koja traje već dvije ili tri hiljade godina“ (Krleža 2002: 141). I Aretej i Juraj Križanić krenuli su s idealima na životna putovanja, no samo da bi završili u razočaranju, da ne bi stigli nikamo, Aretej da bi stigao na Palatin i postao dvorski trovač, i ta se dva lica razmaknuta na ogroman razmak od petnaest stoljeća slijevaju u jedan te isti motiv ukletog sna koji još uvijek traje one Krležine novembarske noći. (Usp. Krleža 2002: 148)

Dva lika, Aretej i Juraj Križanić, „slijevaju se u jedan te isti motiv sna o prolaznosti svih ljudskih obmana“ (Krleža 2002: 172). I apatridi podnose sličnu sudbinu: „doktori medicine, vjerni Hipokratovoj zakletvi, čuvajući ideale svoje prisege, odbili su da se poklone trogloditima i da od medicine stvore policijsko sredstvo umorstva“ te „spadaju među najsolidnije kandidate

smrti“ (Krleža 2002: 180). Krleža ipak ističe znakovitost vremena održavanja radnje u *Areteju*: „Aretejeva legenda o ‘Rajskoj ptici’ nije slučajno vezana uz određeni historijski datum, Dies nativitatis Marie, od 8. IX 1938, jer ova drama hoće i treba da bude historijska drama.“ (Krleža 2002: 182)

No, usprkos Krležinu izričitom isticanju aluzija na nacizam i Hitlera, govor o plaćenim perima koja suprotno intimnim uvjerenjima pjevaju ode morskim psima na prijestolju ima temelja i u intimnoj Krležinoj sudbini. Uostalom, sam Krleža ističe da nije bitna Križanićeva ni Aretejeva sudbina, nego njegova vlastita. A Krleža, koliko je poznato, nikad nije pisao u čast Paveliću, Hitleru ili Musolliniju. Samo Titu. (Usp. Banović 2012.)

I natuknica „Pogovor za dvije drame o Areteju i Jurju Križaniću“ iz *Krležijane* na sličan način upozorava na povezanost političke i osobne situacije Areteja, Križanića i samoga Krleže:

„U vrijeme dekadencije Rimskog Carstva, u III. st. n. e., Aretej je sjajan liječnik-učenjak, ali i konformist u ambijentu u kojem se traže ‘šarlatanski praktičari, kojima je jedini princip fantastična kozmetika, a ne znanost’. Okružen neprijateljima i intrigama, on je ‘izgubljen, bespomoćan, nervozan, ustreperen, zlovoljan i mrtav umoran’. Slična ‘moralna migrena’ muči J. Križanića, u sedamnaestoj godini njegova sibirskog zatočeništva u Tobolsku (1679), kad su se rasplinule njegove iluzije. (…) Tekst oscilira između predočivanja situacije, iznošenja podrobnih podataka u kojemu je autorova imaginacija prožeta pročitanom lektirom, te širih, često nedorađenih refleksija. Kao spoj beletristike i historijske panorame, tekst je posebno zanimljiv jer paralelno s ranijim Krležinim esejem o Križaniću s jedne strane, a dramom Aretej s druge, ostvaruje usporedbu između dvaju na izgled vrlo različitih biografsko-kultumih kompleksa i sugerira zajednički nazivnik; naime, autora sama, suočena sa svojim trenutkom u povijesti, svojim položajem u društvenoj zbilji i svojim duhovnim ambicijama.“ (Krležijana 2012: „Pogovor za dvije drame o Areteju i o Jurju Križaniću“)

Joja Ricov, Krleža i Tito

Kao potvrda da je *Aretej* zamaskirani prikaz Titove totalitarističke diktature, odnosno da je to smatrao i sam Krleža, može poslužiti i intervju iz *Zadarskog lista* u kojem Joja Ricov svjedoči:

> „S Grgura Vas je izvukao talijanski nobelovac Salvatore Quasimodo. Da se zauzme za Vas zamoljen je i Miroslav Krleža, no on nije napravio baš ništa?

> – Ne, nažalost on je glembajski zatajio. (…) Kad je moj brat došao pred njega Krleža me okrstio kao vrlo naivnog čovjeka, a zatim je upitao mog brata je li gledao njegova *Areteja*. Moj brat mu je zbunjeno odgovorio kako nije stigao jer je upravo završio studij i ide u posjet svome bratu na Grgur. Sve što mu je Krleža na rastanku rekao bilo je da pogleda njegovog *Areteja*. Dakle, potpuno je zatajio." (Mlađen 2010)

Smatram da je Krleža smjerao na skriveni smisao svoga djela u kojem je prikazano s kime je (po Krležinu mišljenju naivan) Ricov imao posla. S Titom.

U svakom slučaju, u Krležinoj usporednoj shemi, u kojoj mjesto Areteja zauzima Doktor Morgens, Kaja Anicija Severa barun Van der Blooten, Livije Ancile Klara Anita, a čak i apatridi funkcioniraju binarno, kao Apatrid A i Apatrid B, toliko spominjani rimski car (koji se, istina, ne pojavljuje kao lik, ali je stalno na jeziku ostalim likovima) nema svoju suvremenu inačicu. Njega nitko ne imenuje, niti ne spominje, on postaje mistična sila koja vlada iz sjene. To, smatram, nikako nije bez smisla i značenja i ne bi se moglo ograničiti samo na općeniti prikaz bilo kojeg totalitarizma. Premda je Krleža pripovijest o totalitarizmu obukao u nacističko-fašističku odoru i tako skrio njene dodatne i vremenski bliže političke aluzije, lik rimskog cara upućuje u drugom smjeru. Jer Postum Ilirik(a), *Sin božji* kojem se treba klanjati i žrtvovati kao bogu teško da (skriveno) ne doziva u sjećanje Tita. Vladara kojemu je ime bilo napisano ružama pred svakom vojarnom ili betonom izlijevano po brdima, dok je Jugoslavijom trčala Titova štafeta, a njegov se (lažni) rođendan slavio kao Dan mladosti; Tita kojemu se pjevalo: „Druže Tito ljubičice bijela, tebe voli omladina cijela!" ili „Druže Tito mi ti se kunemo da sa tvoga puta ne skrenemo!", da spomenem samo neke od onodobnih prigodnica. A da se ne govori o uporabi pravog parareligijskog obrednog sustava, preslikanog iz kršćanstva, u kojem su Kristovi prvopričesnici otprilike u istim godinama postajali (i) Titovi pioniri, a krizmanici omladinci. Krleža je, kao klasični erudit i bivši ministrant, odgojen u katoličkom duhu, dobro shvaćao tu reifikaciju i deifikaciju Josipa Broza Tita, promatrao je to pobožanstvenjenje vladara, čega uistinu i nije bilo od antičkih vremena, a obnovljeno je u (nacističkim, fašističkim i komunističkim) totalitarističkim vođama XX. stoljeća. Gledajući kako se, nakon Staljina, Mussolinija i Hitlera te Pavelića, razvija i neki suvremeni Titov „cezaropapistički" kult ličnosti te česta politička zatvaranja, ubojstva i zločine pod njegovom vlašću, Krleži je logično pao na um stari Rim s carem-bogom i kako se baš ništa u sedamnaest stoljeća nije promijenilo. Jer vratilo se vrijeme u kojem vladari postaju bogovi, vrijeme kojeg dugo

nije bilo, vrijeme carskog Rima. Sebe je pak, smatram, Krleža našao u liku vrhunskog intelektualca i, pomalo nemoćnoga, Areteja.

Valja naglasiti ipak da je Krležin odnos s Titom bio složen i dugotrajan te je imao svoje mijene, uspone i padove: od prvih susreta početkom dvadesetih godina XX. stoljeća, sudjelovanja u prebacivanju Brozove supruge Pelagije u SSSR 1928. godine, Brozova raščišćavanja sukoba na ljevici u tridesetim godinama, koji na kraju dovodi do Krležine osude od strane Partije i izolacije, sve do Krležina odbijanja da se priključi partizanima za vrijeme NDH i rata zbog straha od osvete protivnika iz sukoba na ljevici. Nakon II. svjetskog rata Tito je odlučio prekinuti nastavak sukoba i uzima Krležu u zaštitu, a posebno mu je postao blizak i potreban nakon sukoba s Informbiroom 1948. kad se angažirao u obrani Tita do staljinističkih optužbi. Nakon toga često se viđaju i posjećuju, zajedno ljetuju, 1949. i 1950. Krleža čak živi u Brozovu susjedstvu, a putuje i kao član Titove pratnje u službene posjete stranim zemljama. U to vrijeme, pod Titovim protektoratom, Krleža se angažira u predstavljanju Jugoslavenske kulture u svijetu i (re)konstituiranju jugoslavenske kulture (ljubljanski referat, Leksikografski zavod, Enciklopedija Jugoslavije, kompletiranje zbirke Zlato i Srebro Zadra, osnivanje Filozofskog fakulteta u Zadru). Krleža je 1967. godine, kao potpisnik Deklaracije o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika, bio spreman čak i podnijeti ostavku na članstvo u Savezu komunista, ali nije htio povući potpis, ni nakon razgovora s Titom (upozoravajući ga kako je za hrvatski narod iznimno važno da svoj jezik može nazivati hrvatskim imenom). U doba „hrvatskog proljeća" 1971. Krleža je rezerviran prema političkim zbivanjima, a čini se da je tada neke upozoravao da vode brod u propast. Šutio je i poslije gušenje studentskih nemira čime je dao podršku Titu (slično kao što je šutio i za Pavelićeva vladanja, usp. Banović 2012: 22), iako je intervenirao kod Tita za neke hrvatske intelektualce da se oslobode optužbe ili da im se kazne ublaže. Zbog pogoršanja Krležina zdravlja u sedamdesetima se rjeđe viđaju, a zadnji susret bio je Brozov posjet gotovo nepokretnome Krleži 1977. godine. (Usp. Krležijana 2012: Broz, Josip – Tito)

I na kraju se nameće još jedan zaključak: budući da je Crkva bila u poslijeratno doba itekako progonjena, Krleža je i tu našao za prikladno usporediti Tita s rimskim carem. Čak i crkveni povjesničari (usp. Šanjek 1996: 470) poslijeratno vrijeme nazivaju povratkom u Dioklecijanovo doba (progona kršćana).

Zaključak

Krležina drama *Aretej* predstavlja političku alegoriju uspoređujući krvavu vladavinu rimskih careva III. stoljeća s vladavinom totalitarističkih nacističkih, fašističkih i komunističkih vladara XX. stoljeća. U liku cara Postuma Ilirika Krleža je zapravo skriveno aludirao na Josipa Broza Tita (kojemu je sam bio blizak), kojega je prikazao kao cezaromana koji vlada okrutno i bespoštedno, a za njegove vladavine pjesnici su (kao i sam Krleža) prisiljeni na veličanje njegova lika. Ime cara uzeto je od povijesno stvarnog djelomičnog vladara Galije, ali je dodatak Ilirik aluzija na jugoslavenske prostore. Sudbinu pak Areteja (kao i Jurja Križanića) Krleža je sam usporedio s vlastitom sudbinom: dramu je počeo pisati u vrijeme prisilne šutnje u NDH, kad mu je njegova vlastita sudbina nalikovala Aretejevoj i Križanićevoj, ali imenovanje Postuma Ilirikom, kao i neki drugi znakovi u tekstu upućuju na to da u svom najintimnijem uvjerenju komunističku vladavinu Josipa Broza nije smatrao nimalo različitom niti boljom od fašističke.

Literatura:

BANOVIĆ, Snježana: „Bela i Miroslav Krleža u NDH – vedri repertoar kao cijena za život", u: *Intelektualci i rat 1939.–1947. Zbornik radova s međunarodnog skupa Desničini susreti 2011.*, (ur. Drago Roksandić i Ivana Cvijović Javorina), Filozofski fakultet u Zagrebu/Plejada, 2012. URL: http://kula-jankovica.unizg.hr/files/file/DS-06-2011.pdf (2015-04-08)

KRLEŽA, Miroslav, *Dnevnik 1958-69*, NIŠP „Oslobođenje/Mladost, Sarajevo/Zagreb, 1977.

KRLEŽA, Miroslav, *Aretej ili legenda o sv. Ancili, rajskoj ptici. Fantazija u pet slika*, Naklada Ljevak/Matica hrvatska/Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 2002.

Krležijana, (ur. Velimir Visković), Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2012.
URL: http://krlezijana.lzmk.hr/ (2015-03-31)

MAREVIĆ, Jozo i sur., *Latinsko-hrvatski enciklopedijski rječnik*, 2 sv, Marka/Matica hrvatska, Velika Gorica/Zagreb, 2000.

MLAĐEN, Valentina 2010, „Joja Ricov: „Imao sam viziju slobodnog svijeta i slobodne države", *Zadarski list*, 2.11.2010. URL: http://www.zadarskilist.hr/clanci/02112010/joja-ricov-imao-sam-viziju-slobodnog-svijeta-i-slobodne-drzave (2015-04-08).

ŠANJEK, Franjo, *Kršćanstvo na hrvatskom prostoru. Pregled religiozne povijesti Hrvata (7. – 20. st.)*. *Drugo prerađeno i dopunjeno izdanje*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, [2]1996.

ŠIMIĆ, Stjepan, *Politika i književnost. Politička misao Miroslava Krleže*, DES, Sarajevo, 2001.

ŠIMUNDŽA, Drago, *Bog u djelima hrvatskih pisaca. Vjera i nevjera u hrvatskoj književnosti 20. stoljeća*, 2 sveska, Matica hrvatska, Zagreb, 2004/2005.

VEH, Otto, *Leksikon rimskih careva. Od Augusta do Justinijana I. 27. pr. Kr. – 565. posl. Kr.*, Naklada Slap, Jastrebarsko, 2001.

VUČKOVIĆ, Radovan, *Krležina dela*, NIŠRO „Oslobođenje"/OOUR Izdavačka djelatnost, Sarajevo, 1986.

ARETEJ AS PLAY WITH A KEY OR WHX DID KRLEŽA NAME ROMAN EMPEROR POSTUM AS (SLAVIC AND MEDITARENIAN) ILLYRIAN

Summary

The paper analyses Krleža's play Aretej and criticism of contemporary West European (based on Greek, Judaic and Christian philosophy) civilization, and discovers secret meanings of text, especially concerning political situation of the time in which was written. It also discovers the symbolism of names in play and why did Krleža the historical figure of rebel roman warlord and self-proclaimed emperor of (partial) Gaelic empire Marcus Cassianius Latinius Postumus connected with roman province of Illyricum – which is historically false. The paper discovers Krleža's intentions in drawing parallels between 3rd century Roman Empire and political situation of his time, and the connections of (south) Slavs inhabiting the Mediterranean (territory of former roman province of Illyricum), and who is hiding behind the mask of emperor Postum Illyrian. The question that sums everything said above is: why can Aretej be defined as play with key? We could identify it as one because Krleža was, concealingly, as many signs in texts show, in character of Emperor Postumus Illyian, depict Josip Broz Tito as totalitarian ruler and unscrupulous politician, who demands godlike treatment from his subjects. Krleža's play was not perceived like that in his own time, perhaps because interpreting it like this was too daring. This paper is a sort of introduction, because the said issues are prone to further research.

KEY WORDS: ***Aretej, play with a key, Josip Broz Tito, Miroslav Krleža, political allegory***

ODJECI KRANJČEVIĆEVA PJESNIČKOG IZRAZA U KRLEŽINU ROMANU *BANKET U BLITVI*

Ivana Rabadan-Zekić
Kaštela

UDK: 821.163.42-31.09 Krleža, M.
821.163.42-1.09 Kranjčević, S. S.
Pregledni članak
Primljen: 10. 4. 2014.
Prihvaćen za tisak: 8. 10. 2014.

Cilj ovoga rada jest ukazati na sveze Kranjčevićeva pjesničkog izraza i Krležina romana *Banket u Blitvi* pri čemu se ukazuje na funkcionalnost citiranja Kranjčevićeva stiha te na parafrazu istoga u Krležinu romanu. Posebna pozornost pridana je prikazivanju tragičnog lika Niels Nielsena – glavnog protagonista romana, romantičnog idealista koji korespondira s lirskim subjektom Kranjčevićeva „Mojsija". Koliku je značajnu ulogu Kranjčević odigrao u stvaralačkom radu Miroslava Krleže, možemo iščitati i iz činjenice da gotovo da nije bilo eseja u kojemu je Krleža pisao o hrvatskoj književnosti, a da u njemu nije spomenuo Kranjčevića. Krleža je kod Kranjčevića ponajviše cijenio njegove društvenokritičke stavove i borbu za slobodu moralnog uvjerenja. Prepoznao je i njegove teološke dvojbe, kao i antimilitarističke stavove, a slične stavove pronalazimo i u Krležinu romanu *Banket u Blitvi*.

KLJUČNE RIJEČI: ***Banket u Blitvi, „Gospodskom Kastoru", Krleža, Kranjčević, „Mojsije"***

> „To je Kranjčević koji je uspio da odrazi svoje vrijeme i bunt, mutni i mucavi, ali krvavostvarni. To je onaj Kranjčević na čijoj su se poeziji odgajale generacije slobodara, jakobinaca, romantika i boraca, Kranjčević, koji će zrelije i stvarnije progovoriti kroz jedan dio Krležina opusa."
>
> Marin Franičević (1948)

1.

Specifičan odnos Krležina i Kranjčevićeva stvaralaštva zamijetio je još Marin Franičević 1948. kada je pisao obljetnički članak o S. S. Kranjčeviću[1]. Kasnije Ivo Frangeš istražujući relacije naspram Krležina stvaralaštva i hrvatske književne tradicije primjećuje da pjesniku Kranjčeviću pripada

[1] Franičevićev članak „Današnji Kranjčević" objavljen je u časopisu *Republika*, 1948., god. IV., br. 11-12, 917–945.

jedno od najznačajnijih mjesta u književnom i javnom djelovanju Miroslava Krleže. U njemu je, naime, Krleža vidio „barjaktara slobodne, iznad ljudske gluposti uzvišene misli, povjerovavši u preporodnu snagu socijalističkih parola" (Frangeš 1978: 574). Koliko je snažno Kranjčevićeva misao utkana u Krležino stvaralaštvo, vidljivo je i iz činjenice da gotovo i nije bilo Krležina eseja u kojemu se on bavio tradicijom hrvatske književnosti, a da nije spominjao Kranjčevića. Upoznavši se s Kranjčevićevom lirikom još u mladosti, Krleža je Kranjčevića neprestano spominjao u svojim dnevnicima i esejističkim zapisima.

U Krležinu dnevničkom zapisu iz 1917. Frangeš prepoznaje isticanje važne uloge Kranjčevićeva pjesničkog izričaja:

> „Od godine 1908. [od smrti Kranjčevićeve! I. F.] nitko nije progovorio ni jedne jedine riječi ni o jednom važnom i po Hrvatsku možda sudbonosnom pitanju u okviru te (neću da kažem kakve) bazarske književnosti. Blesav provincijalni farof sa guskama i racama. [.....] Tu je idilu intonirao A. G. M. sa Šenoinim tremolom pseudoromantične violine. To traje do danas [1917]. To se zove dozivanje narodnog 'genija', ova prokleta kantilena smrti. Trebalo bi raditi u ciklusima, planski, kao Zola [....] najavljujući, tako, ciklus o Glembajevima (Frangeš 1978: 552.).

Čak i kada je u „Hrvatskoj književnoj laži" (Plamen, 1919.) dovodio u pitanje vrijednosti hrvatske književne tradicije, Krleža je isticao Kranjčevića, zajedno uz Križanića i bogumile, kao svijetle točke hrvatske književnosti.

> „I ako postoji linija jugoslavenske kulturne tradicije i kontinuiteta, ona se probija od bogumila na Križanića i od Križanića na Kranjčevića, duhovnih svjetlonoša koji su nam ostavili plamena znamenja da nađemo pravi Izlaz i Spas, i da ne zalutamo na varavome svjetlu ognjeva močvarnih. Na nama je da zabrtvimo uši voskom od sirenskih pjesama tradicionalnih laži i fraza, da se smiono odbijemo od svega što znači Srednji Vijek, da iščupamo Tminu iz duše svoje pak da, makar i raskrvavljeni od bolova kidanja, sunemo Smjerom koji su nam osvijetlili veliki preteče naši u tri razne historijske epohe: u tmini Srednjeg – bogumili, u predvečerje Velike Revolucije – Križanić, u osvitu naših crvenih dana – Kranjčević" (Krleža 1919: 40).

U svom eseju „Nekoliko riječi o malograđanskom historizmu uopće" u kojem razračunava i s hrvatskom povijesnofilozofskom laži Krleža odlučno upozorava: „U ime deklasiranog i proleterizovanog hrvatskog naroda nije

osim Silvija Kranjčevića progovorio ni jedan pjesnik, a i danas, kada bi se netko primio da postane advokatom nepismene raje, pribili bi ga o sramotni stup, žigosali kao odroda" (Krleža 1979: 126).

Iako je često dovodio u pitanje formalne i izražajne osobine Kranjčevićeve lirike, o njegovu stvaralaštvu uvijek je izricao pozitivne sudove, a za potonje nedostatke krivio je uvjete u kojima se Kranjčević našao kada je živio i stvarao. Naime, nije prema Krleži imao uzora i preteča u čije bi se stvaralaštvo mogao ugledati pa mu se pogdjekoji nedostatci koji se tiču forme mogu oprostiti. I sam je Krleža često izricao svoju žalost što nema mentora koji bi ga vodio u hrvatskoj književnosti („Byron je učitelj, on je naučio Mickiewicza šta je poezija, ali da bi čovjek učio kod Byrona, treba da je zapadnjak. Mi to nismo [...]. Od svega toga hvata me bolestan umor sumnjičave nemoći. O, kad bismo imali mentora!") (Krleža 1956: 163–164).

O Kranjčevićevoj lirici objavio je Krleža tri eseja – „O Kranjčevićevoj lirici" (*Hrvatska revija*, 1931.), „Odlomci eseja o Kranjčeviću" (*Republika*, 1948., 11–12) i „O stogodišnjici rođenja Silvija Strahimira Kranjčevića" (*Forum*, 1965., 1–2) (Kravar 2012a).

U prvom eseju – „O Kranjčevićevoj lirici" vidljivo je da Krleža u Kranjčevićevoj lirici prepoznaje anticipaciju tadašnjih političkih i kulturnih procesa bitnih za sudbinu hrvatskog naroda. Posebna važnost ovoga pjesnika leži prema Krleži u tome „da se u najtežim i najmračnijim prilikama uzdignuo i progovorio bez uzora, bez ugleda, bez preteča, nevješto, neuko, bespomoćno, sa pedesetgodišnjim zakašnjenjem, ali ipak: progovorio" (Krleža 1932: 20). Uočava kako njegova lirika otkriva brojne nedostatke, Kranjčević se sklopio sa sredinom koja je književnost doživljavala kao „nježan cvjetić osjećaja" u „blatnoj prozi" svakodnevne stvarnosti (Krleža, 1932: 11). Iz cjelokupne njegove lirike Krleža ističe 10 – 15 pjesama koje su od iznimne vrijednosti. Pritom misli na pjesme „Lucida intervalla", „U noći mrtvih", „Misao svijeta", „Heronejski lav", „Dva barjaka", „Eli, Eli lama azavtani", „Resurrectio", „Mojsije", „Gospodskom Kastoru" (Krleža 1932: 19).

U idućem eseju o Kranjčeviću iz 1948. Krleža veću vrijednost, navodi Kravar, pridaje tematskoj dimenziji Kranjčevićeva stvaralaštva i njegovim idejnim sadržajima. Pozitivno vrednuje ideje izložene u Kranjčevićevim pjesmama jer vjeruje da ih se može povezati s lijevim društvenokritičkim filozofijama i svjetonazorima druge polovice 19. st. (Kravar 2012a). Krleža prepoznaje Kranjčevićeve teološke dvojbe i njegovu osjetljivost prema društvenoj nepravdi.

> „Kranjčević je kod nas prvi razgrnuo tajanstvene zavjese, kojima su u oku običnih smrtnika sakrivena lažna božanstva, i on je prvi kod

> nas počeo govoriti o mnoštvu slika i predočaba bez konservativnih predrasuda na način, u ono doba svakako neobičan. Kao nitko prije njega, Kranjčević je kod nas progovorio o stvarima i pojmovima takozvanih vrhunaravnih svetinja na način jednostavan i ljudski, i njegova sumnja u ideale građanskog društva, njegov kozmički sarkazam, njegov pesimizam, koji uvijek vrvi socijalno buntovnim kontrastima, sve su to bili elementi jedne poezije, koja je u zadnjoj konsekvenci djelovala aktivistički" (Krleža, 1948: 910).

„Odlomke eseja o Kranjčeviću" Krleža započinje mišlju kako je s Matičinim izdanjem *Izabranih pjesama* S. S. Kranjčevića u našoj poeziji počela bitka za slobodarske, jakobinske i socijalističke principe.

> „Kranjčevićeva lirika odgojila je naše prve slobodne mislioce, ona je nadahnula falangu naših književnih jakobinaca, ona je djelovala na lijevo, napredno krilo naše književnosti mnogo sudbonosnije nego što je o tome mislila naša građanska kritika. Kranjčevićeve kantate o barikadama, njegov golgotski antiklerikelizam, njegov svemirski nonkonformizam, njegov socijalno-revolucionerski pesimizam, Kranjčevićevi politički, romantični „In tyrannos" motivi, sve je to u okviru naše provincijalne književnosti, zazvonilo glasom političkog i buntovnog zvona, koje zove na uzbunu protivu mnogobrojnih moralno-intelektualnih i socijalnih predrasuda jednog društvenog uređaja u agoniji" (Krleža 1948: 909).

Kranjčevićev društvenokritički stav u skladu je s Krležinim idejnim usmjerenjem, a prilično je i određen, tvrdi Kravar, ideologijom karakterističnom za jugoslavensko društvo ranog poslijeratnog vremena. Kravar primjećuje da to najjasnije dolazi do izražaja u nastojanju da se Kranjčević postavi kao uzor aktualnoj „aktivističkoj književnosti" (Kravar 2012).

U eseju „O stogodišnjici rođenja Silvija Strahimira Kranjčevića" Krleža i dalje spominje negativne formalne strane Kranjčevićeve lirike, no iznova ga opravdava političkim i književnim prilikama u kojima se je našao kada je stvarao svoje poetske izričaje. U ovom eseju ističe Kranjčevićevu sumnju u moral građanskog društva, prikazuje ga kao „naš prvi dublji simptom krize intelektualno-moralne savjesti" i borca za slobodu moralnog uvjerenja (Krleža 1965: 8). Značajno je da će se pitanje morala protezati kao leit-motiv ne samo u romanu koji je predmetnica ovoga rada *Banketa u Blitvi*, već u cjelokupnom romanesknom stvaralaštvu Miroslava Krleže, ali i u ostalim njegovim književnim djelima. Kristijan Barutanski, diktator i tiranin, protagonist *Banketa* često razmišlja o pitanju morala građanskog društva.

> „Boga nema, morala nema, ideala nema onoga momenta, čim je čovjek shvatio tu bijednu zemaljsku mehaniku zbivanja, kako je sve to zapravo dim slučajno zapaljene cigarete, san krepane savjesti, umorstvo kao ugledno zanimanje građansko, bunilo morala i pameti, kako je sve glupo kao zapaljena cigareta, naime, doista ništa više do povijanja prozirne magličave koprene u praznoj sobi. Čovjek je čovjeku vuk još uvijek, i to je upravo ono, kažu, što nam je ostalo od pračovjeka, od kaosa, od prirode, od onog nečeg živinskog, ljudožderskog u čovjeku, što je po tim starim besposličarima, koji profesionalno mudruju nad sudbinom čovječanstva, ostalo u nama od mračnog (po tim kancelistima ljudske misli), odvratnog, upravo kozmičkog elementa u čovjeku. Kao da bi čovjek mogao iskočiti iz samoga sebe, kao da bi mogao da se oslobodi svoje vlastite biti, svoje ljudske, svoje kaotične, ljudožderske, to jest životinjske supstance, da se razriješi od jedine svoje životne podloge, a to je podloga životinjska. Smiješno!" Životinja i sam, Barutanski je suvereno prezirao svaki drugi način razmišljanja osim zvjerskog" (Krleža 1973: 167–168).

2.

No, osim kao interpretacijski izazov Kranjčević se Krleži nametnuo i kao stvaralački poticaj. Odjeke Kranjčevićeva pjesničkog opusa Visković primjećuje u Krležinim mladenačkim radovima. U *Legendi* i u *Simfonijama* prepoznaju se kranjčevićevski biblijski i mitski motivi. Opisujući svoje dramatičarske početke Krleža nije krio da se u njima osjeća Kranjčevićev utjecaj. U svom „Osječkom predavanju" iz 1928. Krleža tako navodi da u *Legendi* Krist razgovara s vlastitom sjenom kao da je čitao Kranjčevića (Visković 2001: 39). Zoran Kravar primjećuje kako se Kranjčevićev utjecaj na Krležu nije očitovao na planu forme, ali su Kranjčevićevi poticaji očiti u Krležinim dramskim i poetskim varijacijama o sudbini osamljenih genija i političkih vođa kao i u katastrofičnim vizijama nekih pjesama iz ratne lirike (Kravar 2012). U Krležinu romanesknu stvaralaštvu takva se povezanost ponajviše zapažala u *Zastavama*.

Iako posve drugačiji tip izričaja, poezija i proza našle su ovdje zajedničku crtu u borbi za narod, domovinu, pravdu i istinu. Zajednička im je pesimistična nit borca koji se ne predaje, ironičan izraz te romantički idealizam u isticanju humanitarnih, narodnih i socijalnih ideala.

Krležin roman *Banket u Blitvi* nastajao je između 1935. i 1964. Sam autor karakterizirao ga je kao melankoličnu varijaciju na političku temu, a u djelu se mogu prepoznati refleksi političkih zbivanja karakterističnih za

jugoslavensku situaciju između dvaju ratova (Flaker 1993: 44–45). Pri samom izlasku romana kritika ga je dočekala pomalo ravnodušno, a Vilim Svečnjak, tada poznati krležijanac, 1939. u *Izrazu* objavljuje članak u kojem Krležin roman *Banket u Blitvi* navodi kao dobar primjer socijalne književnosti („Svojim književnim djelom Krleža je praktički pokazao kakva u stvari treba da bude i kakova jest socijalna književnost") (Svečnjak 1939: 121).

Radnju romana pisac smješta u izmišljenu zemlju Blitvu čiju kompleksnu političku situaciju prikazuje kroz prizmu dvaju likova antagonista – diktatora Barutanskoga i intelektualca Nielsa Nielsena. Krleža je u ovom romanu dosljedno primijenio alegoriju. Stvorivši priču o istočnoeuropskim zemljama Blitviji, Blatviji, Huniji i Kobiliji vješto je univerzalizirao konkretne situacije suvremene stvarnosti. Iako je izgradio apstraktnu alegoriju, ostao je u konkretnom vremenu i prostoru tadašnjih političkih zbivanja (Vučković 1986: 401). Različita su tumačenja pojedinih autora o geopolitičkom položaju Krležine Blitve. Tako je K. Rimarić Volinski u Blitvi prepoznao Poljsku te je oštro napao Krležu povodom izlaska njegova romana nazvavši ga pljuvačem i negatorom. Smatrao je da je Krleža prividno pisao o (B)LITVI, a zapravo o Poljskoj (Rimarić Volinski 1939: 101). J. Wierzbicki smatrao je da je *Banket u Blitv*i roman o srednjoistočnoj diktaturi (Wierzbicki 1980: 61), a mnogi su autori u njemu prepoznali povijest jugoslavenskih odnosa (Gligorić 1975, Vučetić 1983, Vučković 1986, Flaker 1982). Za razliku od ovih istraživača E. Šinko (1975), I. Frangeš (1987) i V. Žmegač (2001) zaključili su da Blitvi ne treba tražiti geografsku lokaciju jer ona predstavlja stanje općeg zla koje je i suviše općenito i svugdje prisutno. Skloni smo se pridružiti skupini autora koja u Krležinu romanu iščitava odraz suvremene političke stvarnosti u kojoj je živio. U prilog tome svakako ide i činjenica koliko je u roman snažno utkan sloj hrvatske književne baštine što se očituje i u vidu citiranja i parafraziranja Kranjčevićevih stihova.

Glavni protagonist romana je doktor Niels Nielsen, pisac, humanist i sanjar koji u romanu ustaje protiv diktature Kristijana Barutanskog, beskrupuloznog diktatora, koji je izborio nezavisnost Blitve nad susjednom Hunijom i aragonskom dinastijom. Nekoliko godina nakon toga državnim je udarom svrgnuo predsjednika Mužikovskog, likvidirao parlament i sam zavladao kao diktator i tiranin ostavivši iza sebe stotine leševa. Barutanski je lik koji se smatra uzvišenim i boljim od drugih, stoga po njegovu mišljenju nije veliko zlo žrtvovati nekoliko osoba da bi se postigao vlastiti cilj („I uopće, što je to 'dobro', a što je 'zlo'? Što je zločin, a što je dobročinstvo? Bez zločina nema dobročinstva. Da bi čovjek bolesniku skuhao kokošju juhu, potrebno je, prije svega, zaklati kokoš. Kokoš ili čovječanstvo, to su sitnice, koje izmjerene većim, uzmimo, svemirskim mjerilom vrijede apsolutno

jednako.“) (Krleža 1973:29). Tako se nesretna povijest Blitve nastavila i Niels Nielsen, koji je jednom koračao zajedno uz Barutanskog boreći se za slobodu i pravdu, spoznaje surovost vlasti, dehumanizirane svijesti koja njome upravlja i u njemu se javlja potreba da se pobuni protiv takvoga stanja. „Došlo je vrijeme, da blitvinski čovjek prohoda uspravno, okomito, da postane pokretač svoje vlastite sudbine, osjećajući kako je njegova volja postala riječ, a riječ signal za djelo, za ostvarenja ‘slobode’, za zapovijed i za smrt, ako bude potrebno, ali ta smrt treba da posluži jednoj jedinoj misli: Blitvi i njenoj slobodi“ (Krleža 1973: 106).

Svoju borbu za slobodu i istinu Nielsen će započeti otvorenim pismom upućenim diktatoru Barutanskom u kojemu će javno raskrinkati njega i njegov zločinački sistem. Nakon tog pisma slijedi niz događaja nalik iz kriminalističkog romana u kojima se Nielsen krije, pokušavajući se što manje uplesti i nastojeći preživjeti, no, igrom slučaja i sam se upliće u krvave događaje oko sebe. Ubija Georgisa koji je poslan da ubije njega, bježi, a na kraju mu nude da bude kandidat na mjesto ubijenog Barutanskog. Razočaran činjenicom da su ga uzdignuli tek nakon što je i sam zakrvavio ruke, shvaća da se smrću jednog Barutanskog neće ništa promijeniti jer su ljudi oko njega i dalje ostali isti. Jedino što mu preostaje jest snaga vlastite riječi, što nije mnogo, ali je riječ ipak, smatra Nielsen, moćno oružje kojim se može oduprijeti svojim protivnicima.

Kada govorimo o odjecima Kranjčevićeva pjesnička izraza u Krležinu romanu *Banket u Blitvi,* primjetno je da se Kranjčevićev tekst umeće u roman kao citat i parafraza i upravo se tako uspostavljaju specifične veze između dvaju tekstova stvarajući novu tekstualnu kvalitetu koja se smatra intertekstualnošću. Konkretno, riječ je o dvama Kranjčevićevim pjesničkim tekstovima – pjesmama „Mojsije“ i „Gospodskom Kastoru“. Kranjčević se u romanu javlja kao „ukleti pjesnik“ u trećoj knjizi romana, VI. poglavlju koje nosi naslon „Kontrapunkt Egona Blithuaera“ kada Blitwitz u konverzaciji s Nielsenom prigovara istome da su njegovi snovi o nacionalnoj slobodi nezreli, romantični i nerealni te ga izravno uspoređuje s Kranjčevićevim Mojsijem: „ [...] kao na primjer, dragi moj, vi, lično, kada patetično, na koturnima, zazivate vrhunaravnu Sjenku vaše Blitve, povisujući glas, kao da ste doista neka vrsta Mojsija na blitvinskom Sinaju. Još vam treba samo to da posumnjate u svoje blitvinske ideale, kao što je posumnjao jedan od ukletih pjesnika:

Mrijeti ti ćeš, kada počneš sam
u ideale svoje sumnjati.“ (Krleža 1973: 131)

Nielsen, koji se ovdje javlja kao zagovornik naroda, ne razumije još da je Blitwitz u pravu kada mu govori da se eventualnim padom Barutanskoga u Blitvi neće ništa promijeniti, na njegovo mjesto sjest će neki drugi

gospodin, nije važno koji, zvao se on i Niels Nielsen, a sve ostalo će ostati isto i netaknuto kao pod vlašću Barutanskog.

Ovakav tip intertekstualnosti – kada tuđi tekst postaje primarni dio i zbilja vlastitog teksta u vidu interliterarnog citata posebno je afirmirala Dubravka Oraić-Tolić u svojoj *Teoriji citatnosti* (1990) braneći egzaktnost citata naspram „rastezljivog pojma intertekstualnosti" potpunom podudarnosti između izvornika i citiranoga teksta. No, Oraić-Tolić citat ne promatra izdvojenim postupkom, već i ontološkim i semiotičkim načelom koje odlikuje mišljenje čitavih tekstova (Biti 1998: 32). Razmatrajući njegovu semantičku funkciju, uočavamo da se Kranjčevićev citat ovdje javlja u vidu referencijalnog citata koji je orijentiran na podtekst te tako upućuje na smisao prototeksta iz kojega je preuzet, u ovom slučaju upućuje na smisao Kranjčevićeva „Mojsija" – bolnu tužaljku angažiranog čovjeka koji je vjerovao u svoju dužnost te ju je u skladu sa svojim izborom obavio do kraja, no, na kraju ne samo da nije dobio priznanje, već je shvatio da su njegovi ideali za koje se borio skršeni i bezvrijedni. Isto se dogodilo Krležinu prototipu Mojsija, intelektualcu Niels Nielsenu koji je krah svojih ideala doživio smjenom vlasti diktatora Barutanskog. Na kraju Nielsen shvaća da se promjenom vlasti zaista ništa neće promijeniti jer jedan Barutanski ne čini državu, a htjeti zavladati svim tim „blitvinskim opancima koji se ne mogu skinuti s pozornice jednim metkom" (Krleža 1973: 340) pokazuje se kao nemoguća misija.

Ovdje Nielsen izriče misli bliske Krležinima koji u *Razgovorima* s Matvejevićem o *Banketu* i ljudskoj pobuni zaključuje da je svaka pobuna besmislena jer su tiranija, nasilje i ubijanja samo odraz ljudskog u nama. „Kad sam prvi put čuo grmljavinu topova (koja je i moju malenkost mogla da prikrati za glavu), i ja sam se pobunio negodujući nad krivom pretpostavkom da su isključivo topovi krivi svemu zlu. Danas, na kraju puta, usred ovog pedesetogodišnjeg rata, jasno mi je da su topovi kao i karcinomi samo dokaz za sve ono što je jadno ljudsko u nama i oko nas" (Matvejević 1971: 40–41).

Antimilitarizam je još jedna značajka koja se javlja kao poveznica između Kranjčevića i Krleže. Marin Franičević u svom radu „Današnji Kranjčević" ističe kako je Kranjčevićev antimilitarizam čvrsto određen. Takvi se njegovi stavovi mogu iščitati i iz stihova njegove pjesme „Stara slika" (Franičević 1948: 927):

„Bojni redi – sve momak do momka,
Al bi bili valjani kopači!" (Kranjčević 2014)

Jedino što pojedincu preostaje jest, zaključuje Nielsen, umjetničko stvaralaštvo tj. „kutija olovnih slova" što nije mnogo, „ali je jedino što je

čovjek do danas izumio kao oružje u obranu svog ljudskog ponosa“ (Krleža 1973: 340).

Ljudski ponos nalazimo kao temeljnu značenjsku jedinicu u postupku parafraziranja Kranjčevićeve pjesme „Gospodskom Kastoru“. Ovaj je postupak interpoliran u diskurs romana u kontekstu monološke diskurzivne jedinice diktatora Barutanskog kada isti sastavlja popis uzvanika za banket koji se je trebao održati u čast novoizabranog predsjednika Republike, počasnog predsjednika blitvinske Akademije znanosti i umjetnosti gospodina Romana Rajevskog. Svjestan da u svom okruženju nema osobe od povjerenja na koju bi se mogao osloniti, Barutanski dužnosnike svoje vlade poistovjećuje s Kranjčevićevim gospodskim psom koji živi i radi u skladu svojih interesa:

> „Vau, vau, vau, slatka pasja družbo, je li, došli ste, odazvali ste se, vjerni ste, mašete svojim smrdljivim repom, vučete se četveronoške – pobavučke, je li, ližete noge, čizme, ostruge, pete, ruke, prsten, no, no, no, ne tako burno, ja znam, vi ste vjerni činovnici, vi hoćete da izrazite svoju bezuslovnu lojalnost i vjernost Njegovoj Ekscelenciji, no, no, bravo, hop, hop, garde à vous, pazi, pozor, evo na. Puna šaka „Blithuanie Restitutae“, lijepo prosi, tko aportira, njegova je, psst, tko hoće da mu se prolongira mjenica, zlatnu ogrlicu dvorskosavjetničku, molim, hop, pozor, samo što manje pasje graje [...]“ (Krleža 1973: 46).

Podsjetimo se Kranjčevićevih stihova:

„I kad su ljuske pale sa vašeg slijepoga vida,
Željeli nijeste pogledat u zrak;
Prvi vam korak bješe da svojoj gospođi bajnoj
Laznete skromno gospodsku petu.

Zlatna metoda! Cjelovom tijem shvatiste život!
Meka vas ruka uze u krilo;
Cijela obitelj, odlična kuća i ekscelenca
U vas je slavne vidjela dare.“ (Kranjčević 1981: 57)

Međutekstovna veza koju smo prethodno prepoznali u vidu citiranja sad se ostvarila u postupku parafraziranja. Ovakvim postupkom u književni tekst unose se, tvrdi Lachman, određene semantičke i estetske razlike te je potrebno iznova sagledati semantički „višak vrijednosti“ koji se unosi u tekst (Lachman 1988: 76).

U istraživanju odjeka Kranjčevićeva pjesničkog izraza u Krležinu romanu *Banket u Blitvi* primjetno je da su prisutne sve kategorije koje čine odnos intertekstualnosti između književnih tekstova. Naime, odnos književnog teksta prema drugim tekstovima je vidljiv, premda donekle prikriven. Iako se Kranjčević spominje kao „ukleti pjesnik", većina čitatelja prepoznaje autora u njegovim stihovima. Odnos između tekstova ostvaren je određenim sredstvima, u ovom slučaju postupcima citiranja i parafraziranja, a značajno je da se i naslov poglavlja romana „Ostvarenje ideala" nadovezuje na tematsku okosnicu Kranjčevićeve pjesme.

3.

No, ne svodi se veza između ovih tekstova na slučajno citiranje i parafraziranje, ta veza ispunjena je i značenjem – činjenica je da se među tekstovima uspostavio odnos koji novom djelu, u ovom primjeru Krležinu romanu *Banket u Blitvi* pridodaje neku novu dimenziju te se bez uočavanja te dimenzije djelo teško može razumjeti. Činjenica je da je Krleža u Kranjčevićevoj poeziji vidio začetak angažiranosti u hrvatskoj književnosti, kao i osjetljivost za socijalnu nepravdu. Zajednička im je i opterećenost nedostatkom građanskog morala kao i izraziti antiklerikalni stavovi. Zanimljivo je da su oba ova pisca od gorljivih katolika gotovo preko noći promijenila svoje stavove spram Crkve.

Kranjčević 1883. započinje studij teologije u Rimu na kojem se trebao pripremiti za svećeničko zvanje, ali već nekoliko mjeseci nakon što se upisao na studij prekida ga i odustaje od izabranog zvanja. Ono što ga je odbilo od Crkve svakako su njezini glavari koji su iznevjerili Kristova načela ljubavi i pravednosti (Jelčić 1981: 167). Franičević zaključuje da Kranjčevićev „oštri i dosljedni antiklerikalizam nije antiklerikalizam dosljednog materijalista. Naime, lomeći se u nizu proturječja koja je osjećao i doživljavao na svakom koraku, on je nosio u sebi duboko nekoga svoga Hrista, neku svoju Golgotu, ali Krista čovjeka, koji nema nikakve veze s dogmatskim Hristom" (Franičević 1948: 933–934). Zapravo je Franičević želio reći da Kranjčević prije svega cijeni Krista kao čovjeka koji se borio za jednakost, bratstvo i slobodu[2], dok nije toliko priznavao Krista Boga, odnosno dogmatskog Krista koji jest i Bog i čovjek što je očito iz njegovih antiklerikalnih stavova.

Razmatrajući problematiku Kranjčevićeva antiklerikalizma, Šimundža zaključuje kako bi realni izvor istoga mogao pronalaziti ishodište u činjenici da Kranjčević nije mogao prihvatiti povijesne datosti, iako mu je bio jasan

[2] Koliko je Kranjčević cijenio Krista kao čovjeka koji čini dobro i bori se za pravednost vidljivo je i iz njegovih pjesama „Dva barjaka", „Hrist djetetu u crkvi" i „Eli, Eli lama azavtani".

odnos između stvorenja i Stvoritelja. Kad je u pitanju čovjek, njegov um i srce zagovornici su nerealnih htijenja koja snažno prepoznajemo u „Mojsiju“:

„Nedohvatni su sudi, Gospode,
U kojima se nama pojavljaš,
I zakoni su tvoji vječiti,
A da bi crv tvoj mali, sićušni,
Sa stožerima tvojim drmao.
Davnina mrkla prošlost zastire,
Otkako si u svojem Edenu
Iz zemlje prvog stvora izveo,
Udahnuo mu dušu besmrtnu,
Al to bi mrva s tvoje mrvice.
I odonda smo svi mi smrtnici
Komadić tvoga bića velebnog,
Pa sve što jesmo – sitni, maleni,
A1 tvog smo ipak bića čestica! [. . .]
Pa, Gospode, o, reci, vječiti,
Je 1' ljudsko čelo za to stvoreno
Da i u prah pada ropski, kukavno,
I one ruke u koje si ti
U tajne svijeta postavio ključ,
O, reci, jesu 1' tako slabašne,
Da nijesu vrijedne s tobom, Gospode,
A u čast tvoju, vladu dijelili? (Kranjčević 1981:75-76)

Ovdje je zapravo, zaključuje Šimundža, riječ o neskladu između pjesnikove idealne vizije i povijesne situacije. On čezne za izgubljenim rajem, prvotnim skladom i pravdom te kao rezultat toga progovara nemirno, buntovno sa sumnjom i pesimizmom (Šimundža 1988:354).

Krleža je također kao dijete odgojen u katoličkom duhu.

U svojim dnevničkim zapisima prisjeća se koliko je vremena boravio u crkvi te kako je često ministrirao u dječačko doba. Slično kao kod Kranjčevića i u Krleže se pojavilo razočaranje u ponašanje crkvenih predstavnika. Očekivao je, pomalo utopistički, da Crkva riješi probleme morala građanskog društva. U jednom svojem zapisu iz 1915. tako piše:

„Svijet je surov, ljudi isto tako. Svi su pod svojim krovom podjednako sebeljubivi. Crkva tu nije postigla gotovo ništa. Nije uspjela da ukroti u čovjeku životinju. Osim toga: u ovome rasapu svih vrijednosti kada živimo još na početku rasula i kada se ne može dogledati vrijeme preocjenjivanja naših krivih (ljudskih) 'vrijednosti', danas

> u ovim obezglavljenim prilikama, imati dovoljno treznoće vlastitog rasuđivanja opasnije je nego ikada. Razmišljati o stvarima danas je mnogo opasnije nego 'van se nagnuti'. È pericoloso sporgersi.
> Klica je svih tih zbrka u tome što je život, čini se po svemu 'život' naime 'kao takav', uopće isključivo i samo bezglava borba, i što oni pojedinci koji nijesu sposobni da u borbi učestvuju jer ih ona boli, što su takvi slabići a priori osuđeni na nestanak. Ovakvi manjevrijedni, za borbu nesposobni pojedinci nijesu prema tome životinje i prema tome oni nezdravo razmišljaju o takvim stvarima. To su sanjari. Pjesnici bez talenta." (Krleža 1981: 29–30)

Lik Krista čvrsto je interpoliran u Krležin roman *Banket u Blitvi*, i to u ključnom dijelu romana – drami „Lutke". Zdravko Malić u članku „Lutke" upozorava da je Krležina fiktivna drama simboličkih obilježja te da predstavlja oblik „autorskog komentara". Ističe da se radi o tekstu u tekstu, štoviše o kompoziciji u tri razine jer je u „Lutke", koje su umetak u odnosu na cjelinu romana, uklopljena marionetska igra „Jorikova komedija" (Malić 1964: 227–243).

Drama „Lutke" se prema Žmegaču mora shvatiti kao životna alegorija. Čovjek koji se u „Lutkama" nalazi na svom posljednjem putu jasno konotira biblijski križni put pri kojem vješaju čovjeka da bi ga sutra slavili. Krležine lutke, predvođene Jorikom, izvode igru u kojoj se isprepleću temeljni motivi europske kulturne povijesti od Platona do suvremenog, poslijeratnog egzistencijalizma. Žmegač smatra da je „metafora o glumištu u mladog Krleže oblik osobne kritičke reakcije na vlast mrskih autoriteta" (Žmegač 2001: 232).

Žmegač je dobro primijetio da se u drami „Lutke" konotira na Isusa i njegov križni put. Čovjek koji dva puta pada noseći težak teret podsjeća na Krista koji dva puta pada pod križem (Žmegač 2001: 200). Kroz ovu interpoliranu dramu u romanu Krleža zapravo inicira ideju o Kristu kao jedinom pravom čovjeku.

Interpretirajući Kranjčevićev pjesnički izraz Krleža je uočio stilske značajke koje će i sam naslijediti u svom proznom izričaju. Uočio je, naime, kako Kranjčević vješto radi s najglasnijim romantičnim sredstvom kontrastiranja. Tako u njegovoj poeziji možemo naići na elegično uprljano s cinizmom, baladeskno i tragično savladano sa sarkazmom, pseudoromantično lijepo i dobro u sudaru s luciferskim demonom zla i rugobe (Krleža 1932: 20). Iste odlike stila, oštre kontraste, ispreplitanje lirskog i grotesknog možemo pronaći u Krležinu izričaju, pa tako i u romanu *Banket u Blitvi*.

U groteskno-naturalističkim prikazima Krleža preferira motive probave, crijeva, krvi i mesa.

> „ [...] Ali iz ovog konkretnog blitvinskog stanja, iz ove zaključane prizemne sobe, u kojoj se čovjek ne usuđuje spavati kraj otvorena prozora, iz ovog lifta, koji se iz dana u dan spušta sve niže u krvavi talog zločina, iz ove pokvarene probave, što se javlja kao glasno zavijanje crijeva, da bi time stražnjica pokazala smjer mozga, iz ovog nedostojnog status quoa, postavlja se pitanje: što da se radi?“ (Krleža 1973: 89)

Izrazi kojima dočarava likove i životnu stvarnost koja ga okružuje služe kao svojevrsni elementi začudnosti, pomalo gadljivi i iznenađujući, koji su tu da čitatelja trgnu iz ustajale kolotečine i ukažu u što se pretvorila čovjekova težnja za napretkom. Čovjek je naime „napredovao“ do stupnja životinje te se zabrinjava samo zadovoljavanjem svojih nagona i potreba. Često ovakve prikaze prekidaju lirski opisi dodatno kontrastirajući te time naglašavajući ono životinjsko u čovjeku.

> „Razmišljajući o sebi, Barutanskome je bilo kao da doista gleda sivu, granitnu, prometejsku panoramu visokih snježnih vrhunaca, oko kojih zvižduče ledeni vjetar u oštrom, britkom fijuku kao giljotina, a dolje, duboko pod njegovim nogama, grudaju se bijele sunčane gromade oblaka, tamo duboko dolje čuje se mukao bas grmljavine, tamo padaju kiše, tamo dim kulja okomito, tamo teče normalan svakodnevni ljudski život. Stada zvone klepkama, vode žubore, dime se ognjišta, slak se penje ljudskim domovima, dijete negdje plače iza stijene. A ovdje je patetično prazno, u apsolutnom plavetnilu jedne apoteoze. Orlovska perspektiva kao pejzaž na hiljadarkama.
>
> Kraj sve svoje prirođene bistrine, zbunjen kontrastima, Barutanski nije toga momenta imao više nikakve kontrole nad ovom slikom, koja mu se javila u mozgu, i on nije primijetio, kako je tog trena bio zapravo komičan. Stvarnost se više nije podudarala s njegovom predodžbom o njoj, jer je to već bila čista fantazija na granici opernog kiča, pred čime je Barutanski tako neizrecivo strahovao godinama.“ (Krleža 1973: 42–43)

Krležin književni izričaj je, baš kao i Kranjčevićev, odraz životne stvarnosti koja ga okružuje. Obojicu ovih pisaca se najčešće shvaćalo aktivistički, u njihovim djelima osjeća se izraz nemoći, ali i prkosa pojedinca koji se ne miri sa svijetom koji ga okružuje i sudbinom koja mu

je predodređena. Pojedinac je to koji je naslutio slobodu i povjerovao u nju, ali je teško može dosegnuti.

Ne treba tražiti posebne razloge zašto se Kranjčević već od početaka Krležina stvaralaštva nalazi stalno prisutnim u njegovu djelu. Naime, Kranjčević je pjesnik koji je, navodi Šicel, intelektualnom vertikalom, kao i simbolikom svoje poezije te filozofije života još u mladim danima otvarao put Krleži u trenutku kada ulazi u literaturu. Kada je isticao Kranjčevića kao pjesnika koji se u teškim književnim i socijalnim uvjetima razvio bez ikakvih preteča i uzora te progovorio u ime deklasiranog i obespravljenog naroda, Krleža je zapravo definirao samoga sebe. Jasno je, primjećuje Šicel, da je Kranjčević u Krležinim očima predstavljao prototip književnog stvaraoca kakav bi trebao biti – neprekidni borac za socijalnu misao i slobodu naroda (Šicel 1981: 23). Ne treba stoga sumnjati u činjenicu da je Kranjčević nedvojbeno najznačajnije ime koje je u Krležinu stvaralaštvu odigralo iznimno važnu ulogu.

Literatura:

BITI, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1998.

DŽADŽIĆ, Petar: „Pobunjeni čovjek u Krležinom romanu", u: *Zbornik Miroslav Krleža 1973,* JAZU, Zagreb, 1973., 405–410.

FLAKER, Aleksandar: *Poetika osporavanja*, Školska knjiga, Zagreb, 1982.

FLAKER, Aleksandar: „Banket u Blitvi", *Krležijana, sv.1*, ur. V. Visković, Leksikografski zavod „Miroslav Krleža", Zagreb, 1993., 44–47.

FRANGEŠ, Ivo, „Krleža i hrvatska književna tradicija (na primjeru Kranjčevića)", zbornik *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1978., 547–579.

FRANGEŠ, Ivo: *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice Hrvatske,
Cankarjeva založba, Zagreb – Ljubljana, 1978.

FRANIČEVIĆ, Marin, „Današnji Kranjčević", *Republika*, god. IV., br. 11-12, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, 1948., 917–945.

GLIGORIĆ, Velibor: *U vihoru*, Nolit, Beograd, 1975.

JELČIĆ, Dubravko, „Pogovor", *Pjesme* (S. S. Kranjčević), Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1981., 163–169.

KRANJČEVIĆ, Silvije Strahimir, *Pjesme*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1981.

KRANJČEVIĆ, Silvije Strahimir, „Stara slika", URL: http://sskranjcevic.hr/pregled/uDjelaJednoP.ASP?PisID=1&KatID=123&Zbirka1ID=1243&Zbirka2ID=1860&DjID=1865&totlvl=2 (2014-12-29)

KRAVAR, Zoran, „Odlomci iz eseja o Kranjčeviću", 2012., URL: krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=684 (2014-03-01)

KRAVAR, Zoran, „Kranjčević, Silvije Strahimir", 2012a, URL: krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=20614 (2014-03-01)
KRLEŽA, Miroslav, „Hrvatska književna laž", *Plamen*, br. 1., 1919., 32–40.
KRLEŽA, Miroslav, „O Kranjčevićevoj lirici", *Eseji*, Minerva, 1932., Zagreb, 7–31.
KRLEŽA, Miroslav, „Odlomci iz eseja Miroslava Krleže o Kranjčeviću", *Republika*, god. IV., Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, 1948., br. 1-2, 909–915.
KRLEŽA, Miroslav, *Davni dani*, Zora, Zagreb, 1956.
KRLEŽA, Miroslav, „O stogodišnjici rođenja Silvija Strahimira Kranjčevića", *Forum*, god. IV., br. 1-2, JAZU, Zagreb, 1965., 5–10.
KRLEŽA, Miroslav, *Banket u Blitvi*, Oslobođenje, Sarajevo, 1973.
KRLEŽA, Miroslav, „Nekoliko riječi o malograđanskom historizmu uopće", *Eseji i članci IV*, Oslobođenje, Sarajevo, 1979., 85–133.
KRLEŽA, Miroslav, *Dnevnik*, sv1, Oslobođenje, Sarajevo, 1981.
KRLEŽA, Miroslav, *Legende*, Naklada Ljevak, Matica hrvatska, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 2002.
KRLEŽA, Miroslav, *Simfonije*, Naklada Ljevak, Matica hrvatska, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 2005.
LACHMAN**,** Renate, „Intertekstualnost kao konstitucija smisla", zbornik *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1988., 75–107.
MALIĆ, Zdravko, „Lutke", *Krležin zbornik*, Naprijed, Zagreb, 1964., 227–243.
MATVEJEVIĆ, Predrag, *Razgovori s Miroslavom Krležom*, Naprijed, Zagreb, 1971.
ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka, *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1980.
PAVLIČIĆ, Pavao, „Intertekstualnost i intermedijalnost", zbornik *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zavod za znanost o književnosti filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1988., 157–195.
SVEČNJAK, Vilim, „Marginalije uz Krležin roman *Banket u Blitvi*", *Izraz*, Zagreb, god. I., br. 2, ožujak 1939., 121.
ŠICEL, Miroslav, „Krleža i hrvatska dramska tradicija", *Dani Hvarskoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 8, No. 1, Književni krug, Split, 1981., 19–28.
ŠIMUNDŽA, Drago, „Religiozna polazišta i dileme Kranjčevićeve poezije", *Crkva u svijetu*, Vol. 23., No.4, Katolički bogoslovni fakultet Sveučilišta u Split, 1988., 342–356
ŠINKO, Ervin: *Falanga Antikrista i drugi komentari*, Zora, Zagreb, 1975.
VIDAN, Ivo: „Dvije razine Banketa u Blitvi" u: *Krležin zbornik*, Naprijed, Zagreb, 245–273, 1964.
VISKOVIĆ, Velimir, *Krležološki fragmenti*, Konzor, Zagreb, 2001.
VUČETIĆ, Šime: *Krležino književno djelo*, Spektar, Zagreb, 1983.
VUČKOVIĆ, Radovan, Krležina dela, NIŠRO «Oslobođenje» OOUR Izdavačka djelatnost, Sarajevo, 1986.
ŽMEGAČ, Viktor, *Krležini europski obzori (Djelo u komparativnom kontekstu),* Znanje, Zagreb, 2001.
WIERZBICKI, Jan: *Miroslav Krleža*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1980.

GLI ECHI DELL' ESPRESSIONE POETICA DI KRANJČEVIĆ NEL ROMANZO DI KRLEŽA "BANKET U BLITVI"

Riassunto

Lo scopo di questo lavoro è quello di sottolineare il legame dell'espressione poetica di Kranjčević e del romanzo di Krleža "Banket u Blitvi" mostrando la funzionalità dei versi citati di Kranjčević e della loro parafrasi nel romanzo di Krleža. Particolare attenzione è dedicata alla presentazione del personaggio tragico Niels Nielsen, il protagonista principale del romanzo, un idealista romantico che corrisponde al soggetto lirico del "Mojsije" di Kranjčević. Il ruolo predominante che Kranjčević svolse nell'opera di Miroslav Krleža si evince dal fatto che Krleža lo menziona in quasi tutti i suoi saggi sulla letteratura croata. Krleža apprezzava particolarmente le posizioni di critica sociale e le battaglie per la libertà di opinione proprie delle opere di Kranjčević.

Ha riconosciuto anche i suoi dubbi teologici e gli atteggiamenti anti-militaristi, simili a quelli che ritroviamo anche nel romanzo "Banket u Blitvi".

PAROLE CHIAVE: *Banket u Blitvi*, „Gospodskom Kastoru", Krleža, Kranjčević, „Mojsije"

MIROSLAV KRLEŽA NA CRNOGORSKOJ KAZALIŠNOJ SCENI (1929. – 1941.*)

Milorad Nikčević
Filozofski fakultet
Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

UDK: 821.163.42-2.09 Krleža, M.:792(497.16)"1929/1941"
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 2. 4. 2014.
Prihvaćen za tisak: 20. 8. 2014.

U teatrološkim radovima o Miroslavu Krleži nema puno podataka o tomu koja su njegova dramska djela izvođena na crnogorskim kazališnim scenama. No prema pouzdanoj *Bibliografiji Crna Gora i Krleža* Milosava Kalezića čini se da je Krležino dramsko djelo izvođeno na crnogorskoj kazališnoj sceni sve do propasti bivše Jugoslavije. Letimičnim uvidom u tu problematiku može se uhvatiti sumarni pregled izvođenja Krležinih dramskih i dramatiziranih djela u Crnoj Gori od 1929. pa do konca spomenute 1990. godine. To je djelo izvođeno po određenim vremenskim razdobljima: od 1929. pa do 1941., dakle u vrijeme Kraljevine Jugoslavije i poslije Drugoga svjetskog rata, zaključno s 1990. godinom. Ukupno je izvedeno 20 Krležinih dramskih djela u Crnoj Gori. Dodaju li se ovome i gostovanja na crnogorskim kazališnim scenama kazališta iz sredina izvan Crne Gore s Krležinim djelima, kojih je bilo osam, dobivamo impresivnu brojku od 28 izvedenih Krležinih drama. U radu smo se pretežito zadržavali na izvođenje njegovih drama u prvom razvojnom razdoblju od 1929. do 1941.

KLJUČNE RIJEČI: ***Miroslav Krleža, kazalište, Crna Gora***

I.

Motivi koji su me potaknuli da u središte zanimanja stavim *Krležino djelo na crnogorskoj književnoj sceni* bili su, kako bi sâm Krleža rekao, „101 razlog, a i taj jedan sâm po sebi bio bi dovoljan". No, razlog je ponajprije u tomu što sam iščitavajući najnoviju književno-kritičku građu i kritičke radove u crnogorskoj literaturi o Krleži, pa i one o njegovu dramskom djelu, zamijetio sam da se o njegovu prisustvu u Crnoj Gori pisalo u Hrvatskoj sasvim usputno, sporadično i vrlo šturo. Tu prije svega mislim na

* U prvom dijelu naslovljenog rada prati se kronološko izvođenje drama Miroslava Krleže na crnogorskoj kazališnoj sceni (1929. – 1941.), dok se u drugom dijelu istoimenog rada obuhvaća period od Drugog svjetskog rata pa do naše suvremenosti. Drugi dio rada nije izašao u izdanju ove knjige.

podsticajnu monografije Stanka Lasića *Sukob na književnoj ljevici* i na druge njegove knjige *Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži, knj. I*: *Kritička literatura o Mirolavu Krleži od 1914-1941*[1], dok su u knjigama Krležina kroničara i bibliografa Enesa Čengića *S Krležom iz dana u dan*[2], nešto više zastupljenije Krležine teme o Crnoj Gori i Crnogorcima, ali su one za naslovljenu temu, rekao bih efemerne, značajne samo utoliko ukoliko upotpunjuju Krležin život i njegovu stvaralačku i građansku biografiju. I u teatrološkim radovima o Krleži nema puno podataka o tomu koja su njegova dramska djela izvođena na crnogorskim kazališnim scenama, a još manje o onoj brojnoj literaturi u Crnoj Gori koja je snažno receptivno pratila Krležine drame koje su izvođene na daskama crnogorskih kazališta.

Miroslav je Krleža bio izuzetna stvaralačka osobnost koja je svojim dramskim opusom i ostalim književnim djelima zračila cijeli prostor ondašnje Jugoslavije, pa samim tim i crnogorsku duhovnu i stvaralačku sredinu. Pobliže, njegovo se djelo našlo u središtu pozornosti naročito između dvaju svjetskih ratova, pa kasnije i u novoj Jugoslaviji, dakle od 1919. godine pa sve do 1945. godine i od 1945. do propasti bivše nam zajedničke države Jugoslavije 1991. godine. Ustvari, Krleža je prožimao duhovno i intelektualno biće crnogorskih intelektualaca, podjednako onih kojima je služio kao poticaj i uzor, dakle lijevo orijentiranima, i onih koji su bili oponenti i u suprotnom stvaralačkom taboru. Prve je poticao na oživotvorenje svojih misli i ideja, a druge na aktiviziranje misaonih i intelektualnih moći, ne bi li obezvrijedili ili osporili njegove teze i njegov stvaralački *prosédé*. Prvi su u brojnim izjavama i intervjuima naglašavali golem značaj Krležina djela i utjecaje koje je to djelo receptivno zračilo na njih kako u začecima njihova stvaralaštva tako i na njihovo cjelokupno stvaralačko biće. Tu ponajprije mislimo na romanopisca Mihaila Lalića i rano preminulog i talentiranog Danila Kiša. Radovan Vuković, crnogorski pisac socijalne literature između dvaju ratova, ističe: „Krleža je za nas (misli na crnogorske pisce – M. N.) pisac koga treba odvojiti i dati mu, zajedno s Andrićem, pročelje literature" (1931). Iste 1931. godine, i ondašnji vodeći filozof i politički ideolog Milovan Đilas zapisuje: „Krleža označava epohu u našem duhovnom i socijalnom stvaranju". Na istoj okomici pisali su Risto Ratković, Dušan Baranin i drugi. Nešto mlađi suvremenici i suputnici Krležina djela idu još dalje. Tako Čedo Vuković izjavljuje da je i „vrijeme prožeto Krležinim djelom" te da se i on „kreće kroz epohe, kao Dante kroz krugove pakla". I suvremeni crnogorski pisac Dušan Kostić, kome je Krleža bio stvaralačko-poticajni uzor, ističe da je on (Krleža) „bio u pravu

[1] Globus, Zagreb 1989.

[2] III. knjiga *Ples na vulkanu* i IV. knjiga *U sjeni smrti*, Globus, Zagreb 1985.

u sukobu na književnoj ljevici". Za dramskog pisca Veljka Radovića Krleža je „opsesionar" i „vjerodostojni svjedok istorije". I drugi su crnogorski stvaraoci pisali pohvalno o Miroslavu Krleži.

Dakle, u tom burnom razdoblju između dvaju ratova, prožetom mnogim stvaralačkim diskontinuitetima, ideologijama, estetskim strujanjima, avangardnim i „dekadentnim" pravcima o umjetnosti, o Krleži se u Crnoj Gori pisalo veoma afirmativno i pohvalno. O tom vremenu Krležina ranog djelovanja i književnim strujanjima ponajbolje je sudio književnik Radovan Zogović. On mi je u jednom pismu, između ostalog, napisao i ove retke :

> (...) Uputio bih Vam primjedbu – na termin 'angažovana poezija'. Taj termin lansirali su poslije drugog svjetskog rata reakcionarni buržoaski intelektualci na Zapadu, i to s dvostrukim ciljem. Jedno, htjeli su da njim pejoriziraju progresivnu humanističku književnost, a drugo – da, reakcionarnoj književnosti u korist, stvore izvjesnu zabunu. A ta zabuna je u ovome: postoji revolucionarno 'angažovana' poezija i 'poezija' angažovana prokapitalistički, profašistički (Erza Paund itd.), religiozno; angažovana da dezangažuje poeziju kao spoznaju i vid borbe, progresivne ljude kao borce, ulivajući očajanje, propovijedajući besmislenost, besciljnost i uzaludnost čovjekovog postojanja i svih njegovih napora da mijenja nešto nabolje Beket (Beckett Samuel – M. N.) itd. Duboko, dakle, dvosmislen, termin 'angažovana poezija' u Vašoj studiji je, po mome mišljenju, bar van dnevne publicistike, potpuno neupotrebljiv (...) [3].

Iako Radovan Zogovića o Krležinim dramama i njegovoj poeziji u pismu ne govori direktno, njegova misao na razjašnjenju duhovne klime i vremena u kojemu je započeo svoj prvi dramski ciklus Miroslav Krleža i te kako ima sveze s našom naslovljenom temom: *Krleža na crnogorskoj kazališnoj sceni.*

II.

Prema kronološkoj i pouzdanoj *Bibliografiji Crna Gora i Krleža* Milosava Kalezića[4] čini se da je Krležino dramsko djelo izvođeno na crnogorskoj kazališnoj sceni sve do propasti bivše Jugoslavije. Napravimo li

[3] Usp. prof. dr. sc. Milorad Nikčević, *Prepiska s Radovanom Zogovićem*, «Lučindan» (Glas Crnogorske pravoslavne crkve), br. 10, Cetinje 2004, 123–125.

[4] Izdavač CNB "Đurđe Crnojević", Cetinje 1995.

letimičan uvid, uhvatit ćemo sumarni pregled izvođenja Krležinih dramskih i dramatiziranih djela u Crnoj Gori od 1929. pa do konca spomenute 1990. godine. Uočit ćemo da je to djelo izvođeno po određenim vremenskim razdobljima: I. od 1929. pa do 1941., dakle u vrijeme Kraljevine Jugoslavije, izvedeno je pet Krležinih drama. II. Poslije Drugoga svjetskog rata, zaključno s 1990. godinom, izvedeno je 15 Krležinih dramskih djela u Crnoj Gori. Dodamo li ovome i gostovanja na crnogorskim kazališnim scenama kazališta iz sredina izvan Crne Gore s Krležinim djelima, kojih je bilo osam, dobivamo impresivnu brojku od 28 izvedenih Krležinih drama. Crnogorski redatelji iz male Crne Gore, njih 19, rade na režiranju Krležinih scenskih ostvarenja. To su, da spomenem samo najvažnije: Vaso Kosić, Dino Radojević, Minja Dedić, Vlaho Jablan, Blagota Eraković, Vido Ognješinović, Jagoš Marković, Borka Pavlović i drugi. No sama imena redatelja ostaju u sjenci broja crnogorskih glumaca koji su odigrali 40 uloga u Krležinim dramama, iako u arhivima Crne Gore i u Muzeju pozorišne umjetnosti u Beogradu, kako kaže Kalezić, „ne postoje (potpuni) podaci o izvedbama, kako za sve predstave Krležinih djela u Crnoj Gori (broj izvedbi, broj gledatelja, imena scenografa, kostimografa, inspicijenata, šaptača, itd., itd.) tako i u Srbiji“[5].

No i letimičnim uvidom u ondašnju crnogorsku periodiku, a ona je bila, kao što i sâm Zogović potvrđuje u pismu koje mi je uputio „bolja od mnogih reklamiranih časopisa koji danas izlaze“ (misli na 70-te godine 19. stoljeća), primijetit ćemo brojne kritičke napise književnika, teatrologa i glumaca koji su nastojali vrlo objektivno estetski i scenski valorizirati Krležine drame koje su izvođene na pozornicama crnogorskih kazališta. Taj receptivni kritički diskurs pratio je izvođenje Krležinih drama vrlo sustavno i kontinuirano sve do raspada bivše nam zajedničke države.

U nemogućnosti da u ovom pregledu obuhvatim cjelokupan opus Miroslava Krleže na crnogorskoj kazališnoj sceni zadržat ću se, dakle, samo na onome razdoblju od 1929. godine pa do početka Drugoga svjetskog rata, dakle na razdoblju koje je ponajmanje u teatrološkim pregledima Krležina dramskog stvaralaštva obrađivano.

O prvom Krležinom dramskom djelu *Gospoda Glembajevi,* za koje ne nalazimo podatak da je izvedeno u Crnoj Gori, pisao je Risto Ratković u cetinjskim „Zapisima“[6] 1929. godine. To je, ujedno, rekao bih jedan

[5] Isto, str. 12.

[6] Risto Ratković, *Gospoda Glembajevi*, drama u tri čina, «Zapisi», sv.1-2, Cetinje 1929, str. 107–108. Isto u: Risto Ratković, *Izabrana djela* (Esejistička kritika), knj. 4, Univerzitetska riječ, Nikšić 1991, str. 231–234. Ulomak ovog prikaza objavio je Enes Čengić u monografiji *Krleža*, Mladost, Zagreb i Oslobođenje, Sarajevo, 1992, str. 195.

od prvih prikaza, „bar što se tiče srbijansko-crnogorskog književnog kruga". Upućujući pohvale Krležinoj drami *Gospoda Glembajevi* kao djelu „kristalizacije snažnog talenta", Ratković pokušava raščlaniti sociološke i estetske vrednote te drame. „Glembajevi su porodična grupa jedne dugačke povorke ekonomski i psihološki preobraženih ljudi iz nižih slojeva" koji su „kroz umorstva, pljačke, samoubistva, velike prevare dobili jedan tipični glembajevski mentalitet". Glavni lik – Leona drži autor „nepotpunim glembajevcem, poluglembajevcem, pobunjenikom", a scena sukoba s ocem jedna je „od najljepših slika, uramljenih u vrlo prozaičan naturalistički momenat". Apostrofirajući i socijalnu stranu drame, Ratković navodi da je „podloga drame očevidno socijalnog obilježja"[7]. Zamjerajući Krleži neke detalje, posebno naglašava da je scena prvoga čina u kojoj se Glembaj "nalazi slučajem u sobi, neprimijećen od svog sina" neuvjerljiva i pripada „filmskoj jevtinoći". Iako umjeren u pohvalama Krležine drame, on izričito zamjera onim kritičarima koji se „zatrčavaju u pohvalama ove knjige, poredeći ga s pojmom 'karamazovštine'", ali nesumnjivo nalazi neke elemente karamazovskih primjesa u drami *Gospoda Glembajevi*. Nastavlja: „stari Glembaj je veoma blizak Fjodoru Karamazovu, doduše, sa nešto više uglađenosti i perfidnosti od brutalno otvorenog Fjodora, ali ne manje 'egocentričnog i egoističkog od svog ruskog 'kolege'". Uz to ističe i Krležin „visokoparni intelektualizam" i pretrpanost njemačkim tekstom, čime je dramu lišio pristupačnosti u širokom značenju te riječi[8]. Iako je Ratković pohvatao osnovne niti Krležine drame, ono što čini njezinu bit, začuđuje da su mu sudovi balansirani, pomalo kontradiktorni, ali u osnovi oni su afirmativni tako da spadaju u bolje kritičke analize Krležina ranih remek-djela, pa nas čudi što je Stanko Lasić u svojoj knjizi *Kritička literatura o Miroslavu Krleži od 1914-1941*. samo uzgredno i informativno spomenuo Ratkovićev kritički tekst.

Godine 1930. Cetinjsko je pozorište postavilo Krležinu dramu *Gospodu Glembajeve* na svojoj sceni. Zanimljivo je da je tu dramu izvelo Cetinjsko pozorišno društvo, dakle udruga srednjoškolskih amatera, što svjedoči koliko je književno djelo Miroslava Krleže bilo prijemčivo za recipijente srednjoškolske mladeži. U cetinjskim „Zapisima" susrećemo nešto širi, impresivno-esejistički prikaz te kazališne izvedbe iz pera ondašnjega mladog profesora književnosti Vida Latkovića[9]. U tom se prikazu ne nalaze podaci o datumu, redatelju i izvođačima drame, ali je Latković

[7] Cit prema: Risto Ratković, *Izabrana djela*, str. 236.

[8] Isto, str. 233.

[9] Usp. Vido Latković, *Cetinjsko pozorište*, „Zapisi", sv.7, Cetinje 1930, str. 125–126.

kao vrstan poznavalac Krležina književnog opusa iznio svoje dojmove u kojima konstatira da je „drama životno zgusnuta, mračna i teška". Njezine vrijednosti su „više u psihološkom produbljivanju karaktera i sredine, nego u scenskim efektima". Po njemu su karakteri izvanredno diferencirani, a redatelj drame je „uspio da prikrije diletantske navike igrača"[10].

Najznačajniji kulturni događaj sljedeće godine (1931.), bar po onome što nalazimo zapisano u dnevnom tisku i u književnoj periodici, jest izvođenje Krležine drame *Gospoda Glembajevi* u Narodnom pozorištu Zetske banovine na Cetinju, a iste godine i u Dubrovniku. Redatelj te predstave bio je Slavko Batušić „gost iz Zagreba". Prema citiranoj knjizi Stanka Lasića *Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži* ta je predstava u cetinjskoj izvedbi odigrana u Dubrovniku 24. svibnja 1931, dok u crnogorskom dnevnom tisku nalazimo podatak da je predstava u Dubrovniku održana pola godine kasnije, to jest koncem studenoga iste godine. No nas na ovome mjestu zanima kako su glasila u Crnoj Gori i Dubrovniku percipirala taj kulturni događaj. I začuđujuće je da je izvedba te Krležine drame izdignuta do iznimnoga kulturnog događaja te sezone na Cetinju. Gotovo sva glasila onoga vremena, i na Cetinju i u Dubrovniku, pisala su o toj izvedbi. „Zetski glasnik" s Cetinja donosi dva prikaza[11], istina oba djelo anonimnih autora, ali sadržajno intonirana vrlo stručno i profesionalno. Nadalje, susrećemo prikaze u „Slobodnoj misli"[12] i „Dubrovačkom tribunu"[13]. Prikazi donose izvrsne pohvale predstavi, naročito redatelju Batušiću, glumcima, pa i samom Bondinom teatru u Dubrovniku što je ovu cetinjsku izvedbu postavilo u svoj repertoar. Djelo je, navodi jedan od kritičara, „primljeno na sve naše pozornice", uz napomenu da „nijedan komad nije ispunio Bondin teatar, kao što je ispunila ova Krležina drama Gospoda Glembajevi". I nadalje posebno naglašava scensko i umjetničko ostvarenje Ivana Geca u ulozi staroga Glembaja „kojih je prepuno naše društvo i danas". U skupini sjajnih glumaca nalazi se i Vaso Kosić u ulozi Leona koji mora više poznavati književni naglasak „jer je kod njega čisto crnogorski", Ivana Petri u liku Barunice Kasteli, Paulina Jesić kao Anđelika te pohvaljuje i ostale izvođače. O izvedbi kazališne predstave *Gospoda Glembajevi* u Dubrovniku isti list, a vjerojatno i isti autor, piše (samo pet dana kasnije, 5. prosinca 1931.) pa nastavlja: „Sinoćna izvedba[14]

[10] Isto, str. 126.

[11] Anonim, Pozorište, „Zetski glasnik", Cetinje, br. 3, str. 3.

[12] Anonim, Pozorište u Dubrovniku, „Slobodna misao", Nikšić 1931, br.10, str. 48.

[13] Oba ova prikaza ostala su izvan Lasićeve pozornosti, vjerojatno zbog neinformiranosti.

[14] Vjerojatno je riječ o reprizi Krležine drame.

Gospoda Glembajevi, najjača tvorevina Miroslava Krleže, dosegla je vrhunac. Bondin teatar, poslije ruskih 'hudoženstvenika' i Ljubljanske drame ne pamti jači efekt jedne tako teške igre u kojoj se traži naročita interpretacija davno nestalog duha i društvene forme, prepune pokvarenosti, koja se uvija u sjaj, titule i bankovne poslove". U sintezi svoje analize daje se zgusnuta ocjena: „sinoćni uspjeh dao je Narodnom pozorištu Zetske banovine legetimaciju koja će biti odlučna za održavanje simpatija naše najšire kazališne publike i uvjerenja da Dubrovnik može ovu kulturnu ustanovu smatrati svojom i najboljom".

I 1932. godine (23. siječnja) Narodno je pozorište Zetske banovine na Cetinju izvelo *Gospodu Glembajeve* Miroslava Krleže[15] u režiji Slavka Batušića. O toj izvedbi, kako se vidi iz citirane *Bibliografije* Milosava Kalezića, napisano je u dnevnom tisku i periodičnim publikacijama čak dvanaest priloga iz pera jednoga anonimnog kritičara „Zetskoga glasnika", Vase Tomanovića (Cetinjski zapisi), Janka Đonovića, polemički tekst Vase Radonjića i Špira Moguše („Zeta" – „Slobodna misao"), Andrije Lijanovića („Zeta") i drugih. U tim su analitičkim i polemičkim tekstovima ostala i do danas nerazriješena dva pitanja u svezi s izvođenjem Krležine drame *Gospoda Glembajevi*. Prvo, gdje je i kada održana premijera: u Dubrovniku ili na Cetinju, i drugo, je li Cetinjsko pozorišno društvo prikazivalo Krležinu dramu *Gospada Glembajevi* 1929. ili 1930. godine, dakle prije Narodnog pozorišta Zetske banovine. Naime, poznato je da je Narodno pozorište Zetske banovine gostovalo u Dubrovniku od 24. studenoga do 20. prosinca 1931. O tomu nalazimo podatke u nikšićkoj „Slobodnoj misli".[16] Međutim, u drugim crnogorskim, pa i u dubrovačkim glasilima („Zetski glasnik", „Dubrovačka tribuna", „Narodna svijest") podaci su oprečni. Izvještaj o izvedbi te predstave donio je „Zetski glasnik" koji decidirano piše da je „naše Banovinsko pozorište otvorilo svoju sezonu u Dubrovniku", a u naredna dva broja anotativno dodaje da je isto kazalište do 1931. godine izvelo predstavu (ne vidi se je li premijera!) u Dubrovniku i da je sve završilo sa „zdravicom i uzajamnim komplimentima redatelja Batušića i upravnika Pozorišta Markovića". „Dubrovačka tribuna" također u dva navrata piše o izvedbi / izvedbama *Gospode Glembajevih* u Dubrovniku. U napisu od 25. prosinca 1931, prema iskazu Slobodanke Grbić-Softić (koja je napisala monografiju o Vasi Kosiću[17]), „premijera je

[15] To je ona ista postava koja je koncem 1931. prikazana u Dubrovniku.

[16] Broj 47, 22. novembra, Nikšić, 1931, str. 13.

[17] Vaso Kosić – Glumac i redatelj, Pozorišna zajednica profesionalnih pozorišta BiH i Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti BiH, Sarajevo 1984.

održana u Dubrovniku, u Bondinom teatru 25. novembra 1931. godine", ali se ne donose precizniji teatrološki dokumenti (plakat, pozivnice ili nešto slično). Nadalje, u drugom se članku navodi da je sam redatelj Slavko Batušić pisao o Krležinoj drami *Gospoda Glembajevi*. Nažalost, taj nam je članak Slavka Batušića ostao nepoznat, a on bi bio krunskim svjedokom u donošenju zaključka je li Krležina premijera drame *Gospoda Glembajevi* zaista održana u Dubrovniku.

I Pozorišno društvo „Napredak" iz Podgorice izvelo je iste godine Krležinu dramu *Gospoda Glembajevi* u režiji Špira Mugoše, koji je igrao i glavnu ulogu Leona. Uz profesionalnu gošću Ivonu Petri, to jest barunicu Kasteli, među podgoričkim amaterima nema nekih posebnih imena.

Druga Krležina drama koja se našla u središtu kazališnoga života i zanimanja u Crnoj Gori bila je *U agoniji*. Godine 1933. našla se na sceni Narodnog pozorišta Zetske banovine na Cetinju u režiji Vase Kosića. Uloge te drame su tumačili Ivona Petri (Laura), Josip Petričić (barun Lembah), a Križoveca je glumio Miloš Rajčević. Informativni „Cetinjski glasnik" najavljuje ovu premijeru u dva svoja broja od 25. veljače i prvog ožujka 1993. godine. U istom listu, i to svega dva dana kasnije (4. ožujka) nakon održane premijere, anonimni autor daje kraći osvrt na tu izvedbu. Ocjenjujući ovu Krležinu dramu „dubokom društvenom dramom, misaonom društvenom dramom u kojoj je Krleža majstorski prikazao tri tipična predstavnika današnjeg društva: nesretnu ženu, razvratnog i bezobzirnog muža i ciničnog ljubavnika", autor koncentrira svoj prikaz i na režiju drama i uloge glumaca. Tako o redatelju Vasi Kosiću kaže da je „znao da postavi i da prikaže ovu dramu", a o glumcima govori s velikim pohvalama, pa nastavlja: „G-đa Petri u ulozi Laure bila je velika" jer se u svojim ulogama i ranije emocionalno uživljavala[18], dok za glumca G. Petričića „u ulozi sebičnog, uobraženog i dragunskog oficira i sa drugim osobinama nego što su normalni ljudi", samo u toj ulozi zadovoljava, a G. Rajčević, u ulozi advokata Križovca „bolji je u drugom nego u prvom činu. Ulogu Madlen Petreovne gospođa Spiridonović odigrala je „veoma dobro".

U nikšićkoj „Slobodnoj misli" 12. ožujka 1933. pojavio se prikaz o izvedbi drame *U agoniji* iz pera B. Mr[19]. Istančanim osjećajem za Krležinu dramsku umjetnost i psihološko nijansiranje njegovih protagonista on o ovoj drami kaže:

[18] Vjerojatno je pod terminom „velika" podrazumijevao glumičinu estetsku i dinamičnu glumačku vještinu.

[19] B. Mr (Vjerojatno se radi o Blažu Mrvaljeviću), Pozorište – Premijera: U agoniji od M. Krleže, drama u dva čina, „Slobodna misao", br. 10, Nikšić 1933, str. 4..

> „Doista, pozornica sa Krležinim dramama je najviše stvarnosti, dok su scene prostrana realnost: tu je kondezovan životni sok, tu se osjeća neposredna blizina životnog pulsiranja: Ta pokorno duboka drama, tako moćna po talentu, savršena po stilu, tako mnogo dinamična predstavlja i ilustracije najbolje naše dramske umjetnost, a autoru daje još jednu snažnu i divnu crtu visokog talenta“[20]

Apologetski, ali nadahnuto i stručno, kritičar izvodi sintetički zaključak o drami *U agoniji* pa kaže: „Tragičan sadržaj drame je determinisan složenim spletom psiholoških i socijalnih uzroka: Momenti problematičnih pokreta, interesa i strasti preko kojih se rešava jedna društvena tragedija osnovani su na bezbrojnim i izukrštanim naslagama“.[21] Kritičar nije propustio da iskaže i svoje opservacije prema redatelju i glumcima. O redatelju Vasi Kosiću ističe da je u drami pokazao „veoma istančan stilski osjećaj (...), on scene ostvaruje svojim umjetničkim instinktom i tehničkim moćima dramske umjetnosti“. Njegove su simpatije usmjerene i na Ivonu Petri u ulozi Laure koja je „nenadmašna, božanska“, a za Joza Petričića u ulozi Lenbaha ističe da je „veoma impresivan“, a Miloš Rajčević u ulozi Križovca „bio (je) snošljiv jedino u prvom činu“, a sudionike drugih uloga proglašava slabim i neuvjerljivim. Svoje pohvale kritičar je usmjerio na ambijent i dekor koji je „prisan, topao i veoma uspio“.

Iste 1933. godine javlja se prikaz u podgoričkoj „Zeti“ koji se odnosi na Krležin glembajevski opus. U stvari, to je osvrt povodom gostovanja Banovinskog pozorišta Zetske banovine u Podgorici s Krležinom dramom *U agoniji*[22]. Iako je autor anoniman, uočljivo je da on svojom kritičkom opservacijom demonstrira istančan ukus za psihološko nijansiranje Krležina glembajevskog dramskog ciklusa i njihovu genezu. Prateći detaljnije sociološku i psihološku komponentu Glembajevih, autor nastavlja: „Krleža zasijeca duboku brazdu kroz društvenu sredinu koja je izgubila kompas. U svojim dramama Krleža prikazuje hrvatsko plemstvo, nakalemljeno madžarskom krvlju, koja je tokom vremena, pod bremenom moralnog, raskošnog i besciljnog života degenerisano i samo sebe zatrlo“[23], dok je u *U agoniji* prikazano to isto plemstvo koje se ne može snaći i prilagoditi novom poratnom vremenu. Na koncu pisac eksplicite ističe da su sve tri osobnosti u drami *U agoniji* dezorijentirane i zbunjene jer „svoje stare navike ne umiju

[20] Isto, 4.

[21] Isto, 4.

[22] Anonim, Pozorište – U Agoniji, „Zetski glasnik“, br. 5, Cetinje 1933, str. 16.

[23] Isto, 16.

prilagoditi novom vremenu" i zaključuje: „Kod njih je socijalna katastrofa izazvala moralnu, pa onda psihološku katastrofu" s naglaskom da je ta drama psihološka studija „možda jedna od najboljih u našoj književnosti"[24].

Ponekad se u crnogorskoj literaturi književno djelo Miroslava Krleže koristilo i u određene ideologemske i neprimjerene vanliterarne manipulacije te je tako krivo sagledavano njegovo djelo, a napose drama *Gospoda Glembajevi*: naime, takav je članak Milna Terića pod naslovom „Naši Glembajevi" u nikšićkoj lijevo orijentiranoj „Slobodnoj misli"[25]. Autor ukazuje na to da je Krležino djelo „paradigma za kapitalističke izrabljivače". Pobliže, on piše da privatni vlasnici iskorištavanju šumska blaga u okolici Biografskog jezera, Mojkovca i Polja i takove izrabljivače naziva „našim Glembajevima". Očita je autorova aluzija usmjerena na izrabljivače seljačkoga truda, ljudi koji su te šume odgajali, njegovala, čuvali, a od njih nisu imali nikakve koristi. U stvari u terminologiji naslovljenog članka „Glembajevi" su truli kapitalisti koji „sišu tuđu muku" i na taj se način bezosjećajno bogate.

Iste ove 1934. godine nailazimo u „Južnom pregledu" osvrt crnogorskog kritičara Vukašina Ivanovića[26] na Krležinu dramu *U agoniji* koja je izvedena u Skopskom pozorištu. U želji da približi tu Krležinu dramu makedonskoj i crnogorskoj kulturnoj javnosti, autor s emocionalnim tonom i s puno retorike daje ocjenu da je ta izvedba bila na „visokom, čak evropskom nivou (...). Laura i Lembah su na našoj pozornici živeli svoj iskidani, nervni, promašeni život i dokrajčili ga, kad su ostali bez svog posljednjeg uporišta – Laura bez iluzije o jednoj ljubavi, Lembah bez iluzije o svom fiktivnom dostojanstvu"[27]. Dakle, Ivanovićeva interpretacija neopterećena je političkim primislima, pa nastoji objektivno i književnoteorijski interpretirati i raščlaniti Krležinu dramu. Iz svake se njegove rečenice probija osjećaj poštovanja prema Krleži umjetniku socijalne orijentacije. Samo takav čovjek mogao je napisati ove kritičke opaske: „Krleža je socijalni pisac, ali nezavisan u svom stvaranju od svakog 'tendencioznog šematizma', i zato se njegovo djelo odvaja iz kruga 'socijalne književnosti', koja pozornicu pretvara u predikaonicu i tribinu moralističkog egzibicionizma"[28].

Nekoliko godina, sve do 1937. godine, na crnogorskoj kazališnoj sceni ne izvode se Krležine drame. Daleko manje je i književno-kritičkih napisa

[24] Isto, 16.

[25] Članak je objelodanjen na prvoj stranici lista s veoma upadljivim naslovom.

[26] Pozorišni pregled – U agoniji, «Južni pregled», br. 8-9, Skoplje 1934, str. 324–326.

[27] Isto, 325.

[28] Isto, 325.

o Krležinom cjelovitom opusu u crnogorskoj periodici. Stječe se dojam da su burne polemike sukoba na književnoj ljevici, koje su zapljuskivale i crnogorsku sredinu i o Krleži kao glavnog protagonistu tih sukoba, sve više potisnute i pale u zaborav. Svega su četiri napisa te godine izašla. Oni se upravo odnose na Krležin dramski opus. To su radovi Ljubomira Dobričanina[29], Alekse Ivanovića[30], „B. Savovića"[31] i jednog anonimnog autora[32]. U prvom članku Dobričanin anotativno opisuje atmosferu uoči same izvedbe Krležine drame *U logoru*. Sklon pohvali i patetici, on panegirički piše: „G. Krleža je pisac svjetske klase, a komad *U logoru* jedan je od krajnjih dometa njegove stvaralačke djelatnosti"[33]. Iako o izvedbi same drame ništa ne govori, Dobričanin je to učinio u drugom prilogu pod naslovom *Sa Miroslavom Krležom po Skoplju,* objavljenom dva dana nakon što je podnio izvještaj o premijeri u „Pravdi"[34]. I kao što sam naslov sugerira, izvjestitelj „Pravde" iz Skoplja opisuje boravak Krleže u toj sredini, njegove želje i svakodnevnu atmosferu, trenutke u kojim je veliki pisac bio okružen. O tim trenucima Krležina boravka u Skoplju piše i Aleksa Ivanović, tadašnja studentica književnosti na Skopskoj univerzi. On je izgleda bio sugovornikom okrugloga stola koji je za predmet razgovora imao izvođenje Krležine premijere. U neobjavljenom rukopisu pod naslovom *Kad je pisac zaljubljen u svoju reč (Nezadovoljstvo i reakcija M. Krleže na režiju drame „Ulogoru")*[35], Milosav Kalezić navodi da je Krleža razgovarao sa svojim istomišljenicima, a svi sudionici razgovora bili su „ljevičari", Krležini „stari znanci"[36]. U tom kontekstu Ivanović ističe još jednu zanimljivost u svezi mijenjanja teksta u drami M. Krleže. On kaže da Krleža ni na čije sugestije i niti pod koju cijenu nije bio spreman mijenjati dramski tekst svojih djela. To nije činio čak niti pod sugestijom njegova

[29] Veliki uspjeh premijere komada U logoru od g. Miroslava Krleže u Skoplju, „Pravda" od 23. 1., Beograd 1937, str. 15.

[30] Pod pseudonimom „B. Savović" opet se krije književni kritičar Blažo Mrvaljević.

[31] Savović B., Hrvati u književnosti, „Slobodna misao", br. 1 (6. 1.), Nikšić 1937, str. 12.

[32] Anonim, Repertoar Banovinskog pozorišta na Cetinju, „Slobodna misao", br. 33, Nikšić 1937, str. 3.

[33] Dobričanin, cit. članak, str. 15.

[34] „Pravda" od 25. siječnja 1937.

[35] Spominje ga Milosav Kalezić, cit djelo, str. 48 s napomenom da se rukopis nalazi kod njega.

[36] Sugovornici su zamijerali Krleži što je u drami zapostavio seljaštvo kao „hranu za topove" našto je Krleža uzvratio da se „radi o ukradenom teletu, o osveti ukrajinske seljanke i o moralnom pitanju krivice za ubistvo te seljanke, čiji leš duže od 45 minuta visi, kao simbol opljačkanog silovanog i nevino zaklanog seljaštva", o čemu je Krleža podrobnije pisao u Dijalektičkom antibarbarusu.

prijatelja i suradnika Branka Gavele koji je od Krleže „zahtijevao da Valtera iz drame *U logoru* 'unaprijedi' u viši čin"[37].

Članak „B. Savovića" (Mrvaljevića!), iako naslovom sugerira sintetički rad o hrvatskoj književnosti, u stvari je u cijelosti posvećen književnom opusu Miroslava Krleže. Autor s ljubavlju i velikim poštovanjem piše o Krležinom djelu, pa nije naodmet donijeti poveći citat iz njegova napisa:

> „Njegova (Krležina – M. N.) književnost izvire iz dubljih vrela i potreba (...) iz tragičnih i uzbudljivih doživljaja i analiza naše šarene svakodnevnice, iz čistog stvaralaštva i toplog ljudskog nagona (...). Zbog toga je Krleža najznačajnija književna pojava u našoj književnosti i po tome što je usvajajući stav jedne autentične marksističke analize manifestovao nesumljive životne istine čoveka (...). A u prvom redu i na prvom mestu ostao je dubok analitik društva i preko toga psiholog (...). Njega će staviti na indeks samo oni koji ne osećajusvu duboku tragiku sveljudskog bola i duše, koji su, otkako je izgrađeno ljudsko društvo, u neprestanom traganju za boljim, pravednijim i lepšim svetom i životom."[38]

Dakle, na istoj okomici svojih ranijih refleksija, iskazanih o Krležinoj drma *U agoniji* 1933.[39], naći će se „B. Savović" u prethodnom citiranom iskazu, kao i u svom radu koji će objelodaniti 1938. godine. I u ovoj godini objelodanjena su tri prikaza o izvedbi drama Miroslava Krleže na crnogorskoj kazališnoj sceni.

B. Savović (Mrvaljević) napisao je članak pod naslovom *M. Krleža o ratu – povodom drame U logoru*[40]u kojemu raščlanjuje ključne komponente ove Krležine drame. Pobliže, u minijaturnom eseju autor ukazuje na rat kao središnjoj temi i njegovoj razornoj moći na dušu čovjeka. To je, u stvari, „antiratna filipika" jer rat stvara „naročita duševna stanja kod ljudi" i nastavlja: rat „pretvara ljude u krvoždene životinje i ludake. Pristalice rata su ostrvljeni zverovi, patološki bednici. Pacifisti su na drugi način duševno raštimovani, nervozno usplahireni"[41]. Ilustrirajući svoje tvrdnje likovima

[37] Prema svjedočenju Vasilija Kalezića, desetak godina prije toga (1925.) Krleža je odbio uvjetnu ponudu sovjetskog redatelja Tairova za izvođenje Golgote u Moskvi. Ovo iz toga razloga što Krleža nije pristao da Kristijan, kao provokator, umre od radničke klase, nego od Boga kako je stajalo autentično kod Krleže.

[38] „B. Savović" (Mrvaljević), Hrvati u književnosti, str. 12.

[39] Usp. fusnotu 20. u ovom radu.

[40] „Slobodna misao", br. 26, Nikšić 1938, str. 3.

[41] Isto, str. 3.

(Horvat, Valter, Gregor, barunica Meldeg – Kranenšteg) Krležine drame, autor sažima svoj sud rečenicom: „Kroz ovu dramu Krleža je genijalnom snagom izrazio patologiju rata“[42] i ističe dvije osnovne premise: jedna se odnosi na prijekor Horvata i Gregora, što „svoj revolt i gnušanje iskazuju više rečima nego dilemama“, umjesto da je obrnuto: da, recimo, bježe „s onu stranu fronta, da odreknu poslušnost pretpostavljenima“. Uspoređujući oslobodilačke (obrambene) i osvajačke ratove, autor zaključuje da ovi drugi razaraju „duše ratnika“ te „kod branilaca slobode nema one unutrašnje borbe sa vlastitom savješću, nema onog osećanja da su napori besciljni, da se ratuje za drugoga“[43].

Na ovom mjestu naznačit ćemo da je studentska ekonomska zadruga „Samopomoć“ iz Podgorice organizirala zabavnu večer na kojoj je Pozorišno društvo „Napredak“ iz Podgorice izvelo II. čin Krležine drame *Gospoda Glmbajevi*[44]. Iz kazališnog plakata se saznaje da su uloge tumačili Luka Krcunović, Milo Bulatović, Špiro Mugoša i Vasiljka Lazović. Iz citiranog anonimnog članka vrijedno je navesti sud o Leonu za kojega se kaže da je „Leon (...) poseban tip porodični. On je čovjek filozofske moralizacije i umjetničke zanesenosti. Ali čovjek sa buntovnošću protiv sve te laži (..) protiv sve te laži svih premisa i duševne statičnosti degenerisanog društva“ I malo dalje, autor žali što je taj lik doživio „tragediju sopstvenog bića, opterećenog žalostnim elementima nasljedstva“. Često upadajući u vlastite kontradikcije, autor dalje navodi: „Gluma g. Krcunovića i g. Mugoše, dostizala je prosječnu visinu (Sik – M. N.) pozorišta drugorazrednih gradova“, dok u kreaciji „starog Glembaja, g. Krcunović je osvijetlio duboko tamnu crtu psihe i mentaliteta Glembajevih“. O glumi Moguše on nadalje ističe da je „prosječne visine“ ‘podigao’ na ‘visinu’„. Na koncu s pohvalom navodi i ovo: „On (Mugoša –M. N.) nas je, dakle, te večeri prenio pred velike pozornice i dokazao još jedanput svoj veliki istinski dramski talent“[45].

Narodno pozorište zetske banovine izvelo je na Cetinju 22. siječnja 1938. Krležinu dramu *U agoniji*. O tomu anonimni autori pišu dva prikaza. Prvi je u cetinjskom „Narodnom listu“[46], a drugi u cetinjskom „Zetskom glasniku“[47]. Prvi anonimni recenzent veoma pohvalno ocjenjuje i režiju i

[42] Isto, 3.

[43] Isto, 3.

[44] Usp. Anonim, Zabavno studentsko veče, „Zeta“, br. 9, Podgorica 1938, str. 3.

[45] Isto, str. 3.

[46] Anonim, Narodno pozorište, Narodni list, br. 92, Cetinje 1938, str. 14.

[47] Anonim, U agoniji – pozorišni komad u dva čina od M. Krleže, „Zetski glasnik“, br. 9-10, Ce-

protagoniste drame, izuzev Balkovića u ulozi Križoveca za kojega kaže da nije „ni izdaleka zadovoljio, pogotovo u II. činu drame". Pobliže rečeno, monolog pred slikom već mrtvog Lenbaha i dijalog s Laurom „odigrani su bez ikakvog unutrašnjeg preživljavanja i interpretacije, potpuno bez efekta"[48]. Autor je nešto pohvalniji u ocjeni Lenbaha u interpretaciji Jovana Jeremića (bio je ujedno i redatelj drame!) za čiju interpretaciju kaže da je „uspjela veoma dobro", ali mu spočitava da nije „jasnije i odsječenije podvukao granicu između stanja trezvenosti i stanja pijanstva", a i izgovor teksta na njemačkom jeziku mu je nekorektan i loš. Najviše estetske pohvale uputio je gospođi Martinčević u ulozi Laure za koju kaže da je kroz oba čina „na liniji svoje glume visokog umjetničkog ranga". Autor posebno naglašava njezinu sposobnost da se „trenutno unose u jedno duševno stanje, momentalno istinito ispoljavanje unutrašnjeg preživljavanja i izražavanja očima, dikcijom, potezima lica", dakle svojstvima „kojima suvereno vlada". Scenu u kojoj se oslobađa „nevoljnog čovjeka i osjećaj njen pred veličanstvom iznenadne smrti", autor izdiže do najviše razine „umjetničke glume".[49]

I anonimni recenzent potpisan inicijalom „E" u „Zetskom glasniku" piše o Krležinoj drami *U agoniji*. S manje naklonosti prema tom djelu, on kaže: Ova drama jest „od nesumljive dramske i sociološke vrijednosti u vremenu poslijeratne psihoze, sa kojom današnjica staloženih pogleda i shvaćanja nema ničega zajedničkog. *Zato je komad danas preživio i na današnju generaciju može da ostavi samo osrednji utisak* (italizirao M. N.). Anonimni recenzent je s još jednom „autonomnom estetskom refleksijom" „podario" Miroslava Krležu, pa mu zamjera na „subjektivnom neraspoloženju spram ruske emigracije" čiji je eksponent iskazan u liku Madlen Petrovne koja pripada jednoj velikoj zemlji „prema kojoj sredina u kojoj živimo osjeća i ljubav i zahvalnost"[50].

---

tinje 1938, str. 4.

[48] Isto, str. 4.

[49] Isto, 4.

[50] Lako je iščitati iz navedene kritike da anonimni autor pripada onoj skupini Krležinih kritičara iz 50-ih godina prošlog stoljeća koji su se negatorski odnosili prema prema Krleži. Ovo ponajprije što im je zasmetala upravo ova Krležina drama i rečenica koju izgovara Lembah „mene su pljuskali obično srbijanski žandarmi". Iz osjećaja povrijeđenosti, „Srbi" su izražavali negodovanje čak i u svom parlamentu preko svog narodnog zastupnika Antonija Todorovića. po njima, kako to zasvjedočuje Milosav Kalezić, austrougarski oficiri su trebali da kliču pobjedama svojih protivnika na Ceru, Kolubari i Mojkovcu!? Stoga su se Krležini „kritičari" odnosili prema njegovom umjetničkom tekstu „kao da je u pitanju propagandni letak, a ne umjetničko djelo, u kome treba vjerno oslikati stvarnost"!?

U finišu pred Drugi svjetski rat, točnije koncem 30-ih godina prošlog 20. stoljeća, u vrijeme porasta fašizma u Europi, o Krležinom dramskom djelu sve se manje piše u Crnoj Gori. Tih godina sve se više gase ideološko-estetski sporovi oko Krležina djela, a daleko se više razbuktava „rat" na književnoj ljevici koji je sve više uzrastao do usijanja pojavom Krležine *Hrvatske rapsodije*, njegova časopisa „Pečat" i *Dijalektičkog antibarbarusa*. Iznimku od tave klime napravio je anonimni autor u „Glasu Boke"[51] koji piše pohvalno o Krležinoj predstavi *U agoniji* koja je izvedena na daskama kotorskog teatra. Posebno se pohvalno apostrofira kreacija likova Lembaha i Laure. I to je, u stvari, zadnji pozitivni odjek na Krležinu dramu u Crnoj Gori, iako polemike o sukobima na književnoj ljevici i u tim godinama pred Drugi svjetski rat ne jenjavaju o čemu ćemo detaljnije govoriti u drugom dijelu našega rada.

III.

Krležine drame i dramatizirana djela izvedena u Crnoj Gori:

Miroslav KRLEŽA, *Gospoda Glembajevi*, redatelj Slavko Batušić, Narodno pozorište Zetske banovine, 23. siječnja, Cetinje 1932.

Miroslav KRLEŽA, *Gospoda Glembajevi*, redatelj Špiro Moguša, Podgoričko pozorišno društvo „Napredak", 19. studenog, Podgorica, 1932.

Miroslav KRLEŽA, *U agoniji*, redatelj Vaso Kosić, Narodno pozorište Zetske banovine, 2. ožujka, Cetinje 1933.

Miroslav KRLEŽA, *Gospoda glembajevi* (drugi čin), redatelj Špiro Moguša, Pozorišno društvo „Napredak". 18. siječnja. Podgorica 1938.

Miroslav KRLEŽA, *U agoniji*, redatelj Jovan Jeremić, Narodno pozorište Zetske banovine, 22. siječanj, Cetinje1938.

Miroslav KRLEŽA, *U agoniji*, redatelj Jovan Jeremić, Narodno pozorište Zetske banovine (s istom predstavom gostovali u Kotoru koncem 1938 i početkom 1939).

Miroslav KRLEŽA, *Gospoda Glembajevi*, redatelj Blaženka Katalinić, 17. travanj, Narodno pozorište Zetske banovine, Cetinje 1947.

Miroslav KRLEŽA, *U logori*, redatelj Josip Lešić, 8. siječna, Narodno pozorište Zetske banovine, Cetinje 1953.

Miroslav KRLEŽA, *U logori*, redatelj Stevo Kovačević, 11. listopada, Narodno pozorište Zetske banovine, Cetinje 1953.

[51] Usp. Anonim, Uspjelo gostovanje cetinjskog pozorišta u Kotoru, br. 308, Kotor 1939, str. 2.

Miroslav KRLEŽA, U agoniji, redatelj Oliver Novaković, 6. prosinca, Crnogorsko narodno pozorište, Titograd 1953.

Miroslav KRLEŽA, *U agoniji*, redatelj Duško Križanac, od rujna 1954. do siječnja 1955. izvedeno je šest predstava), Kotorsko pozorište, Kotor 1954 - 1955.

Miroslav KRLEŽA, *U Agoniji*, redatelj Milan Topolovački, 22. (pretpremijera) i 23. (premijera) ožujka, Crnogorsko narodno pozorište (CNP), Titograd 1963.

Boro KRIVOKAPIĆ, *Pitao sam Krležu*[52], redatelj CNP Nikola Vavić postavio je premijeru 22. siječnja, CNP, Podgorica 1983.[53]

[52] Ovo je adaptirana predstava prema knjizi Bora Krivokapića. U povodu proslave Krležina 80-og rođendana CNP iz Titograda/Podgorice izvelo je 18. prosinca 1973. godine recital Krležine socijalne poezije pod naslovom "Postelja – jedina utjeha siromah". Izbor poezije i adaptaciju napravio je Slobodan Boljević, a redatelj je bio Zoran Šarić. I povodom dodjeljivanja Njegoševe nagrade Krleži (1966) izveden je na Cetinju u Zetskom domu (28. rujna 1966) recital Krležine poezije. Izbor je sačinio Nikola Pavić (upravnik CNP).

[53] Brojne Krležine drame izvela su crnogorska amaterska udruzenja. O tome, kao i o gostovanju kazališta sa strane te izvođenju recitala Krležine poezije u Crnoj Gori, detaljnije piše Miroslav Kalezić, *Crna Gora i Krleža* I (Bibliografija), str. 76–79.

Literatura

ANONIM, *U agoniji – pozorišni komad u dva čina od M. Krleže*, „Zetski glasnik", br. 9-10, Cetinje 1938.

ANONIM, "Slobodna misao" broj 47, 22. novembra, Nikšić, 1931.

ANONIM, *Narodno pozorište*, Narodni list, br. 92, Cetinje 1938.

ANONIM, Pozorište – U Agoniji, „Zetski glasnik", br. 5, Cetinje 1933.

ANONIM, *Pozorište u Dubrovniku*, „Slobodna misao", br.10, Nikšić 1931.

ANONIM, *Zabavno studentsko veče*, „Zeta", br. 9, Podgorica 1938.

B. MR (Vjerojatno Blažo Mrvaljević), *Pozorište – Premijera: U agoniji od M. Krleže, drama u dva čina*, „Slobodna misao", br. 10, Nikšić 1933.

BRKOVIĆ, Lale, Dva pitanja redatelju Topolovačkom, Titogradska tribina, br. 119 (2.ožujak), Titograd 1963.

ČENGIĆ, Enes, *S Krležom iz dana u dan*, III. knjiga *Ples na vulkanu* i IV. knjiga *U sjeni smrti,* Globus, Zagreb 1985.

IVANOVIĆ, Vukašin, *U agoniji Pozorišni pregled*, „Južni pregled", br. 8-9, Skoplje 1934.

KALEZIĆ, Miroslav, *Crna Gora i Krleža*, II, CNB „Đurđe crnojević", Cetinje, 1999.

KALEZIĆ, Miroslav, *Bibliografiji Crna Gora i Krleža*, CNB „Đurđe Crnojević", Cetinje 1995.

LASIĆ, Stanko, *Kritička literatura o Mirolavu Krleži od 1914-1941,* Zagreb 1989.

LASIĆ, Stanko, *Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži, knj. I,* Zagreb 1989.

LASIĆ, Stanko, *Sukob na književnoj ljevici,* Globus, Zagreb 1989.

LATKOVIĆ, Vido ,*Cetinjsko pozorište*, „Zapisi", sv.7, Cetinje 1930.

NIKČEVIĆ, Milorad ,*Prepiska s Radovanom Zogovićem*, „Lučindan" (Glas Crnogorske pravoslavne crkve), br. 10, Cetinje 2004, str.123–125.

NIKČEVIĆ, Milorad, *Smisao i idejnost avangardne poezije Radovana Zogović*, „Revija", br. 6, Osijek 1973, 45–58.

PEROVIĆ, Sreten, Krležina drama u „Agoniji", Pobjeda, br. 14 (31. ožujak), Titograd1963.

PILETIĆ, Svetozar, Krležin jubilej kod nas – Krležina drama u „Agoniji", Prosvjetni rad, br. 7 (1. travnja), Titograd 1963.

PILETIĆ, Svetozar, Sa dosta mjere i ukusa, Titogradska tribina, br. 120 (28.ožujak), Titograd 1963.

RATKOVIĆ, Risto, *Gospoda Glembajevi*, drama u tri čina, „Zapisi", sv.1-2, Cetinje 1929, str. 107–108.

RATKOVIĆ, Risto, *Izabrana djela* (Esejistička kritika), knj. 4, Univerzitetska riječ, Nikšić 1991, str. 231–234.

SAVOVIĆ, B., *Hrvati u književnosti*, „Slobodna misao", br. 1 (6. 1.), Nikšić 1937.

STOJOVIĆ, Milorad, Četiri domaće drame, Stvaranje, br. 6, Titograd 1963.

Vaso Kosić – Glumac i redatelj, Pozorišna zajednica profesionalnih pozorišta B i H i Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti BiH, Sarajevo 1984.

MIROSLAV KRLEŽA AT THE MONTENEGRIN THEATRE SCENE (1929 – 1941)

Summary

In the theatrology works on Miroslav Krleža there are very few data indicating which of his plays were performed at the Montenegrin theatres. Nevertheless, according to Milosav Kalezic's reliable *Bibliography: Montenegro and Krleža*, it seems that Krleža's plays were performed at the Montenegrin theatre scene all the way until the fall of former Yugoslavia. By passing a glance at this issue one can get a summary overview of performances of Krleža's plays and dramatized works in Montenegro, from 1929 until the end of 1990. His opus was featured in certain periods; from 1929 to 1941, in the times of the Yugoslav Monarchy and after World War II, until 1990. In total 20 Krleža's plays were featured in Montenegro. If we add eight guest performances at Montenegrin theatrical scenes by theatres from outside of Montenegro performing Krleža's plays, we reach the impressive figure of 28 Krleža's plays performed. In this paper we mainly focused on the performance of his plays in the first development period from 1929 to 1941.

KEY WORDS: ***Miroslav Krleža, theatre, Montenegro***

NERAZDVOJIVA SRASLOST ENCIKLOPEDIZMA I JEZIČKOGA ARTIZMA U KRLEŽINIM ESEJIMA O BOGUMILSKIM MRAMOROVIMA

Rašid Durić
Univerzitet Bochum
Njemačka

UDK: 821.163.42.07 Krleža, M.
821.163.42.09 Krleža, M.:273.232
Pregledni rad
Primljen: 28. 3. 2014.
Prihvaćen za tisak: 14. 10. 2014.

U članku se sažima i ocjenjuje kulturološkopovijesni i umjetnički doprinos afirmaciji bogumilstva i umjetnosti stećaka u dvadeset ovdje sažetih objavljenih Krležinih tekstova. Dokazuje se sraslost enciklopedičnosti i jezičkoga artizma u Krležinu izrazu. I *coincidentia opositorum* – način mišljenja M. Krleže u esejistici uopće i posebice u Krležinoj temi o bogumilskoj umjetnosti. S krajnjim smislom članka u argumentaciji enciklopedičnosti i u katarzičkoj recepciji bogumilskih stećaka koju Krleža ispoljava u većini svojih tekstova.

KLJUČNE RIJEČI: ***enciklopedizam, jezički artizam, Miroslav Krleža, bogumilski mramorovi, stećci, nadgrobnjak; coincidentia opositorum, teza, antiteza, sinteza, antinomičnost***

> "Nu, što god se reklo da reklo, ostaje činjenica da je Miroslav Krleža bio **enciklopedički pisac**. Njegovo poznavanje povijesti, kulture, književnosti bilo je enciklopedijskih razmjera. (...) I samo njegovo pisanje bilo je enciklopedičke širine, ali ne u znaku objektivnog i impersonalnog stila, nego osobno obojeno i esejističke naravi." Tomislav Ladan. U: Lasić Stanko, *Krležologija* ... 1989: 484.

1.

O bogumilskim je mramorovima Krleža ostvario samo jedan zasebno objavljeni tekst. (Krleža M., 1985: 11–19). Ali uz ovaj tekst temu bogumila i njihove skulpturalne i klesarske umjetnosti Krleža začinje i objavljuje u vremenskom rasponu između 1918. do 1954. godine, vraćajući se ovoj temi i produbljujući svoju misao o bogumilima gotovo cijelih pet desetljeća. (Krleža M., 1975: 352–385). Temu bogumila nalazimo u različitim izdanjima, najintenzivnije između 1950. i 1977. Također i u *post mortem* knjigama Miroslava Krleže. Riječ je dakle i o kontinuitetu i intenzitetu teme bogumili u ukupnom Krležinu djelu. Pored zasebnoga eseja, Krleža temu bogumila obnavlja i produbljuje u sklopu eseja o

južnoslavenskoj srednjovjekovnoj umjetnosti. O ovoj je temi Krleža objavio ukupno dvadeset tekstova. (Krleža M., 1985: 340–343). O bogumilstvu je Krleža također ostvario polihistoričke zapise u sklopu teme o Bosni. Ovaj članak analizira i sistematizira enciklopedičke i artističke sadržaje, smisao i vrijednosti Krležine teme bogumilstva. Ovaj prednji kronološki i bibliografski pregled teme bogumilstva argumentira tezu da je tema bogumilstva književno relevantna za djelo Miroslava Krleže, time i za moju prosudbu enciklopedičnosti i artizma – primarnih vrijednosti tekstova Miroslava Krleže o bogumilstvu. Budući da se svi Krležini eseji ostvaruju u nerazdvojivoj artističko-enciklopedičkoj sraslosti, temu bogumilskih mramorova također nije moguće prosuđivati u doslovno razumijevajućem enciklopedijskom smislu, već u jezičkoartističkom i enciklopedičkom jedinstvu. Ova slitina (Ladanov izraz za "spoj") moj je recepcijsko-prosudbeni orijentir za ekspertizu enciklopedičnosti i jezičkoga artizma u Krležinim tekstovima o umjetnosti bogumila. Preduvjet ekspertizi je recepcijska citatnost Krležina teksta. Njoj prethode ili ju prate moje prosudbe o sadržaju enciklopedičnosti i Krležina jezičkog artizma. Prvi je dio moga članka sintetičan. Peto i šesto poglavlje je analitičko. Od sedmog do zaključnog dijela članka primijenjena su obje metode prosudbe Krležinih tekstova o klesarskoj umjetnosti bogumila. S koncentracijom zadnja tri poglavlja u dekonstrukciji jezičkoga artizma u Krležinoj esejistici uopće i u tekstovima o bogumilskoj umjetnosti.

2.

Prva činjenica enciklopedičnosti Krležinih tekstova o bogumilstvu je njihova polihistorička vjerodostojnost. Zatim recentni zemljopisnoprostorni okvir pojave bogumilstva, s filozofsko-teološkim tumačenjem svjetonazora bogumilstva u izvornom evanđelizmu, s tumačenjem likovnoumjetničkih simbola i motiva na nadgrobnim spomenicima bogumila. Sa sažetim tumačenjem teleologije (svrhovitosti) bogumilstva u duhovnovjerskoj i u umjetničkoj slobodi, s teološkim osmišljenjem bogumilske "hereze" u dualizmu, antinomiji bitka. S argumentacijom autohtonosti nadgrobne, skulptorsko-klesarske bogumilske umjetnosti. S idejnom vodiljom svih tekstova o bogumilstvu u argumentaciji južnoslavenske izvornosti ove materijalne kulture. Sa kritičkim poentiranjem nerazumijevanja i podcjenjivanja ove navodno barbarski primitivne klesarske umjetnosti od talijanske, njemačke i engleske kulturne elite sve do šezdesetih godina 20. stoljeća. Iz ovih nekoliko naprijed sintetički sročenih činjenica, slijedi prosudba da su enciklopedički sadržaji Krležinih tekstova o bogumilstvu i o njihovoj umjetnosti klesanja kamena znanstveno recentni, interdisciplinarni, neosporivi. Sve naprijed sintetizirane enciklopedičke

činjenice i sastojbine enciklopedičnosti nalazimo u Krležinu zasebno objavljenu eseju *Bogumilski mramorovi.* (Krleža M., 1985: 11–19).

Unutar enciklopedičnosti nalazimo produbljeniju Krležinu argumentaciju da je klesanje nadgrobnih obeliska i inkrustracija na nadgrobnjacima bez uzora u europskoj tradiciji kulture smrti. Krleža je duboko dirnut, istinski ozaren raskošjem motiva – ornamentikom i figuralnošću klesarske umjetnosti u nadgrobnom kamenu. Također je fasciniran grandioznošću stećaka – od tri do trideset tona teškim nadgrobnjacima:

> "Prvi koji je tim nadgrobnim spomenicima u XIX. stoljeću posvetio ozbiljnu pažnju bio je Knez Aleksandar Sapiecha, proputovavši naše krajeve i posjetivši Dubrovačku republiku godine 1802-1803. U Wroclavu (godine 1811.) Knez Sapiecha objavio je svoj putopis: **Podroze po krajach slowianskich** s opširnim opisom nekropola u Cisti, Lovreču i Radimlji. Aleksandru Sapiechi udario je u oči i bizarni oblik ovih bosanskih spomenika koji podsjećaju na "krov posmrtne kuće," i on je dao opis ovih skulptura koje nam simbolično predstavljaju vječnost životnog ritma, svakoj zaglupljujućoj misli o smrti – uprkos. Sapiecha osjetio je poetsku inspiraciju koja nam s ovih spomenika govori o ljepoti ptica sličnih Ibisu, o sablasnim prividjenjima fantastičnih životinja, o rijekama koje teku obasjane svjetlošću zvijezda, mjeseca i nebeskih sunaca, o oklopima viteškim, o turnirima, kacigama, o konjima i o oružju, o trci gazela, medvjeda, pasa i kurjaka kroz beskrajnu množinu šuma, pejzaža i daljina, uokvirenih dekorativnim konopom slavenskih mrtvačkih sanduka." (Krleža M., 1985:14).

Ovdje je riječ ne samo o jednoj recentnoj likovnoj sintezi već i o osobnoj inspiraciji – izvorištu svih tekstova Miroslava Krleže o bogumilima i njihovoj umjetnosti. Krleža je naime ovdje duboko proosjećao život kamena. Taj kamen živi koliko vlastitim životom – u djelu svoga kovača, klesara i dijaka – pisara u kamenu, toliko i stvaralačkom energijom Krležine riječi zajedno. Taj život kamena su klesar, dijak i Krleža obznanili na najbolji mogući način: trijumfom umjetnosti nad smrti. U tom je trijumfu srž vrijednosti kako bogumilskih mramorova tako i Krležine enciklopedičnosti i jezičkoga vitalizma. Bogumilska skulptura naime:

> "(…) ne priznaje kult smrti. Ona, načelno, bogumilski, upravo materijalistički negira zaglupljujuću misao umiranja na koljenima pred zagonetkom bilo kakve prekogrobne hijerarhije, i od hiljada i hiljada ljudskih ruku na ovim monolitima nijedna nije sklopljena

> u predsmrtnoj molitvi. Nijedan bogumil ne kleči pred autoritetom religioznih nadzemaljskih i ovozemaljskih simbola". (Krleža, 1985: 23)

Citirani fragment dostatan je da u navedenim riječima spoznamo bogumilsko-krležijansko duhovno bratstvo. Teleologijsko (svrhovito) bratstvo čije je zajedničko ishodište u osobnom spoznajnom putu k Supstanciji, Apsolutu, Božanstvu. Takva i Krležina i bogumilska misao je u ime afirmacije ljudske pameti antidogmatska, anticrkvenoinstitucionalna. Krleža je kroz svih šest desetljeća pisanja ostao misaono dosljedan svojem odiozumu spram dvomilenijskog crkvenoinstitucionalnog tumačenja puta k Božanstvu. Okomivši se na crkvenu zamjenu vrijednosti: podmetanje Boga na mjesto čovjeka – Krležine najviše vrijednosti. Krleža je trajno dosljedan u osudi crkvenovjerskog pretpostavljanja Boga čovjeku. Za Krležu je čovjek i njegov razum osovina progresa. U razumu čovjeka stječu se sve vrijednosti. U ovom svom *ad hominem* stavu Krleža bogumile drži pravovjernicima, iskonskim evanđelistima. Antibogumilski cezaropapizam Krleža drži izvorištem vjerskoga licemjerja, izdajom Božanstva. Krleža zagovara evanđelizam utemeljen u općeljudskoj ravnopravnosti.

Kritiku, ali i kritizerstvo spram crkve, Krleža će objektivno ocijeniti, sumirati tek krajem svog života. I Krleža i svećenstvo su naime bili u svom radu u osnovi posvećeni istom cilju – trajnoj misiji očovječenja animalnog u ljudskom biću. Ali bitno različitim putevima. Po Krleži, zagovarati Boga teološkodogmatski, institucionalno – vodi unižavanju ljudske slobode i etosa. Zagovarati Boga kroz slobodu ljudskoga razuma vodi oljuđenju. "Nisam rekao punu istinu, radio sam jednostrano, da ne kažem – antikatolički." (www.hrcak.srce.hr) (M. Špehar, *Bog u djelima Miroslava Krleže.* Up.: Milan Špehar 1987, *Problem Boga u djelima Miroslava Krleže,* Zagreb: Kršćanska sadašnjost)

3.

Pored navedena zasebnoga eseja *Bogumilski mramorovi,* Krleža je bogumilsku umjetnost najintenzivnije produbljivao u sklopu ukupno objavljenih dvadeset studija o južnoslavenskoj srednjovjekovnoj umjetnosti. (Krleža M., 1985: 340–343). Južnoslavensku srednjovjekovnu umjetnost Krleža sažima u "četiri osnovne komponente: srpsko-makedonsku do Quattrocenta, jadransku (starohrvatsku) od zadarskog Donata do Jurja Dalmatinca, bogumilsku do sloma Bosne (1463) i slovensko-alpinsku gotičku fazu ..." (Krleža M., 1985: 17). Riječ je o studiji napisanoj povodom Izložbe jugoslavenskog srednjovjekovnog slikarstva i plastike u Parizu 1950., objavljenu u više izvora. Smisao je i ove studije u afirmaciji autohtonosti

južnoslavenske materijalne i duhovne kulture, slobode stvaranja uopće. Obje ove ideje Krleža očitava:

> "(…) po načinu kako su gradili svoje tvrdjave, crkve i gradove, po načinu kako su slikali svoje slike, tesali kamen ili tkali, po načinu kako su pisali svojim vlastitim pismom i čitali Evandjelje na svoj vlastiti način svojim vlastitim jezikom, po načinu kako nisu htjeli da vjeruju ili kako su se borili za nezavisnost, po svemu tome vidi se da su predstavljali nesumnjivu negaciju svake vladavine duha ili sile koja je htjela da ih podredi stranim interesima." (Krleža M., 1985: 19).

Krleža ovdje produbljuje "politogenezu naših srednjovjekovnih suvereniteta isto tako kao borbu za samostalnost crkve u bogumilskoj, srpskoj i glagoljaškoj varijanti." Sa središnjom tezom da je južnoslavenska srednjovjekovna civilizacija nastajala na prostoru sudaranja:

> "(…) dva autokratska kruga: patrijarhata carigradskog i cezarskog papastva lateranskog. Nikad u svojoj historiji Istok i nikad Zapad, naša se civilizacija in atribus javlja u ovim koordinacijama duha i umjetničkoga stila kao treća komponenta koja je sama po sebi, po svom unutrašnjem zakonu kretanja, bila dovoljno jaka da se ne zaustavi, i dovoljno otporna da se pasivno ne podredi civiliziranijim snagama od sebe same." (Krleža 1985: 19).

Krleža je oduševljeni baštinik monumentalne i rafinirane materijalne i duhovne kulture bogumila, njezinih *čudestvenih bareljefa.* Krleža je fasciniran "životnim radostima, plesovima, ljepotama lova, životinja i bilja, očit dokaz jakog artističkog i moralnog nonkoformizma koji je trajao stoljećima" (Krleža 1985: 13,14). Između pedesetih i osamdesetih godina ova Krležina fascinacija bogumilskim mramorovima bila je inspiracijom umjetnicima, likovnoj kritici i povjesničarima za stvaranje vlastitih djela o bogumilstvu i o njihovoj umjetnosti. Onih djela čije je movens bio jednak Krležinom: u ljepoti groblja, u kultiviranju smrti. U motivima na reljefima stećaka koji zrače životom. To uskrsnuće smrti u umjetničkom aktu, ta ezoterija u materijalnoduhovnoj kreaciji, najsnažniji je artistički trijumf bogumilske umjetnosti kojom je Krleža decenijama bio opsjednut. Njome je bio prožet do dna svojega bića uslijed krucijalne spoznaje da je ta klesarska umjetnost trijumf "vječnosti životnoga ritma, svakoj zaglupljujućoj smrti – uprkos." (Krleža 1985: 14). U istom movensu rađala se ljudska umjetnost uopće, od Gilgameša preko bogumila do Krleže. Da bi se istinski pojmila ova klesarska umjetnost kao ukroćivanje i kao kultiviranje smrti, u svoj

njezinoj univerzalnosti, danas i ovdje, treba ove stećke kao "kuće smrti" promisliti u vremenu njihova oblikovanja i nastajanja. U vremenu u kojem je ritual pogreba obavljan u strogo propisanom kršćanskom kanonu. S lokacijom i ritualom ukopa i sahranjivanja propisanim od rimske kurije. S inkvizicijom rimske kurije, kako bi bogumilsku kulturu smrti sa stećcima i bareljefima ovozemaljskim na njima, mačem i vatrom zatirala. (O trajnom sukobu katoličkoga kanona ukopa sa bogumilskom tradicijom ukopa opširnije u: Lovrenović Dubravko: 2009).

4.

U vrijeme objavljivanja Krležinih tekstova o bogumilima, južnoslavenska likovna kritika bila je znanstveno recentnija od Krležinih tekstova: profesionalnošću znanja, detaljnim opisima načina klesanja stećaka, iscrpnim opisima dekoracije, ornamentike i univerzalne simbolike figura i figuracije na nadgrobnjacima. Svim navedenim svojstvima su eminentni likovni kritičari, arheolozi i povjesničari medijevalisti bili iznad enciklopedičke referentnosti tekstova Miroslava Krleže o bogumilskim mramorovima. U tom smislu dostatno je uputiti na analize bogumilske umjetnosti u monografijama Šefika Bešlagića, Alojza Benca, Bihaljija Otta Merina, Marijana Wenzel. (Up. Izabranu literaturu na kraju ovoga članka). Sve studije navedenih autora međutim nemaju krležijanski hibris. Pored toga, nijedan likovni kritičar, arheolog ili povjesničar medijevalist, nije ispoljio karakterističnu magijsku fascinaciju krležijanske riječi. Upravo je ova fascinacije Krležine riječi između pedesetih i osamdesetih pokrenula znanstveno proučavanje i umjetničku inspiraciju bogumilstvom. Kako u južnoslavenskom i u europskom kulturnom prostoru. U toj znanstvenoj i umjetničkoj inicijaciji, najveća je i trajna vrijednost Krležinih eseja o bogumilstvu. U literaturi o bogumilima, u vrijeme i poslije objavljivanja Krležinih tekstova, moguće je naime desetljećima, sve do danas, prepoznati Krležine enciklopedičke i artističke refleksije i prosudbe. Krležini tekstovi o srednjovjekovnoj južnoslavenskoj umjetnosti iniciraju fazu ponovnog i produbljenijega arheološkog, povijesno-teološkog i filološkog proučavanja bogumilstva. Krleža kritizira naš latinski i bizantski vjerskoduhovni kod – bitan uzrok oportuniteta, zapostavljenosti i neopravdane šutnje o bogumilskoj umjetnosti. Po Krleži, iz takve perspektive priznati

> „(...) bogumilstvo kao treću komponentu, znači odreći grčkoj ili latinskoj misiji značenje historijske magistrale /… / Da se stidimo nečega što se zove krivovjerstvo u našoj historijskoj prošlosti, da žalimo te naše davne „heretičke zablude" da ih zaobilazimo kao mačke oko dominikanskih lomača, kao da tih lomača i te hereze uopće nije

> bilo (…) Svi naši historici (bez izuzetka), kada govore o patarenskom „krivovjerstvu," nastoje kako bi toj poganskoj pojavi dali neku manje vrijedno tumačenje" (Krleža, Panorama … 1975: 358).

Krležina referencija, utjecaj u naučnom i u likovnoumjetničkom tumačenju politogeneze, teleološkoga dualizma, likovnoga simbolizma i skulptorske autentičnosti nadgrobne klesarske umjetnosti bogumila je koliko inicijalna toliko i interdisciplinarno usmjeravajuća. Tekstovi o bogumilskim mramorovima kao "poglavlju naše likovne civilizacije", najintenzivnije su objavljivani između 1944. i 1955. godine. Ti su tekstovi bitno utjecali da javnost jugoslavenska konačno pojmi značaj i vrijednosti svoga bogumilskoga nasljeđa. Po Krleži naime bogumilstvo sa svojom umjetnošću "već vjekovima čekaju svoje tumače u današnjem svijetu tako okrutno gluhom za sva objavljenja naših vlastitih ljepota". (Krleža, *Panorama …* 1975: 359).

Krleža je otvorio dveri – historijskoj, političkoj, teološkoj, filološkoj, likovnoj znanosti i arheologiji k proučavanju bogumilstva. I umjetničkoj inspiraciji bogumilskim stećcima. Dveri koje vode k *objašnjenju likovne tajne* klesarsko-bogumilske umjetnosti. (Krleža 1985: 21). Sam Krleža nije svoju umjetničku svijest sastavio s klesarsko-kovačkom i pisarsko-dijačkom, na način kako su bogumilsku umjetnost rekonstruirali, studiozno opisali, profesionalni arheolozi, likovni kritičari, medijevalisti, umjetnici – skulptori, pisci i pjesnici. Krleža je u svojim tekstovima ostao na vratima klesarsko-bogumilske umjetničke radionice. Krleža je međutim uskrsnuo ovu zapretanu baštinu južnoslavensku. Tako se npr. Šefik Bešlagić na više stranica svoje monografije poziva na eseje Miroslava Krleže. Izdvajam karakterističan detalj: „Miroslav Krleža je, na osnovu publiciranog materijala proračunao da oko 30 % stećaka u obliku sljemenjaka imaju reljefe". Bešlagić upućuje na Krležine reference. (Bešlagić, 1982: 22–23; 29, 33, 129, 390, 581). *Bogumilski mramorovi* – esej M. Krleže je citiran izvor u divot monografiji *The Bogumils (*London 1962) u uvodnoj studiji Otta Bihaljija Merina. *(The Bogumils*. Bihalji Otto – Merin and Alojz Benac, 1962: VIII). Bitno je u ovoj usporednoj sintezi, samjeravanju tekstova Miroslava Krleže s objavljenim monografijama likovnih eksperata o bogumilskoj umjetnosti, markirati Krležino trajno vrjednovanje bogumilskoga nasljeđa kao južnoslavenske baštine. I njezina bosansko-humskoga podrijetla. Ovo je Krležino stajalište u arheološko-povijesnoj, teološkoj, filološkoj i likovnoumjetničkoj znanosti u pravilu praćeno i ostalo neosporeno. Uz distinkciju Šefika Bašlagića da su medijevalni nadgrobni spomenici (za koje je u narodu i u znanosti uzet zajednički termin "stećci") prvenstveno djelo i nasljeđe crkve bosanske i hereze (bogumila), ali takodjer i katolika i pravoslavaca. Ne samo u Bosni i

Humu već i u susjednoj Hrvatskoj, Srbiji, Crnoj Gori, njih ukupno 69.356. Od toga u Bosni Hercegovini 59.593 ploča, sanduka, sljemenaka, stubova, krstača, amorfnih oblika zajedno. (Bešlagić: 1982, V poglavlje, *Pripadnost stećaka*). Bešlagićevu tumačenju stećaka bitno je dodati Krležin termin "mramorovi" (iz grčkoga i latinskog: uspomena, spomenik), zatim narodni naziv "bilig" – obilježje za grob. Da „riječju "stećak" naziva se u narodu u Hercegovini samo usko i visoko stojeće kamenje, ali je u XIX stoljeću taj naziv prihvaćen u znanosti kao opći pojam. Osnovni su oblici: ploča, sanduk i sarkofag." (Basler, 1990: 130, 131).

O stećcima kao likovnoj umjetnosti Bešlagić Šefik jedan je od najkompetentnijih tumača. (Up. na kraju članka izabranu literaturu s Bešlagićem i monografiju Marijan Wenzel: 1965). Kroz višedesetljetni terenski rad u više monografija Bešlagić je detaljno opisao oblike nadgrobnjaka, i rekognoscirao njihovu zemljopisnu rasprostranjenost, u više zasebnih monografija (Bešlagić, 1982: 75–129; Bešlagić, 1971: *Stećci – kataloško-topografski pregled*). Opisao je postupak usijecanja kamena iz majdana, izradu reljefnih motiva, njihova usijecanja, oblikovanja u kamenu, detaljno istumačio polifonu simboliku i ornamente na bareljefima u zasebnoj monografiji *Stećci i njihova umjetnost* (Bešlagić 1982: 129–419). Upuštao se i u lingvističku transkripciju medijevalne ćirilice i bosančice tumačenjem (prijevodima) natpisa na nadgrobnjacima. Opisao kovački i klesarski pribor, proces oblikovanja bordura, astralnih, biljnih motiva... U navedenim monografijama Bešlagić donosi Bibliografiju o stećcima i bogumilstvu koja obuhvaća 222 domaćih i 39 stranih autora s ukupno 612 radova objavljenih u našim i u stranim knjigama i u periodici do 1982. (Bešlagić, 1982: 587).

Pored Bešlagića, arheolozi Djuro Basler i Alojz Benić su u nizu studija analizirali ne samo zasebne lokalitete stećaka već i stećke unutar lokacija slavenskoga (katoličkoga i pravoslavnoga također) groblja u Bosni i Hercegovini. U tom je smislu karakteristična zajednička studija *Grborezi srednjovjekovnih nekropola.* (Bešlagić – Basler: 1964). U ovom pregledu utjecaja Krležine esejistike na literaturu o stećcima bitno je markirati da Krleža jednači estetičku vrijednost bogumilskih reljefa sa srpskom srednjovjekovnom freskom. To vrijednosno jednačenje Krleži je od srpske elite i čitateljstva "uzeto kao krimen koji nikad nije zaboravljen, nego je, dapače, razgorio sve stare animozitete." Takva reakcija estetičkoga jednačenja, u ovome kontekstu, po Krležinoj prosudbi je "izraz neprevladanog garašaninovskog mentaliteta." (Šentija Josip: 2000: 131).

5.

Poslije prednje kratke sinteze enciklopedičnosti i jezičkoga artizma, slijedi analitička argumentacija zasebnih i najmarkantnijih sastojbina enciklopedičnosti u Krležinim tekstovima o bogumilima: filozofsko-teoloških, polihistoričkih, socijalnopolitičkih i etičkih. Razdvajanje je uvjetno radi preglednije argumentacije ova dva smislena i umjetnički jedinstvena sloja. Suština filozofsko-teološke enciklopedicnosti i etičnosti Krležinih tekstova o bogumilima je u evanđeoskoj svetosti i u afirmaciji nepovredivosti slobode osobne savjesti i uvjerenja, socijalno-vjerske ravnopravnosti:

> Naše bogumilstvo više je simpatiziralo s etikom novog evandjelja nego sa dogmama papinstva, spram kojih se odredjuje s izrazitom idiosinkrazijom. (Krleža, Panorama ... 1975: 353).

> Usljed demonstrativno naglašene areligioznosti njenih motiva govorilo se o toj skulpturi kao o dokumentima primitivnosti Herodotovih skitskih galaktofaga, a zaboravilo se, da su ti kipovi nastali u zemlji, kamo su se spasavali heretici zapadnog, latinskog svijeta, kao na jedino evropsko ostrvo, gdje se poštuje sloboda savjesti i uvjerenja. (Krleža, 1975: 361).

Enciklopedički je karakter Krležina teksta u spoju zemljopisno-prostornoga, pravno-političkoga i etičko-teološkoga sadržaja. Ovi su spojeni sadržaji u pravilu izraženi u jednoj rečenici. Karakterističan primjer: „Bogumili nijesu bili anarhoidna sekta već državno organizirana laička pastva koja je u međunarodnim okvirima između Lombardije i albigeneza igrala ulogu vrhovnoga arbitra." (Krleža: 1975: 24).

Naredna sastojbina Krležine enciklopedičnosti je polihistorična vjerodostojnost i političko-moralna oportunost teksta. Ove vrijednosti dokazujem citiranjem i komentarom tekstova o temi medijevalne Bosne, u čijem je sklopu srastao motiv bogumilstva. Krleža o Bosni piše isključivo kroz temu bogumilstva. S krajnjim utiskom da je bogumilstvo najvredniji, najsvjetliji segment bosanske povijesti uopće. Smisao i ovih tekstova je krležijanski jedinstven: u afirmaciji bogumilstva kao slobodoumlja i otpora bilo čijoj duhovnoj prevlasti. U ovim je tekstovima Krleža objektivni polihistorik, politolog i psihoanalitik koji vjerodostojno dekonstruira četiristoljetni papinsko-bogumilski antagonizam. Njihov međusobni odiozum kojem, konačno, presuđuje turska sablja. S inscenacijom krokodilskih suza Pape Pija II nad islamiziranim bogumilima:

> „Kada je pala glava Stjepana Tomaševića u glavnom stolnom gradu Jajcu /.../ onda je Eneja Silvije Piccolomimi, Papa Pio II, prolio

> dvije tri protokolarne suze nad grobom posljednjeg bosanskog kralja, sretan što se riješio tog patarenskog obraćenika, koji je svojom smrću pitanje "bosanske kuge" skinuo sa dnevnog reda. /.../ Jer su mu Prorokovi konjski repovi bili draži od bilo kakve moralne i intelektualne (kršćanske) sumnje u Njegov Vrhovni Autoritet." (Krleža, Panorama ... 1975: 389, 390).

6.

Mada su enciklopedičnost i artizam jedinstveni u Krležinu izrazu, razdvajamo ih ovdje uvjetno u svrhu analize. Slijedi analitička argumentacija sastojbina načina funkcioniranja jezičkoga artizma u tekstovima o bogumilskoj umjetnosti. Artizam Krležine riječi argumentiram izdvajanjem i citiranjem Krležina opisa likovnoga simbola na stećku – *dignute ruke sa otvorenim dlanom.* Njegovim poređenjem s tumačenjem istoga simbola u likovnoga kritičara Šefika Bešlagića. Smisao je ovoga poređenja u argumentaciji originaliteta Krležina artizma. I u argumentaciji iradijacije Krležine riječi u jugoslavenskoj znanosti i umjetnosti u razdoblju između šezdesetih i devedesetih. Ovu je krležijansku radijaciju moguće argumentirati serioznijim komparativnim studijama. Ovdje ju dokazujemo komparacijom navedenoga motiva dignute ruke, rečenicom koja u sebi sadrži spoj enciklopedizma i jezičkoga artizma: „Nema ni jedne ljudske pojave koja bi na ovim spomenicima klečala sklopljenih ruku u molitvi pred smrću, i nema ni jedne u proskinezi pred veličanstvom bizantskih ili rimskih bogova i božijih namjesnika." (Krleža 1975: 16)

Tumačenju ove simbolike podignute ruke heretičara bitno je dodati Krležin opis da je ljudska ruka „važan rekvizit od dordonskih spilja do Helade – koja – tomistički sklopljena na srednjovjekovnim sarkofazima, ljudska ruka živi od gotike do pariske škole (...) ruka boljara koji se opraštaju od nas na odlasku u Aheront – u ritualu rimskog pozdrava ..." (Krleža: 1975: 15)

Šefik Bešlagić produbljuje simboliku tumačenja Miroslava Krleže. (Up.: Bešlagić 1971: 80–90; Bešlagić 1982: 129–419). I u Krleže i u Bešlagića je naime riječ o najmanje pet poimanja simbolike *dignute desnice sa otvorenim dlanom* na stećku. Jedan takav motiv simbolike ruke pretpostavlja znanje slavenske poganske mitologije, kršćanske simbolike likovnih motiva s njihovom polifonijom značenja na bogumilskim nadgrobnjacima. U usporedbi motiva ruke bitno je markirati da su i Krleža i Bešlagić istinski prosjajeni polifonijom simbolike bareljefa na stećcima. Ovu fascinaciju također nalazimo u monografijama i u studijama niza znanstvenika: Franje Račkoga i Aleksandra Solovjeva, Marijana Wenzela, Svetozara Radojčića,

Alojza Benca, Srećka Džaje, Georgea Wilda, Rusmira Mahmutćehajića, Dubravka Lovrenovića, Peje Ćoškovića, Saliha Jalimana, Milke Tice i brojnih drugih. Oni su odreda fascinirani energijom stećaka: trijumfom umjetnosti nad materijalnom prolaznosti.

Krležina je dakle riječ o bogumilskoj umjetnosti u kamenu magnet ozarenih saznanja, živih, sugestivnih i spontanih duševnih treperenja. U tim saznanjima i u treptajima duhovnim, najveća je vrijednost Krležine rijeci o bogumilima. Stoga vjerujem da je ovu sintezu o Krležinu artizmu stećaka umjesno poentirati fenomenom tajanstvene njihove polifoničnosti – ishodišnim movensom Krležine riječi:

> „To snoviđenje što se izvija iz kamena nije mogućno odgonetnuti jer se čini kao riječi davno zaboravljenog jezika. Sigurno je samo jedno: umjetnost stećaka je slična zracima sunca koje je davno sjalo, pa utonulo ispod horizonta, pa mi danas vidimo samo još njihov odsjaj. Promatrajući taj odsjaj, teško je shvatiti nakane stvaralaca i vrijeme klesanja tih spomenika." (Basler: 1990: 133).

U sklopu svih Krležinih tekstova o bogumilskoj umjetnosti, Krležin esej *Zlato i srebro Zadra* najdublja je i najrafiniranija umjetničkolikovna sinteza. (Krleža, *Likovne studije*... 1985: 35–82). Riječ je o studiji na pedesetak stranica u kojoj je umjetnost bogumilskih mramorova Krležu doslovno magnetizirala. Riječ je o magnetizmu samoočuđenja u kojem kuca živo ljudsko srce koje je sraslo s motivima stećaka. I u toj je sraslosti primarna vrijednost Krležine riječi o bogumilima.

7.

Slijedi analiza jezičkog artizma u Krležinoj esejistici uopće, i u tekstovima o bogumilima zasebno. Za eseje su uopće, i za tekstove o bogumilskoj umjetnosti zasebno, aporija i ambivalentnost karakteristike Krležina jezičkoga artizma, stila i izraza. Obje ove karakteristike produciraju fascinaciju, bujnost i vehementnost – nosive vrijednosti životne snage. Krležina je misao u svojem korijenu u sebi proturječna. Ironizirajuća i razarajuća. Ta je misao u pravilu isključiva i nekompatibilna – nespojiva s mislima i prosuđivanjima koja osporava. Ta misao sugerira izvjesnu dozu prijezira – uvjet njezina samoostvarenja. U svojoj polifoniji značenja, ta je misao ingeniozna, ali istovremeno uništava sebi suprotstavljene istine i spoznaje: to uništavanje uvjet je njezina etabliranja. Ova i konstanta i supstanca samoostvarenja Krležine misli i prosudbi – kroz prepotenciju i omalovažavanje – trajni je prosede rezolutno-vehementnog Krležina izraza. Takav prosede vodi dvojbi ili skepsi u kulturalnu dubinu Krležina

esejizma. Jedno je naime samouvjereno, gordo i dostojanstveno plasirati svoje prosudbe, a drugo je kada takve prosudbe, kao u Krležinu esejizmu, u pravilu, ne mogu biti ostvarene bez ironiziranja, doziranog i rafiniranog preziranja drugačijeg od vlastitog stava ili svojih prosudbi. Krležine prosudbe i misli također diskretno sugeriraju osjećanje cinizma spram tuđih prosudbi. Persiflaža i ironija, sa diskretnom sugestijom prijezira i cinizma – trajna su obilježja Krležina osjećanja i mišljenja spram nesvojih, drugih ocjena i prosudbi. Sva ta osjećanja u strukturi (s)misaonosti Krležinih eseja, izviru iz Krležina samouvjerenja u svoju pamet, u svoja znanja, u svoj umjetnički dignitet. To samouvjerenje u mnogim Krležinim prosudbama graniči ili prerasta u gordost i oholost: u svojstva stila i izraza koja, objektivno, ne zavređuju epitet kulturalnosti.

U ovom je kontekstu bitno markirati trajno samoosjećanje nadmoći koje isijava energija Krležine riječi. Energije nadmoći kojoj je korijen ne samo u prirodnom nagonu za samoafirmaciju već i u taštini i u samoljublju. Ta osjećanja nadmoći, taštine i samoljublja graniče s egomanijom i prepotencijom. Na rubu su oholosti. Izvan istinske kulturalnosti. Takvu izvankulturalnu prosudbu Miroslava Krleže nalazimo npr. u njegovoj ocjeni knjiga Stanka Lasića: „Ta knjiga je velika svinjarija. (...) Napisao je on, to jest ja, pet knjiga Zastava, i ne znam već što, ali sam ja crknuta ličnost, jer nemam te kuraže da progovorim o mnogim stvarima današnjice, to je uopće intelektualno-moralna koncepcija cijele Lasićeve knjige.„ (Čengić Enes: 1985: IV, 278. Riječ je o generalnoj Krležinoj ocjeni monografije Stanka Lasića, *Krleža: Kronologija živora i rada*: 1982).

Krležina riječ sobom nosi osjećanja gordosti, supremacije i samodovoljnosti. Bez ovih sastojbina Krležina izraza, izgleda nam da nije moguće proosjećati artizam Krležine rijeci. Ta riječ naime vibrira, zanosi nas i potresa, sebi nas podređuje. Ta je riječ uvijek živa, prožeta ili obuzeta životom. Gorka, zdvojna, radosnosna, katkad i rezignantna ali nikad indiferentna. Ta Krležina esejistička riječ nije uvijek na razini enciklopedičke materijalnosti, npr. u ponavljajućem broju od 30.000 stećaka o bogumilima. Ali toj riječi nije moguće osporiti umjetnički unikum – njezinu najveću i neprikosnovenu vrijednost. Kada god se toj riječi predaš, ona te svojom gravitacijskom snagom sebi podređuje. S posljedicom duhovnoga jedinjenja.

Krležina riječ trajne je tenzije, neodoljiva, bujna i ekspresivna. Sve te njezine kvalitete – razlozi su da je Krležin jezički artizam u esejima uopće, i u tekstovima o bogumilima zasebno, bitno vrjedniji od enciklopedizma. Taj jezički artizam istinskoga je emocionalnoga rafinmana, misaone polifoničnosti, dubokih i intenzivnih recepcijskih ozarenja i uzbuđenja.

Enciklopedičnost je tekstova o bogumilima također nesporna, ali je relativno niske razine u usporedbi s artizmom Krležine riječi. Enciklopedičnost Krležine misli o bogumilima je znatno siromašnija u njezinoj usporedbi znanstvenopovijesnim i likovnim monografijama o temi bogumili i njihovoj umjetnosti. U onim studijama i monografijama koje su objavljene u vrijeme Krležina života, između šezdesetih i osamdesetih.

8.

Erudicijsko-artistički spoj u tekstovima o bogumilima produciran je primjenom deduktivne eksplikacije, analitičke interpretacije i sistematske integracije teza. S krajnjim produktom – relevantne i općeprihvatljive istinitosti. I pored ove generalne konzistentnosti Krležinih prosudbi, bitno je markirati da se u recepciji Krležinih tvrdnji i ocjena nije moguće oteti utisku trajnih (s)misaonih protuslovlja, antinomičnosti stavova. Sve do razine njihova međupotiranja. Takvu jednu vrijednosnu antinomiju argumentiram Krležinim tumačenjem slobodoumlja bogumilstva – u slobodi koja završava u konvertiranju – navodnim Krležinim rješenjem ili izlazom u islamu. To rješenje ili izlaz u islamu Krleža na drugom mjestu osporava prosudbom da su Turci navodni „fatum kršćanstva." Riječ je o tipičnoj krležijanskoj poziciji *coincidentia opositorum*. (Krleža: *Panorama* ... 1975: I, 353).

Krležini tekstovi produciraju upitnost spoznajne konzistentnosti. Ne u tolikoj mjeri ako konkretne prosudbe promišljamo zasebno, već u kontekstu koji otkriva protuslovlja. S posljedicom da u jednoj misaonoj prosudbi, u njezinoj istini, jednaku vjerodostojnost u sebi sadrže i dosljedno i kontradiktorno složene činjenice. I one koje se dopunjuju i one koje se međuosporavaju, do razine međuisključivanja. Riječ je o Krležinom misaonom sistemu ili metodu *coincidentia opositorum* s tezom, antitezom i sintezom. Sa razrješavanjem proturječja u totalitetu u dijalektičkoj sintezi: teza ulazi u temu, rastvara ga antitečkim stavovima, spoznaje – otkriva istinu kroz sintezu. Ovu misaonu metodu Krležine riječi i suštinu Krležina stila i izraza u trajnoj kontradiktornosti tumačili su brojni krležijanci. Sistematično i psihoanalitički, nagonski najdublje Stanko Lasić u svih svojih šest knjiga – najobjektivnijoj sintezi o Krležinom ukupnom djelu uopće:

> "Čitavo Krležino djelo pokazuje da je Krleža bio uvjeren kako je simultanost suprotnosti (ili koegzistiranje antitetičnosti) motrište koje omogućuje najbolji prodor u stvarnost. To motrište vodi otkriću da stvarnost nije spirala koja se kreće prema (apsolutnoj) vrijednosti (spirala Progresa) nego je ona Kaos i Apsurd. (...) Krleža se iscrpljivao u spajanju nespojivog: on nije mogao (možda

> nije ni želio) pronaći sintezu koja bi kontradikcije sjedinila i ukinula. Istodobno nije se želio opredijeliti za jednu poziciju (tezu) odbacivši njezinu suprotnost (antitezu). U njemu traje velik broj antitečkih serija, nizova afirmacija i negacija tih afirmacija. Tom bolnom vrtlogu prisustvujemo ponajčešće zbunjeno. Nikada nismo nepristarsni gledaoci. Uvučeni smo u taj vrtlog, postajemo njemu slični. (...) Krleža nije našao izlaz iz svoje obrtaljke (ili: iz svog antitetičkog vrtuljka) jer je robovao oholosti, suviše velikom ponosu. Krivac je uvijek bio Drugi. Njegov je genij u tome što je ipak uspio stvoriti djelo u kojem svaki stav ima solidne temelje. Ravnopravno opovrgavanje. Možda je to bio njegov put poniznosti. Krleža je pisac kod kojeg se uzorno ostvaruje (Hegelov odnosno Marxov) princip negacije negacije jer Krleža nije ni Veliki negator svega postojećeg ni puki afirmator ostvarenog u revolucionarnom preobražuju svijeta, nego je u njegovom djelu sadržana negacija postojećeg, ali i negacija negacije. (…)" (Lasić, VI, 1993: 279; 280; 530).

Ambivalentnost kao temeljnu estetsku i društvenu poziciju M. Krleže dokazuje Branimir Donat objektivnom kritikom Krležine blagoglagoljivosti, raspisanosti, skribomanije. Cijeneći da je u cjelini u Krležinu eseju, u njegovu stilu:

> „verbalni odnosno retorički argument važniji od materijalnih i povijesnih činjenica. Krleža je i u ovom razdoblju na svoj osebujan način napisao mnoštvo dopadljivih, a ponekih i uvjerljivih stranica, ali u isti mah i mnogo toga neuvjerljivog , predimenzioniranog i u odnosu na zbilju, mahom izmišljena. /.../ Mnogo je invektiva u kojima se kritičko i hermeneutičko razmišljanje pretvara u izravnu negaciju predmeta ili pojave o kojoj piše. Na takav način pisao je mnogo češće no što je bilo potrebno njemu i hrvatskoj literaturi. (...) Stoga nam se sve više čini da se u ključu dvostrukosti treba čitati veći dio tekstova iz zapisa kasnih ljeta. „ (U: *Vijenac*, 212, 18. travanj 2002).

9. Sintetička ocjena

Krležini tekstovi o bogumilima prirodno se ususatvljuju u jedinstveni *ad hominem* smisao Krležine esejistike. I ovi su tekstovi prožeti krležijanski karakterističnim antinomičnim afirmativno-negacijskim bitkom. Antinomičnim bitkom čovjeka, njegove povijesti i života kojim je prožeto cijelo

Krležino djelo. Sve što postoji u sebi sadrži svoju suprotnost, svaka afirmacija istodobno je negacija. S neminovnom konfrontacijom.

> "To je sukob izmedju egocentrizma i moralnog imperativa, izmedju isključivosti i jednakosti, izmedju prakse i ideala, izmedju volje za moć i volje za povratkom u (izgubljeni) totalitet bratstva. Sve što postoji rascijepljeno je izmedju ta dva pola, jedan implicira drugi jer ne postoji bez drugog. (...) Povijest je antinomično nasilje. Ona je puna smisla jer u nasilju živi trajna težnja da se dostigne cilj u kojem će čovjek sebe napokon ostvariti jer će postati dostojan svoga imena, pretvoriti se u Čovjeka, sjediniti svoj ja s drugim u skladnoj sintezi. Povijest je istodobno potpuno besmislena jer je taj cilj horizont koji odmiče onom istom brzinom kojom mu se čovjek primiče." (Lasić, VI, 1993, 543, 544)

U Krležinim esejima uopće i u tekstovima o bogumilima imamo također trajnu aporiju između znanstvene vjerodostojnosti i artističko-jezičkoga diskursa. Uz vjerodostojnost također je i hiperbolizacija, s posljedicom materijalnih zabluda. Za esejistiku uopće, i za Krležinu zasebno, ova je antinomija prirodna osebujnost ovoga žanra. Krleža je ostvario i znanstveno vjerodostojne enciklopedičke i artistički rafinirane nesporne spoznaje i prosudbe. Sjajne i rafinirane likovnoartističke opise reljefa na stećcima, opise jednog dijela od fonda ukrasa i značenja njihove simbolike. U ovom racionalno-intuicijskom spoju, uma, zanosa i oduševljenja, obuzetost tajanstvom i zagonetnošću bogumilskih mramorova u Krleže bila je snažnija. S posljedicom da je umjetnik enciklopedistu nadjačao. Da pored enciklopedičke istinitosti, ima i artističkoga pretjerivanja i materijalnih neistina u tekstovima o bogumilima. Da bi ova Krležina trajna antinomija objektivno bila dokazana, dostatno je podsjetiti na Krležin stil i izraz hipertrofičnosti. Na hiperbolizaciju s patetikom i retorikom – generatorima magije Krležine riječi. S posljedicom neistina i zabluda u diskursu. Npr. u ovom članku navedenoj pogrešnoj procjeni u broju od 30.000 stećaka – koju Krleža navodi u članku *Bogumilski mramorovi,* ponavlja u tekstu *Srednjovjekovna umjetnost naroda Jugoslavije.* (Krleža1985: 11, 55). Ili u historijskoj zabludi Krležine pretenciozne prosudbe da je Bosna „bila "refugium haereticorum" zapadnoeuropskog manihejskog Antipape i moralno-intelektualni centar albigenskog otpora poslije pada Provanse." Ovo povijesno osporeno preuveličavanje značaja Bosne u europskom medijevalnom kontekstu Krleža produbljuje: „Bogumili nisu bili anarhoidna sekta već državno organizirana laička pastva koja je u međunarodnim omjerima između Lombardije i albigeneza igrala ulogu

vrhovnoga arbitra. (...) Bogumilska hereza bila je sjedištem međunarodnog patarenskog hijerizijarha Antipape i univerziteta, sklonište krivovjeraca čitavog svijeta." (Krleža 1985: 13, 24, 57).

Krležini eseji i u njima tekstovi o bogumilima su jedan enciklopedičko-artistički spoj koji je intelektualno privlačan, formuliran precizno i sažeto, prepun erudicije, magnetizma i energije trajnoga čuđenja. Sve ove vrijednosti u jednome eseju sastaviti dakako je argument artističke i enciklopedičke recentnosti Krležine esejistike. Stoga je ovaj članak umjesno poentirati krležijanskim osjećanjem otajstva umjetničkoga čina. Otajstva koje je moguće intuicijom i emocijom dokučiti, proživjeti:

> „Postoje u životu dva puta: Put Uma i Put Umjetnosti. Putem Uma umnici umuju, a umjetnici umiju da stvaraju (...) Umom, dakle Umnik umuje. On razumno pretvara predmete u pojmove i zamisli te tako destilira stvarnost i tim konstrukcijama kao mostovima prodire u nepoznatu materiju, stvarajući po čovjeka korisne stvari. Kod Umjetnika stvar je obratna. U Umjetniku postoji umijeće, i tim umijećem,, tom sposobnošću i stvaralačkom vještinom, on stvari nadahnjuje i omata ih velom, tajanstvenom koprenom, nepoznatom, kao što mu je nepoznata i sama tvar koju "stvaralački" pretvara u umjetnost. Ta demonska dubljina stvaralačke misterioznosti lijepo naglašava praslavenska riječ **hudožnik.** Hudožnik (još uvijek u sredovječnom smislu), to je čovjek koji stoji u kontaktu s tamnim i vražjim, koji je vezan paklenim "hudim" silama, nepoznatim energijama, koji krvlju zapisuje svoju dušu kao Faust Mefistu.„ (Krleža 1975: 97)

Literatura:

KRLEŽA, Miroslav, (1985), *Likovne studije*. Priredio Ivo Frangeš. Sarajevo: Oslobodjenje

KRLEŽA, Miroslav, (1975), *Panorama pogleda, pojmova i pojava. Izbor i obrada citata: Andjelko Malinar.* Sarajevo: Oslobodjenje.

LASIĆ, Stanko, (1989), *Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži*. Knjiga I – VI. Zagreb: Globus

ČENGIĆ, Enes , (1985) , *S Krležom iz dana u dan*. Knjiga I - VI. Zagreb: Globus; Isti, (1990) *Post mortem*. Knjiga I, II. Sarajevo: Svjetlost; Zagreb: Mladost

ŠENTIJA, Josip (2000), *S Krležom poslije *71. Zapisi iz leksikografskog rokovnika.* Zagreb: Masmedia

Izabrana literatura o bogumilstvu i umjetnosti stećaka:

BASLER, Djuro, (1990), *Kršćanska arheologija*. Drugo izdanje Mostar: Crkva na kamenu

BEŠLAGIĆ, Šefik, (1982), *Stećci i njihova umjetnost.* Sarajevo: Veselin Masleša. (Biblioteka Kulturno nasljedje); Isti, (1971), *Stećci. Kataloško-topografski pregled.* Sarajevo: Veselin Masleša. (Biblioteka Kulturno nasljedje); Isti, (1971), *Oblici stećaka. Radovi ANU BiH, XLIII,* Sarajevo: ANU BIH, Sarajevo 1972, 173–213.

BEŠLAGIĆ – BASLER, (1964), *Grborezi srednjovjekovnih nekropola*. Sarajevo: Zavod za zaštitu spomenika kulture u BiH.

BIHALJI, Otto - Merin and Alojz BENAC, (1962), *The Bogumils. Photograph by Tošo Dabac.* London: Thames and Hudson.

DIZDAR, Mak (1999), *Kameni spavač.* Prir. Rusmir Mahmutćehajić. Prevod na engleski Robert Donia. Sarajevo: Did

LOVRENOVIĆ, Dubravko, (2009), *Stećci: bosansko i humsko mramorje srednjega vijeka.* Sarajevo: Rabic

RADOJČIĆ, Svetozar, (1956), *Reljefi bosanskohercegovačkih stećaka.* U: *Letopis Matice srpske,* Novi Sad, 1961, 1–15.

SOLOVJEV, Aleksandar, (1961), *Simbolika srednjevjekovnih nadgrobnih spomenika u Bosni i Hercegovini. Godišnjak istorijskog društva u BiH,* VII, 5–67.

TICA, Milka, (2013), *Stećci*. Zagreb: Naklada Juričić

WENZEL, Marijan, (1965), *Ukrasni motivi na stećcima.* Sarajevo: Veselin Masleša, Biblioteka Kulturno nasljedje

WILD, Georg, (1987), *Bogumilen und Katharer in ihrer Symbolik.* Teil I. Wiesbaden

UNTRENNBARE VERSCHMELZUNG DES ENZYKLOPEDISMUS UND SPRACHLICHER ARTISMUS IN ESSAYS VON MIROSLAV KRLEZA ÜBER STEINMETZKUNST DER BOGUMILEN

Zusammenenfassung

In der Studie wird der kulturell-geschichtliche und kunstlerische Beitrag Krlezas über seine Affirmation der Steinmetzkunst der Bogumilen begutachtet. In den von Krležas insgesamt hier zwanzig über Bogumilentum zusammengefassten Texten dargestellt. Mit besonderem Punkt auf untrennbarer Verschmelzung des Enzyclopedismus und sprachlicher Artismus des Stils M. Krlezas. Im achten und im neunten Kapitel der Studie wird auf die Denkweise Krlezas in der Form des coincidentia opositorum hingewiesen. Mit der Konzentration und der Pointe dieser Studie auf der von Krleza verschmolzen Enzyklopedismus (Erudition) und Katharsis (sprachlicher Artismus) bei seiner Rezeption der Steinmetzkunst der Bogumilen.

HAUPTWÖRTER: ***Eine Analyse von untrennbaren enzycklopedischen und kunstsprachlichen Eigenschaften des Stils von Krleža in Essays allgemein und zum Thema des Bogumilentums; coincidentia opositorum als Denkweise und als eine ständige Antinomie des Stils M. Krležas***

MEDITERANAC KAMOV U KRLEŽINU DJELU

Tatjana Stupin
Ekonomsko-birotehnička i trgovačka škola
Zadar

UDK: 821.163.42.09 Krleža, M.
821.163.42.09 Polić Kamov, J.
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 6. 4. 2104.
Prihvaćen za tisak: 28. 8. 2014.

Književno djelo Janka Polića Kamova, hrvatskog protoavangardista, svojevrsnog anticipatora avangardističkih tendencija i u europskom književnom kontekstu, Hrvata i Mediteranca, prepoznatljivo, znakovito, neprijeporno reflektira se u znatnom dijelu literarnoga stvaralaštva Miroslava Krleže. Pri tomu ne umanjuju se Krležini doprinosi kao estetske vertikale hrvatske književnosti, no apostrofira se bizarna, apsurdna istina Krležina doživotnog ignoriranja i negiranja književnosti i osobnosti Janka Polića Kamova. Intertekstualnim i intermedijalnim kompariranjem odabranih Kamovljevih i Krležinih tekstova te novim, drukčijim pristupom i prevrednovanjem već pročitanoga, kao i studioznim analiziranjem argumentiranih, biografskih činjeničnih paralelizama vezanih uz Kamova i Krležu, revaloriziran je, a dijelom i transformiran značenjski sustav diskursa obaju književnika. Iščitavanjem značenja i hermeneutičkim očitavanjem smisla koji su međuovisni procesi, komparacija Kamova i Krleže postala je produktivni interpretacijski, istraživački imperativ. Uspostavljeni značenjski sustav tekstova Kamova i Krleže rezultira neiscrpnim semantičkim potencijalom te iznenađujućim transkodiranjem kojim se naposljetku potvrđuje da je književnost jedinstveni iskazni sustav, nenadoknadiv u sveukupnoj, humanističkoj tvorbi svijeta.

KLJUČNE RIJEČI: ***apsurd, diskurs, hermeneutika, hrvatski književni klasici, hrvatski protoavangardist, Janko Polić Kamov, književnost, Miroslav Krleža, revalorizacija, Vladimir Čerina***

Uvod

Cjelokupno Kamovljevo književno djelo veristički, ali i futuristički, protoavangardan je spoj pseudobiblijske i psihoanalitičke tematike te naglašavajući novo doba ljudske alijenacije, bezizlazja, apsurda izravno se zrcali i na književno stvaralaštvo Miroslava Krleže. Analizirajući jedinstveni fenomen Janka Polića Kamova u kontekstu hrvatske i svjetske književnosti te komparirajući ga s fenomenom Miroslava Krleže i njegova dominantnog utjecaja na cjelokupnu hrvatsku književnost 20. stoljeća, iskristaliziralo se

uže područje rada ovoga istraživanja. Naglasak je osobito na interpretaciji pojedinih književnih tekstova Kamova i Krleže, kao i bitnih činjenica vezanih uz biografije obaju klasika.

Ponovno iščitavanje i istraživanje književne ostavštine dvaju krucijalnih hrvatskih književnika dovodi do novih napora i oko razumijevanja misaone tradicije vlastita naroda. Istodobno, objašnjavanja, dekodiranja književnih djela nemaju smisla ukoliko se ne pridonosi i razumijevanju na onaj način na koji to traži vrijeme u kojemu živimo. Zato je uvijek iznova potrebno proučavati književna djela prošlosti i sadašnjosti, a kako bi razumjeli vlastitu osobu i svijet u kojemu živimo. Slijedom suvremene metode filološke hermeneutike kao vještine razumijevanja i tumačenja, uz metodološko izravno oslanjanje na stilistiku, stilističku kritiku, ne zanemarujući ni estetska učenja o intuiciji, moguće je tekstove Kamova i Krleže razumjeti i razmotriti na potpuniji, obuhvatniji, pa i zamjetno drukčiji način. Poststrukturalistički postupci dekonstrukcije nameću se u ovom istraživanju vrlo poticajnima. U skladu s jednim od temeljnih aksioma da znanstveno proučavanje književnosti nastoji objasniti prirodu književnosti i omogućiti potpuno razumijevanje pojedinih književnih djela, ovaj rad daje novo svjetlo na složeni, slojeviti, provokativni i produktivni odnos Kamova i Krleže.

Književno djelo Janka Polića Kamova, anticipatora avangardističkih tendencija u europskim književnostima, izravno se zrcali i u dijelu stvaralaštva Miroslava Krleže, pri čemu se ne umanjuju Krležini doprinosi kao estetske vertikale hrvatske književnosti i europskoga literarnog klasika. Unatoč neprijepornom skepticizmu i nepovjerenju prema konačnim istinama u ontološkom književnoistraživačkom procesu, komparacija Kamova i Krleže doprinosi izravnom značenjskom preslagivanju Kamovljeva književnog stvaralaštva, uz nužno prevrednovanje nekih kanonskih djela Miroslava Krleže, kroz sinkronijski i dijakronijski refleks. Poticajna hermeneutička povezanost Kamovljevih i Krležinih tekstova ukazuje na trajno dinamičnu i drukčiju interpretaciju literature dvaju hrvatskih književnih klasika. Miroslav Krleža apsurdno je negirao osobnost i književnost Janka Polića Kamova ignoriranjem njegove protoavangardne pojavnosti u hrvatskoj i europskoj književnosti, istodobno okruživši se za života Kamovljevim ponajboljim prijateljima te odlično poznajući njegovu književnost i biografiju. Književno djelo Janka Polića Kamova, hrvatskog protoavangardista, prepoznatljivo se reflektira u znatnom dijelu literarnog stvaralaštva Miroslava Krleže. Istodobno, ne umanjuju se Krležini umjetnički i kulturološki doprinosi kao estetske vertikale hrvatske i europske književnosti. Revaloriziranje nekih kanonskih književnih

djela Miroslava Krleže i Janka Polića Kamova nameće se kao poticajni istraživački imperativ, uz apostrofiranje istine da uspostavljeni značenjski sustav tekstova obaju hrvatskih književnih klasika rezultira neiscrpnim semantičkim potencijalom te iznenađujućim transkodiranjem kojim se potvrđuje da je književnost jedinstveni iskazni sustav, nenadoknadiv u sveukupnoj humanističkoj tvorbi svijeta. Komparacija Kamova i Krleže nametnula se kao produktivni znanstveni imperativ.

Književna presijecanja Kamova i Krleže

U moćnom spektru Krležine enciklopedističke erudicije, ambicioznim i minucioznim leksikografskim, hrvatskim, kulturološkim projektima, nije bilo mjesta za Janka Polića Kamova kojega otvoreno prešućuje, uz raritetne iznimke među kojima je najznačajnije spomenuti njegov novelistički prvijenac *Hodorlahomor Veliki* objavljen u *Plamenu* 1919. godine te koji je u cijelosti posvećen Janku Poliću Kamovu. No, nakon objelodanjivanja novele *Hodorlahomor Veliki* u njegovu i Cesarčevu *Plamenu* (1919.) uslijedio je kopernikanski obrat Miroslava Krleže prema Janku Poliću Kamovu koji za njega otada postaje – nepostojeći hrvatski književnik.

Enigmatičan je Krležin stav prema Kamovu i njegovoj književnosti koju je desetljećima neobjašnjivo apsurdno ignorirao, istodobno paradoksalno okruživši se vodećim hrvatskim intelektualcima, među kojima su mnogi bili Kamovljevi suvremenici, istomišljenici, književni sljedbenici i obožavatelji kao što su: Mijo Radošević, Milan Marjanović, Vladimir Čerina, Mato Malinar, Ljubo Wiesner, Josip Baričević, Mato Hanžeković i drugi. Posebice je krucijalno značajno apostrofirati ulogu hrvatskog pjesnika Vladimira Čerine koji je čvrsta poveznica Kamova i Krleže te koji je svojom opsežnom studijom *Janko Polić Kamov*, napisanom tri godine nakon Kamovljeve smrti 1913., a koju Antun Gustav Matoš naslovljava *apologijom futurizma*, izravno i snažno približio Kamovljevu književnost i osobnost Miroslavu Krleži koji se, hipotetički predmnijevamo, Kamovljeve vizionarske, prometejske umjetnosti riječi nikada nije želio istinski, fundamentalno odreći jer ju je trajno, amalgamski inkorporirao u svoje književno stvaralaštvo. Naime, u godinama uoči i za vrijeme Prvoga svjetskog rata vladao je intenzivan komunikacijski odnos inače gimnazijskih kolega Čerine i Krleže, a koji bi mogao biti ključ nepoznanice o Krležinoj recepciji Kamova, no koju je on uporno negirao cijeloga života.

Znakovito je što je Krleža za osobnog tajnika, dakle osobu s kojom je dijelio najpovjerljivije poslovne i privatne tajne, odabrao – Anđelka

Malinara. Pretpostavlja se da je Krleža precizno iz komunikacije s Vladimirom Čerinom, ali i iščitavajući njegovu studiju *Janko Polić Kamov* mogao saznati i intrigantne detalje iz privatnoga Kamovljeva života pa tako i za njegovu neprežaljenu ljubav usmjerenu ka konkretnoj osobi, a riječ je o Katarini Radošević, udanoj Malinar.[1] Upravo je njezin sin Anđelko Malinar bio dugogodišnji Krležin osobni tajnik, u kojemu je Krleža, nažalost, lišen očinstva, zacijelo mogao gledati i potencijalnog Kamovljeva sina, svakako – hrvatskog intelektualca zavidna spektra obrazovanja, a koji je za Krležinu promidžbu u najznačajnijega hrvatskog pisca dvadesetog stoljeća odradio neprocjenjiv posao, posebice kad je riječ o antologijskim *Panoramama pogleda, pojava i pojmova* koje je minuciozno uređivao, no u kojima se nije pronašao pozornosti vrijedan tekst posvećen Janku Poliću Kamovu.

Unatoč umjetničkoj i stilističkoj transformaciji književnosti Miroslava Krleže kroz tijek dugih desetljeća u kojima je intenzivno književno i publicistički stvarao te usprkos očitim Krležinim egzistencijskim mijenama kojima je nerijetko išao iz krajnosti u krajnost, od nihilističkog revolucionara do respektabilnog literarnog kreatora koji je pomicao granice umjetnosti riječi tijekom dvadesetog stoljeća i ne samo u hrvatskom kulturnom miljeu, već duboko uronjen u europski književni, stvaralački kontekst, ostaje trajna praznina, neizrečenost, duhovni vakuum ovoga hrvatskog književnog klasika prema njegovu mlađem, nesretno preminulom literarnom velikanu Janku Poliću Kamovu književnu ostavštinu kojega je trajno inkorporirao u svoje literarno stvaralaštvo, no pri tomu se odlučio na – hotimičnu, apsurdnu šutnju.

Krležina je književnost duboko prožeta kamovskim stvaralačkim impulsom, od njegove rane poezije, dramatike, feljtonistike, proze, ali ne samo rana književnost! I antologijska zrela Krležina djela, napose njegov dramski ciklus o Glembajevima te roman *Povratak Filipa Latinovicza* zrcale snažne poticaje književnosti i osobnosti Janka Polića Kamova. Krležin talent i njegova stvaralačka snaga te književnost koju je stvarao u drukčijem povijesnom i ideološkom kontekstu od onoga u kojemu je djelovao Kamov ne mogu se ugroziti – istinom o Janku Poliću Kamovu i njegovu utjecaju na Krležinu literaturu. U Krležinu zavidnom opusu beletristike, publicistike, enciklopedistike, polemika, feljtona, dnevničkih zapisa, ime i djelo Janka

[1] Povjesničar, esejist, arhivist, književni neimar Mladen Urem u iznimno dragocjenim književnoistraživačkim prinosima podastire vrijedne činjenice o manje poznatim biografskim segmentima Janka Polića Kamova kao i o intrigantnim paralelizmima književnih diskursa Janka Polića Kamova i Miroslava Krleže. U navedenom je kontekstu posebice vrijedna knjiga: Urem, Mladen, *Janko Polić Kamov, Dora Maar i hrvatska avangarda* (Rijeka, 2006.).

Polića Kamova gotovo je u potpunosti zatrto, nevidljivo, tek s krajnje rijetkim iznimkama, krivotvoreno minimalizirano.[2] Istodobno, kamovski je impuls duboko inkorporiran u Krležinu književnost, a to joj ni malo ne oduzima, već nadvremenski potvrđuje vrijednost i značenje u hrvatskom i u europskim kulturnom kontekstu. Isticanje uspostave značenjskog sustava pojedinoga književnog teksta vodi k spoznaji pojedinog književnog svijeta. U ovom slučaju riječ je o umjetnički i inspirativno nepresušnim književnim svjetovima dvaju hrvatskih literarnih klasika – Janka Polića Kamova i Miroslava Krleže.

Mediteranac Kamov u Krležinu novelističkom prvijencu!

Miroslav Krleža svoj novelistički prvijenac *Hodorlahomor Veliki ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz* (1919.) indikativno je posvetio Janku Poliću Kamovu. Iščitavajući pozorno novelu razvidno je da je Krleža egzaktnu inspiraciju za literarno kreiranje fiktivnog protagonista Pere Orlića iznašao u autentičnim biografskim digresijama hrvatskog književnika Janka Polića Kamova. Stilistički poigravajući se, na granici sarkazma, cinizma i iskrenog divljenja prema Kamovljevu sudjelovanju u antikhuenovskim demonstracijama te uzništvu zbog tog prevratničkog hrvatskog vizionarstva, Krleža stvara neobičan književni lik Pere Orlića, tek jednog u nizu kasnijih tipičnih krležinskih neurastenika. Samo ova književnopovijesna podudarnost dostatna je kako bi se potvrdila neprijeporna inkorporiranost Mediteranca Kamova u Krležinu djelu. No, u desetljećima koja će uslijediti Krleža se opredjeljuje za ignoriranje i bojkot Kamova kojega apsurdno ekskomunicira iz vlastita književnog, kritičkog, esejističkog diskursa, izolirajući ga doživotno nespominjanjem u javnom djelovanju.

Pokušamo li književnoanalitičkim pristupom proniknuti u slojeviti semantički potencijal teksta *Hodorlahomor Veliki* [3] Miroslava Krleže jasno je da nam se pri tome nameće imperativ spoznaje krajnjeg cilja proučavanja književnog teksta kao takvog, točnije, otkrivanje slike svijeta

[2] Hrvatski književnik, publicist i esejist Igor Žic posljednjih godina objavljuje, navlastito kao urednik časopisa *Književna Rijeka* vrijedne prinose u kojima, među ostalim, kritički podastire manje poznate segmente o odnosima Kamov-Krleža. U navedenu je kontekstu bitno spomenuti tekst Igora Žica naslovljen: „Za tango su potrebna dvojica" objavljen u *Književnoj Rijeci* 1, 2010.

[3] Krleža, Miroslav, *Hodorlahomor Veliki ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz*, „Plamen", Zagreb, I/1919. (15. II.), br. 4., str. 149 –159.

koja je njime predočena. U ovom se slučaju kao vrlo intrigantne nameću intersubjektivne semantičke vrijednosti Krležina spomenutog teksta koji je, s jedne strane, potpuno autonomna semantička vrijednost, dakle posjeduje perceptivno dokučivu materijalnost. Cilj je ovog književnosemantičkog proučavanja pokušati odrediti specifiku semantičkih razina Krležine novele *Hodorlahomor Veliki*, a posebice inzistirati na dekonstrukciji teksta koja je izravno značenjski usmjerena ka književnoj osobnosti Janka Polića Kamova. Složimo li se da je značenje uspostavljena semantička vrijednost teksta, ali u sklopu diskursa koji ga interpretira, onda je Krležina novela *Hodorlahomor Veliki* idealan predložak za konkretno zadiranje u delikatnu i poticajnu relaciju dvaju hrvatskih književnih klasika – Kamova i Krleže. Novela *Hodorlahomor Veliki ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz* prvi je puta objavljena u zagrebačkom *Plamenu* 1919. godine s izravnom, indikativnom posvetom Janku Poliću Kamovu. [4] Naime, u ovoj Krležinoj posveti u prvom izdanju novele *Hodorlahomor Veliki ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz* piše: „Uspomeni Janka Polića-Kamova koji je junački pao sa stijegom u ruci."

Krleža ovom posvetom iz 1919. godine neporecivo apostrofira blisku literarnu povezanost ne samo s književnoumjetničkim stvaralaštvom Janka Polića Kamova već značenjski konkretizira minuciozno precizne detalje iz potresne Kamovljeve biografije, zrcaleći hrvatskoga književnog genija Janka Polića Kamova kroz kontroverznog, fantazijskog protagonista novele *Hodorlahomor Veliki* – Peru Orlića. Krleža u noveli višekratno spominje antikhuenovske demonstracije na kojima je autentično sudjelovao uznik Kamov, odnosno fiktivno, znakoviti Krležin literarizirani lik Pero Orlić: „Čim je Orlić opazio policiju, prestrašio se grozno. Sjetio se da nema papire u redu. On se policije bojao još od khuenovskih demonstracija kad je dućane razbijao po Zagrebu, te mu je postalo jasno da tu treba odmah da se učini nešto energično i brzo…"[5]

Inzistirajući na ogoljenoj istini hrvatske književnosti u antologijskom tekstu *Hrvatska književna laž* (1919.) Krleža je, samo nekoliko godina kasnije, brižno sačuvao i zanimljivo retuširao, izmijenio svoj novelistički prvijenac u kojemu se osjeća žanrovska difuznost s izraženom obuhvatnom ambicijom i lirskom impostacijom, no neobjašnjivo odričući se svega onoga što bi ga izravno podsjećalo na Janka Polića Kamova, a to je bio ponajprije epski dugi naslov novele kojei skraćuje, izbacujući pojašnjenje *ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz*, kao i samu posvetu Kamovu. Već u sljedećoj

[4] *KRLEŽIJANA 1*, Leksikografski zavod „Miroslav Krleža", Zagreb, 1993., str. 338.

[5] Ibid. str. 37.

knjizi naslovljenoj *Novele* (Koprivnica, 1924.), Krleža koristi skraćeni naziv svoga novelističkog prvijenca *Hodorlahomor Veliki* i to – bez autentične, prvotne posvete Kamovu. Prvo izdanje novele *Hodorlahomor Veliki ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz* literarni je prostor u kojemu je Krleža udomio i priznao Janka Polića Kamova. Bilo je to i jedini put (osim sporadičnog, usputnog dnevničkog spominjanja). Ime Janka Polića Kamova više nikad i nigdje ne susrećemo u ozbiljnom, zaokruženom, književnom, kritičkom, esejističkom, enciklopedijskom neimarstvu Miroslava Krleže, osim uzgredno u nekoliko minijaturnih natuknica, a koje se mogu pročitati u *Panoramama pogleda, pojava i pojmova*.[6] U tom je paradoksalnom kontekstu pozornosti vrijedan fragment, odnosno, zanimljiv je tekst Miroslava Krleže iz godine 1917. u kojemu tada mladi Krleža, sedam godina nakon smrti Janka Polića Kamova, piše o mediteranskom tipu hrvatskog intelektualca, izravno spominje i Kamova te njegove suvremenike, primjerice Vladimira Čerinu i Miju Radoševića, s kojima je intenzivno komunicirao. [7]

> „Luckasti naš svijet vrvi vitezovima duha i principa. Živi među nama tip uznemirenog Mediteranca, osobenjaka, polulude, poluhisterika, paranoika (Čerina, Polić-Kamov, Miško, dr O.S., M.M.). Naučio je nešto talijanski, skočio do Bologne i Milana, nanjušio mrvu od takozvane „velike zapadnjačke civilizacije", proveo dva, tri dana u Rimu, antiklerikalac Macharovog tipa, slobodni mislilac, liberal, riječki rezolucionaš, bukač Hrvatsko-srpske koalicije, postaje mason, solidna advokatska firma, unitarac a tout prix, a zapravo ne možeš ga uhvatiti ni za rep ni za glavu…"[8]

U istom Krležinu fragmentu osobito je poticajan sam kraj teksta u kojemu pisac, ne apostrofirajući o kojemu je hrvatskom intelektualcu Mediterancu riječ, ukazuje da su vrlo vjerojatno njegove misli mogle biti ciljano usmjerene baš ka Kamovu. Mladog Krležu provocira tajnovitost toga hrvatskog intelektualca, posebice kad je o ljubavi i brakovima riječ. I spomenute bi Krležine misli mogle ukazivati na činjenicu da je ovaj hrvatski književnik znatno više znao o Kamovu negoli je to ikada objelodanio, a što je razvidno iz ovih dviju rečenica: [9] „Subjektivno zapravo skroman, nema života ni predživota. Sve taji, i svoje ljubavi i svoje brakove."

---

[6] Krleža, Miroslav, *Panorama pogleda, pojava, pojmova 1-5*, Sarajevo, 1982.

[7] Krleža, Miroslav, *Panorama pogleda, pojava i pojmova*, knjiga 2, Sarajevo, 1982., str. 581.

[8] Ibid.

[9] Ibid.

Godine 1924. Miroslav Krleža ponovno uzgred spominje Janka Polića Kamova, u kontekstu esejističkih promišljanja o hrvatskoj politici na prijelazu stoljeća. Krleža politiku uspoređuje s paklenim ždrijelom koje guta karaktere i književne talente te s priličnom dozom cinizma, ogorčenosti i egzaltiranosti podcrtava *feljtonizam Janka Polića Kamova* negativno ga ocjenjujući, kao i Vladimira Čerinu, Hinka Hinkovića i Milana Marjanovića, tek jedino dajući prednost Franu Supilu. [10] Miroslav Krleža i 1960. godine usputno izdvaja Polića Kamova osvrćući se ponovno na politički kontekst s početka 20. stoljeća s aspekta unitarističkog programa, držeći da je riječ o mladenačkom, grozničavom pisanju koje je poticajno sa sociološkog stajališta. „(…) sve u redakciji Vladimira Čerine itd., tekstovi Janušića, Baričevića, Gaćinovića, Polića Kamova, Jovanovića Čupe, Slijepčevića itd. govore o visokoj groznici koju historijska sociološka analiza ne može da ne ocijeni kao pouzdanu dijagnozu o povišenoj temperaturi u prilikama i svijestima… „[11]

U jednom tekstu napisanom 1930. godine u kojemu se osvrće na osobnost Silvija Strahimira Kranjčevića, Krleža u plejadi hrvatskih umjetnika spominje i Polićevu smrt u Barceloni, ukazujući na usude hrvatskih pjesnika i pisaca koji su po stranim zemljama umirali od sušice i gladovanja. [12] „Nekoliko mjeseci prije Kranjčevićeve smrti ustrijelio se u Parizu Račić, a poslije Kranjčevićeve smrti poludjeli su Harambašić, Donadini, Čerina i Vidrić. Smrt Polićeva u Barceloni, Kraljevićeva sušica, smrt mladića Steinera, Šimića, Plančića, rana Matoševa pogibija, sve su to samo simptomi stanja u kome se kod nas radi, piše i slika (…) „[13]

Pozornosti je vrijedan i Krležin tekst iz 1925. godine posvećen Miji Radoševiću u kojemu je portretiran taj osobni Kamovljev prijatelj, hrvatski intelektualac i pisac te u kojemu se u jednoj rečenici izravno spominje Kamov kao neprijeporni Radoševićev uzor. Krleža u istom tekstu Radoševićevu literaturu drži epigonskom sa snažnim utjecajem Janka Polića Kamova u stilističkom i osobnom pogledu, apostrofirajući da je Kamovljeva *„Psovka"* histerična. [14] „Uz urođenu brutalnost izraza iz njegove pisanije epigonski suklja uzbuđena intonacija histerične „Psovke" Polića Kamova, s kojim je u mladosti drugovao i koji ga je nesumnjivo impresionirao kao ličnost i kao stilist (…)"[15]

---

[10] Krleža Miroslav, *Panorama pogleda, pojava i pojmova,* knjiga 2, Sarajevo, 1982., str. 665.

[11] Krleža, Miroslav, *Panorama pogleda, pojava i pojmova*, knjiga 3., Sarajevo, 1982., str. 204.

[12] Ibid., str. 422., 423.

[13] Ibid.

[14] Krleža, Miroslav, *Panorama pogleda, pojava i pojmova,* knjiga 4., Sarajevo, 1982., str. 430–432.

[15] Ibid., str. 431.

Krleža ne ostavlja pisani trag o literarnoj, avangardnoj kreativnosti i jedinstvenoj osobnosti Kamovljevoj. Imperativno i logički nameće se nezaobilazno pitanje: zašto je tomu tako, zašto se Krleža samo nekoliko godina kasnije, od prvog izdanja sporne novele *Hodorlahomor Veliki*…, tako znakovito odriče elementarne književne snage Janka Polića Kamova zaleđujući njegovu anticipirajuću, protoavangardnu hrvatsku, europsku i svjetsku literaturu do nijemog muka koji i danas potiče na pronalaženje odgovora.

Šifra „K" u hrvatskoj književnosti

O postojanju takozvane „šifre K" u hrvatskoj književnosti pisao je vizionarski Nikola Ivanišin podastirući tezu o grupi fiksirano odabranih hrvatskih pisaca prezimena, odnosno, umjetnička imena kojih počinju slovom K, a koji su utrli bitno drukčiji put unutar korpusa hrvatske literature, ističući se prije svega – originalnošću i preobrazbom takozvanih vječnih, odnosno trajno aktualnih motiva: žene, domovine, Boga.[16] Tako se u nizu odabranih hrvatskih pisaca koji pripadaju ekskluzivnoj „šifri K" nalaze, uz Kranjčevića, Kamov i Krleža. Iako je Ivanišin ponajprije intrigiran proučavanjem fenomena hrvatskog ekspresionizma, očito je da je riječ o strukturalno snažnoj pojavnosti unutar koje se ispresijecaju i vode k istoj rezultanti i Kranjčević, i Kamov, i Krleža, a radi se o stvaranju potpuno drukčije literature u odnosu na njihove prethodnike i suvremenike. „Riječ je o Kovačiću (Anti), Kranjčeviću (Silviju Strahimiru), Kamovu (Janku Poliću), Krleži (Miroslavu); nadalje riječ je o Kosoru (Josipu) u Kranjčevićevoj, i Krklecu (Gustavu) u Krležinoj sjeni.„[17]

Krleža u navedenu kontekstu ne može biti potpuno shvaćeni književnik bez – Kranjčevića, a Kranjčević i Kamov u čudnoj su umjetničkoj simbiozi. Krleža je, zacijelo, morao biti svjestan te istine – u svojoj prvoj noveli u cijelosti posvećenoj Janku Poliću Kamovu neizostavno spominjanje Silvija Strahimira Kranjčevića. Poticajno je spomenuti i Kamovljev izniman esej, članak jednostavno naslovljen *Silvije S. Kranjčević (Impresija)*, objelodanjen

[16] Ivanišin, Nikola, *Fenomen književnog ekspresionizma*, Školska knjiga, Zagreb, 1990., str. 26., 27.

[17] Ibid., str. 26. N. Ivanišin u tekstu *„Šifra K"* naglašava i ovo: „Navedeni su pjesnici – zasada samo to možemo reći – stvorili značajne, bitno „drukčije" pjesme od svojih prethodnika, pa i suvremenika – Kovačić npr. od Harambašića; Kranjčević i Kamov od modernista; Krleža od pjesnika **Hrvatske mlade lirike** (…)"

u Zagrebu 6. veljače 1910.[18] Iako napisan u povodu pjesnikove smrti, taj tekst je punokrvan, životan i prikazuje Kranjčevića na kamovsko-puteni način, pokušavajući prodrijeti u samu poetsku kranjčevićevsku ontologiju književnog stvaralaštva te pronaći *dessert duševnosti za intimne muzeje – slastičarne kulture*. [19] Kamov osjeća bol i zanos dok piše o Kranjčeviću, ne može pobjeći od bliskosti s njim, upijajući pjesme duž Kvarnera, znajući za praktičnu primorsku Kranjčevićevu životnu filozofiju, poistovjećujući se s njim dok ga opisuje kako „slabašan šeta po buri u rodnom mu mjestu, a napose fascinirajući se ovim hrvatskim poetom koji je i svemirski građanin koji se buni protiv prirode koja sama sebe gradi i ždere." [20]

Je li Kranjčević bio putokaz Kamovu k usudnom – putu bez povratka, možda je tek retoričko pitanje i odgovor bi bio suvišan, no u navedenu eseju Kamov prodire do znakovite metafore *zadnjeg Adama* koja je literarno sveprisutna i u Krleže te zaključuje kako je umro zadnji čovjek s prkosom, stvaratelj velikoga i – prokletoga, a što je zamjetni diskurs cjelokupne avangardne Kamovljeve književnosti, kao i njegove osobne egzistencije.[21] Kamov analizira Kranjčevićeve *Bugarkinje*, *Izabrane pjesme*, a hotimično pronalazi na vlastitoj koži smisao kranjčevićevske, egzistencijske gorke istine koju usklično apostrofira: „Hrvati smo! Bez stida pred Evropom gdje znaju tek za naše postotke u analfabetizmu (…)"[22]

Krleža je, pretpostavljamo, dobro poznavao spomenuti antologijski tekst Janka Polića Kamova posvećen Silviju Strahimiru Kranjčeviću, napisan uoči nesretne Kamovljeve smrti, godine 1910. Povjesničari hrvatske književnosti, napose Miroslav Šicel,[23] Aleksandar Flaker, [24] Nikola Ivanišin,[25] Ivo Frangeš,[26] Krešimir Nemac,[27] Darko Gašparović,[28] i drugi, izravno i neizravno, apostrofiraju kauzalnu povezanost Hrvata i

[18] Polić Kamov, Janko, *Članci i feljtoni. Pisma, Silvije S. Kranjčević (Impresija)*, SD Janka Polića Kamova, Rijeka, 2000., str. 131–136.

[19] Ibid., str. 131.

[20] Ibid., str. 133.

[21] Ibid.

[22] Ibid., str. 135.

[23] Šicel, Miroslav, *Pregled novije hrvatske književnosti*, Zagreb, 1979.; Šicel, Miroslav, *Ogledi iz hrvatske književnosti*, Rijeka, 1990.

[24] Flaker, Aleksandar – Škreb, Zdenko, *Stilovi i razdoblja*, Zagreb, 1964.

[25] Ivanišin, Nikola, *Krležinske indicije u hrvatskim književnim tradicijama*, Zadar, 1982.

[26] Frangeš, Ivo, *Povijest hrvatske književnosti*, NZMH, Zagreb-Ljubljana, 1987.

[27] Nemec, Krešimir, *Pripovijedanje i refleksija*, Osijek, 1988.

[28] Gašparović, Darko, „Kamov prema Kranjčeviću", u: *Dometi*, XVIII., br. 9., str.15–28., Rijeka, 1985.

Mediteranaca-Kranjčevića i Kamova, njihovu umjetničku superiornost temeljenu na misaonosti, naglašenoj buntovnosti, psihološkoj intoniranosti i – avangardnosti, ponajprije Kamova kao Kranjčevićeva autentičnog sljedbenika. Paralelno s Kranjčevićem i Kamovom, slijedi i Krleža koji otvoreno višekratno ističe da je po književnoj vokaciji – ponajprije kranjčevićevac, a ne – matošijanac.

O trajnoj poticajnosti odnosa Kamov-Kranjčević vrlo indikativno piše Darko Gašparović, na izvjestan način obrćući Čerininu tezu, pojašnjavajući da se „Kamov i Kranjčević dodiruju baš u nuzgrednom, a razilaze u glavnom."[29] Zanimljivo je da Gašparović ukazuje da bi potonja konstatacija mogla biti hipoteza na granici puke dosjetke, pri čemu je moguće i radikalizirati problem te ga dovesti do kliske znanstvene dvojbe; ili Kamova dovesti do ruba epigonstva ili ga pak uvrstiti u neovisnu pojavnost na sceni novije hrvatske literature, u okviru koje Kamov egzistira poput osamljena kamena međaša na neobjašnjivu razmeđu gdje se gasi hrvatska moderna, a budi se avangarda, na futurističkim, kao i ekspresionističkim umjetničkim ostvarajima. Relacija Kranjčević – Kamov otvara nova značenjska polja ka Krleži koji je s obojicom pisaca u komplementarnoj, neraskidivoj literarnoj svezi. Nužnost istraživanja kranjčevićevske, odnosno kamovljevske književne, a napose lirske tekstualnosti jedan je od pouzdanijih putova prema traženim odgovorima. Logičnim tijekom može se jednostavno zaključiti da su Kamov i Krleža literarno iznimno bliski, a jedan od sigurnih umjetničkih putokaza može biti upravo ingeniozni hrvatski poet – Silvije Strahimir Kranjčević.

Mediteranci Silvije Strahimir Kranjčević, Senjanin i Janko Polić Kamov, Riječanin, rođen u Pećinama u Sušaku, iznimno su prepoznatljivi u Krležinu književnom diskursu, do razine neporecive ontološke literarne amalgamiranosti. I dok je Krleža javno apostrofirao književnu srodnost s mediteranizmom S. S. Kranjčevića, egzistentnost kamovskoga književnog diskursa njemu je bila apsurdno izlišna, samim time i mediteranizam Janka Polića Kamova koji je bizarno ignorirao, a istodobno oksimoronski paradigmatično inkorporirao u vlastiti literarni diskurs.

Kamov, Čerina, Krleža

Kamovljev suvremenik, hrvatski pjesnik Vladimir Čerina (Split, 5. svibnja 1891. – Šibenik, 29. veljače 1932.), osobni prijatelj kamovljeve obitelji, ali i odličan Krležin znanac, u književnopovijesno nezaobilaznoj,

[29] Gašparović, Darko, *Kamov,* Rijeka, 2005., str. 137.

raritetnoj, esejističkoj studiji naslovljenoj *Janko Polić Kamov*, napisanoj 1913. godine,[30] gotovo na samom početku ovog rada toponimski determinira ishodišta poetskih nadahnuća Kamova i Kranjčevića, ističući Sušak, smješten između Učke i Velebita, kao rodno mjesto Janka Polića, a koje se nalazi nedaleko Senja, kolijevke Silvija Strahimira Kranjčevića, „našeg najboljeg, najdubljeg, najsnažnijeg i najbuntovnijeg pjesnika od koga je Polić štošta učio i naučio (…)"[31] Čerina tako jednostavno, sugestivno, toplo i egzaktno, napose u marginalnoj napomeni ove studije, podvlači podudarnosti dvaju hrvatskih poeta: Kranjčevića i Kamova, uočavajući tematske i stilske paralele, kao i ontološka razilaženja unutar pjesničkih umjetnina navedenih hrvatskih književnih klasika. Vjerodostojni podatci iz autentične Kamovljeve biografije Krleži zacijelo nisu bili nepoznanica, pogotovo stoga što je evidentno kontaktirao s prijateljima i suvremenicima Janka Polića, kao što su primjerice bili Mijo Radošević ili pak Vladimir Čerina, a do konca života bio je u najužoj poslovnoj i prijateljskoj svezi s dr. Anđelkom Malinarom Pjesme svojim osobnim tajnikom, inače nećakom spomenuta Mije Radoševića, sinom neprežaljene Kamovljeve fatalne ljubavi Katarine Radošević Malinar i Mate Malinara, također Kamovljeva dobra prijatelja. Bilo bi naivno vjerovati da je Miroslav Krleža nakon pripovijetke *Hodorlahomor Veliki* potpuno zaboravio Janka Polića Kamova, kad su ljudi koji su ga okruživali znali i poštovali osebujnu i neponovljivu umjetničku osobnost i literarnu kreativnost ovog prerano preminulog genija avangardnih književnih obzora.

Vladimir je Čerina bio istinski poštovatelj Kamovljeve književnosti, istodobno i Krležin gimnazijski kolega. Miroslav Krleža i Vladimir Čerina međusobno su komunicirali do zadnjih dana nesretnog Čerinina života. O antologijskoj Čerininoj studiji *Janko Polić Kamov* (1913.) ne postoji nikakav Krležin pismeni zapis. Čerina je studijom o Janku Poliću Kamovu težio je resemantizirati svoj egzistencijski horizont odupirući se na svoj osebujni, literarni i moralni način, vlastitim književnim diskursom, naposljetku – dominirajućem, konvencionalnom pogledu na svijet. Koristeći značenjske jedinice tekstova Janka Polića Kamova, Čerina je pomoću njih deideologizirao za njega ispražnjeni svjetonazor te došao do novih smislenih postavki ideologema. Čerinino traženje rekonstrukcije Kamovljeva života i djela težnja je resemantiziranja tumaču suvremenog pogleda na svijet te destrukcije određenih prepoznatih ideologema.

[30] Čerina, Vladimir, *Pjesme, proza, članci, eseji i zapisi*, Čakavski sabor, Split, 1977., *Janko Polić Kamov*, str. 135–295.

[31] Ibid., str. 140.

Naime, Vladimiru je Čerini, suvremeniku Kamovljevu, ali i Krležinu, moglo biti jasno da realizirane značenjske vrijednosti Kamovljeva diskursa bivaju transformirane uvlačenjem u semantički krug tumača, pri čemu je razvidno dodano značenje, makar s višedesetljetnim zakašnjenjem književnopovijesne evolucije.

Miroslav Krleža slijedio je u Čerininu interpretacijskom tekstu, futurističkoj studiji *Janko Polić Kamov*, značenjske postavke te je učitavanjem podastrtih semantičkih vrijednosti transformirao značenjski sustav diskursa. Riječ je o postupku sličnom preradbi, adaptaciji književnog teksta kad se semantičke vrijednosti adaptatorove instance učitavaju u značenjsku rekonstrukciju originala pa se ona transformira u novu semantičku postavku. Vladimir Čerina u svojoj je studiji ponudio intrigantne semantičke razine u tumačenju literature Janka Polića Kamova. Kamovljev značenjski original trajno je smisleno rekonstruirao Miroslav Krleža, transformacijski stvarajući nove semantičke postavke. Pretpostavlja se potpuno prihvatljivim da je Miroslav Krleža Čerininu studiju *Janko Polić Kamov*, napisanu 1913. godine ne samo dobro poznavao i iščitavao već njome bio izravno literarno inspiriran tijekom dugog, plodnog, umjetničkog stvaralaštva. Ipak, o antologijskoj Čerininoj studiji *Janko Polić Kamov* (1913.) Krleža nije napisao ni riječ, a istodobno, kontinuirano je komunicirao s Čerinom, svojim gimnazijskim kolegom s kojim je razmjenjivao i književne rukopise. Čerinina studija *Janko Polić Kamov* svojim semantičkim razinama pri tumačenju Kamovljeve literature potiče na iščitavanja drukčijih značenja, zaokruženo očitavajući novi smisao kroz dinamične, nikad dovršene interpretacijske procese.

Vladimir je Čerina najintenzivnije književno djelovao u razdoblju nakon Kamovljeve smrti pa do početka Prvoga svjetskog rata, odnosno od 1910. godine do 1914. godine kada, među ostalim, aktivno komunicira i s Miroslavom Krležom. Naime, nije slučajno da se Čerinina rukovet lirskih pjesama *Osama* koju je pripremao 1915. godine, iznenadno pronašla u privatnim, Krležinim radnim prostorima, gotovo pet stoljeća nakon njezina nastanka te je najzad tiskarski objelodanjena u Forumu 1964 godine. [32] Krleža je komunicirajući s Čerinom, gotovo pred smrt u umobolnici, imao mogućnost iščitavati, posjedovati, možda i manipulirati njegovim rukopisima, što je razvidno kad je upravo o *Osami* riječ, ali i književnom

[32] „Forum" br. 6, Zagreb, 1964. U navedenom broju časopisa „Forum" objavljene su ove Čerinine pjesme iz zbirke *Osama*: „Na pučini", „U ludo proljeće", „Zvižduk u noći", „U zoru", „Poslije mučenja", „Bluminija", „Crna noć", „Luđak", „Ljubav bez riječi", „Baština", „Muka tamnice", „Pjesnik i bludnica", „Bijela noć", „Za daljinama", „Tuga radosti", „Svibanjska tuga", „Razgovor sa srcem".

ostavštinom koju je Čerina posjedovao, među kojom ključno mjesto zauzimaju Kamovljevi rukopisi, od kojih mnogi do danas nisu pronađeni. Zanimljiv je Čerinin uvod u studiju *Janko Polić Kamov* napisan gotovo tri godine nakon tragične smrti Kamovljeve, i to 1. srpnja 1913. godine u Veneciji. Uvod je naslovljen koncizno, prigodno, jednostavno i glasi tek: *Nekoliko riječi*. [33]

Čerina je studiju ovjekovječio naslovom, točnije, punim imenom, prezimenom i umjetničkim imenom, pseudonimom hrvatskog pisca kojemu je u cijelosti posvetio ovaj opsežan, antologijski, književnoistraživački rad, a koji kao prvijenac do dana današnjega potiče na razmišljanje, intrigantne zaključke. Ispod naslova studije: *Janko Polić Kamov,* Čerina navodi čuveni Kamovljev proročki citat iz ovog opsežnog, slojevitog teksta:

> Hoće li tko pisati studije vrhu mene
> i vrhu moje zalutale duše?
> Janko Polić Kamov [34]

U proslovu svoje studije Čerina niže zavidne superlative usmjerene ka književniku Kamovu, razotkrivajući koliko ga je istinski cijenio: „(…) Ja sam čekao, misleći da će tko drugi bolji i spremniji od mene da piše o Poliću, jer ja sam kao danas i prije držao da je on bio jedna od najinteresantnijih, najoriginalnijih, najkompliciranijih, najmodernijih i najsnažnijih ličnosti u cijelom našem životu i u cijeloj našoj književnosti (…)“ [35]

U slijedu uvodnih misli Čerina proročki naslućuje 1913. godine ono što se gotovo četiri desetljeća kasnije događalo s književnošću Janka Polića Kamova, rukopisi kojega su se librocidno prešućivali, gubili, tiskarski blokirali. Čerina Polića drži *najhrvatskijim* književnikom. Znakovito je da je Čerina u tekstualno nevelikom uvodnom slovu opširne studije, sve oštriji i kritičniji, otkrivajući da je odlučio pisati o Poliću ne samo zbog velike ljubavi koju je osjećao prema njemu već i zbog besramnosti svojih suvremenika koji su, nedugo nakon izrečenih nekrologa Kamovu, toga književnog velikana zanemarili i postupno zaboravili. Čerina lirski afektirano apostrofira osjećaje kao što su: žalost, besramnost, mržnja i ogromna ljubav koji su ga izravno inspirirali napisati studiju *Janko Polić Kamov*. Izrazita agilnost, radikalan, pa i borbeni stav Vladimira Čerine usmjeren na nepravedna, diskriminirajuća raspoloženja prema Kamovljevoj književnosti, uočljivi su

[33] Ibid., str. 135.

[34] Ibid.

[35] Ibid., str. 136.

u cjelovitoj studiji o Janku Poliću, stoga čini se još nevjerojatnijim da u godinama koje su slijedile Miroslav Krleža nije napisao ni redak o ovom fenomenu u kontekstu hrvatske književnosti s početka dvadesetog stoljeća, a istodobno i je ntenzivno komunicirao s autorom iste studije, svojim gimnazijskim prijateljem i poetom Čerinom.

Čerinin krik o bojkotu Kamova u hrvatskim kulturnim i književnim krugovima početkom dvadesetog stoljeća, apsurdno je proizveo – kontraefekt. Umjesto osviještenja hrvatske inteligencije i poticaja na ispravljanje nepravde te afirmiranja i postupnog tiskarskog objelodanjivanja literature Janka Polića, dogodio se neshvatljivi obrat prešućivanja hrvatskog protoavangardista Kamova, izravno usmjeren k svojevrsnom cenzuriranju i retardaciji povijesti hrvatske književnosti, samim time i europske, koji je trajao gotovo pola stoljeća. Doimlje se nedopustivim da Miroslav Krleža nije napisao evidentirani tekst o toj antologijskoj kritici, esejističkoj studiji Vladimira Čerine o Kamovu koju Antun Gustav Matoš naslovljava *apologijom futurizma*, ne samo zato jer su Krleža i Čerina bili privatno povezani kao gimnazijski kolege, umnogome ideološki istomišljenici i pisci koji su osobnim životima utjecali jedan na drugoga, razmjenjujući književne rukopise, već i stoga što taj Čerinin tekst nadilazi užu književnu tematiku izravno usmjerenu na Janka Polića, disperzirajući se na sve one kulturološke segmente koji su bili i ostali temeljnom odrednicom Krležina cjelokupnog književnog stvaralaštva. Umjesto očekivanih snažnih književnih i publicističkih poruka vezanih uz Čerininu studiju o Janku Poliću, u desetljećima koja su slijedila nailazimo samo na paradoksalnu šutnju Miroslava Krleže.

> „…Dođoh naime do jedne porazno žalosne činjenice da se u odmakloj generaciji na Polića, tog sjajnog simbola naše mlađe i najmlađe nemirne, nespokojne, buntovne i apšene, proganjane, pa svijetom u potrazi za kulturom i slobodom rasturene Hrvatske, vrlo malo, upravo nikako ne misli. Pored ogromne moje ljubavi za Polića, ljubavi dakle da pišem o njemu – a ja uopće ništa ne mogu da radim bez ljubavi, pa ni da mrzim bez ljubavi za nešto zbog čega mrzim – baš me je ta besramnost naših ljudi nagnala da se ja dadem na sličan posao, da se ja pokušam intenzivnije zabaviti Polićem: dušom, mozgom i piscem… „[36]

[36] Ibid., str. 136., 137.

Vladimir Čerina u antologijskoj studiji izravno pojašnjava da je nakon smrti Janka Polića Kamova ostala znatna količina njegovih književnih radova koje on slikovito uspoređuje s *Mont Blancom* [37] te koja je posvuda bila raštrkana. Čerina potom otkriva da je uporno tragao za Kamovljevim razasutim književnim radovima te najzad u tomu uspio. U istom se ulomku i zahvaljuje svima onima koji su mu pomogli prikupiti Kamovljevu književnu ostavštinu, a ponajprije Vladimiru Poliću, Kamovljevu bratu koji je imao najvišu ingerenciju i punomoć objavljivanja Kamovljevih rukopisa. Čerina ne zaboravlja spomenuti, među ostalim, ni Miju Radoševića te Branimira Livadića i ostale koji su mu ponudili Kamovljeve tekstove koje su imali u privatnim kolekcijama.

Uglavnom, sve što je Krleža želio znati o Mediterancu Kamovu mogao je umnogome saznati od također Mediteranca Čerine ne samo tijekom dugih razgovora s njim, kako i sam priznaje već i iščitavanjem ove nezaobilazne studije o kojoj se ne izjašnjava, ali koja mu je morala biti odlično poznata te argumentirano literarno inspirativna. Miroslav Krleža koji je, zacijelo, morao imati Čerininu studiju *Janko Polić Kamov* u rukama nije mogao ostati nezainteresiran za proučavanje Kamovljeve literature, no njegova šutnja o tomu kao da svjedoči da je zazirao priznati da je intelektualni sljedbenik mrtvoga hrvatskog pisca žive, avangardne literature.

Kamovljeva *Tragedija mozgova* i Krležini *Glembajevi*

Zanimljivo je uočiti neke jezično-stilske i komparativne podudarnosti iz Kamovljeve drame *Tragedija mozgova* i Krležine *Gospoda Glembajevi*. Doimlje se da antologijski Krležin Leone iz drame *Gospoda Glembajevi* ipak nije tako literarno originalan i autentičan jer, čini se, nukleus njegova začetka možemo pronaći i u Kamovljevoj drami *Tragedija mozgova.*

Naime, Kamov u *Tragediji mozgova* društveno okružje doživljava kao sebični, materijalistički zatvor u kojemu se razara sve ono što se konformistički ne uklapa u njega. Vizionarski, buntovni intelektualac Marij u *Tragediji mozgova* simbolično skončava u pijanom deliriju, kobno se udarivši o kamen. Osobito je znakovit Kamovljev lik izgubljenog muškarca Drage koji u naletu nekontroliranog ludila fatalno davi ženu Anku, istodobno uništavajući nesretnu ženu, a i samoga sebe. Upravo je ova šokantna, dramatična scena, psihotična gesta muškoga dramskog lika

[37] Ibid. str. 137.

znakovito prepoznatljiva i u Krležinoj literaturi, napose antologijskim *Glembajevima*, svakako desetljećima kasnije napisanima i objavljenima. Krleža je temeljitije stilistički razradio, apostrofirao osobito zanimljiviju motivaciju koja također ciljano i nepogrješivo kamovski navodi literarnog protagonista Leonea realizirati gotovo identičan zločinački čin – bizarno, shizofreno – ubiti ženu.

Slična, prepoznatljiva motiviranost koja u Kamovljevoj drami *Tragedija mozgova* navodi Dragu ubiti Anku razvidna je i u Krležinoj drami *Gospoda Glembajevi* u kojoj Leone ubija barunicu Castelli. I Kamovljev i Krležin spomenuti muški dramski lik kao da sinkronizirano, uigrano, slijede uočljivu amplitudu dramske kulminacije i kobnog raspleta te izlaz pronalaze u kriminalističkom zločinu i to nad ženom, a što se rezultira kao isti izraz nemoći psihotičnog, iscrpljenog intelektualca nesposobnog oduprijeti se posvemašnjem društvenom nemoralu, egoizmu i bezobzirnosti. I Drago i Leone gube razum u besciljnoj stvarnosti i mizoginistički se odlučuju za skandalozan zločin, istodobno se suicidno prepuštajući bespovratnom moralnom rasapu i konačno, egzistencijskom nestajanju. Kamov je u drami *Tragedija mozgova* dramatski trasirao protoavangardni, stvaralački, umjetnički put, ne odustajući istodobno i od snage naturalističkog literarnog postupka, raščlanjujući čovjeka bolno osamljenog u društvenoj gomili koji je, veristički ogoljeno osuđen u potpunosti spoznati apsurdnost svijeta u kojemu traje te u kojemu je neprirodno preobražen u dehumaniziranog, zanijemjela aktanta. Zato Kamovljevi dramski protagonisti, na trenutke beckettovski, marionetski, nesposobno mašu rukama u bolećivu društvenom miljeu u kojemu mogu tek mimikom i gestom, kao i automatiziranim, predvidljivim izričajima nagovješćivati da su poluživi te iz kojih izlaze antidramatski, alijenirani monolozi i dijalozi, nerijetko i moguće spoznatljivi neartikulirani glasovi za koje je ludilo jedno od mračnih rješenja egzistencijskog vakuuma.

Kamovljevi likovi smisleno proživljavaju opasnu paralitičnost kulturološkog i društvenog, pa i konkretnoga političkog trenutka u kojemu egzistiraju te se postupno i izraženo humanistički rasplinjuju u krajnje nesretne, izgubljene osobnosti koje gube identitet, buntovnost, drskost, vitalističku životnu snagu. Jasne nagovještaje ekspresionizma i književnosti apsurda, ali i snažne doze naturalistički intoniranih bujica riječi s neprijeporno odvažnim verističkim, stilističkim književnim okvirom koji se nalaze u Kamovljevu književnom djelu, Krleža je trajno inkorporirao u cjelokupno svoje plodno literarno stvaralaštvo, nastavljajući precizno i gotovo vojnički disciplinirano upravo ondje gdje je Janko Polić stao, istodobno fobično ga se odričući u javnosti, pazeći minuciozno i na

najmanji detalj koji bi ga mogao izravno povezati s ovim prekretničkim hrvatskim i europskim protoavangardnim piscem.

Sučeljavajući se s krajnje besperspektivnim doživljavanjem stvarnosnoga svijeta, Kamovljevi književni likovi postaju gubitnici, razmrvljene, poražene osobnosti koji se apsurdno vrte u krugu života kojega sve manje osjećaju te se u sumanitom vrtlogu besciljnosti i snažno potisnute boli nerijetko okreću autodestruktivnosti, kao i zločinačkim epilozima, najčešće bizarnim likvidacijama – iritantnih ženskih književnih likova. Identična je pojavnost nazočna i u Krležinoj literaturi s, mnogogdje, matematički preciznom podudarnošću s Kamovljevim originalnim književnim artefaktom. Istodobno, i Kamov i Krleža inspirativno izvorište intuitivno pronalaze u nenadmašnoj književnoj, dramskoj ostavštini slavnih Nordijaca, Henryka Ibsena i Augusta Strindberga, napose kada je riječ o alijeniranim relacijama, ispraznim dijalozima te najzad i šokantnim razračunavanjima među spolovima. Bitno je uočiti da je Krleža, otkrivajući ibsenovsko-strindbergovski književni poticaj u hrvatskoj književnosti koji je odlučio slijediti u svome literarnom stvaralaštvu, a što je egzaktno izjavio u predavanju osječkim gimnazijalcima i studentima 1928. godine, ponovno hotimično i krivotvoreno zanijekao svoga hrvatskog književnog prethodnika Janka Polića Kamova koji je znatno prije njega pisao drame u kojima se, također, izravno reflektirao utjecaj neponovljivih Nordijaca. Uostalom, provjerljiva Kamovljeva biografija zorno svjedoči o snažnom utjecaju literature Ibsena i Strindberga na njegovu književnost i cjelokupnu osobnost. Krleža je ipak morao znati za tu istinu o Janku Poliću Kamovu na kojega su doista književno utjecali antologijski Nordijci, ali zacijelo mu nije odgovaralo objelodaniti je, ne samo u glasovitu predavanju u Osijeku 1928. godine.

Na književno stvaralaštvo Miroslava Krleže, argumentirano pretpostavljamo, utjecao je Kamovljev dramski prvijenac, djelo *Tragedija mozgova* koje na koncu teksta ima naznačeno mjesto nastanka i nadnevak: Zagreb, 29. studenoga 1906. godine. Intenzivno komunicirajući s Vladimirom Čerinom koji je posjedovao Kamovljevu dramsku ostavštinu i kojoj je u svojoj studiji *Janko Polić Kamov* napisanoj 1913. godine posvetio tri poglavlja (VIII., IX. I X.), Miroslav je Krleža mogao pročitati Kamovljeve drame, svakako njegov dramski prvijenac naslovljen *Tragedija mozgova* koji je na njega, hipotetički zaključimo, prekretnički utjecao te zacijelo pobudio potencijalnu nepresušnu želju za sličnim literarnim kreiranjem, gotovo identičnim šokantnim epilogiziranjem. Dramski protagonist Kamovljeve *Tragedije mozgova* Drago rezignirano, emotivno snažno i veristički ogoljeno na samom kraju treće scene razotkriva svu bijedu vlastite

egzistencijske individualnosti te licemjerstvo muško- ženskih odnosa kroz napeti krešendo usmjeren k ženskom liku Anki. Posebice je prepoznatljiva ubojita rečenica Drage kojom on, gotovo identično kao i Krležin Leone u *Gospodi Glembajevima*, pojašnjava fatalnoj Anki da je sposobna ljubiti i – preko živog mrtvaca! I Leone na koncu drame *Gospoda Glembajevi* barunici Castelli upućuje zamjetno identičan iskaz, pripremajući se za – zločin. Kamovljev Drago u *Tragediji mozgova* davi Anku, a Krleža je, čini se, još domišljatiji, jer Leone barunicu Castelli ubija – ubodima škara. I Drago i Leone identično su nemoćni, zatočeni u beskraju individualističkog bezizlazja te zločinom, u sveprisutnom poeovskom ambijentu strave i užasa, nastoje suditi nemoralu i paralizi društvenog i moralnog života u okružju u kojemu spletom okolnosti egzistiraju.

Konac Kamovljeva dramskog prvijenca *Tragedija mozgova*, nedvojbeno, Krleži je mogao biti inspirativnim poticajem u njegovu književnom stvaralaštvu, a što je razvidno iz ovog fragmenta:

> DRAGO (stade grohotati, istu onu brutalnost što ju je progutao ko šećer, izbacio jednim mahom neprokuhanu napolje): „Ti" i „ljubav"...Crkni, misao, kad ti je prošlost bolesna i zrak kužan! Raznesite nas: imate pandže! Razderite nas: imate zube! I proždrite: imate želudac! Za slavu vaše ženidbe, u slavu živine, što se drugdje ubija umom, a tu – (Nenadno –ko što je strelovit pljusak bio njegov govor – bacio se na nju i stao gušiti.)
> ANKA (hripti): Ao! Oa! Ao! [38]

U ovom dramskom ulomku *Tragedije mozgova* Janka Polića Kamova osobito je indikativna rečenica koja je i krležinski zorno prepoznatljiva:

„Ali vi se ljubakate preko živog mrtvaca i rugate preko suludog umnika!„[39]

U Krležinoj drami *Gospoda Glembajevi* protagonist Leone na sličan se način obraća barunici Castelli koju će kasnije, također, kobno usmrtiti:

„Vi stojite nad svojim mrtvim mužem isto tako nevino kao što ste tu stajali nad njegovom mrtvom ženom, a upravo ste došli iz sobe svoga ispovjednika!" [40]

I Leone u drami *Gospoda Glembajevi* i Drago u *Tragediji mozgova* prepuštaju se ubilačkom nagonu tragajući kroz mrak zločina do izlaza iz

[38] Polić Kamov, Janko, *Drame*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 2000., str. 31.

[39] Ibid.

[40] Krleža, Miroslav, *Glembajevi, Drame,* Sarajevo, 1981., str. 111.

očajničkog posljednjeg pokušaja suprotstavljanja parazitskom društvenom sloju koji nemoral i egoizam drži jedinim prihvatljivim egzistencijskim smislom. Krvavo umorstvo i potpuna autodestrukcija, izraženo apostrofiranje psihološkog, podsvjesnog aspekta ljudske osobnosti, podcrtavanje nesvjesnih, arhetipskih impulsa u čovjeku – snažne su niti poveznice ovih dviju drama nastalih u Zagrebu, jedne Kamovljeve napisane 1906. godine te druge Krležine s nadnavkom iz 1928. godine. Krleža je nepogrješivo precizno opisao psihotičnu gradaciju Leonea, umnogome karakterističnog, živčano rastrojenog intelektualca, upravo kao što je Kamov prikazao Dragu u *Tragediji mozgova* koji se u jeku žučne rasprave sa ženom preobražava u opasnog zločinca kojemu riječi postaju suvišne jer je afektivno, instiktivno umorstvo na rubu verističke animalnosti, jedina strast koja ga još drži na životu. „Leone hoće da je pograbi, ali ona zacvili i suludo cvileći instiktivno poleti spram vrata i van. Leone se ukoči na tren, a onda luđački za njom. Čuje se lupanje vratima, razbijanje stakla, cviljenje Šarlote: Hilfe! Hilfe! i onda mir (…)„[41]

Miroslav je Krleža u Kamovljevu dramskom prvijencu *Tragedija mozgova* nedvojbeno mogao pronaći niz zamjetnih poticaja u stilističkom i tematskom oblikovanju svoga književnog stvaralaštva, kao što je slučaj, primjerice, s postupkom književnog montiranja iznenadnog stravičnog umorstva – kanibalskog sakaćenja ljudskog grkljana koje se susreće u Krležinoj literaturi, od novelističkog prvijenca *Hodorlahomor Veliki*, posvećenog Kamovu, do antologijskoga romana *Povratak Filipa Latinovicza* u kojemu junakinja Ksenija Bobočka Radajeva kobno skončava upravo takvom nasilnom smrću – pregrižena grkljana, u lokvi krvi. Je li Krleža bio toliko originalan i duboko literarno inspiriran kad je u svoja književna djela inovativno inkorporirao, kolažno montirao ovu eksplicitnu, šokantnu sliku zločina, odnosno mrtvu ženu pregrižena grkljana, ili je, znalačkom književnostilističkom perfekcijom prepoznao u literaturi drugoga hrvatskog autora iznimno sličan, njemu magnetno privlačan i značajan motiv kojega se nije želio odreći, baš kao što nije smogao snage otkriti o kojemu je književnom uzoru riječ, znakovito je pitanje na koje bi se mogao nazrijeti i poticajan odgovor. Naime, upravo na stranicama drame *Tragedija mozgova* autor Janko Polić Kamov u šokantnom monologu muškog protagonista Drage spominje takve književne slike koje je Krleža uočljivo mogao inkorporirati u svoju književnost, a što je razvidno i iz ovoga ulomka:

[41] Ibid., str. 127.

> DRAGO (istom onom brutalnošću, što ga opija):… A onda, gledaj! Ovamo! Ovako! Grizi! Zubi su oštri i nokti oštri. Krv. A meso ko da nije tvoje. Ko da su tvoji prsti pandže pantere. Ovako. Krv. A glava udara. Kvrge. A mozak curi ko mlijeko. Šta on? On će da budi? On, Đuro? (Ceri se): Đuro uskrisitelj! Đuro Hrist! Đuro sunce! On! (Uhvatio obim rukama glavu) (…)[42]

Kamovljevi ekspresionistički izrazi kao što su: *krv*, *grkljan*, *meso*, *mozak*, *smrad*, *lijes*, *okovi*.., uočljivi su i u Krležinu književnom stvaralaštvu te je bitno da se Krležino cjelokupno literarno stvaralaštvo može argumentirano povezivati s književnošću Janka Polića Kamova. Primjerice, u Krležinu novelističkom prvijencu *Hodorlahomor Veliki* posvećenom Janku Poliću Kamovu, uočavamo znakovite stilističke topose iz Kamovljeva dramskog prvijenca *Tragedija mozgova* : „E, dobra je to stvar! Ljudska krv, mljaska i oblizuje se Hodorlahomor tečno. – Ako sam koju ženu doista ljubio, onako ljubio, ispio sam joj krv. Lijepo mi je zakolju, a ja iz srebrnih kupa srčem toplu žensku krv! Aha! (…)„[43]

Krleža je u korpusu hrvatske književnosti dvadesetoga stoljeća kojoj je neizbježno potreban složeni proces preslagivanja cjelokupnoga umjetničkoga vrjednovanja, ostavio znakovit romaneskni zapis, motivski srodan onomu u noveli *Hodorlahomor Veliki*, gotovo identično kamovski stiliziran, u fokusu kojega je – žena pregrižena grkljana. Riječ je o glasovitom završetku Krležina romana *Povratak Filipa Latinovicza*, napisanom 1932. godine koji, doimlje se, ipak nije tako autorski nedodirljiv, originalan, književno autohton jer šokantna, jezovita smrt prouzročena očajničkim, ljudožderskim činom duševno poremećena čovjeka, naznačena je evidentno i eksplicitno u hrvatskoj književnosti, i to dva i pol desetljeća ranije u Kamovljevu dramskom prvijencu *Tragedija mozgova* koji je, čini se, Krleži bio književno inspirativan. [44]

Pronalazeći pokretačke književne poticaje u literarnom, publicističkom, feljtonističkom stvaralaštvu, Miroslav Krleža nije se zaustavio samo na Kamovljevu dramskom prvijencu *Tragediji mozgova*, već je, upravo u Kamovljevoj dramskoj i sveukupnoj književnoj ostavštini iznašao čvrst oslonac i značenjsku smislenost svoje kasnije znalački, stilistički napisane literature.[45]

---

[42] Polić Kamov, Janko, *Drame,* o.c., str. 24.

[43] Krleža, Miroslav, *Novele*, o.c., str. 33.

[44] Krleža, Miroslav, *Povratak Filipa Latinovicza*, Sarajevo, 1980., str. 221.

[45] Stupin Lukašević, Tatjana, *Kamov i Krleža*, Filozofski fakultet u Zagrebu, Zagreb, 2012. (doktorska disertacija)

Krležijana bez Kamova?!

Ime Janka Polića Kamova ne spominje se u svezi s Miroslavom Krležom, kako u enciklopedijski opširnim *Panoramama pogleda, pojava i pojmova*[46] koje je za Krležina života minuciozno obrađivao i priređivao za tisak dr. Anđelko Malinar, tako i u kapitalnoj *Krležijani*,[47] glavni urednik koje je Velimir Visković u kojoj ni jedna natuknica nije posvećena Janku Poliću Kamovu! Naime, u grandioznoj *Krležijani*, nakon esejističkog napisa s fotografijom, posvećenog Kaleziću,[48] slijedi kraća interpretacija Krležine pjesme *Kamo plove ovi gradovi*.[49] Bilo kakav prostor za izdvojeni tekst o Kamovu u *Krležijani 1* nije predviđen i ne postoji! Identično je stanje i u *Krležijani 2*. Nakon simpozijski opširne enciklopedijske natuknice *Polemika*,[50] nailazimo na kraći izdvojeni tekst *Polemika sa „Novom Evropom"*[51] te potom osvrt na život i djelo Ive Politea u natuknici *Politeo*. Prezime Polić nije evidentirano ni najmanjom izdvojenom natuknicom u golemoj, grandioznoj *Krležijani*!

I u trećem dijelu *Krležijane*[52] u sintetskom, zgusnutom *Kazalu autora* s impozantnim popisom književnika, znanstvenika, umjetnika, političara koji se spominju u ovom kapitalnom djelu hrvatske književnosti, neizbježnim za proučavanje pisane ostavštine Miroslava Krleže – ponovno ne nailazimo na ime i prezime Janka Polića Kamova. Nizani abecednim redom, kako to u ispravnim kazalima autora, posebice u tako značajnim publikacijama i treba biti, nailazimo na ova imena*: Polenaković, Haralampije, Polić, Branko, Polić, Milivoj, Polić, Nikola, Polić, R., Politeo, Ivo…*[53] Janko Polić Kamov u *Krležijani* nepravedno je izostavljen, eliminiran, minoriziran do znanstveno i etički krajnje nedopustivosti!

Već pozornijim iščitavanjem *Predgovora Krležijane*[54] uočljiva je ambiciozna intencija respektabilnih suradnika u ovoj jedinstvenoj ediciji

---

[46] Krleža, Miroslav, *Panorama pogleda, pojava i pojmova,* izbor i obrada citata: dr. Anđelko Malinar, Sarajevo, 1982.

[47] *Krležijana 1. 2.,* Leksikografski zavod „Miroslav Krleža", glavni urednik: Velimir Visković, Zagreb, 1993.

[48] *Krležijana 1,* Leksikografski zavod „Miroslav Krleža", Zagreb, 1993. str. 424.

[49] Ibidem., str. 425.

[50] *Krležijana 2*, Leksikografski zavod „Miroslav Krleža", Zagreb, 1999., str. 190–217.

[51] Ibidem., str. 217.

[52] *Krležijana,* Bibliografija Miroslava Krleže, Leksikografski zavod „Miroslav Krleža", Zagreb, 1999.

[53] Ibidem., str. 387.

[54] *Krležijana 1, PREDGOVOR*, Leksikografski zavod „Miroslav Krleža", str. V., VI.

hrvatske književnosti., a što je razvidno i iz ovog fragmenta: „Donosimo enciklopedijske članke o svim važnijim povijesnim osobama o kojima je pisao M. Krleža, o svim osobama koje su presudno utjecale na njegovu biografiju ili književno djelo, potom bibliografske enciklopedijske članke o svim književnicima i kritičarima koji su pisali o Krleži.„[55]

Kompleksno Kamovljevo protoavangardno književno stvaralaštvo, njegova u povijesti hrvatske književnosti dotada jedinstvena biografija, znakoviti Polićevi poznanici, prijatelji, intelektualci s kojima se Krleža okruživao tijekom plodne literarne karijere, obiteljske, osebujne tajne i tragedije Janka Polića Kamova – sve su to silnice koje su izravno usmjerene i k cjelokupnom životu, liku i djelu Miroslava Krleže. Znakovito podudarni književno stilistički toposi u kapitalnim književnim djelima kako Miroslava Krleže tako i Janka Polića danas je neprijeporno apostrofirati, primjerice, nezanemarivi su književnopovijesni paralelizmi u dramskom stvaralaštvu Kamova i Krleže. Kamov je neizostavan u *Krležijani* i stoga jer mu je Krleža izravno posvetio novelistički prvijenac.

Izostavljanje zasebnoga enciklopedijskog članka posvećenog Janku Poliću Kamovu upravo u *„Krležijani"* nameće se kao krucijalni propust ove edicije koji bi se u sljedećim tiskarskim pothvatima novih, dopunjenih izdanja nužno morao ispraviti.

Zaključak

Cjelokupno Krležino književno djelo još nije u potpunosti rasvijetljeno, odvojeno od nametnutih ideologema i naizgled nedodirljivih, čvrstih pozicija u književnopovijesnom kontekstu novije hrvatske književnosti te neizbježno treba biti prevrednovano, objektivno komparirano, a na tom izazovnu, sizifovskom, trnovitom putu na kojemu nije moguće mimoići *kalež*, vrijedi doći i do novih spoznaja, istina, pa i prešućivanih, neugodnih, iznenađujućih tajni.

Gromoglasna šutnja Miroslava Krleže bizarno, egzaktno usmjerena prema Janku Poliću Kamovu začudna je, poticajna i inspirativna koja vodi k nedovoljno istraženoj istini o dvama hrvatskim književnim klasicima koji su odavno nadživjeli svoje ograničeno, biološko vrijeme, sumnjajući u njega te su poticajno, humanistički predmnijevali nove duhovne i ideološke vrednote, pripadajući u potpunosti europskom, civilizacijskom, umjetničkom, kulturološkom kontekstu na razini njegovih impozantnih razmjera.

[55] Ibidem., str.VI.

Poticajna hermeneutička povezanost Kamovljevih i Krležinih tekstova ukazuje na trajno dinamičnu i drukčiju interpretaciju literature dvaju hrvatskih književnih klasika. Miroslav Krleža apsurdno je negirao osobnost i književnost Janka Polića Kamova ignoriranjem njegove protoavangardne pojavnosti u hrvatskoj i europskoj književnosti, istodobno, okruživši se za života Kamovljevim ponajboljim prijateljima te odlično poznavajući njegovu književnost i biografiju. Književno djelo Janka Polića Kamova, hrvatskog protoavangardista, prepoznatljivo se reflektira u znatnom dijelu literarnog stvaralaštva Miroslava Krleže. Istodobno, ne umanjuju se Krležini umjetnički i kulturološki doprinosi kao estetske vertikale hrvatske i europske književnosti.

Svoj novelistički prvijenac *Hodorlahomor Veliki ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz* (1919.) Krleža je izravno posvetio Kamovu, no u svim kasnijim izdanjima novele neobjašnjivo je izbrisao posvetu Janku Poliću te ciljano skratio naslov ove proze.

Intenzivan odnos Vladimira Čerine i Miroslava Krleže mogući je ključ tajne o Krležinoj recepciji Kamova koju je on uporno nijekao cijeloga života. Krleža nije o opsežnoj Čerininoj studiji *Janko Polić Kamov* napisao ni riječ, a istodobno njegovao je prijateljstvo s Čerinom, svojim gimnazijskim kolegom s kojim je razmjenjivao književne rukopise te koji je čuvao i Kamovljeve tekstove, od kojih su neki do danas misteriozno zagubljeni. Znakovit je i Krležin odnos s Julijem Benešićem koji je posjedovao rukopis Kamovljeva romana *Isušena kaljuža* koji je apsurdno tiskan s polustoljetnim zakašnjenjem. U tom su kontekstu vrijedni esejistički prinosi hrvatske znanstvenice Gordane Slabinac, napose njezini introspektivni prinosi o autohtonosti hrvatske avangarde i jedinstvenom značenju Kamovljeva romana *Isušena kaljuža*.[56] Krleža je za svog osobnog tajnika odabrao Anđelka Malinara, sina neprežaljene Kamovljeve ljubavi Katarine Radošević te Kamovljeva prijatelja Mate Malinara.

Miroslav je Krleža u svom poznatom predavanju osječkim gimnazijalcima 1928. godine krivotvorio istinu, ciljano prešućujući da je Janko Polić Kamov prije njega u hrvatskoj književnosti pisao drame po uzoru

[56] Hrvatska povjesničarka književnosti, znanstvenica Gordana Slabinac u raritetnoj knjizi *Sugovor s literarnim đavlom* (Naklada Ljevak, Zagreb, 2006.) apostrofira, među ostalim, nezamjenljivu vrijednost kognitivnog procesa čitanja kao odgovornog posla koji može dati vrijedne i nove spoznajne rezultate. Osobito je vrijedan udarni ogled o Kamovljevu romanu *Isušena kaljuža*, a intrigantan je autoričin pristup fenomenu *bezdanosti* u kontekstu avangardne hrvatske književnosti i diskurzivnih mogućnosti pronađenog rukopisa kroz metafikcijsko, autorefleksivno pisanje, hiperboličnost, naglašenost, monološku samosvjesnost avangardnog diskursa.

na Ibsena i Strindberga. Krležin ciklus o *Glembajevima* ima prepoznatljivo, književnoumjetničko uporište u antologijskim Kamovljevim dramama.

I Krležina je poezija stvaralački potaknuta kamovskim pjesničkim impulsom.

Prevrjednovanje nekih kanonskih književnih djela Miroslava Krleže i Janka Polića Kamova nameće se kao poticajni istraživački imperativ, uz apostrofiranje istine da uspostavljeni značenjski sustav tekstova obaju hrvatskih književnih klasika rezultira neiscrpnim semantičkim potencijalom te iznenađujućim transkodiranjem kojim se potvrđuje da je književnost jedinstveni iskazni sustav, nenadoknadiv u sveukupnoj humanističkoj tvorbi svijeta.

Literatura

Knjige

ANDREOTTI, Mario, *Die Struktur der modernen Literatur*, Bern-Stuttgart, 1983.

BAHTIN, Mihail, *Teorija romana*, Ljubljana, 1988.

BARAC, Antun, *Književnost Istre i Hrvatskog primorja*, Zagreb-Rijeka, 1968.

BITI, Vladimir, *Interes pripovjednog teksta*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1987.

BITI, Vladimir, *Upletanje nerečenoga*, Zagreb, 1994.

COUTURIER, Maurice, *Textual Communication*, A print-based theory of the novel, London-New York, 1987.

ČERINA, Vladimir, *Janko Polić Kamov* (studija), Izdanje knjižare Gjure Trbojevića, Rijeka, 1913.

ČERINA, Vladimir, *Pjesme, proza, članci, eseji i zapisi*, Čakavski sabor, Split, 1977.

DERRIDA, J., *Writing and Difference*, The University of Chicago Press, 1978.

DILTHEY, Wilhelm, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Frankfurt, 1981. (1910.)

FOUCAULT, M., *The Order of Things*, New York, 1994.

GADAMER, Hans-Georg, *Istina i metoda*, Sarajevo, 1978.

GAŠPAROVIĆ, Darko, *Dramatica krležiana*, Zagreb, 1977.

GAŠPAROVIĆ, Darko, *Kamov, apsurd, anarhija, groteska,* monografska studija, CeKaDe, Zagreb, 1988.

GAŠPAROVIĆ, Darko, *Kamov*, „Adamić", Filozofski fakultet, Rijeka, 2005.

GJURGJAN, Ljiljana, *Kamov i rani Joyce*, Znanstvena biblioteka Hrvatskog filološkog društva, Zagreb, 1984.

IVANIŠIN, Nikola, *Fenomen književnog ekspresionizma*, Školska knjiga, Zagreb, 1990.

IVANIŠIN, Nikola, *Krležinske indicije u hrvatskim književnim tradicijama*, Zadar, 1982.

KRAVAR, Zoran, *Antimodernizam*, Zagreb, 2003.

LASIĆ Stanko, *Hermeneutika individualnosti i ontološki strukturalizam*, Prilog teoriji književne znanosti, Zagreb, 1994.

LASIĆ, Stanko, *Krleža, kronologija života i rada*, GZH, Zagreb, 1982.

LASIĆ, Stanko, *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914-1924)*, Zagreb, 1987.

LASIĆ, Stanko, *Problemi narativne strukture*, Liber, Zagreb, 1977.
LODGE, David, *Načini modernog pisanja*, Zagreb, 1988.
Lodge, David, *The Art of Fiction*, London, 1992.
LOTMAN, M. J., *Struktura umjetničkog teksta*, Zagreb, 2001.
LUKACS, Georg, *Teorija romana*, Sarajevo, 1968.
MARJANOVIĆ, Milan, *Hrvatska moderna*, Izbor književne kritike. Knjiga I. I II., Zagreb, 1951.
MATVEJEVIĆ, Predrag, *Stari i novi razgovori s Krležom*, Zagreb, 1982.
MILANJA, Cvjetko, *Doba razlika*, Zagreb, 1991.
MILANJA, Cvjetko, *Užas jezične moći*, Rijeka, 1985.
NEMEC, Krešimir, *Povijest hrvatskog romana od 1900. do 1945. godine*, Znanje, 1998.
NEMEC, Krešimir, *Pripovijedanje i refleksija*, Osijek, 1988.
ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka, *Paradigme 20. stoljeća*, Avangarda i postmoderna, Zagreb, 1996.
SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique generale*, Paris, 1968.
SENKER, Boris, *Pogled u kazalište*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1990.
SENKER, Boris, *Sjene i odjeci. Kazališni ogledi i studije*, Zagreb, 1984.
SLABINAC, Gordana, *Sugovor s literarnim đavlom*, Zagreb, 2006.
SOLAR, Milivoj, *Ideja i priča*, Zagreb, 2004.
STAIGER, Emil, *Temeljni pojmovi poetike*, Zagreb, 1996.
STUPIN, Tatjana, *Fenomen laurizma u Krležinu književnom kompleksu*, Zagreb, 1993., Filozofski fakultet u Zagrebu, magistarski rad /signatura: DCR-ZG/ZD-64/97; UDK 886.2.09 Krleža, M. // knjiga dostupna u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu; Sveučilišna knjižnica FF Zagreb//
STUPIN LUKAŠEVIĆ, Tatjana, *Kamov i Krleža*. Zagreb, 2012., Filozofski fakultet u Zagrebu, doktorski rad/signatura: SKS; UDK: 821.163.42.09 Krleža M (043.3) 821.163.42.09 Polić Kamov J (043.3)// knjiga dostupna u: Sveučilišna knjižnica FF Zagreb; Sveučilišna knjižnica Split; Sveučilište J.J. Strossmayera Osijek; Skupni katalog Sveučilišta u Zadru//
ŠICEL, Miroslav, *Ogledi iz hrvatske književnosti*, Rijeka, 1990.
ŠICEL, Miroslav, *Pregled novije hrvatske književnosti*, Zagreb, 1971.
ŠKILJAN, Dubravko, *Pogled u lingvistiku*, Zagreb, 1980.
TADIJANOVIĆ, Dragutin, *Knjiga o hrvatskim piscima II*, *Sabrana djela*, Naprijed, Zagreb, 1989.
UREM, Mladen, *Janko Polić Kamov, Dora Maar i hrvatska avangarda*, Udruga građana Rival – Biblioteka Val, Rijeka 2006.
WERLICH, Egon, *Typologie der Texte*, Entwurf eines texlinguistischen Modells zur Grundlegung einer Textgrammatik, Heidelberg, 1975.
ZLATAR, Andrea, *Istinito, lažno, izmišljeno. Ogledi o fikcionalnosti*, Zagreb, 1989.
ŽMEGAČ, Viktor, *Književnost i filozofija povijesti*, Zagreb, 1994.
ŽMEGAČ, Viktor, *Krležini književni obzori*, Zagreb, 1986.

Prilozi

Studije, eseji i članci

BEGO, Krunoslav, *Predratne uspomene*, u: Jadranska pošta, 8. ožujka 1932.

FABRIO, Nedjeljko, *Kamov, Op. 1*, u: Forum, XXVI., knj. LIII., br. 3-4, str. 386–389., Zagreb, ožujak-travanj 1987.

FABRIO, Nedjeljko, *Opera po Kamovu*, u: Republika, XLIV., br. 1.-2., str. 174–179., Zagreb, siječanj-veljača 1988.

FLAKER, Aleksandar, *Krležine novelističke vedute*, u: Forum, br. 1992.

GAŠPAROVIĆ, Darko, *Groteskno u prozama Baričevića i Kamova*, u: Rival, časopis za književnost, godina I., br. 1.-2., str. 156–165., Rijeka, 1988.

GAŠPAROVIĆ, Darko, *Kamov, apsurd, anarhija i groteskno*st, u: Zbornik *Ivan Matetić Ronjgov*, Sv. 2., str. 170–171., Rijeka, 1993.

GAŠPAROVIĆ, Darko, *Kamov prema Kranjčeviću*, u: Dometi, XVIII., br. 9., str. 15–28., Rijeka, 1985.

GAŠPAROVIĆ, Darko, *Poetika Krležinih drama*, u: Mostovi, br. 10., 1978.

GAŠPAROVIĆ, Darko, *Pogodak u bit kamovskoga svijeta,* u: Hrvatsko slovo, Zagreb, 10. srpnja 1998.

GAŠPAROVIĆ, Darko, *O dramskom djelu Janka Polića Kamova*, u: Prolog, IX., br. 32., str. 9–17., Zagreb, 1977.

GAŠPAROVIĆ, Darko, *U traganju za kamovskim svijetom*, u: Frakcija, magazin za izvedbene umjetnosti, br. 10./11., str. 58–61, Zagreb, veljača, 1999.

GJURGJAN, Ljiljana, *Leone i Filip od modernističkoga do postmodernoga poimanja subjekta*, u: Republika, br. 49., Zagreb, 1993.

IVANIŠIN, Nikola, *Internacionalni okvir lirike J.P. Kamova*, u: Serta Slavica, str. 296–304., Muenchen, 1971.

IVANIŠIN, Nikola, *Lirika J. P. Kamova i njen nacionalni književno-historijski okvir*, u: Radovi, Razdio lingvističko-filološki, sv. 8., str. 101–125., Zadar, 1968./1969., 1969./1970.

JURIŠIĆ, Mirjana, *Kamov među svjetskim uglednicima*, u: Večernji list, godina XLII., br. 12.630., str. 14–15., Zagreb, 21. studenoga 1998.

MACHIEDO, Mladen, *Ekspozicija poticaja (Inozemni Kamov)*, u: Croatica, XVII., br. 24.-25., str. 7–45., Zagreb, 1986.

MACHIEDO, Mladen, *Kamov Abroad*, u: Most/The Bridge, 1-2, pp, 87–98., Zagreb, 1997.

MARJANOVIĆ, Milan, *Janko Polić Kamov,* u: Savremenik, II., br. 11., str. 702–703., Zagreb, studeni 1907.

MATOŠ, Antun Gustav, *Lirika lizanja i poezija pljuckanja*, u: Hrvatska smotra, II., knj. III., str. 547–551., Zagreb, prosinac 1907.

MATOŠ, Antun, Gustav, *Pierroti i clowni*, u: Hrvatska sloboda, III., br. 75., str. 1–2., Zagreb, 2. IV. 1910.

MATVEJEVIĆ, Predrag, *Krleža danas*, u: Revija, br. 1., Osijek, 1974.

MILANJA, Cvjetko, *Janko Polić Kamov,* u: Polić Kamov, Janko, *Pobunjeni pjesnik*, Konzor, str. 5–17., Zagreb, 1997.

MILANJA, Cvjetko, *Kamov i srce stvari*, u: Prolog, IX., br. 32., str., 34–38., Zagreb, 1977.

MILANJA, Cvjetko, *Miroslav Krleža i modernistička paradigma*, u: Republika, br. 49., Zagreb, 1993.

MILANJA, Cvjetko, *Uvod u „Isušenu kaljužu" Janka Polića Kamova*, u: Republika, XXXVI., br. 7.-8., str. 658–670., Zagreb, srpanj-kolovoz 1980.

NEMEC, Krešimir, *Femme fatale u hrvatskom romanu XIX. st.*, u: Forum, 1-2/1989.

NEMEC, Krešimir, *Hrvatski pripovjedači*, u: Hrvatski pripovjedači, ur. Davor Uskoković, str. 5–9., Mozaik knjiga, Zagreb, 2001.

NEMEC, Krešimir, *Squandering the Future*, in: Most/The Bridge, 1-2, pp. 157–162., Zagreb, 1997.

OGRIZOVIĆ, Milan, *Krležina lirika*, u: Savremenik, br. 5.-7., Zagreb, 1918.

PALJETAK, Luko, *Pjesma nad pjesmama Janka Polića Kamova*, u: Dubrovnik, XXIX., br. 3., str, 36–65., Dubrovnik, 1986.

POLIĆ, Nikola, *Iskopine*, u: Sabrana djela Janka Polića Kamova, sv. I.: *Pjesme. Novele i lakrdije*, ur. Dragutin Tadijanović, IP „Otokar Keršovani", Rijeka, 1956., str. 5–56.

POLIĆ, Nikola, *Lirika Janka Polića Kamova*, u: Kritika, II., br. 1., str. 17.-24; br. 2., str. 51–55., Zagreb, 1921.

SENKER, Boris, *Utjecaj Krleže na suvremenu hrvatsku dramsku književnost posljednjih četrdeset godina*, u: Mogućnosti, br. 28., 1981.

STUPIN LUKAŠEVIĆ, Tatjana, *Čovječanstvo i Leda. Kamovljeva komedija „Čovječanstvo" inkorporirana u Krležinoj „Ledi"*, u: Umjetnost riječi 3-4, , Zagreb, 2012., str. 203–212.

STUPIN LUKAŠEVIĆ, Tatjana, *Kamov, Čerina i Krleža,* u: Fluminensia 1, Rijeka, 2013., str. 59–74.

STUPIN LUKAŠEVIĆ, Tatjana, *Samostanske drame i Glembajevi.*, u: Croatica et Slavica Iadertina 9/2, Zadar, 2013., str. 433–439.

ŠICEL, Miroslav, *Janko Polić Kamov (1886.-1910.)*, u: Hrvatska književnost, str. 131.-133., Školska knjiga, Zagreb, 1982.

ŠICEL, Miroslav, *Krleža i hrvatska dramska tradicija*, u: Mogućnosti, br. 28., 1981.

ŠICEL, Miroslav, *Krležini hrvatski obzori u romanu „Povratak Filipa Latinovicza"*, u: Republika, br. 49., Zagreb, 1993.

ŠNAJDER, Slobodan, *Protokol za Kamova*, u: Pitanja, X., br. 5.-6., str. 49–55., Zagreb, 1978.

TADIJANOVIĆ, Dragutin, *O sabranim djelima Janka Polića Kamova*, u: *Sabrana djela Janka Polića Kamova*, sv. I., str. 461–467. (I.-III.) i 476–481. (IV. i V.), IP „Otokar Keršovani", Rijeka, 1956.

TADIJANOVIĆ, Dragutin, *Bilješke o Svesku prvom Sabranih djela*, ibid., str. 467–468.

TADIJANOVIĆ, Dragutin, *Bilješke o Svesku drugom Sabranih djela*, *Sabrana djela Janka Polića Kamova*, Sv. II., *Isušena kaljuža.* Ur. Dragutin Tadijanović, str. 343–349., IP „Otokar Keršovani", Rijeka, 1957.

TADIJANOVIĆ, Dragutin, *Bilješke o Svesku trećem Sabranih djela. Sabrana djela Janka Polića Kamova*, Sv. III., *Drame*. Ur. Dragutin Tadijanović, str. 317–325., IP „Otokar Keršovani", Rijeka, 1957.

TADIJANOVIĆ, Dragutin, *Bilješke o Svesku četvrtom Sabranih djela. Sabrana djela Janka Polića Kamova*, Sv. IV.: *Članci i feljtoni. Pisma*. Ur. Dragutin Tadijanović, str. 329–349., IP „Otokar Keršovani", Rijeka, 1958.

TADIJANOVIĆ, Dragutin, *Neobjavljeni sonet Janka Polića Kamova*, u: Globus, III., br. 122., str. 4., Zagreb, 13. VII. 1956.

UJEVIĆ, Tin, *Kamovljevi stihovi u parodiji, Po rubu polemike o „Hrvatskoj mladoj lirici"*, u: Narodni list, X, br. 2853., str. 4., Zagreb, 29.VIII. 1954.

UREM, Mladen, *Cedar libanonski u vrtu tete Pavice*, u: Vijenac, Matica hrvatska, Zagreb, br. 259., 5. veljače 2004.
UREM, Mladen, *Janko Polić Kamov i Dora Maar*, u: Vijenac, Matica hrvatska, Zagreb, br. 175., 16.11. 2000.
ŽIC, Igor, *Za tango su potrebna dvojica*, u: Književna Rijeka, br. 1, Rijeka, 2010., str. 21–36.
ŽMEGAČ, Viktor, *Miroslav Krleža – motritelj u glumištu života*, u: Glumište života, str. 5–21., Mozaik knjiga, Zagreb, 1997.

Izvori

KRLEŽA, Miroslav, *Dijalektički antibarbarus. Sabrana djela Miroslava Krleže*, priredio: Ivo Frangeš, Sarajevo, 1983.
KRLEŽA, Miroslav, *Glembajevi. Drame. Sabrana djela Miroslava Krleže*, priredio: Anđelko Malinar, Sarajevo, 1981.
KRLEŽA, Miroslav, *Iz naše književne krčme*. *Sabrana djela Miroslava Krleže*, priredio: Ivo Frangeš, Sarajevo, 1983.
KRLEŽA, Miroslav, *Legende. Sabrana djela Miroslava Krleže*, priredio: Anđelko Malinar, Sarajevo, 1981.
KRLEŽA, Miroslav, *Moj obračun s njima*. *Sabrana djela Miroslava Krleže*, priredio: Anđelko Malinar, Sarajevo, 1983.
KRLEŽA, Miroslav, *Novele. Sabrana djela Miroslava Krleže*, priredio: Anđelko Malinar, Sarajevo, 1982.
KRLEŽA, Miroslav, *Panorama pogleda, pojava i pojmova 1 – 5,* Jubilarno izdanje u povodu 80-te godišnjice života autora, izbor i obrada citata: dr. Anđelko Malinar, Sarajevo, 1982.
KRLEŽA, Miroslav, *Poezija*. *Sabrana djela Miroslava Krleže*, priredio: Anđelko Malinar, Sarajevo, 1982.
KRLEŽA, Miroslav, *Povratak Filipa Latinovicza. Sabrana djela Miroslava Krleže*, priredio: Anđelko Malinar, Sarajevo, 1980.
KRLEŽA, Miroslav, *Sa uredničkog stola*. *Sabrana djela Miroslava Krleže*, priredio: Ivo Frangeš, Sarajevo, 1983.
KRLEŽIJANA 1, A-LJ, glavni urednik: Velimir Visković, Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*, Zagreb, 1993.
KRLEŽIJANA 2, M-Ž, glavni urednik: Velimir Visković, Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*, Zagreb, 1999.
KRLEŽIJANA. BIBLIOGRAFIJA MIROSLAVA KRLEŽE, glavni urednik: Velimir Visković, Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*, Zagreb, 1999.
MATOŠ, Antun Gustav, *Dragi naši savremenici i druge polemike, Izabrana djela*, sv. IV., uredio: Dubravko Jelčić. „Tiskara Rijeka", Rijeka, 1990.
POLIĆ KAMOV, Janko, *Sabrana djela Janka Polića Kamova,* I. – IV. , Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 2000.
POLIĆ KAMOV, Janko, *Sabrana djela. Pjesme. Novele i lakrdije,* sv. 1., uredio: Dragutin Tadijanović, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 2000.

POLIĆ KAMOV, Janko, *Sabrana djela. Isušena kaljuža*, sv. 2., uredio: Dragutin Tadijanović, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 2000.
POLIĆ KAMOV, Janko, *Sabrana djela. Drame*, sv. 3., uredio: Dragutin Tadijanović, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 2000.
POLIĆ KAMOV, Janko, *Sabrana djela. Članci i feljtoni*, sv. 4., uredio: Dragutin Tadijanović, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 2000.

KAMOV, THE MEDITERRANEAN, IN KRLEŽA'S WORK

Summary

In a recognizable, significant, indisputable manner, the literary work of Janko Polić Kamov, the Croatian proto-avant garde writer, who anticipated the avant garde tendencies emerging within the European literary context, a Slav and a man of the Mediterranean, is reflected in a significant part of the literary work of Miroslav Krleža. To say this is not to diminish Krleža's contribution as the aesthetic foremost figure of Croatian literature but to draw attention to the bizarre, absurd truth of Kreža's lifelong ignoring and negating of Janko Polić Kamov's literature and personality. Through an intertextual and intermedial comparison of selected texts by Kamov and Krleža and by way of a new, different approach and through a studious analysis of established, biographical factual parallelisms between Kamov and Krleža, the article revalorizes and partially transforms the signifying discursive system of both authors. Through the two interdependent processes of uncovering the meaning and hermeneutically grasping the sense, the comparativist reading of Kamov and Krleža is argued to be an imperative for literary research. The thusly established sigifying system of Kamov's and Krleža's texts yields an inexhaustible semantic potential and a surprising transcoding which ultimately substantiates the claim that literature is a unique system of utterance, without substitute in the total, humanistic making of the world.

KEY WORDS: ***Janko Polić Kamov, Miroslav Krleža, Croatian literary classics, Croatian proto avant-gardist, literature, discourse, the absurd, negation, correspondence, hermeneutics, biography, revalorization, Vladimir Čerina***

RENESANSA NA ZADARSKOM PODRUČJU (JEZIK, KNJIŽEVNOST I KULTURA)

TRAGOM BESTIJARIJA KROZ *CVÊTЬ OT KREPOSTI* U *TKONSKOM ZBORNIKU*

Antonija Zaradija Kiš
Institut za etnologiju i folkloristiku
Zagreb

UDK: 821.163.42-97.09″15″
821.163.42.09″15″
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 11. 4. 2014.
Prihvaćen za tisak: 29. 7. 2014.

Književnu kompilaciju zooloških srednjovjekovnih spoznaja, poznatiju pod nazivom Bestijarij, ne poznajemo kao cjelovit rukopis u dosadašnjim znanjima o hrvatskoglagoljskoj književnosti. Premda je ova kompilacija najvažniji pisani prijenosnik čovjekove spoznaje o prirodi, a isto tako i poveznica s misliocima ranijih civilizacija, do nas nije stigla u cijelosti, ali nas nije niti mimoišla. O bestijariju kao najčitanijem pučkom zapadnoeuropskom srednjovjekovnom djelu, nakon Biblije, svjedoče nam sačuvani bestijarijski fragmenti u nekolicini glagoljskih rukopisa. S današnjega očišta oni su jedini putokaz koji nas navodi na spoznaju o poznavanju bestijarija kao književne vrste, odnosno želje glagoljaša za prirodoslovnim znanjem.

U korpusu hrvatskoglagoljske književnosti bestijarijske odlomke u najvećem broju prepoznajemo preko prijevoda čuvenoga renesansnoga pučkoga djela, *Fiore di virtù*. Ono nam je poznato kroz nekoliko hrvatskoglagoljskih zbornika, a jedan od njih je Tkonski zbornik (sign. IVa 120) iz prve četvrtine 16. stoljeća čiji je tekst u fokusu našega istraživanja. Zbornik zauzima posebno mjesto u sveukupnom korpusu hrvatskoglagoljske književnosti kako zbog pučkoga jezika i pučke namjene, tako i zbog njegove kulturološke važnosti u kontekstu širokoga raspona književnih žanrova. Među njima moralno-didaktički tekstovi poput *Cvijet od kreposti,* koji čitamo na fol. 67r-85r imaju posebnu prosvjetiteljsku i kulturnoanimalističku ulogu u isticanju odnosa između čovjeka i životinje. U našoj studiji usredotočit ćemo se, dakle, na bestijarijske fragmente, koji predstavljaju usporednice u tumačenju ljudskih vrlina i mana, s posebnim osvrtom na *Kapitol sedmi ot mira*.

KLJUČNE RIJEČI: ***bestijarij, Cvijet kreposti, dabar, glagoljica, mane, mir, Tkonski zbornik, vrline***

Uvodne napomene

Bogatom književnom glagoljaškom nasljeđu zadarskoga kraja pripada *Tkonski zbornik*, koji je od svoga pronalaska u 19. stoljeću otvarao mnoga pitanja koja su se ticala vremena njegova nastanka, predloška, autora itd. Njima su se ponajviše bavili Rudolf Strohal, Ivan Milčetić, Franjo Fancev,

Vjekoslav Štefanić, a među posljednjima Slavomir Sambunjak, koji je prvi u cijelosti objavio latiničku transkripciju zbornika uz dosad najpodrobniju uvodnu studiju (Sambunjak 2001).

Na temelju pak analize papira i vodenih znakova uspoređivanih s primjerima iz čuvena kataloga Charlesa Moïsea Briqueta iz 1907. godine: *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leurs apparition vers jusqu'en 1600*., Vjekoslav Štefanić uvjerljivo je zaključio da zbornik pripada početku 16. stoljeća, a tek jedan dio četvrtoga sveščića, u kojemu se nalazi i tekst naše studije, mogao bi pripadati samom kraju 15. stoljeća (Štefanić 1970: 29). To znači da bi *Cvijet kreposti*, odabrani tekst ove studije mogao biti i najstariji dio *Tkonskoga zbornika*.

Što se pak tiče mjesta nastanka rukopisa, ni ono nije pouzdano. Njegov pronalazak u benediktinskom samostanu na Ćokovcu nedaleko od Tkona rukopisu je u konačnici dao ime – *Tkonski zbornik*, po kojemu je poznat u hrvatskoglagoljskom književnom korpusu (Štefanić 1970: 35). Danas se Zbornik čuva u Arhivu HAZU pod signaturom IVa120.

Za naše je istraživanje rukopis značajan iz dva razloga:

1) jer pripada „zlatnom dobu hrvatskoga glagolizma", u kojemu se zapaža znakovit utjecaj zapadnih renesansnih književnih htijenja, odakle smo baštinili cijeli niz raznorodnih tekstova koji svjedoče o živome zanimanju glagoljaša za ondašnja književna zbivanja na zapadnoeuropskome, posebice talijanskome renesansnom prostoru;
2) jer čuva stariju hrvatsku inačicu iznimno popularnoga talijanskoga djela *Fiore di virtù* koje nastaje na razmeđu srednjega vijeka i renesanse, tj. početkom 14. stoljeća, što je i tema našega istraživanja.

Fiore di virtù, odnosno *Cvêtъ ot kreposti* jedinstveno je kompilacijsko djelo koje odražava interese novoga renesansnoga duha u kojemu zanimanje za čovjeka i njegovu narav zauzima posebno mjesto u književnosti. Kroz naglašeno antropocentrično očište zanimanje za okolinu u kojoj čovjek živi, odnosno za druga bića u njegovu okruženju, dolazi do posebnoga izražaja, jer se na usporedbama između sebe i drugih razvija nov pristup prema drugomu kao iskonskom i prirodnom. U tom smislu jača težnja čovjeka da izađe iz sputavajućih srednjovjekovnih nazora, da znanjem dosegne nove sfere spoznaje, referirajući se pritom na mudre prethodnike, potvrđujući time aktualne spoznaje i promišljanja o sebi. Upravo zbog takvih uzletnih i poticajnih smjernica *Fiore di virtù*, o čijemu se autoru dugo polemiziralo,[1]

[1] Autorstvo je pripisano benediktincu Tommasu Gozzadiniju koji je živio na prijelazu iz 13. u 14. stoljeće. Prvu podrobnu studiju o ovom djelu objavio je talijanski bibliotekar i erudit

postaje vrlo brzo jedno od najvažnijih talijanskih djela pučke književnosti s kraja srednjega vijeka. Modernitet ovoga djela razvidan je u ponovo otkrivenim znanjima antike što je vidljivo kroz citiranje misli antičkih filozofa, na kojima se grade suvremeni kriteriji obrazovanja i književnih ostvaraja u novom vremenu. Odjek višestoljetne popularnosti *Fiore di virtù* pronalazimo ponovo u 18. stoljeću (Corti 1959: 1) u jeku vjerskih sukoba između isusovaca i jansenista kada se novim tiskanjem *Fiore di virtù* djelu želi vratiti njegov izvorni oblik, narušen kroz mnoge inačice i prijevode, te istaknuti prvotna moralizatorska karakteristika posebice u obrazovanju mladih, što u predgovoru ističe svestrani talijanski humanist i erudit Giovani Gaetano Bottari (1689. – 1775.) (Pignatelli 1971.).[2]

Među najranijim europskim prijevodima *Fiore di virtù* izdvaja se hrvatskoglagoljski, koji pripada najstarijim slavenskim prijevodima uopće. Autor hrvatskoga prijevoda nam je nepoznat, što je u skladu sa srednjovjekovnim razmišljanjem naših glagoljaša koji „nijesu svoja književna djela napisali radi slave ovoga svijeta, već da si steknu zasluga i svojim književnim radom onkraj groba pred prijestoljem božjim, pa stoga nijesu pisci barem u najstarije vrijeme ni svojih duševnih proizvoda potpisivali. Oni su pisali samo takova djela, za koja su držali, da će promaknuti i unaprijediti ćudoredni odgoj hrv. naroda. Djelo je nastalo u narodu košto je nastala i narodna pjesma i pripovijetka, a nitko nije pitao za autora toga djela." (Strohal 1916: 8–9).

Smatra se da je *Cvijet kreposti* mogao biti preveden na hrvatski jezik krajem 14. ili na samom početku 15. stoljeća što potvrđuje najstarija do sada poznata čakavska glagoljska inačica talijanskoga djela koja se nalazi u *Vinodolskom zborniku* (sign. IIIa15) na fol. 50a-54b.[3] Nekoliko poglavlja *Cvijeta* sačuvano je u tek nešto mlađem glagoljskom rukopisu *Slavische Sammlung 368/3* (fol. 5b-10b), iz druge polovine 15. stoljeća, koji se čuva

---

Carlo Frati (1863. – 1930.) još 1893. godine u časopisu Studi di filologia romanza, da bi nekoliko desetljeća poslije istu problematiku produbila talijanska filologinja Maria Corti (Corti 1959. i 1960.).
Usp. http://archive.org/stream/studjdifilologia06toriuoft#page/n5/mode/1up

[2] http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-gaetano-bottari_%28Dizionario-Biografico%29/

[3] Nema točne datacije ovoga zbornika pa se u našoj književnoj povijesti razvila polemika oko njegova nastanka. Razvidno je prema paleografskim osobinama da rukopis nastaje tijekom dužega vremena, tj. od kraja 14. i do polovice 15. stoljeća te da se sastoji od tri sveska, koja su mnogo kasnije uvezana u jednu knjigu (Milčetić 1911: 213; Strohal 1916: 5; Štefanić 1979: 8-10). *Cvijet kreposti* se nalazi u posljednjem trećem svesku gdje se nalazi skromna bilješka o identitetu pisara, tj. o popu Ivanu iz Ledenica u Vinodolu. Na fol. 65b piše: *To pisa pop Ivan' iz Ledenic'. B(og)' mu pomagai i s(ve)ta Mariê amen'*(Strohal 1916: 5).

u Ljubljani (Milčetić1911: 231–232)[4] te u *Petrisovu zborniku* (sign. IV a 120) iz 1468. godine na fol. 27r-30v (Štefanić 1960: 361).[5] Ovi najstariji svjedoci hrvatskoglagoljskoga *Cvijeta kreposti* pokazuje brzinu širenja novih književnih dosega na našem prostoru, prepoznavanje njihove važnosti u novom vremenu i njihovo masovno prihvaćanje, posebice među glagoljašima čija su znanja oduvijek bila namijenjena i usmjerena prema puku. U tom smislu, s današnjega književnopovijesnoga očišta, valja istaknuti vrlo dobru filološku naobrazbu glagoljaša, koji djeluju na razmeđu kulturnih i filoloških sfera Istoka i Zapada, te njihovu potrebu da se slijede književni pomaci u vremenu, odnosno da se bude što bliže suvremenim kulturnim događanjima Zapada i naprednoj misli odakle je ona strujala upravo u doba nastajanja našega *Cvêta ot kreposti*.

Hrvatski filolozi o *Cvêtu*

Uz kritička izdanja staroslavenskoga kanonskoga korpusa (usp. Badurina-Stipčević 2011: 4–5), Vatroslava Jagića privlačile su književne posebnosti bilo da se radi o starini teksta, žanru ili nekoj tematskoj zanimljivosti, koje su ga vodile u potragu za filijacijskim odnosima predložaka s ciljem otkrivanja najdubljih književnih povijesnih izvorišta. Nije dakle neobično što se doajen hrvatske filologije u svojoj istraživačkoj znatiželji zanimao i za *Cvijet kreposti* koji pripada onoj hrvatskoj književnosti „što naliči neotkrivenu skrovištu i neiskopanu bogatstvu; onomu pak, za što se već kojekako i znade manjka jedinstvena misao, koja će pojedine česti okupiti i spojiti" (usp. Jagić 1948: 467). U studiji *Prilozi k historiji književnosti naroda hrvatskoga i srpskoga* u kojoj Jagić objavljuje tekst *Cvijeta* iz rukopisnoga Dubrovačkoga zbornika iz 1520. godine i Posilovićeva tiskana prijevoda iz 1646. godine (Jagić 1868: 67–78), naglašava: „Da bi se podpuno shvatila važnost ovakieh knjiga, gdje se radi o izvoru narodnieh priča, valja nam još i to na um uzeti, da su one

[4] Na dvolistu zbornika iz 15. stoljeća iz Berčićeve zbirke u Sankt Peterburgu moguće je naslutiti tragove bestijarija, odnosno *Cvijeta kreposti* (usp. Vjalova 2000: 72).

[5] Uz dubrovački ćirilički rukopis *Libro od mnozijeh razloga* iz 1520. godine koji sadrži *Cvijet kreposti* valja istaknuti i najmlađi prijevod *Cvijeta* iz 18. stoljeća bosanskoga franjevca Pavla Posilovića (1597.-1657.) koji je u dva navrata tiskan bosanicom, 1647. i 1701. godine, a potom i latinicom 1712. i 1756. godine. Jedina srpska, a ujedno i najmlađa južnoslavenska verzija *Cvijeta* pod naslovom *Cvijet Dobrodjeteli* Vićentija Rakića (1750.-1818.) izdao je tek 2012. godine Željko Đurić pod naslovom *Zaboravljene knjige: Fiore di virtù u prevodu Vićentija Rakića.*

u svoje doba mnogo čitane bile, jer su pisane za narod, čistom narodnom prozom...“ (Jagić 1868: 67). U to doba Jagić je tek naslućivao talijanski predložak, a o njegovu postojanju i doznao „prijateljskom pomoći g. dra. Bogišića“ (Jagić 1868: 68), no primjerka *Fiore di virtù* nikad nije imao u rukama. U tom smislu Jagić piše: „Kad bih imao talijanski original pri ruci, lako bi mi bilo reći, koje je pripoviedanje vjernije prema originalu, da li ovo kraće rukopisno ili ono prostranije Posilovićevo.“ (Jagić 1868: 69). U Jagićevim je istraživanjima razvidno da se on nije pretjerano zanimao za prirodoslovna znanja, koja naziva *mistični naravopis* (Jagić 1868: 72), tj. da ga nisu zanimala ishodišta i filijacijski odnosi, smatrajući da su za nastajanje takvih prijevoda „svakojako valja da su bile osobite okolnosti i razlozi“ (Jagić 1866: 124). Nije ga, dakle, posebice zanimao odnos *Fiziologa, Bestijarija* i *Cvijeta kreposti* pa ni znanje „kojega se težnja u tome sastoji da na osnovu Biblije tumači razna svojstva životinja kao simboličko ogledalo za čovjeka, osobito da nadje u raznih životinja takovieh vlastitosti, koje bi se mogle protezati na Isusa i njegovu crkvu.“ (Jagić 1868: 72). Iako su Jagićevi zapisi o filološkom prirodoslovlju vrlo skromni, posebice oni koje iščitavamo kroz njegov prilog o *Cvijetu kreposti*, pionirski pak komentari otvaraju putove novim spoznajama na temelju novih rukopisa.

Tek nakon pola stoljeća, 1910. godine, Rudolf Strohal, marni sakupljač glagoljaške književne riječi držeći „da se je umjetna knjiga gojila kod nas znatno prije ovih pjesnika (ranije je u tekstu spominjao Marka Marulića, Šiška Menčetića, Đoru Držića) i to pjesnička i prozaična“ (Strohal 1910: 7), objavljuje tzv. tkonsku verziju *Cvijeta kreposti* u maloj knjižici *Poučni članci iz starohrvatske glagolske knjige*, koju je izdalo Hrvatsko društvo za pučku prosvjetu.[6] Sljedeće 1911. godine o *Cvijetu kreposti* kratko čitamo u glagoljskoj bibliografiji Ivana Milčetića (Milčetić 1911: 290–296). Ovoj zanimljivoj moralnodidaktičkoj temi Strohal se ponovo vraća 1916. godine objavljujući *Cvêt vsake mudrosti. Najstarije hrvatsko umjetno sačuvano književno djelo iz 14. vijeka.* U njemu je tekst iz Tkonskoga zbornika poslužio kao filološka usporednica u kritičkom aparatu temeljnoga i najstarijega teksta *Cvijeta* iz Vinodolskoga zbornika (sign. IIIa 15). O zanimljivosti *Fiore di virtù* koji se „u celoj gomili ... doktriniranih dela ipak jako izdvaja“ (Kolendić 1923: 135) pisao je početkom 20. stoljeća Petar Kolendić zaitrigiran ranim glagoljskim verzijama djela, a posebice neizvjesnim mjestom nastanka glagoljskoga teksta za koji predlaže benediktinski samostan sv. Nikole u Omišlju „koji je još u 13. veku dao toliko vitalnoga impulsa u rešavanju pitanja upotrebe

[6] Čini se da je ova knjižica pobudila veliko zanimanje početkom 20. stoljeća jer se danas jedan primjerak može naći jedino u Zagrebu u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici.

glagoljice" (Kolendić 1923: 137–138), tj. legalizaciju njezine uporabe u bogoslužju (Bolonić i Žic Rokov 2002: 152).

Na temelju najstarijih uvida u istraživanje glagoljske inačice *Cvijeta kreposti*, razvidan je i uspon hrvatske filologije i njezin sve veći interes za sustavnijim pristupom pučkoj književnosti i njezinoj ne samo prosvjetiteljskoj namjeni već i onoj zabavnoj, koja bi na što zanimljiviji način trebala predočiti psihološka stanja čovjeka, odnosno njegove vrline i mane koje je i danas katkad teško objasniti. Navedene studije pokazuju da se nije zadiralo u podrobnu tekstološku raščlambu *Cvijeta kreposti* već se djelo promatralo u cijelosti s tekstovnim usporednicama. Tekstološki pristup podrazumijeva ponajprije analizu talijanskoga temeljnoga djela i njegovih inačica, koje niti u talijanskoj filologiji nisu dostatno filijacijski istražene pa je i traženje našega izvornika još uvijek nejasno,[7] kako je zaključio početkom 20. stoljeća Petar Kolendić, razmatrajući predložak Posilovićeve varijante te pritom sugerirajući jedan talijanski rukopis iz Siene (sign. MS I. II. 7) (Kolendić 1923: 139; Puccetti[8]), dok se Milan Rešetar priklanjao mletačkoj inačici iz 1485., odnosno 1518. godine (Rešetar 1933: 27–29), a Dragutin Prohaska rimskom izdanju iz 1515. godine koji je tiskana inačica najstarijega rukopisnoga predloška (tzv. vatikanska inačica) iz 1387. godine (Prohaska 1911: 107–108 prema Knezović 2001: 25).

Cvijet kreposti otvara, dakle, mogućnosti raznovrsnih književnih, jezičnih, filozofskih, teoloških, ali i prirodoslovnih istraživanja, koja mogu dati važne i zanimljive spoznaje poput najnovije studije iz 2012. godine Darije Gabrić Bagarić: *Fiore di virtù i životinje*. Pojavnost životinja u *Cvijetu kreposti* otvara sagledavanja zooloških znanja, pa je na tom tragu glagoljski tekst privukao i našu istraživačku znatiželju.

Bestijarij u *Cvijetu kreposti*

U istraživanju životinja u *Cvijeta kreposti* važno je polazište srednjovjekovni bestijarij koji ima bogatu višestoljetnu povijest (Vermeille 2006.). Vrijeme je njegove popularnosti istovremeno i vrijeme njegove zabrane te je upravo zbog toga ova zoološka kompilacija, koja je izrasla

[7] Unatoč neistraženosti ovoga djela malo je onih koji požele sustavnije proučavati *Cvijet kreposti* zbog njegove kompleksnosti, već se sporadične studije bave samo citiranjem svega do sada rečenoga (Knezović 2001: 17-18), zaboravljajući pritom ključne studije – ishodišta naših znanja o *Cvijetu*, a o kojima smo govorili u prethodnom poglavlju.

[8] www.pecob.eu/flex/cm/pages/ServeAttachment.php/L/.../BLOB:ID=3358

na grčkom Fiziologu (Zucker 2005: 12–44), od svoje pojavnosti u 13. stoljeću bila posebno tražena. Vrijeme je nastajanja bestijarija također i vrijeme nastajanja egzemplarskih kompilacija čija se primjena od usmene pripovjedne razine preko usmene (zapisane) propovjedne razine, obje namijenjene najširim masama, prenosi i u *Cvijet kreposti* – najtraženiju kasnosrednjovjekovnu moralizatorsku prozu. Kompleksnost djela, a time i njegova posebnost, sastoji se u psihološko-književnopovijesnoj kompilaciji. Od poznata nam 41 poglavlja (izvorno ih je bilo 35) koji razmatraju ljudske vrline ili mane, hrvatskoglagoljska varijanta sadrži sveukupno 28 poglavlja. Svako poglavlje po uzoru na talijanski izvornik započinje definicijom vrline ili mane nakon čega slijedi odlomak iz bestijarija, koji određenu ljudsku narav uspoređuje s ponašanjem neke životinje. Hrvatskoglagoljski tekst započinje sintagmom *i more se primeniti* (npr. žalost, škrtost, strah itd.) *k…* Zatim slijedi cijeli niz sentencija čuvenih filozofa ili crkvenih otaca koje govore o spomenutoj vrlini ili mani. Poglavlje završava prilikom ili egzemplom koji služi kao ilustrativna potvrda navedenih izreka i primjera iz životinjskoga svijeta. Poruka ovako opširnoga tumačenja vrline ili mane nastoji običnomu čovjeku što više predočiti njega samoga i njegove postupke, ali isto tako i preduhitriti manifestaciju mane kao grijeha. *Cvijet kreposti* je, dakle, rasadište znanja o samom čovjeku u stvaranju dobrih međuljudskih odnosa.

Bestijarijska introdukcija posredno podsjeća na Bibliju, naše znanje o njoj, pitajući nas koliko doista živimo sa Svetim pismom i podsjećajući čovjeka na prvu knjigu o postanku svijeta (Post 1,22–27) u kojoj se ističe da je životinjski svijet nastao prije čovjeka, što nameće misao o obvezatnom uvažavanju života i naravi životinja, jer se u njima u konačnici ogleda i sam čovjek. Životinja je poput zrcala koje je Bog darovao čovjeku a koji, prema riječima francuskoga filozofa Blaisea Pascala (1623.-1662.), nije ni anđeo ni životinja, ali je u srednjem vijeku vrlo svjestan svoje pripadnosti i jednom i drugom (usp. Le Goff 2008: 182).[9] Tu valja tražiti i polazište razmatranja srednjovjekovnoga odnosa čovjeka i životinje i traženja odgovora na krucijalno pitanje koje se neminovno postavlja, a to je: što je čovjek životinji, a što životinja čovjeku?[10] To pitanje počiva

[9] Srednjovjekovnu vezu između čovjeka i životinje valja tražiti i u životinjskom nazivlju koje je osmislio sam čovjek jer je Gospodin tako htio da bi među vrstama uspostavio bliskost, a čovjeku nametnuo odgovornost prema životinji, tj. da se brine i skrbi za nju (usp. Schroeder 2000.).

[10] To je ujedno i podnaslov knjige Nikole Viskovića *Kulturna zoologija: što je životinja čovjeku i što je čovjek životinji*, Zagreb 2009.

na pretpostavci da antropomorfizam životinje odgovara zoomorfizmu čovjeka (Visković 1996: 34–39).

Bestijarij kao književnu kompilaciju zoooloških srednjovjekovnih spoznaja ne poznajemo u hrvatskoj srednjovjekovnoj književnosti, već je „taj spis hrvatskoj književnosti poznat tek u fragmentima" (Hercigonja 1975: 417) iz čega je razvidno poznavanje žanra i književnoga djela. I kao što u cijelosti nemamo sačuvanu hrvatskoglagoljsku Bibliju (Badurina Stipčević 2010.), tako ne poznajemo ni „životinjsku Bibliju", premda je riječ o dvjema najčitanijim i najpopularnijim knjigama europskoga književnoga srednjovjekovlja u rasponu od 12. do 15. stoljeća. Doduše, jedna je knjiga sveta, a druga zabranjivana, no obje zbog toga masovno prepisivane i na razne načine kompilirane. Za rekonstrukciju pretpostavljenoga hrvatskoglagoljskoga bestijarija ili neke kraće životinjske kompilacije istraživanja tek predstoje, ali ipak valja istaknuti dva nezaobilazna pionirska rada koja se bave ovom tematikom: *Tragovima srednjovjekovnoga bestijarija u Hrvata* Amira Kapetanovića i *Fiore di virtù i životinje* Darije Gabrić-Bagarić. I kao što se iz dosadašnjih proučavanja može zaključiti da hrvatskoglagoljski biblijski prijevod potječe iz različitih razdoblja i različitih tekstovnih izvora s Istoka i Zapada (Badurina Stipčević 2010: 383–398), tako se i iz bestijarijskih pabiraka naziru različita izvorišta opisa životinja. Ona se naslanjaju na slavenske prijevode Fiziologa (Novaković 1879: 181–203; Belova 2000.; Stojkova 2012.),[11] na čijim je grčkim osnovama izrastao i zapadnoeuropski Bestijarij, ali i na mlađe, latinske, odnosno talijanske prijevode ne samo Bestijarija već i *Cvijeta kreposti*, koji se u mnogim „kapitulima" uvelike oslanja na Bestijarij.

Bliskost i različitost između čovjeka i životinje, privrženost i strahopoštovanje, monstruoznost i ljupkost razmatra se od davnina. Tako je životinja od starih civilizacija, posebice egipatske (Visković 1996: 45–54), pa preko antike i Fiziologa, do srednjega vijeka i Bestijarija, a potom i do *Cvijeta kreposti* nositeljica spoznaje ljudskih vrlina i mana kroz čiju se zoomorfizaciju čovjek predstavlja samomu sebi, otkrivajući „koliko je snažno i duboko životinjsko nasljeđe u čovjeku" (Lorenz 1989: 65; usp. Visković 1996: 35). Time se apostrofira etičko promišljanje o vrlinama i manama s ciljem dosezanja „blaženstva u skladu s prirodom", jer je čovjek

[11] Istraživanja su pokazala da slavenske tekstove o životinjama valja promatrati na temelju kompilacije tzv. drugoga tipa rukopisa grčkoga Fiziologa poznatijega kao „bizantijskoga" ili „pseudoepifanijskoga" te trećega „pseudobazilijskoga" tipa, koji su se vrlo brzo širili slavenskom Europom već od 11. stoljeća (Perry 1941: 1074-1129; Zucker 2004: 14-16). O tomu svjedoči bugarska, ruska (Mirandola 2001.) i češka redakcije Fiziologa (Štefanić 1969: 342) te srpska pod naslovom *Slovo o veštih i hodeštih i leteštih* (Novaković 1879:190).

dio „deističkog univerzuma i mora slijediti Prirodu“,[12] kako je u svojoj filozofiji, čija je zadaća da odgaja i istražuje vrline, isticao, u *Cvijetu* često spominjani Senaka (4. pr. Kr. – 65.). Uz naglašeni etički i moralni aspekt ljudske naravi, bestijarijski odlomci u *Cvijetu kreposti* pronose poruke Prirode s jedne strane, ali i vjerovanja starih civilizacija i nestalih kultura, koje su iznjedrile životinjske kultove. Kroz njihove se likovne i književne ostatke održava kontinuitet zaboravljenih spoznaja i mudrosti starih svjetova u kojima je percepcija životinjskoga svijeta posebno istaknuta i uzdignuta do božanstava jer „strah i divljenje pred prizorima animalne moći i plodnosti mogli su utjecati na rađanje onoga shvaćanja *ljepote* i *savršenstva* koji čovjeka ushićuje i tjera na pokušaje da te prizore *magijski* i *umjetnički* prisvoji“ (Visković 1996: 41). I oni su doista prisvojeni u *Cvijetu kreposti* i utkani u poglavlja iz kojih vrvi mudrost i znanje, koji se uprizoruju kroz lik životinje i njezinu narav čime središnjom postaje zoomorfizacija čovjekove naravi.

Životinje u *Cvijetu kreposti*

Tablica koju prilažemo ovoj studiji sadrži transliterirane tekstove[13] opisa svih životinja iz *Cvijeta kreposti* iz Tkonskoga zbornika, uz već ranije istraživane tekstove dvaju starijih glagoljskih rukopisa, čime se nastavlja započeti rad na mogućoj rekonstrukciji pretpostavljenoga hrvatskoglagoljskoga bestijarija. U tom smislu ova je studija nastavak već ranije započeta istraživanja, koje je djelomice predstavljeno u radu *Bestijarijski pabirci u akademijinim rukopisima IVa 48 i IIIa 15* na međunarodnom znanstvenom skupu *Hrvatsko glagoljaštvo u europskom okružju,*[14] održanom u Krku 5. – 6. listopada 2012., a čije je tiskanje u tijeku.

[12] http://www.onelittleangel.com/sagesse/citations/seneque.asp?level=1

[13] Transliteracija glagoljskoga teksta učinjena je prema ustaljenim principima transliteracije koja se danas provodi u paleoslavistici. Posebni znakovi obilježeni su na sljedeći način: jat = ê, đerv = ĵ, šta = ĉ, poluglas = ъ ili apostrof. U okruglim zagradama su razriješene kratice, a u uglatim su rekonstruirani nečitljivi ili nepotpuni dijelovi teksta. Interpunkcija je zadržana kao u originalu, a dvije kose crte // označavaju kraj retka u rukopisu.

[14] Skup je održan u povodu 110. obljetnice Staroslavenske akademije i 60. obljetnice Staroslavenskog instituta iz Zagreba.

ŽIVOTINJA	**III a 15 Vinodolski zbornik** *Cvêt vsake mudrosti*	**IV a 48 Antoninov konfesional** egzempli	**IV a 120 Tkonski zbornik** *Cvêt od krêposti*
BAS BASILIK (bazilisk) **grč.** βασιλεύς **lat.** *Regulus, (Baselico, Basiliscus, Cocatris, Cockatrice, Kokatris, Sibilus)* Strohal, str. 23–24	*I primêniti se more tvr'dost' k' basiliku ki po//gledom' č(lovê) ka umori ot velike tvrdosti ka e// v nem' a nigdare nima nied'ne m(i)l(o)sti v' se//be i tolik' čemer' e(stь) v nem' da d(a) h(o)mь svo//im' ususi i drêvo i zeliê ot velika čem//era·* Fol. 52c/9-14		*Primenit//i se more tvrdost k **basiliku** ki pogledom// č(lovê) ka ubie ot velike tvrdosti ka e v nem// a nigdare nema ni edne milosti v sebe i to//lik čemer est v nem da duhom svoim usu//ši drevo i zeliê ot velika čemera* *kapitul 10* Fol. 76v/13-18
DIVJI OSL (divlji magarac) **grč.** ὄνος **lat.** *Asinus,(Ane, Asellus, Onager)* Job 39,5		*K(a)p(i)t(ulь) o div'emь oslê// Pišet se va iovê kto pusti div'e osle v slo// bod' biti// pismo reče o div'em' oslê êko vsemu//stadu svoemu pastir' est' i ače rodit se muž// aski pol' to umoret ga egda sastarêet se to ed//nogo mesto sebe ustavit' sêmeni// Patr'êrsi spasena// sêmene iskahu ap(osto)li razumnih' sinov' ta rêč' vêrnih'// ljudi·* Fol. 98v/34-99r/8	

DIVJI VOL (bivol) **grč.** βοῦς **lat.** *Bos (Taurus)*			*Hantavost//* *primeniti se more* *k **volu divjemu** da* *po// naturi kadi vidi* *neku reč črvlenu//* *teče na nu kako* *hantav na kada* *lovci// hotet loviti* *obleku se v črvleno//* *a videči vol teče za* *nimi oni se za// drevo* *zakriju a on ot velike* *hantavo//sti tako* *močno udri v drevo* *da omlejet// a tada* *ga ubiju* *kapitul 15* Fol. 80r/26-80v/8
EHINDA **grč**. ἔχιδνα **lat**. *Viper*		*K(a)p(it(u)lь o ehindi·* *Pismo reče o ehondi* *(!) êko mužko lice* *imat' muž a žena že//* *nsko usti že ishodita* *i požret' od semene* *že na//rastu že v črêvi* *dêti pregrizet' dête* *črêvo ma//terino i* *izlêzet'// I skozê to* *da ubiice roditel'//* *svoih' sut' dobro ubo* *priloži ivan' krstitel'* *pari//saêe k ehindi* *êkože ubiêet' ehinda* *mater' svoju têm'* *e// obrazom izbiše* *parisêi i razumnie* *oce i pr(o)r(o)ke* *g(ospodin)a naše//* *ga is(u)h(rьst)a pritča* *gl(agole)t' kako* *ubêžim' od gredučee* *muki//oci i materi* *živut' va vêk vêka a* *sini umrêše·* Fol. 99r (90r)/8-17	

KAČA (zmija) **grč.** ὄφεις **lat.** *Serpens*		*K(a)p(i)t(ulь) o ka[či]* Fol. 99r (90r)/17	
KAKANUŠINA (kukavica) **grč.** δειλός **lat.** *Cuculus*			*I more se primeniti zavidošč//* ***kakanušini*** *ka ima toliku zavidošč// kada vidi mladiče svoe da su tlsti// da e toliko bie dokole vidi da omadl//jut* *kapitul 6* Fol. 72r/3-7
KALADRIN (ševa) **grč**. χαραδριός **lat.** *Caladrius, (Caladres, Caladrio,Calandre, Calandrius, Calatrius, Caradrius, Charadrius, Kaladrius, Kalandria)* Strohal, str. 12	*a ta ljub(a)v' se more prim//ênіti k' ed'noi p'tici imenem' kalad'rin ka(d)// ju č(lovê)kь pr'nese pr(ê) dь nemočnika ako ima umrêt//i obrati gl(a)vu ot nego ako li ima živ' biti// obrati se k' nemu· i ot nego otime vs(a)ku nemo//ĉ·* Fol. 50a/17-24		
KAŠTURAN (dabar) **grč.** κάστωρ **lat.** *Castor*			*I more se pri//meniti mir ka ednomu zverete imenem* ***kaštu//ran*** *zač videĉi kada ga lovci love//će puêju a to e nega ist radi zač isti// ego velmi prude nemočnikom i ot nih se čini// dobra lekariê on mir hoteĉi otgrize// isti svoi tree na puti povrže a lovci e// naidu tr ga puste s mirom* *kapitul 7* Fol. 74r/18-25

KAVRAN (gavran) **grč.** κόραξ **lat**. *Corvus, (Corax, Corbeau, Corbell, Corbellot, Corbiau, Corvo)* Strohal, str. 19	*ž//a[l]ost' primêniti se more k' kavranu z(a)čь videĉi ml(a) diĉe da su se bêli polegli ža//los'tan' e vele mnêjuĉi da ml(a) diĉi nêsu// nega togo r(a)di z(a)čь t(a)ko č'rni nêsu k(ako) e o(nь)// i ne da imь piĉe dokole pera ih' ne oč'(rь)nêju· Oĉe nê ptica pod' nebom' ka se veĉe žalo//s'ti· od kavrana kada mu ml(a)diĉe v'zmu·* Fol. 51c/31-51d/6		*Žalost primeniti se more **kavranu**// zač videĉi mladiĉe da su se beli// polegli žalostan est velmi mnejuĉi// i pomisleĉi da mladiĉi nesu nega to//go radi zač tako črni nesu kako e on i ne da// im piĉe dokole pera ih ne očrni oĉe ne plti// pod nebom ka se veĉe žalosti ot kavrana// kada mu mladiĉe vazmu* *kapitul 6* Fol. 73r/13-20
KRT (krtica) **grč.** σκάλοψ **lat**. *talpa*			*I primeniti se more laž **krtu** ki pod// z(e) mlu prebiva i nema očiju a kada pride// na svetlo tada umre* *kapitul 21* Fol. 82v/5-10
LAUPAPA, EPOPSA (pupavac) **grč.** ἔποψ **lat.** *Hupupa, Epops, (Epopus, Hupe, Hupelot, Huppe, Upupa)* Strohal, str. 23		*Pismo reče ki zlo čtet' oca ili mater' semr'tiju da umr// et' est' ptica epopsa egda sastarêet se čeda is//trzajut' per'e roditelju svoemu i budeta gola i polo// žet' iju v gnêzdo kako mladêju i rek(u) t' ima kako vi tru// dista se krmêĉi nas' tako i mi da stvorimo vama Prot//ivu semu da to po šimonii nerazumni č(lovê) ci tvoret' i ne hote// roditel' svoih' ljubiti·* Fol. 98v (89v)/28-34	*milost primeni//ti se more ka ednoi ptici imenem **lau**//**papa** videĉi da otac i mati sta// ri esta i videĉi da sta zgubila// zrak i letati ne umĵeta i ne vidita// kako nih mlada detca učine edno lepo// gnezdo i onde im piču nose i potom izna//mu oči ih i oskubu pera ih i tako po nature// budut videti i letati* *kapitul 9* Fol. 75v/19-76r/2

LAV (lav) **grč.** λέων **lat**. *leo*			*I to primeniti se more// k* ***lavu*** *ki vsagda spi otvrstima oči//ma na kada čue da ga lovci iču beži// pokrivajuči očasom sled svoi da bi ga// po sledu ne poznali i ne našli na kada le// vidi da uteči ne more krepko meju nih poide// prez niednoga straha i udrži se močno* *kapitul 22* Fol. 83v/4-10
MEDVED (medvjed) **grč.** αρκούδα **lat**. *Ursidae*			*i gnev primeniti se more k* ***medved[u]//*** *ki vele rad je med i hoteči izlaziti [z]// uli pčele okolu nega upadaju medved// med pusti tere poide za onu pčelu ka ga// uje i tem zakonom hote êti vse ot velika// gneva ni edne êti ne more* *kapitul 8* Fol. 75r/3-8
MORSKA VILA (sirena) **grč.** Σειρήνα **lat.** *Sirena, (Seraine, Sereine, Serena, Serina, Syrena)* Strohal, str. 29	*i primêniti se more las'tivi// k' vilê mor's'koi ka e ot pasa niže riba· a [ot]// pasa više e(stь) k(ako) dêvoika prekras'na·// v(a)zdê prebiva v' mêstê kadê l(judi) pr[e]//bivaju ona t(o)liko lêpo poe da l(judi) ot ve[like]// ž(e)le pous'nu tada e potopi·* Fol. 53b/5-10		*I primeniti se more la//* *stivi k* ***vile morskoi*** *ka e ot pasa niže// riba a ot pasa više est kako d(ê)voika prekra//sna i vazda prebiva v meste kade ludi// prebivaju na toliko lepo poe da ludi// ot velike žele pousnu a kada pousnu// tada e potopi* *kapitul 14* Fol. 79v/19-25

MRAV (mrav) **grč.** μερμήγκ **lat.** *Formica, (Formi, Furmi)* Strohal, str. 35	i *to primêniti// se more k' mravu ki vse lêto zbira// o čem' bi zimê bil' živ' pomisleĉi kai// e(stь) lêto ali zima· Oĉe žito ko more zbr//ati precêpie vsako zr'no na pol' boeĉi [se]// da pod' z(e)mlju ne bi proraslo ili s'habilo· to čini po nature·* Fol. 53b/27-32		
ORAO (orao) **grč.** ἀετός **lat.** *aquila* Strohal, str. 25	*I to* (prostranost) *se primên[iti]// more k' or'lu ki e naiprostranêi ptiĉ'// n(e)b(o)mь· z(a)čь ne more biti toliko lačan' ka[da]// ča ulovi· udêli ptiĉem' ke su okol[u]// nega a navlačno onêm' ke se pitati [ne]// mogu· i zato malokrat' e prez'// ptic'// [oko]lu nega·* Fol. 52b/10-16		*I to// se primeniti more ka **orlu** ki e naiprostra//nei ptiĉ pod nebom zač ne more biti toliko// lačan kada ča ulovi udeli pticam// ke su okolu nega a navlačno onem ke se pita//ti ne mogu i zato malo krat je brez ptic// okolu nega* *kapitul 11* Fol. 76r/21-77v/2
OREBICA (jarebica) **grč.** πέρδιξ **lat.** *perdix*			*I primeniti se more istina k **orebi//cam** zač edna drugoi êê krade na ka se pole// gu po naturi po penju vsaka pozna mater svoju// i poteče k noi tako e ot istini* *kapitul 21* Fol. 81r/21-81v/1
PETEH (pijetao) **grč.** ἀλέκτωρ **lat.** *gallus* Strohal, str. 18-19	*I more se primê//[nit] i veselie k' petehu ki poe v' dne i v' noĉi·//[n]a s'klada veselie svoe na vr(i) mena·//[i ne] veseli se bez'um'no ni prêko pr(a)vdi·* Fol. 51c/5-8		*I more se premeniti vese//lie k petehu ki poe va dne i v noĉi nar// sklada svoe veselie na vrimena I ne// veseli se prez umno ni preko pravdi* *kapitul 6* Fol. 72v/9-13

PINIKOS (feniks) **grč.** φοῖνιξ **lat.** *Phoenix, (Feniex, Fénis, Fenix)*		*Pinikos' ima ·b· (=2) krili vzemlet bo ta pečat' g(ospod)a naš//ega is(u)h(rьst) a snide bo s nebes' na zemlju obê krilê imêe// voin' dobrih' Ta reče učenie blagih' da i mi k nemu pri(?)//a(?)cimo naše molitve vzdajuče duševno// žitiem' dobrim·* Fol. 98v (89v)/23-26	
SLAVIĆ (slavuj) **grč**. ἀηδών **lat.** *Luscinia, Philomela, (Lousegnol, Lucina, Rosignol)* Strohal ZNŽO str. 64	*Slavičь e(stь) malahta// p'tica· da v(e)liko žel'//no poetь· i sikovь z(a) k(o)nь i//ma· K'da sl(a)vičь oče pêt//i· sede oposrêdê drê// va zelona· i v(e)l(i) ko žel'no // počne pêti· ž'meči očim//a svoima i čudeči se g//lasu svomu· Z'miê nepr//iêt(e)lь ego e(stь)· K'da z'miê s// liši ga pojuči· pop'lzi// po drêvê k nemu i požre//t' ga· Slavičь razumê//et' se vs(a)ki živuči v'// želi sega vêka· Z'mi//ê razumê ot' se d'êv(ь) lь·// I k(a)ko sl(a)vičь ž'mi k'da poe·// t(a)ko i bezum'ni gr(ê)šnikь i//mêe vesele sega v(ê)ka// zabude b(og) a svoga· I z//atvori oči svoi ot nega·// I t'gda d'êv(ь)lь pride i ê//me ga i popela ga v mu//ku vêč'nuju·* Fol. 46a/12-46b/1		

VL'K (vuk) **grč.** λύκος **lat.** *lupus* Strohal, str. 27-28	*I primê//niti se more to pokazanie k' vl'ku ki k(a)da// gre nêki dobitak' popasti a nêka noga mu// s'grêši· da kamikom' ili nêčim' gane o(nь) nogu// onu zub'mi popade i têm' z(a)k(o)nom' nakaže·* Fol. 53a/3-7		*I primeniti se more to pokazanijе// k **vlki** ki kada gre neki dobitak popasti a ne//ka noga mu sagreši da kamikom ili nečim gane// nogu onu zubmi popade i tem zakonom ju naka//že* *kapitul 13* Fol. 79r/12-16
ZEC **grč.** λαγωός, κουνέλι **lat.** *Cuniculus* Strohal, str. 42	*I pr//imêniti se more strah' k' zecu ki e naiveče// strašliva rêč' ka e pod' nebom' z(a)čь budući// v gvozdê ako vêt(a) r' vêju g(r)ane oče se boi·* Fol. 54a/22-25		*I more se primeniti strah// k **zecu** ki e naiveče strašliva reč ka e pod// nebom zač budući va gvozdi ako vatar// veju gane ošče se boi* *kapitul 23* Fol. 84v/3-6
ŽABA KRASTAVA (krastača) **grč.** βάτραχος **lat.** *rana* Strohal, str. 26	*I primêniti se mo// re s'kar'sa k' žabê kras'tavoi kada z// lêze z(e)ml(e) tre pride v vodu boeči se d//a voda poman'ka ne zlêze rada iz' vo// de i togo r(a)di su t(a) ko krastave·* *Fol. 52c/29-52d/1*		*I primeniti se more skarsost k **žabi// krastavoi** kada zlazi z(e)mle tere poide// va vodu boeči se da vode pomanka ne izlize// rada iz vode i togo radi se tako krastavi* *kapitul 12* Fol. 78r/23-78v/2

U *Cvijetu kreposti* iz *Tkonskoga zbornika* susrećemo sljedeće životinje koje simboliziraju vrline i mane:

- **Ptice:** kukavica (kakanušina) / zavist; pijetao (peteh) / veselje; gavran (kavran) / žalost; pupavac (laupapa) / milosrđe; orao / darežljivost; jarebica (orebica) / istina;
- **Zvijeri:** medvjed / gnjev; vuk (vlk) / poučavanje; lav / snaga;
- **Vodozemci:** krastača (žaba krastava) / škrtost; dabar (kaštiran) / mir;
- **Mitološke:** bazilisk / okrutnost; sirena (vila morska) / zavodljivost;
- **Ostale:** divlji vol / nepromišljenost; krtica (krt) / laž; zec / strah.

Za ovu prigodu usredotočili smo se na jednu životinju, koja se pojavljuje u hrvatskoglagoljskom bestijarijskom korpusu jedino u *Tkonskom zborniku*, a ime joj je *kašturan*. To je dabar, lat. *castor,* kojega susrećemo u svim verzijama Fiziologa i Bestijarija (Vermeille 2006: VII-XX),[15] a koji se u *Cvijetu kreposti* pojavljuje u kontekstu tumačenja mira, odnosno potrebe za mirom među ljudima. Mir se razmatra u sedmom poglavlju *Cvijeta kreposti*, u *kapitulu od mira.* Simbolika broja 7 odnosi se na opće savršenstvo i božji je znak[16] te bi u tom smislu valjalo tumačiti i postizanje mira kao savršenoga stanja među živim bićima (koje je moguće ostvariti jedino ako slabiji popusti, što je izrazito antropološko sagledavanje odnosa čovjeka i životinje).

Tekst koji opisuje dabrovu narav preuzet je iz bestijarija u koji je dospio kao prastara predaja, koja na alegoričan način tumači traženje kompromisa za postizanje mira za što je potrebno veliko odricanje. U predaji dabar je naspram čovjeka maleno biće te ovisi o njemu, dakle on je taj koji najskuplje plaća mir.

> *I more se pri//meniti mir ka ednomu zverete imenem* ***kaštu//ran*** *zač videĉi kada ga lovci love//će puêju a to e nega ist radi zač isti// ego velmi prude nemoćnikom i ot nih se čini// dobra lekariê on mir hoteĉi otgrize// isti svoi tree na puti povrže a lovci e// naidu tr ga puste s mirom.* (Fol. 74r/18-25)

[15] http://ebookbrowse.com/physiologus-ricerche-di-vermeille-alexandre-pdf-d1525284

[16] U simbolici brojeva sedam je smatran „vladarom" biblijskih brojeva jer se u Bibliji pojavljuje najčešće, ukupno 562 puta (usp. Post 2,1-4; Ps 119,164; Iz 20,8-11 itd.). Tako se npr. u Otkrivenju spominje sedam crkava, sedam duhova, sedam svijećnjaka, sedam zvijezda, sedam pečata, sedam rogova, sedam očiju, sedam anđela, sedam truba, sedam gromova, sedam glava, sedam kruna, sedam zala, sedam čaša gnjeva, sedam kraljeva itd. S obzirom da se rastavlja na tri i četiri, gdje je broj tri Trojstvo a četiri sveobuhvatnost, sedmica se smatra brojem Božje sveobuhvatne vladavine.

Da bismo razumjeli ovu priču i razlog zašto je baš dabar odabran za simboličnoga predstavnika mira među ljudima, potrebna su nam dublja istraživanja koja valja tražiti u antičkim znanjima pa i dalje.

U srednjovjekovnim bestijarijima dabar pripada skupini vodenih životinja, koje su inače najmanje zastupljene u toj „životinjskoj bibliji", među kojima zauzima privilegirano mjesto zbog svoje posebnosti, ali i zbog vrlo štura znanja o dabru (Voisenet 1994: 109) koje se temelji tek na legendi nejasna ishodišta. Prema njoj dabar je vječita meta lovaca koji ga love zbog njegovih testisa. Da bi se spasio, dabar sam sebi odgrize testise i baci ih lovcima, a ovi, dobivši svoju lovinu, puste dabra na miru.

SLIKA 1 Bodleian Library, *MS. Bodley 764*, 13. st. (fol. 14r)

Autokastracijom dabar kupuje mir, koji ga skupo košta, čime se nameće univerzalno pitanje o važnosti mira u nekoj zajednici koji „ishaja ot velike ljubve, ot srca", ali i o njegovoj visokoj cijeni koja najčešće podrazumijeva i velike žrtve. Vrijednost mira otvara pitanje života i smrti, odnosno spoznaju

o životu kao najvećem blagu koje valja čuvati po svaku cijenu i lišiti ga bilo kakva grijeha. Zato u srednjovjekovnom promišljanju, grijehu nije mjesto u životu i valja ga se riješiti tako da se odsječe i najmanja grješna misao. To je jedini način za uspostavu uređena života. Priča o dabru je čini se bila najdojmljivija za razumijevanje kompleksne problematike života i grijeha premda za takvo dabrovo ponašanje koje nam donosi predaja, nikada nije bilo svjedoka (De Leemans i Klemm 2007: 155).

Priča o dabru poznata je već kod Ezopa,[17] a Aristotel ga uzima kao metaforu u opisivanju gorljivosti i revnosti kao iznimne ljudske vrline (Dickenson 2007: 172). Priča o dabru ulazi u srednji vijek preko spoznaja Plinija Starijega (23.-79.). U njegovoj osmoj knjizi *Naturae historiarum libri* (8, 47/1), prepunoj legendi, mitova i predaja, posebice kad je riječ o životinjama, čitamo sljedeći tekst o dabru i autokastraciji:

> „Dabrovi iz Ponta[18] sami se uškopljuju kad ih stisne nevolja, jer znaju da ih se lovi zbog njihovih testisa, koje liječnici nazivaju kastoreum. Osim toga dabar je životinja čiji je ugriz strašan; po riječnim obalama on siječe stabla kao sjekirom; kad zgrabi ruku ili nogu on ju ne ispušta iz čeljusti sve dok slomljene kosti ne počnu pucati pod njegovim zubima. Dabar ima rep poput ribe, uostalom on sliči vidri; obje su životinje vodene, a njihova je dlaka mekša od perja.“ (slobodan prijevod A. Z. Kiš)[19]

---

[17] *Le castor*
„Le castor est un quadrupède qui vit dans les étangs. Ses parties honteuses servent, dit-on, à guérir certaines maladies. Aussi quand on le découvre et qu'on le poursuit pour les lui couper, comme il sait pourquoi on le poursuit, il fuit jusqu'à une certaine distance, et il use de la vitesse de ses pieds pour se conserver intact; mais quand il se voit en prise, il se coupe les parties, les jette, et sauve ainsi sa vie.
Parmi les hommes aussi, ceux-là sont sages qui, attaqués à cause de leurs richesses, les sacrifient pour ne pas risquer leur vie.“ (prema Chambry 1927: 68).
Dabar je četveronožna životinja koja živi u jezerima. Kažu da se njegovi stidni dijelovi tijela koriste za liječenje nekih bolesti. Kad ga se pronađe i slijedi kako bi mu se oni dijelovi odrezali, a budući da on zna zašto ga se slijedi, dabar bježi neko vrijeme, no izgubivši brzinu i kad vidi da će ga se uhvatiti, odgrize onaj svoj dio, baci ga i tako si spasi život.
Među ljudima je isto tako, mudri su oni koji, kad su napadnuti zbog svoga bogatstva, žrtvuju to bogatstvo u korist života. (slobodan prijevod A. Z. Kiš).

[18] To je stari naziv za Crno more i krajeve koji ga okružuju, prema čemu Izidor Seviljski u *Etymologies* 12,2:21 dabrove naziva „psi iz Ponta“.

[19] (XLVII,1) „Ce sont les castors du Pont qui se châtrent eux-mêmes (XXXII,13) quand le péril les presse; car ils savent qu'on les poursuit pour leurs testicules, que les médecins nomment castoréum. Du reste, le castor est un animal dont la morsure est formidable; sur le bord des fleuves, il coupe les arbres comme avec un fer tranchant; quand il a saisi un membre, il ne desserre pas les mâchoires avant que les os fracturés n'aient craqué sous

Istu predaju preuzima u 2. stoljeću Iuvenalis u *Satires* (12,35): „... imitatus castora, qui se eunuchum ipse facit cupiens euadere damno testiculi“,[20] a četiri stoljeća kasnije i Izidor Seviljski u *Etymologiae* (XII,II,21): „Castores a castrando dicti sunt. Nam testiculi eorum apti sunt medicaminibus, propter quos cum praesenserint venatorem, ipsi se castrant et morsibus vires suas amputant.“[21] Postavlja se pitanje zašto je baš dabru namijenjena ovakva književna sudbina te je li ona isključivo književna? Odgovor nam valja tražiti u dabrovici.

Kastoreum ili dabrovica uljasti je sekret oštra mirisa, koji izlučuje trbušna žlijezda (i ženke i mužjaka) kojom dabar obilježava svoj prostor i koja mu služi kao nepromočiva zaštita za dlaku. No još od antike kastoreum je poznat i kao univerzalan lijek protiv grčeva i za smirenje (Brehm1966: 198) te je od davnina bio na vrlo visokoj cijeni. Antičko farmakološko iskustvo preuzima bizantsko doba gdje se kastoreum spominje u liječenju grlenih oboljenja, uvažavajući grčke medicinske zapise Marcusa Antyllusa, Orivasiosa iz Pergama, Aetiusa iz Amide, Alexandra iz Trallesa (Aydin) i drugih (Scarborough 1984: 213–232). Kastoreum je imao terapeutsku ulogu sve do 18. stoljeća i bio na listi pedeset temeljnih preparata za liječenje: postoperacionih rana, epilepsije, bolesti maternice, vrućice, glavobolje,[22] a upotrebljavao se i kao afrodizijak te je bio sastavni dio čuvenoga protuotrova terijaka (Ramoutsaki, Papadakis, Ramoutsaki, Helidoni 2002: 553–557). No isto tako kastoreum je od davnina bio vrlo cijenjena mirisna tvar i jedan od šest temeljnih sastojaka životinjskoga porijekla u izradi mirisa.[23] Dugo se vjerovalo da kastoreum izlučuje samo mužjak na čemu se temelji i predaja o autokastraciji te prikazi raznih minijatura u srednjovjekovnim bestijarijima na kojima se dabar redovito prikazivao kao žrtva lova. Zanimljivo je primijetiti da na minijaturama dabar nerijetko uopće ne izgleda kao što ga inače poznajemo, već se katkad pretvara u životinju sličnu psu ili lavu pa nije čudo da je i dobio atribut „pas iz Ponta“.

---

les dents. Il a la queue d'un poisson; du reste, il ressemble à la loutre (XXXII,53); ces deux animaux sont aquatiques; leur poil est plus doux que la plume.„
(Usp. http://remacle.org/bloodwolf/erudits/plineancien/livre8.htm)

[20] http://www.thelatinlibrary.com/juvenal/12.shtml

[21] http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Isidore/12*.html#2

[22] Pokazalo se da je kastoreum doista vrlo učinkovit kod liječenja glavobolja jer sadrži salicilnu kiselinu koja je sastavni dio acetilsalicilne kiseline, ključnoga sastava današnjega aspirina.

[23] Istrebljenju dabrova kroz stoljeća najviše je pridonijela uporaba kastoreuma u industriji parfema, što je danas uglavnom zamijenjeno sintetičkim mirisima. http://www.punmiris.com/sastojci/Kastoreum-102.html

Razlog tomu valja tražiti u njegovu načinu života – daleko od ljudi na nepristupačnim vodenim prostorima. U tom je smislu zanimljiv čovjekov odnos prema dabru kao živom biću i prema dabrovici kao skupocjenoj izlječiteljskoj tvari. Malo je znana činjenica da je za Karla Velikoga postojao poseban red kraljevskih vojnih časnika koji su se zvali *les beverari* (od starije riječi *le bièvre* u značenju dabar). Njihov je jedini zadatak bio da love dabrove zbog dabrovice, a tek potom zbog krzna. Valja primijetiti da je dabar jedna od rijetkih životinja koja nije bila čak ni „vjerski" zaštićena u vrijeme posta, jer se u „biblijsko vrijeme" svrstavao u kategoriju riba, a dabrovo meso smatralo se mršavim pa je bilo na jelovnicima i tijekom korizme (Delort 1984: 120; Resl 2007:5; Gramet 2009: 217). Razvidno je dakle da dabar nije imao blistavu povijest kroz antropološku vizuru svijeta te je bio vječna meta lova, što potvrđuje i njegov nestanak u Europi već od srednjega vijeka. Rijetki su podaci koji govore o dalekoj povijesti dabra na europskom prostoru, ali je znano da je već u 12. stoljeću dabar nestao u Engleskoj dok je u Italiji istrijebljen sredinom 16. stoljeća, a gotovo u cijeloj Europi nestaje tijekom 18. i 19. stoljeća (Grubešić 2008: 27).[24]

Dabar dakle ne pripada biblijskim životinjama, njega su mimoišle kristološke, mariološke i sotonističke simbolike i spominje se jedino u kategoriji čovjekovih mana i vrlina. Zbog zla koje mu je nanosio čovjek od prapovijesti[25] do njegova istrebljenja[26] te zbog nemoći ove plašljive životinje da mu se odupre na ravnopravan način, tijekom vremena dabru se pripisao atribut čistoće i nevinosti pa se on, paradoksalno, pretvara u simbol čovjekove vrline, za postizanje mira. U tom smislu dabar je ravnopravan s pčelom, golubicom i jednorogom (Darcheville 2011: 51 prema Réau 1955.).

[24] Početkom 20. stoljeća dabrove su nastambe zabilježene jedino na četirima europskim lokalitetima: južna Norveška, rijeka Elba u Njemačkoj i Poljskoj, Voronježi Dnjepar u Rusiji i donji tok Rhône u Francuskoj.

[25] U arheološkim istraživanjima nema potvrda o kultnim ukopima dabra. Svi pokazatelji (tragovi ureza, kremeni nožići i gotovo kompletni kosturi) sugeriraju da je uvijek riječ o deranju krzna koje se obavljalo unutar naselja o čemu svjedoče nalazi na poljskim arheološkim lokalitetima Brześć Kujawski 3 i Pikutkowo 6 i to u lengyelskoj fazi razvoja naselja. Kod nas je takav nalaz poznat na Vučedolu u badenskoj jami 80. (Pasarić 2012.).

[26] O tomu najbolje govori sjeverno-američki trgovački francusko-engleski rat (17./18. st.) zbog dabrova krzna koji je prerastao u stogodišnji kolonijalni rat u kojemu su dabrovi stradali do istrebljenja (Morus 1956: 127-130).

SLIKA 2 Dabar
http://www.taringa.net/posts/info/17935690/El-castor-debe-roer-para-que-sus-dientes-no-offsideen.html

Zaključna misao

Unatoč marginaliziranu položaju dabra u ljudskoj povijesti, njegovo mjesto u *Cvijetu kreposti* kao da želi istaknuti nehuman odnos čovjeka prema ovoj neobičnoj i nedovoljno znanoj životinjskoj vrsti, dodijelivši mu simboliku mira. Njegova marljivost, zbog koje spada u skupinu deset najmarljivijih životinja uopće, njegova inteligencija i specifičan graditeljski dar u gradnji brana nadmašuje čovjeka jer dabrove brane ne propuštaju vodu, ekološke su i djeluju poticajno na okoliš, čime dabar pridonosi održavanju biološke raznolikosti. Sve je to kroz vjekove bilo nepoznato pa zato zanemareno, a sam dabar iz tog razloga potpuno obespravljen. U ovom kontekstu prisjetimo se izreke grčkoga filozofa Zenona kroz koju se u cijelosti može prepoznati dabrova povijest:

U životu vrlina nije dovoljna, treba joj još i pomoć sreće.

Koliko je u dabrovu slučaju odnos čovjeka i životinje bio katastrofalan govori činjenica da je dabar u 19. stoljeću bio istrijebljena životinja u Europi, što su nam eksplicitno i najavljivali prikazi dabra na minijaturama u srednjovjekovnim bestijarijima. Posebice je njegov nestanak bio stravičan u Kanadi, srednjoj i južnoj Europi, a time i u Hrvatskoj gdje je

dabar posljednji put spomenut 1857. godine (Grubešić 2008: 30) te se u 20. stoljeću smatra izumrlom vrstom. To je možda i razlog zbog kojega o dabru malo znamo i šturo ga spominjemo u hrvatskim rječnicima u kojima ga često niti nema. Tako npr. u nezaobilaznom Rječniku JAZU pod natuknicom „dabar" u II. svesku piše da je to „ńeka četveronožna životińa" (RJAZU 1884/1886:215),[27] na temelju čega možemo zaključiti da je već pripadao kategoriji nepoznatih i izumrlih životinja. Činjenicu potvrđuje i nešto mlađi *Rječnik narodnih zoologičkih naziva* Miroslava Hirtza iz 1928. godine u kojemu nema dabra. U mnogo mlađem Skokovu *Rječniku* iz 1971. godine uz imenicu „dabar" stoji objašnjenje „ždrijelo, provalija", odnosno duboka dolina ili kotlina. Riječ je o zastarjelu nazivu koji se u ograničenu broju pojavljuje i u hrvatskoglagoljskom rječničkom korpusu i to kao *dьbrъ* ili s vokalizacijom „jera" kao *dabrъ* ili *dabar,* a čiji je češći sinonim *dolъ* i *dolьcь* (RCJHR 2010/17: 387). Na tom pravcu Skok objašnjava i toponim *Dabar* (Dьbrъ) i njemu srodne, čije je praslavensko ishodište povezano s keltskim (Skok 1971: 370), naglašavajući da se ovaj zemljopisni arhaizam izgubio kod Južnih Slavena zbog homonimije s nazivom životinje dabar (Skok 1971: 370)[28], koji se pojavljuje nakon provedene disimilacije b–b > d–b (lit. *dēbras, dābras*) iz praslavenske osnove **bebrъ*, **bьbrъ* (rus. i polj. *bobr*), odnosno iz indoeur. **bhebhru* (lat. *biber*) (Skok 1971: 205; HER 2002: 210). No u II. svesku *Rječnika* pod natuknicom *kastor = kaštor* (17. st.) uz lat. *castor* i gr. κάστωρ Skok dodaje da se „ta učena riječ u hrv.-srp. ne govori više" (Skok 1972: 58). Najpotpunije tumačenje obaju pojmova, zoološko i zemljopisno, dano je u *Hrvatskom enciklopedijskom rječniku* iz 2002. godine. Iz svega rečenoga razvidno je da su vrlo dugo naše spoznaje o dabru bile konfuzne.

No danas se situacija uvelike izmijenila, zahvaljujući velikom projektu ponovnoga naseljavanja dabra čiji razvoj pratimo u najrazvijenijim europskim zemljama (Švedska) još od 1922. godine, dok je u Hrvatskoj uspješno provođen tek 1996. – 1998.[29] Začudna monografija „Dabar u Hrvatskoj", koja govori o ovom projektu i njegovoj realizaciji, koju je provodio Šumarski fakultet iz Zagreba i Wildbiologische Gesellschaft iz

[27] RJAZU se jedini podrobnije referira na porijeklo leksema navodeći staroslavenske varijante *bьbrъ, bebrъ, bobrъ,* odnosno njihovo indoeuropsko ishodište **bhabhru* (RJAZU 1884/1886: 215).

[28] Hrvatski se toponimi vezani za riječ „dabar" nerijetko krivo tumače jer se povezuju sa životinjom, a ne sa zemljopisnim obilježjem.

[29] U okviru projekta povratka dabra na njegova stara europska staništa dabar je ponovno rasprostranjen. Podatci iz 2000. godine govore da danas diljem Europe ima 600 – 650.000 jedinki.

Münchena, predstavlja jedinstveno svjedočanstvo o čovjekovoj pomoći prirodi i organiziranu povratku dabra u njegovu domovinu, a priredio ju je prof. Marijan Grubešić, veliki zaljubljenik u dabrove i najzaslužniji čovjek za njihov povratak u Hrvatsku.[30] Ova mala monografija o sudbini ljupke životinje veliko je djelo za razumijevanje zamršenih i često nerazumljivih odnosa između ne-ljudske i ljudske životinje.

Literatura:

BADURINA STIPČEVIĆ, Vesna, „Hrvatskoglagoljska Biblija", u: *Biblija – knjiga Mediterana par excellence* (ur. Marijan Vugdelija). Književni krug, Split, 2010, str. 383–398.

BADURINA STIPČEVIĆ, Vesna, „Jagićeva izdanja hrvatskih srednjovjekovnih književnih tekstova", u: *Slovo: časopis Staroslavenskog instituta,* 2011.br. 61, str. 1–14, Staroslavenski institut, Zagreb,

BELOVA, Olga V., *Slavjanskij Bestijarij*. Indrik, Moskva, 2000.

BOLONIĆ, Mihovil i ŽIC ROKOV, Ivan, *Otok Krk kroz vjekove*. Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2002.

BREHM, Alfred E., *Kako žive životinje*. Otokar Keršovani, Rijeka, 1966.

BRIQUET, Charles Moïse, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leurs apparition vers jusqu'en 1600*. Paris, 1907.

BUFFON, Georges, *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du roi,* t. 8, Imprimerie Royale, Paris, 1760. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97497t/f1.image (2013-03-06)

CHAMBRY, Émile, *Ésope. Fables.* Société d'édition „Les belles lettres", Paris, 1927. http://fr.wikisource.org/wiki/Fables_d%E2%80%99%C3%89sope/Le_Castor (2014-03-06)

CORTI, Maria, „Le fonti del *Fiore di vir*tù e la teoria della 'nobiltà' nel Duecento", u: *Giornale storico della letteratura italiana* br. 136, Casa Editrice Ermanno Loescher, Torino, 1959, str. 1–83.

CORTI, Maria, „Il mito di un codice, Laur. Gadd. 115 (*Fiore di virtù*), u: *Studi in onore di Angelo Monteverdi,* t. 1, Società tipografica editrice modenese, Modena, 1959, str. 185–197.

CORTI, Maria, „*Emiliano e veneto nel Fiore di virtù"*, u: *Studi di filologia italiana: bollettino annuale dell'Accademia della Crusca* (ur. Rosanna Bettarini), br.18, La Lettere, Firenze, 1960, str. 29–68.

DARCHEVILLE, Patrick, *Bestiaire de l'art sacré*. Éditions Édite, Paris, 2011.

DE LEEMANS, Pieter i KLEMM, Matthew, „Animals and Anthropology in Medieval Philosophy", u: *A Cultural History of Animals. In the Renaissance* (ur. Brigitte Resl), vol. 2, Berg, Oxford – New York, 2007, str. 153–177.

DELORT, Robert, *Les animaux ont une histoire.* Éditions du Seuil, Paris, 1984.

[30] http://www.radio-mreznica.hr/vijesti/20-8-2010/u-ka-rijekama-zivi-10-hrvatskih-dabrova

DICKENSON, Victoria, „Meticulous Depiction. Animals in Art, 1400–1600", u: *A Cultural History of Animals. In the Renaissance* (ur. Bruce Boehrer), vol. 3, Berg, Oxford – New York, 2007, str. 165–199.

ĐURIĆ, Željko, „Zaboravljene knjige: *Fiore di virtù* u prevodu Vićentija Rakića". *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, br. 78, Filološki fakultet, Beograd, 2012, str. 29–40.

FALIŠEVAC, Dunja, *Hrvatska srednjovjekovna proza.* Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1980.

FRATI, Carlo, „Ricerche sul *Fiore di virtù",* u: *Studi di filologia romanza* (ur. Ernesto Monaci), br. 6, Roma, 1893, str. 247–447.

GABRIĆ BAGARIĆ, Darija, „Fiore di virtù i životinje", u: *Književna životinja. Kulturni bestijarij II. dio* (ur. Suzana Marjanić i Antonija Zaradija Kiš). Hrvatska sveučilišna naklada i Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2012, str. 351–371.

GRAMET, Philippe, *Chroniques de la nature*. Quae, Versailles, 2009.

HER, *Hrvatski enciklopedijski rječnik*. Novi liber, Zagreb, 2002.

HERCIGONJA, Eduard, *Srednjovjekovna književnost*, u: *Povijest hrvatske književnost,* t. 2. Mladost, Zagreb, 1975.

HIRTZ, Miroslav, *Rječnik narodnih zoologičkih naziva.* Nadbiskupska tiskara, Zagreb, 1928.

JAGIĆ, Vatroslav, „Ćirilski zbornik XVI–XVII. stoljeća u biblioteci Kukuljevićevoj", u: *Književnik: Časopis za jezik i poviest hrvatsku i srbsku i prirodne znanosti,* br. 3, Albrecht, Zagreb, 1866, str. 121–131.

JAGIĆ, Vatroslav, „Prilozi k historiji književnosti naroda hrvatskoga i srpskoga", u: *Arkiv za povjestnicu jugoslavensku* (ur. Ivan Kukuljević Sakcinski), br. 9, Družtvo za jugoslavensku povjestnicu i starine, Zagreb, 1868, str. 65–151.

JAGIĆ, Vatroslav, *Izabrani kraći spisi*. (uredio i članke sa stranih jezika preveo Mihovil Kombol). Matica hrvatska, Zagreb, 1948.

KAPETANOVIĆ, Amir, „Tragom srednjovjekovnoga bestijarija u Hrvata", u: *Filologija,* br. 42, HAZU, Zagreb, 2004, str. 47–63.

KNEZOVIĆ, Pavao, „Rimski pisci u Cvijetu", u: *Zbornik o Pavlu Posiloviću* (ur. Pavao Knezović, Marinko Šišak i Milivoj Zenić). Gradska knjžnica „Juraj Šižgorić" i Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu, Šibenik – Zagreb, 2001, str. 17–52.

KOLENDIĆ, Petar, „Fiore di Virtu' u našem prevodu XIV. veka", u: *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor* (ur. Zlata Bojović), br. 3, Filološki fakultet, Beograd 1923, str. 133–140.

LE GOFF, Jacques, *Un Moyen Âge en images*. Éditions Hazan, Paris, 2008.

LORENZ, Konrad, *L'anello di Re Salomone*. Adelphi, Milano 1989.

MILČETIĆ, Ivan, „Hrvatske glagoljske biblioografije", u: *Starine JAZU,* br. 33, HAZU, Zagreb, 1911, str. 1–505.

MIRANDOLA, Lorena, *Chimere divine. Storia del Fisiologo tra mondo latino e slavo*. CLUEB, Bologna, 2001.

MORUS, Richard Lewinsohn, *Povijest životinja. Njihov utjecaj na kulturu i civilizaciju*. Kultura, Zagreb, 1956.

NOVAKOVIĆ, Stojan, „Physiologus. Slovo o vešteh' hodeštih' i leteštih'", u: *Starine JAZU,* br.11, JAZU, Zagreb, 1876, str. 181–203.

PASARIĆ, Maja, *Životinjski ritualni ukopi i idoloplastika u prapovijesti kontinentalne Hrvatske.* Doktorska radnja obranjena 31. svibnja 2012. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

PERRY, Ben E., „Physiologos", u: *Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft* (ur. Karl Mittelhaus), t. 20/1, Neue Bearbeitung,Stuttgart, 1941, str. 1074–1129.

PIGNATELLI, Giuseppe, „Bottari, Giovanni Gaetano", u: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1971.

http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-gaetano-bottari_%28Dizionario-Biografico%29/ (2013-03-06)

PROHASKA, Dragutin, *Das kroatisch-serbische Schrifttum in Bosnien und der Herzegowina*. M. Breyer, Zagreb, 1911.

PUCCETTI, Paolo*, Il „Fiore di virtù" tra Slàvia e Romania"* www.pecob.eu/flex/cm/pages/ServeAttachment.php/L/.../BLOB:ID=3358 (2013-03-06.)

Ramoutsaki Ioanna A., Papadakis Chariton E., Ramoutsakis Ioannis A. i Helidonis Emmanuel S.**,** 2002. „Therapeutic methods used for otolaryngological problems during the Byzantine period", u: *The Annals of otology, rhinology & laryngology*, br. 111(6), str. 553–557.

RCJHR, *Rječnik crkvenoslavenskoga jezika hrvatske redakcije*, sv. 17. Staroslavenski institut, Zagreb, 2010.

RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*. Presses Universitaires de France, Paris, 1955.

RESL, Brigitte, „Animals in Culture, ca.1000-ca. 1400", u: *A Cultural History of Animals. In the Renaissance* (ur. Brigitte Resl), vol. 2. Berg, Oxford – New York, 2007, str. 1–26.

REŠETAR, Milan, *Dubrovački zbornik od god. 1520.* SANU, Beograd,1933.

RJAZU. *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, sv. 2. JAZU, Zagreb, 1884.–1886.

SAMBUNJAK, Slavomir, *Tkonski zbornik: hrvatskoglagoljski tekstovi iz 16. stoljeća*. Općina Tkon, Tkon, 2001.

SCARBOROUGH, John, „Early Byzantine Pharmacology", u: *Dumbarton Oaks Papers* (ur. John Scarborough), br. 38. Dumbarton Oaks Research Library, Washington 1984, str. 213–232.

SCHROEDER, Gerald L., *Božja znanost. Pomirba znanstvene i biblijske mudrosti*. V.B.Z., Zagreb, 2000.

SKOK, Petar, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. t. 1. i 2. JAZU, Zagreb, 1971/72.

STOJKOVA, Ana, 2012. http://physiologus.proab.info/?re=10 (2013-03-06)

STROHAL, Rudolf, *Poučni članci iz starohrvatske glagolske knjige*. Hrvatsko društvo za pučku prosvjetu, Zagreb, 1910.

STROHAL, Rudolf, *Cvêt vsake mudrosti. Najstarije hrvatsko umjetno sačuvano književno djelo iz 14. vijeka.* Tisak C. Albrecht, Zagreb, 1916.

ŠTEFANIĆ, Vjekoslav, *Glagoljski rukopisi otoka Krka*. JAZU, Zagreb, 1960.

ŠTEFANIĆ, Vjekoslav, *Hrvatska književnost srednjega vijeka od XII. do XVI. stoljeća.* Matica hrvatska, Zagreb, 1969.

ŠTEFANIĆ, Vjekoslav, *Glagoljski rukopisi Jugoslavenske akademije. II. dio*. JAZU, Zagreb, 1970.

VERMEILLE, Alexandre, *Physiologus. De l'Orient à l'Occident. Un patchwork multuculturel au service de l'Écriture.* Neuchâtel, 2006.
http://ebookbrowse.com/physiologus-ricerche-di-vermeille-alexandre-pdf-d1525284 (2013-03-06)

VISKOVIĆ, Nikola, *Životinja i čovjek: prilog kulturnoj zoologiji.* Književni krug, Split, 1996.

VISKOVIĆ, Nikola, *Kulturna zoologija: što je čovjek životinji, a što životinja čovjeku*. Jesenski i Turk, Zagreb, 2009.

VJALOVA, Svetlana O., *Glagoličeskie fragmenty Ivana Berčiča v Rossijskoj nacionalnoj biblioteke. Opisanie fragmentov / Glagoljski fragmenti Ivana Berčića u Ruskoj nacionalnoj biblioteci. Opis fragmenata*. HAZU, Ruska nacionalna biblioteka, Staroslavenski institut, Zagreb, 2000.

VOISENET, Jacques, *Bestiare chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (V^e^-XIe s)*. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1994.

ZUCKER, Arnaud, *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*. Éditions Jérôme Millon, Grenoble, 2005.

TRACING BESTIARIES THROUGH *Cvêt od krêposti* [The Flower of Virtue] IN THE TKON MISCELLANY

Summary

No literary compilation of Mediaeval zoological concepts, better known under the title of a Bestiary, has been found to date as an integral manuscript in Croatian-Glagolitic literature. Although such compilations are the most significant written vehicles of the human conception of Nature, and also our connection with the thinkers of earlier generations, they have not come down to us in complete form, but neither have they evaded us completely. Preserved Bestiary fragments in several Glagolitic manuscripts testify to the Bestiaries being the works most widely read by the common man, after the Bible. From today's aspect, they are the sole indicators leading us to comprehension of familiarity with the Bestiaries as a literary form and/or the desire of the Glagolists to acquire knowledge of natural science.

We largely recognise fragments in the body of Croatian-Glagolitic literary Bestiaries through translations from the famous Renaissance folk work, *Fiore di virtù*. It is known to us through several Croatian-Glagolitic miscellanies, one of which is the Tkon Miscellany (sign. IVa120) dating from the first quarter of the 16th century, and that text is in the focus of our research. That particular miscellany occupies a special place in overall Croatian-Glagolitic literature both because of its folk language and intent, and because of its culturological importance in the context of the broad range of literary genres. Moralist and didactic texts such as *Cvijeta od kreposti,* which we read in fol. 67r-85r, play a particular enlightening and culturo-animalistic role in emphasising the relationship between Man and Animals. So we will be concentrating in our study on the Bestiary fragments that represent the comparisons in interpreting human virtues and faults with particular reference to *Kapitol sedmi ot mira* [The Seventh Chapter of the Peace].

KEY WORDS: ***Beaver, Bestiary, Croatian-Glagolitic Literature, Peace, The Flower of Virtue, Tkon Miscellany, Vice, Virtue***

SPECIFIČAN SAKRALNI LEKSIK *PRIRUČNIKA ZA SVEĆENIKE* IZ 15. STOLJEĆA

Ivana Petešić
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Sveučilište u Zadru

UDK: 821.163.42-97.08
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 26. 4. 2014.
Prihvaćen za tisak: 2. 9. 2014.

U radu se obrađuje i bliže pojašnjava specifična uporaba leksika u *Priručniku za svećenike* iz 15. stoljeća. U samom se tekstu isprepleću razne žanrovske odrednice: sadrži elemente obrednika, penitencijala i dijelove homiletičkoga govora pa se leksik ovdje promatra kroz sve te razine i funkcije, uz povezivanje jezične funkcionalnosti i stilističkog oblikovanja teksta. Leksičke se jedinice promatraju kroz njihovo porijeklo, koje je najčešće iz grčko-latinskoga jezičnog nasljeđa, sukladno uporabi tih jezika kao službenih u kršćanskim obredima. S druge strane, uzimajući u obzir prvenstveno poučnu funkciju ovoga priručnika, leksik se promatra i kroz načine na koje autor uporabom određenih leksema približava njihovo značenje čitatelju, a to se ostvaruje uporabom leksema slavenskog podrijetla. Premda ova pojava nije prevladavajuća tendencija u tekstu, ona se ostvaruje u glavnoj tematskog odrednici teksta – slavenski leksem *narejenje* koristi se umjesto latinskog *sacramentum*. Ostali se leksemi promatraju kroz sustavno tumačenje njihova porijekla i uporabe u tekstu.

KLJUČNE RIJEČI: ***Priručnik za svećenike, leksik, sakramenti, latinski jezik, grčki jezik***

1. Uvod

Kada je 1874. godine Carska javna biblioteka (danas Ruska nacionalna biblioteka) u Petrogradu otkupila zbirku glagoljskih tekstova Ivana Berčića, postala je najbogatija biblioteka hrvatskih glagoljskih rukopisa izvan Hrvatske. Berčićeva zbirka broji pet cjelovitih rukopisa iz 15. i 16. stoljeća, 154 fragmenata i 53 teksta napisanih kurzivnom glagoljicom. Berčić je svoje fragmente najviše skupljao po zadarskim otocima, pa je posjetio i Dugi otok u više navrata i prikupio 27 fragmenta iz različitih dugootočkih mjesta. U Berčićevoj zbirci nalazi se i najstariji dugootočki glagoljski tekst (fragment brevijara iz 13. stoljeća).

Pri proučavanju Berčićeve zbirke od ostalih se fragmenata tematikom i veličinom izdvojio fragment iz 15. stoljeća nazvan *Priručnik za svećenike*[1]

[1] Ovakav mu naslov daje prvo Milčetić (1917.), a kasnije i Vialova (2000.)

koji potječe sa saljskog područja. Ima 30 stranica s po 20 – 28 redaka napisanih urednom ustavnom glagoljicom i najveći je fragment u Berčićevoj zbirci, a nedostaje mu početak i nekoliko listova unutar samog teksta.

Ivan Milčetić pri opisu ove zbirke iz davne 1917. navodi u nekoliko rečenica da je fragment veličine 19,3x13,5 te da su listovi dobro sačuvani i bez ijednog natpisa i inicijala. Uz to navodi i da je pismo lijepo i vrlo pravilno te spominje i dvije bilješke na marginama iz 17. i 18. stoljeća[2]. Rezultati novijeg istraživanja koje je provela S. Vialova 2000. godine[3] također nam donose šturi opis: početna slova crvene su boje, prvi i zadnji listovi su zaprljani, ali se navode pet zapisa na marinama iz kasnijih godina[4]. Tematski ovo je jedan od rijetkih priručnika moralne teologije s dugootočkog područja, iako je 15. stoljeće plodno u prevođenju sličnih tekstova s latinskog jezika.[5] Promatrajući popise glagoljskih kodeksa s ovog područja,[6] otkriveno je da postoje tematski slični priručnici, ali iz drugoga vremena: dva kodeksa potječu iz 18. stoljeća i prijepisi/prerade su Kadčićeva *Bogoslovlja Dilorednog* (Bolonja, 1729.)[7]. Dakle, *Priručnik za svećenike* vremenom nastanka prednjači pred sličnim tekstovima ne samo na dugootočkom već i širem zadarskom području.

Autor teksta je anoniman, pripadnost saljskome području izvodi se iz jednog od natpisa[8] ispisanog kurzivnom glagoljicom na marginama teksta koji spominje godinu 1692. i svećenika Antona Juričina iz Sali, pronađenog u popisima svećenika saljske župe[9]. Budući da se na marginama spominje kasnija godina od pretpostavljenog vremena nastanka, točno vrijeme

---

[2] Milčetić, Ivan: „Berčićeva glagolska zbirka u Petrogradu", *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti za godinu 1911*. Sv. 26. 268

[3] *Glagoljski fragmenti Ivana Berčića u Ruskoj nacionalnoj biblioteci* / priredila Svetlana O. Vialova. [Zagreb]; [Petrograd] : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti : Staroslavenski institut : Ruska nacionalna biblioteka, 2000. - 2 sv. Prijevod s ruskog jezika za potrebe ovog teksta napravila je kolegica doc. dr. sc. Sandra Hadžihalilović na čemu joj zahvaljujem.

[4] Isto, 11.

[5] Petar Runje. *Školovanje glagoljaša* (Ogulin: Matica hrvatska, 2003), 88

[6] Konzultirani su ovi popisi: Pavao Kero. *Popis glagoljskih kodeksa Zadarske nadbiskupije* (Zadar: Stalna izložba crkvene umjetnosti, 2008), Vjekoslav Štefanić. *Glagoljski rukopisi Jugoslavenske akademije* (Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1969-1970), Vjekoslav Štefanić. *Glagoljski rukopisi otoka Krka* (Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1960)

[7] Kodeksi su iz Brbinja (Kršćanski nauk iz moralke, XVIII. st, sada u HAZU) i Sali (Priručnik moralne teologije, XVIII. st sada u HAZU). Prema: Kero, nav. dj.

[8] Na L 45 stoji „To je libar dom Antona Juričina i(s) Sali Bog mu pomoga i divica Mariê. Amen."

[9] Prema: Don Leonard-Riko Finka. „Svećenici Saljani i saljski župnici i kapelani"*Župa Sali*, 1981: 101–119

izvedeno je iz grafijskih osobina teksta. I Milčetić (1917.) i Vialova (2000.) tekst smještaju u 15. stoljeće, što je potvrđeno prema Štefanićevoj dataciji glagoljskih tekstova[10] ovim osobinama:

- pojava štapićastoga poluglasa
- staro uglato m u ligaturi sa grafemom *l*
- lomljeni desni bok grafema za jat
- oštar grafem fonema *c*

Sam naslov teksta, *Priručnik za svećenike*[11], ujedno je i njegov najbolji tematski opis, jer tekst sadrži upute svećenicima pri podjeli sakramenata, pri obavljanju svećeničkih dužnosti te pri komunikaciji sa župljanima. Početak teksta je izgubljen, a prvih par listova govori o služenju mise, o misnome vinu i kruhu. Slijedi dio o sedam sakramenata. Kod prvog sakramenta, krštenja, naglašena je važnost pravilnog izgovaranja obrednih riječi te je dan opis obreda krštenja potapanjem u vodu. O sakramentu potvrde govori se kratko, objašnjava se razlika između ulja za pomazivanje pri kršenju i pri potvrdi. Kod sakramenta pomirenja ili pokore naglašava se tajnost ispovijedi i čuvanje ispovjedne tajne. Pri opisu euharistije tumači se čovjekovo jedinstvo s Bogom, čemu slijedi dio o devet crkvenih redova te dio o sakramentu ženidbe. U taj dio ubačeni su i opis i tumačenje obreda *efata*. Tekst se vraća na devet svećeničkih redova, a sada se za svakog od njih navode primjeri prema Isusovom životu.

Ovakav, pomalo opsežan uvod potreban je da bi se konkretizirali zadatci koje pred rad postavlja glavna tema proučavanja: opis sakralnog leksik koji se u tekstu javlja ili, bolje rečeno, koji autor svjesno koristi ne samo da bi prenio željenu poruku nego da bi značenjski i stilski svoje djelo upotpunio posebnim leksičkim ostvarajima i njihovim semantičkim varijacijama. Mogli bismo reći da sama tema ovog teksta, to jest njegov savjetodavni karakter, u mnogočemu obilježava i uporabu leksika, čime se na određeni način približavamo mišljenju da je sakralni stil zaseban funkcionalni stil hrvatskoga jezika, doduše, ne u sinkronijskom proučavanju funkcionalnih stilova već u onom dijakronijskom, i da je snažno obilježio hrvatsku književnu produkciju od najranijih vremena hrvatske pismenosti. Kako je leksik jedan od temeljnih razlikovnih elemenata funkcionalnih stilova, ali i temeljnih razlikovnih elemenata jezika uopće, promatranje njegove

[10] Vjekoslav Štefanić, *Glagoljski rukopisi Jugoslavenske akademije* (Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti), 1969. – 1970.

[11] Milčetić ga naziva „uputom za popove" (1917.), a Vialova „наставление дла священика" (2001.)

uporabnosti unutar određenog teksta može nam donijeti dragocjene informacije o mnogim aspektima teksta: zemljopisno porijeklo, publiku kojoj je namijenjen, postotak prodora stranih utjecaja na jezik, specifičan korpus leksema svojstvenih upravo određenoj vrsti teksta te mnoge druge lingvističke činjenice. S tom namjerom, da preko proučavanja leksičkih ostvaraja dobivamo zaokruženu sliku uporabne razine sakralnih termina, upuštamo se u ovo istraživanje, a glavni cilj bit će promatranje, opisivanje i tumačenje sakralnih leksema, njihovih fonoloških, morfoloških, sintaktičkih i semantičkih oblika te njihova stilematska uporaba kao leksikostilema u gradnji posebne vrste sakralnog teksta.

2. Opseg proučavanja

Iako smo u uvodu naglasili da je riječ o jednom tekstu, *Priručniku za svećenike* iz 15. stoljeća, potrebno je dodatno pojasniti opseg proučavanja leksika koji je u njemu zastupljen. Dakle, u ovom će se radu leksik promatrati kada on označava ono što je sveto, nadzemaljsko, Božje, pa ćemo i taj leksik dodatno obilježiti atributom „sakralni" ne bismo li tako ponešto suzili opseg istraživanja, a i promatrajući korpus koji je tematski i motivski konkretiziran, dobili i konkretne zaključke o ostatku teksta. Time ćemo opisati ne samo leksik koji se ostvaruje na razini onozemaljskog nego i onaj specifičan leksik koji je u skladu s njegovom namjenom. Uz to, izdvajat ćemo, opisivati i tumačiti leksičke pojave koje nisu nužno vezane za sveto, ali su tematski nezaobilazne, pogotovo kada se govori o pojedinim sakramentima. Budući da je 15. stoljeće znakovito u smislu jezičnih promjena koje se opažaju u tekstovima (donos starije/mlađe stanje), neke od uočenih leksičkih pojava promatrati ćemo i na svim razinama jezičnog oblikovanja: fonološkoj, morfološkoj, sintaktičkoj i semantičkoj, a sve kroz prizmu stilističke upotrebe pojedinih leksema i leksika uopće.

Radi velikog broja leksema grupirati ćemo ih u nekoliko kategorija, ne bismo li tako dobili pregledniji sustav.[12] Najprije ćemo proučavati lekseme vezane uz pojedine sakramente, a kasnije će biti opisani nazivi za crkvu, Božje osobe i njihova antagonista Sotonu.

[12] Ovdje predstavljen tematskih sustav leksema nastao je prema sličnom sustavu Dragice Malić u njezinu članku „Novo paljetkovanje, rasprave instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje", knj.: 26 (2000), 129–178

Zadarska Znanstvena knjižnica posjeduje jedan primjerak Kadčićeva *Bogoljublja dilorednog,*[13] dok je Sambunjak (2004.) na Silbi pronašao, transliterirao i protumačio jedan priručnik za svećenike autora Antona Garofala, svećenika iz Silbe, koji potječe iz 1726. godine. Oba su djela priručnici moralne teologije i tematski su srodna *Priručniku*, pa se u radu gdjegod donose i leksemi iz njih, kada je to potrebno usporedbe radi.

Svi leksemi i dijelovi teksta donose se u transliteriranom obliku, s time da se uzimaju u obzir ortografijske osobitosti samog izvornika. Tako se kratice razrješavaju u oblim zagradama analogno prema riječima u punom obliku, poluglasovi se donose znakom za poluglas (ь – kada je u izvorniku zapisan štapićem) ili apostrofom (kada je u izvorniku zapisan apostrofom). Jat se donosi znakom *ê* koje odgovara glagoljskom grafemu jat, a palatalnost glasova označava se apostrofom, ako je tako u izvorniku. Radi boljeg razumijevanja riječi napisane *in continuo* donose se odvojeno, dok se novi redak označava kosom crtom (/). Inicijali su označeni velikim početnim slovom, a interpunkcija se unosi i tamo gdje se u izvorniku ne nalazi[14], i to prema sintaktičkim zakonitostima oblikovanja rečenice.

3. Sakramenti

Glavna tema *Priručnika*, sakramenti, nikad se u tekstu ne obilježavaju tim leksemom, već se u tom značenju u svim slučajevima koristi leksem *narejene* (41 put), a u većini mu je slučajeva pridružen atribut *svet*. Izostanak leksema latinskog porijekla koji označava vidljive znakove što ih je ustanovio Isus Krist za posvećenje vjernika, u korist hrvatskog nije sasvim uobičajen: uporaba leksema *sakrament* uočena je u nekim onodobnim tekstovima koji su namijenjeni svećenicima.[15]

Leksem *narejene* u općem značenju *sakrament* slabo je ili nikako potvrđen u glagoljskim i drugim srednjovjekovnim tekstovima, ali se u rječnicima neki od leksičkih oblika napravljenih od korijena *red-* ipak

[13] Punim imenom: Antun Kadčić. *Theologia moralis, sev Manuductor Illyricus Ad cognitionem Sacri Ordinis, directvs ab Antonio Kadcich, Olim Canonico Makarensi in Patria ; dein Archidiacono Jadrensi, nunc Episcopo Traguriensi ... = Alias Boggoslovje dilloredno olliti Rukovod Slovinski na poznangne Svetoga Reda, upravglien od Antona Kadcichia, Biskupa Troghirskoga*. Bononiae: 1729.

[14] U *Priručniku* se javlja točka kao interpunkcijski znak, no često se stavlja na kraj većih intonacijskih ili tematskih cjelina, a ne na kraj rečenica.

[15] *Spovid općena* (1496.) i *Korizmenjak* (1508.). Prema: *Rječnik hrvatskog ili srpskog jezika*, Dio XIV (Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1955.), s. v. *sakramenat*

povezuju s pojedinim sakramentima, i to s davanjem hostije pri bolesničkom pomazanju (*srediti se*) zadavanjem pokore na ispovjedi (*narediti pokoru*) te stupanjem u sveti red (*zarediti se*, ali i *narediti*)[16]. Kako se u *Priručniku* leksem *narejene* koristi kroz cijeli tekst, bez alternativnog *sakrament*, prisutnost ovog leksema možemo tumačiti tendencijom „pohrvaćenja" teksta jer se leksem *sakrament*, točnije njegova latinska inačica *sacramentum*, u službenim crkvenim spisima koristi od 3. stoljeća,[17] pa je nemoguće da nije poznata u našim krajevima u 15. stoljeću. U Kadčića i u Garofala zastupljeni su oblici *sakramenat*[18]/*sakrament*[19], dok se u Kadčića još javlja i glagol *narediti* pri sakramentu ispovijedi, u značenju narediti ispovijed[20].

Možemo istaknuti još jednu značajku ovog leksema, ali ovaj put na grafijskom planu. Riječ je naime o dobro poznatoj problematici bilježenja palatalnih suglasnika u glagoljskoj pisarskoj tradiciji, što se ovdje odnosi na bilježenje palatala *ņ*. U cijelom se tekstu poluglasovi obilježavaju štapićem i apostrofom međutim u riječi *narejeńe* apostrof označava palatalnost glasa *n*, koji se ionako u glagoljskoj pisarskoj tradiciji koristio i u ovoj funkciji. Ovako se u najviše slučajeva obilježava palatalnost ovog glasa, a druga je opcija također zastupljena: umetanjem glasa *i*, pa imamo zastupljen i oblik *narejenie*. Iako je oblik *narejeńe* daleko učestaliji (od 40-ak primjera u svega je sedam palatalnost označena samoglasnikom *i*) u svim zastupljenim padežnim oblicima, ponekad se palatalnost označava dvostruko, tj. apostrofom i grafemom. Najčešće se to događa u padežnom obliku za genitiv množine, kada se pridodaje padežni nastavak *-ja* grafemom jat, ali se i palatalnost označava apostrofom. Ovdje se dakle još uvijek ne provodi jotacija pri korištenju grafema za glasovne skupine *ja* ili *ju* (za *ju* također imamo primjera u oblicima za dativ jednine: *narejen'ju*).

Pridruživanjem atributa *svet* u većini slučajeva sam leksem *narejeńe* dobiva odliku onoga što je poslano od Boga. Prema učenjima Katoličke crkve sakrament je „vidljiv znak ustanovljen od Krista koji označuje i proizvodi posvećenje,"[21] dakle, po primanju pojedinog sakramenta

---

[16] Jeronim Šetka. *Hrvatska kršćanska terminologija* (Split: Reprint, 1976.) s.v. *narediti*

[17] Denziger donosi pismo pape Stjepana I.: 12. (28.?) svibnja 254. - 2. kolovoza 257. biskupima Male Azije, iz 256. godine u kojem se govori o sakramentu krštenja, u: H. Denzinger i P. Hunermann.
Zbirka sažetaka vjerovanja definicija i izjava o vjeri i ćudoređu (Đakovo: Karitativni fond UPT, 2002.) 28

[18] Kadčić, od ly 107 pa nadalje.

[19] Slavomir Sambunjak. *Libar glagoljaša don Antona od Silbe* (Zagreb: Demetra: 2004), 1R 4, str. 77

[20] Kadčić, ly 218: *„Koja zapovid nareghiuje l/povidagne od ghrihah*?"

[21] Jerolim Šetka. *Hrvatska kršćanska terminologija* (Split: Reprint, 1976) 267, s. v. *sakramenat*

vjernici su u blizini božanstva, jer se smatra da sakramente kroz svećenika podjeljuje sam Isus Krist. I sami vjernici primanjem sakramenta postaju poput božanstva kao što to stoji u Katekizmu Katoličke crkve: „One koji ih primaju Duh ozdravlja i preobražava suobličujući ih Sinu Božjemu. Plod je sakramentalnog života to da Duh posinaštva pobožanstvenjuje vjernike životno ih sjedinjujući s jedinim Sinom, Spasiteljem."[22]

Pri pogledu na morfološku razinu, leksem *svet* koleba se između starijih i mlađih oblika. Pod starijim stanjem mislimo na oblike pridjevnih nastavaka za genitiv jednine na *–ago*, *–ego*, *–ogo*, nasuprot nastavku *–oga* koji formira mlađe oblike pridjeva. Promatranjem ovih dvaju pojava u *Priručniku* matematičkom se metodom došlo se do zaključaka da prevladavaju stariji nastavci u genitivu jednine pridjeva *svet* (12 potvrda *svetago*), dok se mlađe stanje (*svetoga*) potvrdilo u samo 4 primjera.

Ponegdje je sintagmi *sveto narejene* pridodan i atribut *crkveni*: *ot narejenih᾽ s(ve)tih᾽ crk(ъ)venihъ* (36R 18), *s(ve)tomu narejen᾽ju crk(ъ)v(e)n(o)mu* (37R 4). U prvom se slučaju govori o prokletima koji su izuzeti od *narejenih᾽ s(ve)tih᾽ crk(ъ)venihъ*, dok je u drugome primjeru opisan otpust grijeha i odrješenje od prokletstva te „predavanje" pokornika *s(ve)tomu narejen᾽ju crk(ъ)v(e)n(o)mu*. Dakle, u oba se slučaja govori o prokletstvu koje vjernika odvaja od Božje milosti, a odrješenje od grijeha vraća ga nazad pod okrilje Crkve, što je potrebno dodatno naglasiti. Ovdje se primjećuje i stilistička uporaba leksema: spominje se *prokletstvo* ili *proklet*, a s druge se strane naglašavaju sakramenti kao *sveti* i *crkveni*, te se tim leksemima obuhvaća sfera nadzemaljskog i ovozemaljskog: atribut *svet* kao oznaka nadzemaljskog i atribut *crkveni* kao oznaka ovozemaljskog, što nam sve naglašava značenje sakramenata kao Božjih znakova koji u sebi obuhvaćaju i jednu i drugu sferu[23].

Naglašavanje poveznice nebesko i zemaljsko također je prisutno u najavi govora o svetim sakramentima: „Nek᾽ši ofic/iê cr(ь)kv(e)noga reči e(st) ot s(ve)tihъ narejeni/h᾽ cr(ь)kvenih᾽ ke su sedamь. Pr᾽vi e(st) kr᾽č/enie, drugi kriz᾽man᾽e, pokoren᾽e, b(o)žie t/êlo, poslêdn᾽e mazanie, ženitav᾽." (30R 7–11) Riječ *oficij*, u značenju služba, povezuje se s Crkvom, zemaljskom zajednicom vjernika, a riječ *narejen᾽je* povezuje se sa svetim, o čijem smo značenju prije govorili. Budući da je ova rečenica uvod o govor o samim sakramentima, pomnim leksičkim odabirom autor obuhvaća obje sfere

[22] http://www.intratext.com/ixt/scr0001/_P4Y.HTM Katekizam Katoličke crkve (pristupljeno: 13. kolovoza 2013)

[23] Ovo je ujedno i zastupljeno u samo definiciji sakramenata kao poveznice između božanskog i ljudskog.

vjerovanja: u Svetu Crkvu kao ovozemaljskog posrednika pri podjeli onozemaljskih Božjih znakova milosti.

3.1. Krštenje

U *Priručniku* se navodi: „A prvi ot 'kr'čenê ki é reď pr'vi ot redov' i v/ eĉi vs(i)hь i potrêb'nêi„ (30R 12–13), dakle, naglašava se važnost krštenja te njegov visok položaj u sakramentalnoj hijerarhiji. Krštenje se u značenju sakramenta u tekstu javlja se 14 puta (*krĉenь*), glagol *krstiti* 10 puta, a imenica koja označava pripadnike kršćanske vjere jednom (*kr'čeni* 43R 7). Znakovita je uporaba glagola *krstiti* koja se može povezati s dva starija oblika: *krьstiti* i *krьĉati*, oboje značenja *krstiti*. Ovaj će leksem biti upotrijebljen i kod Kadčića i kod Garofala[24], s tim da u saljskom *Priručniku* samoglasno *r* dolazi bez popratnih vokala, što je i jedna od osobina dugootočkih govora u mjestima na jugoistočnoj strani otoka, kako je to primijetio Božidar Finka u svom radu *Dugootočki čakavski govori*[25].

U *Priručniku* je zastupljen oblik *krьĉati* uz odgovarajući nastavak u 1. licu prezenta jednine (*-u*). Zanimljiv je drugi oblik koji se javlja u obrednoj formuli dvojbe oko krštenja: „Ako si ti kr'če/nь az' te neotkr'čaju, aĉe li nêsi kr'če/nь az' te k'rĉu, V' ime o(tь)ca i s(i)na i d(u)ha/ s(vetoga)a Am(e) nь„ (31R 17–20). Ovdje je zastupljen negacijski oblik *neotkr'ĉaju* također s starijim nastavkom *–ju*, dok je tvorba ovog oblika dvostruka prefiksacija tj. prefiksacija prijedlogom *otъ* i česticom *ne* kao tvorbeni načini nove riječi od glagola *krьĉati*. Nastavci za prvo lice prezenta jednine na *–u* ili *–ju* pokazatelj su starijeg jezičnog stanja[26], koja je ovdje zastupljena unutar obrednog govora, pa je takvo stanje i očekivano budući da u promatranom vremenu narodni govor u većoj mjeri ulazi u zbornike različitog štiva koji nisu nužno vezani iz obred, dok obrednici još uvijek čuvaju staroslavensku jezičnu normu.[27]

Vezano uz sakrament krštenja javlja se posuđenica, točnije grecizam *pe(n)tik(o)stь* (32R 10) koja u doslovnom prijevodu znači Pedesetnica, a označava blagdan Duhova. Tim se blagdanom označava silazak Duha

[24] U Kadčića npr. *karſtiti* i *karſtianin*, u Garofala *karšćanski*, *karstiti*

[25] Božidar Finka. „Dugootoči čakavski govori" *Hrvatski dijalektološki zbornik* (Knj. 4) 1977., 7–178

[26] Anica Nazor: „Jezični kriteriji pri određivanju donje granice crkvenoslavenskog jezika u hrvatskoglagoljskim tesktovima", *Slovo: časopis Staroslavenskog instituta* No. 13 (Rujan 1963.): 72

[27] U radu koristimo ovaj izraz za najstariji književni jezik Slavena, osim ako se radi o citatima u kojima je donesen drugačiji izraz (npr. starocrkvenoslavenski i slično).

Svetoga na apostole, koji se prema evanđeljima zbio 50 dana nakon Isusova uskrsnuća, dok u prenesenom značenju označava 'rođenje' Crkve, jer su apostoli, napunjeni Duhom Svetim, postali sposobni govoriti mnoge jezike i tako propovijedati kršćansku vjeru diljem svijeta. Oblik *Duhovi*, koji danas označava nominativ množine, zapravo je deklinacijski ostatak iz staroslavenskoga jezika koji zapravo označava dativ jednine (dakle: *duhu*). Pogledajmo cijelu rečenicu: „Op'če že kr'čenie n/ima se služiti takmo v s(ve) tu ili / nanь[28] veče'ri pe(n)tik(o)stь" (32R 8–10). Ovom se izjavom ponovno naglašava važnost krštenja: naime vrlo je rano u povijesti kršćanskih obreda naglašeno da je krštenje dopušteno u svako doba[29], štoviše, naglašeno je da je upravo razdoblje nakon Uskrsa najpogodnije vrijeme za taj obred (uz vrijeme Prelaska tj. židovskog Blagdana Sedmica), a u našem je *Priručniku* također poduprta ranija tvrdnja: krštenje se ne dijeli samo u svetu (nedjelju) ili na Duhove već u svako doba godine.

Vezani uz sam obred krštenja jesu i oni koju u njemu sudjeluju: osim svećenika, tu su i kumovi. Muški rod označava se imenicom *kum* (*kumь* 43 R 17 i 18), dok je žena *kuma* (43R 14) ali i *kupotru* 31R 3–4, prema staroslavenskom *kǫpetra* – kuma, za koji oblik Skok kaže: „Lat. compater, gen. -tris m (7. v.) prema commater, gen. -tris (Grgur Veliki), sadrži prefiks con, „suotac, sumajka«, te izražavaju duhovno srodstvo stečeno pri krštenju"[30], ali i vjenčane kumove, te navodi da je „Od compater stvoren je f u stcslav. jeziku kupetra f i kupotrb u glagoljskoj književnosti."[31] U *Priručniku* se upotrebljavaju oba oblika: stariji (*kupotra*) i mlađi (*kuma*), iako je nejasno postanje ovoga zadnjega, vjerojatno se dogodila pokrata analogno pokratama *dominus* – *dum*/*don*, *frater* – *fra*[32].

3.2. Potvrda/Krizma

Drugi po redu opisan sakrament u *Priručniku* jest krizma ili potvrda. Leksem *krizma* u tekstu ima dva značenja: sakrament i sveto ulje. Kako je sam sakrament svoje ime dobio upravo prema mirisnom ulju koje se

[28] U *Priručniku* stoji upravo ovako: *nanь*

[29] Tertulijan (3. st.) govori: „However, every day is the Lord's; every hour, every time, is apt for baptism; if there is a difference in the solemnity, in the grace, distinction there is none." Preuzeto iz: Tertullian. *Of Baptism,* (preuzeto s http://books.google.hr/books?id=jj2OTeP3wdAC&printsec=frontcover&hl=hr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false 12. kolovoza 2013.), 1229

[30] Petar Skok. *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika* (Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2006. -) s. v. kum

[31] Isto.

[32] Šetka, s. v. kum

maže na čelo krizmanika i simbolizira pečat Duha Svetoga, u *Priručniku* se značenje tih dvaju pojmova razdvaja tako da se u većini slučajeva pri spomenu krizme kao ulja pridodaje pridjev *svet* (*s(ve)tu kriz'mu* 32V 4, s*(ve)toju kriz'moju* 43V 25, *kriz'moju s(ve)toju* (44R 4), dok se imenica *kriz'ma* ili glagolska imenica *kriz'manʾe* odnose na sam sakrament. Imenica krizma grčkog je porijekla (grč. *chrīsma*) koja je ovamo stigla preko latinskog jezika (lat. *chrisma*). Kadčić ide i dalje u pojašnjavanju ovoga obrednog predmeta pa navodi: „uglie Maslinovo s' Balʃamom (…) koje se zove kriʒma"[33].

3.3. Pokora

Pokora je sakrament ispovijedi, ali i čin kajanja kojim osoba pokazuje svoju namjeru da više ne griješi, što je sastavni dio ovog sakramenta. U *Priručniku* pokora kao sakrament javlja se kao imenica srednjeg roda: *pokorenʾe* (30R 10 i 36V 13), dok se konkretna pokora koju vjernik dobiva po ispovijedi da bi grijehe okajao označava leksemom *pokora* (na više mjesta, ukupno 11 puta), onaj koji pokoru traži ili treba naziva se *pokor'nikъ* (32V 27), a oni koji se ne kaju nazivaju se *nepokorni*: „Se s(ve)to narejenʾe ot b(o)ž/iega têla nasl(ê)dueť pokoru i ima se / dati vs(i)mь iže dostoinê pokoretь, / a nima se dati nepokorim'" (37R 17–20)). *Pokora* je riječ nastala tvorbom riječi iz praslavenskog glagola **koriti*, dakle, prefiksalnom se tvorbom dobio oblik *pokoriti* i imenica *pokora*.

3.4. Euharistija

Sakrament euharistije u *Priručniku* označuje se sintagmom *b(o)žie têlo*, kojoj se u nekim slučajevima pridodaje pridjev *svet* (npr. u najavi govora o euharistiji navodi se se: „Oť na/rejenʾê s(veta)go b(o)žiê têla malo r(e)čemo n/a učenʾê bezumnim'" 37R 10, a i: „Se s(ve)to narejenʾe ot b(o)ž/iega têla nasl(ê)dueť pokoru" 37R 17). *Tijelo Božje* jest sintagma koja ujedno i označava posvećenu hostiju, pa se javlja nekoliko puta u tekstu. Zanimljiva jest uporaba imenice *hostija* u rečenici "Im/a položiti sveĉ(e)nie ot misi kruhʾ pris/anь a ne kvasanь, da oštiju ot čiste pšen/ice muka, ne drugoga žita„ (28R 9–12). Oblik *oštija* odnosi se na hostiju koja nije posvećena, to jest, onu koja još nije u obredu svete mise postala tijelo Kristovo pa se prema tome nju i ne može zvati Božjim tijelom, kao što je to slučaj drugdje u tekstu. Posvećenu hostiju Garofal naziva *tilom Isusovim*[34], a Kadčić *ſveto*

[33] Kadčić, ly 174

[34] Sambunjak (2004.) 79 (2r 15) i 88 (6v 2)

Tilo Gofpodinovo, dakle također pridodavanjem različitih atributa osnovi sintagme (*têlo/tilo*).

Obred svete mise u *Priručniku* se spominje na nekoliko mjesta, premda smo uočili da je spominjanje mise vrlo često na početku teksta (šest spomena na četiri stranice) dok se u ostatku teksta spominje tek tri puta: dva puta u kontekstu obreda vjenčanja („pop' služitь misu ženit'venu (41V 25-26), I prêje neže stvoriť se ženiť/va da g'do godê bi imêlь ča reči ili/ suprotiviti se da govori meju tri roki i / rekuť. Inako ne služi ei misu" (42R 11–14)), što nam ukazuje na to da izgubljeni dio teksta ima više informacija o misnome slavlju nego što to ima sačuvani ostatak. Leksem *misa* latinska je posuđenica, iako je i sam prošao transformaciju pa se u ovom značenju (glavni kršćanski obred) koristi od 6. stoljeća[35].

3.5. Posljednja pomast/bolesničko pomazanje

Ovaj se sakrament u *Priručniku* naziva *poslêdn'e mazanie* (javlja se dva puta: 30R 11 i 38V 22) i pri tumačenju isprepleten je sa sakramentom euharistije. Za razliku od drugih sakramenata ovaj se ne najavljuje posebno, već se govor o euharistiji pretvara u govor o posljednjem pomazanju, a povezuje ih davanje posvećene hostije *nemoćniku* (37V 13 i dalje u tekstu), koji je dugo u *nemoći* (slijedi izjava da se ovaj sakrament ne daje zdravima i mladima). Oblici *nemoć* i *nemoćnik* izvedeni su od praslavenskog **mogtь* prefiksalnom i sufiksalnom tvorbom[36], a *mazanie* (i ostali oblici koji se javljaju u tekstu: *maz*, *pomazalь*, *maz(a)ti*) također su izvedenice praslavenskog porijekla (**maz-tb*)[37]. Oba su leksema prisutna u Kadčića: *nemochgnik*[38] i *Od uglia ſvetoga, oliti Napokojnega Pomazanja*[39].

3.6. Ženidba

Leksemi povezani sa sakramentom ženidbe čuvaju starije morfološke oblike: tako je zastupljen oblik *ženitva* (42V 26) te *ženit'vi* (43R 9). Akademijin rječnik navodi da je ovaj oblik nastao od glagola *ženiti* i nastavka *–tva.*[40] Pridjev nastao od imenice javlja se o ovom obliku: *pop' služitь misu ženit'venu* (41V 25–26). Na jednom se mjestu ispušta oznaka

[35] Šetka, 159, s. v. misa

[36] Skok, 447, s. v. moći

[37] Skok, 383, s. v. mazati

[38] Kadčić, ly 171

[39] Kadčić, ly 170 – ovo je naslov poglavlja o posljednjem pomazanju.

[40] ARj, Dio XXIII, s.v. ženidba

za poluglas (*ženitva* 42V 26) što se može okarakterizirati kao pisareva pogreška: svi ostali primjeri pišu se s označavanjem poluglasa. Leksem je praindoeuropskog porijekla, od korijena **guena*[41]. U Kadčića će se javljati mlađi nastavci u primjeru *xenidba*[42], a u istom se obliku javlja i u Garofala[43].

Glagoli *ženiti* i *oženiti* koriste se u jednom manjem dijelu teksta. Donosimo cijelu rečenicu: „D'êci doklê n/imaju s(ve)tih' redi mogut' se ženit/i aĉe nehotet'se vzdr'žati, da s/(ve)ti red' imuĉe eže e(st) ap(osto)l(ь) ski ili vi/še togo ne može se oženiti. Cr(ь)kveno / prihodiĉe pogubi d'êkь egda se oženi/"(41V 13–18).

Mladenci se pak nazivaju *ženih'* i *nevêst(i)ca* (41V 26–42R 1 i 2) što je također čuvanje slavenskih i starijih leksičkih oblika (*ženihь* i *nevêsta*), uz upotrebu deminutivnog oblika za nevjestu (*nevêst(i)ca* 42R 2). Za oblik *nevêsta* Skok kaže da „Za taj termin iz praslavenske bračne organizacije nema utvrđene etimologije ni iz slavenskih ni iz ostalih ie. jezika. Mora da se odnosi na neki specijalitet slavenske bračne organizacije."[44] Također navodi da je ovaj leksem izvedenica iz glagola *věděti*, *dati* i *vesti*, a da se prefiks *ne-* različito tumači.[45]

3.7. Sveti red/svećenički red

Premda se sveti red kao zasebni sakrament ne spominje u prvoj najavi govora o sakramentima, u tekstu je zastupljen u dva dijela. Naime, prvi se put o svećeničkom redu govori na 40R 23 kada se nabrajaju devet nižih svećeničkih redova. Govor se nastavlja sve do 41R 19 kada se tekst prekida te se ubacuje govor o ženidbi i obredu vjenčanja. Zatim se ponavlja na 45V 3 i dalje da bi do kraja teksta bilo govora o toj temi.

Prije spomenuti mlađi oblik refleksa prasl. **dj > žd* u riječi *narežden'i* ovdje se javlja sa starijim refleksom *žd*: *O narežden'i redov'nihь rêči* (40R 23–24). Ovo je jedini slučaj gdje se u riječi koja označava sakrament čuva skupna *žd* – u svim je ostalim slučajevima na tom mjestu *j*, to jest, zastupljen je oblik *narejenie*. Ovo ipak nije jedini primjer očuvanja glasovne skupine *žd*: u 15-ak primjera opaženo je njezino čuvanje kao što su npr. *osuždeniê* (30R 13–14), *potvrьždenie* (32V 6), *tuždega* (35V 1–2), *bljuždenie* (44V 1–2), većinom u glagolskim imenicama.

[41] Skok, 678, s. v. žena

[42] Kadčić, ly 464

[43] Sambunjak (2004.), 88 (6v 4)

[44] Skok, 515, s. v. nevjesta

[45] Isto.

Pri nabrajanju svećeničkih redova većinom se koriste posuđenice iz latinskog ili grčkog jezika. Navodimo redove redoslijedom iz *Priručnika*: 1. *ostriêli*, 2. *čatac'*, 3. *ekšor'šist'* ,4. *akolit'*, 5. *ap(osto)l(ъ)ski*, 6. *e(van)j(e)l(ъ)ski*, 7. *popъ*. Prva posuđenica jest *ostriêli* iz lat. *ostiarius* – vratar i *ostium* – vrata, *ekšor'šist'* dolazi od grčkog *exorkistes*[46] (zaklinjalac, prema tome i zaklinjati – zazivanjem Boga izgoniti vragove) uz promjenu suglasnika *s* u *š* u suglasničkim skupovima, koju se često određuje kao posljedicu mađarskog utjecaja, no prema Hercigonji potječe iz venecijanskog izgovora[47]. *Akolit* je leksem potekao od grč. *akolouthos*[48] (onaj koji slijedi, prati). Slijede tri viša reda od kojih je najniži *ap(osto)l(ъ)ski* od grč. *apostolos* – poslanik, glasnik, a u među svećeničkim redovima podđakon, slijedi *e(van)j(e)l(ъ) sk*i (prema. grč *euangelion* – radosna vijest), to jest đakon. Posljednji red je *popъ* – svećenik koji ima dozvolu držati misu, termin je porijeklom iz grčkog jezika, od *papas*.[49]

Pri nabrajanju svećeničkih redova jedina riječ slavenskog porijekla je *čatac'* – „nastao od prezentske osnove primarnog stcslav. glagola čbto. (…) Oblik čti-šti-čat- ušao je u katoličku crkvenu terminologiju. Zbog toga nalazimo u pisanim spomenicima za lat. *lector* najrazličitije prevedenice (calques)"[50], među kojim se spominje i oblik *čatac'*.

Pri govoru o svetim redovima posuđenicom se donosi i vrijeme kada se pripravnici rede: to je *kvatri tempori* (40V 12) preuzet iz latinskog jezika (lat. *quattuor tempora*), a označava vrijeme u liturgijskoj godini koje se poklapa s četiri godišnja doba. Kvatre obuhvaćaju prve dane svakoga godišnjeg doba, to jest, srijedu, petak i subotu, a osim molitve vjernici sudjeluju u postu.[51] U Priručniku su Kvatre povezane s vremenom kada pop ili đakon napreduje u svojem zvanju, a cijela rečenica glasi: „Na si man'ši redi mogu se dati i / priêti kada godê, da s(ve)ti redi ne / mogu se dati ni priêti t(a)kmo še/st' krat' dogodiča. To e(st) v sobot/ah' kvatri tem'pori i s(ve)tu sob(o) tu/"(40V 8 i 12).

Članovi crkvene hijerarhije nazivaju se *kler'zi* (41R 8), dok je jednina uočena samo u dativu i glasi *kler'gom'* (41R 25). Posuđenica je iz grčkog i kasnije latinskog jezika (grč. *kleros*, lat. *clerus*). Pripravnik za svećenički

[46] Šetka, 78, s. v. egzorcist

[47] Stjepan Damjanović. *Tragom jezika hrvatskih glagoljaša* (Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1984): 84

[48] Šetka, 27, s .v. akolit

[49] Skok, 8, s. v. pop

[50] Skok, 329, s. v. čitati

[51] Šetka, 145, s. v. kvatre

rad ili ulazak u svećenički stalež naziva se *dʹěkъ* (u pet primjera, jedino na 28R 18 *dêk*), u četiri se navrata spominje *biskup* (od. grč. *episkopos*), no u pisar kao da nije siguran kako točno treba napisati taj naziv pa krati riječ i označava pokratu titlom, no ne uvijek na isti način: *bis(ъ)kupa* (32V 3 i 4), *bis(ъ)k(u)pъ* (36V 13 i -14), *biskupa* (39R 4 i 5), *bisk(u)pa* (39V 4). Vrhovni poglavar Crkve donosi se sintagmom *g(ospo)d(i)na p(a)pe* (41R 7), dakle njegov se značaj pojačava izborom riječi *gospodin* te pokratom rezerviranom za *nomina sacra*, dok je sama riječ papa porijeklom iz grčkog jezika (*papas*).

Svećenik se naziva *popъ* i taj se naziv nalazi u više od 130 primjera širom teksta. Kuriozitet jest morfološki oblik *popi* koji se javlja u tri primjera, dva za nominativ množine (29R 14 i 39R 20), jedan za akuzativ množine. Kratka množina kao ova svojstvena je dugootočkim govorima, kao što je to naglasio Finka u svojem radu *Dugootočki čakavski govori*.[52] Međutim, ovo nije jedini oblik koji se javlja za množinu imenice *popъ* – u više se primjera koristi i oblik duge množine: *popovê* (N 38R 18, 42R 18), *popove* (N 39R 6, 45R 3), pa možemo zaključiti da su deklinaciji ove riječi oblici iz staroslavenskog jezika miješaju s govornim oblicima.

Suprotno svećeničkim staležima koji se spominju u *Priručniku*, pripravnici za primanje u katoličku vjeru nazivaju se *katihumeni* (46R 3), i to u kontekstu opisa posla *ostriêla* (vratara), čija je dužnost „izʹgoniti vanʹ nevêrʹnie i katihumeni" (46R 2–3). Porijeklom iz grčkog jezika (*katechoumenos*), označava osobu koja se poučava tajnama vjere i pripravlja da primi krštenje.[53] Katekumeni se spominju u raznim spisima koji datiraju iz najranijih razdoblja Crkve, a većinom su povezani s obredom kršćanske inicijacije tj. sakramentom krštenja. Tako već Tertulijan (3. st.) u svojem djelu *De baptismo* određuje katekumenat kao vrijeme koje kandidat za kršenje treba provesti učeći crkvene dogme, moleći i posteći te da kandidati mole odvojeno od ostalih,[54] što je posebno bitno u kontekstu *Priručnika*. U njemu stoji da vratar mora potjerati iz crkve katekumene, što upućuje na poseban prostor u ili kraj crkve namijenjen molitvi pripravnika.

Naziv za župljane jest *svoiĉane* (N 29R 12, u dativu množine *svoiĉamъ* (31V 22, 32V 8, 33V 14), u nominativu jednine *svoiĉan* (32V 23, 39V

[52] Božidar Finka. „Dugootočki čakavski govori" *Hrvatski dijalektološki zbornik* (Knj. 4) 1977 ., 7–178

[53] Šetka, 124, s. v. katekumen

[54] Pažin, Zvonko, *Otajstva pristupa kršćanstvu (sakramenti inicijacije)* – nacrt predavanja, preuzeto s: www.djkbf.unios.hr/sites/default/files/download/.../LIT-Inicijacija.pdf (pristupljeno 2. rujna 2013.)

20 ovdje u sintagmi *popъ svoiĉan*) u genitivu množine *svoiĉanʹ* (34V 16), genitivu jednine *svoiĉanina* (36V 3), u akuzativu množine *svoiĉane* (36V 14), dok se župa u značenju zajednica vjernika koji pripadaju istoj župi naziva *svoita* (potvrđeno samo u ovim padežima: gentiv jednine *svoiti* (32V 24 i 26, 39V 24) te dativu jednine *svoiti* (41V 22, 42V 16)). Upotreba ovog leksema potpuno je rijetka[55] u starim hrvatskim tekstovima u ovome značenju. Nastala od zamjenice *svoj, svoja, svoje* označava rodbinu[56] (u starijim tekstovima). U *Priručniku* očito se njezino značenje širi pa označava župu i župljane koji nisu tjelesni srodnici, ali su povezani na duhovnoj razini, tj. u vjerskoj zajednici.

Kada obavlja svoju službu, svećeniku je strogo zabranjeno „pinez prieti" (29R 5) jer bi to bila *šimonija* (četiri potvrde). Sama riječ svoje porijeklo nalazi u novozavjetnom liku Šimunu, koji je bio vrač/mag i koji je od apostola htio kupiti njihove moći (Dj 8, 18-19). Preuzimanje oblika *šimonija* ponovno nam svjedoči o zamjeni suglasnika *s* suglasnikom *š*, i utjecajem venecijanskog izgovora.[57]

S druge strane, ako se pri podjeli posljednje pomasti uz župnika nađu i svećenici iz neke druge župe „časťno è i uzakoneno da niku alʹmoziju primuťʺ (39V 25 i 26). Riječ tuđica ovdje je *alʹmozija*. Porijeklom iz grčkog jezika (*ἐλεημοσύνη*), i prisutan u latinskom jeziku (*eleemosyna*) ovaj leksem označava dvije stvari: milostinju ili dobro djelo. Navedeni primjer iz *Priručnika* bi bilo najbolje interpretirati kao davanje milodara – dara koji se dobrovoljno daje, u ovom slučaju svećenicima. Međutim, ovdje naglašena dobrovoljnost nije u potpunosti primjenjiva na našu *almoziju*. Rečenica jasno govori da je *uzakoneno* da svećenici prime kakav milodar, dakle, vjernik ima zakonsku obvezu platiti svećenicima njihovu službu. U Akademijinu rječniku ovakvo značenje *almozije* i njezine istoznačnice *lemozine* jasno je naznačeno i primjenjivo na navod u *Priručniku*: „upotrebljava se ova riječ i kad se što daje crkvi, popovima, fratrima, kaluđerima, i to ne samo kad se daje od dobre voļe, nego i kad im treba što platiti.[58]ʺ Korištenje riječi *uzakoneno* ističe obavezu plaćanja, međutim imenica *almozija* ima uza sebe zamjenicu *nika*, to jest, čakavski oblik neodređene zamjenice *neki*. Dakle, „uzakonjeno" jest da (svećenici) *neku almoziju* prime. Neodređenost zamjenice *neki* kao da je u sukobu s riječju *uzakonjeno* jer, ako je

[55] Konzultirani su *Akademijin rječnik*, Šetkina *Hrvatska kršćanska terminologija*, *Mali staroslavenski rječnik*, Skokov *Etimološki rječnik hrvatskoga ili srpskog jezika*.

[56] ARj, Dio XVII, 381, s. v. svojta

[57] Usp. fusnotu 30.

[58] ARj, Dio VI, s. v. lemozina

„uzakonjeno", čemu neodređenost iznosa? Pisar/autor kao da se nećka pri izricanju kolika bi to trebala biti svota, iako ne bi trebao budući da je plaćanje „uzakonjeno", dakle obavezno. Ovakav postupak može se dovesti u svezu s prethodnim odjeljkom: svećenik ne smije primati plaću za obrede od svojih župljana, dok je darivanje svećenika iz druge župe „uzakonjeno", tj. obavezno pa se ova cijela sintagma izriče s dozom opreza. Još je jedan stilistička intervencija ovdje poslužila za ublažavanje zapovijedi, tj. zakona o plaćanju: korištenje pridjeva *častno*. Ovaj pridjev dolazi prije pridjeva *uzakoneno*, i to nije slučajno: zakon dolazi prije časti, jer zakon oblikuje društvo dok je isticanje časti zapravo apel na ljudsku emocionalnost te etičku moralnost, a ne na propis kojeg se mora držati. Upravo je ovakav red riječi dokaz o iznimnoj sposobnosti srednjovjekovnih pisaca da prilagode tekst njihovoj publici: govoreći svećeniku da je časno i uzakonjeno da vjernik da milodar onima koji sudjeluju u obredu, omogućava mu da i sam na taj način takvu odredbu prenese vjerniku: apelirajući na njegov osjećaj časti, a tek onda na zakonsku dužnost koji mora poštovati. Time se obveza umanjuje i svodi na dobrovoljan dar, što je vjerniku puno prihvatljivije, a što se poklapa i s prethodnim navodima o simoniji.

4. Crkva

Jedan od najzastupljenijih leksema u *Priručniku* javlja se uvijek u istom obliku, no različitog značenja ovisnog o kontekstu. Najviše primjera označavaju konkretno mjesto (građevinu) s više od 15 primjera, dok se u nešto manjoj mjeri tim leksemom označava župa (dva primjera: *cr(ь)k(a) vь* 29R 8 i 11, *cr(ь)kve* 39R 19) ili Crkva kao zajednica vjernika (u jednom primjeru dolazi u sintagmi *s(ve)te matere crk(ь)ve* 36 R 23, ostala dva primjera dolaze samostalno (41R 12 i 41V 19).

Mjesto gdje se obavlja euharistija ili u *Priručniku* misa može biti „pod krovomь ali poď šatorom" (28V 2), no treba imati posvećen oltar (od lat. *altus* – visok), koji se leksem javlja u mnogo primjera no uz nedosljednosti smještanja poluglasa u riječi. Tako imamo *oltar* (28v 8), *ol'tar'* (28v 13 – dakle u neposrednoj blizini prethodnog primjera), *ol'tar* (na tri mjesta 28V 14, 29V 16, 42R 22).

Od liturgijskih predmeta spominje se *tel(e)s(ь)nik* (28V 5), što je četverouglasta bijela tkanina na kojoj preko mise stoji hostija i kalež[59].

[59] Šetka, 313, s. v. tjelesnik

Za ovu riječ imamo u glagoljskim tekstovima iz 15. i 16. stoljeća dosta potvrda[60], a latinski naziv mu je *palla*, koji se i danas koristi (*pala*). Ikaviziran slavenski oblik koristi Kadčić: *Tileſnik*.[61] Kalež, posuda koja se upotrebljava kod prikazivanja vina spominje se u tom obliku (ali s poluglasom na kraju riječi – *kaležъ*) šest puta u tekstu. Liturgijsko ruho zastupljeno je riječju *pamerentь* (28V 7), premda je poremećen redoslijed fonema: originalna riječ jest *paramenat*,[62] a njezino je značenje šire od liturgijskog ruha. Naime, *paramenat* može značiti i ukras, ures,[63] a kako u *Priručniku* stoji uz riječ *kaležъ*, moguće je da označava ukrase na kaležu.[64]

Od predmeta koji su nedvojbeno dio liturgijskog ruha spominje se *štola* (31V 15). Donosimo cijelu rečenicu: „Pop vazda imêi š'tolu na šii kada kr'sti" (31V 15–16), jer je ovdje naglašena prigoda kada se štola nosi: pri krštenju. Kadčić donosi i domaći oblik ove riječi: *navratniza*[65], dok Garofal također uporebljava latinsku posuđenicu *stola*[66].

Izjava o štoli iz *Priručnika* može odati i približno vrijeme nastanka teksta. Naime, danas je uobičajeno da svećenik nosi štolu kada vrši bilo koji crkveni obred,[67] međutim to nije oduvijek bilo tako. Budući da ovaj *Priručnik* sadrži savjete oko davanja svih sakramenata, isticanje obveze nošenja štole samo tijekom krštenja odnosi se na njegovo vrijeme nastanka. *Priručnik* pripada predtridentskom dobu; precizne uredbe o obvezi nošenja liturgijske odjeće (među njima i same štole, kao dijela obaveznog liturgijskog ruha pri podjeli sakramenata, ali i obavljanju ostalih obreda) došle su upravo nakon Tridentskog sabora (održan od 13. prosinca 1545. do 4. prosinca 1563. u Tridentu), što objašnjava selekciju sakramenata u *Priručniku* pri podjeli kojih je štola obvezna. Krštenje, kao temeljni i inicijacijski obred,

---

[60] ARj, Dio XVIII, 367, s.v. tjelesnik

[61] Kadčić: ly 89.

[62] Šetka, 201, s. v. paramenat

[63] Isto.

[64] U rečenici iz *Priručnika* „I ima b(i)ti vse običaione kaležь pamerentь" (28V 7) značenje leksema *pamerentь* možemo identificirati sintaktičkim intervencijama na dva načina. Prvi bi bio ubacivanjem zareza između riječi *kaležь* i *pamerentь* pa bismo tako *pamerentь* identificirali kao imenicu (zarezom bi se označilo nabrajanje: *sve ima biti uobičajeno: kalež, pamerent*) te bi njezino značenje tada bilo „liturgijsko ruho". Međutim, imajući na umu drugo, šire značenje ove riječi, to jest, ures ili ukras, *pamerentь* bi se mogao identificirati i kao pridjev koji ovdje dolazi nakon imenice (što u ovome tekstu nije neuobičajeno, npr. *zak(o)na cr(ь)kv(e)noga*, *h'ći tet(e)s(ь)na*, *vodu gotovu*, *sveču važьeženu* itd.) pa bismo dobili sintagmu *kalež ukrašen*.

[65] Kadčić, ly 85

[66] Sambunjak, 80 (2v 3)

[67] Prema: http://bogoslovija-ri.hr/katolicka-crkva/slavljenje-otajstava/liturgija/item/338-liturgijsko-ruho (pristupljeno 23. kolovoza 2013.)

na visokom je mjestu u sakramentalnoj hijerarhiji (zajedno s euharistijom), pa je isticanje upravo ovog sakramenta, tj. odredbi vezanih za „uniformu" svećenika pri njegovoj podjeli opravdano: ulazak u kršćanstvo i čišćenje od Istočnog grijeha zahtijevaju poseban obred, kao i posebnu ruho, da bi se njegov značaj posebno naznačio.

5. Nadnaravna bića

Za temeljni sakralni pojam Bog u *Priručniku* nalazimo samo jednu potvrdu, i to izrečenu u sklopu obreda krštenja odraslih („Vêrueši li v' b(og)a o(tь)ca vsem(o)guĉago" (31V 10–11)), dok se za Božje ime u većini slučajeva koristi leksem *Gospod* i on označava Boga i Isusa Krista, dok se leksem *Gospodin* odnosi samo na Isusa Krista. Leksem *Gospod* javlja se u kontekstu navoda iz Biblije. Na primjer: „G(ospod)i nesamь dostoên' da pod' kr/ov' moi vnideš, na seliko r'ci s tv/oimь i iscêlêet' otrokь moi„ (29V 28), što je izravni navod iz Novog zavjeta (Mt 8, 5–9, Lk 7, 1–10; Iv 4, 43–54), zatim i „ottimet'/g(ospod)ь grêhi nega êk(o)že skazaet' se v'/ vlasti b(la)ž(e)n(a)go êkova a(posto)la. Ot nudê/že priemlet' se sie s(ve) to narejeńe id/že gl(agol)et' se oblahči emu g(ospod)ь„ (40R 6-10), zatim „iže g(ospod)ь n(a)š r(e)če: efifata eže e(st) otv/r'zi se" (43V 14) i „Ot njude že g(ospod)ь/ gl(agola)t' b(u)dite krot'ci v branêh' i krot'/ci êk(o) i golubi" (46R 6) te „êk(o) že d(a)v(i)dь gl(agola)tь bl(agosli)v(ь)lju g(ospod)a/ na vs(a)ko vr(ê)me" (46V 19). Posvojni pridjev prema imenici *Gospod* javlja se u četiri primjera, dva u ženskome rodu (*m(u)ki g(ospodn)e* (28V 16), *s(ve) te večere g(ospod)ne* (39V 4), dva u srednjem rodu (*na v'skrš(e)nie g(ospodn) e* (33V 17) i *pred' licimь g(ospod)nimь* (44R 21). Kao što smo već rekli, Isus Krist, kada se ne spominje u navodu iz Biblije, naziva se *g(ospo)d(i)nь is(u) hrь(st)ь* (45R 26, 46V 6) ili samo *is(u)hrь(st)ь* (43V 26, 44R 5, 7, 8, 45R 26, 45V 15, 46V 6). Isus Krist Sinom se naziva samo u krsnoj formuli („Az' te kr'ĉu im(r) v' ime o(tь)ca i s(i)na i d(u)ha s(vetog)a . Am(e)nь" 38R 28, 30V 5, 31R 11, 19, 27 – cijela se krsna formula ponavlja pet puta u tekstu u istom obliku kao što je navedeno), s izuzetkom jednog spominjanja Isusa kao Božjeg sina (*s(i)nь b(o)ži* 37R 22) van nje.

Duh sveti spominje se pet puta u krsnoj formuli kao što je gore navedeno: *d(u)ha s(vetog)a*, a izvan obreda krštenja ponovno se spominje pri opisu drugoga krsnog obreda: to je obred *efata*, pri kojem „da pro služ'bu popovu i ot s(veta)go d(u)/ha otsutpit' i pobig'net' d(u)hь nečist/i" (43V 1–3).

Zadnji ćemo navod povezati sa spomenom vraga: *d(u)hь nečisti* (34V 3) sintagma je kojom se označava vrag, što je potvrđeno i u *Priručniku*, a

mogli bismo ju dovesti u vezu s sintagmom *duh sveti* kao kontrastni termin. Vrag se ipak češće naziva *ďěvl* (35R 7, 14, 43V 5), dok posvojni pridjev glasi *ďěvlim*' (34V 25). Samo se na jednom mjestu spominje obitavalište vraga: *v pakli* (29V 6), no ne izravno povezano s vragom već s obitavalištem duša vjernika koji se ne ispovjede prije smrti.

6. Zaključak

U zaključku ćemo naglasiti da su rezultati istraživanja porijekla sakralnih leksema ponešto očekivani: većina ovdje upotrijebljenih svoje porijeklo vuče iz službenoga latinskog ili starijega grčkog jezika kojemu je latinski jezik bio posrednik pri širenju na ovim prostorima. Međutim, uz tu grčko-latinsku leksičku osnovicu u sakralnoj terminologiji, primjećena je i tendencija odabira leksema slavenskih korijena umjesto onih kudikamo „službenijih" latinskih. Takav je primjer leksem *narejene* – svugdje u tekstu zamjenjuje latinizam sakrament, koji se upotrebljavao u vremenu prije nastanka *Priručnika*, a i kasnije budući da se danas koristi kao službeni termin. Ovaj je primjer možda i najznačajniji od svih jer se kao glavna tematska odrednica u *Priručniku* ponavlja kroz cijeli tekst, a njegova je uporaba slabo ili nikako potvrđena u konzultiranim rječnicima. Slično možemo zamijetiti i kod spominjanja nekih liturgijskih predmeta, npr. *tjelesnik*, čiju je upotrebu danas potpuno istisnuo latinizam *pala* (lat. palla), te slavenizam *čatac* umjesto latinizma *lektor*. Premda se ovi termini spominju samo par puta, teško je ne primijetiti težnju da se pri odabiru termina ponegdje daje prednost slavenizmima tj. da se umjesto službenih latinskih termina odaberu oni slavenski. Ipak, čini se da se "slavenizacija" tih pojedinih termina u našem *Priručniku* nije održala – što vidimo iz današnje uporabe latinskih posuđenica umjesto ovdje zastupljenih leksema slavenskog podrijetla.

Miješanje domaće/slavenske i strane grčko/latinske jezične komponente općenito je u sakralnoj terminologiji uobičajena pojava što se još više naglašava u tekstu kakav je *Priručnik*: kao pomoć svećenicima, vjerojatno i napisan rukom jednog od njih, nije „sputan" predloškom[68]

[68] Tijekom ovoga i prijašnjih istraživanja ovog *Priručnika* nije pronađen konkretan predložak po kojem je pisan, što dovodi do zaključka da je tekst ili autorsko djelo ili kolaž tekstova sličnog sadržaja koji su bili poznati svećenicima onog vremena, kao što su to djela Tome Akvinskog (*Summa Theologiae* 1265. – 1274.) ili Antonina Pierozzija (*Summa theologica moralis*, 1477. i *Summa confessionalis*, *Curam illius habes*, 1472.).

kao osnovom, već nastaje kao skripta – pomoćni tekst drugim, važnijim tekstovima – misalu, brevijaru i sličnim obrednim knjigama. To znači da samu formu teksta određuje autor, kao i sve ostale sastavnice, uključujući i terminologiju. Na leksičkom planu to znači da autor sam odlučuje o leksičkim jedinicama koje će upotrijebiti, a na pomoć mu je i velik broj službenih termina koji dolaze iz nama stranih, ali Katoličkoj crkvi domaćih jezika: grčkog i latinskog. Poneki primjeri ipak svjedoče o težnji, ili bolje rečeno želji, da se poneki strani termini zamijene onima domaćima – tome nam svjedoči par primjera od kojih je jedan glavna tematska preokupacija teksta: *narejene*. Međutim, iako je u ovom tekstu takva želja izražena, ne možemo reći i da je u potpunosti ostvarena: leksem *narejene* u značenju sakrament potpuno je do danas istisnuo latinsko *sakrament*, što ipak govori o premoći grčko-latinskoga leksičkog utjecaja na kršćanske termine na području Dugog otoka, ali i u kršćanskoj terminologiji uopće.

Literatura:

DAMJANOVIĆ, Stjepan. *Tragom jezika hrvatskih glagoljaša,* Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1984.

DENZINGER, H. i P. HUNERMANN. *Zbirka sažetaka vjerovanja definicija i izjava o vjeri i ćudoređu*, Đakovo: Karitativni fond UPT, 2002.

FINKA, Božidar. „Dugootoči čakavski govori" *Hrvatski dijalektološki zbornik* (Knj. 4) 1977 , 7–178

FINKA, Leonard-Riko. „Svećenici Saljani i saljski župnici i kapelani". *Župa Sali*, 1981., 101–119

Glagoljski fragmenti Ivana Berčića u Ruskoj nacionalnoj biblioteci / priredila Svetlana O. Vialova, Zagreb, Petrograd: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti : Staroslavenski institut : Ruska nacionalna biblioteka, 2000. - 2 sv.

http://bogoslovija-ri.hr/katolicka-crkva/slavljenje-otajstava/liturgija/item/338-liturgijsko-ruho (pristupljeno 23. kolovoza 2013.)

KERO, Pavao. *Popis glagoljskih kodeksa Zadarske nadbiskupije*, Zadar: Stalna izložba crkvene umjetnosti, 2008.

MALIĆ, Dragica. „Novo paljetkovanje". *Rasprave instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje*, knj.: 26 (2000.), 129–178

MILČETIĆ, Ivan: „Berčićeva glagolska zbirka u Petrogradu", *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti za godinu 1911*. Sv. 26. 265–271.

NAZOR, Anica: „Jezični kriteriji pri određivanju donje granice crkvenoslavenskog jezika u hrvatskoglagoljskim tesktovima", *Slovo: časopis Staroslavenskog instituta* No. 13 Rujan, 1963.

PAŽIN, Zvonko. *Otajstva pristupa kršćanstvu (sakramenti inicijacije)* – nacrt predavanja, preuzeto s: www.djkbf.unios.hr/sites/default/files/download/.../LIT-Inicijacija.pdf (pristupljeno 2. rujna 2013.)

Rječnik hrvatskog ili srpskog jezika, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1880. – 1976.

RUNJE, Petar. *Školovanje glagoljaša,* Ogulin: Matica hrvatska, 2003.

SAMBUNJAK, Slavomir. *Libar glagoljaša don Antona od Silbe*. Zagreb: Demetra, 2004.

SKOK, Petar. *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, Zagreb : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2006. -

ŠTEFANIĆ, Vjekoslav. *Glagoljski rukopisi otoka Krka*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1960.

ŠTEFANIĆ, Vjekoslav. *Glagoljski rukopisi Jugoslavenske akademije*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1969. – 1970.

TERTULLIAN. *Of Baptism*, preuzeto s http://books.google.hr/books?id=jj2OTeP3wdAC&printsec=frontcover&hl=hr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (pristupljeno 12. kolovoza 2013.),

SPECIFIC SACRAL LEXIC IN *PRIRUČNIK ZA SVEĆENIKE* FORM 15TH CENTURY

Summary

The paper examines and explains specific use of lexis in *Priručnik za svećenike* from 15th century. Various genre elements are intertwined in text: ritual, poenitecialis, and homiletic so lexis units are examined through their origin, which is mostly ancient Latin and Greek, used as official languages in Christian rituals. Based on mainly educational purpose of this text, lexis is viewed as means for bringing the meaning of text closer to the reader, which is accomplished by using lexis units of Slavic origin. Although this phenomenon is not prevailing, it is noted in main thematic element in texts – Slavic lexis unit *narejenje* is widely used instead of Latin *sacramentum*. Other lexis units are indicated, and described as part of the system.

KEY WORDS: ***Priručnik za svećenike, lexic, Slavic. Latin, Greek***

TUMAČENJE EVANĐELJA IZ *TKONSKOGA ZBORNIKA* S OBZIROM NA APOKRIFE

Ante Topčić
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Sveučilište u Zadru

UDK: 821.163.42-97.09"15"
821.163.42.09"15":226
821.163.42.09"15":229
Pregledni rad
Primljen: 22. 4. 2014.
Prihvaćen za tisak: 29. 7. 2014.

Među mnoštvom zanimljivih i uzbudljivih apokrifnih sastavaka sačuvanih u *Tkonskome zborniku* pažnju čitatelja podjednako privlače i oni tekstovi čije postanje izvorno nije apokrifno niti im se takvo svojstvo uopće pripisuje. Jedan od takvih tekstova je Tumačenje evanđelja. Zanimljiv je zbog načina na koji se tumače određeni dijelovi kanonskih evanđelja. Iako je to jedan za srednjovjekovlje tipičan, dakle, alegorijski način tumačenja, uvjereni smo da je on utoliko i heretički. Naše uvjerenje proizlazi iz činjenice što su heretici (katari i bogumili) Bibliju smatrali izvorom alegorija i priča, a svoja su vjerovanja temeljili na apokrifnim tekstovima. Sebe su smatrali pravim nasljednicima apostola i pravim kršćanima. Oni su zapravo svojim tumačenjem Bibliju učinili poznatijom vjernicima u srednjem vijeku. U radu će se na temelju sličnog načina tumačenja, ali i nekih zajedničkih tema i motiva iz odabranog teksta s onima apokrifnim koje navedeni zbornik sadržava uspostaviti odnos na način da dokažemo kako je tekst Tumačenje evanđelja iz *Tkonskog zbornika* u zavisnosti i bitnoj povezanosti s apokrifima.

KLJUČNE RIJEČI: ***Tkonski zbornik, Tumačenje evanđelja, apokrifi***

Uvod

Novi razvojni književni proces koji je započeo u trinaestom, a čije je književne plodove pobralo četrnaesto i petnaesto stoljeće[1], uzrok je tomu da se unutar raznovrsnih članaka *Tkonskoga zbornika*, najčešće apokrifnih, našao i tekst koji se po svojoj sadržajnoj funkciji smješta u okvir oficijelne kultne literature. Riječ je o nenaslovljenom tekstu koji u *Tkonskome*

[1] Naime, tada je već oslabila i postupno nestala granica između kanonske i nekanonske književnosti, što je rezultiralo osjetnim pojavom zbornika čiji je sadržaj koliko tematski, toliko i žanrovski raznovrstan da je uistinu veliki problem neke tekstove iz njih žanrovski odrediti.

zborniku zauzima folije od 43 - 46, a koji je (tekst), obzirom na njegov sadržaj, naslovljen „Tumačenje evanđelja“[2]. Tekst nam je zanimljiv iz dva razloga. Prvi razlog kojim nas privlači je sama simbolička narav teksta, njegova simbolična struktura, i ne toliko, poznata nam njegova biblijska alegorijska podloga, koliko njegova alegoreza, dakle, specifična egzegeza koju u sebi sadržava. Drugi razlog je u tome što smo upoznati s određenim heretičkim strujanjima koja su prostorno i vremenski bliska izvoru našega teksta pa su, stoga, mogla neposredno ili posredno utjecati na njegov oblik. Na to nas upućuje i činjenica što tekst u izvorniku nema naslov. Ponaša se kao sastavni dio prethodnoga teksta, naime, apokrifa o Adamovoj smrti, što ćemo u radu pokušati i dokazati. Zanimljivost je i u tome što iza njega slijedi također apokrifni tekst: Isusova *Epistola o nedjelji* koju ćemo, sukladno našemu cilju, nastojati razmotriti u međusobnoj zavisnosti s predmetnim tekstom. Već samo te činjenice nude nam sasvim dovoljno poticaja za jednu dublju analizu predmetnoga teksta koja u konačnici mora dokazati da je taj tekst nastao kao rezultat duboko promišljenog cilja i svjesnog stvaralačkog napora sastavljača, time ujedno i autora *Tkonskoga zbornika,* a taj je u ovom slučaju morao biti očitovan u tome da se kanonski sadržaj prilagodi dominantno apokrifnom.

Autori *Tkonskoga zbornika,* dakle, svojim ludističkim konceptom uspijevaju postići ono što je prvim tvorcima apokrifa bio osnovni cilj. Znamo da su ti apokrife sastavljali s namjerom da u heretički krug kome pripadaju pridobiju mase koje su svoje spoznaje utemeljivale čitajući isključivo biblijsku i kršćansku literaturu. Stalno su i uzaludno pretendirali na autoritet koji im je službena crkva oduzimala[3]. Usprkos svim zabranama njihovi su tekstovi uživali veliku popularnost kroz čitavo srednjovjekovlje. Želeći udovoljiti takvom čitalačkom ukusu i ne želeći strepiti hoće li im tekstovi biti trajno uništeni ako dopadnu u ruke nekom zagovaratelju inkvizicije, autori *Tkonskoga zbornika* su osmislili način da svoje tekstove zaštite od prijetećih opasnosti. Međusobno su uskladili apokrifne sadržaje s onim ostalim koji su u *Zbornik* unijeli, s time da su katkad, kao na primjeru spominjanog teksta, vrlo vješto znali i najstrože liturgijske knjige poput Evanđelja prilagoditi i staviti u službu apokrifa, a da one pritom i dalje ostanu u okviru kanonskih propisa. Naš je, dakle, zadatak da u navedenom tumačenju, koje je samo naizgled ortodoksno, otkrijemo heretičke natruhe koje predmetni tekst primiču na samu granicu apokrifne literature. Ne znači to da ćemo obraditi svako simboličko tumačenje evanđeoskih

[2] *Tkonski zbornik*. Hrvatsko glagoljski tekstovi iz 16. st., transliterirao i popratne tekstove napisao S. Sambunjak, Općina Tkon, Tkon 2001.

[3] B. Grabar, Apokrifi u hrvatskoj srednjovjekovnoj književnosti, *Croatica* 1, Zagreb, 1970., str., 15.

sintagmi koje sačinjavaju cjelokupni tekst za koji se zanimamo, jer bismo na takav način, koji bi od nas, dakle, zahtijevao da svako tumačenje iz toga teksta odredimo kao heretičko, previše riskirali, nedostajali bi nam čvrsti argumenti. Zato ćemo obraditi samo ona tumačenja za koja ćemo neupitno dokazati da su motivirana apokrifnim i heretičkim idejama. Na kakav su se način i u kolikoj mjeri takve ideje uspjele održati u tom tekstu postupno ćemo otkriti u narednim zaglavljima ovoga rada.

Biblija i simbolička metoda tumačenja

Kako je naš tekst načinjen specifičnom konstrukcijom, komputacijom, znamenitih Isusovih priča i izreka, a Isus ne bi mogao biti to što jest da mu pogled na stvari i situacije u svijetu nije u bitnome drukčiji od ljudskoga, po naravi se kod ljudi javlja potreba da Njegovu riječ ispravno shvate. Koliku je važnost i značenje za srednjovjekovnog čovjeka imala Božja riječ možemo bolje prosuditi ako se prisjetimo da je Konstantin Filozof čija je znamenita životna misija bila privesti Slavene riječi Božjoj na taj put sa sobom ponio upravo Knjige Evanđelja koje je sam preveo. Pomislimo li i na to da su prve riječi koje je preveo na slavenski jezik bile one iz Prologa Ivanova evanđelja „ U početku bijaše riječ, i riječ bijaše kod Boga, i Bog bijaše riječ, itd.“[4], tekst o tumačenju Evanđelja nam postaje još intrigantniji. Zašto mislimo tako objasnit ćemo tek poslije. Nastojimo ovdje što više ukazati na ulogu i funkciju kako samih Evanđelja tako i cijele Biblije koju je odigrala u srednjovjekovnom razdoblju. Osim što je bila osnovni kriterij vrednovanja ukupne literarne proizvodnje te vremenske epohe, ona je bila ključ za istinsko poimanje Boga, kršćanima jedino moguće sredstvo za Njegovu spoznatljivost. Ona je ljudima preko proroka i evanđelista pružala mogućnost kontakta s esencijom Boga. Sama dvostruka narav Biblije, po prirodi je božanska i ljudska, vjerovalo se, stvara potrebu za tumačenjem. Vrlo su rano, još od drugog stoljeća, kršćani započeli tumačiti Bibliju. Ubrzo su se oformile i neke škole unutar kojih su prevladale određene metode tumačenja. Tako je, primjerice, aleksandrijska škola zastupala alegorijsko, a antiohijska doslovno tumačenje. Te su se osnovne metode kroz srednji vijek još više razvile. Skolastici su, naime, znali tumačiti Bibliju

[4] ŽK XIV, 13-14: *š6d6 že filosof6 po pr6vomu wbyčaju na molitvu se naloži i s6 iněmi pospěš'niky. v6skorě že se jemu bog6 javi, poslušaje molitv6 svoih6 rab6 i abje složi pismena i načet6 besědu pisati evaggl'sku: ispr6va bě slovo i slovo bě u boga i bog bě slovo i pročeje*. (Transliteraciju teksta preuzimamo od Sambunjaka, Žitje *Konstantinovo o* postanku glagoljice, u: *Vidjeti Ohrid,* Hrvatsko filološko društvo; Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2008., str. 90.)

po četverostrukom smislu (kvadriga). Postojećim dvjema metodama pridodali su tropološku ili moralnu metodu koja uči što treba činiti, i anagogijsku ili mističnu po kojoj se otkriva gdje se treba uteći i kamo Biblija vodi. Ipak, mi se u ovom radu nećemo previše zanimati za teorijske pretpostavke takvih načina tumačenja. Dovoljno nam je bilo tek ukazati na njihovo postojanje kako nas naš tekst u tom pogledu ne bi začudio. Više nas treba čuditi sam odabir biblijskih priča koje se u njemu simbolički razlažu. No, prije nego li započnemo s takvom analizom priča, trebamo razjasniti što podrazumijevamo pod upotrebom pojma *simbolički*, jer u praksi i teoriji često nailazimo na različitu upotrebu i shvaćanje simbola.

Počevši od njegove znakovne osnove pa preko alegorijskih značenja koja mu se pripisuju stići ćemo i do zaključka prema kojem se simbol uopće ne može definirati.[5] Budući da je i religija zajedno s mitologijom u svojim mogućim značenjima neiscrpna, smatramo za pravo da gotovo svaku metaforu ili alegoriju koju u tekstu susrećemo uvjetno možemo smatrati simbolom, jer je, rekosmo, neiscrpan u svojim značenjima. Doduše takvu je percepciju simbol imao u doba romantizma. Česta je zapravo pojava da se simbolizam i alegorija preklapaju[6], jer jedno i drugo označava nešto čemu smisao ne leži u njegovoj pojavnosti, nego u skrivenom značenju. Međutim, mi u našem tekstu moramo razlikovati dvije vrste alegorije. Jedna vrsta alegorije je sama biblijska priča, Isusova parabola, dok drugu vrstu alegorije tvori način razumijevanja odnosno tumačenja ponuđene parabole[7]. Potonja se opet grana na alegoriju kao figuru i alegoriju kao vrstu[8].

---

[5] Simbolu je u naravi da razbija čvrste okvire i spaja krajnosti u jedinstveno viđenje. Jean Chevaalier, Uvod u *Rječnik simbola. Mitovi,snovi, običaji, geste, oblici, likovi, boje,brojevi,* Peto, prerađeno i prošireno izdanje, Kulturno informativni centar, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2007., str. 8.

[6] Ipak valja znati razliku. Simbol posjeduje prirodan odnos prema događajima, dok je u alegoriji površinska priča često arbitrarna isprika za drugo značenje. Grgo Mišković, Religijski (i biblijski) tropi u Krležinim dramama; u: *Zadarski filološki dani IV.* Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa održanog u Zadru 2011. g., str. 609. To ga svojstvo također razlikuje i od znaka, jer „ znak se bitno razlikuje od simbola po tom što je arbitraran, i što označitelj i označeno (objekt ili subjekt) ostaju jedan drugom tuđi, dok simbol pretpostavlja *jedinstvo označitelja i označenog u smislu dinamičnosti koja ustrojava.*" Durand, G., *Les structuresanthropologiques de l'imaginaire,* Pariz, 1963., str. 20., citat u Chevalier, J., nav. dj. str. 15.

[7] „Teorijska povijest pojma alegorije jest povijest uporabe toga pojma. Uobičajena je podjela na dvije grane te povijesti: povijest alegorije kao interpretacije, kao tumačenja, kao čitanja, s jedne, i povijest alegorije kao kompozicije, kao strukture teksta, s druge strane." Whitman, Jon: *Alegory. The dynamich o fan Ancient and Medieval Technique,* Oxford, 1987., str. 375., cit. u Andrea Zlatar, Alegorija: figura, tumačenje, vrsta,: u *Tropi i figure,* zbornik radova, ur. Živa Benčić i Dunja Fališevac, Zavod za znanost o književnosti Zagreb 1995. str. 265.

[8] Pri tomu je upitno je li njihova međusobna razlika samo pitanje kvantitete, količine teksta na kojemu se rasprostire alegorija ili je riječ o pojavi alegorije na različitim razinama teksta. Andrea Zlatar, isto.

> „Ako je alegorija- figura postupak pisanja, a alegorija- tumačenje (alegoreza) postupak čitanja, i u jednoj i u drugoj je istovjetna duhovna struktura, isti je način mišljenja i upravo taj način mišljenja je ono što u kasnijim stoljećima proizvodi alegoriju kao književnu vrstu.“[9]

Naš je tekst intencionalno pisan kao alegorija, dakle, hermeneutučkim zahvatom alegorijski sastavljen, podložan ezoteričnoj egzegezi. Posezanje za biblijskom temom implicira težnju za pojačavanjem autoriteta tradicionalnog teksta i otkrivanje prepoznatljive metode čitanja Svetog pisma[10]. Naprotiv, u samom tumačenju biblijske teme mi prepoznajemo i afirmaciju vlastitog autoriteta novog teksta, alegorijskog tumačenja prototeksta. Dakle, u alegorezi teksta iz *Tkonskoga zbornika* uočavamo tendenciju njegovih autora da u imaginativnom i elokventnom Isusovu govoru otkriju logičku koherenciju i dokažu vlastitu mudrost i pronicljivost. Na tom planu im je alegorija poslužila kao idealno sredstvo za ostvarenje cilja jer ona po naravi teži objediniti svoj interpretacijski i svoj kompozicijski dio u jednom te istom tekstu: rezultat toga jest tekst teorijskoga, filozofskoga, sadržaja koji uzima literarnu formu alegorije[11], a takvu ima naš tekst. Možemo pretpostaviti da ekvivalencija tih odnosa prethodi svojstvima sadržaja, kako to biva kod analogije[12]. Alegorijsko ruho teksta čini i njegova tematika. Kako svojim najvećim dijelom tematizira Isusove prispodobe o kraljevstvu nebeskom koje je u srednjovjekovlju predstavljalo jedini čovjekov cilj, njegov utopijski ideal za čije je ostvarenje trpio nepravde svijeta, odricao se tjelesnih užitaka, sve to da bi duši osigurao ulazak u Božje kraljevstvo, tim više, rekosmo, otkriva svoju alegorijsku narav. Jer, i alegorija kao književna vrsta u cjelokupnom je svom razvoju obilježena svojom dominantnom temom: odnosom ljudske duše i univerzuma, svezom psihičkih i kozmičkih snaga[13]. Toliko kad je riječ o odnosu simbolike i alegorije, a sada ćemo malo razmotriti njihovu upotrebu kod srednjovjekovnih pisaca.

Velika naklonost prema mističnosti, okultizmu i ezoteriji, težnja za tajanstvenošću, prakticiranje magije i slično nešto je što je bilo po-

---

[9] Isto.

[10] Dolores Grmača: Alegorija putovanja poslušnosti. *Posvetilište Avramovo* Mavra Vetranovića; u: *Bogoslovska smotra,* 82, 2012., str. 115.

[11] Andrea Zlatar, nav. dj. str. 273 – 274.

[12] Analogija je srednjovjekovnim piscima bila izrazito važan tvorbeni i estetički model u kreiranju tekstova.

[13] Andrea Zlatar, nav. dj. str. 272

prilično raširenо u srednjem vijeku i nešto što je sa strane osporavalo kršćanstvo. Naprotiv, Biblija uživa izuzetno značajnu poziciju prototeksta za srednjovjekovnu literarnu produkciju. Zadaća je srednjovjekovnog skolastika, mislioca, da pokuša razjasniti ne uvijek eksplicitan, dakle, alegorijski smisao Svetog pisma kao riječi Božje koja predstavlja najveći autoritet, dogmu koja je neupitna, o kojoj se nije moglo raspravljati, a da se ne sagriješi, kako se tada smatralo, ne upadne u herezu. To ne znači da se Biblija prestala tumačiti i da su se njezini tekstovi prestali promatrati kao ono što je napisano i kao ono što se čita. I dalje se dobro razlikuje doslovni smisao, *sensus literalis* od višeg duhovnog smisla *sensus spiritualis*, samo što je njihovo razlikovanje postalo stvar specifičnog srednjovjekovnog načina mišljenja kojem se trebalo učiti i usvajati ga. Činjenica fiksiranja strategija za čitanje, razumijevanje i tumačenje teksta u srednjem vijeku mogla je biti i posljedica izuzetne složenosti kako fenomena alegorije tako i njezinog izdvojenog izdanka biblijske egzegeze[14]. Simbolizam je zajedno sa služavkom alegorijom bio živa snaga razuma. Čovjek toga doba živio je u svijetu napučenom Božjim znakovima o Njegovoj prisutnosti na tome svijetu. S druge strane to se razdoblje odlikuje logičkom oštrinom i strogošću mišljenja. Odnos religije i filozofije shvaća se kao pozitivna sinteza. Religija se obrađuje filozofskim metodama, često se autori pozivaju na velike autoritete, filozofe i crkvene učitelje. Ne čudi nas, stoga, što se naš tekst razlaže na prastari način Platonovih i srednjovjekovnih skolastičkih dijaloških formi koje su se sastojale od pitanja i neposrednih odgovora. No, i pored zahtjeva koje je pred srednjovjekovne tumače postavila čvrsta logika, u vlastitom naporu i težnji da što je više moguće ispravno protumače Bibliju sve su više pribjegavali hermeneutici koja je bila na visokoj cijeni tek kasnije, u doba humanizma i reformacije. Tako je hermeneutika postala glavno zanimanje srednjovjekovnih pisaca. Brzo su napustili logičku interpretaciju Biblije naglašavajući više proročku i mističnu stranu tumačenja. To znači da je alegorija i dalje najbolji način tumačenja, jer ona vodi iz ovostranog u onostrano, iz konkretnog u apstraktno, iz povijesnog u vječno, ona je stvar vjere u konačnici mistični čin[15]. Ona prikazuje ljudski život kao stalnu izmjenu i preplitanje temporalnih događaja s vječnim uzorkom i zakonitostima[16].

[14] Isto, str. 269.

[15] Isto, str. 270.

[16] H. Arden: *The Romance of the Rose,* Chicago, 1986., str. 45., cit. u A.M. Dürrigl: *Čti razumno i lipo. Ogledi o hrvatskoglagoljskoj srednjovjekovnoj književnosti,* Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2007., str. 31.

Međutim, odgovori na takva pitanja nisu se mogli pronaći samo u toj književnoj vrsti. Tim pitanjem bavila se i filozofija, naročito arapska i židovska koja je uvelike utjecala na skolastiku, a prije toga na razvoj gnosticizma koji je u samom začetku kršćanstva bio njegova najjača prijetnja. No, ne samo tada, nego i nekoliko stoljeća kasnije preživjele gnostičke ideje su se počele sijati po Balkanu i zapadnoj Europi, a sjeme su im prenosili bogumili, katari i patareni. Njihov su heretički nauk dobro poznavali najglasovitiji srednjovjekovni kršćanski autori jer su morali upozoriti kršćane na kriva učenja koja ih mogu lako zavesti. No, u tom poslu i obrani često su i sami zapadali u herezu. Tako je sveti Bernard iz Clairvauxa koji je bio član cistercitskog reda za vrijeme svog boravka u Languedocu na jugu Francuske koja je tada u kulturnom pogledu bila najnaprednija europska zemlja, u svom stupnju razvoja mjerljiva s Bizantom, dakle, u pokrajini koja je bila utočište albigenske katarske sljedbe, i zaključio da nijedna propovijed nije kršćanskija od njihove i da je njihovo ponašanje čisto[17]. Slično se dogodilo i franjevcima kojima je papa Inocent IV. povjerio službu Inkvizicije u našim krajevima, naročito među pripadnicima heterodoksne Crkve bosanske. Naime, u svom izvještaju papa Benedikt XII. priznaje da inkvizitori u Bosni ne mogu obavljati svoju misiju, jer ban i neki velikaši zaštićuju krivovjerce[18]. Međutim, to bi valjalo prihvatiti tek kao jedan razlog neuspjeha. Drugi i mnogo vjerojatniji razlog je taj što su i sami franjevci u svom redu zagovarali siromaštvo i jednostavnost, prosvjedovali su protiv crkvenog bogatstva, svjetovne nepravde, a svoj su posao obavljali na način putujućih propovjednika[19]. Dakle, u svom ustroju su bili vrlo slični bosanskim krstjanima, katarima i patarenima pa su se vrlo lako mogli s njima izjednačiti i prihvatiti neka njihova učenja ili metode naučavanja[20]. To se očituje u našem tekstu čiji je nepoznati autor moguće pripadnik franjevaca trećoredaca, popova glagoljaša koji su djelovali na zadarskom području. Na koji ga je način i s kakvom idejom naš sastavljač zapisao razmotrit ćemo u sljedećoj podnaslovnoj cjelini.

[17] Beigent- Leigh – Lincoln: *Sveta krv i sveti gral,* Beograd, 1985., cit. u Igor Žic *Lavel Nuget posljednji Frankopan* str. 101.

[18] Franjo Šanjek: *Crkva i kršćanstvo u Hrvata. Srednji vijek,* Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1993., str. 263.

[19] Usp. Šanjek, poglavlje o franjevcima i Slavomir Sambunjak Franjevački siromaški rigorizam u pjesmi S(vě)t se kon'ča, *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru. Razdio filoloških znanosti,* 22/23, Zadar, 1995., str. 157-173.

[20] Spominjat ćemo ih povremeno tijekom analize teksta.

Izbor priča i uzori tumačenja

Autor tekst započinje biblijskom pričom o milosrdnom Samaritancu koja je pravi literarni i duhovni biser Lukina evanđelja (Lk 10, 25 – 37) za kojim se i dandanas poseže u brojnim raspravama i govorima. No, ne prati biblijsku priču u cijelosti. Priča u *Tkonskome zborniku* donosi slijedeće:

> „Č(lově)k eter ishoěše ot Er(u)s(oli)ma v Jer//ihu i vpade v razboinike iže svlekoše i // ostaviše i osli živa suća. Č(lově)k // eter, ta bě Adam , a Er(u)s(oli)m rai, a Eriha // mir, a razbionici děvli skazujut, // a Moisiei erei imenuet se, a Iv(a)n bis levjit, // a Samaranin Is(u)hr(6st6) vzivaet se. Ča e olei // i vino? To e(st6) s(ve)to telo i krv G(ospod)a n(a)šega Is(u)hr(6st)a. // Čto li bi gostinnik? To e Paval, // a gostinica crikav B(o)žič."[21]

Kako vidimo tekstu nedostaje uvodna biblijska priča koja je kontekstualni uzrok Isusove parabole, dakle, onaj Isusov razgovor sa zakonoznancem koji je pitao Isusa što mu je činiti kako bi baštinio život vječni. Taj je pitao kako bi iskušao Isusa. No, Isus mu na to odgovara da ljubi Boga iznad svega i bližnjega kao samoga sebe. Nato je zakonoznanac upitao tko mu je bližnji, a kao Isusov odgovor uslijedila je parabola o Samaritancu. Premda u tekstu iz *Tkonskog zbornika* nedostaje i velik dio prispodobe, iznesen je samo njezin početak, ona se dovodi u svijest i tako narativizira u simboličnoj njezinoj interpretaciji. Tako je i sa svim ostalim pričama koje se u tekstu tumače. To nam je lako razumljivo. Trebamo se samo prisjetiti onoga što smo spomenuli o važnosti Biblije u srednjem vijeku. Ono bi značilo da ju je srednjovjekovni čovjek znao gotovo napamet, ona je u potpunosti odredila njegovu svijest. Zato autor teksta nije imao potrebu da izlaže opće poznate priče, već da ih protumači u svjetlu zanimljivih simboličkih promišljanja. Dakle, sama najava neke priče implicira u sebi cijelu priču koja se tumači. Pritom se Isusova parabola ponaša kao zagonetka[22] koja traži valjani odgovor. Razumije se, da ispravan može biti samo jedan. Ispravnost odgovora u tekstu kojim se bavimo nećemo prosuđivati. Naprotiv, nastojat ćemo otkriti čime su ti odgovori motivirani, mada i ne moraju biti originalno autorovi. Veća je mogućnost da je on te odgovore otprije naučio, jer su takvi i slični postojali kod prijašnjih pisaca, ali su ih njegovali i nastojali kanonizirati neki pisci koji su na takav način

[21] *Tz*-nadalje ćemo koristiti takvu kraticu za *Tkonski zbornik* (43v9 – 44r1). Transliteraciju preuzimamo od Sambunjaka s tim da kraj retka označavamo dvjema kosim crtama.

[22] Parabola je grčka riječ koja je nastala kao srodstvo za aramejsku riječ *methal,* a ta se u Isusovom rodnom jeziku koristila za čitav niz stilskih figura u kategoriji usporedbe i zagonetke.

pisali i puna dva stoljeća nakon nastanka *Tkonskog zbornika*[23]. Vjerojatno je autor našeg teksta poznavao neke Tertulijanove ekleziološke spise u kojima je često Stari zavjet tumačio po duhovnom smislu. Nemoguće je da su mu bila nepoznata Augustinova tumačenja ili ona vremenski bliža koja je pisao bizantski bogoslovni pisac Teofilakt Ohridski čija su tumačenja evanđelja na pravoslavnom Istoku bila popularna gotovo čitavo tisućljeće. Nipošto ne smijemo smetnuti s uma činjenicu da je Teofilakt svoja tumačenja počeo pisati u doba pojave bogumila i njihova širenja iz Makedonije prema Balkanu i sjeveru. Tako se on mogao ugledati na evanđelja koja su bogumili stalno imali pri ruci, a ona su bila znatno drugačija od kanonskih. No, o njima ćemo više govoriti poslije. Zadržimo se još na patrističkim uzorima tumačenja.

Razlog za dugu povijest tumačenja evanđelja možemo potražiti u samoj Isusovoj potrebi da govori u prispodobama[24], a kako je nakon toga uslijedila prispodoba o kukolju na njivi i njezino alegorično tumačenje[25], mnogi su egzegeti u tom našli opravdanje za vlastita tumačenja. Zato vrijednim ovdje smatramo izložiti način na koji je istu priču protumačio spomenuti veliki teolog Augustin. Po njegovu tumačenju putnik se razrješava kao Adam, Jeruzalem kao nebeski grad mira iz kojega je Adam izgnan, Jerihon poistovjećuje s Mjesecom koji time predstavlja Adamovu grešnost, razbojnici su đavao i njegove sluge, sintagma: svukoše ga, znači svukoše njegovu besmrtnost; udaraše ga, znači navodili su ga na grijeh; ostaviše ga polumrtvog, znači da on kao ljudsko biće živi, ali je umro duhovno; svećenik i Levit predstavljaju svećenstvo i službu Starog zavjeta; Samaritanac predstavlja čuvara Krista; povio mu rane, znači svezao mu sile grijeha; ulje predstavlja utjehu dobre nade; vino, poziv na rad čilog duha; magarac, tijelo Kristova utjelovljenja; gostionica, crkva; sutra, znači poslije uskrsnuća; dva denara, obećanje novoga i budućega života, a gostioničar je Pavao[26]. Vidimo, dakle, da je Augustinovo tumačenje poslužilo kao

[23] Simbolično tumačenje, sakramenata, misnih predmeta i tvari pronaći ćemo u bilježnici, svojevrsnom teološkom priručniku silbenjskog svećenika don Antona Garofala iliti Bakalara koji je na koricama zapisao godinu 1726.

[24] Pošto je narodu ispričao priču o sijaču pristupili su mu učenici i rekoše Mu:„zašto im govoriš u prispodobama?" A on im odgovori:„ vama je dano da znate tajne carstva nebeskog, a njima nije dano. Jer tko ima, dat će mu se, da ima u izobilju, a koji nema oduzet će mu se i ono što ima. Zato im govorim u prispodobama, jer gledajući ne vide, i slušajući ne čuju niti razumiju." (Mt 13, 10 – 13) usp. (Mk 4, 10 – 12 i Lk 8, 9 – 10)

[25] Kada su ga učenici koji su ga slušali zamolili da im protumači prispodobu o kukolju On im odgovori:„ sijač dobrog sjemena jest sin Čovječji. Njiva je svijet. Dobro sjeme sinovi su kraljevstva, a kukolj sinovi Zloga. Neprijatelj koji ga posija je đavao. Žetva je svršetak svijeta, a žeteoci anđeli." (Mt 13, 37 – 39)

[26] Gordon D. Fee i Douglas Stuart, *Kako tumačiti Bibliju*, vodič za razumijevanje Svetog pisma, prijevod s engleskog uradila Ksenija Magda, Nakladni zavod Evanđeoske Crkve, Osijek, 1999., str., 133.

uzor našemu autoru. Rekosmo, da je poziv na autoritete česta pojava u objašnjavanju i tumačenju nekih stvari. Dapače, to je bio i dominantni argumentacijski postupak dokazivanja istinitosti i točnosti iznesenih tvrdnji. Premda se Augustin u tekstu nigdje ne imenuje, naš je autor na drugi autoritet teksta uputio riječima *imenuet se, skazujut* i *vzivaet se*. Iako je Augustinovo tumačenje puno bogatije, opširnije i do u detalje istančano, ne mislimo da je našem autoru i takvo bilo nepoznato. Uvjereni smo da mu nije bilo stalo do toga da ojača crkveni autoritet teksta, već da njime (tekstom) upotpuni i obogati apokrifni sadržaj *Zbornika*. Zato je simbolički protumačio samo one pojmove koji su mu bili važni za tu svrhu. Podrobnije ćemo to objasniti tek nakon što upozorimo i na neke druge važne činjenice.

Matejevo evanđelje

Dosad nismo kazali da najveći dio teksta kojim se bavimo sačinjava tumačenje Isusovih prispodoba o kraljevstvu nebeskom uzetih iz Matejeva evanđelja. Iako su priče toliko skraćene, do te mjere da ne možemo točno znati jesu li uzete iz Matejeva evanđelja ili iz ostala dva, Markova ili Lukina, s kojima je ono slično, ipak imamo razlog da vjerujemo u istinitost naše tvrdnje. Dovoljan argument za to nam je to što se Matej spominje u tumačenju prispodobe o plaći radnika posljednjeg sata: *Č(lově)k eter izide // rano naěti delatele. To be B(og)6, a vingra // d mir, a delateli su tili. Kto e(st6) prišad // v treti čas? To Matei pričte se prvi na // des(e)te ap(osto) lom*[27]. Kako se u biblijskoj evanđeoskoj priči radi o nagradi koju dobiva posljednji[28], ona je prema ponuđenom tumačenju pripala Mateju. Vidimo,

[27] *Tz* 44r 1 -5

[28] Jer carstvo je nebesko kao čovjek domaćin koji ujutro rano iziđe najmiti poslenike u svoj vinograd. I pogodivši se s njima po dinar na dan posla ih u svoj vinograd. Izađe i o trećoj uri i vidje druge gdje stoje na trgu besposleni pa i njima reče: „Idite i vi u moj vinograd pa što bude pravo dat ću vam." I oni odoše. Iziđe opet o šestoj i devetoj uri te učini isto tako. A kad izađe o jedanaestoj uri nađe druge gdje stoje i reče im: „Zašto stojite ovdje vazdan nezaposleni?" Oni odgovoriše: „Nitko nas ne unajmi." Reče im: „Idite i vi u vinograd." Uvečer kaže gospodar vinograda svomu upravitelju: „Pozovi radnike i podaj im plaću počevši od posljednjih pa sve do prvih." Dođu tako oni od jedanaeste ure i prime dinar. Pa onda dođu oni prvi, pomisle da će primiti više, ali i oni prime po dinar. A kad primiše počeše mrmljati protiv domaćina: „ Ovi posljednji su uru radili i izjednačio si ih s nama koji smo podnosili svu tegobu dana i žegu." Nato on odgovori jednom od njih: „Prijatelju ne činim ti krivo. Nisi li se pogodio samnom po dinar? Uzmi svoje pa idi. A ja hoću i ovomu posljednjemu dati kao i tebi. Nije li mi slobodno činiti s mojim što hoću? Ili zar je tvoje oko zlo što sam ja dobar?" Tako će posljednji biti prvi, a prvi posljednji. (Mt 20, 1 – 16)

dakle, da naš autor pokazuje izrazito zanimanje za Mateja, samim time što je za svoje tumačenje odabrao njegovo evanđelje i time što ga usprkos logike prispodobe iz njegova evanđelja stavlja na posljednje mjesto kako bi, po zaključku evanđeoske prispodobe, bio prvi među izabranicima božjeg kraljevstva. Dakle, ako je Matej onaj koji je ušao u vinograd o trećoj uri to će reći drugi po redu, prvi su oni koji su otišli rano ujutro, to ga onda sprječava da poslije bude prvi, a autoru je do toga jako stalo. Možda je autor primjerom uzorka tumačenja kojim se služio ili ga je poznavao bio prisiljen Mateja svrstati u drugu skupinu uposlenika. Ako dublje promislimo zašto se to tako tumačilo, onda tomu možemo i ponuditi odgovor. Pretpostavili smo da se on nalazi u evanđeljima. Pa, ako sva četiri kanonska evanđelja kazuju tko su bili prvi Isusovi učenici[29], onda je Matej jedan od onih koji je izabran drugom prilikom. Međutim, naš ga autor točno određuje kao posljednjeg apostola. Mogao je u odgovoru na pitanje kto e(st6) *prišad v treti čas* ponuditi samo ime apostola, bez ikakvih dodatnih objašnjenja kako to čini u ostalim primjerima u kojima su odgovori Adam, raj, crkva, i td. Ali, u ovom slučaju nije tako. Tu odgovor, vidjeli smo, proširuje s namjerom da odredi Mateja kao posljednjeg apostola. Jer, brojevi od jedanaest do devetnaest nazvani su prema staroslavenskom načinu pisanja i izgovaranja tih brojeva: jedin6 na desęte, d6va na desęte i td., pa *prvi na desete apostolom* znači jedanaesti apostol. Dvanaesti bi bio Juda Iškariotski koji je izdao Isusa i time, po nekim apokrifnim izvještajima, izgubio svaku mogućnost da postane dionikom carstva nebeskog[30] kao i zaslugu da se zove učenikom Gospodinovim.

Podoban ukusu srednjovjekovnih ljudskih stremljenja poticanih apokaliptičkim očekivanjima, autor nastoji prikazati Mateja kao osobu u kojoj kršćani trebaju vidjeti novog Mojsija. Kako je Mojsije doveo Izraelce u obećanu zemlju, tako će, prema autorovu shvaćanju, Matej uvesti svoje sljedbenike u najavljeno kraljevstvo nebesko. Da mu je taj apostol toliko omiljen, a na osnovu nečeg što o njemu dopadljivo kazuje Biblija, ne možemo potvrditi. Vjerojatniji je, po našem uvjerenju čak i presudan razlog za to, autorovo poštivanje tradicijskih odnosa apokrifnih pisaca prema tomu liku. Prema kazivanju najpopularnijeg srednjovjekovnog apokrifa, onog koji priča o uzbudljivim zgodama apostola Andrije i Mateja

[29] To su bili Šimun, brat mu Andrija i druga dvojica braće, sinovi Zebedejevi, Ivan i Jakov. vidi (Mt 4, 12 – 22; Mk 1, 16 – 20; Lk 5, 1 – 11; Iv 1, 35 – 42)

[30] U apokrifnoj Apokalipsi iz *Tkonskoga zbornika* stoji da će nakon strašnog Suda prvi u pakao ići nepravedni Kain koji je iz zavisti ubio brata svoga i zajedno s njim Juda koji je poljupcem usta svojih izdao Isusa. (31v 17 – 32r 2)

u gradu ljudoždera, a kojeg imamo i u *Tkonskom zborniku*[31], upravo je Mateja dopao jedan od najtežih i najopasnijih zadataka: morao se uputiti u nepoznatu zemlju u kojoj žive okrutni i nemilosrdni ljudožderi te ih obratiti na kršćanstvo. Ako ne i zbog toga, onda ćemo rješenje nazrijeti u tome što je kao podloga, osnova na kojoj se razvila disputacija, napeto verbalno kontrešanje Isusa s đavlom poznata nam iz apokrifa naslovljenih „Prenje Isusa s đavlom" upravo ona priča o Isusovu iskušavanju koju donosi u svom evanđeoskom izvještaju evanđelist Matej[32]. Sada to, pak, možemo dovesti u vezu s tumačenjem prispodobe o Samaritancu u čemu smo se gore prekinuli.

Apokrifno evanđelje

Više smo puta dosad upozorili na to da je naš autor samu kompoziciju, odnosno odabir evanđeoskih priča, a potom i njihovo tumačenje, htio prilagoditi duhu svog apokrifnog znanja te smo onda dužni to dokazati i na primjeru prispodobe o milosrdnom Samaritancu. Sjetimo se, ta je priča potaknuta zakonoznančevom kušnjom Isusa u kojoj mu postavlja temeljno, i za srednjovjekovlje posebno važno, životno pitanje. Poznavanje odgovora na to pitanje osigurava ostvarenje najvišeg srednjovjekovnog ideala: ulazak u ponovno uspostavljeni raj na zemlji iz kojeg su prvi ljudi nekad istjerani. Ali, znamo, Isus ne daje odgovor direktno, već zagonetno u prispodobi. Upravo i je glavni cilj prispodobe upozoriti na to da je došlo vrijeme ispunjenja, one su sredstvo za navještaj kraljevstva nebeskog. Kako se naš čitav tekst odnosi na tumačenje prispodoba o tom kraljevstvu, priča iz Lukina evanđelja autoru je poslužila kao idealna najava, uvod i svojevrstan razlog za ostale prispodobe koje će unijeti u svoj tekst. S druge, pak, strane njezino simbolično tumačenje mu se također savršeno prilagođava sadržaju prethodnog apokrifa, a o tome je autor unaprijed, kad je uvrštavao tekst u *Zbornik,* dobro promislio. Jeruzalem je za židove predstavljao sveti grad, a Jerihon, grad pokraj Mrtvog mora, bio je grad drevne civilizacije, nešto sasvim suprotno Jeruzalemu. Isusov put od jednog prema drugome kroz pustinju punu neočekivanih opasnosti dovoljno je simboličan da je naš autor njime uspio uputiti na Isusov boravak i prepiranje s đavlom u pustinji

[31] *Tz* (90v – 94v) Naime, to je bio jedan od najpopularnijih srednjovjekovnih apokrifa, a jezično ga je obradila B. Grabar pod naslovom Apokrifna djela apostolska u hrvatskoj glagoljskoj literaturi *Radovi Staroslavenskog instituta* 6, Zagreb, 1967., str., 109 – 208.

[32] (Mt 4, 1 -11)

preko Matejeva evanđelja, s jedne strane, i na apokrif o Adamovu izgonu iz raja s druge strane. Jer, unesrećeni put, koji se u tekstu tumači kao Adamov, predstavlja zapravo put cijelog njegova ljudskog roda.

Po grijehu Adamovu ljudi su izgubili zajedništvo s Bogom ostvareno u rajskom vrtu iz kojeg su protjerani. O tome, rekosmo, izvješćuje apokrif o Adamu, ali u tom gnostičkom apokrifu, arhanđel Mihovil koji ih je po zapovjedi Božjoj izgnao iz raja, pri tom izgonu obećava Adamu da će ga održati na životu lijekom iz rajskog vrta govoreći mu: „*Adame, kada o// slabiš, pošli ka mni sina tvoga, koga im//iti budeš, Sita, dam emu po(ma) sti kim zdrav // budeš*[33].“ Ne tumači li zato Augustin ulje i vino kao utjehu dobre nade, ako i sami znamo da je u svojoj ranoj mladosti bio zapao u neka heretička učenja, točnije, zanimao se za nauk manihejaca kojeg su kasnije velikim dijelom prenosili bogumili. Iako naš autor u tom dijelu tumačenja odstupa od Augustinova i kao da se više približava ortodoksnom načinu tumačenja kad kaže da te dvije stvari simboliziraju tijelo i krv Gospodinovu, taj je utoliko još više pribjegao heterodoksnom tumačenju. Jer, kako objasniti činjenicu da je apokrif o Adamu prekinut upravo tamo gdje je najuzbudljiviji, a počinje tumačenje evanđeoske prispodobe o Samaritancu u kojoj se razrješava ta simbolika, ako ne time da kažemo kako je naš autor vjerojatno bio i zapisivač apokrifnog kazivanja o Isusovu silasku u had u kojem nam je kazano što se dogodilo kad je Sit stigao pred rajska vrata, i da se iz tog razloga nije želio ponavljati. Tada mu je arhanđel odgovorio: „Ča prosiš ne ć sada imiti, // tribi ti e vrimene čekati // pet tisuć let dokli pride, // š nimi pet sat da izide, // tada oće vrime biti // Is(u)h(r6)stu na svit priti, // koga Ivan će krstiti, // i tada će Adam ozdraviti. // Tad ki budu verovati // I(su)s ih će pomazati // s(ve)tim uljem od milosti // i uvest ih će v rai radosti[34].“ No, nas to i ne treba puno zamarati. Važno nam je što smo uspostavili vezu između navedenih apokrifa i simboličnog tumačenja kanonskog evanđelja.

Da je ona stvarna i da nije našom prosudbom umjetno napravljena dokazuje nam i činjenica što je autor namjernim izbjegavanjem zapisivanja naslova drugom tekstu već vizualno i formalno taj tekst uokvirio u gnostički apokrif. Kažemo namjernim postupkom, jer mogućnost da je naslov ili cijeli početak predmetnog teksta izgubljen u ovom slučaju nije prihvatljiva. To nam potvrđuje na početku teksta prisutna oznaka, u obliku latiničkog majuskulnog slova **C,** kojom su inače u *Zborniku* označena nova

[33] Tz (42r 9 – 12)

[34] Tz (5r 19 – 5v 8)

zaglavlja, odnosno taj znak stoji redovito ispred naslovā. Dakle, autor je signalizirao da je riječ o novom tekstu, ali ga nije želio naslovom razdvojiti od prethodnog apokrifa, pokazali smo zašto. Pretpostavljamo da nakon izrečenoga nemamo potrebu toliko opširno pojašnjavati da je promatrani tekst u stanovitom idejnom i kompozicijskom odnosu s apokrifnim Isusovim pismom o poštivanju nedjelje. Tako nakon tumačenja evanđelja slijedi Božji imperativ da

> „(...) od vičerne soboti do pon(e)de//lka svitajućago niki že č(lově) k ni žena, //ni mal ni velik stvorit niedno d//elo z(e)m/a)lskoe v dan s(ve)tie nedele, ra//zve da stoit v crikvi sa umileni//em i s molitvoju, proseći me da vam ot//pušću grehi vaše i plodi vaše umno//žu[35]… I takoe ošće zapoved//aju vam da zapovedi moe shranite, // i progledaite ot crikav moih i krasite e // i pomagaite im i az vam pomožem k pros//peniju i k prebivaniju botastvič."[36]

Citirali smo taj dio kako bi ukazali i na tematsku uokvirenost sva tri spominjana teksta. Bliskost teksta o tumačenju evanđelja i onoga koji naglašava važnost odlaska puka u crkvu na *prodikovanič i na dela dobraě duhovnaě* ne trebamo posebno pojašnjavati. No, kad je u pitanju odnos apokrifa o Adamovoj smrti i Isusove epistole o nedjelji valja u svezi s gore citiranim dijelom iz epistole pronaći paralelu u drugom spomenutom apokrifu. Tomu bi dijelu epistole, dakle, onomu koji naglašava dužnost vjernika da čuvaju zapovijedi i pomažu crkvu odgovarao uzoran primjer prvih Adamovih sinova. „Kain bi prvi težak, // Apel biše pastir. I davahota desetinu // B(og)u ot svoga blaga, onako kako jim biše z//apovidano v zakoni G(ospo)dni. Kain dava//še naigorše, Abel davaše naibolše. Otku//da blago Kainovo na mane grediše, a Abelo//vo na veće rastiše."[37] Propagandističku funkciju tih tekstova nećemo razlagati, ma koliko ona ovdje i bila očita. Bilo nam je stalo tek do toga da najjezgrovitije prikažemo odnos tekstova iz samog *Zbornika* koji su kompozicijski i tematski stopljeni, a sad ćemo se osvrnuti malo i na sličnosti predmetnog teksta s pojedinim drugim tekstovima koji svoj nastanak imaju u prvim gnostičkim krugovima i na mogući utjecaj njihova novog izdanka, bogumilstva, na opisanu narav teksta kojim se bavimo.

[35] Tz (47v 1 - 47v 8)

[36] Tz (48v 19 – 49r 3)

[37] Tz (42r 14 – 42v 2)

Bogumilska metoda

Otkuda su se i na koji način heretici još u ranom srednjem vijeku pojavili na prostorima slobodnih gradskih općina Splita i Trogira, malo se i gotovo ništa ne znade. No, o njihovu ustroju i djelovanju na prostorima srednjovjekovne Bosne mnogo se pisalo i još uvijek o tome piše. Međutim, naš zadatak nije taj da prosuđujemo teorijske postavke pojedinih istraživača, već zahtijeva od nas da iz njih iznesemo bitne činjenice kojim ćemo moći dokazati da je autor teksta kojeg analiziramo svoj tekst tumačio na identičan način kao što su bogumili tumačili neke kanonske spise. Naime, čitava bogumilska književnost se smatra apokrifnom, a po uobičajenoj podjeli prvo je sačinjavaju apokrifni spisi koji izražavaju bogumilska shvaćanja života i svijeta, a potom apokrifi u kojima su tek naknadnom preradom i dopunom takva shvaćanja unijeta[38]. Prema takvoj podjeli tekst o tumačenju evanđelja mogli bi svrstati u drugu kategoriju apokrifne književnosti, naravno, uz uvjet da ga po slobodi i kršenju liturgijskih propisa u tumačenju smatramo apokrifom. Jer, i bogumili su izvor za svoju nauku pronalazili isključivo u Svetom pismu kod kojega su odbacivali Stari zavjet, a od Novoga su izrazito bili naklonjeni evanđeljima i Ivanovoj Apokalipsi. Odbacivali su crkvenu predaju, dakle, nauku su temeljili samo na biblijskim spisima pri čemu su se često služili vrlo slobodnim i alegorijskim tumačenjem. Pod takvim je prilikama svaka unutarnja dogmatska jedinstvenost kod bogumila bila potpuno isključena. Svatko je mogao slobodno tumačiti Bibliju kako je htio, rekosmo, najčešće alegorijskom metodom jer je ona bitna forma izražavanja kod heretika, a bogumili su njome bitno preokrenuli smisao Svetog pisma[39]. Posljedica je takvog tumačenja bila potpuno dogmatsko razilaženje pojedinih bogumilskih sljedbi rasprostranjenih po raznim krajevima Europe sa Zapadnom crkvom koja ja katkad poduzimala i radikalne represivne mjere u nastojanju da ih uništi. Od jedne takve su se sačuvali bosanski krstjani abjuracijom na Bilinom polju i zaslugom Kulina bana koji ih je zaštitio od križara koji su po nalogu rimskog pape trebali silom, vatrom i mačem urazumiti krstjane. Iako bosanski heretici nisu vjerovali u iskrene namjere, niti prave ciljeve križara, jer prema njihovu vjerovanju Bog nije na zemlji pa prema tome ni u Jeruzalemu. Oni su u pokretu križarskih vojni vidjeli umiješane ruke rimskog pape koji je za

[38] P. Kepeski, Bugarska književnost, u: *Povijest svjetske književnosti,* knj. 7. ur. Aleksandar Flaker. Mladost, Zagreb, 1975., str., 447.

[39] Hans Bayer, cit. u Z. Sambunjak *Heretičko bogoslovlje,* str., 68.

njih predstavljao Antikrista[40]. No, zbog vojne sile kojoj nisu imali izgleda oduprijeti se morali su se prilagoditi novonastalim okolnostima koje su uvelike ugrozile njihov položaj pa svoje učenje kamufliraju ortodoksnim simbolima i ne usuđuju se više prepisivati zabranjene tekstove.

Iako su se potom nesvojevoljno uhvatili prepisivanja evanđelja, i dalje je kod njih vladao poseban način mišljenja o tim tekstovima, onaj koji je kod njih bio određen riječju i duhom *Tajne knjige* / *Interrogatio Iohannis* poznate kao *Ivanova pitanja*, temeljne i čiste bogumilske knjige srednjega vijeka. I tekst kojim se bavimo je koncipiran na potpuno identičan način: osnovni cilj mu je da pitanjima i odgovorima objasni dublje, her(m) etično, shvaćanje evanđelja. Ta su se tumačenja, odgovori, zbog prethodno opisanih okolnosti u kojima su se zatekli krstjani, najčešće među njima prenosila usmeno, no, katkad se znalo dogoditi da ih netko zna zapisati na margine evanđelja. Takve glose, koje su u svojoj biti heretičke[41] sadržavalo je izgubljeno bosansko Srećkovićevo evanđelje. Neke važnije u kojima se zrcali katarsko-dualistički nauk analizirao je Šanjek[42], a nama je zanimljiva ona koja tumači prispodobu o Samaritancu. Njezin sadržaj je ovakav: „On' čловik' esť plinnici, a Erusolim' žilište svetih; Eriha mir', a jazvi grisi, a erei Moisi, a levgiť Ivan' Vodonos'c, a samarinanin' Isus', a olii i vino milosť Božja, a skoť zakon', a gostionica crkva, a gostinik' Petar', i dva pineza vira Idina"[43]. Naime, bosanski krstjani smatrali su čovjeka nekim zatvorenikom, jer su slijedili katarski nauk koji je tvrdio da su ljudske duše anđeli zatvoreni u tijela iz kojih se žele osloboditi[44]. U tekstu kojim se mi bavimo putnik se, pokazali smo, tumači kao Adam. Stoga smo i uspostavili vezu predmetnog teksta sa spominjanim apokrifom, a sada nam valja kazati kako taj apokrif o Adamu možemo smatrati i kao tekst koji ima svrhu tumačenja, iznošenja, doktrinarnih shvaćanja bosanskih krstjana.

Moguće da su heretici naučavali da je Adam, pošto je okusio s drva spoznaje, postao ravan Bogu koji ga je zbog straha da mu ne otme vladarski i upraviteljski položaj odmah prognao. Rekosmo moguće da je tako, jer priča o Adamu je analogna doktrinarnom shvaćanju bosanskih krstjana

[40] Fadil Ekmečić, *Križari u Bosni* 1096 – 1097, rukopis, www.scribid.com/doc/117149686/Fadil-Ekmecic Križari-u-Bosni

[41] H. Kuna, *Hvalov zbornik* u optici međusobnih veza i uticaja južnoslavenskih srednjovjekovnih književnosti; u: *Kršćanstvo srednjovjekovne Bosne* str., 296.

[42] F. Šanjek, Bosansko humski krstjani i katarsko-dualistički pokret u srednjem vijeku, *Kršćanska sadašnjost*, Zagreb, 1975., str. 150 – 154.

[43] Isto, str., 151

[44] Isto, vidi citat 37 na str., 152.

prema kojemu je Bog, nebeski otac, imao dva sina: mlađega predstavljenog u anđelima zavedenim od sotone, koji je gospodar vjekova i poglavica ovog svijeta, i starijeg, predstavljenog u anđelima koji služe oca nebeskog[45]. Dakle, Adam bi predstavljao sliku Boga, a Kain i Abel sliku njegovih dvaju sinova. Možda smo u tom skloni nagađanju, ali sličnost je tu ipak očita. Ne želeći se ni najmanje prepustiti riziku u koji bi mogli upasti takvim tvrdnjama, iznijet ćemo valjane argumente koji će dokazati da je tekst kojim se bavimo heretičan jer je u tumačenju sličan heretičkim glosama iz Srećkovićeva evanđelja. Pa kada naš autor u svom tekstu tumači Isusove upute apostolima, sadržane u Matejevu evanđelju[46]: „Idita va v(a)s ka e(st6) protivu // vama i obrešćeta oslicu privezanu i žrebe š njeju. Os//lica to e Židove, a žrebe, to su krstěne. Gdo // li ju privezav, to e zakon, a gdo ju odreši tě, to H(r6st)6. // I kto e vprosiv iju? Zakon že ot rabine, istina ot // svobni e“[47], onda lako zapažamo da magarica predstavlja Stari zavjet, židovsku vjeru, protiv koje dualisti predlažu milost Božju[48]. A isti je razlog tomu da Ivana smatraju Levijem, jer dualisti su odbacivali krštenje vodom protiv kojega su predlagali duhovno krštenje, odnosno poricali su sve sakramente smatrajući ih vražjim djelima[49].

Budući da su prezirali materijalan svijet, smatrajući da on pripada vragu te su se oštro protivili stjecanju bogatstva, ubiranju materijalnih dobara, odraz takvoga stava prepoznat ćemo u Isusovu razgovoru s Šimunom Petrom u kojem mu objašnjava kako nije obavezan plaćati zemaljski porez[50], a heretičko tumačenje te epizode imamo u *Tkonskom zborniku:* „Pritča Reče g(ospod)6 Petru // všad v more:Vrzi udicu i vlizući prvo // i ribi otvrzi usta ee i obrešćeši .a. (1) sta//tir. Vzam, dai za me i za se. Čto e more? // Mir sa, da svobožde i H(r6st)6 G(ospodi)n. Za se i za me. To // raspeti

[45] Isto, str., 153.

[46] Pođite u selo pred vama i odmah ćete naći privezanu magaricu i uz nju magare… (Mt 21, 1)

[47] *Tz* (44r 10 – 16)

[48] F. Šanjek, nav. dj., str., 153.

[49] Rajner Sacconi, cit. u F. Šanjeka, Dualističko-evangelistički pokret u 13. st. u svjetlu Sacconijeve *Sume o katarima i leonistima (1250)* str., 258.

[50] Kad stigoše u Kafarnaum, pristupe Petru oni što ubiru dvodrahme pa mu rekoše: „ Učitelj vaš ne plaća dvodrahme?“ „ Plaća,“ odgovori. A kad on uđe u kuću pretekne ga Isus: Što ti se čini Šimune? Kraljevi zemaljski od koga ubiru carinu ili porez. Od svojih sinova ili od tuđih?“ Kad on odgovori: „ Od tuđih,“ reče mu Isus: „ Sinovi su dakle oslobođeni.“ Ali da ih ne sablaznimo, pođi k moru, baci udicu, i prvu ribu koja naiđe uzmi, otvori joj usta i naći ćeš statir. Uzmi ga pa im ga podaj, za me i za se. (Mt 6, 24 – 27)

dolu glavu“[51]. Heretičko je ustvari to što su katari i bosanski krstjani sebe smatrali pravim i jedinim nasljednicima Kristovih učenika, pa su prema Isusovim riječima koje je uputio Petru smatrali da su oslobođeni davanja kojima rimska crkva sakuplja materijalno bogatstvo kojemu su se protivili. Po uzoru na Krista, svojevoljno, ili možda zbog prisile nakon spomenute abjuracije, to su i činili, premda su i dalje crkveno ubiranje materijalnih sredstava poimali kao vražji čin. Oni su na temelju apokrifnih spisa nazirali kraj đavolske vladavine i takvog nedoličnog ponašanja njegovih sluga na zemlji. Jednu uzbudljivu Isusovu pobjedu nad đavlom i opis skončanja đavlove sile imamo u spomenutom apokrifnom Prenju Isusa s đavlom. U tom apokrifu saznajemo kako je Isus zapovjedio oblaku da se spusti na zemlju i o sebi objesi đavla za noge *dolu glavu va oblacêh' visoko*[52], a takvu sintagmu, citirali smo, koristi naš autor kad tumači davanje poreza i opisuje ribu koja u ustima krije dragocjene statire kojima je taj porez moguće platiti.

Praksa ranog gnosticizma i dualizma

Osim podudarnosti s bogumilskim, katarskim, i krstjansko-dualističkim spisima, sadržajne sličnosti s tekstom kojega analiziramo sadrže i poneka prva gnostička evanđelja. Najpopularnija među njima su u prvom redu pseudo Tomino evanđelje, Evanđelje po Flipu, Marijino evanđelje i td. Nama je najzanimljivija činjenica da je uz Filipa i Tomu i Matej bio izrazito cijenjen i da je uživao veliki ugled među gnosticima[53]. Stoga nam nije nimalo čudno što je najstariji biblijski rukopis bosanskih krstjana ćirilski odlomak Matejeva evanđelja iz Grigorović-Giljiferdingove ostavštine[54], ni to što naš autor tumači također Matejevo evanđelje. Uz to, poznato nam je da se hereziolologija kroz svoju povijest prisno držala mišljenja da je prva generacija židovskih kršćana u Galileji koja je razvila zbirku izreka uključenih u Matejevo evanđelje vjerojatno od strane Pavla i helenista smatrana heretičkom. No, o tome ovdje ne namjeravamo prosuđivati. Više nam je stalo do toga da iz još jednog aspekta pokažemo namjeru našeg autora, njegov smisao tumačenja najvećim dijelom Matejeva evanđelja.

[51] Tz (45v 16 – 46r 2)

[52] Tekst prenja pogledaj u knjizi S. Sambunjaka *Jezik i stil hrvatskih glagoljskih prenja,* str., 232.

[53] Podatak smo pronašli na internetskoj stranici www.ivantic.net/Ostale-knjige/Apokrifi-Nag-Hammadi.pdf str., 82.

[54] Jaroslav Šidak, Bosanski rukopisi u Gousadarstvenoj publičnoj biblioteci u Lenjingradu; u: Slovo 17. 1967., str., 116.

Njegova sklonost okultizmu i gnosticizmu vidljiva je u težnji da pojašnjava skrivena značenja evanđelja. Naime, gnosticizam počiva na uvjerenju da među svojim pristalicama posjeduje tajna znanja s pomoću kojega će se moći spasiti. Uvjereni su da većina živi u neznanju iz kojega proizlazi sve zlo na svijetu:

> „Neznanje će završiti u smrti. Jer oni koji dolaze iz neznanja nisu ni bili, niti jesu, niti će biti. Ali oni koji pripadaju istini, dovršit će se kada sva istina postane vidljiva. Jer isto je s istinom i s neznanjem: dok je skrivena počiva u sebi; ali kada dođe na svjetlo bude prepoznata, tada je se hvali, jer je moćnija od neznanja i zablude. Daruje slobodu. Neznanje robuje. Spoznaja znači slobodu… A tajne istine su vidljive samo kao simboli i odslici“[55].

Dodamo li tomu i jednu opasku iz koptskog *Svjedočanstva istine* sadržanog u kodeksima knjižnice Nag Hammadi koja kaže: „I nitko tko je pod zakonom neće moći upraviti oči ka istini, jer neće moći služiti dva gospodara,“ bolje ćemo razumjeti smisao tumačenja našeg autora kad je ono Židove predstavio privezanom magaricom i tomu dodao: „zakon že ot rabine, istina ot/ svobni e“. Dakle, oni koji služe su pod zakonom, privezani su, ograničeni i ne mogu vidjeti apsolutnu istinu, dosegnuti spoznaju koja oslobađa. Jedino znanje koje je ravno istini može čovjeku pružiti zadovoljstvo i osjećaj slobode. A to što je autor našeg teksta izričito kazao da Krist odriješuje, daje slobodu, možemo promotriti u kontekstu još jednog gnostičkog teksta, *Tumačenju znanja,* na čijem se početku nalazi odlomak Matejeva evanđelja kojim se tumači Spasiteljevo učenje i pasija. I Tomino evandelje sačuvano u prvom kodeksu spominjane knjižnice, kojemu je središnji pojam kraljevstvo nebesko, počinje :“ tko protumači ove riječi taj neće okusiti smrt.“ Zar ćemo sada posumnjati u to da je naš autor poznavao ovakve ili slične gnostičke tekstove kad je, naglasili smo, pokazao iznimnu volju da protumači Isusova naučavanja o kraljevstvu nebeskom i to ona koja je zapisao evanđelist Matej? Mislimo da tomu razlog ne postoji, jer smo istaknuli izrazitu povezanost našeg teksta s krstjanskim dualističkim premisama, a one svoj korijen imaju u prvim kršćanskim gnozama. I kad je u pitanju simboličko i alegorijsko tumačenje bogumilskih tekstova, moramo kazati da i ono svoj početak ima u prvim gnostičkim evanđeljima. Tako u Evanđelju po Filipu nailazimo na simboličko tumačenje sentencije „Tko zimi sije ljeti žanje. Zima je svijet. Ljeto je vječnost. Pusti nas da sijemo

[55] Evanđelje po Filipu, 83 - 84

zimi kako bi ljeti želi“[56], ali i na dokaz da smo s pravom povezali apokrif o Adamu s uvodnom pričom našeg polaznog teksta, jer u jednom dijelu toga evanđelja u kojem se tematizira duhovna ljubav stoji: „Samarijanac nije dao ništa osim ulja i vina. To ne znači drugo nego pomast. I ona je izliječila rane“[57]. Premda smo već dovoljno, nadamo se i neupitno, dokazali heretički kontekst analiziranoga teksta, ipak ćemo naš rad smatrati potpunim tek pošto sasvim cjelovito pojasnimo svaku napomenu koju smo istaknuli na samom njegovom početku. Sjetimo se, bilo je riječi o Konstantinu Filozofu i njegovom prvom slavenskom evanđelju.

O važnosti toga i ostalih knjiga evanđelja smo već podosta kazali. No, valjalo bi nam se sada zapitati: koji je razlog tomu da pokušavamo Konstantinovo prevođenje evanđelja dovesti u vezu s tekstom kojim se bavimo? Odgovor ćemo ponuditi iznošenjem slijedećih činjenica. Prva je ta da Konstantin- Ćiril nije bezrazložno nosio i ime Filozof. Učio je od platonovaca i mistika, posebno od Dionizija Areopagita čija je djela naučio gotovo napamet[58]. Poput svoga uzora Pseudo-Dionizija u svom poslu bio je sklon pomirivanju neoplatonističke filozofije s kršćanskom teologijom i misticizmom. Bio je dobar poznavatelj istočnjačke, arapske i židovske filozofije koja je preko neoplatonizma ponovno ušla u srednji vijek. Utjecaj neoplatonizma na srednjovjekovnu skolastiku izrodio je time da se u se teološkoj misli toga razdoblja Boga predstavljalo simbolima ljepote i svjetlosti. Moramo li sada uopće i pojašnjavati kako je Konstantin Filozof promišljao tekst iz Prologa Ivanova evanđelja kada ga je odlučio prenijeti poganskim Slavenima koji su do tada vršili kultne obrede u čast boga Peruna i njegova sina Jarila koji se svake godine rađao u vrijeme obnove i rasta sunčeva svjetla? Mislimo da to nije potrebno, jer svatko dobro razumije da je nešto što treba zamijeniti nečim drugim najlakše i najjednostavnije učiniti ako za to drugo odaberemo nešto što najviše sliči prvomu. No, to nije ni bitno za ono čime se mi u ovom radu bavimo. Važno nam je ovdje kazati kako je Konstantin za svoju misiju odabrao nesumnjivo dualistički tekst[59], jer bio je mistik i po tome blizak bogumilima koji su se najčešće

[56] Evanđelje po Filipu, 52

[57] Isto, 78

[58] Josip Bratulić, prijevod *Žitja Konstantina-Ćirila i Metodija i druga vrela,* Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1985., str., 84.

[59] U tom se tekstu suprotstavljaju svjetlost i tama: *i svjetlo u tami svijetli i tama ga ne obuze.* U širem smislu, svjetlost i tama izraz su sveopćeg dvojstva koje točno prikazuju yang i yin, u mazdaizmu Ormuzd i Ahirman. Kako u Indiji i Kini, tako je i u Postanku svijet nastao razdvajanjem svjetlosti od tame. Međutim, u nekim tekstovima Novoga zavjeta suprotnost svjetlosti i tame poprimilo je još radikalnije obilježje, vjerojatno pod utjecajem dualistič-

pozivali na Ivanovo evanđelje, njegovo Otkrivenje i filozofiju svjetlosti[60]. Iako naš autor svoj tekst ni po kojoj priči ne zasniva na Ivanovu evanđelju, on ipak upućuje na Ivanov *Prolog*, ne iznenađujuće, upravo preko Matejeva evanđelja. Pa kada u svom tekstu navodi: „Reče G(ospod)6 učenikom s// voim: Vi este s(vě)tlost vsenu miru. Kako // slnce lučami svoimi prosviti vas // mir tako ih prosvetlit vas ap(osto)l(i)mi"[61], a upravo u tom dijelu nema nikakvog tumačenja, kako nam to onda drugačije preostaje interpretirati nego u kontekstu *Prologa* Ivanova evanđelja.

Ako je, dakle u *Prologu* kazano da je Krist svjetlost, a za Ivana je rečeno da on ne bijaše svjetlo, nego da on svjedoči za svjetlo, u Matejevu je evanđelju rečeno da su i apostoli svjetlo. Time je Matej bliži dualističkim bogumilima koji su se, rekosmo, smatrali pravim nasljedovateljima Krista. A da je i sam Krist bio smatran gnostikom koji je je već od svojih apostola učinio prvu gnostičku zajednicu možemo zaključiti po onom odgovoru kojeg im je dao kad su ga pitali zašto govori u prispodobama[62]. U kasnom židovstvu parabola se shvaćala poput mita i služila je tomu da se iznese skrivena i dublja i svima nedostupna istina, pa je otuda i u modernom idealizmu postala simbolom vječne istine. Valja nam spomenuti da je slična teološka i filozofska promišljanja o knjigama Evanđelja zastupao i jedan silbenski župnik kojeg smo gore spomenuli, a živio je i službovao na Silbi u prvoj polovini 18. stoljeća. Riječ je o svećeniku koji je za sobom na Silbi ostavio vrijednu bilježnicu koja u zapisu na korici sadržava ime svog vlasnika: *ovo je libar mene don' Antona Garofala aliti Bakalara od Silbe ako se žgubi da se nahod povrati čigov bude.* Prvi tekst te zbirke rukopisa nosi naslov *Žemin' od reda s(vetoga) vanjela* – Ispitivanje o redu svetoga evanđelja, a nama je zanimljiv prvenstveno zbog toga što nam razrješava simboliku svetoga evanđelja. Tako u prastaroj metodi poučavanja, dijalogu između učitelja i učenika u kojem učenik propituje učitelja o simbolici evanđelja u odgovoru saznajemo da ono znamenuje Isukrstovo propovijedanje koje nas prenosi s lijeva na desno, to jest iz vremenite stvari na vjekovitu, iz grijeha u milost

kih spekulacija nekih krugova iz kasnog judaizma u koje su prodrla iranska shvaćanja. U pozadini proslova Ivanova evanđelja po svoj je prilici upravo takvo shvaćanje, premda je brižljivo kristijanizirano. (Bilješku smo napravili izvodom pojedinih segmenata iz *Rječnika simbola*, autorā J. Chevaliera i A. Gheerbranta

[60] V. A. Božikov, cit. u: S. Sambunjak, *Gramatozofija Konstantina Filozofa Solunskoga. Hipoteza o postanku i značenju glagoljice,* Demetra, Zagreb, 1998., str., 127.

[61] *Tz* (44v 1 – 4)

[62] Pogledaj bilješku 22. na str., 6.

i da se svijeće i tamjan nose kako bi se znamenovalo da sveto evanđelje prosvjetljuje svijet i da ga je ono napunilo dobrim mirisom slave Božje[63].

Dakle, Garofal nije Platona nasljedovao samo u metodi poučavanja, nego je i više no što je to očito zastupao ideje neoplatonovaca, dualista i mistika kojim su sav materijalan svijet spoznavali na temelju njegove binarne strukture. Jedan je pol nepoželjan i opasan dok je drugi poželjan i nužan. Pa kad Garofal govori o lijevoj i desnoj strani i o svjetlosti jasno nam je da govori o odnosima raja i pakla. Naime, istočnjački islamski misticizam kazuje da je kretanje s lijeva na desno ustvari kretanje odozdo prema gore, sa zemlje u nebo[64]. No, takva podjela i odnos između lijeve i desne strane imala je kroz povijest u različitim kulturama svakojaka simbolična značenja. I kršćansko srednjovjekovlje prihvatilo je predaju po kojoj je lijeva strana ženska, a desna muška, pa je prema davnim predrasudama lijeva strana noćna i sotonska, a desna je dnevna i božanska, desna je aktivna, a lijeva pasivna[65]. I s nekakvog psihološkog ili neurološkog motrišta je poznato da se u lijevoj moždanoj polutki misli logički, analitički, racionalno, konvergentno i vertikalno, dok se u desnoj odvijaju intuitivni, maštoviti, divergentni i lateralni misaoni procesi. Ovo potonje nam dodatno obogaćuje smisao nekih pitanja o naravi evanđelja zastupljenih u Garofalovu libru. Jer samo tumačenje i ispitivanje o redu svetoga evanđelja po naravi podrazumijeva određene misaone procese poput učenja ili propovijedanja koje je glavni cilj toga reda[66]. Tako pitanja u tekstu sežu i do te mjere da jasno razgraničuju nauk od vjere. Jedno pripada sferi razuma, a drugo području intuicije i volje[67]. No, iz tog se jasno vidi kako je i u Garofala prisutna ona davna gnostička ideja prema kojoj je spasenje moguće samo

[63] U(pitovane): Ča zlamenuje s(veto) vanjele? O(d)g(ovorene): Pripovidane Isukarstovo koe nas prinaša iz live na desnu to est z vrimenite stvari na vikovitu iz griha na milost i zato se nose sviće i tamnan za zlamenovati da s(veto) vanjele prosvitlije sveti na napunilo ga e dobrim mirlisen slave božje. Sambunjak, *Libar glagoljaša don Antona od Silbe* Demetra, Zagreb, 2004., str., 85.

[64] Isto, vidi bilješku 42. na str. 19.

[65] J. Chevalier / A. Gheerbbrant, *Rječnik simbola: mitovi, snovi, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi,* Jesenski i Turk, Zagreb, 2007., v. desno (lijevo)

[66] U(pitovane): Ča jest red svetoga vanjela? 0(dgovorene): Gos(podi)ne, jest jedan sakrament po komu se daje duhovna oblast za moći kantati očito sveto vanjele i učiti virni nauk karšćanski i pripovidati i služiti misniku na oltaru i u vrime potribe karstiti i pričestiti. Sambunjak, *Libar glagoljaša don Antona od Silbe* Demetra, Zagreb, 2004., str., 77.

[67] U(pitovane): Ča est nauk karšćanski? O(d)g(ovorene): Est jedno kradko stisnudće ko nas nauči G(ospod) naš za pokazati nam put do spasena. U(pitovane): Ča est vira? O(d) g(ovorene): Est jedna stvar prikonaravska po koj mi uzdvizemo nasu misal za moći virovati sve ono što e Bog objavi s(vetoj) crik(v)i. Isto, str., 89.

uz pomoć gnoze koja daje siguran i jasan odgovor naspram vjeri koja tek nudi mogućnost da povjerujemo u istinitost onoga što je Bog objavio svetoj crkvi. Činile se naše hipoteze čitatelju sigurnim ili tek vjerojatnim, istina je da smo ispunili sve što smo mu i obećali i da je vrijeme da naše izlaganje okončamo s nekoliko suvislih zaključnih napomena.

Zaključak

Prisutnost metafore i alegorije kao enigmatskog i simboličkog načina izražavanja, kako u Evanđeljima, tako i u ostaloj pisanoj i usmenoj književnoj produkciji od samih početaka zaokupljala je pozornost filozofskih i teoloških promišljanja. Iz toga su se rodila i dva temeljna filozofska pitanja. Prvo se odnosi na pokušaj definiranja samog pojma o kojem je riječ, a moglo bi glasiti: što je metaforičko, alegorijsko ili simboličko značenje? Drugo je zaokupljeno načinom shvaćanja takvih značenja i to bi moglo imati formulaciju: kako čitatelj ili slušatelj shvaća alegorijsko značenje onako kako ga shvaća? Prava sreća za nas je bila u tomu što nam autor teksta evanđelja kojim smo se bavili nije ostavio nimalo prostora da se bavimo gore navedenim pitanjima. Iako je njegov tekst zasnovan na evanđeoskim metaforama i parabolama koje u sebi impliciraju neka drugotna značenja, autor se sam potrudio te nam ih je i protumačio. Kako su njegova tumačenja liturgijski i ekleziološki gledano neočekivana i iznenađujuća potrudili smo se pronaći im mogući uzor i namjenu. Poticaj da krenemo tragom apokrifnih, gnostičkih i dualističkih spisa proizišao je iz činjenice što naš tekst nije naslovljen, a kompozicijski je smješten između dvaju apokrifa s kojima se idejno i tematski u nekim segmentima i prožima. Slijedom istraživanja došli smo do spoznaje da je evanđelist Matej bio izrazito cijenjen u gnostičkim krugovima ranoga kršćanstva pa nam je lako bilo zaključiti zašto je naš autor najradije tumačio epizode Matejeva izvještaja o govoru Isusa Krista. Taj je uvijek bio usmjeren na kraljevstvo izabranih, a to je bila ideja za koju su se borili ne samo pravovjerni kršćani nego još izrazitije i razni heretici i pisci apokrifa čijem je nauku naš autor u dobroj mjeri podlegao. Tu smo tvrdnju argumentirali navođenjem identičnih heretičkih glosa zastupljenih u bosanskom Srećkovićevu evanđelju koje je najvjerojatnije nastalo iz pera nekog bogumila dualista. Slične interpretacijske postupke otkrili smo i u novootkrivenim gnostičkim tekstovima poznatim kao Svitci s Mrtvoga mora te konačno ustanovili da je simbolička interpretacija evanđelja bila omiljena i jednom silbenskom župniku u doba koje je poprilično odmaklo od epohe srednjovjekovlja kad je takva metoda bila u primjeni.

Literatura:

BRATULIĆ, Josip, *Žitja Konstantina-Ćirila i Metodija i druga vrela,* Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1985.

CHEVAALIER, J., GHEERBRANT, A., *Rječnik simbola. Mitovi,snovi, običaji, geste, oblici, likovi, boje,brojevi,* Peto, prerađeno i prošireno izdanje, Kulturno informativni centar, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2007.

DÜRRIGL, A. M., *Čti razumno i lipo. Ogledi o hrvatskoglagoljskoj srednjovjekovnoj književnosti,* Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2007.

EKMEČIĆ, F., *Križari u Bosni 1096 – 1097,* rukopis, www.scribid.com/doc/117149686/Fadil-Ekmecic Križari-u-Bosni

FEE, G. D. i STUART, D., *Kako tumačiti Bibliju*, Vodić za razumijevanje Svetog pisma, prijevod s engleskog uradila Ksenija Magda, Nakladni zavod Evanđeoske Crkve, Osijek, 1999.

GRABAR, B., Apokrifi u hrvatskoj srednjovjekovnoj književnosti, *Croatica* 1, Zagreb, 1970., str., 15 -28.

GRABAR, B., Apokrifna djela apostolska u hrvatskoglagoljskoj literaturi, *Radovi Staroslavenskog instituta* 6, Zagreb, 1967., str., 109–208.

GRMAČA, D., Alegorija putovanja poslušnosti. *Posvetilište Avramovo* Mavra Vetranovića; u: *Bogoslovska smotra,* 82, 2012.

KEPESKI, P., Bugarska književnost, u: *Povijest svjetske književnosti,* knj. 7. ur. Aleksandar Flaker. Mladost, Zagreb, 1975.

KUNA, H., *Hvalov zbornik* u optici međusobnih veza i uticaja južnoslavenskih srednjovjekovnih književnosti; u: *Kršćanstvo srednjovjekovne Bosne,* Radovi simpozija povodom 9 stoljeća spominjanja bosanske biskupije, 1089-1989. Vrhbosanska visoka teološka škola, Sarajevo 1991.

SAMBUNJAK,S., Franjevački siromaški rigorizam u pjesmi S(vě)t se kon'ča, *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru. Razdio filoloških znanosti,* 22/23, Zadar, 1995.

SAMBUNJAK, S., *Gramatozofija Konstantina Filozofa Solunskoga. Hipoteza o postanku i značenju glagoljice,* Demetra, Zagreb, 1998.

SAMBUNJAK, S., *Jezik i stil hrvatskih glagoljskih prenja,* Književni krug, Split, 2001.

SAMBUNJAK, S., *Libar glagoljaša don Antona od Silbe* Demetra, Zagreb, 2004.

SAMBUNJAK, S., Žitje *Konstantinovo o* postanku glagoljice, u: *Vidjeti Ohrid,* Hrvatsko filološko društvo; Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2008.

SAMBUNJAK, Z., *Heretičko bogoslovlje u strukturi srednjovisokonjemačke književnosti i hrvatskih srednjovjekovnih apokrifa*, Demetra, Zagreb, 2004.

ŠANJEK, Bosansko humski krstjani i katarsko-dualistički pokret u srednjem vijeku*, Kršćanska sadašnjost*, Zagreb, 1975.

ŠANJEK, F., *Crkva i kršćanstvo u Hrvata. Srednji vijek,* Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1993.

ŠANJEK, F., Dualističko-evangelistički pokret u 13. st. u svjetlu Sacconijeve *Sume o katarima i leonistima (1250)* str., 258

ŠIDAK, J., Bosanski rukopisi u Gousadarstvenoj publičnoj biblioteci u Lenjingradu; u: *Slovo 17*. 1967.

ZLATAR, A., Alegorija: figura, tumačenje, vrsta,: u *Tropi i figure,* zbornik radova, ur. Živa Benčić i Dunja Fališevac, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb 1995.

ŽIC, I., *Laval Nugent, posljednji Frankopan, gospodar Trsata* , Rijeka, 1992.

INTERPRETATIONS OF GOSPEL FROM TKON MYSCELLANY AND IT'S CONNECTION TO APOCRYPHA

Summary

Among number of interesting apocryphal essays from *Tkon Miscellany*, the reader's interest is attracted equally to essays which are not apocryphal. One of those is The *Interpretation of Gospel*. It is interesting because of its interpretation of parts of canonic Gospels. Although that is typical medieval allegoric way of interpreting, we are certain that interpretations are also heretical. Our conviction comes from the fact that heretics (Catars and Bogumils) considered Bible as source of allegories and stories, and that their believes were based on apocrypha. They thought of themselves as of true ascendants of apostles and as true Christians. Actually, with their interpretations of Bible, the holy book became more familiar to the believers in Middle-age. The paper, based on similar way of interpreting, but also on common themes and motives, sets up a relations between canonical and apocryphal essays in *Tkon Miscellany*, with the goal of prooving that essay *The Interpretation of Gospel* is significaly connected with apocrypha.

KEY WORDS: ***Tkon Miscellany, The Interpretation of Gospel, apocrypha***

ZLATAN JAKŠIĆ I ANTUN NIZETEO

ANTUN NIZETEO I BLAŽ JURIŠIĆ

Josip Lisac
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Sveučilište u Zadru

UDK: 811.163.42-05 Jurišić, B.
821.163.42-05 Nizeteo, A.
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 22. 3. 2014.
Prihvaćen za tisak: 17. 10. 2014.

Kako su bili suvremenici i pripadnici istoga naroda, a i naglašene hrvatske orijentacije, prirodno je da su Blaž Jurišić (1891. – 1974.) i Antun Nizeteo (1913. – 2000.) surađivali, pa je vrijedno istaknuti glavne značajke njihova rada, njihove dodire, njihova podudaranja ili razlikovanja. Doduše, u mnogočemu nisu bili istih sklonosti i interesa, ali to ne smeta našoj želji da ih sažeto što potpunije usporedimo i da tako damo uvid u njihov rad i u dijelak hrvatskoga 20. stoljeća. Osnovno je to da je mladom Nizeteu Jurišić u Matici hrvatskoj pružio značajnu podršku prvenstveno kao urednik, dok je Nizeteo u emigraciji napisao vrlo dobar pregled Jurišićeva jezikoslovnog rada, a u cjelini je kao prozaik, pjesnik, prevoditelj i kritičar dao vrijedan prilog hrvatskoj kulturi prošloga stoljeća.

KLJUČNE RIJEČI: ***jezik, Jurišić, kritika, Nizeteo, poezija, proza***

Kako su bili suvremenici i pripadnici istoga naroda, a i naglašene hrvatske orijentacije, prirodno je da su Blaž Jurišić (1891. – 1974.) i Antun Nizeteo (1913. – 2000.) surađivali, pa je vrijedno istaknuti glavne značajke njihova rada, njihove dodire, njihova podudaranja ili razlikovanja. Doduše, u mnogočemu nisu bili istih sklonosti i interesa, ali to ne smeta našoj želji da ih sažeto što potpunije usporedimo i da tako damo uvid u njihov rad i u dijelak hrvatskoga 20. stoljeća.

Jurišić i Nizeteo rođeni su na zadarskom području, Jurišić u Vrgadi na otoku Vrgadi pred Pakoštanima 1891., Nizeteo u Zadru 1913. Dijelom su se i školovali u Zadru, gdje je Nizeteo pohađao osnovnu školu, Jurišić klasičnu gimnaziju. Zajedničko im je i to da su obojica imali naklonosti za urednički rad, i to od mladih dana. Jurišić je uređivao list *Bostan* već kao gimnazijalac, a i poslije je mnogo urednikovao (*Pravaš, Hrvatska kruna, Hrvat, Omladina, Hrvatsko kolo, Hrvatska revija*), dok je Nizeteo, među ostalim, bio član uredništva *Novog doba* u Splitu od 18. do 20. godine života, tijekom Drugoga svjetskog rata u Rimu je pokrenuo i izdavao europski književno-umjetnički časopis *Parallelo* i bio urednikom u Matici hrvatskoj, a i u emigraciji nakon rata bio je od 1968. član uredničkoga odbora godišnjaka Hrvatske akademije

u Americi, *Journal of Croatian Studies*, kao i predsjednik izdavačke kuće ZIRAL, Zajednice izdanja „Ranjeni labud" od 1980.

Zajedničko je Jurišiću i Nizeteu da su obojica diplomirala pravo koje je Jurišić počeo studirati u Beču, nastavio studij i doktorirao u Zagrebu 1924. Uz to je Jurišić studirao filozofiju, hrvatski i njemački na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je 1916. stekao i doktorat iz psihologije. Zanimljivo je da mu je glavni znanstveni interes bio filološki, ali nije doktorirao iz filoloških znanosti. Bavio se i književnom i kazališnom kritikom. Bio je izvanredni poznavatelj hrvatske povijesti, osobito djela Ante Starčevića (Horvatić 1971). Nizeteo je u SAD-u stekao 1955. magisterij iz povijesnih znanosti (*Croatia and the Treaty of London 1914-1917*) baveći se hrvatskom povijesti u 20. stoljeću, 1958. magisterij iz bibliotekarstva.

Obojica su bili aktivni čitava života, djelatni i u doba NDH, Jurišić kao ravnatelj Hrvatskog državnog ureda za jezik u početcima njegova rada, kao profesor Visoke pedagoške škole i kratko Mudroslovnoga fakulteta u Zagrebu, kao predsjednik Književno-umjetničkog odbora u Matici hrvatskoj itd., Nizeteo kao izaslanik za kulturne veze pri hrvatskom poslanstvu u Rimu, kao prvi ravnatelj Hrvatskoga dojavnog ureda Croatia, kao nadstojnik Odjela za kulturne veze Ministarstva vanjskih poslova, kao jedan od urednika i član Gospodarskog odbora u Matici hrvatskoj te kao djelatnik konzulata u Pragu. Nizeteo se 1945. iz Praga nije vratio u Hrvatsku. Najprije je od 1945. do 1950. živio u Münchenu, zatim od 1950. u SAD-u, Jurišić je ostao u domovini, ali je od 1945. do 1949. bio profesor Visoke pedagoške škole u Splitu, očito ne prema vlastitoj želji. Inače je Jurišić nakon diplomiranja uglavnom radio kao srednjoškolski profesor, uz dva nedragovoljna umirovljenja, kraće i kao profesor Više pedagoške škole u Zagrebu, od 1949. bavio se je onomastikom u Jadranskom institutu JAZU odnosno u Institutu za jezik JAZU. Nizeteo je u SAD-u uglavnom radio kao knjižničar na Sveučilištu Cornell u Ithaci (New York). Godina 1945. tu je dvojicu sudionika hrvatskoga kulturnog života razdvojila tako da se više nisu sreli. Jurišić je umro 1974. u Zagrebu, Nizeteo se je vratio u domovinu 1996., umro u Krapini 2000. Obojica su sahranjeni na Mirogoju, u Zagrebu.

Nizeteo je surađivao u Jurišićevoj *Hrvatskoj reviji* od rane mladosti, od 1934., a u emigrantskoj *Hrvatskoj reviji* javljao se već od pokretanja 1951., dok Jurišić u Nikolićevoj (i Bonifačićevoj) *Hrvatskoj reviji* uopće nije surađivao, jedino je sitan fragment Jurišićevih uspomena objavljen u *Hrvatskoj reviji* 1992. (br. 2, str. 319–320), nakon njena povratka u domovinu. U Nikolićevoj *Hrvatskoj reviji* ipak je Jurišić dosta spominjan, pa je npr. u 3. broju 1974. glavni urednik bilješkom (str. 435) popratio njegovu smrt. Surađivao je 1936. Nizeteo i u *Hrvatskom kolu* pod uredništvom Blaža Jurišića i Branimira Livadića.

Antun Nizeteo bio je jedan od osnivača vrlo važne Hrvatske akademije u Americi (usp. Maruna 1971) i njen član, Blaž Jurišić nije postao članom JAZU, iako su o tom vođeni razgovori, osobito između akademika Vase Bogdanova i Blaža Jurišića, kako nam je to poznato iz *Dnevnika Blaža Jurišića*.

Blaž Jurišić bio je važna pojava hrvatskoga kulturnoga života: član Upravnog odbora Društva hrvatskih književnika (1921. – 1936.) i njegov potpredsjednik, član porote za dodjeljivanje Demetrove nagrade u HNK (1922. – 1934.), član Književno-umjetničkog odbora Matice hrvatske, zamjenik tajnika Matice hrvatske i njezin potpredsjednik, važna osoba Društva Hrvatski jezik i osobito Pokreta za hrvatski književni jezik tridesetih godina 20. stoljeća (Samardžija 2012). Kao član Književnog odbora Matice hrvatske zauzimao se za objavljivanje djela Slavka Kolara, Nikole Šopa, Vjekoslava Kaleba i drugih, osobito pak za objelodanjivanje djela mladih pisaca, Ive Kozarčanina, Ivana Gorana Kovačića, Antuna Nizetea itd. Dakako da je u svemu tomu bilo osobito važno uređivanje Matičine *Hrvatske revije* od 1930. do 1941.

Nizeteo se u književnosti javio s 15 godina u časopisima *Mladost* i *Omladina*, a u mladim danima bilo je i njegovih ekavski pisanih pjesama, usp. pjesmu „Pesma kopača cementa", *Novo doba*, 15, 1932, br. 72, str. 23, te pjesme „Iz ciklusa 'Mravince'" i „Susreti", *Novo doba*, 15. 1932, br. 298, str. 39. U Jurišićevoj *Hrvatskoj reviji* počeo je surađivati kao dvadesetjednogodišnji student Pravnoga fakulteta. Objavio je u *Hrvatskoj reviji* 1934. dvije pjesme, ali i članak o Pirandellu, upravo tada dobitniku Nobelove nagrade za književnost. Suradnja Nizeteova u *Hrvatskoj reviji* bila je kontinuirana, pri čemu je riječ o poeziji, o prozi, o prevođenju i o kritici, a u okviru kritičkoga rada dosta je pisao o romanskim i ostalim stranim književnostima, poglavito o talijanskoj, manje i o hrvatskoj književnosti. Vrijedno je istaći da je prozu „Oproštaj" (*Hrvatska revija,* XVI, 1943, br. 7, str. 358–364) Nizeteo posvetio Blažu Jurišiću. Napominjem da je s talijanskoga Nizeteo dosta prevodio, npr. Itala Sveva (*Mlada starost,* Zagreb, 1935), prevodio je (nerijetko u suradnji) i s hrvatskoga na engleski, a bio je i antologičar (*Talijanski humor*, Zagreb, 1936; s Olinkom Delorkom *Talijanska lirika,* Zagreb, 1939).

Već 1935. izlazi kao izdanje *Hrvatske revije* zajednička pjesnička zbirka Ivana Dončevića (1908. – 1982.), Ive Kozarčanina (1911. – 1941.), Antuna Nizetea i Radovana Žilića (1913. – 1972.), a zbirku *Lirika* je uredio i napisao pogovor Blaž Jurišić. U pogovornoj bilješci Jurišić kazuje da je vrlo mlade autore udružila oskudica, te da je *Hrvatska revija*, „smatrajući da joj je dužnost pomagati razvoj mladih talenata" (Jurišić 1935: 78), najspremnije pružila svoju podršku. Iste te 1935. zatražio je u Matici hrvatskoj Nizeteo od Jurišića predujam, kako čitamo u Jurišićevu *Dnevniku* (1994: 268). Rano

su se zbližili, pa na početku 1938. Nizeteo Jurišića posjećuje u njegovoj kući na Vrhovcu (Jurišić 1994: 282), u Zagrebu. Na početku 1941. sreću se Nizeteo i Jurišić u uredništvu časopisa *Croatia* (Jurišić 1994: 301); u tom je časopisu Jurišić pisao o hrvatskom književnom jeziku. Niz suradnika (Ivo Bogdan, Tias Mortiđija itd.), među njima Nizeteo, napisali su Jurišiću posvetu na 1. broju *Croatie* nazivajući se njegovim nasljednicima (Jurišić 1994: 303). Međutim, u pogovoru zajedničkoj zbirci iz 1935. Jurišić vrlo lucidno karakterizira Nizeteove pjesme, pa između ostaloga kaže: "Bogata, romanska forma odraz mu je blistava duha" (Jurišić 1935: 78). Zbirku je u *Jadranskoj straži* s odobravanjem ocijenio Jakša Ravlić (1935). Josip Bogner u *Hrvatskoj* je *reviji* poželio (1935) da taj časopis nastavi i proširi suradnju s mladima, ali je Petar Grgec (1935) u *Hrvatskoj smotri* prekorio Blaža Jurišića zbog orijentacije *Hrvatske revije*, a tu orijentaciju on naziva lošom, pri čemu mu nisu smetali nemarksisti Kozarčanin i Nizeteo nego populariziranje Dončevića i Žilića i njihovih ideja. Poznato je da su 1932. s *Hrvatskom revijom* prestali surađivati ljevičari Miroslav Krleža i August Cesarec (Lasić 1982; Aralica 2009), ali je ljevičarske suradnje u *Hrvatskoj reviji* i dalje bilo (Dobriša Cesarić, Miroslav Feldman, Ivan Goran Kovačić itd.), svakako prvenstveno zbog Jurišićeve želje da u svom časopisu okuplja sve najbolje hrvatske autore, bez obzira na njihove različite svjetonazorske poglede. Nizeteova zbirka *Uspavanka vremenu* izišla je kao izdanje Pododbora Matice hrvatske 1938., skupa s nizom drugih pjesničkih knjiga hrvatskih autora što je u *Hrvatskoj reviji* ocijenjeno kao *nasrt lirike* (Branimir Livadić 1938), pri čemu je osobito Antun Barac napisao zanimljivih opažanja o "12 knjiga lirike" u *Savremeniku* 1940. I sljedeća Nizeteova knjiga, novelistička zbirka *Nevjesta na otoku*, pojavila se kao izdanje Matice hrvatske, i to 1939., a Dušan Žanko je u *Hrvatskoj smotri* (1939) vrlo pozitivno ocijenio to Nizeteovo ostvarenje uspoređujući ga s formalne strane sa Sibom Miličićem i Ivom Andrićem i ističući Nizeteov „fini osjećaj za mjeru" (Žanko 1939: 587).

Posljednja Nizeteova prozna knjiga, *Bez povratka*, izišla je u Knjižnici *Hrvatske revije* u Buonos Airesu 1957., a ovdje je zanimljivo spomenuti da je tu knjigu primila i Znanstvena knjižnica u Zadru s autorovom posvetom „znanstvenoj knjižnici rodnoga grada". Obično se navodi da je Nizeteu u Hrvatskom izdavačkom bibliografskom zavodu potkraj rata bila za tisak pripremljena zbirka pripovjedaka, ali da ona nije nikad objavljena. Suprotno tomu, Jere Jareb u nekrologu Nizeteu kazuje da mu je knjigu *Vrijeme ljubavi* 1945. objavila Matica hrvatska (Jareb 2000: 294–295).

Čitamo li, međutim, *Dnevnik Blaža Jurišića* (str. 488), vidjet ćemo da je na početku 1968. (15. siječnja) autor toga dnevnika dobio od Antuna

Nizetea (rođendansku) čestitku. Ujedno mu Nizeteo piše da je napisao opširnu raspravu o njemu. U istom dnevniku čitamo kako je Mladen Bošnjak, bibliotekar i publicist, donio Jurišiću broj *Hrvatske revije* u kojem je Nizeteov članak (str. 511), kako je Jurišiću njegov prijatelj dr. Joso Trgovčević pokazao fotosnimke Nizeteove radnje o Jurišiću, koje je iz Švedske poslao Branko Salaj, poznati emigrant (str. 518). Iz toga dnevnika također doznajemo da je Nizeteov prinos o Jurišiću čitao Milan Ratković (str. 540), zagrebački sveučilišni profesor i proučavatelj hrvatske književnosti. Riječ je o prilogu „Nauka o hrvatskom književnom jeziku i dr. Blaž Jurišić" (*Hrvatska revija*, 18, 1968, 1, 23–42). Očito je kako Nizeteo nije zaboravio podršku što ju je u mladosti dobivao od Jurišića, a doba nakon Deklaracije o nazivu i položaju hrvatskoga književnog jezika bilo je baš povoljno da se u *Hrvatskoj reviji* progovori o radu jednoga od najistaknutijih hrvatskih filologa i dugogodišnjeg urednika *Hrvatske revije*.

Poznato je da je u egzilu Deklaracija uglavnom bila oduševljeno prihvaćena (Čizmić 2009). Oglasila se Hrvatska akademija u Americi, javio se Odbor Hrvatskoga povijesnog instituta u Rimu, *Hrvatska revija* objavila je u dvobroju 1-2 1967. integralan tekst Deklaracije ne samo na hrvatskom nego i na engleskom, francuskom i njemačkom, a objavljena je i u časopisu *Journal of Croatian Studies*, 7-8, 1967-1968. Isti broj 1-2 *Hrvatske revije* donosi i Apel hrvatskih književnika i pisaca u emigraciji, kao i oduševljeni tekst Vinka Nikolića „Od Baščanske ploče do Zagrebačke deklaracije (1076-1967)". Spomenuti apel potpisali su, među ostalima, Boris Maruna, Antun Nizeteo, Jere Jareb, Gracijan Raspudić i Bogdan Radica iz SAD-a, Lucijan Kordić iz Švicarske, Ivo Lendić iz Argentine, Vinko Nikolić iz Francuske, Krunoslav Draganović iz Austrije, Franjo Trogrančić iz Italije, Dušan Žanko iz Venezuele. Na sjednici u New Yorku Deklaraciju su podržali Stanko Vujica, Mate Meštrović, Karlo Mirth, Krunoslav Mašina i drugi. Javio se i kanadski *Hrvatski glas* s uvodnikom predsjednika HSS-a Jurja Krnjevića, londonska *Nova Hrvatska* naglasila je iznimno političko značenje Deklaracije, tako da se može zaključiti kako se u inozemstvu, među iseljenim Hrvatima, za razliku od situacije u Jugoslaviji, „moglo i smjelo slobodno valorizirati Deklaraciju" (Ivan Čizmić: 2009: 203).

U toj atmosferi svojim se prinosom o Jurišiću javio Nizeteo, autor prvoga potpunijega rada uopće o Jurišićevu jezikoslovnom radu. Nizeteo misli da se u te dane Deklaracije „poučno i zanimljivo" (Nizeteo 1968: 23) osvrnuti na život i djelatnost Blaža Jurišića, kojega Nizeteo zove najboljim živućim poznavateljem hrvatskoga jezika. Razumije se da bi se o toj ocjeni moglo raspravljati, a moglo se je raspravljati i tada. Zanimljivo je da su se stavovi o velikoj mjerodavnosti Jurišićeva mišljenja o jezičnim pitanjima

iznosili i pred samim Blažom Jurišićem, ali i pred drugima (*Dnevnik Blaža Jurišića,* str. 340). Pripovijedajući Jurišićev život Nizeteo izdvaja i Jurišićev publicistički rad iz mlađih njegovih godina, spominje ga kao urednika *Hrvatske revije*, *Nacrt hrvatske slovnice* iz 1944. zove dotad najboljom historijskom gramatikom hrvatskoga jezika, spominje i knjižicu *Psihologija pažnje* iz 1923., a to je Jurišićev doktorat. Napominjem da je u Nizeteovoj prozi upravo psihologiziranje vrlo važno, upravo kao što je u kritici, poput Blaža Jurišića, Nizeteo rado isticao psihologiju. Izričito Nizeteo naglašava važnost Jurišićeva onomastičkog rada, poglavito to što on i sam odlazi na teren i tako čuva baštinu „zanemarenoga područja hrvatskoga obalnog nazivlja" (str. 24). Uz stručni autoritet Nizeteo spominje i Jurišićevu mudračku mirnu pojavu i tihu narav. Punu pozornost posvetio je Nizeteo i Jurišićevu prinosu „O produktivnim formantima u tvorbi nomina agentis" što je tiskan u *Ivšićevu zborniku* 1963., a Nizetea su naročito zanimali stavovi Mihaila Stevanovića o tvorbenim pitanjima standardnih novoštokavština i njegova shvaćanja razlika između hrvatskoga i srpskoga jezičnog standarda. O bitnim pitanjima hrvatskoga jezika, misli Nizeteo, ne može se u Jugoslaviji ni slobodno raspravljati, „a kamo li tu svoju hrvatsku jezičnu praksu službeno kodificirati" (str. 33). Spominje Nizeteo i Ivšićev časopis *Hrvatski jezik* iz 1938-1939. koji je, uz *Hrvatsku reviju*, „morao bdjeti nad čistoćom i pravilnosti hrvatskoga jezika" (str. 33). Jurišić i *Hrvatska revija* su, po Nizeteovu mišljenju, važni „i sa stanovišta razvitka hrvatskoga književnog jezika" (str. 34). U svom časopisu Jurišić je „sačuvao bitni aspekt žive jezične prakse hrvatskoga književnog jezika" (str. 34), iako sâm u njem nije pisao o suvremenim jezičnim problemima. Pisali su, međutim, drugi, a posebno Petar Guberina i Kruno Krstić u glasovitu priručniku *Razlike između hrvatskoga i srpskoga književnog jezika,* Zagreb, 1940. Naravno, nezaboravni su mnogima ostali Jurišićevi lingvistički prinosi, osobito polemički tekst „Sve je dobro što oni napišu!" (1932) te dragocjeni spis „Problem hrvatske jezične posebnosti" (1941) napisan u povodu Guberina-Krstićeve knjige (Lisac 2000). U pripremanju te knjige Guberini i Krstiću pomagao je i Jurišić, upravo kao što je i Nizeteo bio sklon pomagati drugima u radu, npr. Luigiju Salviniju kad je sastavljao antologiju modernih hrvatskih pjesnika objavljenu u Milanu 1942. (Nikolić 1995: 51). Nizeteo u raspravi objavljenoj 1968. ističe kako je Jurišić visoko cijenio Tomu Maretića (iako su u mnogočemu bili „prilično suprotni", str. 35) i Ivana Broza te kako je Jurišić bodrio suradnike „na što pažljivije njegovanje jezika" (str. 35), a aksiom mu je bio „da je hrvatska književnost stvarana na narodnom i književnom jeziku u neprekidnosti od nekoliko stoljeća, na više govora, da bi konačno dominirao onaj štokavski" (str. 35). Ne može

Nizeteo ni zamisliti da bi Jurišić potpisao tzv. Novosadske zaključke „ili nazvao svoj jezik drukčije nego narodnim mu hrvatskim imenom" (str. 35). U razgovorima s Vinkom Nikolićem (1995: 58) Nizeteo je iznio svoje gorko iznenađenje time što su neki ugledni Hrvati (npr. Stjepan Ivšić) potpisali Novosadski dogovor, ali njemu u doba susreta s Nikolićem 1965. nije bila poznata Ivšićeva pismena bilješka koja jasno govori o tom da Ivšić nije olako potpisao Novosadski dogovor, a slično bi se moglo reći i o Miroslavu Krleži, sigurno i o drugima (Jonke 1971: 217; Čengić 1986). Ipak se mora primijetiti da je Nizeteo nakon duga boravka u egzilu bio pomalo nesiguran u hrvatskom standardnom jeziku (on spominje npr. leksiku, ne leksik), također to da u čistunstvu ni Jurišić ni Nizeteo nisu pretjerivali. Vinko Grubišić u svom tekstu o Nizeteu, uz njegovu 75-godišnjicu života (1989), kazuje da je riječ *promidžba / promičba* i Jurišiću i Nizeteu bila mrska, pa bi to značilo da su prednost davali riječi *propaganda* ili *propagiranje.* Siguran je Nizeteo da Jurišić „nije nikad posumnjao – da bi hrvatski književni jezik mogao izgubiti svoju individualnost i svoje ime" (str. 35). Poziva se Nizeteo i na jezikoslovce kao što su bili Marijan Stojković i Petar Guberina, da bi, po Nizeteovu mišljenju, situacija bila još teža nakon 1945. kad se hrvatski narod našao „s ugroženim osnovnim mu ljudskim pravima i bez slobode" (str. 37). Dok je beogradski profesor Mihailo Stevanović mislio da su između jezika hrvatske književnosti i jezika srpske književnosti razlike samo leksičke, Nizeteu su „te razlike vrlo znatne" (str. 38). Postavlja Nizeteo i pitanje: „koji su razlozi, da mnoge hrvatske nadarenosti i duhovne energije, premda i nisu sasvim uzaludno izgubljene, to nisu ni potpuno iskorištene za hrvatsku kulturu, barem ne u onakvoj mjeri, kako bi se to u normalnim okolnostima očekivalo" (str. 39). Ističe da je Jurišiću bio životni san „stručna sistematizacija hrvatskoga jezika" (str. 39), ali da su prilike trajno od 1918. bile takve da su vlasti htjele normirati jezik na način, „koji dr. Jurišić po svojoj jezikoslovnoj savjesti nije mogao odobriti" (str. 39), pa se i zato posvetio dijalektologiji, leksikologiji i onomastici. Dakako, vrijedno je i ovdje spomenuti da se Jurišić opirao i jezičnoj politici kakva je nametana u NDH, pa je u tom smislu već 1941. kao ravnatelj Hrvatskog državnog ureda za jezik pisao vlastima, razumije se, bez uspjeha. Jurišić je Nizeteu bio „ličnost uzornog karaktera, neobične moralne čvrstine, visokih etičkih načela" (str. 40–41), pa nije išao putem manjega otpora, bio je, unatoč dvama doktoratima, nedovoljno visoko pozicioniran u znatnom dijelu životnoga puta, ali je stoički mirno snosio svoju sudbinu, pri čemu mu je na srcu osobito bila hrvatska lijepa književnost i materinski jezik. Zanimljivo je da Nizeteo 1968. najavljuje slobodan razvoj hrvatskoga jezika i čuvanje posebnosti književnog jedinstva Hrvata, također je vrijedno

navesti mišljenje Blaža Jurišića o Deklaraciji izneseno, prema *Dnevniku* (str. 459),18. svibnja 1967. Stjepanu Babiću: „rekoh da nije ništa, blijeda, trebala je biti energičnija, agresivnija, vrijednost je dobila tek po onom ratu u štampi, mnogo je razbudila nacionalnu svijest, zato je dobra; ona je otkrila svu bijedu partije, proti njenu pravcu ustali svi intelektualci – partijci i nepartijci".

U osnovi je iste ideje Nizeteo iznio i u radu „Differences between the Croatian and Serbian Literary Languages", *Journal of Croatian Studies*, 25-26, 1984-1985, 104–121, samo se je u toj prilici oslonio na vrlo opsežnu literaturu. Zanimljivo je da taj Nizeteov prilog, kao i prinose Branka Franolića, Vinka Grubišića, Ive Banca itd., navodi Audrey Helfant Budding, koja je bila vještak od strane tužilaštva na Međunarodnom krivičnom sudu za bivšu Jugoslaviju, i to u procesu protiv Slobodana Miloševića. Ona je doktorirala na Harvardu 1998. baveći se temom Srpski intelektualci i nacionalno pitanje, 1961-1991., pa je onda razumljivo da je za haško suđenje pripremila tekst o srpskom nacionalizmu u 20. stoljeću. Taj tekst možemo čitati i u knjizi *Milošević vs Jugoslavija,* knj. 1, str. 41–126, Beograd, 2004; priredila Sonja Biserko. Svakako i to Nizeteovo djelovanje potvrđuje spoznaju da se on s drugima (Ljubo Krasić, Vinko Grubišić, Ante Kadić itd.) borio za afirmaciju hrvatskoga jezika i u Americi i izvan nje (Prpić 1997).

Sve u svemu, često se u literaturi ističe neopsežnost Nizeteova opusa, međutim, kad bi on bio skupljen vidjelo bi se kako nikako nije malen. Npr. samo u *Hrvatskoj reviji* objavio je od 1951. do 1985. 33 priloga, a među njima ima i znatnih prinosa (npr. „Delorko: povodom pedesetogodišnjice njegova života", 1960, br. 4, 469–479; „Meštrović kao pisac", 1962, br. 4, 412–419; „Dante i Hrvati", 1965, br. 3, 189–207; „Whitman u Hrvatskoj: Tin Ujević i Walt Whitman", 1970, br. 4, 1044–1058; „Ante Kadić i dvije njegove knjige: u povodu piščeve 70. obljetnice života i njegovih knjiga: Domovinska riječ i Iseljena Hrvatska", 1980. br. 2, 230–241; „Zlatna knjiga američkog pjesništva", 1981, br. 2, 278–290), nije takav samo prilog o Blažu Jurišiću. Bio je izrazito samokritičan, pa dio napisanoga nije objavljivao (usp. Nikolić 1995: 43) Vrlo se je isticao humanom susretljivosti prema mnogima, pri čemu je kadšto isticao važnost hrvatske miroljubivosti i prijateljstva prema svima, osobito prema susjedima (Nikolić 1995: 52). Rad Blaža Jurišića u cjelini je vrlo opsežan, izvanredno važan u jezikoslovlju, sasvim nezanemariv u publicistici, u književnoj kritici i u obradbi kulturne i političke povijesti, spomena vrijedan u području psihologije, vrlo velik u uredničkoj dionici, bez beletrističkih i prevoditeljskih ambicija, plodan u odnosu prema drugima, pa i prema Antunu Nizeteu, vrijednom pjesniku, prozaiku, prevoditelju i kritičaru, kojem je Jurišić pružio podršku u mladim

njegovim godinama, da bi se Nizeteo Jurišiću odužio 1968. vrijednom raspravom domoljubnog emigranta u dragocjenom emigrantskom časopisu, i to u času kad je Deklaracija o nazivu i položaju hrvatskoga književnog jezika najavila nove korake u nacionalnom povijesnom hodu.

Literatura:

ARALICA, Višeslav, *Matica hrvatska u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj,* Hrvatski institut za povijest, Zagreb, 2009.

BARAC, Antun, „Refleksije o 12 knjiga lirike", *Savremenik*, XXVIII, 1940, 2, 47–51.

BOGNER, Josip, „Lirika mladenačkih klonuća", *Hrvatska revija*, VIII, 1935, 5, 272–274.

ČENGIĆ, Enes, *S Krležom iz dana u dan*, 1-4, Globus, Zagreb, 1986.

ČIZMIĆ, Ivan ,"Deklaracija o nazivu i položaju hrvatskoga književnog jezika i njezin odjek u hrvatskoj političkoj emigraciji", *Kolo,* XIX, 2009, 1-2, 193–203.

P. G. [Petar Grgec], „Tri knjige najnovije lirike", *Hrvatska straža,* VII, 1935, 93, 17.

GRUBIŠIĆ, Vinko, „Antun Nizeteo: uz njegovu 75-godišnjicu života", *Hrvatska revija,* 39, 1989, 1, 50–61.

HORVATIĆ, Dubravko, „Vječni Starčević", *Hrvatsko sveučilište*, I, 1971, 27, 12.

JAREB, Jere, „Antun Nizeteo (Zadar, 5. veljače 1913 – Krapina, 4. travnja 2000)", *Hrvatska revija*, 50, 2000, 1, 291–296.

JONKE, Ljudevit, *Hrvatski književni jezik 19. i 20. stoljeća*, Matica hrvatska, Zagreb, 1971.

JURIŠIĆ, Blaž, „Sve je dobro, što oni napišu!", *Nastavni vjesnik,* XLI, 1932, 1-3, 52–65.

JURIŠIĆ, Blaž, „O ovom suvlasništvu", u: Ivan Dončević, Ivo Kozarčanin, Anton Nizeteo, Radovan Žilić, *Lirika,* Izdanje *Hrvatske revije*, Zagreb, 1935, 77–78.

JURIŠIĆ, Blaž, „Problem hrvatske jezične posebnosti", *Nastavni vjesnik,* 49, 1940-1941, 4, 268–281.

Jurišić. 100. obljetnica rođenja hrvatskoga jezikoslovca. Zbornik radova sa znanstvenoga skupa Život i djelo Blaža Jurišića održanoga u Vrgadi 13. srpnja 1991., Matica hrvatska – Ogranak Zadar, Zadar, 1992.

Dnevnik Blaža Jurišića. Priredila Biserka Rako, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 1994.

JURIŠIĆ, Blaž – Mate Hraste, *Rasprave i članci.* Priredio Josip Lisac, Matica hrvatska, Zagreb, 2011.

KUPAREO, Rajmund, „Hrvatska umjetnička proza u izbjeglištvu (1945-1960) ", *Hrvatska revija,* 10, 1960, 4, 458–468.

LABUS, Alan, „The Profession of a Journalist in the Independent State of Croatia", *Informatologia,* 46, 2013, 1, 26–39.

LASIĆ, Stanko, *Krleža – kronologija života i rada,* Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1982.

LISAC, Josip, „Lingvistički rad Blaža Jurišića", *Dubrovnik,* XI, 2000, 3-4, 357–362.

LISTEŠ, Srećko, „Novele Antuna Nizetea", *Zadarska smotra,* LXI, 2012, 1, 82–91.

LIVADIĆ, Branimir, „Nasrt lirike", *Hrvatska revija,* XI, 1938, 10, 507–522.

MACAN, Trpimir, *Spremnost 1942-1945.*, Matica hrvatska, Zagreb, 1998.

MARUNA, Boris, „Journal of Croatian Studies, XI-XII, 1970-1971, Annual Review of the Croatian Academy of America, New York", *Hrvatska revija,* 21, 1971, 4, 488–495.

MATIČEVIĆ, Ivica, *Prostor slobode. Književna kritika u zagrebačkoj periodici 1941-1945,* Matica hrvatska, Zagreb, 2007.
MILANJA, Cvjetko, „Antun Nizeteo – pjesnik odumiranja", *Republika,* LXIX, 2013, 5, 17-22.
MIRTH, Karlo, *Život u emigraciji,* Matica hrvatska, Zagreb, 2003.
NIKOLIĆ, Vinko, „Od Baščanske ploče do zagrebačke Deklaracije (1o76-1967)", *Hrvatska revija,* 17, 1967, 1-2, 21–25.
NIKOLIĆ, Vinko, *Pred vratima domovine,* I-II, Art studio Azinović d. o. o., Zagreb, 1995.
NIZETEO, Antun, „Nauka o hrvatskom književnom jeziku i dr. Blaž Jurišić", *Hrvatska revija,* 18, 1968, 1, 23–42.
NIZETEO, Antun, „Differences between the Croatian and Serbian literary languages. Reflections and Realities", *Journal of Croatian Studies,* 25-26, 1984-1985, 104–121.
NIZETEO, Antun, *Izabrana djela*. Priredio Dubravko Jelčić, Matica hrvatska, Zagreb, 2004.
PRPIĆ, Jure, *Hrvati u Americi,* Hrvatska matica iseljenika, Zagreb, 1997.
RAVLIĆ, Jakša, „Dončević – Kozarčanin – Nizeteo – Žilić: Lirika. Zagreb 1935", *Jadranska straža,* XIII, 1935, 5, 219.
SAMARDŽIJA, Marko, *Hrvatski jezik i pravopis od ujedinjenja do kraja Banovine Hrvatske (1918-1941),* Školska knjiga, Zagreb, 2012.
ŠARIĆ, Tatjana, „Djelovanje Agitpropa prema književnom radu i izdavaštvu u NRH, 1945-1952", *Radovi – Zavod za hrvatsku povijest,* 42, 2010, 387–424.
ŽANKO, Dušan, „Anton Nizeteo: Nevjesta na otoku. (Novele – Izd.Matice hrvatske)", *Hrvatska smotra,* VII, 1939, 11, 587–589.

ANTUN NIZETEO AND BLAŽ JURIŠIĆ

Summary

As they were contemporaries and members of the same people, both with a strong Croatian orientation, it was natural that Blaž Jurišić (1891-1974) and Antun Nizeteo (1913-2000) should have cooperated, so it is worth pointing out the main characteristics of their work as well as their contacts, similarities and differences. They indeed in many ways did not share the same preferences and interests, but this does not impede us to briefly and as fully as possible compare them so as to give an insight into their work and a small part of the Croatian 20th century. It is important to say that young Nizeteo was given substantial support in Matica hrvatska by Jurišić, especially when he was the editor, whereas, in emigration, Nizeteo wrote a very good review of Jurišić's linguistics work and in general as a prose riter, poet, translator and critic made a valuable contribution to the Croatian culture of the 20th century.

KEY WORDS: ***language, Jurišić, criticism, Nizeteo, poetry, prose***

ANTUN NIZETEO – PRIPOVJEDAČ

Ivan Bošković
Filozofski fakultet
Sveučilište u Splitu

UDK: 821.163.42-32.09 Nizeteo, A.
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 13. 3. 2014.
Prihvaćen za tisak: 2. 7. 2014.

Nizeteo je napisao 24 novele od kojih je 18 raspoređeno u dvije zbirke, dok su ostale novele ostale izvan knjiga. Prvu zbirku objavio je u domovini, a druga zbirka, *Bez povratka*, objavljena je 1957. godine u Argentini. Objavljene knjige, kompozicijski su prva i treća po redu, dok je druga knjiga, napisana u međuvremenu, izgubljena u ratnom i poratnom metežu, a trebala je nositi naslov *Vrijeme ljubavi*. Novele/pripovijetke koje nisu dio dviju zbirki, objavljivane su uglavnom u časopisu "Hrvatska revija". U radu je naglasak na posebnostima i prepoznatljivosti Nizeteova pripovjedaštva.

KLJUČNE RIJEČI: ***Antun Nizeteo, novele, pripovjedač***

Pjesnik, pripovjedač, prevoditelj i kritičar Antun Nizeteo u književnost je ušao u zajedničkoj pjesničkoj zbirci *Lirika* (1935.) koju je, u nakladi "Hrvatske revije", uredio Blaž Jurišić. U njoj su bili zastupljeni još Ivan Dončević, Ivo Kozarčanin i Radovan Žilić, a kritičari su je okarakterizirali kao slikovitu poeziju mediteranskoga ugođaja, nastalu pod utjecajem talijanske i francuske lirike.[1] Prva Nizeteova knjiga pjesama, *Uspavanka vremenu*, objavljena je tri godine poslije (1938.) u izdanju Matice hrvatske, u nizu od dvanaest pjesničkih zbirki dvanaestorice pjesnika (Balota, Batušić, Bonifačić, Cesarić, Delorko, Vladimir Kovačić, Kozarčanin, Majer, Nizeteo, Perković, Tadijanović, Vlaisavljević). Sastavljena od trideset i devet pjesama raspoređenih u cikluse *Rastanak s danom, Tajan čas i Smrt sirene*, a tematski je vezana za stanja egzistencijalne strepnje, prolaznosti, smrtnosti i žaljenja za izgubljenim idealima te dinamikom unutarnjega života koja se zrcali u mediteranskim pejzažima, s primjetnom sklonosti figuralnom izražavanju, osobito metaforizaciji i metonimizaciji.

[1] Stjepan Devčić tako je u „Novostima" 12. svibnja 1935. primijetio da „Nizeteo stoji u sjeni francuske i talijanske lirike, a od naših pjesnika bliski su mu, motivima i temperamentom, Nazor, Anđelinović i Andrić; u njega ima i bizarnosti i sirove, spontane prisnosti, a može se čuti i ton starih naših bugarštica, i to je možda najizvorniji Nizeteo". Usp. *Izabrana djela*, Stoljeća hrvatske književnosti, MH, Zagreb, 2004, str. 12.

U domovini započet, Nizeteov književni rad prekida se godine 1941. kada stupa u službu Ministarstva vanjskih poslova NDH i obavlja dužnost izaslanika za kulturne veze pri hrvatskome poslanstvu u Rimu.[2] Dvije godine kasnije biva premješten u konzulat u Prag, a nakon Drugoga svjetskog rata živi najprije u Münchenu (1945 –1950.), zatim 1950. odlazi u SAD u Chicago. Nakon odlaska u SAD pedesetih godina sudjeluje u raznim aktivnostima: 1953. sudjeluje u osnivanju Hrvatske akademije u Americi, a više od trideset godina, sve do 1985. surađuje u časopisima „Hrvatska revija" i „Journal of Croatian Studies". Godine 1955. stječe kvalifikacije iz povijesnih znanosti na Sveučilištu Fordham u New Yorku, a 1958. i specijalizaciju iz bibliotekarstva na Sveučilištu Columbia. Do 1978. radi kao knjižničar na Sveučilištu Cornell.[3] Od 1980. predsjedava Zajednicom izdanja Ranjeni labud (ZIRAL), koja je objavljivala hrvatske pisce u inozemstvu. U domovinu se vraća 1996., gdje je 4. travnja 2000. u Krapini i umro.

Kao pripovjedač Nizeteo se javio 1939. godine zbirkom *Nevjesta na otoku*. Od ukupno 24 napisane novele, 18 ih je raspoređeno u dvije knjige, dok su druge novele ostale izvan korica. Prvu knjigu novela objavio je Nizeteo u domovini, a drugu, *Bez povratka*, u Argentini 1957. U međuvremenu napisana treća knjiga izgubljena je u ratnom i poratnom metežu, a trebala je nositi naslov *Vrijeme ljubavi*. Ostale novele, koje nisu dio dviju zbirki, objavljivane su uglavnom u časopisu *Hrvatska revija*.

U radu se tematiziraju po nama autorove najbolje novele.

1. Zbirka *Nevjesta na otoku* tiskana je u *Suvremenoj knjižnici* Matice hrvatske kao 20. knjiga IV. kola. U njoj je devet novela: *Zavjet*, *Troje*, *Konte*, *Na pragu zla*, *Bez Božića*, *Gospođica Silvija*, *U svjetioniku*, *Mandalina*, *Nevjesta na otoku*. Uglavnom je riječ o novelama vezanima za svijet dalmatinskog zavičaja i sadržaje njegove društvene, ekonomske i životne zbilje.

---

[2] O tim rimskim danima postoji zanimljivo svjedočenje Ivana Meštrovića. „Od naših izvan Zavoda nisam viđao nikoga, osim nekoliko omladinaca koji su bili namješteni u Hrvatskom poslanstvu i počeli mi dolaziti, a najčešće Nizeteo, Lendić i Cihlar, koji je bio najmlađi među njima i najljupkije mi se priklanjao, jer je znao da sam prijatelj njegova oca, kojemu je, uostalom, vrlo sličio, i podsjećao me na njega iz đačkih nam vremena u Beču. Dakako da su svi nacionalisti, i dosljedno, pripadnici ustašluka, s čijim se metodama nisu slagali i oštro ih osuđivali Pavelića zbog toga. Vidio sam da su iskreni i da mi ne dolaze da nešto izvuku od mene, nego da čuju moje mišljenje. Govorio sam im kao stariji rodoljubnoj omladini." u: *Uspomene na političke ljude i događaje*, MH, Zagreb, 1993., str. 327.

[3] O Nizeteovom kulturnom djelovanju u emigraciji vidi i u: Karlo Mirth, *Život u emigraciji*, MH, Zagreb, 2003.

Zbirku *Nevjesta na otoku* sam je Nizeteo podnaslovio *novelama* i tako definirao njezin žanrovski status. Umjesto fabuliranja njezine su strategije sažetost i usmjerenost na ključne dramatske točke života njegovih likova, vješto građenje napetosti i efektni i učinkoviti obrati kojima se osigurava visok stupanj čitateljske pozornosti.

Evo osvrta na neke od njih.

Svijet novele *Zavjet* vezan je za sudbinu nasukana broda, a njegovu dramatiku uvećavaju glasovi da su tom prigodom stradali neki od 'domaćih' mornara. Tek usputno naznačivši da su stradalnike oplakivali njihovi najmiliji, Nizeteo pripovjedački interes usmjerava na dramu noštroma, u razrješenju čijega dramskog čvora poseže za motivom sna koji je usnuo večer prije brodoloma te motivom mornarskog zavjeta sv. Mikuli. Iz prvoga se otkriva da je obljubio bratovu ženu, a iz drugoga da će, ako se spasi, oženiti prvu djevojku koja na to pristane, što on, nakon ispita vlastite savjesti, i čini, opterećen nepravdom koju je učinio bratovoj ženi, ali i smiren da se „povinuo volji silnih Božjih zakona, da spasi dušu i njoj i sebi".

Motiv zavjeta pokretač je i u noveli *U svjetioniku*, a govori o čovjeku kojemu je žena svojim „mladenačkim sljepilom" nanijela veliku sramotu. Ne mogavši to podnijeti, odlazi na svjetionik, „utočište boli i sramote", ne želeći čuti ni za nju ni za dijete, i tako dvadeset i sedam godina. Vijest da je bolestan na smrt dovodi do susreta odbačenog sina i prezrene žene s njime, ali ne rezultira pomirenjem; štoviše, na samrtnoj postelji i u zadnjim trenucima života on ostaje dosljedan u svojem prijeziru, ne pristajući da oprostom grijeha sa sebe spere sav teret koji je nosio cijeli život:

> „No bezumno smiona pokuša još jednom zagrliti njegovu ruku. I kao da je očekivao tu nenadanu kretnju, samrtnik se trgne: digne se i prednjim dijelom tijela nagne se nad krevet: - Nikada – zaurla strašnim glasom, koji je sablasno odjekivao svjetionikom – nika – da! grješnice…bludnice! Pokvarena…grješ…."[4]

Okvir novele *Bez Božića* drama je lika i njegov unutarnji psihološki svijet. U središtu lik je staroga težaka predana radu u polju i skrbi za svoje domaćinstvo, koji se – nakon nesreće da je morao prodati dio maslinika radi sinovljevih dugova – mora suočiti s činjenicom da ostaje i bez svoga magareta. U njegovu životu to je nesreća koja uspijeva potamniti i radost

[4] Isto, str. 159.

Božića, a završava gorkom spoznajom da „za njega nema ništa…nema ni Božića, ni veselja…nego, evo, ovako još samo malo crne zemlje…“[5]

2. Druga knjiga, *Bez povratka*, podnaslovljena je pripovijetkama i objavljena u Knjižnici Hrvatske revije u Buenos Airesu 1957. U njoj su pripovijetke: *Pred smrt*, *Ptičar*, *Neprijateljica*, *U brodogradilištu*, *Oproštaj*, *Na prolasku*, *Andrijana*, *U luci*, *Bez povratka*. Za razliku od prve knjige s ‘domovinskim temama’, tematski je i sadržajno vezana za emigraciju, njezin život i ljude, premda je građena sličnim i bliskim pripovjedačkim postupcima. Kadić ističe da knjiga „donosi najbolje stranice hrvatske proze pisane van domovine“.[6] Evo kratkog osvrta na neke od njih.

Bliska pričama o životu brojnih dalmatinskih žena čiji su muževi otišli u tuđi svijet za zaradom i tamo ostali, pripovijetka *Andrijana* govori o ženi koja nakon dvadeset godina napušta rodni otok i odlazi u Ameriku kako bi bila blizu svomu mužu. Dolaskom u Ameriku („muž naredio da dođe“) Andrijanin život postaje nepodnošljiv: uz tjeskobne misli na prošlost i čežnju za zavičajem, uviđa da ni odnos s mužem nije isti. Novi i ‘bolji život’ ne može joj nadomjestiti prazninu nastalu odlaskom iz zavičaja pa se sve više povlači u sebe, a sve je više proganja i misao da je svojim postupcima i kćerku otjerala od sebe. Istovremeno počinju i svađe sa suprugom, bolest sve više napreduje te završava u bolnici, gdje joj liječnici savjetuju da je lijek za njezinu bolest povratak u zavičaj, nakon čega dolazi do ljubavnog predanja muža i žene u ljubavi i smrti.

Slika iz teškog života naših ljudi u tuđini koji iščekaju mornare s vijestima iz rodnoga kraja okvir je pripovijetke *U luci*. U majstorski opisanoj atmosferi lučke gostionice gdje „samci ili u pratnji, traže zabavu noćnih svratišta, lučkih barova i gostionica“ i „utočište kratkovjeke radosti, varava užitka, što se pjesni u čaši, caruje u pjesmi, plesu i svirci“ [7], pripovjedač pozornost usmjerava na našijenca Stipu koji „nestrpljivije nego svih dvadeset godina“ čeka važne vijesti od kuće. Pripovjedač ga fokusira u trenutcima kada „rastrešen, razdiran od misli i napeta iščekivanja“ među dolaznicima traži noštroma ili nekoga s broda. Vrhunac napetosti nastupa u trenutku kada se pojavljuje mornar iz rodnoga kraja s vijestima da je nestao dio novca što ga je junak pripovijetke prošli put poslao obitelji te da mu je, uz sina invalida, umrla i žena. Preneražen spoznajom da mu je sve nestalo, rasplet pripovijetke odvija se u mračnoj noći u koju odlazi Nizeteov junak bi „ublažio oštricu

[5] Isto, str. 147.

[6] Ante Kadić, *Iseljena Hrvatska*, MH Omiš-Književni krug Split, 1993., str. 94.

[7] *U luci*, str. 202.

boli", stišao „osjećaj gorčine i bezumna plača", što je slika u kojoj je sadržana sva bilanca života njegova junaka, ali i sudbina mnogih našijenaca koji su, tjerani nevoljama života, skončali u zaboravu tuđine.

Okosnica pripovijetke *Bez povratka* motiv je „otkazivanja ljubavi".[8] U njezinu središtu je priča o našijencu koji se nakon više desetljeća godina izbivanja u tuđini vraća u 'Stari Kraj'. Nakon godina „tjelesnih nemira i duševnih klonuća" i utočišta pronađena u molitvi i vjeri, njego-va ga žena, junakinja pripovijetke, odbija, te se on, usto razočaran promjenama u mjestu kojem je materijalno pridonosio, odlučuje na konačan povratak u tuđinu i tako zatvara krug vlastite životne priče.

3. Nizeteov pripovjedački svijet – i onaj nastao u domovini i onaj nastao u izbjeglištvu – istoga je i bliskoga izvorišta i inspiracije. Svijet je to ljudi čije je sudbine dobro poznavao, svejedno je li se za njih 'vezao' u domovini ili ih je upoznao u tuđini gdje su, brojnim razlozima tjerani, tražili bolji život.

Nizeteovi su junaci obični ljudi, mornari, svjetioničari, lučki radnici, seljaci-težaci koji mukotrpno, iz dana u dan, bilo na otoku, moru ili tuđini nastoje priskrbiti za bolji život svojih obitelji. Razapeti između onoga tamo (tuđine) i ovoga ovdje (domovine, kuće, obitelji), žive za trenutak kada će se sa zarađenim novcem vratiti svojim kućama i svojoj zemlji. U toj raspetosti najčešće im prođe cijeli život, a kada im i dođu supruge ili se oni vrate njima, shvaćaju da se između njih 'uselila' praznina koju je teško i gotovo nemoguće premostiti. Ili, pak kad stignu vijesti da su im najdraži umrli, odjednom se ruši njihov cijeli svijet i tuga postaje jedina bilanca njihovih života.

Premda su naizgled hrabri i ustrajni, Nizeteovi junaci u sebi su opterećeni nekim skrivenim, tamnim stranama; junak novele *Zavjet* opterećen je grijehom obljube bratove žene; *U svjetioniku* Nizeteov junak ne može ženi oprostiti grijeh mladosti; junak pak pripovijetke *Bez povratka* teško podnosi da mu žena ne uzvraća na ljubav nakon dvadesetak godina izbivanja… Slično je i u *Andrijani* – zacijelo jednoj od „najboljih hrvatskih novela napisanih nakon II. svjetskog rata"[9], koja se sa suprugom, čija joj je „riječ zakon", sjedinjuje ljubavno tek u smrti…

Ipak, koliko god je Nizeteov svijet doista svijet 'muških', pravi pripovjedački interes - za razliku od većine naše međuratne i poratne novelistike - usmjeren je prema ženskim likovima. Gotovo da bi se moglo reći da je Nizeteo pjesnik ženskih sudbina! Otuda zacijelo i atribucija

[8] Dunja Detoni Dujmić, u: *Leksikom hrvatske književnosti*. *Djela*, Školska knjiga, Zagreb, 2008., str. 43.

[9] Vinko Grubišić, *Andrijana Antuna Nizetea. Povodom sedamdesetogodišnjice pjesnikova života*, u: Hrvatska revija, god. 34, sv.1/1984., str. 113–116.

„realiste lirske osjećajnosti" (Rakovac). Svojim sudbinama i životima žene su, naime, pravo lice života njegovih naracija; one su i majke i čuvarice kućnog ognjišta i nositeljice obiteljskog narativa. Iz njihovih potresnih samoća i teških iskušenja potisnuta ženstva pred čitateljem se odvijaju teške životne priče; one su prave Penelope bez svojih zauvijek otišlih Odiseja, one do kraja zatomljuju svoje strasti i emocije i prihvaćaju svoj udes. Njihove su pak patnje neshvaćene, nemiri i unutarnja proživljavanja duboka, a sudbine do nepodnošljivosti teške i izazovne jer su skrivene u dubinama njihovih krhkih bića. Jelčić je u pravu kad ističe da je „sav svoj umjetnički dar i spisateljski nerv (Nizeteo) izložio naporu da istražuje te samoće, da osvjetljuje te ponore, da oživi sve napore, u kojima se zameću – i završavaju – njegovi junaci".[10]

Nizeteove junakinje pred napastima života utjehu nalaze u molitvi, bijegu i pokori; jednom se pokoravaju sudbini bez pitanja, a onda se opet bune i 'otkazuju ljubav', poput Begovićeve Gige. Naravno, Nizeteo ne krije da njegove junakinje nisu imune na grijeh tijela; junakinja novele *Svjetionik* i novele *Zavjet* učinile su preljub. Nizeteo međutim nije pisac koji je neosjetljiv za ljudske slabosti; on nije pisac koji moralizira i koji osuđuje, kao da hoće reći da im je sam život dostatna pokora za učinjeni grijeh, a molitva i vjera (jedino) utočište i (moguće) iskupljenje.

Iako je svaka Nizeteova junakinja zapravo mala studija lika, dvije junakinje ipak zaslužuju poseban osvrt: Andrijana (u istoimenoj pripovijetki) i Anježa, u pripovijetki *Bez povratka*. Posrijedi su izvanredno uspjele studije ženskoga lika koje se po snazi umjetničke obrade mogu uspoređivati s najuspjelijim ženskim likovima u našoj književnosti, pa nije ni čudno da su kao takve apostrofirane i u kritici.[11]

U liku Andrijane, junakinje istoimene pripovijetke, rečeno je, Nizeteo je utjelovio sudbinu mnogih naših žena čiji su muževi otišli u tuđinu i tamo ostali dvadeset ili više godina ili se pak nikada iz nje nisu ni vratili. Spomenik svojoj junakinji, što je zapravo najdublje određenje pripovijetke, gradio je majstorskim prepletanjem dviju perspektiva: *prve*, vezane za njezin život na otoku, dok je *druga* vezana za njezin život u američkoj tuđini. Domovinsku/zavičajnu dimenziju života pripovjedač posreduje sugestijama, detaljima i slikama otočnog života i svakodnevnom borbom za opstanak. Za pripovjedača su to bile *godine iskušenja i stradanja* u svakom pogledu, a reći će i da je bilo trenutaka da joj se smrt *pričinjala osloboditeljicom*, poglavito

[10] Dubravko Jelčić, predgovor u knjizi Antun Nizeteo, *Izabrana djela*, SHK, MH, Zagreb, 2004., str. 18.

[11] Uz već spomenuti Grubišićev osvrt, na novelu *Bez povratka* osvrnuo se posebno Milan Rakovac (usp. Hrvatska revija, god. VIII, sv.1/1958., str. 65–67.)

nakon smrti sina i odlaskom jedne kćeri od kuće. U takvim okolnostima njegova junakinja se branila radom (*radila, radila neumorno i zanosno*) i tražila utjehu u *tešku i napornu poslu*, dok bi u *predvečer odlazila u groblje ili u crkvu* i sve češće i više razmišljala o okrutnosti svoje kobi.

Druga perspektiva vezana je za odlazak junakinje u Ameriku; iako je cijeli njezin život ostao na otoku, Nizeteovoj junakinji muževljeva riječ bila je (Božji) zakon: „uzana uvala ispod modra neba, nekoliko kuća s mandračem, u kom su se neumorno zibale lađe, gaete …. vinogradi, koji su svake godine darivali vinom, pa masline, borovo i smokve…"[12] morala je, njegovom voljom, ustupiti svoje mjesto „sivom, mračnom nebu, zadimljenim dimom."[13]

U tuđini pripovjedač interes usmjerava na međusobni odnos žene i muža. Pokazuje se da godinama zatomljeno ženstvo otvara duboke pukotine u njihovu odnosu; praznina koja se uselila između njih podigla je bezdan, *nepremostiv, i taman*. Njih dvoje, reći će pripovjedač, kao da su stajali na različitim, nepremostivim stranama. Kako bi još više dramatizirao odnos muža i žene, pripovjedač u pripovijedanje uvodi opis njezine vanjštine; jednom to čini riječima samoga njezinoga muža (Mate):

> „Ti si, Andrijano, uvijek ostala ista. Dobro si se uščuvala, usprkos svim brigama, ratu u nevoljama (…) promatrajući kako se njezina kosa još uvijek crni, makar je ona bila u četrdeset i devetoj godini (172), a drugi put pripovjedačevom intervencijom: Njen, nekad vitak lik uslijed mučna rada i napora, bio je sačuvao izvjesnu pretanjenost, iako sad u oblijem, punijem obliku. Stas joj bijaše uspravan, a prekomjerni rad kao da je tetive mišičja bio ojačao, stegao. Grudi i obline, osobito u hodu, otkrivahu čvrstoću tijela, što su ga rad, nerađanje i samačka uzdržljivost samo još više učvrstile."[14]

Da je pukotina između muža i žene velika pripovjedač sugerira i slikom kreveta koji je „bio širok, ali ipak kao da se Andrijani činio preuzak za dvije osobe, iako je podsjećao na bračne krevete iz Starog Kraja."[15]

Daljnji razvoj radnje pokazuje da Andrijanino odbijanje muža s vremenom postaje sve izrazitije i češće; iako muž za to u početku ima razumijevanja, njegovo strpljenje postaje sve manje, obuzima ga ljutnja, počinje piti i ne dolaziti kući, a u 'otopljavanju' odnosa ne pomaže ni

[12] *Andrijana*, str. 160.

[13] Isto, str. 161.

[14] Isti, str. 172–173.

[15] Isto, str. 174.

odlazak u crkvu, posjeta obitelji našijenaca i slično. Vrijeme učinilo svoje, a „pokušaji da budu istiniti jedni s drugim svaki put se iščaše" (Grubišić); on ostaje nezadovoljen, a ona pak neshvaćena:

> „Osjećaj da je ona, njegova žena, tu, kraj njega, osjećaj smirenosti, sigurnosti stvarao je zadovoljstvo, od koga je on u nutrini sav srećio. On se podavao tom osjećaju, kušajući da ga što više, dulje zadrži u sebi, zatomi za sebe samoga. Konačno njegovim tijelom prostruji milina požude, što se je već dugo, makar i nesvjesno javljala. On se lagano podiže sa svog naslonjača i neodlučno pristupi ženi. Pognuo se od težine vina, koje mu korak učini još nesigurnijim. Nabreknuše mu vratne žile, a usnice otekoše, dok mu se u očima javi neobičan sjaj.
>
> Andrijano! – prošapta on kroz stisnute zube pa se naže nad ženu i stade joj cjelivati kosu, vrat, usta.
>
> Žena se trgnu. Kao da se prenula oda sna.
>
> (…)
>
> Znaš, sjetio sam se, kad smo bili mladi. Na otoku. U vinogradu, na lađi. Kako si onda bila vesela, Andrijano! – govorio je tiho, nagnut nad njom. Onda je opet sa stoca zgrabio čašu i držao je neodlučan u ruci nad ženinom glavom.
>
> Godine su prošle…- prošapta ona snuždeno, i uzdahnu."[16]

Iako čeljade od krvi i mesa, koje ima dušu, Andrijanina unutarnja borba otkriva sav bezdan koji je vrijeme iskopalo. I dok to u njemu izaziva ljutnju i gnjev, u njoj sve više rastu osjećaji nezadovoljstva i posvemašnje bolesti tijela koje će rezultirati općom slabošću i – bolnicom. Suočen sa spoznajom o teškoj bolesti, a na sugestiju liječnika da se treba oporaviti, Mato na kraju predlaže Andrijani povratak u rodni kraj, što u njihov odnos vraća ugasle osjećaje davne ljubavi i dovodi, u samome raspletu pripovijetke, do tjelesnog predavanja jedno drugome:

> „On je pogleda i kao da zanos, što nenadano obuze ženu i njega, prenese u nestvarnost varljiva sna. Vidio je, kako se je ženino lice bilo osjetno zarumenilo, ali oči joj zasjaše neobičnim sjajem. Činile su mu se kao bezdan, iz kojeg sad stadoše nicati pred njim, kao u predsmrtnom času, slike djetinjstva i protekle mladosti. I kao da im se još bliže htio približiti, dublje u njih utonuti, on se podiže, naže na ženu, privuče je k sebi i stade bezumno cjelivati. Ona se već nije

[16] Isto, str. 176–177.

> otimala. Predavala se svojim posljednjim snagama životu, što se sad neodoljivo pred njima uzvijao, kao nevidljive ljestve ljubavi i smrti."[17]

Nizeteova Andrijana izuzetno je kompleksan ženski lik. Za razliku od junakinja naše međuratne proze, poglavito one regionalnoga predznaka, njezin je identitet posredovan i pripovjedačevim opisima, ali i škrtim dijalozima, brojnim naznakama i sugestijama. Iz njih je razvija drama ženskog subjekta koji ne pristaje biti samo objekt, koji ne može (olako) zaboraviti godine svoga stradanja i svojih dramatskih iskušenja. Iako i sama priznaje da je muževljeva riječ za nju Božji zakon, njezino potisnuto ženstvo progovara odbijanjem slijepog ispunjavanja muževljevih potreba i zadovoljenja njegove strasti. Proteklo vrijeme učinilo je svoje: ni ona ni on nisu isti, pa ni ljubav, koja ih je u početku vezala, nije više ona emocija koja može iskupiti sve tegobe i tragediju njezina, ali i njihova života.

Andrijani je dijelom bliska i sudbina Anježe, junakinje pripovijetke *Bez povratka*. I njezin je muž, nakon kratkotrajne ljubavne strasti otišao u svijet za novim uzbuđenjima, a nju, devetnaestogodišnjakinju s troje male djece, nenadano i bez riječi ostavio. Nakon njegove neočekivane i iznenađujuće odluke, Nizeteova junakinja ubrzo shvaća svoj nezavidni položaj:

> „Ostavio joj je novaca – izgovarala je često svoju misao, zaljubljenica, a oduze joj život, odnese ljubav i zanos. Prvi dani bez njega bijahu joj najmučniji, najteži. Ljubav je bila nabujala, pupala je u njoj bolno i raskošno – a taj rani cvijet – pitala se, kome da ga uzdari. Ne mogahu je utješiti ni djeca, niti brige oko njih, što su, dok on bijaše kraj nje, sladile joj život nekom milom gorčinom odricanja."[18]

I dok je danju svoju ženskost/tijelo potiskala teškim radom u polju, noć je – reći će sveznajući pripovjedač, otkrivala svu dramatiku njezina života: „(…) a noću je tiho plakala, tresući se cijelim životom i bolno se grčeći, grizući plahte. Tako se mučila, venula za tih prvih godina, sve dok joj ne dođe mati, kad joj se patnja malko ublaži i ona iznenada, kao čudom, nađe utaženje svojoj boli."[19]

Kao odgovor na životne boli, početna mržnja prema vlastitom tijelu ubrzo će ustupiti mjesto pobožnostima, molitvi i pokori:

> „Poče da mrzi to mlado, uznemireno tijelo, što ga neprestance šibahu nemiri krvi, boli i radošću pomisli na smjernu pobožnost djetinjih dana: uz pomoć blagih majčinih riječi stade se prisjećati

[17] *Andrijana*, str. 201.
[18] *Bez povratka*, str. 220.
[19] Isto, str. 220.

> tih dneva, svibanjskih litanija, procesija, devetnica. Odjednom joj bi kao da se smiri: iznenada ju obuze osjećaj pobožnosti, što je svu prožimaše nepoznatom spoznajom o njezinoj i svjetovnoj ništavnosti, o kratkovjekosti života, tijela, malne već umrtvljena, izbjegavajući i misli što mu ugađahu, sva se predala domu i djeci, a ponajvećma molitvi i crkvi. Ona je tada, i nesvjesno, živjela životom pokornice: dani joj protjecahu kod kuće i u vrtu. Kad je tamo nije bilo, onda se zacijelo nalazila u crkvi, gdje bi skrušeno i marno redila oltar, prinosila svijeće i, grčevito stiskajući krunicu, molila se Bogorodici."[20]

Iako je utočište našla u molitvi i predanju vjeri, Nizeteov pripovjedač ne propušta istaknuti kako bi ponekad njegovom junakinjom „u nemirnom tijeku tih dana zagrgotao vrtlog strasti, ali ona bi tek začas ustreptala, uznemirila se, kao nekad."[21]

Iz životne kolotečine, kojom se branila od vlastitog tijela, Nizeteovu junakinju 'izbacivali' su glasovi da joj se u Americi muž priženio i da ima djecu:

> „Uskrsli bi u njoj onda, opet, novom žestinom stari nemiri. Svladavala se, odilazila u crkvu, ispovijedala se, prinosila voštanice, podastirala devetnice[22], dok su djeca osjećala, da je nemilosrdnija, odlazila je naveče ranije spavati, a prije zore je ustajala, nemirno razmišljala o mužu. U tim trenucima, kada se tijelo bunilo, reći će pripovjedač, ona je hodala po vinogradu, okopavala ga, nosila na leđima burad vode s dalekoga planinskog izvora i onda bi podveče išla u crkvu."[23]

Iako je Nizeteova junakinja „sebe pregorila, smjerno povinjujući se Božjom i ljudskom zakonu", nije mogla izbjeći napastima tijela/strasti:

> „Ipak, katkada u noćima besanih iskušenja, tijelo je sapinjalo nemirnom napašću. U mašti bi, tada, gledala njegov lik: visoki čvrsti muž, nabreklih prstiju na jakim rukama, rumena znojna lica; onda bi blijedila pri pomisli, da je daleko i nedostižan: tajno bi primišljala na likove drugih mladih muškaraca, koje je danomice u kući ili u polju sretala. Jednom priđe noću ogledalu gotovo naga, da bi se smirila, kad vidje, kako je njeno tijelo ostalo mlado, jedro. Sjeti se nezatomljenom radosti drugarica, koje su isti udes dijelile. Pred očima joj iskrsnuše njihova izmučena tijela, mlohavih grudi, spuštenih tetiva."[24]

[20] Isto, str. 220.
[21] Isto, str. 221.
[22] Isto, str. 221.
[23] Isto, str. 221.
[24] Isto, str. 221.

Iznenađenje i neočekivani obrat, jednak iznenadnom odlasku njezina muža u Ameriku, u životu Nizeteove junakinje ima i njegov ničim najavljeni povratak:

> „Sad je iz toga mira trže muževljev nenadani dolazak. Najprije osjeti nelagodan nemir uzbuđenja, a onda nespokoj, kao da se počinje povećavati u pritajenu mržnju, što je u njoj negdje duboko ležala zakopana, davno ocvala ljepota. Sve se u njoj uzburka, svi dani, sve vrijeme proteklo u čekanju, muci, odgajanju djece, bolnim odricanjima; sve joj to dođe jasno i mučno; – i malne ga saleti već na kućnom pragu riječima, koje bi najbolje to stanje iskazale. Ali ipak se suzdrža (…).“[25]

Suzdržanost Nizeteove junakinje da uzvrati ljubav svojemu mužu, u priči je najava vrhunca radnje, a posreduje ga čvrsta odluka da ona to, unatoč vjerskoj tradiciji i običajima, „ljudskom i Božjem zakonu“, ne uradi. Evo riječi kojima pripovjedač objašnjava postupak svoje junakinje:

> „Uzalud je pokušala pomiriti se tom činjenicom: taj pokušaj bijaše tek kratka nestalna pomisao, što je za čas u svijesti bljesnula, da bi utrnula, nestala pred bujicom drugih misli, osjećanja, od kojih krv navre te se ona najprije u sebi sva usplahiri. Biće joj se pobuni i čvrsto se zareče, da ne će, pa ma šta se dogodilo, popustiti. Njezina je odluka bivala sve čvršća, nepokolebljivija, što se više sjećala svega iz njihova međusobna odnosa: otkada su se ono upoznali, pa sve do sada, kad se on vratio, poslije nego je dvadeset dugih godina čekala. Dvadeset godina, dvadeset beznadnih čemernih godina!“[26]

Uvjerena da bi uzvraćanjem ljubavi mužu „radila protiv sebe i svoje duše“, jer je sve „bilo prošlo, nestalo, utonulo, kao ovih dvadeset dugih teških godina“, Nizeteova junakinja ostaje ustrajna, što njezina muža, nakon još i drugih razočaranje u mjestu, učvršćuje u odluci da zauvijek ode!

Već i ovakav, makar i površan osvrt, pokazuje da se i Andrijana i Anježa razlikuju od ženskih likova sredina iz kojih potječu i čiju prepoznatljivost svojim sudbinama konstituiraju. One nisu likovi koji izgaraju u žudnji i čežnjama i vjerno, bez pitanja, podnose teret sudbine. I jedna i druga se na svoj način pružaju otpor[27], bune se; kroz pakao vlastitog tijela i čistilište duše, što i nije do li metonimija njihovih života, one spoznaju svoje biće

[25] Isto, str. 221.

[26] Isto, str. 225.

[27] Usp. Andrea Zlatar, *Rječnik tijela*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2010.

i opravdavaju vlastite odluke. Istina, reći će pripovjedač, one nisu protiv ljudskih ili Božjih zakona, no ne pristaju iznevjeriti sebe i svoje živote. Riječ je o jakim ženama! I dok se Andrijana sa svojim suprugom sjedinjuje tek u trenucima smrti, Anježu ni definitivni odlazak muža u tuđinu ne može pokolebati u čvrstoći njezine odluku; dosljedna svojemu zavjetu, vlastitom odlukom iskupljuje svoju sudbinu.

I jednu i drugu pripovijetku Nizeteo je gradio iznutra, iz prostora njihove unutarnje drame; drame tijela i njime uvjetovane drame duše. Posebno ga je zanimao njihov unutarnji uznemireni duševni pejzaž, proživljavanja i nemiri, samoće, duševna i tjelesna iščašenja, boli i povrijeđenost. Riječju, teret ženstva! Pri tome je očitovao zavidno pripovjedačko umijeće i sposobnost da od njihovih sudbina oblikuje univerzalne ljudske drame.

Nizeteove pripovijetke i novele, tematski i izražajno, bliske su našoj pripovjedačkoj tradiciji između dvaju ratova, poglavito onoj regionalnoga predznaka. Svojim najboljim stranicama one su i njihovo prepoznatljivo obogaćenje i iskustvo koje joj osigurava reljefnost i zanimljivost. I sve to - kritičkim rječnikom kazano - u okviru u kojem drama njegovih likova svoju mjeru zadobiva u unutarnjem ustroju zrelih pripovjedačkih zadatosti.

Literatura:

KADIĆ, Ante, *Iseljena Hrvatska*, MH Omiš-Književni krug Split, 1993.
LEKSIKON HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI. *Djela*, Školska knjiga, Zagreb, 2008.
MEŠTROVIĆ, Ivan, *Uspomene na političke ljude i događaje*, MH, Zagreb, 1993.
MIRTH, Karlo, *Život u emigraciji*, MH, Zagreb, 2003.
NIZETEO, Antun, *Izabrana djela*, Stoljeća hrvatske književnosti, MH, Zagreb, 2004.
ZLATAR, Andrea, *Rječnik tijela*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2010.

ANTUN NIZETEO – A STORYTELLER

Summary

Nizeteo wrote 24 novellas, of which 18 are arranged in two collections, and the rest didn't fit in them. First collection was published in his homeland, and second one, named Bez povratka, was published in 1957 in Argentina. These collections are constitutionally first and third, while the second, named Vrijeme ljubavi, was written in meanwhile, and lost in war and post-war confusion. Novellas which are not part of two collections were published in magazine Hrvatska revija. The paper is based on particular and recognizable Nizeteo's storytelling.

KEY WORDS: ***Antun Nizeteo, novellas, storyteller***

ZLATAN JAKŠIĆ – PIONIR HRVATSKE TEORIJE PREVOĐENJA

Rafaela Božić
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Sveučilište u Zadru
Petar Karavlah
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Sveučilište u Zadru

UDK: 81'25
81'25-05 Jakšić, Z.
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 1. 4. 2014.
Prihvaćen za tisak: 17. 10. 2014.

Zlatan Jakšić obranio je svoju doktorsku disertaciju o recepciji Sergeja Esenina kod Hrvata i Srba 1964. U svojoj disertaciji veliki dio posvetio je analizi najpoznatijih prijevoda pjesama Sergeja Esenina na srpski i hrvatski jezik. Pri tome je posebno važno da je analizirao pjesme koje su prevođene više puta te je na taj način zasigurno među pionirima komparativne metode analize prijevoda u Hrvatskoj. Iako njegove analize vrve slikovitim izrazima te im možemo zamjeriti terminološku manjkavost, ne možemo im zamjeriti netočnost. Svi njegovi zaključci o analiziranim pjesmama i danas izdržavaju test vremena, a terminološka manjkavost umnogome je bila posljedicom njegovog pionirskog položaja u razvoju hrvatske teorije prevođenja.

KLJUČNE RIJEČI: ***Zlatan Jakšić, Sergej Esenin, prevođenje poezije***

Teorija prevođenja intenzivno se razvija u svijetu i Hrvatskoj posljednjih desetljeća – iako još uvijek pod opterećenjem brojnih problema koji obilježavaju porođajne muke kao što je npr. čak i problematika samog naziva ove interdisciplinarne grane. U znanstvenim člancima, knjigama, izvedbenim planovima kolegija i nazivima znanstvenih skupova naići ćemo na niz naziva koji se često koriste naizmjenično: znanost o prevođenju, traduktologija, translatologija, prevodoslovlje, teorija prevođenja... Slična zbrka prevladavala je i u ranim fazama razvoja ove discipline na anglo-saksonskom govornom području, te u Njemačkoj i Rusiji. U prvoj od navedenih tradicija razrješenju pomutnje u nazivlju znatno je doprinio James S. Holmes svojim člankom *The Name and Nature of Translation Studies*.

Iako je i prije 20. st. o prevođenju pisano, jer razmišljanje i pisanje o prevođenju seže daleko u prošlost, generalno je prihvaćeno da se kao znanost teorija prevođenja počela razvijati negdje od polovice 20. st. Znanstveno se prevođenjem u Hrvatskoj i čitavom prostoru bivše Jugoslavije među prvima sustavno počinje baviti Vladimir Ivir, napisavši krajem sedamdesetih godina udžbenik za srednje škole *Teorija i tehnika*

prevođenja. Kasnije značajan doprinos razvoju ove discipline u Hrvatskoj daju Mirjana Bonačić, Mirko Tomasović i Iva Grgić Maroević[1].

To znači da prevođenje do tada (a ni znatno kasnije) nije bilo „ograničeno" nekom teorijom te se oslanjalo samo na talent prevoditelja – što je rezultiralo stihijskom situacijom u prijevodnoj književnosti – kao npr. kada su u doba ilirskoga preporoda vrlo često rusku poeziju prevodili i oni koji niti su znali ruski jezik, niti su vladali poetskim arsenalom ni na materinskom hrvatskom jeziku (usp. Badalić 1939 i 1972).

Zato su i vrlo poznati prevoditelji kao npr. M. Kombol prevodili bez očite ili javne teorijske podloge – koju je kod tako vrsnih prevoditelja ipak iz samih prijevoda moguće iščitati, kao što je to u slučaju Kombola učinio Luko Paljetak (usp. Paljetak 1997).

Činjenica da Zlatan Jakšić nije prevodio mnogo, da nije mnogo ni pisao o prevođenju te da je prevodio na dijalekt rezultiralo je vjerojatno da se kod njega teorijska podloga nije iščitavala, a vjerojatno je upravo to i jedan od razloga što je R. Eterović donijela zaključak o „preslobodnim prijevodima" Esenina na čakavski (usp. Eterović 2002).

Jasno je da kod prijevoda umjetničkog teksta kao adekvatan rezultat možemo prihvatiti samo umjetnički tekst što ponekad u najboljim prijevodima rezultira dojmom lakoće. Taj dojam, iako na svaki način dobrodošao, može dovesti do krive pretpostavke da iza prijevoda ne stoji dugotrajan trud i razmišljanje. Tako i prijevodi Jakšića na čakavski, izrazito umjetnički jaki, ne otkrivaju na prvi pogled svojom prirodnošću i neusiljenošću teorijsku podlogu na kojoj počivaju. Dodani uvid u to kakva su bila teorijska razmišljanja Zlatana Jakšića svakako pružaju njegovi znanstveni tekstovi o recepciji Esenina i dvama sistemima u prenošenju elemenata stiha.

Već u prvoj rečenici članka o dvama sistemima u prenošenju elemenata stiha objavljenog 1973., a temeljenog na doktoratu iz 1964., Zlatan Jakšić ističe da su pitanja i problemi pred kojima zastaje prevodilac literarnoga teksta brojna i teška, a „teorija prevođenja ne daje odgovore ni na ona osnovna" (Jakšić 1973: 135). Pitanja koja Jakšić ističe kao temeljna su: „treba li prevoditi svaku riječ originala ili je dovoljno prenijeti samo ideje; mora li prijevod odražavati stil pisca ili stil prevodioca; mora li prevedeno djelo biti suvremenik pisca ili prevodioca; smije li prevodilac dodavati ili oduzimati originalu" (isto).

[1] Mirjana Bonačić knjigom *Tekst, diskurs, prijevod: o poetici prevođenja* iz 1999., Mirko Tomasović knjigom *Traduktolške rasprave* iz 1996. i Iva Grgić Maroević knjigom *Poetike prevođenja* iz 2009.

U svom doktoratu o recepciji Esenina kod Srba i Hrvata iz 1964. on postavlja još jedno važno pitanje: pitanje izbora pjesama koje se prevode, ukazujući na činjenicu da su prve knjige prijevoda S. Esenina (Miodraga Pešića i Kirila Taranovskog) uvelike već svojim izborom pjesama utjecale na recepciju pjesnika u našim sredinama. Tako Jakšić ističe dva različita principa kod ova dva prevodioca. Pozitivno ocjenjuje način izbora pjesama u zbirci Taranovskog koji je nastojao prikazati sve faze njegova pjesništa i dati u tom smislu zaokruženi prikaz Esenina i njegovih jasnih poetskih faza (Jakšić 1964: 50) dok je M. Pešić izbor pjesama usmjerio samo na jedan, posljednji period Eseninova pjesništva – onaj koji ga predstavlja kao „posljednjeg pjesnika sela" (isto: 65). Čak i one pjesme koje nisu vezane za tu temu prenose jesenjinovske motive u kojima predviđa skori, tragični svršetak i naslućuje neprirodna smrt koja mu predstoji[2]. No, Jakšić ističe da ni Taranovski ipak nije uspio dati zaokruženu sliku Esenina jer se previše naglasio baš onaj dio Eseninove poezije opterećene religioznim sadržajem i misticizmom (isto), a zapostavio je Eseninovo stvaralaštvo u doba revolucije (isto: 53) i period imažinizma iako je u „duhu tog pravca stvarao pune tri godine" (isto: 54). Jakšić ističe ulogu Slobodana Markovića (isto: 167) koji je prvi preveo niz pjesama koje do tada nije preveo nitko (pjesme u kojima su socijalni motivi, pozitivan stav prema stvarnosti, napredne težnje, revolucionarni motivi) zbog čega, ističe Jakšić, knjiga znači revoluciju u gledanju na Esenina i tumačenju njegove poezije (isto: 174)[3].

Koji mogu biti uzroci ovakvim postupcima prevoditelja, pita se Jakšić (isto: 69). Što se Pešića tiče, Jakšić uočava jasnu političko-društvenu platformu s koje Pešić polazi. Njegova je intencija bila uvrstiti Esenina u „martirolog revolucije" i prikazati „negativne strane revolucije i ruske stvarnosti" (isto: 69). Čak i svjetlije tonove koji se pojavljuju u nekim pjesmama Pešić kao da gasi u predgovoru podrctavajući isključivo antisovjetski karakter Eseninove poezije, naglašava Jakšić (isto: 70). To ide toliko daleko da, ističe Jakšić, Pešić u svojim prijevodima izbacuje riječi „sovjetski", „Lenin", „revolucija" (isto: 70) pa imamo:

Današnja Rusija umjesto *sovjetska Rusija;*
Da jedno veliko ime umjesto *da Lenjinovo ime;*

---

[2] To uočava i ondašnja književna kritika (Jakšić 1964: 65) pa Tanasije Mladenović govori o „jednostranosti i nerelanosti", a Jovan Popović kaže: „čitajući te prevode čitalac ima utisak da je Jesenjin mekušni sentimentalac, protivnik progresa, plačljivi romantičar sa osrednjim izražajnim sredstvima ... mnogo je prevođeno od njega, ali kao da je nanjušeno baš ono što nije bitno..." (isto: 68).

[3] Jakšić ističe da je Esenin u „hrvatskoj redakciji" došao je u većem obimu znatno kasnije pa je i utjecaj tih prevoditelja bio drugačiji – Esenin ipak više nije bio nepoznat pjesnik.

U zemlji svojoj umjesto *u zemlji Sovjeta;*
Velikom pobunom umjesto *revolucijom velikom.* (isto: 70)

Radi li se ovdje „samo" o osiguranju" od cenzure, pita se Jakšić (isto: 71). Kako bilo da bilo, ovakav postupak Jakšić jasno ocjenjuje kao lošu prevodilačku praksu.

U sljedećem Pešićevom izdanju iz 1933. on ipak nastoji dati objektivniju i potpuniju sliku Esenina. U tom cilju Pešić „napušta ustaljeni metod kojim se služe gotovo svi sastavljači zbirki poezije Esenina: ne razvrstava pjesme prema vremenu njihova nastanka, nego ih grupira prema motivima i pjesnikovim raspoloženjima koja u njima prevladavaju" (isto: 72). Jakšić ističe da je krajnji rezultat ovoga postupka taj da smo u okviru jedne knjige dobili dvije zbirke po tonu i pjesničkim osjećajima dijametralno suprotne: prvu – s idiličnim vedrim raspoloženjem i svjetlim tonovima, drugu – s naglašenim pesimističkim raspoloženjima, punu ogorčenja, boli, razočaranja, u tamnim tonovima (isto: 73). Pri tome je prijelaz iz jedne zbirke u drugu, smatra Jakšić, neprirodan i nelogičan jer nedostaje čitav jedan ciklus kojim treba objasniti ovaj prijelom u poeziji i životu pjesnika – te su pjesme nastale u prvim godinama nakon revolucije, u predimažinističkom i imažinističkom periodu, a koji i sam Pešić smatra prijelaznim (isto). Jakšić ističe da Pešić kasnije vrlo rijetko prevodi Eseninove pjesme iz ovoga perioda i to vjerojatno zato što smatra pjesme iz ovoga doba minusom u njegovom pjesničkom stvaranju (isto). Pristup koji primjenjuje Pešić, uz pristup gradacije unutar svake „polovice" knjige prikazuje Esenina objektivnije i cjelovitije, a manjkavosti, smatra Jakšić, koji postoje Pešić ipak može pravdati (isto: 76).

Dakle, Jakšić pravilno uočava problematiku izbora pjesama i veliku ulogu prevodilaca na upoznavanju i populariziranju pojedinih pisaca. I danas vrlo često upravo prevoditelji (poglavito ruske književnosti) izborom pisaca koje prevode i tekstova koje prevode (više nego npr. urednici, izdavači ili čak teoretičari književnosti) djeluju na domaću književnost i recepciju strane književnosti (vidi Vojvodić 2013.)

Kada govori o problematici i analizi prevođenja Jakšić rabi termine „prepjev" i „prijevod", ističući da su neraščišćena pitanja o prednosti prepjeva pred prijevodom „ad litteram" kao i to do koje granice prevodilac može odstupati od originala (Jakšić 1973: 135) i pita se koju od tih dviju metoda izabrati.

Jakšić ističe uobičajenu definiciju prepjeva kao onog prijevoda „kojim se može ostvariti viši stupanj estetske doživljajnosti" (1973: 135), a doslovni prijevod kao onaj kojim se „sigurnije može prenijeti ideja i smisao originala"

(isto). Iako ni tada kao ni sada nije postojala jasna i opće prihvaćena definicija što je jedno, a što drugo, Jakšić se u toj terminološkoj magli pokušava snaći, a u razmatranju da li „prepjevavati" ili „prevoditi" smatra da će izbor metode zavisiti od niza raznih faktora: „od sposobnosti i temperamenta prevodioca; od njegovih mogućnosti i afiniteta; od prirode jezika s kojeg se i na koji prevodi; od stupnja poznavanja jednoga i drugoga jezika; od samog teksta koji može biti lako prevodiv ili gotovo neprevodiv" (isto).

Jakšić ističe da se rijetko može naći prevodilac koji se služi samo jednom metodom – jer se često u jednoj istoj pjesmi mogu naći „bukvalno" prevedene strofe paralelno s prepjevanim i obrnuto (isto). Nadalje, Jakšić parafrazira Aleksandra Petrovića i ističe da je osim postojećih etičkih principa koji se svode na zahtjev da prijevod „mora biti vjeran originalu" nije moguće dati i odrediti neki sveobuhvatni princip prevođenja. Jakšić smatra da teorija tu ne može mnogo učiniti, ali da se „može u prijevodnoj literaturi otkriti i definirati neke određene sustave koji u prevodilačkoj praksi već funkcioniraju" (isto: 136), uspostavljeni su radi svladavanja osnovnih problema iz oblasti versifikacije (isto). Jakšić nadalje ističe da „analizirajući prijevode može se ustanoviti da su pojedini prevodioci te probleme (u prvom redu probleme metra i sroka) rješavali prema vlastitim formulama, držeći se striktno klišeja i obrazaca koje su sami izradili" (isto).

Kao posebno važna pitanja i teškoće Jakšić ističe sljedeće:

- kako sprovesti dvostruko rimovanje na mjestima gdje original ne pruža dovoljno mogućnosti,
- kako pronaći dovoljan broj odgovarajućih jednosložnih riječi kojima se kod nas jedino može ostvariti muška rima (1964: 125).

Jakšić smatra da je te klišeje i obrasce koji su u bazi određenoga sistema potrebno otkrivati, proučavati i definirati radi njihova valoriziranja i selekcioniranja. On smatra da je to naročito potrebno i radi očekivanog razvoja „mehaničke pomoći" što će, smatra Jakšić, i u prevođenju poezije „postati imperativ vremena, ma koliko se mi suprotstavljali takovim tendencijama" (1973:136). Tako će teorija prevođenja morati odrediti norme i zavesti stanovite sisteme za prenošenje pojedinih elemenata stiha i strofe, naglašava Jakšić. Jakšić smatra da će to biti moguće učiniti najprije kompariranjem i provjerom funkcioniranja u praksi već postavljenih sustava.[4]

[4] Jakšić naglašava da takvo prognoziranje ne treba ocijeniti kao zagovaranje tehničkih metoda pri prevođenju stiha niti kao oponiranje kritičarima koji su prema takvim metodama kada se radi o prevođenju čiste poezije izrazili nepovjerenje i prezir.

Kako bi na znanstvenim temeljima istraživao problematiku prevođenja on u svom doktoratu iz 1964. i već spomenutom objavljenom članku iz 1973. analizira dva prevoditelja S. Esenina, M. M. Pešića i Kirila Taranovskog i to upravo zbog činjenice da su oba prevodila Esenina, a ponekad i iste njegove pjesme. Upravo to je omogućilo analizu ova dva sistema prevođenja. Analiza je tim vrjednija jer su obojica, što u ona vremena i nije bio često slučaj, izvrsno vladala ruskim jezikom. Taranovskom je ruski jezik bio materinski, a Pešić je kao stipendist srpske vlade proboravio u Rusiji sedam godina (1964: 60), a bio je tamo i 1917. i 1918. Preživio je tamo obje revolucije, intervenciju i glad te mnoge pjesnike vidio i slušao uživo. Oba su se prevoditelja bavila književnom kritikom te izvrsno poznavala ruski jezik i rusku književnost. Cilj je Jakšiću bio utvrditi sredstva kojima se dva prevodioca ispomagala u prenošenju elemenata stiha i strofe; pokazati kako su jedan i drugi određena sredstva uklopili u sustav i dokazati kako jedan i drugi sustav funkcioniraju u praktičnoj primjeni (1973: 150).

Za M. M. Pešića[5] Jakšić kaže da su mu osnovne karakteristike kao prevodioca: težnja da ne odstupa od izvornika, nastojanje da se strogo pridržava originala u sadržajnom i formalnom pogledu, želja da se dosljedno prenesu svi osnovni elementi stiha i stofe – pa i inzistiranje na muškim rimama iako mu, kako pravilno uočava, za to jezik prijevoda ne daje adekvatne mogućnosti. To rezultira mnogim problemima u domeni versifikacije koje je Pešić različito rješavao: obilnim eksploatiranjem fonda jednosložnih riječi, uvođenjem inverzija i elizija, unošenjem arhaizama, provincijalizama i stranih riječi te nadodavanjem riječi i dijelova rečenice kojih u originalu nema. Pri tome ovo posljednje posebno zanima Jakšića. Njegova analiza dovodi ga do zaključka da kod Pešića ta „sklonost" prelazi okvire „licentiae traductionis" te da ih koristi isključivo za potrebe metra i rime (Jakšić 1973: 138). Iako ta nadodavanja nisu izmijenila osnovni smisao pjesme, Pešić je epski deskriptivan na mjestima gdje je Esenin vrlo koncizan što ponekad dovodi do intervencija u semantiku kao u stihovima: *a ona je za tragom trčala, stizala ga kao kad uhode* – što, ističe Jakšić, ne odgovara izvorniku jer je kuja slijedila gazdu „odlučno i instinktivno" (Jakšić 1973: 139).

Nije teško uočiti da je Pešić ovakvim postupkom pjesmu „deformirao", kako kaže Jakšić (1964: 88). U prijevodu su, što nije slučaj kod Esenina, najbanalnije rime (*moj-poj; sja-ta; čak-svak)* kojima se, kako ističe Jakšić „služe početnici" (isto). U izrazu „šuma ta" nalazi se, kako kaže Jakšić

[5] Jakšić je analizirao sve pjesme koje se nalaze u Pešićevoj knjizi *Pesme i poeme* iz 1959., a koja pruža uvid u sve što je Pešić preveo (isto: 89).

„tipični šlagerski rekvizit" (isto). Četvrta strofa koja je u Esenina kristalno jasna i jednostavna postala je u prijevodu smiješno nejasna, a to samo zato što su radi rimovanja uzbačene riječi *čak* i *svak*. Radi rimovanja upotrijebljen je arhaični oblik glagola *ići – gre* koji, naglašava Jakšić, „djeluje groteskno" (isto: 88). U drugoj strofi imamo kakofoniju zato što je opet za potrebe rime određeni vid pridjeva pretvoren u neodređeni (isto: 88, 89). Pešić, upozorava Jakšić, rabi mnogo francuskih riječi koje Esenin ne rabi (isto: 89) te često nekontrolirano dodaje nove riječi, izraze ili čitave stihove (isto).

Ako prevoditelj koristi metode kao što su: upotrebljavanje pridjeva bez određenog smisla u funkciji rime; dodavanje atributa kojima značenja nije do kraja jasno, nagomilavanje pridjeva; robovanje rimi; nelogičnosti i sl., onda je sasvim jasno da takav prevoditelj „prevodi" pjesnika koji to navodno isto čini u izvorniku. Rezultat takvog prijevoda je Esenin koji upotrebljava atribute bez određenog smisla, nagomilava pridjeve[6] ili robuje rimi – što je daleko od toga kakav je pjesnik on uistinu bio. Ovaj oblik neadekvatnosti susretao se često i nije se ni smatrao greškom pa je uistinu važno napomenuti da ga Jakšić ipak prepoznaje i naglašava kao loš metodološki pristup.

Kao primjer sasvim drugačijeg pristupa izdvaja Jakšić Kirila Taranovskog. K. Taranovski bio je istaknuti znanstvenik, izvrstan poznavalac ruskoga jezika – izvorni govornik, bavio se proučavanjem ruskoga stiha i o problemima versifikacije napisao nekoliko radova pa je Jakšiću bilo zanimljivo utvrditi kako on kao teoretičar stiha djeluje „u vlastitoj poetsko-reproduktivnoj praksi" (1973: 144).

Jakšić smatra da se njegov postupak svodi u pravilu na to da ona dva stiha u strofi za koja smatra da sadržavaju srž (poantu) prevodi doslovce, bukvalno, a druga dva stiha (katreni) prevodi slobodno tj. prepjevava i to tako da osnovni ugođaj nastoji sačuvati u najvećoj mogućoj mjeri (isto). Postupak smjenjivanja kombinacija dviju metoda u prevodilačkoj praksi nije nikakva novost ili neobičnost, smatra Jakšić, međutim kod Taranovskog javlja se u specifičnom vidu, provodi sistematski i prema određenim normama (isto).

U prenošenju zvučnih elemenata stiha i strofe K. Taranovski je također „originalan i smion", ocjenjuje Jakšić (isto: 145). On eliminira dvostruku rimu u strofi; mušku rimu u pravilu zamjenjuje ženskom i daktilskom; uvodi neprave i nečiste rime (isto) i rimu *abab* uglavnom mijenja shemom *abcb* – što je u suprotnosti s praksom Pešića koji doslovno prati dvostruku

[6] Jakšić navodi i primjer u kojem prevodilac za potrebe rime dodaje pridjeve *vran* i *kriv*, pa konj istovremeno biva i žut i vran.

rimu. Uspoređujući dva prijevoda pjesme *Ne žaleju* Jakšić se pita nije li svrsishodnije zanemarivanje dvostruke rime (isto: 147, 148) s obzirom da je Taranovski koji se odrekao dvostruke rime točnije prenio sadržaj originala i smisao – a ostvaruju se i neki drugi elementi stiha kao što je aliteracija i asonanca. On smatra da je odricanje Taranovskog od dvostruke rime pokazalo opravdanim i neophodnim – jer komparativna analiza prijevoda pokazuje da se kod Taranovskog „ne osjeća nategnutost ni usiljenost koju nalazimo u Pešićevu prijevodu" (1964: 129). Jakšić uočava inventivnost Taranovskog u iznalaženju rime („smjeliji i inventivniji") (isto: 131), gdje je očit utjecaj materinskog ruskoga jezika na Taranovskog pa rimuje fonetski, pretpostavljajući slabljenje vokala iza naglašenog sloga (*vlada – rado*) i sl. Jakšić smatra da je „upotreba ovakvih (nepravih) rima opravdanija od nadodavanja novih riječi i izraza koji se uzimlju za dobijanje čistih i pravih rima, a ustvari su „otrcani i banalni rekviziti" (isto: 132). Inverziju kod Taranovskog pozitivnije ocjenjuje. Po njegovom mišljenju ona nije banalna kao kod Pešića (isto: 133). Ispomažući se inverzijom, Taranovski „premješta čitave stihove kako bi postigao veću jasnoću i ostvario željeni ritam" (isto). Na prvi pogled poredak stihova „...je teško uskladiti s originalom, ali se na kraju otkriva da se prevodilac nije nigdje udaljio (sic!) od originala..." (isto). I tadašnja kritika je uglavnom pozitivno cijenila prijevode Taranovskog (isto: 134), ali je ipak Pešić bio popularniji, a prava vrijednost prijevoda K. Taranovskog nije bila valorizirana na pravi način te su njegovi prijevodi pali u zaborav (isto: 135).

Jakšić uočava da Taranovski ne odustaje od muške rime u potpunosti već je često nalazimo u prvoj ili posljednjoj strofi te da taj postupak (na ključnim mjestima u pjesmi) dokazuje da prevodilac od nje nije odustajao zbog toga što stihovi s jampskom intonacijom ne bi odgovarali duhu našeg jezika kako se to često ističe, već ih je sveo na najmanju moguću mjeru kako bi izbjegao ponavljanje istih jednosložnih riječi koje u toj poziciji „postaju banalni rekviziti" (1973: 149). Jakšić smatra da baš zbog takvog postupka „ekonomiziranja i racionalnog korištenja" te rime, u rijetkim slučajevima kad se jave, unose u prijevod dah i svježinu originala (isto: 149).

Jakšić ističe da su posebno zanimljive neprave i nečiste rime koje Taranovski vrlo „smjelo i sistematski upotrebljava" (isto). One „ne djeluju rogobatno i disharmonično" već upravo naprotiv, u većem broju primjera sasvim su „funkcionalne" (isto), „jače, sugestivnije i impresivnije" (isto) od mnogobrojnih čistih rima, ako one ne bi osim formalnih imale i drugih potrebnih kvaliteta.

Metodu K. Taranovskog naziva „metodom slobodnog prepjevavanja" (1964: 121), ali to je slobodno prepjevavanje koje se „ne udaljuje od originala" (isto). Jakšić smatra da na taj način Taranovski radi „sretnu

kombinaciju umjetničkog prepjeva sa dobrim bukvalnim prijevodom" (isto) i s obzirom na omjer pola-pola zaključuje da u dilemi prepjevati ili bukvalno prevoditi Taranovski bira „srednji put" (isto).

Jakšić uočava problematiku prepjeva i prijevoda i „stupnjevanja" doslovnosti i slobode. Tako npr. za prijevode trećeg značajnijeg srpskog prevoditelja Esenina iz te epohe Slobodana Markovića kaže da su njegovi prijevodi ipak sličniji prepjevima. U prenošenju ritmičkog sklopa i sistema rima „manje je rigorozan od Pešića" (isto: 174), „više se udaljuje od prvobitnog smisla originala" (isto: 175). Jakšić ističe da s obzirom da se kod Markovića „ne radi o običnom prijevodu, već umjetničkom prepjevu, moraju važiti i posebni kriteriji" (isto: 174), no Jakšić ipak ukazuje na njegovo neopravdano i nedopušteno udaljavanje od originala (isto: 175). Jakšić smatra da su u umjetničkim prepjevima odstupanja od originala česta, normalna i dozvoljena pojava. Međutim, ovdje se ne radi o svjesnom odstupanju od izvornika nego o takvima koja nastaju od nepoznavanja jezika ili pogrešnog razumijevanja originala – čega u Markovićevim prijevodima ima podosta, a Jakšić ih registrira: „prijevodi s gledišta jezične točnosti imaju dosta manjkavosti" (isto: 186); „Ovdje se ne obaziremo na ona nadodavanja i preinačavanja koja su neizbježna u svim prijevodima, a pogotovu prepjevima stranih pjesnika, već se zaustavljamo isključivo na slučajevima gdje Marković mijenja i proširuje tekst originala isključivo u cilju rješavanja problema ritma i rime" (isto).

Na žalost Jakšić detaljnije ne analizira hrvatske prijevode Esenina. Navodi da „antologijsku vrijednost" u Badalićevoj antologiji *Ruska lirika od Puškina do naših dana* iz 1939. imaju samo prijevodi Cesarića i Badalića dok se Novićevi ne približuju ritmu originala, a jezik u njima je „opor i sa puno arhaizama" (isto: 140). Očito je da prijevode I. G. Kovačića iznimno cijeni[7], ali ne zadržava se na analizi tih prijevoda i isticanju njihovih vrlina. Ipak, nekoliko rečenica koje je naposao o Goranovim prijevodima iznimno su znanstvene te je za žaliti da se u svom daljnjem znanstvenom radu nije posvetio više ovoj problematici:

> „Goran je jedini kod nas uočio da u ovim trima Jesenjinovim pjesmama nije dopustivo odstupati od metričke sheme; jer su ritam i melodija u njima funkcionalni kao u rijetko kojoj drugoj pjesmi." (isto: 142)

[7] Tako Jakšić piše: „Goranovi prijevodi Jesenjina ne zaostaju po svojoj vrijednosti za njegovim prijevodima francuskih i engleskih pjesnika" (isto: 141); ili: „Na „skali naših prevodilaca" Jesenjina G.K. bi morao doći negdje uz D. Cesarića koji je dao najvalitetnije prepjeve Jesenjina kod nas" (isto: 141).

> „Goran izbjegava akcenat na zadnjem slogu u stihu, što ne utječe na karakter ritma niti mijenja osnovni ton Jesenjina. (isto)
>
> „..u pjesmi „U vihoru snježnom od njeg luđa" u kojoj imamo dosljedno zastupljen deseterac s daktilskom intonacijom, i sa ženskim rimama u svakom distihu (manja odstupanja nalazimo jedino u zadnjem distihu, gdje se u stihu povećao broj slogova za jedan) jednako postupa i u „Pjesniče jadni", samo što u njoj ne uspjeva „do kraja ostati na liniji originala". (isto)
>
> „Jesenjinova pjesma sastoji se od 3 distiha u kojima su prvi stihovi deseterci s trohejskom intonacijom, a drugi stihovi deveterci sa jampskom intonacijom. Rima je u njoj dosljedno provedena u svakom distihu." (isto)

Ističe se da se ni S. Marković ni M. M. Pešić nisu približili Eseninovu ritmu i melodiji u onoj mjeri u kojoj je to uspio G. Kovačić (isto).

U svojoj analizi Jakšić se služi mnogim izrazima kojima se morao poslužiti u nedostatku dobro razvijene terminologije i metodologije komparativne analize prijevoda. Npr. za rime koristi sljedeće izraze: „banalna rima" (npr. *tom-svom, mlak-mrak*) (isto: 89); „nategnute, neprirodne" (isto: 90), „loše, tvrde" (isto: 100); „nametanje rime" (isto: 89); „forsiranje rime" (isto: 89); „robovanje rimi", „za ljubav rime žrtvuje smisao teksta" (isto: 93); „osvježiti rimu" (isto: 133). Jakšić govori o „deformaciji stiha dodavanjem zadnjih riječi" (isto: 89); „epskoj opširnosti" (gdje je izvornik „koncizan, jednostavan, lak") (isto: 90, 91); „poštapanju zamjenicama" (radi potrebnog broja slogova) (isto: 92), itd. Iako su njegovi izrazi vrlo slikoviti i čak dobro objašnjavaju problematiku pojedinog postupka ne možemo ih nazvati terminima. No, s obzirom na vrijeme u koje je disertacija pisana možemo razumijeti probleme pred kojima se Jakšić nalazio kada je htio znanstvenim instrumentarijem govoriti o elementima prevođenja.

Zaključak

U vremenu kada je teorija prevođenja u našim krajevima bila tek u zametku Zlatan Jakšić pokušava znanstvenim metodama odgovoriti na neka temeljna pitanja prevođenja poetskog teksta. Pravilno zaključuje da je takav rad moguće ostvariti jedino na temelju komparativne analize, poželjno više prijevoda istoga teksta. Usmjerivši glavni dio rada na dva prevoditelja sličnih karakteristika – po znanju jezika i književne povijesti i teorije, on analizira njihove postupke, iščitava prevodilačke metode te

boreći se sa nedostatkom istraživačke metodologije i terminologije utire put današnjim takvim istraživanjima.

Literatura:

BADALIĆ, Josip. *Rusko-hrvatske književne studije*, Zagreb: Liber, 1972.

BAKER, Mona (Ur.). *The Encyclopedia of Translation Studies*, London: Routledge, 2001. Print.

BONAČIĆ, Mirjana. *Tekst, diskurs, prijevod: o poetici prevođenja*, Split: Književni krug, 1999.

HOLMES, James S. *The Name and Nature of Translation Studies*. u: Venuti, Lawrence (Ur.): *The Translation Studies Reader*, London: Routledge, 2000.

GRGIĆ MAROEVIĆ, Iva. Poetike prevođenja, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2009.

IVIR, Vladimir. *Teorija i tehnika prevođenja*, Novi Sad: Zavod za izdavanje udžbenika, 1985.

JAKŠIĆ, Zlatan. *Pjesnik Sergej Jesenjin kod Srba i Hrvata*, Zadar, 1964. (doktorska disertacija)

JAKŠIĆ, Zlatan. *Odjek Jesenjinove smrti u našoj književnosti*, Radovi (4), god. 7., sv.7. Zadar, 1968, 192–205.

JAKŠIĆ, Zlatan. *Dva sistema u prenošenju elemenata stiha*, Radovi (7), god.11., sv.11. Zadar, 1973., str. 135–152.

NELJUBIN, L. L. i G. T. HUHUNI. *Istorija i teorija perevoda v Rossii*. Moskva: Izdatel'stvo MGOU, 2003.

PALJETAK, Luko. *Kombolova teorija prevođenja*. u: *Mihovil Kombol, književni povjesničar, kritičar, prevodilac*. Zagreb-Zadar, 1997. str. 221–234.

SDOBNIK, V. V. i O. V. PETROVA. *Teorija perevoda*. Moskva: Vostok-Zapad, 2007.

TOMASOVIĆ, Mirko. *Traduktološke rasprave*. Zagreb: Zavod o znanosti o književnosti FF Sveučilišta u Zagrebu, 1996.

VOJVODIĆ, Jasmina. *Recepcija suvremene ruske književnosti u Hrvatskoj*, u: *Zadarski filološki dani IV*, Zadar, str. 317–328.

ZLATAN JAKŠIĆ A PIONEER OF CROATIAN TRANSLATION THEORY

Summary

Zlatan Jakšić defended his doctoral dissertation about the reception of Sergei Yesenin in Croatia and Serbia in 1964. A major part of his dissertation is devoted to the analysis of the most well-known translations of poems by Sergei Yesenin into Serbian and Croatian. It is of great importance that he analysed poems which had been translated several times which certainly makes him one of the pioneers of the comparative method in translation analysis in Croatia. Although his analyses are teeming with picturesque expressions which contribute to faults in terminology, their accuracy is still evident. All his conclusions concerning the analysed poems still withstand the test of time and the terminological shortcomings were largely a consequence of his status as a pioneer in the development of Croatian translation theory.

KEY WORDS: ***Zlatan Jakšić, Sergei Yesenin, translation of poetry***

ŽIVOT JE ŠKATULA TABAKA... NEOBIČNOST OBIČNOGA U STIHOVIMA ZLATANA JAKŠIĆA

Dubravka Sesar
Odsjek za zapadnoslavenske jezike i književnosti
Filozofski Fakultet Zagreb

UDK: 821.163.42-1.09 Jakšić, Z.
821.163.42'282-1.09 Jakšić, Z.
Pregledni rad
Primljen: 11. 6. 2014.
Prihvaćen za tisak: 28. 7. 2014.

Pjesme Zlatana Jakšića možda su najoriginalniji biseri suvremenoga hrvatskoga pjesništva na srednjodalmatinskoj otočkoj čakavštini. Riječ je o pjesniku za kojega sigurno treba imati više *sluha* – dijalektološkoga u doslovnom i poetološkoga u prenesenom smislu – nego za one koji pišu književnim (standardnim) jezikom, pa i za one koji svojom čakavštinom poetiziraju tzv. univerzalne teme, ponajprije pejzaže i refleksije na vječna životna pitanja. Jakšić je drugačiji ne samo zbog svoga selačkoga (bračkoga) govora, nego ponajprije po motivima koji ga inspiriraju i finome humoru koji prožima njegove majstorske igre riječima i rimama. Njegovi su stihovi svijetli i kad govore o tamnim životnim detaljima, vedri i kad govore o tužnima. Bez imalo cinizma on se smije raznim *pegulama* i *petegulama*, bilježi obične i *nevažne* stvari i događaje, diskretno se sjeća zaboravljenih *bavulića* svojega djetinjstva, predmeti mu se personificiraju, a sličice oživljavaju pretvarajući se u neke iskonske, biblijske metafore. Sva svoja nadahnuća Jakšić oblikuje u verse koji se nižu „sami od sebe" povezani naoko spontanim rimama, ostavljajući dojam lako pamtljive pučke doskočice ili maštovito versificirane refleksije na svakidašnje teme. Ovaj prilog posvećen je samo nekima od tih tema i samo nekim jezičnim i stilskim sredstvima kojima Jakšić od selačke zbilje oblikuje svoj poetski doživljaj svijeta.

KLJUČNE RIJEČI: ***suvremeno čakavsko pjesništvo, Zlatan Jakšić***

Nakon svega što su o poeziji Zlatana Jakšića napisala dva velika znalca – dijalektolog Petar Šimunović te estetičar i poetolog Tonko Maroević – teško je o njoj reći išta više, išta bolje i ljepše, i uopće – išta nova. Autorica ovih redaka više se bavila Jakšićevim prepjevima Jesenjina, ali i u tome je nadmašuje ponajprije Rafaela Božić-Šejić. Jakšićevim izvornim stihovima posvetila se u kontekstu jednoga svoga „maloga traktata o čakavštini". Zato se ovom prilikom našla u dilemi: prihvatiti se jednoga motiva (vrijeme, prostor, ljudi, običaji, događaji...), jednoga oblika versifikacije (ritam, metar, rima, asonance...), jednoga stilskoga postupka (metafore, personifikacije...),

jedne jezične razine (ponajprije leksičke) itd. ili jednostavno samo jedne pjesme. Jakšićevo pjesništvo istraživaču očito zadaje dosta posla i iziskuje puno truda pa se o svakoj od ovih tema može napisati cijela studija. S druge strane – jedna pjesma možda dovoljno govori o pjesniku, ali ipak premalo o njegovu opusu. A poetski opus Zlatana Jakšića nije mali – to su četiri samostalne zbirke[1] i jedan veći izbor pjesama u *Maslinovu vijencu* 1996. – uz pjesme četvero drugih laureata pjesničkih susreta Croatia rediviva u njegovim rodnim Selcima na Braču. Zbirku *Jesenjin po brãšku i po brõšku* (1989.) ostavit ćemo ovoga puta po strani.

Ljudi koji vole poeziju imaju *svoje* pjesnike, a kad je riječ o stihovima na nekom mjesnom govoru ili dijalektu, onda se takvi ljudi na poseban način vežu uz pjesnike svoga podneblja i svoga govora. U njihovim stihovima, naime, čuju i vide mnoge detalje koji drugima promiču, osjete mnoge nijanse koje drugi ne osjećaju, oživljavaju slike koje drugi nikad nisu vidjeli i ne mogu vidjeti, zvukove koje drugi ne čuju i ne mogu čuti, doživljavaju ugođaje kakvih drugdje nema i koje je teško dijeliti s onima iz drugih podneblja i drugačije jezične baštine, iako je i ona hrvatska. Zato ću radije, riskirajući i neka subjektivna opažanja, nešto o Jakšiću reći kao njegova bračka čitateljica od djetinjstva, od vremena kad su *Zavitri i spjaže* u posve *raskupusanoj* knjizi (rukopisu) kružili po Braču pa su tako i meni došli u ruke.

Ono što bračkoga čitatelja kod Jakšića plijeni nije sam jezik (on se podrazumijeva i lako prepoznaje kao konkretan, selački govor o kojemu je već sve napisao Petar Šimunović), nego način na koji se pjesnik njime igra. Iako i kod Jakšića susrećemo uobičajene i svima poznate dalmatinske motive (more, sunce, žegu, kamen, škrtu zemlju, težak život ribara i težaka, pitoreskna mjesta, uvale i luke, bonace i nevere...), on o njima ne pjeva na očekivan sentimentalni način. Kod Jakšića plijeni ono „obično", svakodnevno, jednostavno, ono što je u životu otočana toliko nevidljivo i nezanimljivo da se čini da se ne može opjevati. To je ono što Tonko Maroević (2002: 147) tako domišljato i domišljeno naziva Jakšićevim selačkim amarcordom – sa svim literarnim i jezičnim konotacijama na koje asocira poznati Fellinijev film. Amarcord nosi značenje sjećanja srca, nadasve dječačkoga, a Jakšić je u svojim vedrim sjećanjima na Selca do kraja sačuvao svoje dječačko srce, koje je s godinama upijalo životnu mudrost, ne popuštajući sentimentima i nostalgijama. Odatle i ta njegova dječačka, fakinska ili huncutska, perspektiva selačkoga i otočkoga maloga svijeta, njegov nasmijani ili podsmješljivi pogled

[1] *Zavitri i spjaže*, Knin 1958; *Snig na Braču*, Šibenik 1977; *Vrime od škoja*, Zadar 1988; *Pivac na humaru*, Zadar 2002.

i na stvari koje same po sebi nisu smiješne, njegov nepresušni humor (čovjek se upita kako je mogao prevesti nostalgičnoga i tragičnoga Jesenjina), ironija i autoironija kojom začinja i doživljaje koji su po svojoj naravi vrlo ozbiljni. To ne znači da je Jakšić rugalica ili nadareni stihotvorac koji svoj talent troši na igru trivijalnim, profanim pojavama i biranim domaćim riječima, samo da uveseli čitateljstvo. Naprotiv, on čitatelju otkriva da sve male stvari imaju svoju vrijednost i da sve u životu, na sreću, uz onu tamnu stranu ima i onu svijetlu. Jakšiću je bliža i draža ona svijetla, sunčana, nasmijana, i zato njegove stihove ne prate tugaljivi mediteranski tonovi, nostalgične kampanelističke note i sentimentalne slike. Sav je njegov sentiment skriven u jeziku, u njegovoj selačkoj čakavštini koju danas potpuno razumiju samo starije generacije, u govoru koji ne zaobilazi suvremene pojave, poigrava se i s „gramatikalnim" riječima i sklopovima, ali zadržava patinu i prašinu prošlih vremena. Kad bi se usporedili sa slikarskim tehnikama, Jakšićevi stihovi bili bi bliži crtežu, grafici, kolažu pa i karikaturi, nego prozračnome akvarelu ili teškim uljima na platnu. Glazbenu usporedbu našli bismo u kraćim glazbenim formama s pučkim motivima koje dočaravaju akordi klasične gitare ili zvuci mandoline. Iako su izrazito muzikalni, te je stihove teško prilagoditi današnjoj klapskoj pjesmi, jer su ritmički složeniji i poetski vrlo zahtjevni.

Sve su Jakšićeve kompozicije u osnovi klasične, iako su mu teme „skromne", lišene filozofskih umovanja i metafizičkih poniranja u kozmičke prostore. U njima, međutim, ima jednako toliko mudrosti koliko i ludosti, jednako nadahnuća, životnoga iskustva, znanja i umijeća koliko i igre i poetskoga pretjerivanja u zaigranosti. Ako se „elementi i sredstva umjetnosti pjesništva najlakše mogu shvatiti kao funkcija igre" koja svojom napetošću mora privući čitatelja (Huizinga 1992: 130), i Jakšićevo je pjesništvo „uvijek supstrat neke situacije ljudskog života, ili trenutak ljudskog osjećaja pogodan da tu napetost saopći drugima" (isto: 122). Povezanost pjesništva i igre i kod Jakšića se očituje ponajprije jezikom, ali i mnoštvom klasičnih stihotvornih sredstava – ritmom, rimama, strukturom stihova, stilskim figurama, ukratko oblicima i načinima svojstvenim lirskom izražavanju, koje je po svojoj naravi sklono „ludom pretjeravanju" jer: „Pjesništvo mora pretjeravati", kaže Huizinga (isto: 130). U kontekstu hrvatskoga pjesništva Zlatan Jakšić „pretjeruje" dvostruko: i svojom selačkom čakavštinom i otočkim motivima satkanim od mnoštva zgusnutih životnih situacija koje ga inspiriraju. On je pravi *homo ludens* suvremenoga hrvatskoga pjesništva, po svojoj lirskoj zaigranosti donekle sličan Bori Pavloviću, ali čakavac, pjesnik južnjačkoga temperamenta. Da je svoje stihove pisao štokavski, u igru bi uvukao šire čitateljstvo, ali bi njegova poetika izgubila onaj baštinski pečat kojim je hrvatsko pjesništvo obilježeno stoljećima. Ima li smisla

svrstavati ga u neku književnu formaciju? Možda, ako čakavsku sastavnicu hrvatskoga pjesništva shvatimo kao svojevrsnu mediteransku, ludističku i jezično subverzivnu postmodernu alternativu prevladavajućim tokovima u hrvatskoj književnosti polovicom 20. stoljeća. S razlogom se može sumnjati da bi se Zlatan Jakšić s time složio. Kao znanstvenik, sveučilišni profesor, prevoditelj i nadasve pjesnik on je jedan od renesansnih ljudi našega vremena, a kao pjesnik je suvremeni izdanak naše mediteranske renesansne baštine, prepoznatljive i u jeziku i u versifikacijskim formama i sredstvima.

Budući da s Jakšićevom čakavskom poezijom „komunicira" ograničen krug hrvatskoga čitateljstva, čini se da je važnije (a i lakše) odgovoriti na pitanje gdje se i kako se u njegovoj poetskoj igri vidi jedan čakavski sudionik te igre. Vidi se ponajprije u motivima, a *usput* i u jeziku koji je ponešto, po nekim naglasnim i fonetskim karakteristikama, drugačiji od ostalih bračkih mjesnih govora, pa i od autoričina pražničkoga i bolskoga. Prepoznaje se i u slikama i zvukovima, u načinima opisivanja i stilskim „alatima" koji su svojstveni svakodnevnom, nedvosmislenom i dvosmislenom, diskurzu višestrukoga efekta.

Motivi Jakšićevih pjesama mogli bi se sažeti na nekoliko najopćenitijih; to su ponajprije različite situacije i ugođaji, zatim svakidašnji i nesvakidašnji događaji te portreti otočkih ljudi u njihovu svakodnevnom okruženju. Svi su ti motivi međusobno isprepleteni i prožeti brojnim asocijacijama i refleksijama izravnoga sudionika otočke zbilje, pjesnika koji ne promatra stvari izvana da bi o njima razmišljao, nego ih doživljava *iznutra* i opisuje na način blizak načinu svojih mještana i zemljaka, dosljedno zatajujući sebe. Ni jedna pjesma nije napisana u prvome licu, ni jedna ne otkriva i ne nameće pjesnikove osjećaje, iako je svaka plod savršenoga osjećaja za ljude, krajobraze i život otočkoga mikrokozmosa. Među Jakšićevim opisima toga svijeta nema ni jednoga koji bi sam sebi bio svrha; svi su oni izvorna, humorom protkana sredstva za postizanje poetskoga doživljaja.

Doživljaj trenutka Jakšić kod čitatelja postiže ponajprije slikom i zvukom; slika obično nastaje jednostavnim potezima, dok se zvuk dočarava raznim jezičnim (fonetsko-fonološkim, morfološkim, leksičkim) i poetskim sredstvima (anaforama, asonancama, a ponajviše rimama). Tako npr. u pjesmi „Kamara starinska" (*Vrime od škoja*, 8) pjesnik daje naoko jednostavan opis reda u spavaćoj sobi, da bi, dodajući svoje digresije o izgledu i vrijednosti malobrojnih stvari (skupoga ormara boje kestena, urednoga kreveta na koji se danju ne liježe i povelike komode), na kraju poentirao slikom dječaka koji tu više ne živi. Nijeme stvari Jakšić *ozvučuje* rimama koje ritmiziraju i sintaktički povezuju nepravilno oblikovane strofe (steć – leć – uteć) te cijeli zvukovni kompleks čine smisaonim:

Ormarun
kolur marun
kojega ni bilo lako steć;

koćeta
na koju je šćeta
po danu leć.

I škabel
koji iz kamare već
ne može uteć.

Na zidu kandalorska svića
kraj slike mladića
koji ne pita jića
otkad su ga dali za fratrića.

U pjesmi „Jutro" (*Vrime od škoja*, 7) koja živo podsjeća na jutro života, djetinjstvo, Jakšić opisuje zvukove – od neizbježne škripe i prigušena kašlja (*kašju* i personificirani predmeti – zvonci i limene zdjele) do glasnoga metaforičkoga „plača" magaraca koji se spremaju *u goru*, a onda slijedi kratak opis užurbane atmosfere (traženje cigareta, kvasa i čarapa), uz upozorenje da je sunce već visoko. Pojačavanjem opisanih zvukova raste napetost koju od treće strofe (tići – sići...) podižu i rime, da bi se sve smirilo istom rimom (-uju) u završnom trostihu.

Najpri zaškripju posteje,
pa krakuni,
pa skale u kampanelu...

Onda počmedu kašjat zvonci,
pa judi,
pa teće po kužinan...

Pak se rasplaču tovari,
tići,
i po gustirnan sići...

I judi počimju iškat španjulete,
žene kvas,
a dica kalcete...

I dokle se oni obuju,
sunce je već prišlo Vruju
i tovari naveliko putuju...

Pjesma „Put u šufit" (*Vrime od škoja*, 19–20) prava je putopisna priča u stihovima, koja zapravo opisuje tipičnu bračku kamenu kuću sa svim zaprekama koje u takvim kućama (u kojima konobe nisu ukopane, nego se u njih ulazi ravno iz dvora) valja proći da se dospije do tavana, u koji se ide rijetko, uvijek po nekom važnom poslu. Raspored rima i strofa, promjenjiv ritam vezan uz sintaktičke cjeline – retorička pitanja i usporedbe, sve to dočarava dinamiku pojedinih etapa opisanoga penjanja:

Puno je navigacije
do zadnje štacije,
ma ne od Brača do Splita,
nego od pjanterena do šufita.

Ča je malo hoda
do prvega poda!
I koliku samo triba jemat sriću
da puten ne ostane noga u siću
i jaku šaku
za otvorit kotoraku,
a to bome ni jagla ni zlaka,
jer kad bi bila laka
ne bi se zvala kotoraka.

Ko god ne zna stenjat
neka se ne zardaje penjat
daje od luminarija
jer to je zadnje stajališće
di se može ćapat friška arija.
A za uspet se više
vaja se upisat u miše... itd.

U pjesmi „Gomila" (*Vrime od škoja*, 9–10) opjevana je jedna od ključnih bračkih slika, jer gomile su posvuda uz putove i putiće, one su prirodne ograde i svojevrsne međe, zidovi, suhozidi od kamena, a svaki kamen u njima i na njima iskopan je iz zemlje. U bračkom pejzažu gomila uvijek simbolizira ljudski trud i služeći čovjeku sama se „ponaša" ljudski. Stupanj njezine personifikacije (gomila mu je dala u sakramenat, vrimenon se

pripitomila, natustila se, rodila ili izlegla...) raste kao i u životu – s njezinom starošću ili izdržljivošću:

U maškinanju
po žestoken ciceju
proglasili su je za meju
i stavili na nju žicu
da sliči na forticu.

A radili su je bez fundamenta,
bez crjenice, bez japnja i cimenta... itd.

Na gomili je puno putih
ostalo dite bez zuba i koza bez šćutih
i ko god ni bi žvelat
i atenat
gomila mu je dala u sakramenat... itd.

Kad bi žica popustila i gomila se *natustila* (poput trudne žene ili bređe koze), dobro bi došla...

za potribe težaške
i stala se duperat
ka sve gomile braške:

za minut počinut,
za naslonit brime kića,
za ćulak napet
i ploku za kosića... itd.

Tako se duperala
dokle ni pala –
može se reć rodila, ili izlegla,
već naprama temu pod kin se je protegla... itd.

Gomila je i postolje za ćulak, obojeni kameni međaš koji se na nju *naćuli* i na njoj stražari. Jakšićev antologijski „Ćulak" (*Vrime od škoja*, 11–12) poetski je opis jednoga važnoga predmeta koji nije ni strašilo ni čovjek, ali ima (kao i gomila) svoju ozbiljnu *životnu* ulogu, a po njoj i svoju narav. Pjesma je uglavnom pisana u dvostisima u kojima se pravilno izmjenjuje uzlazna i silazna intonacija (protaza i apodoza), a sintaktički su to većinom pogodbene rečenice s izrazitom kadencom u drugom

stihu. Cikličko ponavljanje (kiklos) istih rimovanih riječi s kraja prvoga dvostiha na početku idućega dvostiha (izventali, uspjentali, piturali, fali...) pojačava ekspresivnost i duhovito naglašava tobožnju logičku, ponegdje i silogističnu, uvjetovanost (pogodbenost) postojanja i uloge ćulka. Igra riječi u posljednoj strofi – KAMEN (AMEN) – izravno asocira na završetak Očenaša, dodajući *vječnome* kamenu (ćulku) i ontološku dimenziju.

Da ni od njega potriba
i da ni fali,
ne bidu ga izventali.

A da ga nisu izventali,
ne bidu ga ni uspijentali.

A da ga nisu uspijentali,
ne bidu ga ni piturali.

A da ga nisu piturali,
niki vrag bi mu fali.

A da mu ča fali,
ne bi moga stat na gomili.

A da ni na gomili,
ne bi se vidi.

A da se ne vidi,
ne bi bi ćulak.

A da ni ćulak,
sliči bi na strašilo.

A da ni strašilo,
pari bi čovik.
A da je čovik,
ne bi bi ćulak.

A kad je ćulak,
onda ni slika
ni prilika
od čovika...

tako i sada
i vazda
i u vike vika
KAMEN.

Jakšićeve igre riječima najčešće su zvukovne i temelje se na glasovnoj sličnosti riječi, koja najviše dolazi do izražaja u rimama. Dobro ih ilustrira prva strofa iz pjesme „Težak" (*Vrime od škoja*, 14), u kojoj se pjesnik poigrava s hrvatskim naglaskom, nositeljem značenja dviju riječi, kao i s rimama. I sami glagoli (pripizat, nasupat se, krešit) pojačavaju značenje težine sadržano u etimologiji imenice *težak* (< težiti, kopati, iskopavati) i pridjeva *težak* (Ne zove se *težak* / zato što bi bio *težak* na vagi / jer on može otežati samo / kad se namoče opanci / i kad narastu ozebline).

Ne zove se težak
ča bi bi težak na balanci,
jer on može pripizat samo
kad se nasupaju opanci
i krešidu buganci.

Među brojnim pjesmama ugođaja ističe se „Nevera" (*Vrime od škoja*, 60–63) u kojoj je na motivu oluje izgrađena jezično, stilski i misaono složena poetska kompozicija. U njoj su pučke pjesmice, brojalice, izreke i molitve skladno ukomponirane u opis dramatičnoga doživljaja oluje i nastojanja da se ona dočeka spremno. Da nema naslova „Nevera", prepoznali bismo je po metaforičkom opisu olujnoga neba u prvim trima stihovima, koji se temelji na pučkim vjerovanjima (nebom idu križ i Gospa, a za njima vještica i sova). Mističnoj koloni na nebu u četvrtom se stihu pridružuje i mater na zemlji, koja se zbog prokišnjavanja krova uputila na tavan, a u drugoj se strofi materi pridružuje i otac sa svim priručnim zaštitnim pomagalima (loncima, zdjelama i sl.):

Gre križ po nebu,
za njin Gospe čudovita,
onda štriga i čuvita –
gre i mater put šufita.

Za njon je i otac parti
partili su s njin i arti:
šest ušijuh, osan teć,
tri bronzina, lavaman,
i bez velikega troška
krov je arman.

Poslovica s leoninskom rimom (u značenju „za svaki izgovor nađe se opravdanje"), kojom započinje treća strofa, duhovito se rimuje s personificiranom *bužom* u svojevrsnom oksimoronskom sklopu („lijepa rupa") u drugom stihu, na koji se ironično nadovezuje četvrti stih s frazemom u značenju „nije sitničava i ne bira u koji će sud propustiti kišu". Stilski, versifikacijski i sadržajno ova su četiri stiha pravi primjer poetske zgusnutosti Jakšićeva izraza:

Jer svaka skuža najde muža
pa kako neće jedna lipa buža
koja, kad pada daž,
ne gleda baš u dva prsta...

U atmosferi straha od vjetra, tuče i groma kršćanska se molitva izmjenjuje s poganskim obrednim *formulama* iz pučkih vjerovanja. Zlokobnu Irudicu (Herodijadu) treba potjerati u Tudricu, selačku špilju iznad uvale Zirje, da ne pretvara vodu u led i da ne sije sugradicu, odnosno soljiku. Stihove s nagomilanom, istom rimom (-icu) u ovoj strofi karakterizira i *obredno* ponavljanje istih riječi (Irudicu, koludricu, u Tudricu) na kraju jednoga i na početku idućega stiha, tj. klasična anadiploza.

Zdravo, Krajice,
majko milosrđa,
ufanje starije dobi,
smiluj se bidnemu nonotu
ča se smuca po konobi
za potirat Irudicu
Irudicu koludricu
Koludricu u Tudricu
u Tudricu Irudicu
koja pritvara vodu u grudvicu
i sije sugrajku ka kapulicu.

Obredno tjeranje Irudice u idućoj strofi oblikovano je višestrukim ponavljanjem: asonancom (ponavljanjem glasa „i"), sintaktičkom anaforom (Biži, biži, Irudice...) te ponavljanjem cijeloga sintaktičkoga sklopa u trećem i šestom stihu, kojim se prekida ponavljanje stihova s istom rimom (-ice) u ostalim stihovima i postiže njihova ritmička ujednačenost:

Biži, biži, Irudice,
ti stara usidilice,
pri nego se zatvoridu
u konobi vidilice.

Biži, biži, poganice,
pri nego se zatvoridu
ponistrice-ponarice.

U idućoj se strofi anaforično ponavljaju bespomoćni *vapaji* koji nisu upućeni predmetima u vokativu, nego okolnostima u kojima ti važni predmeti nedostaju ili ne pomažu pa je i Bog pobjegao iz konobe u kojoj svijetli jedino kad sijeva. I ovdje se pjesnik služi svojevrsnom anadiplozom (ferala – ferali, humara – humari...), a rime su parne, pravilno raspoređene (aa, bb, cc, dd):

O, ponaro namisto ferala,
O, ferali bez po humara,
o, humari bez ručice,
o, ručice od pinku žice,
o, pinku preje namisto lumina,
o, lumini vanka pjumbina;
da ne zasvitli kad zalampa,
ne bi Bog iz konobe škampa.

Osim „Nevere" ugođaje podneblja opisuju i pjesme „Bura", „Bura po levantu", „Šiloko", „Meštral", „35 u hladu" i brojne druge u kojima otočke vremenske prilike nisu neki iznimni događaji. U svim Jakšićevim pjesmama život stalno pulsira manje-više ujednačeno i nema iznenađenja. Događaj, i to toliko značajan i dramatičan da je zavrijedio ne samo jednu pjesmu nego i naslov cijele jedne zbirke, opisuje „Snig na Braču" (*Vrime od škoja*, 68–70). U toj svojoj pjesmi, jednoj od najljepših, Jakšić živo dočarava atmosferu ravnu posljednjemu sudu (*sudu svita*). Nakon početne poredbe slijede retorička pitanja s nabrajanjem nevolja koje donosi snijeg, ta gotovo mistična pojava koja potpuno paralizira život i koju pamte samo stari ljudi (oni se npr. sjećaju kad je snijeg na samu Svijećnicu zameo sve do mora, koje se smrznulo u uvali).

Jematva, sud svita i snig
deboto je isto
za jedno braško misto... itd.

Jer kad snig zamete, ko će ti pomoć?
ko će ti u kuću po snigu doć;

ko kroz ponistru povirit kad stane mest?
Ko starce umirit kad se počmedu trest

i govorit kako je nikada
tri dana i tri noći snig pada
i zame sve do u more
na dan Gospe kandalore,
kad se stara umendula slomila
i more smrzlo u vali,
kad su pusti tovari krepali
i Zdrava Marija tri dana ni zvonila.

Izvanredno stanje zahtijeva da svatko učini što može (... sukance, kapote, jakete / vadi iz naftaline, / ženske se zamotaju u šjaline, / a dica sličidu na pakete). Čekanje da nesreća prođe (Snig pada... / na pijaci pas zavije, / niko se u kući ne umije, / samo se oganj loži / i išću debele bije) potiče na razmišljanje o čovjekovoj zemaljskoj ništavnosti i prelazi u strah od smrti, ali i od posve ovozemaljskih posljedica neobične zime. Taj osjećaj straha u idućoj se strofi pojačava nabrajanjem sablasti (vuci, duše umrle nekrštene djece, vukodlaci, vrazi) koje u kataklizmičkim trenutcima i danas oživljavaju u pučkoj mašti.

Snig, snig...
i onda strah,
veliki strah...
Spomeni se, čoviče, da si prah
ka i ovi snig
na kojemu ti se može
kolino obrnut
i ruka puknut,
može ti krv zatrnut
i grlo zamuknut... itd.

Vuci se iz Like čuju,
macići oko sela putuju,
ukozlaci balote misidu,
vrazi u musuriman visidu! Itd.

U Jakšićevoj poeziji značajno mjesto pripada očekivanim svečanim događajima – blagdanima i svecima, koji su najbolje i najpotpunije opjevani u ciklusu „Braški kalendar“[2] (*Pivac na humaru*, 57–85). Po svecima se bilježe i pamte važni datumi i događaji, slave se mjesni patroni i ide se na

[2] Ciklus „Braški kalendar“ uz poetsku ima i iznimnu etnografsku vrijednost.

sve bračke *fjere*, a s njima se često povezuju i neki važni osobni doživljaji. Među *bračkim* svecima na prvome je mjestu Gospa – Vela i Mala. Za Velu (15. kolovoza) je veliko slavlje, blagdan je ravan Božiću i Uskrsu, ako nije i veći. Povezuje se s berbom i gnječenjem grožđa, s danima kad mlado vino traje koliko i slavlje:

Vela Gospa, sveti Roko,
vaja umečit koko toko:
maštil ugave, maštil muškata
i ben fata!
Dokle ugriza dotle i traje,
a dokle traje traju i fraje. Itd.

Na Malu Gospu (8. rujna) ljeto polako prelazi u jesen. Pjesma s antitetetičnim opisom situacije, s igrom riječi i rima, uz ostalo podsjeća kako se na Braču čestitaju blagdani (*Na dobro van* Mala Gospa):

I opet zora zori,
oganj u kužini gori i ne gori,
pivac se vrti i ne vrti... itd.
... U ime Oca i Sina i Duha Svetega,
i na dobro van Mala Gospa
koja je danas, na osan devetega.

Ako nema većih vremenskih nepogoda ili velikih blagdana, vrijeme u Jakšićevu podneblju kao da stoji, kao što dani u tjednu ili mjeseci u godini stoje svaki na svome mjestu. „Hladišće" (*Vrime od škoja*, 55–56) je jedna od onih pjesama koje otkrivaju Jakšićev fini osjećaj za unutarnju dinamiku zaustavljenih trenutaka. Na sjenovitu mjestu, u hladu, gdje žene iz dana u dan obavljaju dosadne poslove oko stare *robe* (iznimka je *nedija*, kad *s miron stoji kudija*), nijedna sitnica, pa ni ušica igle u koju je teško uvući nit kudelje, nije beživotna. Oživljava je ponavljanje glasova i glasovnih nizova, zaigranost rimama, duhovita i pomalo ironična kombinacija smisaonoga i glasovnoga kalambura:

Uvik na hladišću
rukavi košuje išću. (...)

Uvik na hladišću
ćoravi uho išću,
a znali bidu i di je
da su jagle bije
i da se u bije udije
preja od kudije. Itd.

Među događajima koji su nekad znali jako uzburkati svakodnevicu pojedinih obitelji i cijele njihove okoline svakako su prispjeća paketa, posebno onih iz Amerike, u kojoj svaka otočka obitelj ima nekoga svoga. U pjesmi „Paketi" (*Vrime od škoja*, 76–80) Jakšić najprije primjećuje da je dopisivanje s rođacima u Americi i preuzimanje paketa ženski posao (muški idu na poštu samo kad obavljaju određene *muške* poslove). Žene se u pismima redovito žale na loše prilike doma (a ženske pišu kako je sve kuga pomela / i da je godina prokleta / i da nima govora o intradi / nego je juta potriba od karitadi...), a usput malo ogovaraju svojtu i suseljane (i neka ne viruju rođaku Frani / da je on mater hrani...) – sve u dobroj namjeri, da bi američki rođaci tobože znali istinu. Kao da sam iščitava ta *ženska* pisma, pjesnik u njima nalazi brojne metafore (grizica – moljac; mrzovoljan čovjek), usporedbe, ustaljene sintagme (juta potriba) i slikovite domaće frazeme (gaće i guzica – prst i nokat).

I ako jin ča reče Kleme,
ona grizica,
neka ne badaju,
jer on je s njiman gaće i guzica. Itd.

Vrlo je živo oslikano obredno „Otvaranje paketa" (*Vrime od škoja*, 81–82), u kojemu napetost raste od tajnovitosti njihova sadržaja i uzbuđenja ukućana do radoznalosti susjeda. Jezično jednostavno, ali poetski zgusnuto u duhovite usporedbe i metafore nabrajaju se mnogi detalji koje može zapaziti samo savršeno pjesničko oko:

Odnese se paket na koćetu
ka na kotilo
i svi se skupidu okolo
ka da se dite rodilo.

Mater dobije malo fibrice
i stane brojit na librice,

a otac
ako ni u gori,
već deset putih je odgovori
da je sva vrata zatvori.

Najpri se odriši trajina
u ime Oca i Sina,
oca dopade komad viši
jer se iz Amerik ne šaju kajiši.

Onda bakalar zapaha
i otac reče „aha“,

a mater, kad botuni stanu sjat,
„Nisan ti ga znala naticjat.“

Posebno je duhovit opis (tragi)komične situacije kad se roba iz Amerike, uglavnom neobična i nepotrebna (osim bakalara), raspodijeli cijeloj obitelji. Pjesnik niže razne usporedbe (ponegdje na rubu podrugljivosti), uz ostalo i s poznatim *svetim* slikama (sveti Špirjun...), koje *usput* dopunjava rimovanim pučkim uzrečicama i izrekama (npr. zimski svetac sv. Ante opat ne da rizat ni kopat). I tako, kad se svi obuku u ono što su našli u paketu...

... mater iz kantuna
izviri u pelici ka kuna,
a otac sliči na svetega Špirjuna;

sestra je do pasa primabalerina,
od pasa pjunuta teta Mandina,

a brat
sveti Ante opat,
koji ne da rizat ni kopat... itd.

I dokle se u kamari gori
paket otvori
četiri suside doli
došle su zajat u šaki soli.

Otočki se ljudi u Jakšićevim stihovima prepoznaju po svojim uobičajenim poslovima i poslićima, po svojim običajima i doživljajima, brigama i radostima, po svojim *pegulama i petegulama*, ukratko – po svome mentalitetu koji svakodnevni život čini drugačijim od života izvan njihova maloga svijeta. U ciklusu „Naši stari“ (*Vrime od škoja*, 27–51) prepoznajemo svoje none, nonote i roditelje, svoje mještane i susjede. Svi su ti pjesnički portreti jednostavne skice mnogih životnih priča, nerijetko i tužnih poput one o siromašnome čuvaru peškarije (ribarnice) Perincu ili o prosjaku Žuri, ali Jakšić i takve likove stavlja u nemilosrdno smiješan otočki okvir:

Nikad se u čisto ni priobuka,
nikad u lancun lega,
zimi je kantune grija,
a liti oni njega.

Dica su za njin trkala,
potezala mu klobuk i gaće,
a kad bi se za njiman zatrka,
tukli su ga iz praće. („Perinac“)

– Isukrst van da! –
bila je treća
molitva najžešća,
i ona se duperala
kad bi svaka nada propala,
kad bi zavonjala riba
i od cilega vina nastala potriba.

A Bračani su teško mogli odolit
da jih Isukrston stane molit
pa su učinili za stolon mista
za jubav Isusa Krista,
koji uči da se poštuju siromasi
Bračani i Vlasi. („Naš Žura“)

Jakšić se sjeća i nekadašnjih *galanćera* koji su dolazili s kopna (iz *Vlaške*) i prodavali raznoraznu sitnu robu za svakodnevne potrebe. Uspoređuje ih s današnjim trgovcima:

Ma nisu galanćeri propali u botu,
niti su zaboravili ove naše škoje,
samo su sada prominili rotu
i ukrcali se u konvoje. („Galanćeri“)

Ne zaboravlja ni neizostavne i nezamjenjive otočke *ikone* – mjesne redikule bez kojih bi život na otoku (prema poslovici da je bolje da propadne selo nego običaji) bio nezamislivo pust i bez *alegrije*:

Da redikulih nima,
tribalo bi se za njih borit,
pa ili jih stvorit,
ili radno misto otvorit.

Jer boje je i da selo propade
nego običaji i fešte
i boje je jemat redikula svoga
nego se ozirat na furešte
(koji u selo dojdu od fešte do fešte). („Redikuli“)

Među portretima Bračana i danas značajno mjesto pripada starim *Amerikanima*, malobrojnim povratnicima iz Amerike. U pjesmi „Lumbrela" (*Vrime od škoja*, 73) Jakšić ne govori o ljudskim sudbinama, nego kratko i jednostavno oslikava nekoliko vrsta takvih likova, a razvrstava ih prema najkarakterističnijim statusnim simbolima. Uz trbušinu (kvintal droba), zlatne zube, fotoaparat, šarenu kravatu, široki šešir i drugo među njima je i nerabljen kišobran, jedan od malih ali važnih predmeta u životu Bračana, i danas (uz demijanu ili damijanu) prepoznatljiva bračka *legitimacija*:

Kad se iz Amerike vraća bogataš
na kameniti otok naš,
onda se u vaporu vozi silna roba:
dvadeset i dva zlatna zuba
i kvintal droba.

I judi sridnjega stanja
kad se vratidu iz onega blagostanja
ne izlazidu bez aparata u ruci
i na sviman su štravagane šjalpe
i široki klobuci.

A kad se vrati čovik siromašni
gobave škine
(iz one proklete Agrentine)
na njemu su sami botuni i šuštine
i sitnarije svake,
kajiši, tirake...
... i ka jedina vridnost vela
neduperana nova lumbrela... itd.

U pjesnikovoj galeriji portreta iznimni likovi nisu poetski slikovitiji i „jači" od onih običnih, što svakodnevnicu ničim ne čine zanimljivijom. Tako su npr. i dva penzionera u zavjetrini u pjesmi „Dvojica u zavitru" (*Vrime od škoja*, 44–45) jedna uobičajena, ali u Jakšićevoj percepciji živa slika otočke starosti, viđena s njezine smiješne strane:

Dva penšjonata u zavitru
kad je sunce stalo peć
nisu već mogli uteć.

Najpri su se namistili
kako Bog zapovida
metnuli su ča je straga straga
a ča je sprida sprida.

Onda su minut puškarali
kako je užana čejad starija
i prvemu je plati šudarić
a drugen bjankarija... Itd.

Petrada (kamenolom) jedno je od najvažnijih, ako ne i najvažnije mjesto gdje je bračka muška čeljad mukotrpno zarađivala kruh svagdašnji. Hranila je mnoge, a mnoge je i odnijela, kako svjedoče sva bračka mjesna groblja. Pjesma „Obid u petradi" (*Vrime od škoja*, 48) zaustavlja jedan trenutak u svakodnevnom životu tih ljudi – s obvezatnom bračkom antifrazom, afirmativno izrečenom prijetnjom djeci (koja su donijela ručak, ali ne žlicu i duhan) na kraju:

Sidi se na dvi stine,
u glavi šušuraju mine,
a u rukan remine.

I jida se na dicu
da su zaboravili zlicu. (...)

I neka mi se drugi put paričadu
bez tabaka doć ocu u petradu! Itd.

Među Jakšićevim portretima svakako se morao naći i jedan *beštimadur*, psovač, koji obično ima vrlo pobožnu ženu. Tako Pelin Roko u pjesmi „Kršćani" (*Vrime od škoja*, 46–47), kad se na tašte opije, započne seriju maštovitih psovki na koje se više nitko ne obazire:

Onda beštimje još finije ospe
na sve moguće Gospe:
od Ruzarija,
koja jema krunicu,
od Karmena, koja mu čuva punicu,
od Pompeja, koja šijatiku liči,
od Sedan žalostih ča mu na ženu sliči,
Gospu od sniga,
Gospu mirašku
i Gospu sinjsku
onu vlašku! Itd.

Nabrajajući brojne Gospe, njihove posebne uloge i moći i njihove crkve, pjesnik zapravo podsjeća na veličinu Gospina kulta na Braču. Psovka nema

smisla ako ne pogađa najbolnije mjesto, ali ovo je psovanje više smiješno nego blasfemično. U tim se psovačkim *litanijama* nađu i „bračkі" sveci, njihove insignije (npr. tikva sv. Roka) pa i njihove *fjere*:

Pa kad su litanije došle kraju,
stane obrćat svece po raju,
pjutešto svetega Jeru,
koji jema fjeru
u Pučišća,
di su mu prodali barataši tovara
od dvajs i dva godišća.

Iz života ljudi na današnjem, turističkom Braču gotovo su nestale dvije najvažnije domaće *beštije* – koza i tovar. U Jakšićevim sjećanjima one su sačuvale svoje *povijesno* mjesto i bilo bi gotovo svetogrdno zaboraviti ih. Iako ni koza ni magarac nisu naročito pitome životinje (koza je česta etiketa za divlje žensko, a tovar za tvrdoglavo muško čeljade), oboje su nezamjenjivi suputnici bračkoga čovjeka, izdržljivi i skromni kao i on. U pjesmi „Koze" (*Vrime od škoja*, 21–22) pjesnik podsjeća na vrijeme kad je koza bila jedina hraniteljica, a tovar jedina pomoć u teškom težačkom poslu. Posebno se prisjeća velike poslijeratne drame oko smicanja koza:

Kad je izaša zakon od Šumarije
da se svaka koza va da ubije
nestalo je na Braču alegrije.

Na Braču je ostat bez koze
bilo ka bez masline i bez loze... itd.

U inače mirnom životu otočana povremeno se podigne prst Božji i upozori da je ovaj život samo *škatula tabaka* (koja se počela praznit / čin si usta pomaka...). O tome govori pjesma „Domaća filožofija" (*Vrime od škoja*, 74–75) u kojoj se suprotstavljaju dva tipa otočkoga čovjeka – onaj što doma prži girice i igra briškulu, i onaj svjetski, koji se vjerojatno nikada neće vratiti:

I naš je čovik čudnovata šorta.
Jedan cili život ne izajde iz porta,
a drugi se žvelto dočepa pašaporta
za partit put Amerike,
oklen se šaju rožaste kalcete
i škotofiši ka šterike;

...
i pisat iz Antifogasta
da si naša puno bogatega tasta,
koji rabota
sa dva velika bota
i koji je na Pacifiku Kraj od tunih,

a nemiga mali od kužine
ča na Braču friga girice
i tuče krajen baštunih.

Svaka pojava, svaka sitnica iz života i svaki trenutak izaziva mnoštvo asocijacija koje Jakšić neviđenom lakoćom pretvara u riječi i stihove. I smrt je samo jedan prolazan, svakidašnji događaj, jedna „sitnica" koju ne vrijedi dramatizirati. Zatvoren prozor, krevet maknut u stranu, smetena rodbina, pjevana zadušnica i ušutkana djeca – to je sažeti, alegorijski opis smrti u pjesmi „Laka mu zemja" (*Vrime od škoja*, 51), izveden kratkim, eliptičnim rečenicama – stihovima koje povezuje *monotona* nagomilana rima:

Na kući ponistra armana,
u kamari koćeta žbandana,
u kući čejad smantana...

U crikvi misa kantana,
dici justa imbazdana...

– i svako čudo za tri dana...

I ova pjesma, kao i ostale, svjedoči da je Jakšić pjesnik koji ne problematizira ideje, ne problematizira ni jedan motiv o kojemu piše. Originalnost njegove poezije krije se u interpretaciji ideje, a to nije interpretacija sadržaja opjevanoga motiva, nego njegove slike, stanja, postojanja. U toj interpretaciji prevladava situacijski humor koji je obilato ispunjen metaforičnošću, a najčešće se očituje ludističkim usporedbama. Jakšićeva moć zapažanja sama je po sebi iznimna, kao i dar pronicanja u dubinu slike koja uvijek sadrži više od onoga što iskazuje.

Šimunović dobro kaže da je „u Jakšićevim pjesmama riječima tijesno, a doživljajnim slikama prostrano" (2002: 12). S druge strane, prostor doživljajnim slikama otvaraju upravo riječi koje razigrano zvone rimama i pljušte ritmički skladno i prirodno poput slapa. Te riječi zaslužuju puno više od jedne opsežne samostalne studije, ne samo zato što su bogate značenjima

i pune metaforike, nego i zato što čuvaju mnoge zaboravljene sadržaje, a nadasve sjećanje da je književna čakavština zavičaj hrvatskoga jezika. Jakšićeva je poezija snažan argument protiv mišljenja onih jezikoslovnih i književnih teoretičara koje dijalektno pjesništvo izoliraju kao regionalnu pojavu ili čak kao izraz slabijega obrazovanja, a još je snažniji njezin trajni doprinos razumijevanju povijesno složene hrvatske jezične situacije. Pod kraj života posve slijep, Jakšić je *vidio* kako se naš čakavski *pivac na humaru*, ovisno o vremenu i vjetru, *vrti i ne vrti*, ali je nastavio ići svojim putem. Vjerojatno je znao ili je barem slutio da će nam i o jeziku više od njega reći poezija koju nam je ostavio.

Literatura:

BAGIĆ, Krešimir, *Rječnik stilskih figura*, Školska knjiga, Zagreb 2012.

BOŽIĆ-ŠEJIĆ, Rafaela, „Neki problemi prijevoda čakavske poezije na ruski jezik (na primjeru poezije čakavskoga pjesnika Zlatana Jakšića)", *Fluminensia* 2008, br. 20/2, str. 81–92.

HUIZINGA, Johan, *Homo ludens. O podrijetlu kulture u igri*, Naprijed, Zagreb 1992.

MAROEVIĆ, Tonko, „Od petka i od sveca", u: Zlatan Jakšić, *Pivac na humaru*, Matica hrvatska, Zadar 2002, str. 147–149.

SESAR, Dubravka„„Поетическая и языковая особенность одного хорватского перевода Есенина", u: *II Славистические чтения памяти профессора П. А. Дмитриева и профессора Г. И. Сафронова*, Санкт-Петербург 12–14 сентября 2000. г., Санкт-Петербургский государственный университет, Кафедра славянских языков, Санкт-Петербург 2001, str. 127–129.

SESAR, Dubravka, „Vrime od škoja – vrijeme koje traje (mali traktat o čakavštini)", u: *Peti hrvatski slavistički kongres*, *Zbornik radova knj. 1*, Filozofski fakultet, Rijeka 2010, 349–356.

STOJEVIĆ, Milorad, *Čakavsko pjesništvo XX. stoljeća*. *Antologija*, Nova Istra, Rijeka 2007.

ŠIMUNOVIĆ, Petar, „Ogled jezičnih osobina bračke čakavštine (s rječnikom)", *Narodna umjetnost* 1976, br. XI–XII, str. 497–518.

ŠIMUNOVIĆ, Petar, Čakavština srednjodalmatinskih otoka, *Čakavska rič* 1977, br. 1, str. 5–63.

ŠIMUNOVIĆ, Petar, *Rječnik bračkih čakavskih govora*, Brevijar, Supetar 2006.

ŠIMUNOVIĆ, Petar, „Vedri i zvonki zvuci Jakšićevih čakavskih stihova. Prof. dr. Zlatan Jakšić i njegova poezija", u: Zlatan Jakšić, *Pivac na humaru*, Matica hrvatska, Zadar 2002, str. 5–19.

LIFE IS A TOBACCO BOX... THE EXTRAORDINARINESS OF THE ORDINARY IN POEMS BY ZLATAN JAKŠIĆ

Summary

Poems by Zlatan Jakšić may be the most original pearls of contemporary Croatian poetry written in Čakavian dialect spoken on the islands of Central Dalmatia. He is a poet who demands that his readers have a *good ear* – literally in a dialectological and figuratively in a poetical sense – even more so than for poets who use the literary (standard) language or the same dialect to poetize the so called universal themes such as landscapes or reflections on the perpetual question of life. Jakšić is different not only for his use of dialect but foremost for the motifs that inspire him and fine humour that pervades his brilliant rhyme and wordplay. His verse is bright even in portraying details of life's gloominess, cheerful even in sadness. Without being cynical he makes fun of the most unfortunate situations, notes down ordinary and unimportant events, discretely remembers the forgotten trivia of his childhood, personifies objects and makes pictures come to life transforming them into some primordial biblical metaphor. His inspiration he moulds into verse that flows as "on its own" seemingly connected by spontaneous rhyme, thus leaving an impression of a witty and fanciful reflection of everyday themes. These are just some of the themes and linguistic and stylistic means by which Jakšić moulds his poetic experience of the world.

KEYWORDS*: *contemporary Čakavian poetry, Zlatan Jakšić

OTVARANJE PAKETA
Jedan pogled u čakavski kanconijer Zlatana Jakšića

Tonko Maroević
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti
Zagreb

UDK: 821.163.42-1.09 Jakšić, Z.
821.163.42'282-1.09 Jakšić, Z.
Referat sa znanstvenog skupa
Primljen: 22. 3. 2014.
Prihvaćen za tisak: 28. 12. 2014.

Pjesnički opus Zlatana Jakšića na prvi je pogled iznimno koherentan, sav ispisan „jezikom ditinjstva", zvučnom bračkom čakavštinom i bitno usredišten u zavičajna Selca, oko njezine pjace i okolnih polja, kamenoloma i zaselaka. Isto tako gotovo nikad pjesnika nije napuštala humorna žica, pa je i teške situacije i nesretne sudbine znao sagledati s neke nježne, sjetne ali nužno i smiješne strane. Rasponi evakuacije bliskoga mu „maloga starinskog svijeta" idu od autorove mladosti gotovo do današnjih dana, no vizura, optika ili perspektiva nužno sjenči napisano nekom nostalgičnom patinom, uokviruje iskazano dahom već daleke prošlosti, pozlaćuje zapamćeno mjerom „dugoga trajanja".

Jakšićev čakavski kanconijer nastajao je tokom čitavih pola stoljeća i okupljen je u knjigama što idu od „Zavitri i spjaže" (1958), „Snig na Braču" (1977) i „Vrime od škoja" (1988), pa sve do „Pivca na humaru" (2002). Dakle, za razliku od većine naših dijalektalnih klasika, koji su svoja vernakularna nadahnuća iscrpili praktički jednim jedinim ukoričenjem (primjerice: Balota, Gervais, Ljubić, Ivanišević, pa i Tonči Petrasov Marović), Jakšićev selački, braški „libar" ima više svezaka i više tematskih krugova, premda je put stjecanja veće vlastitosti bio postupan, logično određen jačanjem samosvijesti.

Zlatan Jakšić je postao zasluženo popularan autor, posebno u svojoj sredini, koju je zadužio nizovima sretno i nenadmašno fiksiranih karakterističnih likova i situacija, ambijenata i stanja. Iako čovjek iznimne kulture i naobrazbe, intelekta i intuicije, naizgled se sasvim srodio sa svojom priprostom, ali srdačnom mjesnom publikom. Tko je imao sreću čuti njegovo recitiranje, kazivanje na selačkoj pjaci, zapamtit će humornu, ili bolje: huncutsku histrionsku, ironičnu i autoironičnu intonaciju s kojom je manifestirao svoje poistovjećenje s okolinom. A kako je s vremenom Jakšić gotovo sasvim oslijepio, njegovi su nastupi zadobijali i dodatnu „pučku" komponentu, postajali kolektivnom manifestacijom u kojoj rapsod ili aed „onostranih prerogativa" (jer ne vidi ono neposredno dato nego ono

filtrirano egzistencijalnom nužnošću) svjedoči duh zajedništva, opjevava tradiciju koja konstituira određenu grupu.

Otišli smo s formulacijom predaleko, a htjeli smo samo kazati kako je Jakšićevo pjesništvo i subjektivno i objektivno mijenjalo svoj status i značenje. Započeo je, naravno, s određenom dokumentarnošću, faktičnošću, evidencijom, pa i s neskrivenom socijalnom notom, da bi se s vremenom sve više oslobodio zadanih koordinata izravne vezanosti s motivom. Ne prestajući biti lokalno ukorijenjen, a time i dalje naročito blizak povlaštenom selačkom auditoriju, zadobio je recepciju univerzalnijeg karaktera, opravdano prepoznat kao autentični tumač tipično mediteranskoga odnosa prema svijetu, podrugljivi zaljubljenik u društvo i ambijent oko sebe, odnosno zadivljeni promatrač i slušalac dosjetki i manguparija, snalažljivosti i lukavosti bližnjih (od kavadura do galanćera, od težaka do manovala, od prosjaka do redikula), od kojih većina ni sami sebe nisu shvaćali odveć ozbiljno.

Bitan korak u napredovanju prema zrelijem i osobnijem stavu načinio je Jakšić udaljavanjem od žanr-slike ili zaokružene sekvence („tranche du vie") prema širem, slobodnijem, razgranatijem građenju pjesme, prema slobodnijem ulančavanju inače gotovo disparatnih sastojaka. Nije to bio baš korak od lirike prema epici, ali jest uvećano uvažavanje narativnih, asocijativnih i aluzivnih tokova, a pogotovo težnja prema akumulaciji po sročnosti i zvučnosti, prema integraciji po afinitetima i po kontrastima. Glazbenom terminologijom ćemo kazati kako je započeo skercima i rondoima da bi se približio oblicima nalik sonatama ili čak simfonijama. A pritom ga je vodila živa kolokvijalna melodija i upravo neodoljiva sposobnost da rimom dovede u vezu i očekivane, uobičajene paralelizme i ostvari oslobađajuće dodire dotad nenaslućenih krajnosti.

Već je u svojoj prvoj zbirci Jakšić pokazao neke od svojih karakterističnih vrlina. Primjerice, u pjesmi „Jubav" poigrao se sinonimikom i aloglotskim elementima, pa čak i potpuno asemantičkim, glosolalijskim ili brojaničkim poštapalicama. Donosimo rječit ulomak:

...
pojubit,
bušit
daj ba,

privalit,
pokotušit
sorbulat,

poć ća (škapulat)
filat (popuzit, oprdekat),
pošpalangat.

...
Ava Marija...
misec maj...
(puc-daj).

...
Tri,
pa pet
pa sedan,
(Bog nin da raj!)
A ti ako ćeš dat, daj!

Ako je u ovoj pjesmi erotska motivacija vodila prema hermetičnosti, kriptičnosti, zavodljivoj dvosmislenosti, humor je došao na svoje u međusobnom potiranju prividnih istoznačnica, u sve većem snižavanju registra i definitivnom krajnjem odustajanju od svake čežnjivosti i ljuvenog nagovora. „Jubav" možemo uzeti kao primjer ironičnog deziluzionizma, kao minijaturu sagrađenu isključivo verbalnom i ritmičkom kombinatorikom. Drugu pjesmu iz prve zbirke uzimamo kao početni model grupiranja i gradiranja po motivskoj liniji. Naslovljena „Pegule" (a dosjetljivo u posveti adresirana: „za selaške petegule"), ta je kompozicija složena nizanjem raznih slučajeva nevolje i nezadovoljstva, u njoj su opjevani razni vidovi životnih situacija i odnosa zbog kojih se čovjek može osjećati nesretnim i posebno zakinutim. Gotovo čitava je vođena sustavnom enumeracijom tipičnih stavova, stoga je i sustavno obilježena anafornom upotrebom neodređene zamjenice „niko". Donosimo također par znakovitih katrena:

Malo je ko posve kuntenat,
judi su pegulani na razne načine:
u jednoga su možjani ka u tičice,
a drugi sliči na žabu iz kačine.

Niko je dižgracjan u jubavi,
niko u glavi jema črva,
nikoga po noći žena izgrize,
a nikoga po danu svekrva.

Nikoga uništi pusta đeložija,
nikoga pulitiške brige,
niko pati od titule i časti,
a niko na bubrige...

Uzeli smo ovu pjesmu kao primjer sve opuštenijeg i sve slobodnijeg Jakšićeva skladanja, organiziranja oblika mimo klasičnih zahtjeva očuvanja jedinstava (vremena, prostora, radnje). Naime, razvedeniji pjesnikovi radovi dobijali su tematsku okosnicu, čuvali su asocijativnu okomicu, no najčešće s dijakronim, atopičkim i vansižejnim sastojcima. Osim toga, umjesto prezentske i perfektske konkretnosti u pjesme se sve češće uvlači i kondicional. Primjerice, u pjesmi „Ćulak" početak je uvjetan: „Da od njega ni potriba/i da ni fali,/ne bidu ga izventali." U pjesmi „Meštral" jednako tako se odmah suočavamo sa željenim i slućenim aspektom: „Da liti nima bave u meštralu,/ubrzo bi vrag odni šalu,/kad ožeže zvizdan po feralu." Situacija sa „Šilokom" nije zapravo drukčija: "Da šiloko kad i kad ne rasfriška,/ne bi se zna ko je rebanbiška/ni ko je u što infiša/ni komu se tlak podiša."

Neslučajno smo naveli dvije pjesme iz, kažimo tako, meteorološkog ili godišnjedobnog ciklusa, a mogli smo se isto tako pozvati i na cjelinu „Brâški kalèndar", jer su to upravo mogući modeli organiziranja građe po skokovitom i često čak antitetičnom nizanju sastojaka.

ROMANIZMI U PRVOJ ZBIRCI POEZIJE ZLATANA JAKŠIĆA – *ZAVITRI I SPJAŽE* (1958.)

Valter Tomas
Odjel za talijanistiku
Sveučilište u Zadru
Marijana Fabijanić
Odjel za talijanistiku
Sveučilište u Zadru

UDK: 821.163.42-1.09 Jakšić, Z.:811.13
821.163.42'282-1.09 Jakšić, Z.:811.13
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 9. 4. 2014.
Prihvaćen za tisak: 2. 7. 2014.

Pjesničko stvaralaštvo Zlatana Jakšića na bračkoj čakavici potaknulo je autore na istraživanje leksičkih posuđenica romanskoga podrijetla u tom govoru nezaobilazno prisutnih. U ovom radu romanizmi ekscerpirani u stihovima prve Jakšićeve zbirke *Zavitri i spjaže* (1958.) bit će najprije podvrgnuti cjelovitoj lingvističkoj analizi metodologijom teorije jezika u kontaktu, a potom će se njihove aktualizacije u Jakšićevu figurativnom izričaju sagledati u svjetlu kognitivne lingvistike.

KLUČNE RIJEČI: ***Zlatan Jakšić, romanizmi, Zavitri i spjaže, lingivstička analiza***

Zlatan Jakšić[1], ugledni čakavski pjesnik, sastavio je četiri pjesničke zbirke na idiomu rodnih Selaca na otoku Braču. Prve stihove sabrane pod naslovom *Zavitri i spjaže* objavio je u Kninu 1958. godine u vlastitoj nakladi. I drugu zbirku *Snig na Braču i druge pisme* morao je tiskati u vlastitoj nakladi, u Šibeniku 1977. godine, iako su neki njegovi stihovi već tada bili svrstani među antologijska ostvarenja u *Novoj čakavskoj lirici,* izdanju Matice hrvatske u Zagrebu iz 1961. i *Korablji začinjavca* koju je tiskao Pododbor Matice hrvatske Rijeka 1969. godine. Treća i četvrta zbirka objelodanjene su kao publikacije zadarskih institucija: *Vrime od škoja* izdao je 1988. Književni centar u Zadru, a *Pivac na humaru* 2002. godine Ogranak Matice hrvatske u Zadru. Osim u spomenutim antologijama, odabrane Jakšićeve pjesme objavljene su još u *Suvremenom čakavskom pjesništvu zadarskog kruga*, izdanju zadarskog ogranka Matice hrvatske iz 1992. godine, u *Bračkim bašćinskim glasima*, koje je 1993. objavila Književna izdavačka zajednica „Tin Ujević" iz Splita, u zbirci *Maslinov*

[1] O životnom putu, znanstvenim i umjetničkim doprinosima te osobnosti Zlatana Jakšića v. Sesar 1997., Šimunović 2000., Lisac 2007., Tomas i Božić-Šejić 2013.

vijenac, gdje su tiskani radovi pjesnika nagrađenih na pjesničkim susretima *Croatia rediviva: ča, kaj, što – Baštinski dani*, u Selcima od 1991. do 1995. te u panorami suvremenoga čakavskog pjesništva zadarskoga kraja *Duga nad maslinama*, izdanju Matice Zadrana iz 2001. godine. Pored navedenih *Baštinskih dana*, čiji je prvi laureat, Jakšić je 2001. godine sudjelovao na pjesničkoj manifestaciji „Domaća rič" u Zadru.

Već se u prvoj zbirci, naslovljenoj *Zavitri i spjaže* izdvojio osebujnim stilom i istančanim humorom. Svaka od 28 pjesama je sadržajno i strukturno pažljivo osmišljena, skladna kompozicija. Jakšić niže stihove u tek naizgled opuštenom, mediteranski ležernom tonu, poput šaljivoga lokalnog komentatora s gitarom u ruci, koji bilježi dinamizam i pulsiranje života melodičnom selačkom čakavicom. Njegova skrb za harmoniju i stilsku dotjeranost ogleda se pažljivijim uvidom kako u strukture tako i u pojedine leksičke izbore. Redovito je pedantan, gotovo kao kroničar, dok prikazuje događanja i epizode iz svakodnevice otočana, primjerice u pjesmama „Jutro", „Snig na Braču", „Marenda u nediju", a nalik autoru drama u suptilnoj karakterizaciji likova, osobito u pjesmama „Želje", „Penzjoneri i kapot", „Perinac", „Stari Žura", „Pegule", „Paketi", „Srića".

U iščitavanju stihova Jakšićeva pjesničkog prvijenca, neprijeporne umjetničke vrijednosti i značenja za suvremenu čakavsku liriku, kao romaniste, zanimaju nas poglavito ostatci romansko-slavenskih jezičnih kontakata koje je on pažljivo skupljao na bračkim *spjažama* i sklonio ih u *zavitre* svojih stihova od bura i nevera, sadašnjih i nadasve onih budućih. Primjerice, kad god se javljaju motivi vezani uz rad u kamenolomu ili *po brãšku*, *u petradi*, počevši od prve pjesme koja je znakovito i opravdano bez naslova[2] jer opisuje muk, tišinu koja prethodi eksploziji u kamenolomu, pa do pjesama „Jutro u petradi", „Obid u petradi" i „Manoval", neizostavne su riječi aloglotskoga postanja, kao što su nazivi za kamen *škaja* i *ševura* te alate i pribor *čivire* i *trapanj*. Iako su navedeni leksemi romanskoga podrijetla, u lokalnom se govoru doživljavaju ravnopravnima *domaćoj riči* jer je njihov prijelaz u novi idiom ostvaren davno pa je izgubljen onaj prvotni osjećaj stranoga i neobičnoga koji prati pridošlice. Međutim, izvan čakavskoga ambijenta one su nerijetko nerazumljive ili nedovoljno jasne, pa ćemo radi razumijevanja i potpunijega doživljaja Jakšićevih stihova uvodno za neke od njih precizirati semantičku sliku do koje smo došli prvenstveno na temelju definicije samoga Autora iz maloga *Rječnika* na kraju zbirke i podataka iz *Rječnika bračkih čakavskih govora* Petra Šimunovića te navesti bližu i po potrebi (mogućnosti) daljnju etimologiju do koje smo došli

[2] Zlatan Jakšić, *Zavitri i spjaže*, „ ", vl. nakl., Knin, 1958., str. 7.

korištenjem relevantne etimološke i rječničke građe[3] a potom rasvijetliti njihovu uključenost u poetske figure.

Selačkoj imenici *ševura,* u Jakšićevu prijevodu „šljunak"[4], odgovara *savùra / ševùra* koju je zabilježio Šimunović u značenju „sitno kamenje" i „balast"[5]. Ishodište ovoga termina je lat. SĂBURRA, -AE, F. 'pijesak'[6] čiji su refleksi sačuvani u romanskim jezicima (npr. tal. *zavorra* 'pritega, sovrnja', fig. 'balast, suvišan teret'[7], dok tal. *sabbia* 'pijesak' potječe od lat. SĂBŬLUM, -I, N. „rena"[8], 'pijesak, pržina', kao i čak. *salbūn*[9]) i u čakavskim govorima na našoj obali: *śavùra* u Visu i Komiži „šljunak, šoder, tucanik", *sagûrna* u Nerezinama „brodski balast", „odbačeno kamenje" [10]. U stihovima „Bog je stvori buru / za nosit ševuru"[11] u pjesmi „Zavitar", Jaškić maestralno koristi semantičku višeslojnost naziva *ševura* ('sitno kamenje' → 'odbačeno kamenje' → 'suvišan teret, balast') i suglasje s ključnom riječi *bura*. Slika karakterističnoga vjetra koji čisti okoliš odnoseći i najsitnije, nepotrebne, suvišne čestice, uvertira je u prikaz raznolikosti i dinamičnosti insularnoga ambijanta sa sačuvanom simetričnošću odnosa i iskonskom, prvobitnom harmonijom u kojoj postoji prostor i vrijeme za sve: „Bog je stvori buru […] trupicu / za dicu // grezariju / za čeljad stariju // prag od konobe / za debele drobe // bubanice / za greze guzice"[12]. U ovim stihovima, kao u prethodnom primjeru *buru – ševuru*, evidentan je kriterij usklađenosti odabranih ključnih riječi na zvukovnoj i značenjskoj razini, pri čemu se oni aloglotskoga postanja ne razdvajaju od sveukupnoga čakavskoga leksičkog korpusa. Jakšić znalački koristi umanjenicu *trupȉca* ← *trûp* „komad debla"[13]

---

[3] Korištena djela navedena su u popisu literature. Pojedini su primjeri u ovom radu akcentuirani kao u korištenoj leksikografskoj građi.

[4] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 73.

[5] Petar Šimunović, *Rječnik bračkih čakavskih govora*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2009. U uvodnom dijelu rječnika nalazi se opsežna studija o čakavskim govorima otoka Brača (str. 11–57) s iscrpnim opisima fonetike i fonologije, morfologije i sintakse bračke čakavštine. Naglasni sustav sadrži tri akcenta: kratkosilazni, obilježen silinom (̏), dugosilazni, lomljen (̑), uzlazni (̌) (Šimunović, str. 31).

[6] Cesare Bione, *Vocabolario della lingua latina per le scuole italiane*, Carlo Signorelli, Milano, 1942.

[7] Mirko Deanović, Josip Jernej, *Talijansko hrvatski rječnik*, Školska knjiga, Zagreb, 2002.

[8] Cesare Bione, nav. dj.

[9] Petar Šimunović, nav. dj.

[10] Vojmir Vinja, *Jadranske etimologije – Jadranske dopune Skokovu etimologijskom rječniku*, knjiga III, Školska knjiga, 2004., Zagreb.

[11] Zlatan Jakšić, „Zavitar", nav. dj., str. 8.

[12] Isto.

[13] Petar Šimunović, nav. dj., str. 975.

uz imenicu *dica*, jer je mlađoj dobi primjeren predmet manjih dimenzija, kao i zbirnu vrijednost sufiksa *-arija* u slučaju im. *grezarija* namijenjenoj za *čeljad stariju*. Imenica *grazarija* „grubi neobrađeni predmeti"; „neobrađeno (odbačeno) kamenje u kamenolomu"[14] nastala je sekundarnom adaptacijom na morfološkoj razini pridjeva *grez* „sirov, neobrađen"[15] romanskoga podrijetla (< mlet. *grèẓo* „greggio, non rifinito, grosslano"[16]), prema tvorbenom modelu *drven* → *drvenarija, mlad* → *mlađarija* i sl. Daljnjim promišljanjem o ovim Jakšićevim stihovima uočava se autorova intencija povezivanja pojma *trupica* kao dijela stabla, koje ima svoje korijenje, deblo i grane, lišće, mladice i plodove s pripadnicima najmlađe generacije i *grezarija* 'kamen – obrađen djelomično'[17] sa starijom dobi koju nerijetko obilježava čvrstoća, ali i krutost, nefleksibilnost. Središnje značenje osnove *grez* 'koji je u prvobitnom stanju, neobrađen' stabilni je dio njezine semantičke strukture[18] od kojega mehanizmom razrade nastaju specifična semantička ostvarenja zabilježena u drugim čakavskim mjesnim govorima, npr. 'koji je ostavljen grub, hrapav', 'koji je grubo izrađen'[19], (o pijesku) 'krupan'[20]; (o brašnu) 'krupno mljeven'[21]. Etimologija riječi ukazuje na povezanost s pojmovima 'prirodan', 'običan' (usp. tal. *greggio* „di ciò che è allo stato naturale, che non ha subito puliture o lavorazioni", < vulg. lat. **gregiu(m)* „comune, ordinario"[22]). Navedeni primjeri su različita oprimjerenja elementa shematskoga koncepta 'prirodan', 'neobrađen', nastala mehanizmom razrade koji, kako pojašnjava Ida Raffaelli, „ističe određeni element *sheme* ili *shematskog koncepta* naglašavajući važnost jednog obilježja sheme za razumijevanje čitavog oprimjerenog koncepta"[23]. Očito je da je semantička razrada univerzalni princip koji vrijedi i za

[14] Petar Šimunović, nav. dj., str. 266.

[15] Isto.

[16] Luigi Miotto, *Il vocabolario del dialetto veneto-dalmata*, Edizione Lint, 1991, Trieste.

[17] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 70.

[18] Ida Raffaelli, „Neka načela ustroja polisemnih leksema", *Filologija*, 48, Zagreb, 2007., 135–172.

[19] „Ovi pod nisi dobro ostrugo, još je puno grez" (Ante Toni Valčić, *Rječnik govora otoka Ošljaka*, Matica hrvatska, Zadar, 2012., str. 61, s. v. *grȅz*).

[20] „Čȍviče, mȍraš imȁti za pȑvu rûku inkârta grêzi sabũn, s vĩn fĩnin trîba pȕno cimênta." (Božidar Šimunić, *Rječnik bibinjskoga govora*, Ogranak Matice hrvatske u Zadru, Zadar, 2013., str. 255.).

[21] *grêzo brašno* 'krupno mljeveno': „Vô brȁšno je grêzo, nêću ga kūpȉti." (Ante Tičić, *Rječnik govora mjesta Povljane*, Matica hrvatska Zadar, Zadar, 2004., str. 118.).

[22] Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Zanichelli, Bologna, 2008. (izdanje na CD-u), s.v. *greggio*.

[23] Ida Raffaelli, nav. dj., str. 141.

semantičke promjene aloglotskih leksema te i njega, osim proširenja metaforom i metonimijom, valja uzeti u razmatranje kod semantičkoga opisa posuđenica. Mehanizmom metaforičkoga proširenja nastalo je, primjerice, preneseno značenje pridjeva *grez* (o čovjeku) 'koji je grub, sirov, neuglađen, neotesan; prost' u ponašanju i ophođenju s drugima[24]. Jakšić će u nastavku pjesme „Zavitar" posegnuti za ovim pridjevom, ali ne koristi eksplicitno navedenu konvencionalnu metaforu, nego ga smješta kao atribut imenice *guzica* razradom obilježja 'neobrađen, grub', koji nije gladak i stvara originalnu pjesničku konstrukciju, vedroga i šaljivoga tona: „Bog je stvori […] bubanice / za greze guzice" [25]. U „Zavitru" je još i *štajun* [26] kojim Jakšić rezimira univerzalnu poruku o prolaznosti i o uzročno-posljedičnoj vezi između sklada i opstanka.

Za razliku od *ševure*, sitnog kamenja koje raznosi vjetar, *škaja*[27] je „oštri komad kamena". Termin je nastao od mletačkog modela *scagia de la piera* koji nalazimo u rječniku venecijanskog dijalekta Giuseppea Boeria pod natuknicom *scagia*: „*Scaglia, Scheggia, Sverza*: **Quei pezzuoli che si levano dai marmi o da altre pietre lavorando collo scalpello**" [28]. Luigi Miotto u mletačkim govorima u Dalmaciji bilježi *scàia* „ritaglio di pietra" [29]. Jakšić ga koristi za krhotine kamenja koje se tijekom obrade kamena odlamaju od većih gromada („I škaje letidu / ka repci / ujutro / na sve strane"[30]) pa ih radnici u kamenolomu poslije ručka skupljaju („Manovali kopaju mine, / išaju velike stine, / nosidu čivire / i traje / i posli obida tribidu škaje."[31]).

Romanizami su u bračkim mjesnim govorima brojni, što je razumljivo zbog povijesnih i zemljopisnih razloga, a njihova vrijednost je golema jer, kako kaže Petar Šimunović: „Brač nije imao grada kao drugi naši otoci […] pa ovdje grad s bilingvnim pučanstvom nije mogao biti posrednik ni prijenosnik romanskog leksika"[32].

---

[24] Ovo značenje zabilježeno je u brojnim čakavskim izvorima, npr. u bračkim čakavskim govorima (Petar Šimunović, nav. dj., str. 266.), u iškom govoru (Žarko Martinović, *Rječnik govora otoka Iža*, Gradska knjižnica Zadar, Zadar, 2005., str. 97.).

[25] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 8.

[26] Dobro poznati romanizam obrađen u etimološkim izvorima, Petar Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskog ili srpskog jezika*, knjiga III, JAZU, 1973., Zagreb, str. 324, s. v. *stačun*.

[27] Petar Skok, nav. dj., str. 398., s. v. *škàlj*.

[28] Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, ed. G. Cecchini, 1867, str. 613.

[29] Luigi Miotto, nav. dj., str. 179.

[30] Zlatan Jakšić, „Jutro u petradi", str. 26.

[31] Zlatan Jakšić, „Manoval", str. 28.

[32] Petar Šimunović, „Ogledi jezičnih osobina bračke čakavštine", *Narodna umjetnost,* vol. 11/12, br. 1, 1975., str. 502.

Najstarijem sloju leksema romanskoga podrijetla pripadaju dalmatoromanizmi, od kojih u Jakšićevim pjesmama, među ostalima susrećemo *platul*, naziv za dasku koju su žene koristile prilikom pranja rublja[33], nastao od govornoga ili vulgarnoga latinskog PLATTUS, koji potječe od grčkoga πλατύς (platýs) 'širok'[34], indoeuropskoga podrijetla. Šimunović za lik *plâtul* donosi dva značenja: "poklopac na kopanji" i „odar" [35], oba sadrže sem **'širok'**. Isti je inkorporiran u mlađem romanizmu *pijat* „tanjur" [36], koji je ušao u čakavske mjesne govore duž cijele naše obale iz mletačkoga *piato*[37]. Tom kasnijem sloju posuđenica romanskoga podrijetla pripadaju brojni nazivi iz kulinarske i kuhinjske terminologije kao npr. *nožamušćada* „oraščić (mirodija)" [38]. Termin nije zabilježen u Šimunovićevu *Rječniku bračkih čakavskih govora*. Vojmir Vinja ga obrađuje pod natuknicom *nôža* = 'mirisni oraščić (mirodija)', uz napomenu da se češće javlja *noža muškada* ili *noža muštarda*[39]. Sintagma nedvojbeno potječe od mletačkog *nosa mosciada* [40].

Nedvojbeni mletacizam je i imenica *čivire* = 'tralje za nošenje kamena'[41]. Formalno i semantički bliska je liku *cìvare* = 'drvena nosila za dvojicu' koji je prema mišljenju Petra Skoka nastao od mletačkoga *tsivera* / *ziviera* [42], a ovaj je uz francusko posredovanje potekao od lat. CĪBĀRĬUS = 'što pripada hrani', odakle se ekstenzijom razvilo značenje 'nosiljka na kojoj se nosi hrana'".[43] Vinja nije u potpunosti siguran u ispravnost ovoga objašnjenja za likove kao što su *cìvīre* = 'tralje, drvena nosila za kamenje i za drvenu građu' u Korčuli i *cvíre* = 'ručna nosila za prijenos građevnog materijala, posebno ovećeg kamenja' u Komiži jer nemaju sem 'hrana' nego označavaju nosiljku za kamen i građevni materijal.[44] I dok pitanje krajnje etimologije (*etimologia remota*) ostaje otvoreno za raspravu, ovdje svakako možemo onu bližu

[33] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 72.

[34] Petar Skok, nav. dj., vol. II.; Vojmir Vinja, nav. dj., vol. III.

[35] Šimunović 2009: 665.

[36] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 72.

[37] Mlet. *piato* (Giuseppe Boerio, nav. dj.) i tal. *piatto* potječu od govornog lat. **plattu(m)* (Cortelazzo, Zolli, CD).

[38] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 71.

[39] Vojmir Vinja, nav. dj., vol. II.

[40] Rosamani, nav. dj. str. 686. s. v. *nosa* „noce", 'orah' + mlet. *moscada* „Nome d'uva per lo più bianca ed anche nera, dolcissima, detta cosi per sapore che tien di moscado" (Giuseppe Boerio, nav. dj.).

[41] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 69.

[42] Giuseppe Boerio, nav. dj.

[43] Petar Skok, nav. dj., vol. I.

[44] Vojmir Vinja, nav. dj., vol. I.

(*etimologia proxima)* povezati s mletačkim *celièra* / *cilièra* / *civièra* = „Barella, Strumento fatto a somiglianza di Bara, per uso di trasportar sassi, terra o simili“[45] – u slobodnom prijevodu: '*nosila, naprava nalik nosiljci za prijevoz ili prijenos kamenja, zemlje i slično*'. Istoga su značenja i formalne varijante koje je Enrico Rosamani zabilježio u mletačkim govorima Istre i Kvarnera: *civera*, *civiera*[46], *siviera*[47] te *zivièra*[48]. Zadnji lik registriran je i u mletačkom govoru u Zadru[49].

Najmlađi su romanizmi posuđenice iz standardnoga talijanskog jezika. Učestale su u leksiku administracije, npr. *impjegat* = 'činovnik'[50] u Selcima na otoku Braču, *impjegôt* u Bolu na Braču i Nerežišćima[51], od talijanskoga *impiegato* = 'namještenik, činovnik, službenik'[52]. Ovaj primjer pokazuje da se mlađe posuđenice na semantičkom planu nerijetko poklapaju s modelom, a formalno od njega tek neznatno odstupaju, za razliku od najstarijih kod kojih se ponekad iz postojećih oblika tek nazire izvorište, kao i iz semantičke slike promijenjene nekim od procesa (metafora, metonimija i dr.).

Za razliku od najstarijih posuđenica kod kojih se ponekad iz postojećih oblika tek dade naslutiti izvorište, a semantički odstupaju od modela zbog promjene nekim od procesa (metafora, metonimija), kod mlađih je u formalnom pogledu opseg adaptacije manji, a na semantičkom se planu model i replika ponekad poklapaju. Takav je slučaj s posuđenicom *siguracija,* od mletačkog *sicuraziòn*[53], u standardnom talijanskom *assicurazione*[54] = 'osiguranje', koju Jakšić ne navodi u svom rječniku na kraju zbirke jer to vjerojatno nije smatrao potrebnim. Naime, obličjem je bliska ekvivalentu u hrvatskom standardnom jeziku, a značenje je transparentno iz konteksta, npr. u stihovima iz pjesme „Težak":

[45] Giuseppe Boerio, nav. dj., str.157.

[46] Enrico Rosamani, *Vocabolario giuliano*, Edizioni Lint Trieste, 1990.

[47] Isto.

[48] Isto.

[49] Luigi Miotto, nav. dj.

[50] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 70.

[51] Šimunović 2009: 295.

[52] Mirko Deanović, Josip Jernej, *Talijansko hrvatski rječnik*, Školska knjiga, Zagreb, 2002.; tal. *impiegato* potječe od fr. *employé* (Cortelazzo i Zolli, CD).

[53] Giuseppe Boerio, nav. dj.

[54] Tal. *assicurazione* sa značenjem „atto, effetto dell'assicurare o dell'assicurarsi" i „contratto con cui un assicuratore, dietro pagamento di un premio, si impegna a risarcire l'assicurato in caso di eventi avversi", potječe od govornog lat. **assecurare* ← *ad-* + *securus* 'siguran' (Cortelazzo i Zolli, CD).

> „A puno putih čejade / i u bolest upade, / pa triba uzimat likariju / i matune teplit / i svaki dan hodit na bikariju / a to je velika dižgracija, / jer težak teško dojde do šolad / i za nje ne važi **Siguracija**."[55]

i u pjesmi „Paketi":

> „Muški na poštu gredu, / samo kad ni koja particela u redu, / kad vaja **platit siguraciju**, / ili na vino daciju / i tomu slično / ča se prima „Na ruke i lično,"/ i ča može uzdrmat nerve, / ka poziv od rezerve."[56]

Od riječi nedovoljno rasvijetljene etimologije navodimo imenicu *bija* koja označava 'komad posječenog drva' prema Jakšićevoj definiciji [57], odnosno 'cjepanicu za ogrjev' prema Šimunovićevu opisu [58]. Susrećemo je u pjesmi „Snig na Braču":

> „Snig pada. / Na pijaci pas zavije, / niko se u kući ne umije, / samo se oganj loži / i išću debele bije"[59]

i „Manoval":

> „A od nedije / manovali-nevoje / gredu u poje / za usić dvi bije, / ubrat za kozu kića, / istuć dva hrepčića / i napojit tovarčića" [60].

Formalno i semantički lema je bliska liku *bilja* = 'cjepanica' zabilježenom u rječnicima Mikalje, Della Belle i Stullija, a istovjetna liku *bija* = 'cjepanica, velik komad drva' u Korčuli koju Vojmir Vinja smatra starim prežitkom iz keltskoga *BILIA, odnosno izvođenje iz toga pretpostavljenoga, ali nepotvrđenoga keltskog leksema drži fonetski, semantički i prostorno opravdanim. U prilog tezi o keltskoj osnovi Vinja navodi sljedeće argumente: prisutnost na galoromanskom prostoru (franc. *bille* 'trupac posječenog drveta', u Pijemontu *bia* 'panj'), nepostojanje potvrda u talijanskim dijalektima koji su „najčešće vrelo za čakavsku i uopće našu primorsku aloglotiju" te činjenicu da kod nas *bilja* „prvotno pripada neprimorskom leksiku" [61]. Prema njegovu mišljenju, lema je značajna za

[55] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 33–34.

[56] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 48.

[57] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 69.

[58] Petar Šimunović, nav. dj.

[59] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 24.

[60] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 26.

[61] Vojmir Vinja, nav. dj., vol. I.

romansku etimologiju jer kao potvrda nastavljanja keltske osnove u našim krajevima, pomaže rasvjetljavanju postanja rumunjske *bilă* = 'panj, greda', odnosno omogućuje povezivanje oblika prisutnih na prostoru zapadne Romanije s onima u istočnom dijelu.[62]

U našem istraživanju utvrđivanje jezičnih elemenata u selačkoj čakavici preuzetih iz nekoga romanskog izvora i njihove etimologije, kao u navedenim primjerima, polazište je za daljnju analizu u kojoj se na temelju teorije jezika u kontaktu na svim jezičnim razinama razmatra prilagodba stranoga elementa sustavu koji ga je usvojio. Posuđenice prirasle za tkivo jezika primatelja s vremenom poprimaju njegove osobitosti. U fazi primarne adaptacije, na fonološkoj razini može doći do niza glasovnih promjena koje variraju od zamjene pojedinih fonema prisutnih u modelu drugima (npr. *o* < *u* u *tunat* 'pun mjesec'[63] od mletačkoga *tondo de la luna*[64]) do ispuštanja ili dodavanja pojedinih glasova (npr. *u-* u *umendula* 'badem'[65] od mletačkog *màndola*[66]).

Na morfološkoj razini, uočava se sačuvani strani sufiks, npr. *-aza* u *kanavaca* = 'krpa'[67] i *-in* u *provin* = 'termometar'[68]. Prva posuđenica je replika mletačkoga *canavaza*[69], a druga mletačkoga *provin da aquavita*[70]. Adaptacija se očituje u mijenjanju stranoga vezanog morfema domaćim, npr. prefiks ***na-*** susrećemo na mjestu romanskoga prefiksa ***in-*** u: *nasupat se* 'nakvasiti se'[71] od mletačkoga *inzumbàr-se*[72] ili talijanskoga *inzuppare*. Ponekad se domaći prefiks dodaje inojezičnom glagolu za izražavanje svršenoga glagolskog vida, npr. ***iz-*** u *izdurat* „izdržati"[73] od mletačkog *duràr*[74] ili talijanskog *durare*[75]. Prefiksaciju prati semantička promjena,

---

[62] Isto.

[63] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 73.

[64] Giuseppe Boerio, nav. dj.

[65] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 73.

[66] Giuseppe Boerio, nav. dj.

[67] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 70.

[68] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 72.

[69] *canavàza* 1. „straccio di cuccina"; 2. „uomo ridotto ad uno straccio" (Luigi Miotto, nav. dj.).

[70] PROVIN DA AQUAVITA „*Aareometro*. Piccolo strumento graduato, il quale immerso in un fluido, serve a denotarne la specifica gravità: se ne servono i Distillatori per conoscere la qualità dell'acquavite, la quale è tanto più specificamente leggiera, quanto più è pura di parti eterogenee od acquose." (Giuseppe Boerio, nav. dj.)

[71] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 71.

[72] Luigi Miotto, nav. dj.

[73] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 70.

[74] Giuseppe Boerio, nav. dj.

[75] tal. *durare* intr. „conservarsi, mantenersi, resistere", „andare per le lunghe", „perseverare, insistere, ostinarsi"; v. tr. „sopportare, sostenere" (Cortelazzo i Zolli, *cd*), odnosno 'zadržati se', 'trajati', 'izdržati', podnijeti'.

odnosno stvaranje novoga značenja. Prefiks ***po-*** u glagolskim izvedenicama obično označava „da se radnja izvršila u maloj mjeri, da je trajala neko vrijeme, ili da se izvršio početni dio radnje"[76]. To je osobito vidljivo u primjeru koji Šimunović bilježi pod natuknicom *pošpalaŋgȁt* 'posrnuti' iz Pučišća:

„Nĩ tȍ nĩšta, mãlo je pošpalaŋgô, tolĩko da mi zamãže ȍči."[77]

U potvrdi iz Visa *pośpalângat* 'pokliznuti se i pasti na leđa', iz Vinjinih *Jadranskih etimologija*, sačuvan je temeljni sem 'leđa', čime se pored formalne strane, argumentira izvođenje iz mletačkog *spala* 'rame'[78], ali se pomišlja i na kontaminaciju s mletačkim glagolom *spalancare* 'širom otvoriti'[79]. Značenje 'nestati, pobjeći'[80] koje glagol *pošpalangat* ima kod Jakšića moglo bi biti vezano za poimanje bježanja kao okretanja leđa od koga[81]. Ova se argumentacija naslanja na kognitivni pristup koji u tumačenju jezika, uključujući semantičke promjene, uzima u obzir ljudsko percipiranje vlastitoga tijela i okoline.

Tvorbenu aktivnost romanizama pokazuje imenica *banda* preuzeta od mletačkoga *banda* 'banda, fianco, lato'[82]. U čakavskim mjesnim govorima duž cijele obale upotrebljava se u općenitom značenju 'strana' ili u značenjskim nijansama 'strana svijeta', 'strana tijela' a često i kao termin brodogradnje, brodarstva i moreplovstva, gdje označava stranu, odnosno bok broda[83]. U fazi primarne adaptacije najčešće ne doživljava veće promjene i ne odstupa uvelike od mletačkoga modela, dok u fazi sekundarne adaptacije sudjeluje u stvaranju novih oblika i značenja prefiksacijom (npr. *pribanda* = 'sa strane'[84]) i u tvorbi složenica (npr. hibridna složenica *bandogledat* = 'krivo gledati'[85]).

Stilski učinak pojedinoga romanizma pojačava se nabrajanjem više varijanti istoga leksema, npr. u pjesmi „Jubav": „Đardin, / Žardin, / Jardin"[86]

---

[76] Lelija Sočanac, *Hrvatsko-talijanski jezični dodiri*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 2004., str. 185.

[77] Petar Šimunović 2009: 717.

[78] U bračkim čakavskim govorima *špāla* 'rame, pleća' (Petar Šimunović 2009: 935–36).

[79] Vojmir Vinja, nav. dj., vol. III.

[80] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 72.

[81] tal. volgere le spalle 'fuggire' (http://lessicografia.it, s. v. spalla); *voltare le spalle a qualcuno* 'voltargli la schiena, per andarsene o per mostrare di volersi occupare d'altro, talvolta con intenzione di offesa' (http:// treccani.it).

[82] Giuseppe Boerio, nav. dj.

[83] Goran Filipi je rekonstruirao dijakronijski slijed semantičkoga razvoja: got. *bandvja* 'znak' → 'zastava' → 'mjesto, strana gdje stoji zastava' → 'strana općenito' → 'strana broda'; vidi: *Betinska brodogradnja – etimologijski rječnik pučkog nazivlja*, Županijski muzej, Šibenik, 1997.

[84] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 72.

[85] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 69.

[86] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 57.

ili pak kumulacijom više leksema aloglotskoga postanja pri čemu onaj posljednji ostvaruje najintenzivniji učinak, kao što je to slučaj glagola *agvantat* 'zgrabiti'[87] < tal. *agguantare* „afferare con forza"[88]. Njime završava niz započet Marulićevskim *zdatat* 'sastaviti'[89] u stihovima pjesme „Paketi":

> „I ona koja zna vako lipo zdatat / i adatat, / kantat, / načantrat, / i natantat / – mora i paket, kad dojde, / prva agvantat."[90]

Ova stilska figura obilježje je i pučkih priča koje se prenose usmenom predajom, kako je zabilježio je Joško Božanić u Komiži.[91] Njome se redovito naglašava dinamičnost i intenzitet, brojnost i raznosvrsnost radnji, a u navedenim Jakšićevim stihovima iteracijom glagola koji izražavaju aktivnosti i umjeća žene implicira se njezina izvrsnost.

Jakšićeva inovativnost ogleda se, između ostaloga, u novom neočekivanom kombiniranju leksema. Briga za postizanje stilskih učinaka pažljivim odabirom leksema osobito je uočljiva ako se promotre korekcije teksta samoga Autora. U pjesmi „Želje" pored inverzije dviju strofa i preinaka veznika (*pa* umjesto prvotnog *a,* dodavanje rastavnoga veznika *a*), u novoj je verziji domaći neutralni glagol *mislidu* zamijenjen aloglotskim *štroligadu*, koji označava specifičnu misaonu radnju: 'pretkazati, predvidjeti budućnost'[92]. Ovaj je denominal Petar Skok objasnio pod natuknicom *astrolog*, a Vinja nadopunjava potvrdama iz Boke: *štrolȉga* = 'gatanje', Labina *štròliga* = 'gatara', *štroligívat* = 'gatati, pretkazivati', Suska *štrolikàt* = 'gatati' i dr.[93] U mletačkom mu je ekvivalent *strolegàr* = 'Predir l'avvenire' (Boerio, 716). Lemu je zabilježio Rosamani u dvije varijante: *strolegar* i *stroligar*[94]. Registrirana je u Miottovu rječniku, i to kao: *strolegàr* = 'farneticare, almanaccare, congetturare'[95]. Evo starije verzije Jakšićevih stihova:

---

[87] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 69; *agvantàt* pf va „ugrabiti, dohvatiti, šćepati" (Petar Šimunović 2009: 80).

[88] Cortelazzo i Zolli, CD; usp. bez afereze mlet. *guantàr* '*Agguantare; Abbrancare*' (Giuseppe Boerio, nav. dj., str. 319).

[89] Definicija prema Jakšić, nav. dj., str. 73. Romanizam je temeljito obrađen u Valentin Putanec, „Prilog za proučavanje aloglotema u hrvatskom ili srpskom jeziku: Marulićev hapaks *datati = zdatati* kao romanizam", *Zbornik u čast Petra Skoka o stotoj obljetnici rođenja* (1881-1956), Djela JAZU, knjiga 59, Zagreb, 1985, 409–414.

[90] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 48.

[91] Joško Božanić, *Lingua halieutica. Ribarski jezik Komiže*, Književni krug Split, 2011., str. 17.

[92] Petar Šimunović 2009: 944.

[93] Vojmir Vinja, nav. dj., vol. III.

[94] Enrico Rosamani, nav. dj.

[95] Luigi Miotto, nav. dj.

> „Bračani mislidu: / kako bi moglo bit plača, / kad poludi vejača / i bura uništi cvit / (i kako naopako gre svit). // A Vlasi mislidu: / kako je lipo od umendule cviće, / i kako su Bračani judi od sriće / i kako ćedu bez muke napunit vriće."

U ispravljenoj varijanti čitamo:

> „Pa Vlasi mislidu: / kako je lipo od umendule cviće, / i kako su Bračani judi od sriće / i kako ćedu bez muke napunit vriće. // A Bračani štroligadu: / kako bi moglo bit plača, / kad poludi vejača / i bura uništi cvit/ (i kako naopako gre svit)."[96]

Zaključno, romanizmi u zbirci pjesama *Zavitri i spjaže* vrijedne su potvrde romansko–slavenskih jezičnih dodira na našoj obali. Neki od njih rijetko su zabilježeni ili nedovoljno rasvijetljeni, pa smo se osvrnuli na njihovo izvorište, odnos s modelom i značenje. U pravilu čuvaju osnovno značenje, ali ih Jakšić orginalno smješta u svoje stihove ne samo radi postizanja zvučnih efekata već i radi asocijativnih veza koje njihova uporaba omogućava u interpretaciji teksta, npr. u pjesmi "Manoval" koristi termin *impjegat* („Njihove žene činu lušiju […] u impjegatih i ostalih legatih od mista."[97]), a u pjesmi „Paketi" *činovnik* („Na pošti sve krešendo teče:/ pošćer začepi uši,/ a činovnik uteče"[98]).

Jakšićev pjesnički prvorođenac *Zavitri i spjaže* svjedoči osebujnost i bogatstvo selačke čakavice. Leksemi romanskoga podrijetla brojni su i ustaljeni u čakavskoj govornoj sredini te je poznavanje njihova značenja pa i etimologije značajno za razumijevanje pjesničke poruke i sveukupan doživljaj Jašićevih stihova. Adaptacije i tvorbena aktivnost romanizama potvrđuju njihovu sraštenost u lokalni govor, a njihovo inkorporiranje u inovativne kontekste Jakšićevo pjesničko umijeće.

U uvjerenju da će Jakšićevi stihovi i ubuduće zagrijavati i čitatelje i znanstvenike raznih profila ovaj rad završavamo primjerom romanizama ugrađenih u pjesničku metaforu u „Domaćoj filozofiji" po Jakšiću:

„A čovik je **provin** u kotlu rakije: / **bala** i poskakuje / dokle ga iz **dešota** grije." [99]

---

[96] 3. srpnja 2006. zapisano je: „ovu varijantu ćemo poslati Davoru za „Redivivu". *Croatia Rediviva* je književna tribina koja se održava u Selcima od 1991. godine. Jakšić je jedan od njezinih osnivača i „prvi pjesnik ovjenčan njezinim maslinovim vijencem" (Josip Lisac 2007: 422).

[97] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 26.

[98] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 51.

[99] Zlatan Jakšić, nav. dj., str. 38.

Dodatak 1: Abecedni popis romanizama u prvoj zbirci poezije Zlatana Jakšića – *Zavitri i spjaže* (1958.)

1. ***adatat*** – prilagoditi („Paketi", 48)
2. ***afanat*** – malaksati („Težak", 34)
3. ***agvantat*** – zgrabiti, ščepati („Paketi", 48)
4. ***alegrija*** – veselje („Koza", 11)
5. ***aprešat*** – približiti („Put u šufit", 41)
6. ***areloj*** – sat („Penzjoneri i kapot", 14)
7. ***arija*** – zrak („Težak", 35; "Put u šufit", 40)
8. ***armat*** – opremiti; učvrstiti (krevet) („Snig na Braču", 24)
9. ***badat*** – mariti (za koga, što) („Paketi", 49)
10. ***bakalar*** – vrsta ribe („Domaća filozofija", 39)
11. ***balanca*** – vaga („Težak", 33, 35)
12. ***balat*** –plesati („Domaća filozofija", 38)
13. ***balota*** – boća („Snig na Braču", 25)
14. ***barabanat*** – lupati, tući („Težak", 34)
15. ***barataš*** – trgovac konjima i mazgama („Kršćani", 45)
16. ***baril*** – vrsta bačve („Paketi", 47)
17. ***batišta*** – krstitelj („Pegule", 43)
18. ***batoška*** – svađa („Kršćani", 44)
19. ***bavul*** – kovčeg („Snig na Braču", 24)
20. ***berekin*** – nestašna osoba („Stari Žura", 16)
21. ***beštija*** – životinja („Kršćani", 46)
22. ***beštimati*** – psovati („Kršćani", 46)
23. ***beštimnja*** – psovka („Kršćani", 44, 46)
24. ***bevanda*** – vrsta pića, vino s vodom („Stari Žura", 17)
25. ***bija*** – cjepanica, komad posječenoga drva („Snig na Braču", 24; „Manoval", 28)
26. ***bikarija*** – mesnica („Težak", 33)
27. ***blitva*** – blitva („Stari Žura", 16)
28. ***bocun*** – vrsta staklene posude; veća boca („Marenda u nediju", 36)
29. ***bokun*** – komad („Pegule", 42; „Kaštig", 66)
30. ***botun*** – dugme, gumb („Lumbrela", 10; „Penzjoneri i kapot", 14)
31. ***branče*** – grkljan („Paketi", 52)
32. ***bronzin*** – vrsta lonca („Marenda u nediju", 36)
33. ***brsata*** – pokvareno vino („Marenda u nediju", 36)
34. ***buganac*** – oteklina („Težak", 33)
35. ***bul*** – marka („Domaća filozofija", 39)
36. ***bulin*** – najmanja boća („Put u šufit", 41)
37. ***buža*** – rupa („Put u šufit", 40)
38. ***ciment*** – vrsta građevinskog materijala („Gomila", 30)
39. ***cukar*** – šećer („Domaća filozofija", 38)
40. ***čivire*** – nosila („Manoval", 28)
41. ***ćapat*** – uhvatiti, uloviti („Put u šufit", 40)
42. ***ćika*** – opušak („Pegule", 43)
43. ***dacija*** – trošarina, carina („Paketi", 48)
44. ***deboto*** – skoro („Snig na Braču", 23, 25)
45. ***delikan*** – profinjen („Domaća filozofija", 39)
46. ***deštrigat*** – raznijeti, razdijeliti („Paketi", 53)
47. ***deventat*** – postati („Stari Žura", 16)
48. ***dimijana*** – vrsta posude za vino, demižana, pletenka („Kršćani", 45, 46)
49. ***dižgracija*** – nesreća, nevolja, nedaća („Manoval", 29; „Težak", 34; „Marenda u nediju", 37)
50. ***dižgracjan*** – koji je unesrećen, u nevolji („Pegule", 42)
51. ***dižgracjun*** –velika nevolja („Težak", 34)
52. ***duperat*** – koristiti, upotrebljavati („Stari Žura", 17; „Gomila", 31)
53. ***đardin*** – vrt („Jubav", 57)
54. ***đeložija*** – ljubomora („Pegule", 42)
55. ***fameja*** – obitelj („Paketi", 47)
56. ***feta*** – komad, odrezak („Koza", 11; „Marenda u nediju", 36)
57. ***filat*** – otići žurno; pobjeći („Jubav", 57)
58. ***fit*** – najam („Put u šufit", 41)
59. ***fjera*** – sajam („Kršćani", 45)
60. ***forca*** – snaga („Domaća filozofija", 38)
61. ***fortica*** – utvrda („Gomila", 30)

62. ***fremat* (*fermat*)** – zaustaviti („Koza", 11; „Težak", 33)
63. ***friški*** – svježi („Put u šufit", 40)
64. ***frketa*** – ukosnica („Paketi", 53)
65. ***fundamenat*** – temelj (Gomila", 30)
66. ***galanćer*** – trgovac galanterijskom robom („Galanćeri", 19)
67. ***gobav*** – pogrbljen („Lumbrela", 10; "Pegule", 43)
68. ***gradele*** – rešetkasta podloga za pečenje mesa („Paketi", 47)
69. ***grez*** – sirov, neobrađen, grub („Zavitar", 8)
70. ***grezarija*** – grubi, neobrađeni kamen („Zavitar", 8)
71. ***guloz*** – pohlepan („Domaća filozofija", 39)
72. ***gustirna*** – cisterna („Jutro", 9)
73. ***gvaca*** – guša („Kaštig", 66)
74. ***impjegat*** – službenik („Manoval", 28)
75. ***intrada*** – urod („Paketi", 48)
76. ***išat*** – (po)dignuti („Manoval", 28; „Put u šufit", 41)
77. ***izdešota*** – odozdo („Domaća filozofija", 38)
78. ***izdurat*** – izdržati („Put u šufit", 41)
79. ***izventat*** – izumiti („Stari Žura", 16; „Ćulak", 61)
80. ***jaketa*** – odjevni predmet, jakna („Snig na Braču", 24)
81. ***kaca*** – vrsta drvene posude, badanj („Kršćani", 45)
82. ***kadena*** – lanac („Penzjoneri i kapot", 14)
83. ***kal*** – žulj („Pegule", 42)
84. ***kala*** – ulica („Perinac", 15)
85. ***kalada*** – naoblaka, spuštanje oblaka („Težak", 34)
86. ***kalcete*** – čarape („Jutro", 9; „Domaća filozofija", 39)
87. ***kanavaca*** – krpa („Paketi", 52; „Kaštig", 66)
88. ***kandela*** – svijeća („Kršćani", 44)
89. ***Kandelora*** – katolički blagdan Svijećnica („Snig na Braču", 23)
90. ***kandilir*** – svijećnjak („Kršćani", 44)
91. ***kanpanel*** – zvonik („Jutro", 9)
92. ***kantat*** – pjevati („Paketi", 48)
93. ***kantun*** – ugao („Perinac", 15)
94. ***kapot*** – kaput („Penzjoneri i kapot", 14; „Snig na Braču", 24)
95. ***kapula*** – crveni luk („Put u šufit", 41)
96. ***karitad*** – milodar („Paketi", 48)
97. ***karonja*** – pokvarenjak („Domaća filozofija", 38)
98. ***karta*** – papir („Paketi", 51)
99. ***kašeta*** – sanduk („Kaštig", 66)
100. ***kaštig*** – kazna („Kaštig", 66)
101. ***kauštika*** – natrijeva lužina („Galanćeri", 19)
102. ***konoba*** – prostorija u prizemlju u kojoj se obično čuvaju vino, ulje i dr. namirnice i odlažu predmeti za njihovu pripremu i pohranu („Zavitar", 8; „Kršćani", 45)
103. ***kotoraka*** – otvor za ulaz u šufit („Put u šufit", 40)
104. ***krakun*** – zasun („Jutro", 9)
105. ***krešendo*** – čija dinamika ima uzlaznu putanju („Paketi", 51)
106. ***krešiti*** – rasti („Težak", 33)
107. ***krocula*** – štaka („Pegule", 42)
108. ***kuntenat*** – zadovoljan („Pegule", 42, 43)
109. ***kupa*** – boja u talijanskim kartama („Paketi", 52)
110. ***kuraj*** – hrabrost („Put u šufit", 41)
111. ***kuražan*** – hrabar („Paketi", 50)
112. ***kužina*** – kuhinja („Jutro", 9; „Jutro u petradi", 26; „Paketi", 47)
113. ***kvartin*** – četvrt litre („Paketi", 51)
114. ***lancun*** – plahta („Perinac", 15)
115. ***legat*** – opunomoćeni predstavnik („Manoval", 28)
116. ***leši*** – kuhan („Pegule", 42)
117. ***libar*** – knjiga („Težak", 33)
118. ***lumbrela*** – kišobran („Lumbrela", 10)
119. ***luminarij*** – otvor, prozorčić na krovu („Put u šufit", 40)
120. ***lušija*** – voda u kojoj je prokuhan pepeo za pranje rublja („Manoval", 28)
121. ***manoval*** – fizički radnik („Manoval", 28)
122. ***maravan*** – loše vino („Marenda u nediju", 36)

123. ***marenda*** – međuobrok, obično između doručka i ručka („Marenda u nediju", 36)
124. ***marendin*** – lagana marenda („Marenda u nediju", 36)
125. ***maškin*** – vrsta alata za kopanje, trnokop („Manoval", 28)
126. ***maškinadura*** – kopanje, krčenje maškinom („Gomila", 30)
127. ***maštil*** – vrsta drvene posude („Paketi", 47)
128. ***matun*** – cigla („Težak", 33)
129. ***mulete*** – vrsta žarača („Paketi", 52)
130. ***naftalina*** – naftalin („Snig na Braču", 24)
131. ***napa*** – pokrov iznad ognjišta kroz koji se dim odvodi u dimnjak („Jutro u petradi", 26)
132. ***nasupat se*** – namočiti se („Težak", 33)
133. ***navigacija*** – putovanje („Put u šufit", 40)
134. ***neduperan*** – nekorišten („Lumbrela", 10)
135. ***nijanki*** – niti („Želje", 12)
136. ***nona*** – baka („Srića", 65)
137. ***nonić*** – djedica („Srića", 65)
138. ***nono*** – djed („Srića", 65)
139. ***novitada*** – novost („Obid u petradi", 27)
140. ***nožamušćada*** – muškatni oraščić („Domaća filozofija", 39)
141. ***obadat se*** – zapaziti („Paketi", 47)
142. ***očali*** – naočale („Pegule", 42)
143. ***parićat se*** – spremiti se („Obid u petradi", 27)
144. ***parićavanje*** – pripremanje, opremanje („Snig na Braču", 23)
145. ***parit*** – izgledati („Stari Žura", 16)
146. ***particela*** – čestica zemlje, parcela („Paketi", 47)
147. ***partit*** – krenuti („Paketi", 51)
148. ***pegula*** – pehist, baksuz („Pegule", 42)
149. ***pegulan*** – kojega prati nesreća („Pegule", 42, 43)
150. ***peškarija*** – ribarnica („Perinac", 15)
151. ***petrada*** – kamenolom (***, 7; „Jutro u petradi", 26; „Obid u petradi", 27)
152. ***pijaca*** – trg („Perinac", 15)
153. ***piket*** – mlat s dva šiljka („Jutro u petradi", 26)
154. ***pinku*** – malo („Penzjoneri i kapot", 14)
155. ***piturat*** – obojati („Ćulak", 61)
156. ***piz*** – teret („Težak", 33)
157. ***pjanteren*** – prizemlje („Put u šufit", 40)
158. ***plana*** – unutrašnja strana krova („Jutro u petradi", 26)
159. ***platul*** – daska za pranje rublja („Paketi", 47)
160. ***ploka*** – kamena ploča u stupicama za ptice („Gomila", 31)
161. ***polpete*** – vrsta jela, kosani odrezak („Paketi", 52)
162. ***ponistra*** – prozor („Snig na Braču", 23)
163. ***pošpalangat*** – pobjeći („Jubav", 57)
164. ***pot*** – vrsta posude („Marenda u nediju", 36; „Kršćani", 45)
165. ***pripizat*** – prevagnuti („Težak", 35)
166. ***priša*** – žurba („Koza", 11; „Kaštig", 66)
167. ***propja, -o*** – upravo, baš („Težak", 34)
168. ***prošek*** – vrsta alkoholnog pića („Marenda u nediju", 36)
169. ***provin*** – sprava za mjerenje jakosti alkohola („Domaća filozofija", 38)
170. ***pulenta*** – palenta, jelo od kukuruznog brašna („Pegule", 42)
171. ***punat*** – bod („Put u šufit", 41)
172. ***raca*** – rasa („Paketi", 52)
173. ***rebandit*** – podjetinjiti („Koza", 11)
174. ***relikuja*** – relikvija („Kršćani", 44)
175. ***remina*** – posuda za jedan obrok („Obid u petradi", 27)
176. ***roketa*** – raketa („Težak", 34)
177. ***ruvinat*** – oštetiti („Gomila", 32)
178. ***ruzinav*** – hrđav („Kaštig", 66)
179. ***saket*** – vreća („Paketi", 47)
180. ***sapun*** – sapun („Galanćeri", 19)
181. ***sić*** – vrsta posude, vjedro („Jutro", 9; „Put u šufit", 40; „Paketi", 47)
182. ***siguracija*** – osiguranje („Težak", 34; „Paketi", 48)
183. ***skale*** – stepenice („Jutro", 9; „Perinac", 15)
184. ***sorbulat*** – skuhati („Jubav", 57)

185. ***spiza*** – namirnice, hrana („Težak", 33)
186. ***spjaža*** – čistina (u naslovu zbirke)
187. ***šenca škerci*** – bez šale („Obid u petradi", 27)
188. ***šenpija*** – budalaš („Paketi", 50; „Ćulak", 61)
189. ***šešula*** – vrsta lopatice („Kršćani", 45)
190. ***ševura*** – najsitnije kamenje („Zavitar", 8)
191. ***šijatika*** – išijas („Kršćani", 44)
192. ***šjalin*** – ženski šal („Snig na Braču", 24)
193. ***šjalpa*** – muška marama („Lumbrela", 10; „Marenda u nediju", 36)
194. ***škaja*** – sitno kamenje („Jutro u petradi", 26; „Manoval", 28; „Padanje ćulka", 63)
195. ***škapulat se*** – spasiti se („Jubav", 57)
196. ***škatula*** – kutija („Domaća filozofija", 38)
197. ***škina*** – leđa („Lumbrela", 10; „Stari Žura", 16; „Gomila", 30)
198. ***škoj*** – otok („Galanćeri", 19)
199. ***škota*** u sintagmi ***doć pod škotu*** – doći pod ruku („Kršćani", 45)
200. ***šoldi*** – novac („Težak", 34)
201. ***šora*** – gospođa („Manoval", 28)
202. ***špada*** – boja u talijanskim kartama („Paketi", 52)
203. ***špag*** – konop („Gomila", 30)
204. ***španjulet*** – cigareta („Jutro", 9)
205. ***štacija*** – stanica („Put u šufit", 40)
206. ***štajun*** – godišnje doma („Zavitar", 8; „Težak", 34)
207. ***šterika*** – svijeća („Domaća filozofija", 39)
208. ***štrada*** – cesta („Domaća filozofija", 39)
209. ***štravagan*** – ekstravagantan („Lumbrela", 10)
210. ***štroligati*** – proricati („Želje", 12)
211. ***štumak*** – trbuh („Paketi", 52)
212. ***šufit*** – potkrovlje, tavan („Put u šufit", 40, 41; „Kaštig", 66)
213. ***šumpreš*** – pegla („Pegule", 42)
214. ***šuština*** – vrsta učvrsnice za zakopčavanje („Lumbrela", 10)
215. ***šušurat*** – šaptati, šuškati („Obid u petradi", 27)
216. ***tabak*** – duhan („Obid u petradi", 27; „Domaća filozofija", 38)
217. ***teća*** – zdjela („Jutro", 9; „Jutro u petradi", 26)
218. ***timbrat*** – pečatirati („Paketi", 52)
219. ***tirake*** – tregeri („Lumbrela", 10)
220. ***torac*** – baklja; debela svijeća („Domaća filozofija", 38)
221. ***traje*** – nosila („Manoval", 28)
222. ***trajina*** – vrsta uzice („Galanćeri", 19; „Gomila", 30)
223. ***trapanj*** – poluga, šipka koja se koristi u kamenolomu („Manoval", 28)
224. ***trapula*** – mišolovka („Kaštig", 66)
225. ***travesa*** – pregača („Jutro u petradi", 26)
226. ***trija*** – trlja („Perinac", 15)
227. ***trtajun*** – vreteno („Zavitar", 8)
228. ***tukati*** – trebati („Obid u petradi", 27)
229. ***tunat*** – pun mjesec („Put u šufit", 41)
230. ***tunja*** – nit na kojoj je udica („Gomila", 30)
231. ***u konat*** – glede (čega) („Snig na Braču", 25)
232. ***umendula*** – badem („Snig na Braču", 23)
233. ***ušpali*** – zbog („Manoval", 29; „Kršćani", 46)
234. ***užanca*** – običaj („Težak", 35)
235. ***vala*** – uvala („Snig na Braču", 23)
236. ***vapor*** – parobrod („Lumbrela", 10)
237. ***važ*** – limena posuda („Kaštig", 66)
238. ***vidrijola*** – modra galica („Težak", 33)
239. ***zardat se*** – usuditi se („Put u šufit", 40)
240. ***zdatat*** – sastaviti („Paketi", 48)
241. ***žmul*** – čaša („Marenda u nediju", 36)
242. ***žvelat*** – hitar („Gomila", 30)

Literatura:

ANIĆ, Vladimir, *Rječnik hrvatskoga jezika*, Liber, Zagreb, 1998.

BIONE, Cesare, *Vocabolario della lingua latina per le scuole italiane*, Carlo Signorelli, Milano, 1942.

BOERIO, Giuseppe, *Dizionario del dialetto veneziano*, Giunti, Firenze, 1998.

BERRUTO, Gaetano, *Fondamenti di sociolinguistica*, Roma – Bari, Laterza, 1995.

BOŽANIĆ, Joško, *Lingua halieutica. Ribarski jezik Komiže*, Književni krug, Split, 2011.

CORTELAZZO, Manlio i Paolo ZOLLI, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Zanichelli, Bologna, 2008. (izdanje na CD-u).

DEVOTO, Giacomo, *Avviamento alla etimologia italiana. Dizionario etimologico*, Le Monnier, Firenze, 2. ed., 1968.

FILIPI, Goran, *Betinska brodogradnja – etimologijski rječnik pučkog nazivlja*, Županijski muzej, Šibenik, 1997.

FILIPOVIĆ, Rudolf, *Teorija jezika u kontaktu. Uvod u lingvistiku jezičnih dodira*, JAZU – Školska knjiga, Zagreb, 1986.

JAKŠIĆ, Zlatan, *Zavitri i spjaže*, vl. naklada, Knin, 1958.

LISAC, Josip, „Uz novu zbirku pjesama Zlatana Jakšića (Zlatan Jakšić, *Pivac na humaru*, Matica hrvatska Zadar, Zadar, 2002.)", *Čakavska rič*, XXX, 1–2, 2005,

LISAC, Josip, „Zlatan Jakšić (9. I. 1924. – 17. III. 2007.). In memoriam", *Croatica et Slavica Iadertina*, III, 2007., 423–426.

MARTINOVIĆ, Žarko, *Rječnik govora otoka Iža*, Gradska knjižnica Zadar, Zadar, 2005.

MIOTTO, Luigi, *Vocabolario del dialetto veneto-dalmata*, LINT, Trieste, 1991.

RAFFAELLI, Ida, „Neka načela ustroja polisemnih leksema", *Filologija*, 48, Zagreb, 2007.,135–172.

RAFFAELLI, Ida, *Značenje kroz vrijeme: Poglavlja iz dijakronijske semantike*, Disput, Zagreb, 2009.

ROSAMANI, Enrico, *Vocabolario giuliano*, LINT, Trieste, 1990.

SESAR, Dubravka, *„Zadî san sâmo obo kȁmen*… O čakavskom prepjevu Jesenjina", *Suvremena lingvistika*, sv. 1–2, br. 43–44, Zagreb, 1997., str. 283–289.

SKOK, Petar, *Etimologijski rječnik hrvatskog ili srpskog jezika*, I. – IV., JAZU, Zagreb, 1971. –1974.

SOČANAC, Lelija, *Hrvatsko-talijanski jezični dodiri*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 2004.

SOČANAC, Lelija,„Talijanski elementi u hrvatskom jeziku: kulturno i intimno posuđivanje", *Riječ*,7., sv. 1., Zagreb, 2001.

STANOJEVIĆ, Mateusz-Milan, *Konceptualna metafora. Temeljni pojmovi, teorijski pristupi i metode*, Srednja Europa, Zagreb, 2013.

ŠARIĆ, Ljiljana, Wiebke WITTSCHEN, *Rječnik sinonima hrvatskoga jezika*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2010.

ŠIMUNIĆ, Božidar, *Rječnik bibinjskoga govora*, Ogranak Matice hrvatske u Zadru, Zadar, 2013.

ŠIMUNOVIĆ, Petar, „Ogledi jezičnih osobina bračke čakavštine", *Narodna umjetnost*, vol. 11/12, br. 1, 1975, 497–517.

ŠIMUNOVIĆ, Petar, „Vedri i zvonki zvuci Jakšićevih čakavskih stihova", *Zadarska smotra,* 49, 1/3, 2000., 223–264.

ŠIMUNOVIĆ, Petar, *Rječnik bračkih čakavskih govora*, Breviar, Supetar, 2006.
ŠIMUNOVIĆ, Petar, *Rječnik bračkih čakavskih govora*, drugo dopunjeno i popravljeno izdanje, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2009.
TIČIĆ, Ante, *Rječnik govora mjesta Povljane*, Matica hrvatska Zadar, Zadar, 2004.
TOMAS, Valter i Rafaela BOŽIĆ-ŠEJIĆ, „Romanizmi u zbirci *Jesenjin po brãšku i po brõšku*. Čakavski prijevodi Z. Jakšića i Đ. Žuljevića", *Književnost, umjetnost, kultura između dviju obala Jadrana* III/ *Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell'Adriatico* III, Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa Zadar – Lovinac, 5.– 6. studenog 2010., Sveučilište u Zadru, Zadar, 2013.
VALČIĆ, Ante Toni, *Rječnik govora otoka Ošljaka*, Matica hrvatska, Zadar, 2012.
VINJA, Vojmir, *Jadranske etimologije*, I., II., III., HAZU i Školska knjiga, Zagreb, 1998., 2003., 2004.
ZINGARELLI, Nicola, *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna, 1990.

Mrežni izvori:

http://lessicografia.it

LOANWORDS FROM ROMANCE LANGUAGES IN THE FIRST COLLECTION OF POEMS OF ZLATAN JAKŠIĆ ENTITLED ZAVITRI I SPJAŽE (1958)

Summary

This paper deals with loanwords from Romance languages in the first collection of poems of Zlatan Jakšić entitled *Zavitri i spjaže* (1958), written in Čakavian vernacular of Selca on the island of Brač. Lexical loans from the Dalmatic language, Venetian and Italian and their adaptations are analysed from the point of view of contact linguistics. Particular attention is paid to figurative expressions containing Romance loanwords.

KEY WORDS: ***Zlatan Jakšić, Čakavian poetry, Romance loan words***

ZLATNO JAKŠIĆEVO ČA
Kongenitalna (urođena) topophilia

Drago Štambuk
Veleposlanstvo Republike Hrvatske
u Saveznoj Republici Brazil

UDK: 821.163.42-1.09 Jakšić, Z.
821.163.42'282-1.09 Jakšić, Z.
Referat sa znanstvenog skupa
Primljen: 4. 9. 2013.
Prihvaćen za tisak: 12. 3. 2014.

Kao da je oduvijek s nama i s našim malenim mjestom koje imenski plurale je tantum. Selca i Zlatan: nikada ne bjehu dvoje – zavijek samo jedno. Poput ošjobada i prosele gomile, pruća, brimena, sniga na Braču – svega što naše je onoliko koliko je i Zlatan svoj. Zlatanova svojina postala je selačka našina. Njegova jednina naša je množina, a s potonjom – zajednička cjelina.

Sjećam se u svojim ranim dvadesetima jednog od svojih prvih kratkih napisa u *Slobodnoj Dalmaciji* o Jakšićevoj netom tiskanoj knjizi. S grižnjom savijesti pamtim navod o Zlatanovom „nabadanju istoga mesa na isti ražanj". Možda sam mogao i zatajiti, tä tko se toga više sjeća, svoju mladenačku nesmotrenost i neobuzdanu pamet koja vjerovala je u novi svijet. Još vjerujem u novi svijet, ali s time što znam da bez staroga nema ni novoga koji se nastavlja i raste na njemu. Bez čakavskoga humusa i Jakšićevog zlatnoga ča nema ni nazovi-visoke suvremene književnosti, koja iskrivotvori mnogošto u funkciji novine i novosti napretka. Srećom, sa Zlatanom i njemu sličnima kvara sveopćega nikada, do kraja, nije bilo – nit će potpuna kvarnost biti moguća. Zlatan je dodatak zdravorazumske soli u književnoj kaštradini, supstancija koja uščuvava meso na koje se odnijeh u svojoj davnoj kritici.

Kada sam osnivao *Croatiju redivivu*, svehrvatsku jezično-pjesničku ča-kaj-što smotru u rodnim Selcima na otoku Braču, utemeljio sam je i zato jer je Zlatan bio kamenom temeljcem njenim – po svojoj jezičnoj ukorijenjenosti i životnoj sraslosti s poezijom. Stoga je i bio najprimjereniji izbor za prvog ovjenčanika (poeta oliveatus), iskonski i početni izbor; prva u nizu mramornih ploča na *Zidu od poezije* bila je njegova iz palindromske 1991. s mojim odabirom stihova koje ću navesti i javno promislit, s gotovo biblijskim srhom:

Bog je stvori buru / za nosit ševuru / i zavitar da se huli vitar.

Bez ovih versa, koje otprve i lako odabrah – jer bjehu tako jednostavni i upečatljivi, moji/naši i očiti – da se čini, i danas kada ih čitam na *Zidu*, kanda su oduvijek *oudi* – prema Marulu slavnom i dičnom.

Vizura je Zlatanova klasična iako svagdašnja. Onkraj misli, njegov je auktorski vispreni dijalog uvijek uperen prema vječnome, kako je i prema moru, okom i mišlju usmjeren naš dalmatinski, otočki svijet. Jakšićeva riječ nosi patinu i navraskanost, opruđena je „vitron hladnin". I jer u početku bijaše Riječ, a na Braču – bura je zamjenski pokretač, primordijalni agens i kotač stvaranja. Ona je Ujevićev agon Brača, bivstveni princip na početku *Zida* iz kojega će izaći i slijediti sve druge ploče: njihov niz – kano na slomljenoj zmiji vremena. Agonska bura nosi ševuru (grubo smljeveni kamen i njegove okrajke), râdi svoj uobičajeni posao metenja i usputnog, a važnog, čišćenja i usvijetljavanja kamene Pijace. I kada pomislimo da je trzȁ (otvorena čistina, brisani prostor) sveukupnost životne arene, javlja se na ingeniozan, jakšićevski blagoslovljen, način - zavitar (kut u kojemu bura nema snage, poput oka oluje, ali je istovremeno i prostor koji posjeduje toplinu i tišinu, odmak s kojega ljudi prosuđuju i komentiraju vjetar). Zavitar je fenomenološko središte svijeta (iz njeg se kreativno opisuje taj isti vjetar) kojeg Zlatan stavlja na posvećeno i jedino moguće mjesto – među nas, meu namin, na središnji trg, u *axis mundi.* I sve bih dao, sve dali bismo za trajno prepoznavanje svojega locusa na karti svijeta. A spoznaja kojoj nas Zlatan tako veličanstveno i prirodno uči jest da zaista postoji jedno jedino mjesto što Selcima se zove, umnoženo u svojem pluralitetu, dovoljno za sve i svagda, za cjelovitost i svemirsku puninu. Zlatanova topophilia znade to iz životnog iskustva, po iskonu u kojemu participira kreativnošću i o kojemu nas sustavno podučava. Zbog toga je Zlatan dragocjenjeniji, nama Bračanima i čakavcima, i od najvećih svjetskih autora, jer naš je - odlučno bivajući svoj. Zagovornikom je bračke težačke Arkadije, tȁman onoliko koliko je potrebno da bi znali da smo od râda, na zemlji i u kamenu, trudni i pod kožom krvavi, te kako „nabadanje istoga mesa na isti ražanj" postaje kozmičkom, sveprisutnom i potrebitom rabotom koju najmudriji zovu životom, a kadšto i ljubavlju za svojim mjestom. Sve pod gasećim, ali i rastućim suncem, te u mrklu dubinu padajućim zvijezdama! Zlatan je toliko naš, običan i do bola pronicljiv, da ga je neophodno upisati zlatnim slovima u dragocjenu čakavsku dionicu trojednoga nam jezika hrvatskoga.

Početi s Bogom na *Zidu* bio je sretan odabir/trenutak za Selca i za sam *Zid.* Kreacionistički prastari trenutak nad kojim bdije brižnost Stvoriteljeva čiju prvotnu energiju (ovdje vjetra, a možemo zamisliti i onu vodȁ, mora) Zlatan umjetnički uobličuje i daruje Braču, ali i čovječanstvu. Vjetar (spomenuta energija kretanja) posluje i na besmislenom micanju ševure, otpadničkoga kamenja koje se rabi za gradnju zidina i kuća u kojima se rađa i umire. Slijedi prostor zavitra gdje je ista energija utišana i zamjenjuje je povratna i oprezna energija gledanja i uočavanja, tipična

za domaćega čovjeka, Zlatanovog promatrača, koji opisuje/ogovara i huli vjetar – potiskujući tu istu energiju svojom nesvakidašnjom moći opažanja i opiranja, a kadšto i prihvaćanja. Huljenje je značajska, karakterna crta selačkoga čovjeka koji ima svoje mišljenje o svemu/svačemu i mudrac je po vokaciji. No huljenje je i bockava, mrvicu zločesta, ironijski odmaknuta mu osobina. Takav je u Zlatanovim pjesmama i inače naš svijet otočanina, Bračanina, antropološki vrlo specifičan, no istovremeno univerzalan. Svijet koji traje u zavitru prepoznatljiv je svakom Zlatanovom mještaninu; Selčanin ga u potpunosti razumije, ogleda se u njemu, jer mu pokazuje kakav jest. Česti su u Zlatanovim uratcima konkretni likovi poput *Perinca* koji živi svoj, za vječnost uhvaćeni život poput kukca u jantaru. Žitelj Selaca uživa u Zlatanovoj antropološkoj pogođenosti lokalnih osobina i načinā, a još više u njegovoj, na daleko čuvenoj, histrionskoj prezentaciji versa koja je i gestualno i izgovorno bliza poimanju puka koji slušajući našeg barda (tako ga okrstih već na prvoj Croatiji redivivi, a također ga nazvah i bračkim Homerom; i ne samo zbog gubitka vida koji ojača njegovo nutarnje oko) puca od smijeha i duboke sladostrasti postvarenjā u koja se vjeruje i čiju se fotografsku točnost cijeni i uvažava. U javnim nastupima Jakšićev hendikep gotovo potpunoga sljepila i njegova memorizacija (govorenje iz glave) postaju njegovom prednošću, osobito onda kada slušači sa strane upadaju mu u govor i sufliraju, natječu se s njime kano da je riječ o takmi kroz izazov i suradnju. A možda i jest!

Jer samo kroz Zlatanovo pučko i zavodljivo govorenje, kroz prvotnu ploču na selačkom Zidu, moguće je razumijeti i moju sljedeću, drugu po redu ploču, a onda i sve ostale.

Iz Zlatanove lirične mikrokozmičnosti, kano iz nabubrenog zrna izrastaju svi drugi poetski svemiri i poetološke prolegomene. Prepustit ću drugima da detaljnije, komparatistički, pročitaju inih ploča sadržaje u zrcalu Zlatanovog antropozofijskog i životnoga prosedéa. U ključu našega predšasnika, oglednoga žreca, jednostavnog i velikog čovjeka (Selčanina, Bračanina i Hrvata) koji u svojoj prividnoj običnosti i neviđenoj autentičnosti izgovaranja svojih pjesama na brojnim ča-kaj-što smotrama u Selcima na Braču potakne domaće pamćenje i učvrsti nam samorazumijevanje i svijest o svome i svoj(n)osti – u tintarama ljudskim, uveže ih u mrežu stihovlja po svim pločama, već u 23 oliveatska izdanja.

Zavitar je i repar, toplije mjesto u kovitlacu hladna vjetra - Zlatanovo posvećeno i plemenito mjesto, oltarska pozicija na kojoj je govor isto što i molitva, introspekcija i spoznaja. Zlatan nam prvenstveno otvara vrata u samospoznaju, u uvid o tome tko smo i kakvi smo; zrcalo je za našu narav i nutrinu, neophodan koliko i priziv suštini, namrijeće naše bîti i

prodora u nju, velika potreba i ljubav, vîsak što nam poravnava odnose ukazujući na iskrivljenjā i sklad. On je odlučna mjera naše ljudskosti i zato bez njega nijedan Bračanin, posebice Selčanin, teško da može biti i trajati u mislenom svojem ductusu, ako prije toga nije bio iniciran u Jakšićevoj autohtonoj životnosti.

Da Zlatana nema valjalo bi ga izmisliti; bez njega - hrvatska čakavska pismenost, i njena esencijalno antropogena, ljudsku ćud razotkrivajuća, dionica ne bi bila ista, niti specifične težine koja, usporedno s Mendeljejevim periodičnim sustavom, stavlja je u red najplemenitijih kovina. Zlatan Jakšić odgovor je globalizacijskom žrvnju, naravni vrisak zemlje koju potuljuje „teško vrime i brime", prkosna je a laka, lagahna suprotiva; molosima opasna najvećma stoga što je prirodna i nepredvidljive, vrhunske spontanosti.

Zanimljivo je da u Selcima kada se mještani prisjećaju Zlatana – redom kažu: naš Zlatan, sugerirajući pritom posvemašnju svoju poistovjećenost s njegovim djelom, egzemplarnom domaćom riječju i humanom formom/sadržajem. A nad svime poput nevidljive selačke mirule, hrli i lebdi, zanosno pjeva, primjerna i neprikosnovena zlatanovska nebeska ljudskost. Zahvalni smo Svevišnjemu za Zlatanov primjeran život i značajno djelo, nesebično davanje puku njegovih Selaca; zahvalni njegovoj Olji na podršci i ljubavi s kojom nosiše i čvrstiše ga u vremenu i bez koje bi bilo teško, gotovo nemoguće, zamisliti i ubirati bogate plodove njegova života i djela.

URBANA SLAVENSKA KNJIŽEVNA PRODUKCIJA

POETIČKO-POEZIJSKA SPECIFIČNOST PJESNIŠTVA LUCIJANA KORDIĆA

Šimun Musa
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Sveučilište u Zadru

UDK: 821.163.42-1.09 Kordić, L.
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 19. 3. 2014.
Prihvaćen za tisak: 9. 10. 2014.

Hrvatski emigrantski pjesnik Lucijan Kordić, premda djeluje u egzilu poslije II. svjetskog rata sve do devedesetih godina 20. stoljeća, on je motivsko-tematski često zavičajno okrenut, a na stanovit način i domovinska sociokulturna, osobito književna zbivanja dotiču se i njegova stvaralaštva. Posebice njegova lirika dodiruje krugovašku „slikovitost" i razlogovsku „pojmovnost", zapravo njegovo djelo stalno interferira s domovinskim književnim gibanjima, a, pisano hrvatskom riječju, svjedoči europsku književnu razinu. Glavni je dio rada usmjeren na njegovu formalno-stilsku inovativnost, poetičko-poezijsku neobičnost i eksperimentatorsku smjelost, što se napose može vidjeti u zbirci *Pod arkadama neba*, djelu ovog nezaobilazna pjesnika poslijeratnog razdoblja modernizma.

KLJUČNE RIJEČI: ***eksperiment, poezija, nadrealizam, hermetizam, atomska lirika***.

Lucijan Kordić[1], hrvatski emigrantski pjesnik, svojom sudbinom, kulturnom širinom, pjesničkim senzibilitetom, izrazom i stilom, intelektualnom znatiželjom i eksperimentatorskom smjelošću bilježi, premda u iseljeništvu, vidan znak u poslijeratnom hrvatskom pjesništvu. Prvom stihozbirkom

[1] Rođen je 9. lipnja 1914. u Grljevićima, Ljubuški. Rano je ostao bez roditelja. Osnovnu školu i gimnaziju pohađa u Rasnu i na Širokom Brijegu. Kao gimnazijalac počinje pisati poeziju, a prvu pjesmu objavljuje u gimnazijskom listu „Ruža" pod naslovom *Jutro,* 1929. godine. Kasnije objavljuje pjesme u „Jadranskoj vili", „Luči" i dr. i to najčešće pod pseudonimima. Studira filozofiju i teologiju u Mostaru, a za svećenika je zaređen 1939. godine. Koncem II. svjetskog rata nastoji se spasiti i na tom putu kao svjedok blajburške tragedije i križnoga puta prolazi kroz izbjegličke logore i dolazi u Rim. Tu, pored ostalog, studira slavistiku i romanistiku gdje se upoznaje i s talijanskim pjesnikom Ungarettijem koji mu je bio profesor. Nakon toga 1951. odlazi u Švicarsku baveći se pastoralnim radom kao franjevac uključen u hrvatske katoličke misije. U Švicarskoj je promijenio nekoliko boravišta: Fribourg, Zürich, Hergiswill i Basel. S fra Vinkom Dionizijem Lasićem suutemeljitelj je iseljeničke nakladničke kuće ZIRAL, Zajednica izdanja Ranjeni labud (Chicago - Zürich – Roma, 1970.). Godine 1991. vraća se u domovinu, a 1993. umro je u Mostaru od posljedica prometne nesreće. Objavio je više knjiga poezije i poetske proze.

Zemlja (Rim, 1951.) Lucijan Kordić pokazuje izraz moderna lirika upoznata sa suvremenim stilskim pravcima kakav je prije svega talijanski hermetizam što će mu se približiti kroz stvaralaštvo Ungarettija, Quasimodoa, Saba, Montalea i dr., ali osim Italije i druga boravišta u emigraciji po Europi na ovog znatiželjnog intelektualca, djelatnog humanista, senzibilna lirika, neumorna istraživača i eksperimentatora ostavit će vidna traga. Posebno se napajajući nadrealističkim, ekspresionističkim i kubofuturističkim djelima, baš kao i domovinskom poezijom, osobito Matoševom, Šimićevom i Ujevićevom, poznajući također i Tadijanovićevo pjesništvo kao „ideal jasnosti" pjesničkog jezika koje omogućuje prelazak od poezije pejzaža na područje „egzistencijalne introspekcije", on stvara svoju poetiku. Pogotovo je „neprimijećena prisutnost najvećeg živućeg suvremenika" hrvatskog pjesništva Nikole Šopa utjecala na suvremene tijekove poslijeratne književnosti osobito njegova poema *Kućice u svemiru* iz 1950. kao vrhunac hrvatskog moderniteta što „uvodi naše suvremeno pjesništvo u dimenziju kozmičke mašte"[2], područje tako blisko Kordiću.

Lirskom riječju „novoga pjesnika" čiji su izraz i pjesnički postupak odnjegovani na suvremenoj zapadnoeuropskoj literaturi on, premda u egzilu, na određen način naviješta novo pjesničko doba što nastaje nakon prevladavanja socrealističke, agitpropovske estetike i njezina isključiva „inženjeringa duša". Dakle, Kordić svojim senzibilitetom, izrazom, strukturnim inovacijama, tj. oblikovnim prinosima, posebno slikovitošću svoje metaforike i dubinom refleksije postaje nezaobilazan predstavnik druge moderne u hrvatskoj književnosti. Dodirujući svojim stihom i „slikovnost" krugovaša, ali i „pojmovnost" razlogovaca, kako ih imenuje Stamać, živeći u hrvatskoj riječi i po njezinu logosu djelujući i u tuđini, on stvara djelo blisko novoj poetici u domovini, s kakvoćom na europskoj razini, istina u znaku bolnih stigmi prognanika, puna tjeskobe i neprebolne nostalgije kao vječna motiva svoga pjesništva. Dakle, na određen način pratio je sva pa i književna zbivanja u domovini, dok domovinska književnost vrlo slabo čuje glas hrvatskih pjesnika u emigraciji.

Kad Kordić piše svoje prve zbirke *Zemlja* (Rim, 1951.), *Od zemlje do neba* (Chicago, 1953.), tada se javljaju „Krugovi" (Zagreb, 1952.) i krugovaši N. Milićević, S. Novak, V. Pavletić i dr., a napose Boro Pavlović koji pod istim nazivom *Zemlja* (1952.) objavljuje zbirku godinu dana poslije Kordićeve, obojica motivirana domoljubljem i prožeti nemirima vlastite duše i suvremenog doba, a što bi htjeli i izraziti u modernističkom

[2] Usp. Mrkonjić, 2009:9–10.

duhu u čemu, pored niza svojih suvremenika, ponajviše i uspijevaju njih dvojica, kako s pravom misli D. Horvatić[3]. Bez obzira na modernitet ovih dviju zbirki, to Kordićevo pjesništvo karakterizira autobiografski biljeg, spomenuto domoljublje, usamljeništvo, izgnanstvo, što će se osjećati i u kasnijim zbirkama u kojima će se, za razliku od prvotnih, govoriti i o zavičaju i domovini s naglašenom toponimikom, što ponekad vodi prozaičnoj referencijalnosti bez znatnijeg traga lirizma.

Osobno prokletstvo pjesnika i njegova naroda na koji se sručila „mitska kob" nosi niz referencijalnih oznaka povijesne, zemljopisne, zavičajne, etničke, etičke, vjerske provenijencije; toliko je toponima, imena, junaka i svetinja, naših istina i nada što zagovaraju izlaz vapijućom molitvom ne bi li se iz mrkline vremena, dostojno žrtvi križnoga puta, došlo do „svetosti slobode i riječi", odnosno „kuće bitka" kao jamstva identiteta osviještena u dodirima čovjeka i vremena – *Pod arkadama neba.*

Ova je knjiga svojevrstan avangardni pjesnički ostvaraj, pun eksperimentiranja, i formalnog, i sadržajnog, napose vizualno-grafičkog i stilskog, što je nazvano „atomskom lirikom"[4], o čemu će poslije biti riječi.

Premda je po Donatovu mišljenju zbirka ostvarena „u iskoračenju ispred realnog stanja jezika hrvatske poezije pedesetih godina koje su određivala iskustva lirskog moderniteta ...", Kordićevo pjesništvo, pa ni zbirka *Pod arkadama neba,* nije bilo poznato u Domovini. Međutim, danas je ona povijesna činjenica – „uspio eksperiment"; tu je „nezaobilazna" zbirka pjesama što pokazuje formalno-stilsku pa i sadržajnu devijaciju, intelektualnu znatiželju i silnu potrebu za otkrićem.

Kordić je ponesen velikim izražajnim mogućnostima što ih otvaraju avangardni pravci, kao što su, rekoh, nadrealizam, ekspresionizam, kubofuturizam, a onda i konstruktivizam, geometrizam i sl. Kao sljedbenik hermetizma, ali i kao znatiželjnik sklon eksperimentiranju, ustrajno traži nova poetička rješenja potaknuta različitim formalno-stilskim i sadržajnim modama i novinama, pri čemu često na svoj način „dezintegrira" lirska mjesta izgrađujući vlastiti pjesnički modernitet u dodirima s aktualnim zapadnoeuropskim literarnim gibanjima:

> „U ostvarivanju slobode oblika čiste poezije, u sažetosti neohermetične metaforike i stiliziranoga pjesničkog govora, Kordić čvrsto stoji na tlu modernog izraza suvremene poezije. Iz svih

[3] Usp. Horvatić, 1990:141.

[4] Valja napomenuti kako u to vrijeme, sredinom pedesetih godina, i pjesništvo Slavka Mihalića neki kritičari nazivaju „atomskom poezijom", terminom koji ni u književno-znanstvenom, a ni u kritičko-aksiološkom smislu ne govori skoro ništa.

> njegovih težnja da se u svome izražavanju približi strukturama europske lirike od Guillaumea Apollinairea, Paula Valérya, Paula Claudea do Andréa Bretona, proizlazi značajka njegova modernističkog shvaćanja umjetnosti. Stoga svoju poeziju strukturira u izrazitoj modernoj metaforici, a težište baca na artističku fakturu pjesme."[5]

Njegov lirski govor sinteza je razuma i osjećajnosti nošenih nemirima pjesničke mašte, a sve teče bez opširnosti, deskriptivnosti, bez ikakva „zavodljiva okolišanja", bez ikakva suviška. Riječ mu je sažeta, na bit svedena, promišljena i estetički potpuna, odlučno zapućena metafizičkim predjelima i okrenuta *Došašću koje su brazdala stoljeća / žudjeli svodovi plavih vitica.*

Zbirka *Pod arkadama neba* nosi izrazito likovno-grafičko obilježje, ne samo vanjsko-formalnog obličja, nego i začudno istraživačko-stvaralački bujno i u doživljaju burno, upravo

> „sinestezijsko doživljavanje jezika u otkrivalačkoj akciji tekstovnih ploha u kojima pjesnik pjesničku semantiku dva-tri puta kodira… Kordićeva (je) knjiga stvarno prethodila, i to cijelo desetljeće, zanimanju za ovaj tip pjesničkog stvaralaštva … Listajući za ovu priliku poslije mnogo godina stranicama raznih antologija konkretne i vizualne poezije, slijedeći kronologiju tih promjena modusa izmjene horizonta prirodne zbilje otkrivanja novih, dotad neuočenih oblika intencionalnosti samo dolazim do novih i sve uvjerljivijih dokaza da je knjiga *Pod arkadama neba* u tom pogledu bila ne samo *upar day*, nego i jedna od prvih među onim lastama koje su nagovijestile kratko proljeće jedne dosta uočljive komponente konceptualne poezije u svijetu u čiju višestoljetnu povijest, kao i u njene razloge nije mudro, a ni produktivno sumnjati."[6]

U nadrealističkim vizijama što se u podsvjesnim labirintima množe i bauljaju u čudnoj igri sna i jave, zemaljskih i nebeskih znakova i boja, začudnom dinamikom smjenjuju se pojmovi, slike, značenja i uz „hermetičnu alogičnost ekspresije … ustreptalih pokreta duše", posve novim ritmom, najčešće zgusnuto, a katkad i retorički poneseno i patetično, ovaj pjesnik stvara koristeći se novom, futuristički energičnom metaforom čiju žestinu

[5] Nedjeljko Mihanović (2006.) „Predgovor", u knjizi Lucijan Kordić, *Izabrane pjesme*, MH, Zagreb, str. 22.

[6] Branimir Donat (1993.) „Daleke blizine ili konceptualizam lirike Luciana Kordića", u knjizi Lucian Kordić, *Pod arkadama neba*, HKD „Napredak", str. IV-V.

i neobičnost donekle blaži kontekstuirajući je u širi stilski osobit i etički oplemenjen lirski kompleks:

zemljovida kriknula ljubav iz obraza
majku čovječanstva harmoniju
grozdanih odkupiteljskih staza
neba jaganca svjetovodju
tvorca koji tkaje azurni nylon
svežnje čistih vrela
Kliče tijelovske peplune
Hrane se stoljeća na zaravanku cvieća na prokosju opalna duha i vedrine
stropom svemirskih korala terasama polova što vriju pričestnih naliva rieke
neboletaju cvjetaju poljima nedjelja
Šoferi buntovnici zvjezdanici duša
Atomska ukazanja proljeća pletu
…

(iz pjesme *Atomska lira*)

Jedna Pavletićeva opservacija o *poetici korelacija* (u povodu pjesme *Ruža vjetrova* Phlippea Soupaulta) umnogo bi se mogla odnositi i na Kordićevo navedeno pjesništvo puno disparatnih slika nadrealističkoga postanja i snažne korelativne sugestivnosti konotacija.

> „Pokušaj očitovanja (jasne) smisaone poruke ili saopćenja unaprijed je osuđen na neuspjeh u ovom slučaju i u svim sličnim tekstovima, jer je korelativno sugestivni niz nadrealistički neočekivanih slika i sintagmatski zbliženih zbiljskih entiteta već prema definiciji, i načelno već denotativan, utemeljen isključivo na efektima asocijativnih eksplozija izazvanih odgovarajućim slikovno-verbalnim denotatorima."

Koliko god vanjski svijet određivao naš duh, toliko isto subjektivni duh određuje zbilju prenoseći na nju i oko nje duhovno ozračje čovjeka. Hugo bi rekao da svaki čovjek ispituje sudbine i promatra sjene vlastitih snova *širenih iz duha u stvari*. I Kordićevo stanje duha puno tjeskobe i nemira teži preobraženju putovima riječi što tvore poeziju, a takva poezija kao senzacija izrasla na snažnoj sugestivnosti u čitatelju stvara vrtloge asocijacija i konotacija koji donose blizinu i poistovjećenje s pjesnikom, kada, zapravo, čitatelj postaje suautorom.

U ovoj pjesmi, kao i u cijeloj zbirci *Pod arkadama neba* „u strukturiranju stihova s vizualnim konstrukcijama, bez interpunkcije, s ideogramskim oblikovanjem pjesama i kaligramskim eksperimentiranjem te s grafičkim rasporedom pisanja i čitanja odozdo prema gore, naći će se

sintagme izražajne alogičnosti i tamne konstrukcije koje nas vode prema nekom otajstvu riječi.“[7] Ta poezija je, rekoh, nazvana „atomska lirika“, a sam postupak stvaranja atomolirizmom. Kordić objašnjava: „Tu je usvojen princip arhitekture, čije se linije ukopavaju duboko u brazde zemlje, da se onda naglo odlome i vinu k nebesima; princip života ljudskoga i zemaljskoga, koji počevši od pupajućega cvijeta i rastućih očiju djeteta, nesavladivo juri ljestvicama strofa k plavom vrhuncu zvijezda.“[8]

U ovim pjesmama autor je spreman na sva odricanja i na poduzimanje svih snaga u traženju pjesničkog otkrića. Spreman je na potragu do pune Istine, koliko god bio težak put do nje: „To svoje osjećanje istine ja sam htio i nastojao prenijeti u poeziju“, veli on. Zbog osobite poetike i njoj sukladne, unaprijed zadane strukturalne konstrukcije, pjesnik je izrazito racionalan, distanciran, sklon potiskivanju svoje emocionalnosti. Taj osobiti gradbeni svijet „vertikalnog lirizma“ pun je različitih asocijacija, skokovitosti smisla, pri čemu se stalno osjeća groznica grčevitosti, istrzanosti, lomova i padova, a što se vidi u namještenu, nategnutu i isforsiranu stihu kojim bi htio osvojiti moderan poetski status. Ta težnja njegova pjesničkog laboratorija očitovana kroz bogatstvo formi, smjelost metafora, nova grafičko-tehnička sredstva i druge vizualno-formalne oznake te zanimljivost metričkih ostvaraja, zvukovnu ekspresivnost riječi, napose uporabu arhaizama i lokalizama, neologizama i dijalektalizama - hrvatska poezija do Kordića nije poznavala, u čemu se odreda slažu njegovi tumači. Sve te oblike i sadržaje drži i ispunja motiv progonstva neprebolne tjeskobe i usamljeništva što ih je dosudila oteta mladost i zabranjena domovina.

Njegova potraga za grafičko-vizualnim efektima i konstruktivističkim eksperimentiranjem, uz druge značajke ostvarivanja „atomske lirike“ stilski obilježene brzom, simultanističkom smjenom slika nošenih kubofuturističkom agresivnošću posve avangardna izraza „revolucionarnih

---

[7] Nedjeljko Mihanović (2006.) „Predgovor“, u knjizi Lucijan Kordić, *Izabrane pjesme*, MH, Zagreb, str. 23.

[8] Lucijan Kordić (1958.) *Pod arkadama neba*, „Hrvatska revija“, VIII, sv. 3.-4. (31–32), Buenos Aires, str. 285.
Sam Kordić prihvatio je tu terminologiju što se vidi iz njegova razgovora s Vinkom Nikolićem: „Ova avangardistička umjetnost oblikuje u sebi duh atomskog vremena“, i nakon objašnjenja termina atomska lirika, nastavlja: „Atomolirizam je silaženje do sakramentalnih roditeljskih jezgra stvari i života, do njihovih atomskih čestica, burkanih strujanja naše vlastite krvi, te uspinjanje do mistične kozmičke sinteze svijeta. Atomska lirika ruši pregrade pjesničkih melankolija solipsizma, narcističkoga individualizma i kolektivističkoga realizma političkih doglednica. Ona pjeva integralnog čovjeka, urasla u socijalnu strukturu najidealnijih suvremenih zbivanja. (…) Ta poezija nije tek epiteton i kristalan stih, nego radioaktivni piramida cvijet, koji se intelektom ne shvaća, nego se čitavim ljudskim bićem ljeposno osjeća.“

jezičnih tendencija", prati i sukladna emocionalna i misaona konstituanta kao pokazatelj njegova svjetonazorskog motrišta: „Istina je uvijek revolucionarna", veli on, „te svoje osjećaje istine ja sam htio i nastojao prenijeti u poeziju."

Izbjeglištvo uopće kao nacionalni usud i posebno kao osobna mora neutješno grize dušu pjesnika i prati ga ne samo kao motivsko-tematska odrednica, nego i njegova stvaralačka okosnica u stalnoj potrazi za modelom, izrazom i strukturom te adekvatnom komunikološko-recepcijskom vezom, prohodnom, funkcionalno i rezonancijski usklađenom, a poetskom transformacijom zapućenom od osobnog na univerzalno kao jamstva estetske trajnosti.

Njegova stvaralačka okomica, usmjerena od zemlje prema nebu, od dna prema vrhu pjesme, u mnoštvu formalnih i vizualnih tvorbi, bez interpunkcije, s puno grafičkog eksperimentiranja u gradnji različitih geometrijskih oblika, s nonsensnim i alogičnim mjestima, nošena je riječju uvijek odjevenom u mistično ruho i martirijski zapućenom na nebeske predjele: „U čitanju pjesme odozdo prema gore Kordić želi simbolično uputiti našu spoznaju na put uzdizanja naše duhovnosti u sferu nadrealnog prema nadnaravnome i nebeskome"[9]. Po toj riječi profane stvari bivaju preobražene u duhovna nadahnuća, rekao bi Š.Š. Ćorić, njima se doseže „transcendencija iz koje izranja mistična slika Boga."[10]

Zbog takva poticaja i okrenutosti prema nebesima, vođena lirskim otajstvom riječi i u ozračju silne energije kojom upravlja logos uspostavljajući kozmos, a obustavljajući kaos, unatoč poludjelu (atomskom) dobu, ta će poezija biti puna entelehijske uzvišenosti i estetičnosti za koju će Vinko Grubišić reći kako predstavlja veliki prinos našoj književnosti, štoviše: „U oslobađanju u riječ, u ritam, u sljubitke vizualnog i sonornog Kordić je ovom zbirkom naznačio znatan pomak tadašnje hrvatske poezije."[11]

Ta Kordićeva dojmljiva i zanimljiva pjesnička struktura *Pod arkadama neba* i zbog formalne, i zbog sadržajne, i semantičke strane, kao i postupka ustrajna eksperimentiranja u izgradnji „preokrenuta svijeta" kao izraza stvaralačke slobode ostvarena je u „materijalu jezika" i potvrđena „funkcionalnom ljepotom". Istinsko se pjesništvo temelji na slobodi duha, a pritom se „provokacija i konstrukcija" ne potiru jer su potvrda inovativnosti i samosvojnosti. Istina, pjesnik konstruira dijelove i cjeline, brusi riječi, traži forme, otkriva semantička polja i ostvaruje kompleksnu „strukturu organskih

[9] Nedjeljko Mihanović (2006.) „Predgovor", u knjizi Lucijan Kordić, *Izabrane pjesme*, MH, Zagreb, str. 23.

[10] Š. Š. Ćorić, (1990.) „Uz izbor poezije Lucijana Kordića", u knjizi Lucijan Kordić, *Čudo siromašnih koraka*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, str. 139.

[11] Vinko Grubišić (1991.) *Hrvatska književnost u egzilu,* Barcelona-München, str. 200.

jezgri". Te jezgre imaju svoj cilj i smisao; nije to isprazan, i nepovezan jezik u kaotičnu stanju, već te jezgre grade pjesnički sustav kao harmoničan poetski svijet ljepote i značenja. A to čitanje odozdo prema gore kojim se otkriva „izokrenuti svijet" pjesme, nije jedina solucija na recepcijskom obzorju, jer ako se tekst čita i na uobičajen način, odozgo prema dolje, tada pjesnički „automatizam" postaje primaran, iščezava priopćajni protok riječi i smisao, ali se rasplinjuje i raspaljuje asocijativnost, konotativnost pa i alogičnost svijesti kojom se mijenja svijet zbilje. Realnost je izmijenjena i usmjerena na izražavanje „nečeg nenormiranog, ali ne i neprepoznatljivog .[12]

Neizmjerni su potencijali jezika kad su oslonjeni na slobodu stvaranja, pokazuju Kordićeve pjesme. Upravo taj njegov lirski modernitet kao svojevrsna devijacija od tradicijskih pjesničkih obrazaca utemeljen je na slobodi što uključuje eksperimentiranje, traženje, sumnje, lutanja, otklone, negacije, stranputice, „pokušaje i pogreške", vrludanja poticana erosom jezika ne bi li se pronašlo pjesničko rješenje. „Ako postojati, znači u stanovitom smislu doživljavati sebe u svojoj ugroženosti i nestajanju – kako su to znali izraziti neki pjesnici egzistencijalnog iskustva – onda je pjesniku jezik izvorno mjesto gdje on iskušava taj djelatni negativitet što se poistovjećuje s njegovim postojanjem, ne odričući se ipak težnje da ga rasvijetli čitkošću vlastita udjela."[13]

Moglo bi se reći da je jezik u ovom slučaju kao i poezija područje slobode, prema mišljenju Pavla Pavličića[14], jer ono što je poezija u odnosu na egzistenciju to bi bio jezik u odnosu na pjesništvo – oruđe spasa. Dakle, kao što čovjek pomoću pjesništva čuva svoju bit i dostojanstvo, tako će i pjesnik pomoću slobodne uporabe jezika izbaviti pjesništvo od rutine, tendencioznosti i ukalupljenosti. Postojanje poezije i njezine slobode ovisno je o uporabi jezika, pa će mu stoga naraštaj druge moderne poklanjati veliku pozornost. Taj je naraštaj u burnim šezdesetim, odnosno sedamdesetim godinama stajao na čelu borbe za hrvatski jezik kao temelju identiteta.

Takva je poezija pisana u dobroj mjeri baštineći zasade avangardizma (nadrealizma, ekspresionizma i kubofuturizma), ali ona nastaje istodobno, u dodirima i prožimanju (možda i posve nesvjesno) s poetičkim i poezijskim gibanjima druge moderne u Domovini (krugovaši i razlogovci). I bez obzira na ta svojstva, hrvatskim književnim tijekovima u Domovini bila je posve nepoznata, a Hrvatima u egzilu recepcijski neprikladna i daleka.

Međutim, pored očitih pozitivnih postignuća, Kordić će u smjelu, ustrajnu, a često i domišljatu eksperimentiranju i traženju „pjesničkog

[12] Usp. Donat, 1993:V.

[13] Zvonimir Mrkonjić (2009.) *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, Zagreb, V.B.Z., str. 84.

[14] Usp. Pavličić, 2008:186.

otkrića" biti opterećen, upravo zaveden nakanom i težnjom za modernističkim poetskim obrascima, slabeći pritom svoj izvorni, neposredan, estetski relevantan i samosvojan lirski glas. Naime, težeći po svaku cijenu biti nov, moderan, koristeći, kako je rečeno, različite poetičko-stilske tvorbene modele i postupke, dolazi ponekad do isforsiranih i namještenih mjesta, blijedih slika i nategnutih metafora, ishitrena aforiziranja, trzavih stihova, izlomljenih misli, nezgrapnih sintagmi i neprikladnih likovno-grafičkih rješenja. Tome se katkad pridruži i svojevrsna patetičnost kao i retorička zaigranost, gdje dominira „jezična agresija koja je riječi i slike pustila s lanca kontrole", rekao bi kritik. Ipak, glavnina njegova pjesništva odlikuje se semantičkom gustoćom i stilskom dotjeranošću; stalno modelira i sabija riječ, njeguje sintagmu, pročišćuje sliku, ustrajno kultivira izraz. Njegov je jezik posve funkcionalan i egzistira u punoj mjeri kao komunikativni semantem i u okolnostima iseljeništva, ali svjedoči i književnoumjetničku razinu i duhovni oslonac, što, unatoč iseljeničkoj tjeskobi, pruža dostojanstvo življenja i stvaranja.

Literatura:

BAHR, Hermann (1916.) *Ekspresionissmus*, München.

BENN, Gottfried (1951.) *Probleme der Lyrik,* Wiesbaden.

BREŠIĆ, Vinko (1998.) „Hrvatska emigrantska književnost", *Republika*, br. 1-2, Zagreb, str. 73–94.

ĆORIĆ, Šimun Šito (1990.) „Uz izbor poezije Lucijana Kordića", u knjizi Lucijan Kordić, *Čudo siromašnih koraka*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Kršćanska sadašnjost, Zagreb.

DONAT, Branimir (1993.) „Daleke blizine ili konceptualizam lirike Luciana Kordića", u knjizi Lucian Kordić, *Pod arkadama neba*, HKD „Napredak", Mostar, str. I–VI.

ECO, Umberto (1968.) *La struttura assente*, Milano.

FLAKER, Aleksandar (1986.) *Stilske formacije*, SNL, Zagreb.

GRUBIŠIĆ, Vinko (1991.) *Hrvatska književnost u egzilu,* Barcelona-München.

HORVATIĆ, Dubravko (1990.)„Lucijan Kordić u kontekstu hrvatskog poratnog pjesništva", u knjizi Lucijan Kordić, *Čudo siromašnih koraka*, NZMH i KS, Zagreb, str. 141–144.

HUGO, Friedrich (1989.) *Struktura moderne lirike*, Stvarnost, Zagreb.

INGARDEN, Roman (1971.) *O saznavanju književnog umetničkog dela*, Književna misao, Beograd.

IVANIŠEVIĆ, Drago (1942.) *Moj Ungaretti*, Izdanje knjižare Rudolfa Grbića, Zagreb.

JAKOBSON, Roman (1966.) *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd.

KENYERES, Zoltan (1970.) *Značenje i poruka kreativnog eksperimenta*, „Umjetnost riječi", br. 2, str. 152, Zagreb.

KORDIĆ, Lucijan (1995.) *Fragmenti jednoga života*, ZIRAL-HKD „Napredak", Chicago-Mostar.

LOTMAN, J. M. (1971.) *Predavanja iz strukturalne poetike,* Sarajevo.
MIHANOVIĆ, Nedjeljko (2006.) „Predgovor", u knjizi Lucijan Kordić, *Izabrane pjesme*, MH, Zagreb, str. 15-33.
MILANJA, Cvjetko (2008.) *Hrvatsko pjesništvo 1900. – 1950.*,Zagreb.
MRKONJIĆ, Zvonimir (2009.) *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, V.B.Z., Zagreb.
MUSA, Šimun (2009.) *Studije i ogledi*, Školska naklada Mostar i Filozofski fakultet Sveučilišta u Mostaru, Mostar.
NIKOLIĆ, Vinko (1958.) *Pod arkadama hrvatske atomske lirike. Razgovor s pjesnikom Lucijanom Kordićem*,„Hrvatska revija", VIII, sv. 3.-4. (31–32), str. 284–286, Buenos Aires.
PAVLETIĆ, Vlatko (2007.) *Poetika korelacija*, ŠK, Zagreb.
PAVLETIĆ, Vlatko (2008.) *Trenutak vječnosti. Uvođenje u poetiku epifanija*, ŠK, Zagreb.
PAVLIČIĆ, Pavao (2008.) *Mala tipologija moderne hrvatske lirike*, MH, Zagreb.
Prostor u jeziku / Književnost i kultura šezdesetih (2009.) *Zbornik radova 37. seminara Zagrebačke slavističke škole*, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb.
ROMANO, S. F. (1942.) *Poetica dell' ermetismo*, Firenze.
SLABINAC, Gordana (1988.) *Hrvatska književna avangarda*, August Cesarec, Zagreb.
SLAMING, Ivan (1981.) *Hrvatska versifikacija*, Liber, Zagreb.
SOLAR, Milivoj (1997.) *Suvremena svjetska književnost i duhovnost*, ŠK, Zagreb.
STAIGER, Emil (1996.) *Temeljni pojmovi poetike*, Ceres, Zagreb.
ZORIĆ, Mate (1992.) *Ungaretti, Ivanišević i Hrvatska*, Zbornik 3, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.

POETICAL AND LYIRCAL SPECIFICITY OF LUCIJAN KORDIĆ'S POETRY

Summary

Although Croatian emigre poet Lucijan Kordić lived and worked in exile from the WWII until the end of 20th century, homeland motifs and themes often dominate in his poetry. In many ways social, cultural and literary scene of his homeland influenced his work. His poetry is especially influenced by the picturesqueness presented in work of poets gathered around magazine Krug, and by the conceptuality presented in work of poets gathered around magazine Razlog. In fact his works is in constant dialog with literary scene of his homeland, and written in Croatian language is of high European literary level. Main part of the paper is focused on Kordić's formal and stylistic innovativeness, poetical and lyrical uniqueness and experimentalist audacity, all of which can be found in his collection *Under the Arcades of the Sky*, a collection by this unavoidable poet of post-war modernism.

KEY WORDS: ***experiment, poetry, surrealism, hermeticism, atomic poetry***

PROTUMJESTA GRADA I PRODUKCIJA *PROTUPOVIJESTI* U SUVREMENOM HRVATSKOM ROMANU

Miranda Levanat-Peričić
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Sveučilište u Zadru

UDK: 821.163.42-31.09"20"
821.163.42-31.09 Sajko, I.
821.163.42-31.09 Savičević Ivančević, O.
821.163.42-31.09 Simić Bodrožić, I.
821.163.42-31.09 Ferić, Z.
821.163.42-31.09 Novak, K
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 16. 2. 2014.
Prihvaćen za tisak: 28. 7. 2014.

U članku se interpretira nekoliko suvremenih hrvatskih romana obzirom na odnos prema povijesti i prema mjestu povijesti (uglavnom grada i njegovih protumjesta). Riječ je o romanima Ivane Sajko, *Povijest moje obitelji od 1941 do 1991, i nakon* (2009.), Olje Savičević Ivančević, *Adio kauboju* (2010.), Ivane Simić Bodrožić, *Hotel Zagorje* (2010.), Zorana Ferića, *Kalendar Maja* (2011.) i Kristiana Novaka, *Črna mati zemla* (2013). Za razliku od novopovijesnih romana, u navedenim djelima historiografska građa nije glavno polazište, no povijest se predstavljau kontekstu koji je blizak formuli historiografske metafikcije, dakle izrazito subverzivno u odnosu na konvencionalnu povijesnu naraciju, uz niz postupaka karakterističnih za izazovnog i zaigranog postmodernog pripovjedača. Bez obzira na različitost autorskih poetika, zbog zajedničke semantike vremena, koja se manifestira kroz konfliktni odnos prema priznatoj ili afirmiranoj povijesti, nazvat ćemo ih *protupovijesnim* romanima. U spomenutim se romanima protupovijesni odnos prema zbilji iskazuje dvojako – ili kroz narativni sukob „nenapisane" povijesti (koju zastupa fikcija) s poviješću „velikog teksta" (koju zastupa fakcija), ili kroz sukob „male" (privatne, obiteljske, potisnute, marginalizirane) povijesti s „velikom" (kolektivnom, državotvornom, udžbeničkom, metropolskom) poviješću. Pritom je važno istaknuti istaknuti da se naš pojam *protupovijesni roman* ne odnosi samo na pripovjedački stav nego i na vezivanje uz *protumjesto*, dakle na heterotopijsko smještanje povijesti, na njezino dislociranje, preseljenje, pa i parazitsko useljavanje na ispražnjene lokalitete opterećene vremenom i odbačenim povijesnim značenjima.

KLJUČNE RIJEČI: ***fikcija i fakcija, protupovijesna naracija, protumjesta grada***

1. Novopovijesni roman, historiografska metafikcija i protupovijesna naracija

Postmoderni romaneskni obrat u pripovijedanju o povijesti u odnosu prema tradicionalnom, šenoinskom modelu, u hrvatskoj se književnokritičkoj i književnopovijesnoj literaturi obilježava uglavnom terminom *novopovijesni roman* (Milanja 1996., Matanović 2003.), a ponekad se obilježja novog tipa povijesnog romana vezuju uz teorijski kontekst „historiografske metafikcije", koji je uvela Linda Hutcheon, pa u tom smislu, primjerice, Krešimir Nemec piše o „hrvatskoj historiografskoj fikciji" (Nemec 1996).

Hrvatski novopovijesni roman definira se kao roman kojemu je historiografska građa tek polazište koje se preispituje, ali se „sama povijest predstavlja kao ponovljiva činjenica, kao pogreška koju smo naslijedili od bližnjih, ubacujući se u stalni krug i pletući svoje vlastito klupko od niti što su ih istkali naši preci" (Matanović, 2003: 130). Dakle, tu prozu u odnosu na tradicionalni model povijesnog romana razlikuje ciklično poimanje vremena te napuštanje didaktičkog i progresivnog koncepta povijesti, odnosno vjerovanja u učiteljski značaj kolektivne „velike priče" za „male živote" pojedinaca, što za posljedicu ima i uvođenje slabog, deheroiziranog junaka. U domaćoj se književnoj historiografiji javljaju ipak određena neslaganja oko određivanja vremenskih granica postmoderne i klasificiranja određenih romana o povijesti kao novopovijesnih, te osobito u identificiranju historiografske metafikcije. U tom smislu, inzistirajući na korekciji pretpostavke o padu Berlinskog zida kao velikoj prekretnici koja je u zapadnim antropološki diskursima toliko preuveličana da se postsocijalizam povremeno predstavlja kao materijalna potvrda postmodernih teorijskih preokupacija, Natka Badurina ističe da su se obilježja postmoderne u hrvatskoj književnosti javila još sedamdesetih, kada započinje raspad velikih priča u hrvatskom društvenom, teorijskom i književnom diskursu, dok su, naprotiv, postsocijalističke devedesete obilježene povratkom velike priče o modernoj naciji, odbacivanjem postmoderne jezične igre kao „neodgovorne zaokupljenosti literature samom sobom" i prekidom „započete institucionalizacije postmoderne u hrvatskom književnom kanonu" (Badurina 2012: 14). Slična je zapažanja iznijela nešto ranije i Dubravka Oraić Tolić – „Ništa od Lyotardove postmoderne u kojoj se više ne vjeruje u velike pripovijesti. Upravo suprotno (…) Kao da nova postmoderna priča, ona o Europskoj uniji i globalizaciji, nije mogla otpočeti prije nego završi stara, moderna ideja o naciji. Samo na Balkanu to nije bilo moguće. Moderna se povijest tu još jednom vratila kao krvava pripovjedačica – da dovrši vlastitu priču

o naciji koju nije uspjela ispričati ni u pravo vrijeme ni po pravilima naracije" (Oraić Tolić 2005: 183). No, bez obzira na to, zavodljivost pojma „historiografska metafikcija", koji je uvela Linda Hutcheon, navela je mnoge naše književne kritičare, smatra Tatjana Jukić, da olako zaključuju kako se nekomu romanu „dogodila historiografska metafikcija" (Jukić 2003: 128). U vezi toga Tatjana Jukić, a njenim tragom i Natka Badurina, primjećuju da ima nešto nasilno u primjeni teorije historiografske metafikcije na hrvatske novopovijesne romane, od kojih su neki uglavnom politički korektni, u odsustvu parodijskog ironijskog odnosa prema povijesti, bez izazovnih postmodernih pripovjedača, bliži tradiciji povijesnog romana, nego novopovijesnom romanu. To se posebno odnosi na romane Nedjeljka Fabrija, kojega neki kritičari smatraju uzornim predstavnikom novog žanra, što Natka Badurina argumentirano pobija (Badurina 2012: 18).

U ovom radu interpretira se nekoliko suvremenih hrvatskih romana. Pritom je potrebno istaknuti da izabrani romani nisu ni povijesni ni novopovijesni jer njihovo glavno polazište, osim u iznimnom primjeru romana Ivane Sajko, nije historiografska građa. U njima se ipak razvija osobit odnos prema povijesti, posebno prema nedavnoj i još uvijek aktualnoj političkoj povijesti devedesetih, koja je u umjetničkoj prozi toga razdoblja bila elaborirana gotovo isključivo u ratno dokumentarističkoj, autobiografskoj prozi i nešto kasnije, u drugoj polovici devedesetih, u stvarnosnoj prozi. Povijesna tema u suvremenim romanima desetih godina novog milenija javlja se u kontekstu koji je blizak formuli historiografske metafikcije kako je vidi Tatjana Jukić – ona je naglašeno subverzivna u odnosu na ustaljenu političku i povijesnu naraciju, a njezina moć temelji se na „parodiji, pastišu, plagijatu, otvorenom falsificiranju, razotkrivanju i dekonstrukciji svega što teži totalizaciji„ (Jukić 2003: 135). Pritom je važno istaknuti da se naš pojam *protupovijesni roman* ne odnosi samo na pripovjedački stav nego i na vezivanje uz *protumjesto*, dakle na heterotopijsko smještanje povijesti, na njezino dislociranje, preseljenje, pa i parazitsko useljavanje na ispražnjene lokalitete opterećene vremenom i odbačenim povijesnim značenjima.

2. Treća povijest ili pisanje protiv povijesti

Roman Ivane Sajko *Povijest moje obitelji od 1941 do 1991, i nakon. Sažetak* već samim naslovom upućuje na podvojenost u pristupu povijesti. Najprije time što se veliko razdoblje omeđeno dvjema ključnim godinama mitskih vremena nacionalne povijesti vezuje uz snižavajući format „sažetka". Zatim nas sama autorica u prvim rečenicama romana upućuje na

metapovijesno i generacijski odmaknuto čitanje objašnjavajući zašto je riječ o „sažetku": „Trebale su mi tri vlastite godine da sažmem onih pedesetak što mi se, naoko, uopće nisu dogodile. (…) Stoga se ovaj sažetak sastoji od najmanje tri povijesti." Prva je obiteljska povijest, druga je povijest Zagreba, a o trećoj povijesti autorica tvrdi sljedeće:

> „Treća je povijest konstruirana mojom vlastitom selekcijom događaja, heroja i njihovih svjedoka. Proturječna je u sebi, jer sam s namjerom birala dokumente, komentare, sjećanja i rečenice u sukobu. Htjela sam napisati povijesni roman na jedini mogući način na koji mislim da je to uopće moguće, izbjegavanjem žanra i ideologije, kao priču koja se možda uopće nije dogodila, koja se, zapravo, i ne može dogoditi" (Sajko 2009: 8).

Stav da je pisanje o povijesti ujedno i pisanje protiv povijesti Sajko dosljedno provodi kontrapunktirajući dokumentarnoj prozi obrise obiteljske priče triju generacija. Pritom je Zagreb oslikan kao estuarij u koji se slijeva i osobna i kolektivna memorija, ali i kao poprište sukoba na kojemu obiteljska povijest uzmiče pred „velikom" konstrukcijom one treće povijesti koja nastaje proizvoljnom selekcijom citata, među kojima se navodi Matošev članak „Markov trg br.6" objavljen u *Hrvatskom slovu* 1909., glas Rajne Kravar na ilegalnoj radiostanici CK SKH, Pavelićev govor 21. svibnja 1941. na Markovu trgu[1], sjećanja Vlade Kristla i Vladimira Nazora o odlasku u partizane, nekoliko članaka o poplavi u Zagrebu 1964., dva govora Josip Broza Tita[2], izjava Josipa Vrhovca na 13. prosinca 1971.[3], letak koji je Bruno Bušić objavio u *New York Timesu* prilikom otmice američkog aviona 1976[4]. Autentičnost svih citata potkrijepljena je navodima u bilješkama, što se može tumačiti kao postupak metahistorijskog osvještavanja historiografske tekstualnosti. Glavni povijesni orijentiri oko kojih se konstruira obiteljska priča triju generacija su proglašenje NDH 1941., oslobođenje 1945., Velika

---

[1] „Braćo Ustaše!", u: Petar Požar (ur.), *Ustaša – dokumenti o ustaškom pokretu*, Zagrebačka stvarnost, Zagreb, 1995, str. 185. (fusnota je u cjelini preuzeta iz romana, Sajko 2009: 30).

[2] Prvi govor navodi se u fusnoti br. 27: Josip Broz Tito, „Zadatak narodno-oslobodilačkih partizanskih odreda", u: *Borba za oslobođenje Jugoslavije: članci i govori iz Narodno-oslobodilačke borbe 1941-1944*, Beograd, Državni grafički zavod Jugoslavije, 1945, str. 11 (Sajko 2009: 86), a drugi govor naveden je u fusnoti br. 28: Govor Josipa Broza Tita pod nazivom „O negativnim utjecajima na omladinu" s LP ploče *Tito nam govori* u izdanju Radio-televizije Beograd (Sajko 2009: 105).

[3] U bilješci se autorica poziva na izjavu s proširene sjednice predsjedništva Gradske konferencije SKH Zagreba, koju je prenio *Večernji list* 13.12.1971. (Sajko 1990: 132).

[4] Letak pod naslovom „Poziv na dostojanstvo i slobodu" (Sajko 2009: 136).

poplava 1964., otmica aviona 1976., studentski demonstracije 1971., Titova smrt 1980., Domovinski rat 1990. No, postupkom stalnog miješanja fikcije i fakcije destabiliziraju se „čvrste točke" povijesti, pa i one postaju dijelom „treće" povijesti, one koja je proizvoljno izabrana.

Izabrani se citati kao „neknjiževne jezične krhotine" ucjepljuju u privatnu razinu priče na kojoj se glavni likovi Ona i On, neimenovani, susreću prvi puta kada partizansko kazalište daje Čehovljevu jednočinku „Prosidba". U partizanskoj izvedbi komad završava tako što Natalija Stepanovna odbija prosidbu Ivana Vasiljeviča te publici uvriježeno objašnjava da joj nije stalo do materijalnih bogatstava i da je ljute imperijalističke pretenzije Ivana Vasiljeviča, koji je nikada neće uvjeriti da joj može pokloniti nešto što je ionako njezino, tj. njezinu vlastitu zemlju, a tad Ona nastupa s replikom – „Tuđe nećemo, svoje ne damo!". On je tada već spavao u publici, a ova fiktivna zgoda o Njoj i Njemu „koji su se upravo sreli a da to još nisu ni znali", popraćena je objektivnim podacima, napomenom da se „humoristička jednočinka spominje u više teatroloških izvora posvećenih rekonstrukciji i analizi repertoara partizanskih umjetničkih skupina", te se upućuje na članak Nikole Hercigonje iz 1974. (Sajko 2009: 50). Intimnu priču o Njoj i Njemu stalno napadaju citati i fusnote, a privatno se stalno povlači pred javnim. Budući da povijest velikog teksta rastače malu povijest i ne da joj se realizirati, klimaks nerealizirane osobnosti nastaje kada Ona nakon rata postaje učiteljica povijesti – „Povijest nije njezina. Povijest pripada narodu i nije bitno da služi istini, nego općem dobru (…) A ona mrzi taj posao. Tjera je da laže i nosi dioptrijske naočale" (Sajko 2009: 82). Ono što Renata Jambrešić Kirin iščitava kao „poraz učiteljica povijesti" odnosi se upravo na ovu submisivnu ulogu koju Ona igra i u privatnom i u kolektivnom životu, kao i na općenitu „samoskrivljenu marginalizaciju" žene u nacionalnoj i u europskoj povijesti (Jambrešić Kirin 2010: 18).

Kolažno pripovijedanje u kojemu se historiografski podatci stalno upliću u tkivo fikcije, uz stalne intervencije pripovjedačice koja podsjeća na konstruiranost priče, deheroizaciju i povijesti i njezinih junaka i junakinja, roman Ivane Sajko približava konceptu koji je za Lindu Hutcheon bio presudan u identifikaciji historiografske metafikcije.

3. Spirala prirodnih ciklusa i osobnih kalendara

Kao u romanu Ivane Sajko, i u Ferićevu povijesnom kalendaru romana *Kalendar Maja* (2011.), kronotop rata upravlja mirnodopskim narativima, osobito u povlačenju veza između „izabranih" godina, koje postaju reprezentativne za određeno generacijsko iskustvo, i obiteljske povijesti.

Rat, koji je otac svemu, i bez kojega nije zamisliva povijest triju generacija, prisutan je ipak u Ferićevu romanu isključivo u formatu brechtovske ironije:

> „Mi danas imamo turizam. Naši stari imali su I. svjetski rat. Iz zarobljeništva u Sibiru moj djed, (…) vratio se kući preko Yokohame, Singapura, Cape Towna i Marseillea. Da Gavrilo Princip nije ubio Ferdinanda, jedva da bi iz Hrvatske Dubice putovao do Kostajnice ili Petrinje.(…) Rat je, dakle, pomogao djedovima da vide svijeta, pomogao očevima da vide šume i gore, a pomogao i nama da vidimo ono što inače nikad ne bismo" (Ferić 2011: 494-495).

U vezi s kontekstualnim poimanjem vremena, koje se koncentrira oko određenih mitoloških početnih točaka, i sâm je naslov Ferićeva romana. Prije svega, majanski je kalendar nastao u mitološkoj tradiciji koja, da bi istaknula važnost prirodnih ciklusa, povezuje slikovlje smrti i preporoda. Budući da se smrt i rađanje uzajamno relativiziraju, iz takve groteskne koncepcije "majanskog" svjetonazora koja smrti oduzima tragičnost i rođenju važnost, proizlazi stalna tenzija između *erosa* i *thanatosa*.

U Ferićevu se romanu stalno ističe proizvoljnost svih kalendara, počevši od onog gregorijanskog prema kojemu nikako ne može zapamtiti mjesece, pa mu ih još u trećem razredu majka pomaže naučiti. Relativiziranje se nastavlja i kasnije, kada u srednjim godinama, ležeći u krevetu s voljenom ženom, glavni junak prije spavanja čita majčin predsmrtni dnevnik ispisan na datumima koji pripadaju vremenu nakon njezine smrti. „Moja majka bila je 1. srpnja 1959. u svijetu mrtvih točno osam mjeseci i jedanaest dana, a u njenom rokovniku pod tim datumom pisalo je sljedeće – „Sine, da ne umiremo nikoga od nas ne bi se moglo shvaćati ozbiljno (…)" (Ferić 2011: 393).

Konačno, veza s temom majanskog kalendara naznačena je već u prologu romana, citatom iz romana *Pod vulkanom* Malcolma Lowryja, koji upućuje na „nejasne, tobožnje godine starih Maja". Roman Malcolma Lowryja spominje se dva puta u ključnim trenucima vezanim za početak zapleta i rasplet ljubavne drame Senke i Tihomira – na početku mu ona poklanja tu knjigu u znak zahvalnosti jer joj pomaže oko bolesne majke, a 35 godina poslije ona je sama čita dok se sunča na palubi broda. Knjiga time uokviruje središnji ljubavni zaplet. Cirkularno protjecanja vremena istaknuto je u Ferićevu romanu i cikličnom kompozicijom, koja se koncentrira oko ponovljenog maturalnog putovanja na kojemu, pred sam kraj jednog životnog ciklusa, ostarjeli maturanti u 2010. godini ponovno proživljavaju mladost iz 1961. godine. Kada se pred neveru brod Tramuntana zaustavi zbog pokvarenog motora, to je prigoda za zaključno

prizivanje majanskoga kalendara uz aluzije na kraj vremena na kraju jednog puta, stvarnog i alegorijskog:

> „Brod s imenom vjetra pluta u magličastoj bonaci i oko nas nema ničega (…) izgleda mi da nema čak ni onoga što se odavde ne vidi, ali što se da zamisliti, nema Učke, nema Istre, doma roda hrvatskog, ni Opatije bajne, nema čak ni Paga ni Raba, nema natrag ni naprijed, nema gore i dolje, gotovo da nema sada ni jučer. Kao da je nastupio kraj vremena, a još nismo ušli u dvije i dvanaestu. (…) Ispred nas zastrašujući prizor ničega. Ni prostora ni vremena" (Ferić 2011: 573).

No, kraj vremena zbiva se isključivo kao privatna intimna apokalipsa jer se upravo tada raspliće osobna ljubavna drama odgađana tijekom tri desetljeća. Pritom, za razliku od vrlo plastičnih i povijesno konkretnih prostora Zagreba (uglavnom rekonstruiranih iz 60-ih i 70-ih godina), osobito uvjerljive Šalate i izletničkih mjesta oko Samobora, brod je na alegorijskom putu – od Golog otoka do Zrća i Vira imamo sliku neke druge povijesti, one koja upravo nastaje, još nepospremljena, neumivena. Središnji simbol te protupovijesne retorike na putu po Dalmaciji je ispražnjeni zatvor na Golom otoku, u kojemu je povijest postala predmetom turističke potrošnje. Skupina žena koju susreću na izletu navodi na zaključak – „Povijest je nepregledna kolona žena u crnini" (204). Rađanje i smrt; smrt majke i smrt djeteta – teme su koje uokviruju zaokružuju ovo cikličko/groteskno koncepciju povijesti.

4. "Šupkonaselje" i "grad bez metafizike" u trajnoj pauzi nedovršene prošlosti

U određenoj mjeri i roman *Adio kauboju* ciklično je komponiran, ali samo u smislu kompozicijskog oslonca koji nalazi u periodičnom ponavljanju traumatičnog događaja iz prošlosti koji blokira sadašnjost i koji se transformira u neku vrstu lirskog refrena – „Danijel, moj brat, poginuo je u svojoj osamnaestoj skočivši pod jureći vlak Intercityja /Osijek-Zagreb-Split/ s betonskog nadvožnjaka iznad pruge". Iako se na privatnoj razini osobna priča o potrazi za istinom i pravdom, odvija uz višestruke citatne veze s hipožanrom vesterna (usp. Ryznar 2012.), roman je u cjelini podređen izlaganju atmosfere postsocijalističke apokalipse koja se „proteže" između dva kraja – s jedne strane je „grad bez metafizike", a s druge Staro Naselje u „prašini i drači" napuštene industrijske zone, raspadajućeg stanja u kojemu je čak i priroda korodirala. Zaplet počinje povratkom i završava odlaskom.

> „I tako. Stigla sam. Da stigla! Ja sam se vratila u taj grad. Koji je golema ropotarnica, blato i maslinici, divota prašine, večeri na zapuštenoj terasi hotela Ilirija, teški metali u zraku, izmet i borovina, mačke i klizava riblja krljušt na masnom brodskom navozu i more zategnuto sve do studenog, kad zapušu lebići"(Savičević Ivančević 2010: 50).

Rezignaciji tog prostora „velike nasukane olupine" i prepoznatljive mediteranske suburbije, suprotstavlja se lažni sjaj centra grada, kao „kričavi izlog jednog polupanog i pokradenog svijeta", gdje na rivi od stakla i granita, „štrajkaju radnici koji se kunu da su srušili komunizam", dok iz luke isplovljavaju „ruske jahte veće od naših kuća" (50). Apatija podjednako prožima živo i neživo, ljude i zdanja. Mjesta prošlosti – bivše kino *Balkan,* bivši hotel *Ilirija* i stanovnici zrcale se jedno u drugom, njihovo usporedno propadanje dio je iste metaforičke slike – „na ovom komadiću obale sve propada onako od bolesti, s dostojanstvom stare alkosice koja pamti slavnija ljeta, kao što mama pamti Splitske festivale s Vicom Vukovom i Claudijom Villom" (Savičević Ivančević 2010: 84). U tom „bivšem mjestu" prošlost nikada neće biti gotova ni dovršena priča jer, kako kaže glavna junakinja:

> „Naučila sam nešto o istovremenosti: da je sjećanje sadašnjost svih zapamćenih događaja. Vrpca se premotava naprijed-natrag. Fw-stop-rew-stop-rec-play-stop, zaustavlja se na važnim mjestima, neke slike trepere mutno zamrznute u trajnoj pauzi, nejasne. Ali sjećanje je i montažer saboter u stražnjoj sobi koji će rezati i lijepiti, prekrajati do samog kraja ili barem do Alzheimera" (Savičević Ivančević 2010: 93).

Primicanjem konačnom raspletu, odnosno završnom obračunu (u skladu s poetikom vesterna), ponavljanja tragičnog motiva koji je „blokirao" sadašnjost (samoubojstvo brata), postaju učestalija, a ustrajavanje na pitanju „kako je sve počelo?" usmjerava naraciju prema uzrocima, pa se potraga vrti i zapliće oko motiva koji nude potencijalne odgovore**.** Pritom se prošli događaji, koji su presudno odredili sadašnjost, transformiraju u lirske refrene prozne svakodnevnice. Bježeći od prošlosti, glavna junakinja ide joj ususret, tako da je tragika gotovo edipovski određena – povijest je prokletstvo roda, prokletstvo nacije i prokletstvo civilizacije. Budući da „prošlost nikada ne prestaje", konačni bijeg iz zemlje bez mitskih frajera, s groteskним podzemljem u kojem se još „čuju kosti mrtvih okupatora" čini se zamjenskim *happy endom*. Gibanje demonskog podzemlja koje pripada prošlosti osluškuje čudakinja Marjačarja, a njena se „pomaknuta"

prosudba čini posve opravdanom; naime, ona vjeruje da se na zemlji ne smiješ zadržavati jer te učas ta podzemna menažerija može pretvoriti u leš.

> „Osluhne kako se površinom tla giba podzemlje – dolje je sve po starom. Ispod zemlje vrvi od života i smrti: gomolji i lukovice urastaju u humus i krtica grebe pod prhkom korom, mravi melju zrna crljenice u rahle granule, u dubljim slojevima debeli bijeli crvi žvaču srca pokojnika, podzemni potok izbija prolaz u laporu, u gustoj zasićenoj tmini rasprskava se srebrna i zlatna žila, minerali pucketaju. korijeni mandragore vrište, a mrtvi okupatori preslaguju svoje kosti" (Savičević Ivančević 2010: 184).

5. Zagreb i njegova protumjesta

Prezentiranje grada i njegovih protumjesta ključno je za interpretaciju *Hotela Zagorje* Ivane Simić Bodrožić. Riječ je o romanu autobiografskih značajki u kojemu pratimo odrastanje u prognaništvu nakon pada Vukovara, događaja koji je zauvijek podijelio svijet glavne junakinje na Vukovarce i ostale. U prognaničkoj autorefleksiji, osjećaj nepripadanja i odbačenosti razvija diskurs radikalne mržnje prema Drugima, no to je ujedno i prisvajanje i reproduciranje dominantnog diskursa devedesetih. Nasuprot mitskoj idealizaciji Vukovara, izgubljenog grada s kojim je izgubljen identitet, javlja se najprije otpor prema Zagrebu, gradu koji nije pao – „Grad je bio lijep i potpuno neosjetljiv. Nije nas trebao jer Zagrepčana je bilo dovoljno, a činilo se da je biti Zagrepčaninom bila stvar prestiža" (Simić Bodrožić 2010: 74). Pripovjedačica nije okrutna samo prema bahatim pripadnicima gradske elite koji se zgražaju jer ima traperice uz Caritasa, još je okrutnija prema Zagorcima koje naziva „pajcekima" i s kojima vukovarska djeca ratuju nakon što su smješteni u bivšu političku školu u Kumrovcu.

> „Svi smo bili manje-više istih godina, gotovo jednako siromašni, ali mi smo došli iz grada, pravog, s gradskim trgom, baroknim zgradama, gradskom kavanom i nobelovcem, a oni su imali samo slastičarnu kod Sulje i šugavog predsjednika koji je sve ovo i zakuhao" (Simić Bodrožić 2010:46).

U etno selu Maršala Tita, u prostor bivše prošlosti iseljavaju se relikti koji pripadaju toj prošlosti i useljava se nova povijest.

> „U kabinetu broj pet napravili su crkvu. Tamo se svake nedjelje služila misa. Napravili su oltar od velikog kabinetskog stola i pokrili ga

bijelom plahtom, a u njemu je bilo zaključano stotinjak knjiga o Partiji i nekoliko uokvirenih Titovih slika" (Simić Bodrožić 2010: 34).

Bivša politička škola postaje izbjegličko naselje u koje useljava jedan srušeni i ostavljeni grad, a pritisak nedovršene prošlosti raste upravo na tom mjestu iz kojega je politička povijest prividno iselila. Trauma nedovršene prošlosti prati promjene devedesetih kroz infantilnu prizmu, predstavljene dječjim jezikom u kojemu se ironijski prelama, ali i reproducira „govor mržnje" devedesetih. Pritom je opreka stvarnog Zagreba i izgubljenog Vukovara istaknuta kroz vukovarsku drugost, bezdomnost i izmještenost u odbačenom povijesnom kontekstu kumrovačke škole, nefunkcionalnog prostora koji u vremenu devedesetih potisnut i zaboravljen poput novih junaka koji se u njega naseljavaju.

U svim interpretiranim romanima Zagreb je relevantna povijesna, kulturološka i politička okolnost. Ivana Sajko svojim citatnim pastišima ispisuje upravo povijest Zagreba, a u njezinoj povijesti Zagreb nema teritorijalnu opreku izuzev neba nad njim koji je „opasna ljevičarska utopija" i partizanske šume koja lebdi u prostoru između nejasnih prisjećanja i udžbeničke povijesti. Za Zorana Ferića Zagreb je čvrsto mjesto, stabilna referencijalna točka kojoj se ne učitavaju simbolička ni mitska značenja kao što je to slučaj s putom po Dalmaciji na brodu koji upadne u oluju bez kormila i s kapetanom koji se panično boji oluje – cijeli taj put tada postaje alegorija hrvatske suvremenosti koja svoju traumatičnu prošlost utržuje na Golom otoku, kojoj budućnost predstavlja intoksicirana mladost na Zrću, a kulturne znamenitosti bespravna gradnja na Viru.

Budući da se općenito uz centar vezuje povijesni dinamizam i razvoj, a uz periferiju "bezvremenost", "zaostalost", "tradicionalnost", u „našem kronotopijskom pogledu na svijet otputovati iz središta društvene aktivnosti znači otputovati u prošlost" (Leerssen, 2009: 108). Središte je uvijek Zagreb, u romanu *Adio kauboju* – Zagreb je „grad u kojemu ostavljaš propale iluzije, u kojemu ideš studirati i zaraditi nadnicu, pa iako je jedini donekle-grad u ovom selu, on je za junakinju ujedno i najdalji grad na svijetu, dalji od Osake i Juneaua i Santa Fea" (Savičević Ivančević 2010: 101).

U romanu Kristiana Novaka *Črna mati zemla* (2013), Zagreb je grad u kojemu se zaboravlja, grad ispražnjen od sjećanja. Samim tim, to je sigurno mjesto, udaljeno od traumatskog kronotopa. Kretanje unatrag, prema prošlosti, kao i u romanu Olje Savičević, ima za cilj rješavanje nekog postraumatskog iskustva; dok u romanu *Adio kauboju* glavna junakinja pokušava odgonetnuti razloge samoubojstva svog mlađeg brata, u romanu *Črna mati zemla* trauma se raspliće samim prisjećanjem – povratak u prostor

djetinjstva nije stvarno putovanje, ono je u formalnom smislu analeptička digresija umetnuta usred kreativne krize koju proživljava glavni lik, mladi pisac Matija Dolenčec, koji povratkom rješava potisnuto sjećanje, ali ujedno ispisuje i novi roman. Međutim, identitetski povratak u provincijsko „rodno mjesto", povratak je u dvostruku prošlost, individualnu i kolektivnu, koje su susljedne, ali često i kontrapunktno postavljene. Neobična podudarnost onoga što se događa na kolektivnoj, nacionalnoj razini (npr. pogibija specijalaca u Borovu selu 1991.) i zbivanja u međimurskom selu (zagonetni niz samoubojstava), prikazani su kao dva susljedna povijesna niza koja se ne dotiču, iako uzajamno zrcale užas "klanja", riječi koju često izgovaraju demonski prijatelji glavnog junaka. Pritom je trauma kolektivne povijesti, koja je i u ostalim romanima vezana uz hrvatske devedesete, samo pozadina važnije, privatne, obiteljske traume. I u Novakovu romanu, kao i u romanu *Hotel Zagorje*, identitetska priča devedesetih razvija se kroz infantilnu prizmu, pa tako iz zbiljske povijesti selektirani događaji u romanu *Črna mati zemla* povremeno razblažuju užas koji vlada međimurskim selom izazvan serijom neobjašnjivih samoubojstava – „Na proljeće 1991., možda kojih mjesec dana prije nego su počela samoubojstva, na Jugoviziji je pobijedila Srpkinja Bebi Dol, ali nama je svima bio najbolji tada nepoznati hrvatski pjevač Tedi Spalato s pjesmom u kojoj moli Boga da mu ostavi neku žensku" (Novak 2013: 198). No, i kasnije, nakon što se rat zahuktava, međimursko selo živi svoj mali heterotopijski horror, u kojemu vlada neko drugo izolirajuće protuvrijeme.

> „Povijest izvan sela počela se ubrzavati i zgušnjavati, no vrlo je malo istočne Slavonije i Jugoslavije tih dana ulazilo u selo. Tek poneka vijest o pucnjavi i barikadama mogla je proći u našu malu enklavu užasa. Nije bilo potrebno uvoziti strah, imali smo ga dovoljno i bili smo mu poslušni" *(Novak, 2013: 242).*

Povrh toga, u romanima Olje Savičević Ivančević i Kristina Novaka na simboličnoj razini polarizira se odnos zemlje, kao mračnog tla natopljenog vremenom i izostanka zvijezda na novom nebu u svijetu bez heroja, punom „mračne tišine" i „lošeg sunca", u malom mjestu koje te kad-tad svede na svoju mjeru. Junakinja Oljina romana na kraju odlazi iz „zemlje bez mitskih frajera", s grotesknim podzemljem u kojem se još „čuju kosti mrtvih okupatora", a u Novakovu romanu i sam naslov „črna mati zemla" upućuje na zemlju natopljenu mrakom jer „(…) svaki puta kada padne noć, gust mrak ulazi u zemlju, a kako zemlja ne može u sebe upiti još puno; (…) za neko vrijeme mrak će ostati iznad zemlje i više nikad neće svanuti dan" (143). Dok dva dječaka pored Mure u predvečerje gledaju nebo i zamišljaju

kako bi zvučale zvijezde, tišina se od gluhog doba predvečerja, pretvara u simbol gluhe, beznadno bešćutne epohe.

> „Zvijezde šute, govorio je Franc, ništa ne govore, ili govore tako sporo da im jedna riječ traje tisućama godina, pa ono što nazivamo tišinom, zapravo nije tišina nego podjednak zvuk kojim izgovaraju riječ vremena u kojem živimo. Pitao sam ga koja je to zvjezdana riječ u čije vrijeme mi živimo, a Franc nije rekao ništa“ *(Novak 2013: 209)*.

Usprkos različitim poetikama, ista je čežnja upućena zvijezdama u pogledu dvojice dječaka dok pokraj Mure zamišljaju zvjezdane riječi i u riječima Oljine Ruzinave dok Her Profesoru objašnjava da živimo u matiranoj noći „punoj puncatoj mraka“ u kojoj se izvrsno zapaža „potpuni izostanak sjaja“. Čežnja za zvijezdama u deheroiziranom pokradenom svijetu bez ideala, najdirljivija je, međutim, u naknadno otkrivenim porukama brata koji je počinio samoubojstvo.

> „nije to ka onaj fensi šmensi bulevar zvijezda u hollywoodu selebritiji i te šeme. moje bi zvijezde bile ka šerifske značke i zvijezde partizanske u sazviježđima mogao bi ih dobit samo pravi lik da je hrabar i dobar čovo e to. visok širok dubok. u galaksijama neće svijetlit imena lopovčina koljača i zločinaca koji su se nakesali šporkih i krvavih para koji su badže na zemlji jer su gledali kako okrenit paru i ostavili nas bez lipote. njih nikad neće odlikovat precjednik svemira. njima nek daju zapišane ulice u njihovim jadnim državama di ljudi krepaju od alkohola gladi nasilja zaborava“ (Savičević Ivančević 2010: 160).

6. Zaključak o protupovijesnoj retorici novomilenijskih romana

Bez obzira na odnos prema problematičnim mjestima povijesti; bilo da je subverzivan ili eskapistički, blazirano indiferentan ili buntovnički, ovim je *protupovijesnim* hrvatskim romanima zajednički upravo taj raskorak osobnog i kolektivnog kalendara koji se ucjepljuje u prostor stvarajući *protumjesta* (foucaultovske heterotopije beskrajno nakupljajućeg vremena). Ta mjesta kaosa na kojima je došlo do prekida s tradicionalnim vremenom, ujedno su i „slijepe pjege“ priznate povijesti i mjesta na kojima se nova povijest parazitski hrani ispražnjenom – bilo da je riječ o bivšem političkom zatvoru na Golom otoku, partizanskoj šumi, napuštenoj industrijskoj zoni ili zgradi političke škole u Kumrovcu, uvijek se radi o nekom „bivšem mjestu“,

dakle o mjestu evakuirane povijesti, koje je stavljeno u opreku prema nekom urbanom centru, koje je ponegdje mjesto produkcije „nove" povijesti, a ponegdje mjesto već afirmirane, situirane povijesti. U tom smislu, bivša politička škola postaje izbjegličko naselje u koje useljava jedan srušeni i ostavljeni grad, dok pritisak nedovršene prošlosti raste na mjestu iz kojega je politička povijest prividno iselila (*Hotel Zagorje*); bivši politički zatvor postaje turistička destinacija puta po Dalmaciji, koje je u cjelini mitsko osporavanja zbiljskog Zagreba gdje je pohranjena privatna, obiteljska povijest (*Kalendar Maja*); bivša industrijska zona postaje pozornica na kojoj se snima *spaghetti western* i poprište groteskne tragedije, postavljeno nasuprot gradskoj rivi, na kojoj lažni sjaj zastupa novu postranzicijsku povijest „jednog pokradenog svijeta" (*Adio kauboju*), a partizanska šuma ulazi u groteskne udžbeničke tekstove, podrivajući ljevičarsku utopiju „neba nad Zagrebom" dok se tanka, propusna, jedva konstruirana fikcija obiteljske povijesti rastače pod pljuskom velikih povijesnih citata (*Povijest moje obitelji*…). U novom *protupovijesnom* hrvatskom romanu, povijest se ne može ni odbaciti ni potisnuti ni nadopisati, ona više nije funkcionalna nego devastirajuća poput prokletstva roda u grčkoj tragediji; bez krajeva i početaka u mitskom obnavljanju vremena, u kojem je svaki početak ujedno i kraj, a svako se „naprijed" spotakne na istim mjestima.

Literatura

BADURINA, Natka, "Kraj povijesti i hrvatski novopovijesni roman", *Slavica Tergestina* 14., 2012., str. 9–37.

BITI, Vladimir i Nenad IVIĆ (ur.), *Prošla sadašnjost. Znakovi povijesti u Hrvatskoj*. Zagreb, 2003.

FOUCAULT, Michel. 1996. "O drugim prostorima", preveo Stipe Grgas, *Glasje* 1996, br. 6., str. 8–14.

FERIĆ, Zoran, *Kalendar Maja*, Zagreb, 2011.

JAMBREŠIĆ KIRIN, Renata, " 'Unutra će biti toplo, sigurno i prazno': ženske povijesne naracije između ljubavi i boli", *Treća*, br. 2., vol. XII, 2010., str. 11–21.

LEERSSEN, Joep, "Retorika nacionalnog karaktera: programatski pogled", u: *Kako vidimo strane zemlje. Uvod u imagologiju*, ur. Davor Dukić i dr., Zagreb, 2009.

MATANOVIĆ, Julijana, *Krsto i Lucijan. Rasprave i eseji o povijesnom romanu*, Zagreb, 2003.

MILANJA, Cvjetko, *Hrvatski roman 1945–1990*, Zagreb, 1996.

NEMEC, Krešimir, "Historiografska fikcija Nedjeljka Fabrija", *Republika LII*, 1996, br. 1-2, str. 49–53.

NOVAK, Kristian, *Črna mati zemla*, Zagreb, Mostar, 2013.

ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka, *Ženska moderna i muška postmoderna*, Zagreb, 2005.

RYZNAR, Anera, "Adio, žanru: parodijska interdiskurzivnost u romanu Olje Savičević Ivančević *Adio kauboju*", u: *Vila – Kiklop – kauboj. Čitanja hrvatske proze*, Zagreb, 2012., str. 171–199.
SAJKO, Ivana, *Povijest moje obitelji od 1941. do 1991., i nakon. Sažetak*, Zagreb, 2009.
SAVIČEVIĆ IVANČEVIĆ, Olja, *Adio kauboju*, Zagreb, 2010.
SIMIĆ BODROŽIĆ, Ivana, *Hotel Zagorje*, Zagreb, 2010.

COUNTER-SITES OF THE CITY AND PRODUCTION OF CONUTER-HISTORY IN CONTEMPORARY CROATIAN NOVELS

Summary

The paper interprets several contemporary Croatian novels regarding their relation to history and place of history (mostly the city and its counter-site). These novels are: *Povijest moje obitelji od 1941 do 1991, i nakon* (2009) by Ivana Sajko, *Adio kauboju* (2010) by Olja Savičević Ivančević, *Hotel Zagorje* (2010.), by Ivana Simić Bodrožić, *Kalendar Maja* (2011) by Zoran Ferić and *Črna mati zemla* (2013) by Kristian Novak. As opposed to new-historical novels, in above mentioned novels historiographic matter is not the main starting point, but the history is presented in context which is close to historiographic metafiction, therefore distinctively subversive in comparison with conventional historical narration, with array of techniques typical for provocative and playful post-modern storyteller. Despite diversity of their poetics, because of collective semantics of time, which is manifested through conflicts in attitude towards acknowledged or affirmed history, we will call them counter-historic novels. In said novels counter-historic relation towards reality is expressed two-sidedly: trough narrative conflict of „unwritten" history (which is presented by fiction) and history of „big text" (which is presented by faction), or through confrontation of „little" (private, family, suppressed, marginalized) history, with „big" (collective, constitutional, text-book, metropolitan) history. In so doing, it is important that our term counter-history novel refers not only to storytelling but also to linking to counter-site, therefore to heterotopic positioning of history, to its dislocating, relocating, as well as parasitic immigration in sites weighted with time and discarded historic significance.

KEY WORDS: ***fiction and faction, counter-historic narration, counter-sites of the city***

KOEGZISTENCIJA URBANOG I RURALNOG U ROMANU *ZIMSKO LJETOVANJE* VLADANA DESNICE

Mirela Šušić
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Sveučilište u Zadru

UDK: 821.163.42-31.09 Desnica, V.
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 17. 4. 2014.
Prihvaćen za tisak: 14. 10. 2014.

Usprkos književno-kritičkoj misli koja urbano i ruralno u romanu *Zimsko ljetovanje* Vladana Desnice promatra kroz opoziciju, koegzistencija ovih suprotnosti u romanu zapravo je izraz jedinstvene i osobite kritike pojedinca, kolektiva i vlasti kako se to i pokazuje tijekom autorova ostvarivanja disperzivne kompozicije romana. Piscu nije cilj ispričati priču o odnosu grada i sela, niti je osnovna teza ove prozne strukture nepomirljiva suprotnost između gradske i seoske sredine nego kontrast urbanog i ruralnog tek je prizma kroz čije razlike, ali i sličnosti i prožimanja, pisac ozbiljuje socijalnu neosjetljivost i nedostatak individualne i kolektivne ljudske humanosti. Ukazati na te bitne elemente prozne strukture, pogotovo na postupke gradskih i seoskih likova kroz koje pisac progovara o individualnoj i kolektivnoj ljudskoj nebrizi za drugog, omotanoj u lažni veo kolektivne (ne)odgovornosti, svrha je ovoga rada.

KLJUČNE RIJEČI: ***urbano, ruralno, individualno, kolektivno, odgovornost, vlast, lik, kritika.***

U prvoj tiskanoj knjizi, romanu[1] *Zimsko ljetovanje* (1950.) Vladan Desnica pokazao je konstante svoje proze i izniman talent kao odraz njegove kompleksne poetično-prozne senzibilnosti. Usprkos fizionomiji kritičke svijesti odnosno političkoj pozadini svih društvenih zbivanja kakva su bila 50-ih godina 20. stoljeća, roman *Zimsko ljetovanje* je s vremenom, etiketu problematičnog teksta, zamijenio svojom nezamjenjivom ulogom u pozitivnom kontekstu hrvatske književnosti. Zajedno sa svojim autorom

[1] U književnoteorijskom smislu moglo bi se raspravljati kojoj književnoj vrsti pripada *Zimsko ljetovanje* s obzirom da je riječ o većoj proznoj cjelini koja nema razvijenog zapleta i raspleta te se odrednica *roman* u konvencionalnom smislu riječi može dovesti u pitanje, međutim treba naglasiti kako cjelovit doživljaj ovog književno-umjetničkog djela koji se temelji na Desničinom eruditivnom pričanju, bogatoj karaterizaciji pojedinih likova i orginalno opisanim detaljima, ozbiljuje ovo kompleksno i od prvog dana izlaska iz tiska intrigantno književno djelo – romanom.

prošao je kritički put do estetske rehabilitacije. Na tom kritičkom putu, od pokuda i zamjerki do kasnijih i suvremenih pohvala i isticanja u kvaliteti (koja su danas neprijeporna) nalazi se i danas.

Unatoč tome što su ovaj roman i njegova tema obrađeni na razne načine i iz različitih perspektiva i dalje su, zahvaljujući iznimnom Desničinom ostvaraju ove estetske činjenice, neiscrpna tema vrijedna daljnjih istraživanja. Dosadašnja literatura koja se kritički bavila urbanim i ruralnim u romanu *Zimsko ljetovanje*, prvenstveno ističe i „ponavlja", kako je osnovna teza ovog Desničinog romana nepomirljiva suprotnost između gradske i seoske sredine. Međutim, roman *Zimsko ljetovanje* u kojem je motiv rata semantički pokretač radnje realizirane kroz odnos dva različita kulturna i civilizacijska entiteta: ruralnog i urbanog, ne obrađuje ni problem rata, niti poglavito opoziciju sela i grada, a opisivanje razlike između ruralnog i urbanog u ovom složenom, višeslojnom književnom djelu zapravo je u službi kritike malograđanske vlasti koja neozbiljuje u stvarnosti svoju egzistencijalu svrhu, odnosno kritike vlasti uopće. I to vlasti koja ne postoji da bi služila i brinula o svim elementima svoga suvereniteta, već koja postoji radi sebe same, a suprotnost ruralnog i urbanog, koje na sadržajnoj površini dominiraju u ovom romanu, samo je prizma kroz čije razlike, ali i sličnosti i prožimanja, Desnica crta socijalnu neosjetljivost i nedostatak humanosti vlasti kao društvene pojave neovisno o tome u čijim je rukama te manjak humane svijesti pojedinca i kolektiva. Podredno tome, roman kroz postupke svojih građanskih i seoskih likova, kroz opise urbanih i ruralnih elemenata, govori o pojedinačnoj i osobnoj ljudskoj nebrizi za drugog, omotanoj u lažni veo kolektivne (ne) odgovornosti. Dakle, ovaj roman kao estetska činjenica, pogađa i samu bit problema suvremenog društva čiji pojedinac zna što je dobro i što je loše, ali u svrhu realizacije vlastitih potreba (ne)djeluje pod krinkom kolektiva.

Kroz 35 poglavlja ovog romana, proteže se jednostavna fabula koja govori o izbjeglicama, točnije o nekoliko građanskih porodica, koje su u jesen 1943. godine otišle iz bombadiranog Zadra i privremeno se sklonile u neposrednoj okolici grada Zadra i to u obližnje selo Smiljevce, a koje je zahvaljujući udaljenosti od glavnih putova i svom zemljopisnom položaju minimalno zahvaćeno ratnim zbivanjima. Građani u selu ostaju do sljedećeg proljeća pa prema tome radnja se događa 1943. i 1944. godine odnosno u vrijeme kapitulacije Italije i savezničkih bombardiranja koja su do temelja razrušila Zadar.

U strukturnom smislu Desnica izbjegava razvijanje jedne jedinstvene priče koja bi imala svoj početak, kulminaciju i kraj, već svaka od priča koje se pojavljuju od jednake je važnosti. Pisac se ne posvećuje detaljima i ne zamara se odlascima u širinu. Upravo taj Desničin odmak od tradicionalnih principa pripovijedanja, odmak od kontinuiteta i epske integracije, ta disperzija kompozicije, upućuje kako je problematiziranje odnosa sela

i grada u ovom romanu u službi kritike pojedinca, kolektiva i vlasti. Ovi komadići mozaika koji čine cjelovitu sliku društva, samostalne su cjeline donesene u vremenskom raskoraku priče i vremena diskursa.

Upravo je književna kritika[2] koja se bavila ovim Desničinim romanom, počeviši od one Horvatove, neobično brze i bez pokrića, koja je u samom početku bacila sjenu na ovaj roman i prouzročila mu štetu koja je tek s protokom vremena i smjenom književnokritičke scene izgubila značaj, pa sve do suvremenih kritika, binarnu opoziciju selo-grad nametnula kao tematsku dominantu ovog romana i to bez poniranja u dublje značenjske slojeve ovog kompleksnog djela. Tako npr. Dušan Rapo analizirajući ovaj roman, između ostalog, navodi kako:

> „Desnica stalno, a mjestimično možda i suviše naglašeno, inzistira na ovoj tezi gotovo apslolutne suprotnosti sela i grada kao bitnoj karakteristici njihovog međusobnog odnosa. Trebalo bi pažljivo ispitati postoje li za ovaj fenomen i neki posebni povijesni, sociološki ili drugi razlozi upravo u zadarskom kraju." (Rapo, 1989: 56)

Međutim, Rapo ove svoje navode ne potkrepljuje tekstom samog romana, nego vlastitom insinuacijom po prirodi stvari različitih karakteristika sela i grada i to suprostavljajući Ićanovom gospodarstvu gradsku urednost. Postavlja se pitanje o kojoj je gradskoj urednosti riječ, kad se ona u romanu ne spominje. U romanu postoji samo porušen i opljačkan grad, unakažen ljudskim tjelesima i dijelovima ljudskog tijela prikazanim kroz elemente naturalizma kojima se pisac služi u dočaravanju ratnih strahota i životnih nedaća toga vremena i prostora.

Inače je obilježje prvih kritika ovog romana da su se bavile onim čega u romanu nema, a što su mu upravo i zamjerale. Osuda socrealističke kritike ovog književnog djela javila se već tri-četiri dana (Horvatova) nakon što se roman pojavio u zagrebačkim knjižarama i bez obzira što se radilo o kritici „bez pokrića" djelu je učinjena šteta koja će se tek kasnije ispraviti. Desnici se uvelike zamjerala slabost u crtanju društvene sredine, jednostranost crtanja, likovi bez unutrašnjeg života sa skučenim horizontom i sl. Indikativno je i kako su se neki od negativnih kritičkih stavova gotovo u potpunosti podudarali kao npr. Franičevićev i Jeličićev kritički stav. Problem je zapravo bio u tome što Desnica nije ispunio ideološki obrazac, već je stvorio „slobodno" književno-umjetničko djelo. S obzirom da je negativna kritika bila usmjerena isključivo na idejni sloj djela i temeljila se na neliterarnim i neestetskim kriterijima o njoj se izjasnio i sam Vladan

[2] Jože Horvat, Marin Franičević, Živko Jeličić i dr.

Desnica u svom članku „O jednom gradu i o jednoj knjizi" koji je objavljen u *Zadarskoj reviji*:[3]

> „Moja knjiga Zimsko ljetovanje dočekana je spremnom i neobično prijekom reakcijom Jože Horvata, koji je, bez pretjeranog udubljivanja u materiju, pokušao da knjigu likvidira sa tridesetak redaka u „Književnim novinama" (br. 26, od 27. VI. 1950.). Žestina tog napisa dala je intonaciju onima koji u sličnim prigodama netremice izgledaju kakav mig ili znak „odozgo", a osupnula i privremeno ušutkala one koji su možda imali drukčije mišljenje o knjizi. U toj svojoj bilješci Jože je Horvat našao, *kurz und gut*, da je „tu sve jadno, prljavo, sitno, žalosno, mračno, nezanimljivo i nerazumljivo, i život i knjiga o tom životu", pa je zaključio refleksijom kako bivaju „puste i dosadne stranice čak i dobrog pisca kad izgubi dodir s rodnom zemljom i ljudima koji žive u njoj". Na taj kratki napis odmah sam pokušao da pružim objašnjenje ovim člankom, koji je, zbog razloga, koji leže van mene, eto ostao neobjavljen do dandanas. Dvije godine kasnije, povodom moje nove knjige *Olupine na suncu*, mnogi od onda ušutkanih kritičara ulučili su priliku da usput progovore i o *Zimskom ljetovanju*, pa da kažu onu riječ, koju im je u svoje vrijeme prekinuo u grlu napis Jože Horvata.„ (3)

S obzirom na političku klimu i duh vremena posebno se ističe te 1950. godine jedina pozitivna književna kritika čiji je autor bio Vlatko Pavletić, a koja je vodila pravoj vrijednosti ovog romana nazvavši ga „zrelim prvijencem". Kasnije su se toj pozitivnoj kritici pridružili i Aleksandar Tišme, Marijan Matković i Čedo Prica koji su čak kritizirali dotadašnje negativne kritike o ovom Desničinom romanu. Štoviše, u to su vrijeme i strani kritičari zamijetili vrijednost ovog književnog ostvaraja pa tako npr. A. Brown u UNESCO-vu „Bulletin of selected Books of Word" ističe vrijednost ovog književno-umjetničkog djela kao umijeće ostvaraja opće vrijednosti realizirane kroz lokalnu prizmu ili pak A. Salvini u „Anteprima" ističe kako je ovo jedno od djela koje nadilazi nacionalni značaj i poprima međunarodnu vrijednost.

Većina analiza koje se bave ovim romanom u središte svog interesa stavljaju dvije različite skupine likova i njihov međusobni odnos, bolje reći njihove razlike i naglašavaju te razlike. Jednu skupinu sačinjavaju izbjeglice iz Zadra smještene po Smiljevačkim kućama (među kojima se ističu Karlo,

[3] Ali tek 1954. godine! Dakle četiri godine kasnije, za razliku od Horvatove kritike koja je objavljena tri-četiri dana nakon objave same knjige.

Ernesto, Lisetta, Špižmica, Lina, Anita), a drugu skupinu predstavljaju seljaci (među kojima su zanimljivo ostvareni lik Ićana, odnosno u drugom dijelu pripovijedanja lik Milenka Katića). Međutim, ostala su zanemarena brojna mjesta u romanu koja govore o međusobnom upoznavanju, prihvaćanju i druženju izbjeglica s domaćinima, a gotovo da u romanu nema trenutka važne odluke u kojoj zajednički ne sudjeluju šjor Karlo i Ićan od kojih svaki predstavlja svoju skupinu i na svojevrstan način je predvodi. K tome se njih dvojica međusobno uvažavaju i poštuju što se može reći i za ostale „suprostavljene" likove, a što ističe i Krešimir Nemec navodeći kako:

> „Kratka koegzistencija građana i seljaka povod je za složenu psihološku analizu koja se ne temelji, kako je to kritika pojednostavljivala, samo na golemom kontrastu. Između građana i seljaka ne dolazi do otvorenih sukoba, niti su pojedinačno suprostavljeni predstavnici jedne i druge grupe." (Nemec,1988: 47).

Točnije, u romanu nigdje nema, ne samo izravna sukoba sela i grada, nego uopće nema sukoba, štoviše: „Veze sa domaćinima bile su nekad srdačnije, nekad hladnije, ali uvijek bez zategnutosti i trvenja."(Desnica, 2005: 109). Građani su prihvaćeni u Smiljevce i smješteni, seljani im pružaju što mogu i znaju, upoznaju ih sa svojim običajima bez obzira koliko ti običaji bili različiti od gradskih. Građani isto tako seljane uključuju u svoj način života.

Međusobne, u romanu opisane razlike ruralnog i urbanog mentaliteta nisu u službi naglašavanja opreke selo-grad, već u službi kritike vlasti koja je dozvolila da selo živi u tim i takvim uvjetima odnosno u službi kritike građanske svijesti koja bi zbog načina života i višeg stupnja kulture trebala biti na većoj razini od seoske, međutim:

> „Ne će shvatiti, da su ti ljudi žrtve, a ne krivci takvog stanja, a da pravi uzroci i prave krivice leže na drugoj strani, mnogo bližoj njima, građanima, nego samom selu. Konačno će tu strašnu stvarnost početi da osjećaju na svojoj vlastitoj koži. Ali ni tad, previše urasli u svoje skorene predrasude, forme i konvencionalna naziranja, neće biti kadri da ma šta razumiju i objasne. Ni za časak im neće proći glavom, pa čak ni onom najboljem od cijele te grupice, pomisao da ta stvarnost, što je strašnija, predstavlja to strašniju optužbu postupaka koji su je stvorili. Ni za časak ne će pomisliti, da im to selo i sada, za tog „zimskog ljetovanja", ustvari vraća zlo dobrom, i da bi im možda bila dužnost da u toj zemlji ostanu i da za njeno dobro nešto porade." (Desnica, 1954: 6)

Međutim, građani u svojoj izoliranosti u tom smislu nisu ništa činili, već su i usprkos vlastitom iskustvu susreta sa selom i dalje bliži

svojim predrasudama o seljacima, nego zdravorazumskom promišljanju i prihvaćanju sredine i ljudi kakvi oni jesu:

> „Proživjeli su čitav vijek u njegovoj neposrednoj blizini, kupujući svakodnevno njegove proizvode i prodavajući mu svoje usluge i odbačene starudije – a opet kao da su od njega odijeljeni kineskim zidom ili pojasom pustoši i udaljenim hiljadama kilometara!" (Desnica, 2005: 9)

U romanu opisana distanciranost građana u odnosu na selo proizlazi kako iz povijesnih okolnosti[4], tako i iz najprije nametnute, a kasnije izabrane izolacije, ali i iz susreta s okupatorom kao istovremeno i iz susreta s različitom kulturom:

> „Takav, Zadar je razvio jedan svoj specifični život i poprimio jedno naročito lice. Izgradio je svoju skroz naskroz gradsku i građansku fizionomiju, daleko više nego ma koji od ostalih dalmatinskih gradova. Razvio je jedan svoj zatvoreni, hermetički gradski život koji od sebe nije davo napolje ništa, a k sebi je od okolice primao, kroz naročite filtre i s naročitim predostrožnostima, sve što mu je moglo da posluži i da ga dalje u životu podrži. Živio je po svojim strogo utvrđenim i dugom tradicijom izbrušenim društvenim pravilima i konvencijama, sa svojim stopostotno građanskim mentalitetom i svojim uskim pogledom na svijet. Sav život njegovih građana tekao je po unaprijed utvrđenom redu, nedostupno, kao po nategutoj žici i svako kolebanje na toj žici značilo je za taj mentalitet opasnost pada u prazno, u provaliju." (Desnica, 1954: 5)

Pisac istovremeno ironizira, propituje i umjetnički ozbiljuje predodređenost sudbine samim rođenjem i pripadnošću, oslikavajući način izoliranog građanskog života u odnosu na neposrednu, okolnu ruralnu sredinu. Ta distanciranost između urbanog i ruralnog, upravo je rezultirala zapuštenošću sela: „lišena svog prirodnog ekonomskog i kulturnog centra" (Desnica, 1954: 5). Tako likovi građana zbog svoje „bogomdanosti", svoje građanske svijesti o vlastitoj uzvišenosti stečenoj po rođenju i pripadnošću određenoj sredini, pate od kompleksa „veće vrijednosti" koji ih izolira od

[4] Zadar je od najranije povijesti bio pod tuđim dominatom. Ne ulazeći dublje u povijest, uzimajući vrijeme od Mletačke Republike do Rapalskog ugovora kojim je Zadar odvojen od matične zemlje uočit će se da su takve prilike utjecale na specifičnost grada i njegovih građana. Zadar je na neki način bio zatvorena sredina s vlastitim bilom, koja niti je u sebe primala, niti ispuštala, a ako je tu i tamo primala iz okoline onda je to bilo rijetko i selektirano (usp. Desnica, 1954: 4)

okolnih sela, ali i stvarnog života. Međutim, sam Desnica je za razliku od kasnijih tumačenja ovog romana, u svom članku „O jednom gradu i o jednoj knjizi" jasno obrazložio kako skoro nitko nije obratio ozbiljnu pažnju „na živog čovjeka i na njegova životna pitanja" (Desnica, 1954: 6). Tako, seljak nije zaostao „zato što je seljak" nego zato što je žrtva nemara vlasti. Svrha ovog Desničinog članka lucidan je odgovor zlonamjernoj kritici Jože Horvata, ali je ujedno i Desničino promišljanje o slobodi stvaranja i umjetničkoj autonomiji, njegova negacija diktata, monologa i mimetizma vremena u kojem stvara i uopće.

Dakle, dok su prve dvije skupine likova, inače na prvi pogled po svemu suprotne[5], predmet dosadašnjih brojnih analiza, treću skupinu epizodnih likova[6], koji su posebno semantički potentni, dosadašnje analize gotovo su zanemarile, a i općenito su se spotaknule o jednostavnost, površnost i manjak unutrašnjeg svijeta Desničinih likova. Pisac ne stvara pojedinačne likove s unutrašnjim i vanjskim svijetom, koji bi onda nastavili živjeti kao narativne strukture, već likove kao gradivne elemente jednog personificiranog kolektiva na određenom prostoru i u specifičnom vremenu. Tako su mu likovi svojevrsna vremensko-prostorna poveznica, gotovo kronotop kroz koji se kolektivno i individualno ogleda u vlastitoj slabosti humane svijesti, dok je interkulturalna korespodencija između *„neciviliziranih seljana" i* „civiliziranih građana" ostvarena kroz individualnu i kolektivnu ljudsku nebrigu za drugoga koja je zajednička i predstavnicima urbanog i predstavnicima ruralnog u romanu, a što se ponajbolje očituje u postupcima dvaju likova i to: Ernesta Donnera, pripadnika „građana" te Mile Plačidruga, pripadnika „seljaka", obojice u službi predstavnika jednog personificiranog kolektiva na određenom prostoru.

Plošno gledano, bez dublje psihološke karakterizacije, Ernesto bi se mogao doživjeti vrlo jednostavno kao uzoran građanin, suprug i otac, koji skrbi o svojoj obitelji te je za vrijeme bombadiranja sklanja na sigurno, odvodi u Smiljevce. Međutim, upravo je lik Ernesta potentan za složenu

---

[5] Prema Sindičić Sabljo, 2011: 134 „Radi se o dvama različitim mentalitetima i dvjema različitima kulturama. Jedna je patrijarhalno-ruralna, utemeljena na slavenskoj usmenoj tradiciji, folkloru i štokavštini, a druga mediteransko-urbana. Odlikuje ju romansko-latinsko-slavenska višejezičnost i oslanjanje na europski civilizacijski krug čiji korijeni sežu u antičko razdoblje. Izrazitija razlika dviju kultura seže u srednjovjekovlje. Gradovi na dalmatinskoj obali postali su dio Bizantskog Carstva, koji baštini rimsku kulturu, dok je kopneni dio Dalmacije bio sastavnica novoosnovanih slavenskih srednjovjekovnih država. I u kasnijim su stoljećima bili sastavni dio različitih državnih tvorevina i prolazili kroz različite faze povijesnog razvitka."

[6] Kao što su npr. probisvijet Mile Plačidrug kojem su Talijani podigli spomenik, gluhonijema djevojka Sava, talijanski „federale", Talijanka koja je doputovala u Smiljevce svom ljubavniku karabinjeru i dr.)

psihološku analizu i to posebno zahvaljujući dijelu romana u kojem mu autor nameće neslavnu ulogu uspavane ljudske savijesti i svijesti o vrijednosti ljudskog života:

> „Kod jedne porušene kuće stajao je i buljio čovjek kojemu kao da se nikuda ne žuri; ogledao se s nekim lijenim zanimanjem. Reče im da su tu u podrumu zatrpani ukućani: čini mu se da se čuju vapaji i zazivanje ispod gomile ruševina. Zastadoše kratak čas osluškujući. Pa jedan odmahnu rukom i krenuše dalje – nije se čulo ništa. U Ernesta se zasjedno uvuče misao: oni unutra viču, i dozivlju, i premiru samo od dvojbe hoće li do ljudi napolju (– kako mora da im se čine nenadmašivo, vrhovno sretni ti slobodni ljudi napolju! –) doprijeti saznanje da su oni tu zakopani – sigurno ni za časak ne sumljaju da će ti „ljudi napolju" poduzeti smjesta sve moguće i nemoguće da ih odatle izbave. A njihova grupica, eto, s malim je žurom, hita dalje; jedan iz grupice se krsti – za njihovu dušu ili za svoju? – i ubrzava korak. Ernesto pomisli kako je do juče, pa i do maločas, i sam tvrdo vjerovao, kao što sad vjeruju oni zatrpani, da će u takvom slučaju svi ljudi napolju, svi ljudi na svijetu, odbaciti sve drugo, bataliti sve vlastite brige, i poduzeti složno i odlučno akciju spasavanja. A sad on zna ono što oni dolje, u podrumu, još ne znaju. Osjeti kao da ga neki šiljčić tišti u potiljak: kao da zakopani kroz neku rupicu tankim zračkom pogleda motre za njima gdje promiču. I bi mu opet neugodno da bude poljednji, pa se proturi naprijed." (Desnica, 2005: 20-21)

Ova pozicija neodgovornog pojedinca utapa se u kolektivnoj nebrizi što pomaže Ernestu da lakše potisne samoživost i uskratu pomoći ljudima u agoniji. Ovako situiran Ernestov lik uvučen je u skupni značenjski krug u kojem se pojavljuje i lik Mile Plačidruga. Naime, Ernestov lik koji je bio u stanju, zajedno sa skupinom ostalih građana, prijeći preko živih, zakopanih ljudi, njegovo „nečinjenje ničeg" odnosno uskrata pružanja pomoći kad je to nužno za spašavanje ljudskog života, korespondira s likom Mile koji siluje gluhonijemu djevojku Savu, a koja je već svojim prirodnim stanjem, s obzirom na vrijeme i prostor u kojima živi, zlostavljena:

> „Mile jedne večeri naiđe na paši u gaju Baščici, ispod sela, na „mutavu Savu", gluhonijemu najmenicu u kući Lakića, jedru, dežmekastu djevojku bucmata lica i čisto bijelih trepavica i kose. Pristupi joj malko drhtav, s ružnim osmijehom na ustima, i pokuša da s njom razgovara. Po polju su tu i tamo plamsakale male čobanske vatre i dim s njih miješao se s laganom izmaglicom koja se počela hvatati na rubu njiva; iz šume je bio vlažni večernji

> hlad i ujedao uši i prste nadražujući čula. Sava ga je gledala svojim bezazleno-začuđenim osmijehom, milovala ga dobrim bjelotrepim pogledom, nemušto mucala i ispuštala one svoje kratke, smiješne, cičeće glasove, one repiće radosnih uzvika. On se osvrne uokolo, pa vidjevši da u blizini nema nikoga (jer se čobančad skrila u grme i odatle virila), nasrne na nju, povali je i siluje." (Desnica, 2005: 71)

Piščeva kritika kolektiva, sada seoskog, ovdje je ostvarena kroz „publiku" koja gleda to silovanje, odnosno opis seljaka i pastira koji skriveno gledaju taj zvjerski čin, a da bi tragičnost bila veća, selo k tome, i upravo zbog toga, kasnije Savu još i izvrgava ruglu i uvredama. Nemilost društvenog nemara i odraz duha vremena pojačava se naglašavanjem Savinog pokušaja da se opravda što joj onemogućuje njezin prirodni hendikep:

> „Još i sada kad bi Sava, s kablom pod miškom, prošla na vodu mimo skup ljudi koji su poslije rada sjedili po pozicima oko zadruge, poneki bi je od njih podražio podsjetivši je kakvom stidnom gestom i podmigivanjem na zgodu s Milom. A ona bi se, kao i onda, sva ustremila, nakostrušila, cijelo bi joj se biće uzbunilo i ustrzalo u grčevitom nijekanju kojim je htjela da poreče i zbriše ne samo uspomenu već i samu opstojnost događaja; iz nje su se izvijali krnji, iskidani grleni povici, neko iskasapljeno, silno a nemoćno lelekanje slično blejanju priklane ovce; i ta njena usplahirena pobuna nagonila je ljude u smijeh do suza." (Desnica, 2005: 72)

Nemoć da se čuje Savin bolni krik u značenjskom je odnosu sa „zakopanima pod ruševinama" koji upravo poput djevojke Save, gluhe i bez glasa, vlastitim agonijskim krikom nisu mogli doprijeti do Ernesta i ostalog građanskog „kolektiva" koji je preko njih bezdušno prešao, kao što ni Savinu agoniju „ne vide" u Milinom činu silovanja skriveni pastiri seljaci, niti je seoski „kolektiv" htio čuti njezine „iskidane grlene povike".

U oba slučaja događa se transfer odgovornosti sa individualne na kolektivnu svijest. Tako Ersnesto o pokopanima u podrumu čak priča ostalima: „s nejasnim osjećajem da time nešto čini za njih." (Desnica, 2005: 30), a Milin čin silovanja promatraju čobani: „jer se čobančad skrila u grme i odatle virila„ (Desnica, 2005:71).

Zbog pretpostavljene više razine građanske svijesti pisac prvenstveno građanima nameće i veću odgovornost što apostrofira još jednom epizodom koja također korespondira sa „zakopanim pod ruševinama" kroz prizor mačke u agoniji zarobljene iza prozorskog stakla:

> „Prilikom te prve posjete razorenom gradu, ponijeli su smiljevački izbjeglice, na samom izlasku iz varoši, kao poputbinu, jednu sliku koja se pamti: iza zatvorena prozora neke puste magaze,

> verala se nemoćno po glačini stakla izgladnjela i užasno omršala mačka, iznemoglo mijaučući. Patnja je bila dala potresan, skoro ljudski izraz njenim zjenicama, i čovjeku je bilo nelagodno ostati skrštenih ruku pred tim pogledom. Za Smiljevčane su se lijepili drugi prolaznici; pomalo se stvorila grupica, i svi skupa promatrali su prizor zajednički tražeći načina kako da mačkici pomognu. Rješenje je bilo jednostavno: razbiti staklo i životinjica je spašena. Ali ljudi su se bojali da bi se Nijemcima moglo svidjeti da to uzmu kao egzemplarno strijeljati, po spomenutoj vojnoj naredbi koja je s vremena na vrijeme trebala da dođe do primjene. Rastadoše se bolna srca od mačkice koja je gledala za njima obeshrabreno, sa sve tišim mijaukanjem..."(Desnica, 2005: 44-45)

Bilo je dovoljno baciti kamen, razbiti staklo i mačka bi bila slobodna i živa, međutim kako to navodi upravo Desnica pišući o mentalitetu svojih građanskih likova u romanu *Zimsko ljetovanje*:

> „Jedini im je poriv – bježati, iskopati se iz tog pakla, zatvoriti oči pred njegovim strahotama i izbrisati mučnu uspomenu iz svog pamćenja. Dok se najzad ta ista stvarnost ne sruči svom svojom strahotom na glavu najnevinijeg od njih – baš kao što se stoljećima sručavala na nevine glave čitavog tog naroda. (Desnica, 1954: 7)

Tako, ponovno, ali ovaj put udruženo, padaju na ispitu čovječnosti i *smiljevačke izbjeglice* i *Smiljevčani.*

Personifikacija odgovornog pojedinca koji tu odgovornost pokušava trasformirati u zajedničku nebrigu ostvarena je i kroz Ernestovo podsvijesno stanje u kojem se sjedinjuju dvije spomenute epizode „ o zarobljenim pod ruševinama" i „o zarobljenoj mački":

> „Dva puta je usnio one pokopane u podrumu za bobardmana, ali nekako čudno, u isti mah kao da je i on pokopan s njima i kao da bježi od njih i čuje njihovo sve slabije mijaukanje – blijedi glas one mačkice zarobljene iz stakla u napuštenoj magazi." (Desnica, 2005: 138)

Ne može se zanemariti ni posebna značenjska kompeksnost Ernestova lika za kojeg je piscu važnije naznačiti neku njegovu pisihološku oznaku nego li ga kao lik cijelovito izgraditi:

> „A sad on zna ono što oni dolje, u podrumu, još ne znaju. Osjeti kao da ga neki šiljčić tišti u potiljak: kao da zakopani kroz neku rupicu tankim zračkom pogleda motre za njima gdje promiču. I bi mu opet neugodno da bude poljednji, pa se proturi naprijed." (Desnica, 2005: 21)

Iako pripovjedač posreduje s analitičke distance i emocionalno je nezainteresiran te se može činiti da ne osuđuje Ernesta koji se bezrazložno oglušio na glas normalne ljudske savijesti, na kraju romana piščevo pero najdublje „probada" baš njega, Ernesta, jer biva bizarnom smrću vlastitog djeteta najteže kažnjen.

Kulminacija autorove kritike vlasti posebno se očituje u činu aktualne vlasti koja Mili silovatelju, vucibatini i ljudskoj mizeriji, odaje priznanje, a „čobani" koji se kriju u „kolektivu" tek vire gledajući ovaj put „silovanje" društvenih vrijednosti te su semantički motiv rata, ratna zbivanja, razlike između sela i grada, tek podloga za prikaz političke i nacionalne nebrige i razine individualne odnosno kolektivne svijesti bez obzira kojem mentalitetu pripadala: seoskom ili gradskom.

Iako je književna kritika iz urbanog i ruralnog u romanu izvukla sukob, stvorila u književnokritičkom svijetu hladni rat sela i grada protagonirajući ga kao glavnu temu ovog roman i ističući nepomirljive razlike urbanog i ruralnog u romanu i općenito suprostavljajući prirodnu razliku ovih dvaju mentaliteta, opravdanije je govoriti o sličnostima.

Po prirodi stvari ova višestoljetna kulturološka pojava različitih mentaliteta: seoskog i gradskog koja je oprečna u svojoj biti, u književnoj stvarnosti ovog romana ona je u službi ideje neorealizma po kojoj su svi ljudi u osnovi jednaki unatoč na na prvi pogled dubokim lokalnim, etničkim ili rasnim razlikama, svima je zajednička jedna ista psihološka bit.

Prodirući u dublje slojeve ovog kompleksnog djela u kojem autor senzibilnošću svoga duha, na umjetnički način eksponira posljedice ljudske nebrige za drugoga te individualnu i kolektivnu neodgovornost, uočava se piščeva iznimna sposobnost da umjetničkom preobrazbom lokalnog karaktera nadiđe nacionalni značaj uobličujući opću vrijednost.

Literatura:

DESNICA, Vladan, „O jednom gradu i o jednoj knjizi", *Zadarska revija*, 1954.

DESNICA, Vladan, *Zimsko ljetovanje,* Varaždin, 2005.

DONAT, Branimir, *Brbljava sfinga*. *Kronika hrvatskoga poratnog romana*, Zagreb, 1978.

DUKIĆ, Davor, „Nekoliko imagoloških opaski o *Zimskom ljetovanju* i *Desničinim susretima*" u: *Desničini susreti 2005–2008*: zbornik radova, uredili Drago Roksandić, Ivana Cvijović Javorina, Filozofski fakultet, Zagreb, 2010., str. 149–156.

IVANIŠIN, Nikola, „Uvod u književno stvaralaštvo Vladana Desnice", *Radovi Filozofskog fakulteta Zadar, Razdio lingvističko-filološki* 4, 7, Zadar, 1968.

JELČIĆ, Dubravko, *Pristup pripovjedačkoj umjetnosti Vladana Desnice*, Zagreb, 1966.

KOLUMBIĆ, Nikica, „Poezija Desničina romana *Zimsko ljetovanje*", *Zadarska revija*, VII, Zadar, 1958.

KOLUMBIĆ, Nikica, „Slojevita struktura *Zimskog ljetovanja*", u: *Zadarski filološki dani 1*: zbornik radova, uredile Vanda Babić, Zdenka Matek Šmit, Sveučilište u Zadru, Zadar, 2007. str. 321–335.

KRAVAR, Zoran, „*Zimsko ljetovanje* Vladana Desnice pod ideološkokritičkim lećama", u: *Desničini susreti 2010*: zbornik radova, uredili Drago Roksandić, Ivana Cvijović Javorina, Filozofski fakultet, Zagreb, 2011., str. 9–17.
MILANJA, Cvjetko, (prir.), *Autor, pripovjedač, lik*, Osijek, 2000.
MUSA, Šimun, *Studije i ogledi*, Mostar, 2009.
NEMEC, Krešimir, *Vladan Desnica*, Zagreb, 1988.
ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka, „Kulturni stereotipi i kraj Jugoslavije", u knjizi *Muška moderna i ženska postmoderna*, Zagreb, 2005.
PAVLETIĆ, Vlatko, *Kritički medaljoni*. *Panorama hrvatskih pisaca i djela*, Zagreb, 1996.
PAVLETIĆ, Vlatko, *Poetika korelacija*, Zagreb, 2007.
PELEŠ, Gajo, *Iščitavanje značenja*, Rijeka, 1982.
POSAVAC, Zlatko, *„Zimsko ljetovanje" Vladana Desnice*, Zagreb, 1963.
RAPO, Dušan (ur.), *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, Zagreb, 2004.
RAPO, Dušan, *Novele i romani Vladana Desnice*, Zagreb, 1989.
SINDIČIĆ SABLJO, Mirna, „Predodžbe o ruralnoj sredini u *Zimskom ljetovanju* Vladana Desnice", u: *Fluminensia*, god. 23 (2011) br. 1, str. 131-142.
VAGLIO, Luca, „Vidovi policentrizma i problematičnosti u romanu *Zimsko ljetovanje* Vladana Desnice", u: *Desničini susreti 2010*: zbornik radova, uredili Drago Roksandić, Ivana Cvijović Javorina, Filozofski fakultet, Zagreb, 2011., str. 101–108.
VAGLIO, Luca, *„Zimsko ljetovanje* – pitanje klasifikacije", u: *Književna republika*, god. 4, br. 3–4 (2006), str. 33–40.

LA COEXISTENCE DE L'URBAIN ET DU RURAL DANS LE ROMAN *VACANCES D'HIVER* ECRIT PAR VLADAN DESNICA

Resume

Malgré la pensée littéraire et critique qui, dans le roman *Vacances d'hiver* écrit par Vladan Desnica, observe l'urbain et le rural à travers l'opposition, la coexistence de ces opposés dans ce roman est en fait l'expression d'une critique unique et personnelle de chacun, d'un collectif et d'une autorité comme cela est montré par la composition dispersive du roman atteinte par l'auteur. Le but de l'écrivain n'est pas de raconter la relation entre la ville et le village, ni d'établir la thèse par cette structure prosale selon laquelle l'opposition entre les milieux urbain et rural serait irréconciliable, mais d'exposer le fait que le contraste entre l'urbain et le rural n'est qu'un prisme de différences, similarités et pénétrations à travers lesquelles l'écrivain souligne plus gravement le manque de sensibilité sociale, mais également d'humanité individuelle et collective. Mettre l'accent sur ces éléments importants de la structure prosale et en particulier sur les actions des caractères urbains et ruraux à travers lesquelles l'écrivain parle de l'insouciance humaine individuelle et collective envers l'autre enveloppée dans un voile de (ir)responsabilité collective, est le but de cet exposé.

MOTS CLES: ***urbain, rural, individuel, collectif, responsabilité, autorité, caractere, critique.***

АВТОРСКИЕ НОВООБРАЗОВАНИЯ В РОМАНЕ Д. ДОНЦОВОЙ «ЖЕНА МОЕГО МУЖА» И СПОСОБЫ ИХ ПЕРЕВОДА НА ХОРВАТСКИЙ ЯЗЫК

Marina Radčenko
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Sveučilište u Zadru

UDK: 811.161.1'373.43:821.161.1-31
Doncova, D.
81'25:811.163.42
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 27. 2. 2014.
Prihvaćen za tisak: 14. 9. 2014.

В работе анализируются авторские новообразования из романа современной российской писательницы, автора «иронических детективов», Дарьи Донцовой «Жена моего мужа» (2000), к которым относятся не зарегистрированные в существующих лексикографических источниках слова, возникающие под влиянием контекста по типовой или внетиповой словообразовательной модели. Рассматриваются структурно-семантические особенности авторских новообразований (окказионализмов), которые представляют собой реализацию нереализованных возможностей языка и позволяют автору передать особое, как правило, ироничное, отношение к тому, что описывается в произведении. Авторские новообразования из романа Д. Донцовой классифицируются по степени окказиональности (окказионализмы первой, второй и третьей степени) и способу образования. Анализируются различные способы перевода данных лексических единиц на хорватский язык (создание новообразования на языке перевода по модели авторского новообразования исходного языка, лексическая замена окказиональной единицы, описательный перевод).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: ***авторские новообразования, окказионализмы, перевод, русский язык, хорватский язык***

Иронические детективы Дарьи Донцовой издаются многотысячными тиражами и пользуются большой популярностью не только в России, но и за рубежом, о чем свидетельствует тот факт, что они переведены на многие иностранные языки[1], в том числе и на хорват-

[1] По словам писательницы, ее книги переведены «в Германии, Франции, странах Прибалтики, во всех странах бывшего соцлагеря, в Китае, Италии, Испании» (онлайн конференция с Дарьей Донцовой, проведенная редакцией газеты *Комсомольская правда* 29 мая 2007 г.) URL: http://izh.kp.ru/daily/press/detail/334/ (2013-06-09)

ский язык. Стиль детективов Д. Донцовой характеризуется широким использованием разговорной, просторечной и жаргонной лексики и фразеологии. Среди художественно-изобразительных средств, придающих тексту ироническую окраску, следует выделить лексемы, являющиеся результатом авторского словотворчества. Они представляют собой «речевые новообразования, встреченные в художественном тексте и не отмеченные в словарях национального языка соответствующего периода, когда живет автор, живущие только в тексте и поэтому обладающие признаком новизны, независимо от момента их создания, но могущие перейти в факты языка при определенных условиях» (Намитокова 1986: 158). Для обозначения авторских новообразований в русской лингвистической литературе нередко используется термин «окказионализм», появившийся в середине прошлого века, но общепризнанного определения окказионального слова и единой, общепризнанной теории окказиональности до сих пор не существует. Окказионализмы (от лат. occasionalis – случайный) специально создаются автором в определенном контексте и обладают повышенной выразительностью на фоне узуальных лексем. Наиболее детально признаки окказионального слова, которые особенно четко выявляются при его соотнесении с обычным узуальным (каноническим) словом, описал А.Г. Лыков. По мнению исследователя, для окказионального слова характерны следующие особенности: принадлежность к речи (факт создания и употребления окказионализма – это факт речи, а не языка); творимость (в отличие от узуального окказиональное слово не воспроизводится, а создается в процессе самого речевого акта); словообразовательная производность; функциональная одноразовость; зависимость от контекста (лексическое значение окказионализма нередко невозможно восстановить вне контекста); экспрессивность (главной функцией узуального слова является номинативная функция, а окказионального – экспрессивно-изобразительная); номинативная факультативность (необязательность); синхронно-диахронная диффузность («одномоментность» существования окказионализма); индивидуальная принадлежность и ненормативность (окказиональное слово нарушает лексическую норму, а часто и словообразовательную норму) (Лыков 1976: 11-35).

В зависимости от степени нарушения словообразовательной нормы некоторые лингвисты предлагают различать разные степени окказиональных новообразований: окказионализмы первой степени или потенциальные слова (стандартные потенциальные новообразования, созданные в соответствии с деривационными нормами совре-

менного русского литературного языка и по продуктивным словообразовательным типам); окказионализмы второй степени – частично стандартные образования, произведенные с нарушением законом эмпирической продуктивности (по образцу слов непродуктивных или малопродуктивных типов) или с отклонением от схемы определенного словообразовательного типа; окказионализмы третьей степени – полностью нестандартные образования, демонстрирующие значительное отступление от деривационной нормы (Попова, Рацибурская, Гугунава 2005: 56-62; Земская 2009: 240-248).

Целью данной работы является исследование словообразовательных особенностей авторских окказиональных новообразований и проблем их перевода на другие языки. Под авторским новообразованием в настоящей работе понимается лексическое новообразование, возникающее под влиянием контекста по типовой или внетиповой словообразовательной модели, которое представляет собой реализацию нереализованных возможностей языка и позволяет автору передать особое, как правило, ироничное, отношение к тому, что описывается в произведении. В процессе исследования необходимо было выявить окказиональные новообразования в романе Д. Донцовой «Жена моего мужа», классифицировать их по степени окказиональности (окказионализмы первой, второй и третьей степени) и способу образования, а также проанализировать способы перевода окказиональных новообразований Д. Донцовой на хорватский язык, определив тем самым возможности и пределы переводимости окказиональных слов.

Основным критерием отграничения окказиональных от узуальных слов является наличие или отсутствие слова в толковых словарях современного русского языка. Как авторские новообразования рассматриваются только такие слова, которые не фиксируются толковыми словарями.

Методом сплошной выборки в романе было выявлено 22 лексических окказионализма, половина из которых (11 лексем) являются окказионализмами первой степени, т.е. потенциальными словами, которые «произведены, но еще не закреплены традицией словоупотребления или могут быть произведены по образцу слов высокопродуктивных словообразовательных типов» (Земская 2009: 228). В зависимости от способа словообразования среди них выделяются суффиксальные, префиксальные, приставочно-суффиксальные и сложные новообразования. Большинство инноваций, образованных аффиксацией, представляют собой слова с модификационным значением суффикса или префикса, т.е. обозначают видоизменение одного

и того же объекта с включением в семантику производного дополнительного смыслового (коннотативного) компонента. К модификационным относят обычно значения женскости, невзрослости, подобия, собирательности, единичности, субъективной оценки и т.п.

Самой многочисленной группой среди слов с модификационными словообразовательными значениями являются суффиксальные новообразования. Среди инноваций-существительных следует выделить номинации лиц женского пола, мотивированные существительными со значением лица: *домоуправ + -ш(а) → домоуправша* и *открыватель + -ниц(а) → открывательница.* В романе также встречаются окказиональные имена существительные – названия самок животных, образованные от внеполовых названий – существительных мужского рода при помощи продуктивных суффиксов *-их(а)* и *-иц(а)*: *пудель + -их(а) → пуделиха*; *терьер + -иц(а) → терьерица.* К новообразованиям с деминутивными суффиксами относится существительное *мисска*, образованное от англицизма *мисс* в значении ‘победительница на конкурсе красоты’ при помощи суффикса *-к(а)*, который вносит уменьшительное значение, обычно сопровождающееся экспрессией ласкательности, реже – уничижительности.

Окказионализм *блекловатый* образован от прилагательного *блеклый* при помощи модификационного суффикса *-оват(ый)*, который выражает значение ‘слабая степень проявления признака’. Суффиксальным способом образовано и прилагательное *животастый*, мотивированное существительным *живот*. Суффикс *-аст(ый)* образует качественные имена прилагательные, которые обозначают наличие в изобилии, с излишком того, что названо мотивирующим словом. Тип продуктивен, главным образом в разговорной и художественной речи.

Отглагольное существительное *кобелирование* образовано при помощи суффикса *-ниј(е)* от разговорного слова *кобелировать*, сопровождаемого в «Большом словаре русской разговорной экспрессивной речи» пометами «насмешливое» и «вульгарное», которое, в свою очередь, мотивировано существительным *кобель* в значении ‘похотливый мужчина, бабник’.

К префиксальным новообразованиям относится прилагательное *сверхполный*, образованное при помощи модификационной приставки *сверх-*, которая выражает значение увеличительности, чрезмерности.

Приставочно-суффиксальным способом образован один окказионализм – глагол *прихихикивать* от глагола *хихикать* с помощью одновременного присоединения модификационной приставки *при-* (с оттенком дополнительности действия) и суффикса *-ива(ть).*

Потенциальным словом является также образованное способом сложения прилагательное *колонноподобный* в словосочетании «колонноподобные ноги».

К окказионализмам второй степени, т.е. частично стандартным новообразованиям, демонстрирующим отступления от деривационной нормы и обнаруживающим бóльшую, по сравнению с узуальными и потенциальными словами, зависимость от контекста, можно причислить 10 лексем.

Большинство новообразований из этой группы создано с отклонением от схемы определенного словообразовательного типа. Так, при производстве окказионализма *гиппократша* суффикс *-ш(а)* присоединяется к основе имени собственного – антропонима *Гиппократ*, т.е. сочетается с основой иной семантики, чем это принято в языке. Производные-феминитивы с данным суффиксом мотивируются только нарицательными существительными со значением лица. Таким образом, в представленном случае нарушаются семантические ограничения в сочетаемости морфем. Следует также отметить, что в русском языке слова с суффиксом *-ш(а)* обычно употребляются в разговорной речи с неодобрительной или иронической экспрессией. Рассмотрим еще одно существительное, обозначающее лицо женского пола: *терапевтица*. Согласно «Русской грамматике», существительные с суффиксом *-иц*(*а*) обычно мотивированы существительными мужского рода, содержащими суффикс лица *-ик*, *-ник*, *-щик*. Однако при образовании окказионализма *терапевтица* суффикс *-иц*(*а*) присоединяется к основе греческой по происхождению лексемы *терапевт*, что также свидетельствует о нарушении условий словообразовательного типа, которое затрагивает мотивирующую основу.

К частично стандартным новообразованиям следут, по нашему мнению, причислить также экспрессивное отглагольное существительное *покладка*, мотивированное просторечным глаголом несовершенного вида *покладать*, имеющим шутливую окраску. В «Малом академическом словаре» слова *покласть и покладать* приводятся с пометами «устаревшее» и «просторечное» (ср.: в литературном языке *положить* и *класть*). Значение окказионализма *покладка* – ‘прием на лечение в больницу; госпитализация’ – понятно только в контексте:

> „Я взяла домашний адрес Соколовой и поехала в 52-ю больницу.
>
> Толстая неопрятная баба в грязноватом белом халате грозно восседала за дверью с табличкой «Справочная».
>
> – В каком отделении лежит Яна Соколова?

– День, – гаркнула баба.
– Что? – не поняла я.
– День **покладки**, – уточнила служащая.
Слегка растерявшись, все же сообразила и сообщила: 5 июня."

Продуктивно в романе производство сложных окказиональных существительных без соединительного гласного: *трикотаж-стрейч, платье-стрейч, юбочка-обдергайка, «копейка»-инвалидка*. При этом в качестве одного из компонентов сложного новообразования используются: существительное *стрейч* – нелитературный вариант англицизма *стретч*[2], который не зафиксирован в лексикографических источниках; окказиональное существительное *обдергайка*, образованное суффиксальным способом от глагола *обдергать*; шутливое разговорное существительное *копейка*, употребляемое в значении 'автомобиль «Жигули» первой модели – «ВАЗ-2101»'.

Сложное новообразование *водочно-сигаретно-шоколадный* состоит из трех основ. Российские лингвисты отмечают, что число компонентов в составе сложного слова в принципе неограничено, однако сложные слова, в состав которых входит более двух компонентов, крайне редки и относятся к области окказионального словообразования (Земская 2009: 180). Как правило, такие сложные слова свойственны художественной речи или шутливому разговорному языку.

Окказиональная аббревиатура *ПДН*, образованная от названий начальных букв исходного словосочетания «Постоянно действующее несчастье» (прозвище одного из героев), привязана по смыслу к контексту и поэтому относится к окказионализмам второй степени.

Отклонения от схемы определенного словообразовательного типа могут касаться и словообразовательного средства. Например, употребленный в романе окказиональный глагол *нагадничать* синонимичен узуальному разговорно-сниженному *нагадить* в значении 'наделать пакостей, причинить вред кому-либо', но отличается от него словообразовательным суффиксом: нейтральный суффикс *-и(ть)* заменяется стилистически сниженным суффиксом *-нича(ть)*, который часто встречается в составе глаголов, означающих отрицательно оце-

[2] Англицизм *стретч* зафиксирован в двух словарях русского языка: СТРЕТЧ, -а; м. [англ. stretch – растягивание, вытягивание]. Разновидность эластичной ткани с рисунком в виде сцепленных друг с другом блестящих колец. *Брюки из стретча* (БТСР: 1279). СТРЕТЧ [< англ. stretch растягивать, вытягивать] – одежда из специальной эластичной ткани, плотно обтягивающая фигуру (напр., брюки, юбка и др.) (НСИС: 611).

ниваемые занятия, поступки. В данном случае речь идет о нарушении лексических ограничений в соединении морфем, так как в русском языке нет лексической лакуны (вакансии – свободного места), которую стремится занять окказионализм, это место уже занято.

Окказионализмы третьей степени, т.е. новообразования, возникшие неузуальными способами, характерными для окказиональной деривации, представлены в романе новообразованием *продуктопровод*:

> „Вместе с Ниной Андреевной они сосватали «писателю» дочь старинных приятелей – Аделаиду Кляйн. Фамилия ее в переводе с немецкого означает «маленькая», но невеста оказалась ростом с жениха, такая же ширококостная, с грубоватым лицом. <...> Но все недостатки меркли перед тем, что она была урожденной москвичкой да еще дочерью директора одного из самых больших московских гастрономов. <...> Адин папа ловко управлял краном **продуктопровода“**.

Сложное новообразование *продуктопровод* возникло в результате заменительной деривации от узуального существительного *трубопровод* путем замены первой части сложения.

Авторские новообразования, являющиеся окказиональными единицами, не зафиксированы в лексикографических источниках и не имеют прямых (регулярных) соответствий в языке перевода. Таким образом, они могут быть отнесены к безэквивалентной лексике. Перевод безэквивалентных единиц осуществляется различными способами. Основные типы лексических трансформаций, применяемых в процессе перевода безэквивалентных единиц, включают следующие переводческие приемы: переводческое транскрибирование и транслитерацию, калькирование, лексико-семантические замены и описательный перевод (Комиссаров 1990).

Анализ перевода романа Д. Донцовой на хорватский язык позволяет выделить следующие приемы, используемые при переводе авторских новообразований.

1. Создание окказионализма на языке перевода по модели окказионализма исходного языка (калькирование).

Данным способом осуществляется перевод одной лексической единицы – окказиональной аббревиатуры *ПДН*. Компоненты словосочетания, на базе которого произведена русская аббревиатура, заменяются их лексическими соответствиями в хорватском языке. На основе переведенного выражения создается соответствующая окказиональная хорватская аббревиатура:

- Римма Борисовна – мать Филиппа, а Гера – его младший брат, имеющий у домашних кличку **ПДН**, что расшифровывается как **«Постоянно действующее несчастье»**.

  Rima Borisovna Filipova je majka, a Gera njegov mlađi brat, koji među ukućanima ima nadimak **TAN**, što je značilo **«trajno aktivna nesreća»**.

2. Лексико-семантические замены окказиональных единиц (12 примеров), среди которых можно выделить несколько переводческих приемов:

1) Замена окказиональной единицы исходного языка окказиональной единицей языка перевода.

Этим способом переведены три окказионализма первой степени – потенциальные слова, замененные соответствующими потенциальными словами из хорватского языка[3].

Отглагольное существительное *кобелирование* переведено при помощи хорватского отглагольного существительного *ženskarenje* с тем же основным значением и сниженной коннотацией:

- Но в конце 98-го Полянскому, очевидно, надоели бесконечные скандалы и истерики, потому что он завел себе любовницу. Романы случались у мужчины и в прежние года, он просто не мог существовать без **кобелирования**.

  No, krajem 1998. Poljanskom su očito dojadili beskrajni skandali i histerični ispadi, budući da je našao ljubavnicu. Ljubavne veze imao je i prijašnjih godina, jednostavno nije mogao živjeti bez **ženskarenja**.

Потенциальные слова с модификационными словообразовательными значениями (существительное *терьерица* и прилагательное *сверхполная*) заменяются потенциальными хорватскими словами. При этом модификационные значения потенциальных слов исходного языка и потенциальных слов языка перевода совпадают:

- По бесконечным коридорам носится тьма животных: пит-буль Банди, ротвейлер Снап, пуделиха Черри, английский мопс Хуч, кошки Клеопатра и Фифина, йоркширская **терьерица** Жюли.

[3] Разграничение узуальных и окказиональных слов хорватского языка производилось на основе их фиксации в толковых словарях.

Po beskrajnim hodnicima juri mnoštvo životinja: pitbul Bandi, rotvajler Snap, pudlica Cherry, engleski mops Hooch, mačke Kleopatra i Fifina, jorkširska **terijerica** Julie.

- Но дома у Соколовой никто не отвечал. Странно, вроде тетка, **сверхполная** Рада Ильинична, редко выходит из дому.

  Ali, kod Sokolove se nitko nije javlja. Čudno, tetka, **pregojazna** Rada Iljinična navodno rijetko izlazi iz doma.

2) Замена окказиональной единицы исходного языка узуальным словом языка перевода (9 примеров)

а) Слово исходного языка экспрессивно-стилистически маркировано, а слово языка перевода нейтрально.

Данный прием используется при переводе восьми окказионализмов. Приведем несколько примеров:

- – День, – гаркнула баба.
  – Что? – не поняла я.
  – День **покладки**, – уточнила служащая.
  Слегка растерявшись, все же сообразила и сообщила: 5 июня.

  – Dan – graknu ženska.
  – Što? – nisam razumjela.
  – Dan **prijema** – precizirala sužbenica.
  Malo se zbunivši, ipak sam shvatila i rekla: peti lipnja.

- Я посмотрела повнимательней на выпечку и обнаружила, что одновременно с эклером пытаюсь прожевать и обертку. Так вот почему во рту вкус бумаги! Мило **прихихикивая**, я попыталась проглотить несъедобный кусок.

  Pogledah pozornije kolač i vidjeh da istodobno c eklerom pokušavam sažvakati i omot. Zato sam dakle u ustima imala okus papira. Ljupko **zahihotavši** pokušala sam progutati nejestiv komad.

Следует отметить, что переводчику часто не удается сохранить насыщенность оригинала экспрессивно окрашенными словами, в хорватском тексте сохраняется только объективный смысл этих элементов, но не стилистическая окраска. Проиллюстрируем сказанное на примере перевода окказиональных существительных *терапевтица* и *гиппократша* с общей семантикой ʻврачʼ. Данные авторские новообразования принимают активное участие в создании стилистического фона текста, так как характеризуются наличием внутреннего,

иронического, контекста, то есть несут отпечаток субъективизма. Существительные *терапевтица* и *гиппократша* являются порождением текста, точнее конкретной ситуации, их функционирование подчинено целям семантической и стилистической организации текста. Они более нужны в данном контексте, поскольку более насыщены по смыслу и эмоциональной нагрузке, чем обычные, общеупотребительные слова *врач, доктор, терапевт*. В хорватском переводе употребляются нейтральные лексемы:

- Довольно молодая женщина со слегка апатичным лицом медленно подняла глаза от газеты. Докторица разгадывала в свободное время кроссворд.
– Доктора Ревенко нет?
– Это я, – заторможенно произнесла **терапевтица**. <...>
– Как найти Яну Соколову, где ее палата?
Гиппократша наморщилась и наконец произнесла:
– Кто это?

  Prilično mlada žena pomalo antipatična lica polako je podigla pogled s novina. Doktorica je u slobodno vrijeme rješavala križaljku.
– Doktora Revenka nema?
– To sam ja – usporeno će **internistica**. <...>
– Kako da nađem Janu Sokolovu, gdje joj je soba?
Liječnica se namršti i konačno progovori:
– Tko je to?

б) Оба слова (слово исходного языка и слово языка перевода) экспрессивно-стилистически маркированы.

Этот способ используется при переводе одного окказионализма. При этом и слово исходного языка, и слово языка перевода употребляются с оттенком уничижительности:

- В ноябре 94-го Макс председательствовал в жюри конкурса красоты. <...> Победительница Вероника Медведева, получая из рук председателя приз, шепнула:
– Обожаю вас.
<...> Естественно, Макс позвал «**мисску**» в ресторан.

  U studenom 1994. Maks je predsjedavao žirijem natječaja ljepote. <...> Pobjednica Veronika Medvedeva, primajući iz ruku predsjednika žirija nagradu, šapnula je:

– Obožavam vas.
<...> Naravno, Maks je pozvao **misicu** u restoran.

3. Описательный перевод (9 примеров).

«Экспликация или описательный перевод – это лексико-грамматическая трансформация, при которой лексическая единица ИЯ заменяется словосочетанием, эксплицирующим ее значение, т.е. дающим более или менее полное объяснение или определение этого значения на ПЯ» (Комиссаров 1990).

Окказиональные единицы, созданные посредством словосложения, переводятся при помощи описательного перевода, что может быть обусловлено бóльшей продуктивностью словосложения в русском языке по сравнению с хорватским языком.

- Агентша появилась в половине девятого. <...> Из себя оказалась вполне ничего, этакая знойная брюнетка в самом соку. Бюст примерно пятого размера обтягивала ярко-зеленая водолазка из тянущегося **трикотажа-стрейч**.

  Predstavnica se pojavila u pola devet. <...> Pokazalo se da uopće nije loša, vatrena crnka u najboljim godinama. Grudi, otprilike petica, stezala je jarkozelena **rastezljiva majica**.

- Над телом, растопырив ноги, стояла весьма довольная Ада. Она и впрямь слишком сильно накрасилась для солнечного июньского утра. Полное, крупное тело обтягивало кричаще-красное **платье-стрейч**.

  Iznad tijela, raširenih nogu, stajala je vrlo zadovoljna Ada. Zaista se previše našminkala za sunčano lipanjsko jutro. Oko punog, krupnog tijela pripijala se kričavo crvena **rastezljiva haljina**.

- – Не ребенок, а красавица, – умилялась Нина Андреевна, – это Гера сегодня специально в «Детский мир» ездил. А то мы с Риммочкой стали думать, как девочку приукрасить, и ничего в шкафу не нашли. **Юбочки-обдергайки**, кофточки коротенькие да джинсы дурацкие, ничего приличного.

– Nije dijete, nego ljepotica – raznježila se Nina Andrejevna – Gera je danas specijalno radi nje išao u Dječji svijet. Rimočka i ja razmišljale smo kako dotjerati djevojčicu, a u ormaru ništa nismo našle. **Iznošene suknjice**, kratke bluzice i smiješne traperice, ništa pristojno.

- Признав логичность данного постулата, я влезла в **«копейку»-инвалидку**. Улыбающийся парень сел за руль <...>.

  Priznavši logičnost tog postulata, ušla sam u **invalidnu Ladu**. Nasmiješeni momak sjeo je za upravljač<...>.

- Дверь распахнулась, и на пороге показалась женщина неимоверной толщины. <...> Жирные, лоснящиеся щеки радовали глаз буряковым румянцем, **колонноподобные** *н*оги упрятаны в туфельки примерно 42-го размера.

  Vrata se otvoriše, i na pragu se pojavi žena neviđene debljine. <...> Masni, sjajni obrazi radovali su pogled bojom cikle, noge **nalik na stupove** skrivene u papučama veličine otprilike 42.

- Возле ларьков с нехитрым **водочно-сигаретно-шоколадным** ассортиментом толкались представители местного бомонда с пропитыми мордами.

  Ispred kioska sa jednostavnim asortimanom **koji se sastojao od votke, cigareta i čokolade**, gurali su se predstavnici lokalnog visokog društva pijanih njuški.

- Адин папа ловко управлял краном **продуктопровода**.
  Adin tata vješto je upravljao **kanalima kojima su kolale namirnice**.

Проведенный анализ показал, что большинство окказионализмов в романе Д. Донцовой носят экспрессивный характер, передавая различные оттенки значения, исключительно субъективные, связанные с восприятием и оценкой автором персонажей, их свойств, действий, а также описываемых явлений и событий. Авторские новообразования Д. Донцовой передают, как правило, отрицательную эмоционально-экспрессивную оценку, часто с ироническим подтекстом. Подавляющее большинство новообразований создано традиционными способами, что позволяет говорить о реализации системных потенций современного русского языка: суффиксальным (12 лексем), префиксальным (1 лексема), префиксально-суффиксальным способом (1 лексема), 6 лексем образовано путем сложения и одна путем аббревиации. Неузуальным способом (заменительная деривация) создан только один окказионализм.

Перевод авторских новообразований чаще всего осуществляется путем лексико-семантической замены окказиональных единиц (12 примеров), при этом окказиональное слово исходного языка заменяется, как правило, нейтральным узуальным словом языка перевода (8 примеров). Широко используется описательный перевод, при котором

русская лексема заменяется хорватским словосочетанием (9 примеров). Встречается только один случай создания окказионализма на языке перевода по модели окказионализма исходного языка.

В заключение необходимо отметить, что, невзирая на сходство словообразовательных систем двух родственных славянских языков, далеко не всегда возможен адекватный перевод окказиональной лексической единицы с русского на хорватский язык, т.е. с сохранением в языке перевода и формы, и семантики, и эмоционально-экспрессивной окраски исходного слова. Это объясняется прежде всего различной степенью распространенности некоторых способов словообразования, а также различиями в составе словообразовательных морфем в русском и хорватском языках. Кроме того, лексика хорватского языка не отличается столь ярко выраженной экспрессивностью, как русская. Именно поэтому при переводе эмоционально-экспрессивных окказиональных единиц сохраняется, как правило, только семантика исходного слова (его сигнификативное значение), в то время как коннотативные оттенки окказиональных новообразований во многих случаях остаются частично либо полностью непереводимыми.

Источники

ДОНЦОВА, Д. *Жена моего мужа.* М.: Эксмо-Пресс, 2000.

DONCOVA, Darja. *Žena moga muža*. S ruskoga preveo: Igor Buljan. Naklada Ljevak, Zagreb, lipanj 2008.

Литература

ЗЕМСКАЯ Е.А. *Современный русский язык. Словообразование: учеб. пособие.* М.: Флинта: Наука, 2009.

КОМИССАРОВ В.Н. *Теория перевода (лингвистические аспекты). Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз.* М.: Высшая школа, 1990. URL: http://www.classes.ru/grammar/43.Teoriya_perevoda_Lingvicticheskiye_aspekty/html/unnamed.html (2013-09-09)

ЛЫКОВ А.Г. *Современная русская лексикология. Русское окказиональное слово: Учебн. пособие для филол. факультетов ун-тов.* М., 1976.

НАМИТОКОВА Р.Ю. *Авторские неологизмы: словообразовательный аспект*. Ростов: Издательство Ростовского университета, 1986.

ПОПОВА Т.В., РАЦИБУРСКАЯ Л.В., ГУГУНАВА Д.В. *Неология и неография современного русского языка: учеб. пособие.* М.: Флинта: Наука, 2005.

Русская грамматика. Т. 1 / Н. Ю. Шведова (гл. ред.). М.: Наука, 1980. URL: http://rusgram.narod.ru/index1.html (2013-09-15)

Словари

БСР – *Большой словарь русской разговорной экспрессивной речи*. СПб.: «Норинт», 2004.

БТСР – *Большой толковый словарь русского языка* / Гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб.: «Норинт», 2004.

МАС – *Малый академический словарь* / Под ред. А. П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. М.: Русский язык, 1981–1984.

НСИС – Захаренко Е.Н., Комарова Л.Н., Нечаева И.В. *Новый словарь иностранных слов: 25 тысяч слов и словосочетаний*. М.: «Азбуковник», 2003.

HJP – Hrvatski jezični portal. Rječnička baza. URL: http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=baza (2013-09-19)

AUTHOR'S DERIVATIVES IN THE NOVEL *MY HUSBAND'S WIFE* BY DARYA DONTSOVA AND METHODS OF THEIR TRANSLATION INTO CROATIAN LANGUAGE

Summary

The article analyses author's derivatives in the novel *My husband's wife* (2000) by modern Russian authoress of „ironic detective novels" Daria Dontsova, which include, not registered in the existing lexicographical sources, words occurring under the influence of context on regulatory or non-normative methods of word-formation. The structural and semantic features of author's derivatives (occasional words), which are realization of unrealized possibilities of language and allow the author to convey a special, usually ironic, attitude to what is described in the novel. Author's derivatives from Dontsova's novel are classified by the extent of occasionality (occasional words of first, second and third degree) and methods of word-formation. Various ways of translating occasional words into Croatian (formation of a new word in target-language using the method of derivation used in source-language, replacemant of occasional word to usual or potential word from target-language, descriptive translation) are being analysed.

KEY WORDS: ***author's derivatives, occasional words, translation, Russian language, Croatian language***

OPIS/UPIS SUBJEKTA U POETSKOM DISKURZU BAGIĆEVE ZBIRKE PJESAMA *U POLUTAMI PREDGRAĐA*

Đurđica Garvanović-Porobija
Srednja škola u Maruševcu
Maruševec

UDK: 821.163.42-1.09 Bagić, K.
Pregledni članak
Primljen: 3. 4. 2014.
Prihvaćen za tisak: 8. 10. 2014.

Ovim se člankom istražuje upis subjekta u diskurzu pjesničke zbirke Krešimira Bagića *U polutami predgrađa,* kako bi se otkrio individualan stil ovog autora, potvrdila hipoteza o hotimičnoj ambigvitetnoj poziciji subjekta i odredio njegov inkluzivan lik, koji uključuje i stvarnosni i fikcijski koncept, i urbani i ruralni profil. Premda je pitanje o identitetu subjekta u postmodernoj misli marginalizirano jer subjekt gubi svoju stožernu centriranost,[1] na temelju provedene stilističke analize može se zaključiti da se subjekt Bagićeve pjesničke zbirke *U polutami predgrađa* realizira u suodnosu s jezikom, u kojemu ostvaruje sebe i svoj identitet. Diskurz ove zbirke obilježuje borba za moć, u kojoj su akteri subjekt i jezik koji se baudrillardovski suprotstavlja želji subjekta. Rezultat ove bitke, unatoč povremenoj položenosti subjekta u poziciju objekta, premoćna je pobjeda subjekta. Obrisi subjektova portreta kazuju da je on autoreferencijalan, što mu omogućuje i samovrednovanje i samosagledavanje, odnosno samorefleksivnost. Usto, on je izgrađen nalik autorskom subjektu kao umjetnik riječi, prvenstveno pjesnik spreman na samotnu sudbinu obitavanja u jeziku, kao analitičar i profesor, koji fluentno umiče svojim ulogama, te kao ustrajan graditelj koji se opredjeljuje za neprofitne vrijednosti – obitelj, prijatelje, igru, estetizam. Ambigvitetno postavljen, recipijentima koji percipiraju poeziju na stvarnosnoj razini on daje privid samoga sebe, dok sofisticiranu čitatelju pruža svoje metajezično i metaličnо iskustvo i lik razlikovan u odnosu na autobiografski, što se utvrđuje stilističkim instrumentarijem i identifikacijom elevacije subjekta i ostalih stvarnosnih likova na razinu znakovne apstrakcije.

KLJUČNE RIJEČI: ***ambigvitet, Krešimir Bagić, poezija, subjekt***

[1] Deridijanski postmodernistički koncept, u slučaju kvorumaša u koje se ubraja i Bagić - potkrijepljen i drugim autorima (Barthes, Foucault, Lacan), podrazumijeva rasap pa i smrt subjekta, koji gubi svoju središnju ulogu te se ostvaruje tek intersubjektivno. Otuda se i pitanje identiteta čini izlišnim, kao što piše Vuković: „Ukratko s Derridaom kvorumaši dekonstruiraju prosvjetiteljsku misao o stabilnom identitetu [...]." Vuković 2005: 77.78. To što Bagićev subjekt ipak ostvaruje identitet plod je njegove autopoetike i naporne autorske bitke, kako će se razaznati u analizi teksta zbirke.

Premda pisana jednostavnim leksikom (riječi, slatke, smokve itd.), pjesnička zbirka Krešimira Bagića *U polutami predgrađa*[2] poetsko je vibrantno sjecište s tako titravom i neuhvatnom, zasigurno višeslojnom, porukom i značajem da ne čude Mićanovićevi sudovi u pogovoru: "Može i ne može!" i: „I jedno i drugo, rekli bismo.", pri čemu prvi iskaz odgovara na pitanje: "Može li se opis predgrađa upotrijebiti u domišljanju naravi pjesničkog jezika i strategije u novoj knjizi pjesama Krešimira Bagića?", a drugi na pitanje: "Je li priča završila ili tek počinje?" (Mićanović 2006). Sličnim bi se relativnim, postmodernističkim iskazima, u kojima nema krajnje sigurnosti i centrizma, mogla popratiti i brojna druga pitanja što ih diskurz ove holističke, iako istodobno i nezavršene i raspolućene, Bagićeve zbirke pokreće. Jedno je od takvih elementarnih pitanja i ono o temi/temama. I dok se i o tome može dvojiti: Je li tema samo jezik ili i jezik i predgrađe (stvarnost), možda jezik o jeziku i priča o pričama iz predgrađa?, jer *il n'y a pas de hors-texte* , sasvim je jasno da tema zasigurno jest jezik, koji se u svom rasponu od glasa i riječi do priče ekstenzivno proteže iza njegovih rubova i na svaki drugi zvuk (bruj/zuj motora, sirenu broda, plač djeteta, škripu ljuljačke, cviljenje trske, grmljavinu svemira, pjev ptice, zujanje u ušima, šum vjetra, smijeh, i to u najtananijim valerima i intenzitetima) i, s druge strane, na došaptavanje, uzdahe, drhtaj lista, nijemost, tišinu i muk – zvučne slike koje se unutar diskurza semantiziraju, govoreći ono što samo pjesnik može čuti i transponirati čitatelju/slušatelju. Zamjećuje se da se kao adresati predviđaju i oni koji čitaju i oni koji slušaju, što uključuje i usmeni profil poetske/književnosne komunikacije i ističe auditivnost poetskog diskurza. Štoviše, i sam subjekt u pjesmi „Riječi" anaforički ponavlja: "Čuo sam riječi [...]" (8)[3] S druge strane, u pjesmi „Oblak" ponavljaju se sintagma *oni koji slušaju* i leksem *slušatelj,* čime se sinonimnim parovima četiri puta signalizira aspekt oralnosti, pa i orakularnosti. Mrkonjić, po izlasku zbirke, zamjećuje dvije paralelne teme, kako piše: "Cijela Bagićeva nova knjiga nepredvidivo varira načine prikupljanja i čuvanja jezika. […] U Bagića je usporedno prisutna i stvarnosna usmjerenost tematizirana karakterističnim konceptom rasredištenja, predgrađem." (Mrkonjić 2006) Dvojbu o temi iznosi i Krystina Pieniążek-Marković, u zasigurno najopsežnijem i najtemeljitijem radu o ovoj pjesničkoj zbirci „Poluglasom, poluriječju o

[2] Ovo je peta samostalna Bagićeva poetska zbirka. Tiskana je 2006. godine, nakon samostalnih zbirki *Između dva snažna dima* (1989), *Krošnja* (1994), *Bršljan* (1996) i *Jezik za svaku udaljenost* (2001). Nakon zbirke *U polutami predgrađa* uslijedit će *Trebalo bi srušiti zidove* (2011) i *Plaši li te moja boja* (2013).

[3] Svi će citati iz zbirke *U polutami predgrađa* u ovome tekstu biti označeni samo brojem stranice.

polutami predgrađa". Autorica postavlja zbirku u kontekst „poezije urbanog pejzaža" i argumentira tezu da Bagić odustaje od „lutanja po granama i penjačicama pisma u korist promatranja stvarnosti", no njegova tema nisu „ulice predgrađa, nego staze priča" (Pieniążek-Marković 2011). Ta je, prema tome, topografija, kako se dâ tumačiti, utemeljena ne na zbiljskoj rubno-urbanoj arhitekturi, već na arhitektonici priča i jezika predgrađa, odnosno na pjesnikovu iskustvu jezika što ga ondje sluša, što onda ujedinjuje dvoje: jezik i iskustvo. Je li to tako ili se i autorica našla u zamci određujući što je tema: pismo, svijet-tekst, svijet-jezik ili „promatranje stvarnosti/urbanog pejzaža"? Ili se opet može reći: "I jest i nije"?

Da je dvojba/nedoumica ozbiljna, pokazuju i posvema oprečni iskazi kao što su npr. sljedeći koji se odnose na Bagićevu poetiku: "Ta poetika jedna je od rijetkih koje izričito postuliraju izrecivost svijeta [...]" (Mrkonjić 2006) i: "Poezija Krešimira Bagića […] začeta je […] u razdoblju kvorumaške antilogocentrističke afirmacije fragmenta nad cjelinom, jezika nad stvarnošću, označitelja nad označenim, novoga tekstualizma nad poezijom utemeljenom na izrecivu smislu." (Šalat 2011) Usto, potonji autor kaže da Bagić od te poetike još nije odustao. Tako se derivira i dodatni binarni član: *izrecivost svijeta – neizrecivost smisla* za deskripciju jednoga te istoga diskurza i, u zaleđu, njegove poetike. Teško je vjerovati da su autori koji su izricali tako oprečne stavove ili pak dvojbe u cijelosti pogriješili. Naprotiv, njihovi stavovi upućuju na logično rješenje, ukoliko se, što je relevantno, ne ispusti iz vida postmodernistička poetika – da je poetski diskurz ove zbirke postavljen hotimice[4] ambigvitetno za dvije vrste ciljanih čitatelja, za šire čitateljstvo koje u pjesmi traži zrcaljenje prepoznatljive im zbilje i za sofisticirane recipijente – pjesnike, stilističare, teoretičare i ostale kultivirane čitatelje koji će promatrati umijeće ovladavanja jezikom i znati iščitati metaliričnе sadržaje. I to je, po mom sudu, temeljni globalni stilistički postupak u ovoj zbirci.[5]

Da se odredi tema/teme, treba dakako iščitati tekst zbirke i vidjeti postoje li informacije koje znakovito pokazuju put. Uz inkoativne pjesme „Strah" i „Riječi", a zatim i „Čovjek za radnim stolom", koje nedvojbeno sugeriraju temu odnosa subjekta i jezika (glasa, riječi itd.), postoje i dva

[4] Govoreći o kvorumaškom projektu, T. Vuković piše: "On se doslovno poigrava dvojbom je li zbiljski referent samo tekstualni trag ili stvarno iskustvo." (Vuković 2005: 65)

[5] Pišući o podstilu poezije, te osvrćući se posebno na postmodernu poeziju, Marina Katnić-Bakaršić u svojoj knjizi *Stilistika* ističe da je ambigvitet osnova na kojoj počiva poetski diskurz, „tako da interpretacija treba uključiti i jezične elemente iznad sintaksičkog nivoa, njihov pragmalingvistički kontekst unutar kulturne matrice kojoj pripada i diskurz, ali i čitatelj" (Katnić-Bakaršić 2001).

teksta sa simptomatično istim naslovom „Dvije želje". Prvi se nalazi u ciklusu „Središte vatre", a drugi u posljednjem pod naslovom „Promjena mjesta". Oba su teksta pisana, s obzirom na vrstu, kao minijaturni eseji, na rubnom žanrovskom sjecištu između proze i poezije, možda kao esej-pjesma u prozi. Njima subjekt, u ovom slučaju pjesnik, književnik, ili pak profesor, objašnjava primateljima kako postoje dvije želje: "čovjekova i želja samih riječi" (61). U tome srazu nastaje dramatičnost ovog suodnosa, jer dok čovjek ima „razlog" zbog kojih izgovara riječi, riječi imaju „ideju" što bi trebale učiniti. One su bića ravnopravna s čovjekom i spremna na omjeravanje. U drugom se tekstu ističe moć i dominacija jezika nad čovjekom. Jezik uzima čovjeka iz svijeta i „posvađa ga s njim". Jezik je prijetnja za čovjekov djetinji sklad sa svijetom i za čovjekovu intimu. Subjekt retoričkim pitanjem sugerira kako upravo Jezik incidentno predviđa prostor za mucanje ljubavnika i govor pjesnika, „za melankolike i teško prilagodljive", što je samo po sebi melankolično ali i autoironično. Zatim subjekt citira „filozofa" (ne kazuje kojega, ali se može identificirati kao Baudrillard): "Otkad riječi dominiraju stvarima, ja i svijet dolaze u sve veći raskorak [...]" (133) Tekst završava zdvajanjem subjekta i propitivanjem o tome kako izbjeći dominaciji jezika – možda šutnjom? I što bi jezik učinio onomu tko bi ga zaboravio? Na ova retorička pitanja subjekt odgovara novim retoričkim pitanjima, kojima se ostvaruje doticaj s recipijentom i, učestalo u Bagićevu diskurzu, povjerljiva intimna komunikacija: "Ne bi li se taj našao pred nepreglednom i nesavladivom prazninom? Ne bi li ga intima napustila zasvagda i kao mogućnost i kao riječ?" (134)

Ti su tekstovi dostatna osnova za tvrdnju kako je temeljna tema ove zbirke: jezik i čovjek, odnosno subjekt, „ja". I ako se traži još koja dvojba u ovoj zbirci polu-polu svijeta, taj je i binarni par: polukomunikacija – polureferencija, pri čemu komunikacijsku (retoričku, stilističku) prvenstveno iznosi subjekt, a referencijalnu jezik, ali i ponovo subjekt, o čemu svjedoči njegova autoreferencijalnost i prostor što ga u tekstu zauzimlje.

Subjekt već za prvog čitanja funkcionira kao izrazito relevantan akter ovog diskurza. Budući da ga i Pieniążek-Marković analizira, iako unutar analize topografije predgrađa, autorica ponovljeno zamjećuje da subjekt ima „ozbiljne probleme s identitetom", da se „hrva s identitetom", „s odgovorom na pitanje kakvo je njegovo unutarnje ustrojstvo, kakva je struktura vlastitoga 'ja' i tko je autor njegovih kreacija" (Pieniążek-Marković 2011). Ne odričući točnost autoričine prosudbe, cilj je ovoga rada pokazati kakav je identitet subjekta u diskurzu zbirke *U polutami predgrađa,* kako bi se saznalo je li se i zašto se subjekt s njim „hrva" te kako bi se na taj način, opisujući subjekt, pripomoglo u identifikaciji subjekta u diskurzu zbirke, i u širem Bagićevu poetskom diskurzu, poslužujući se stilističkom analizom, jer uostalom: " […]

za modernu stilistiku stil odgovara posebnoj viziji, oznaci individualnosti i posebnosti subjekta u diskurzu" (Molino 2006: 316).

Analiza će ispitivati iskaze subjekta te stilske figure i gramatičke odrednice koje ga karakteriziraju ili markiraju, kao i otklone i ponavljanja koji ga mogu iluminirati u njegovu karakteru i djelovanju.

Autoreferencijalnost subjekta

Autoreferencijalnost subjekta u diskurzu ove zbirke ostvaruje se kad god subjekt zamjećuje i opisuje sebe s distantne pozicije, unekoliko kao nekoga drugoga, kad sugerira vlastitu poziciju. Prve tri pjesme u zbirci, u ciklusu „Riječi slatke kao smokve", postavljene su tako da se s pozicije adresata mogu doživjeti u smislu vrlo učtiva predstavljanja subjekta kao čovjeka koji ima osobitu poziciju, neraskidivo povezanu s jezikom. Prva pjesma pod naslovom „Strah", napisana je u monostrofi s pet stihova (tanka) s dozom lucidnosti i autoironičnosti nalik onoj u epigramskom i aforističkom modelu. Pjesma je konstituirana dvjema rečenicama, koje su antitetičke, u sintaktičkom odnosu suprotnosti. Prva kazuje o strahu subjekta od svoga glasa, kao o nečemu prirodnome, premda to stanje nije prirodno već oneobičeno, jer se u tom slučaju radi o fonofobičnom subjektu koji ima medicinsku dijagnozu i ne može se smatrati osobom s uobičajenim, odnosno prirodnim zdravstvenim statusom. Na komunikacijskoj razini subjekt pokušava uvjeriti slušatelja u „prirodnost" svoje fonofobije interpoliranom rečenicom, dodatnim komentarom: "tako valjda mora biti", što bi u političkom diskurzu bilo demagoški, no u poetskom je to pitanje fikcije, stvaranja nove stvarnosti i privida zbilje. Druga pak rečenica, koja počinje adverzativnim veznikom *no* iznosi još neobičniji oblik straha: glas se boji „mene", kazuje subjekt, pri čemu se glas personificira osobnom zamjenicom *on* i pridruženim predikatom *plaši se*. Personifikacijom i hijazmom ab/b'a' (ja,glas/glas,ja, odnosno SO/O'S' – subjekt, objekt/objekt, subjekt) uspostavlja se odnos antitetičke paralelnosti lirskog subjekta i glasa, odnosno metonimijski jezika, što odgovara teorijskoj misli (ne) mirenja s baudrillardovskim stavovima iz esejskih minijatura „Dvije želje". Slijedi pjesma „Strah", označena navedenim značajkama:

„Prirodno je,
tako valjda mora biti,
što plašim se svoga glasa. (a. subjekt razvidan u prezentskom 1.l.jd. ja: *plašim* + b. objekt: *glasa)*
No, nikako ne shvaćam
zašto se on plaši mene." (b'. subjekt: *on /glas/* + a'.objekt: *mene*)
(7)

Postavljajući subjekt („ja") u poziciju objekta, usto u naglašenu zamjeničkom obliku, i to na krajnje, finitivno mjesto u pjesmi, Bagić ostvaruje autoreferencijalnost subjekta, koji se tako tematizira jednako kao i glas. U takvom se konstitutivnom postavu zbiva uzbudljivo omjeravanje subjekta i glasa, njihove moći i nemoći. Obostrani strah upućuje na zaključak da svaki od ovih aktera ima stanovitu moć. Istina, subjekt „nikako ne shvaća" u čemu je njegova moć ili to ne želi priznati. Kasnije će u dijaloškoj pjesmi-anegdoti „12." u pjesmi-lancu „Prije sna", u ciklusu „Tržnica u Dubravi", subjekt ispričati svoj susret sa znancem kojemu je dao svoje pjesme na čitanje. Komentar znanca bio je: "Pa vi doma skrivate bombu! Zašto ste tako sebični!?" (111) Prema tom komentaru, moć umjetnika riječi jest pokoravanje glasa i jezika na takav način da njegov artefakt može biti eksplozivno moćan. Usto, i taj tekst sadrži autoreferenciju kako na pjesme tako i na subjekta-pjesnika, no ona nastaje tako da subjekt sâm ne iznosi takvu, u tom slučaju samodopadnu tvrdnju, već citira znanca, odnosno poslužuje se tuđim govorom, što je onda govor o govoru ili metajezik.

U ostalim pjesmama najčešći način kako se ostvaruje autoreferencijalnost subjekta jest uz pomoć atributa kojima se opisuje raspoloženje subjekta i tako ostvaruje i usmjeravanje pozornosti na njega. Tako npr. u pjesmi „Uspon", u kojemu se čitatelj susreće sa subjektom-alpinistom, u posljednjoj se strofi-dvostihu autoreferencijalnost subjekta, otklonjeno samo-promatranje, ostvaruje i atributom i similom s priključenom joj autoironijom, koja sadrži i intertekstualnu aluziju na teatar lutaka iz Krležina romana *Banket u Blitvi:*

„Začuđen, ostanem visjeti u zraku
kao kakva zvijezda u kazalištu lutaka."
(37)

Samoopisivanje i samozamjećivanje subjekta, odnosno autoreferencijalnost, ostvaruje se u najobilježenijem otklonu u slučaju preobličavanja subjekta iz najprirodnijeg 1. l. jd. u 3. l. jd., dakle kad „ja" postaje „on", ili pak imenica *čovjek.* Prva pjesma koja je matrica takvog otklona i sinonimije prvog i trećeg lica u diskurzu zbirke treća je po redu u početnom ciklusu i nosi simptomatičan naslov „Čovjek za radnim stolom". Već u prvoj strofi subjekt izravno otkriva tko je promatrani objekt/subjekt:

„Gledam *tog čovjeka* za radnim stolom.
Otvara i zatvara knjige, briše naočale,
vrti glavom. Da ponekad prijeteći
ne podigne obrvu, da glasno ne uzdahne
kada mu ispred prozora prozuji motor,

nikada ne bih rekao da sam to *ja*."[6]
(10)

Udaljenost točke s koje subjekt promatra sama sebe pojačava uz konverziju kategorije lica i pokazna zamjenica *taj*, u tekstu *tog čovjeka,* za koju će svaka gramatika reći da se ne nalazi u blizini prvog, nego drugog lica. Ne stoji: "Gledam ovog čovjeka za radnim stolom", jer se u tom slučaju točka gledanja ne bi udaljila u toj mjeri i proizvela oneobičavajući učinak. Sintagma se ponavlja u trećoj strofi:

„Ipak, ne odustajem.
Da nije *tog čovjeka* za radnim stolom,
možda bih upravo sada u Nizozemskoj
izmišljao suncokrete, možda bih [...]"
(10)

Subjekt promišlja o mogućnosti drugačijeg samo-bivstvovanja, i u tom području kreiranja mogućnosti zalazi u područje imaginacije, što je prostor poezije *par excelence*. Ostaje dojam očuđenja zbog perspektive iz koje subjekt sagledava sebe kao jednu od brojnih drugih mogućih varijanti: Nizozemac koji izmišlja suncokrete, dijete koje plače prije spavanja, sob ili maslina u nekom marsejskom dvorištu, što su konkretne slike kojima se kazuje da je mogao biti bilo tko i bilo što. Zatim subjekt kazuje kako se brine za *tog čovjeka*, kako ga je briga sva „obrasla" i „rascvala se u suncokret, u dijete, soba, maslinu", što je ponovljeni imaginativan registar, intoniran i dalje blago autoironično.

Kad se u diskurzu zbirke u daljnjem slijedu, nakon ove pjesme, pojavljuje imenica *čovjek* kao subjekt, procesom povezivanja i prijenosa matrice, ona će se u čitatelja osjetljiva uha moći odčitati i kao „taj čovjek", kao „ja". Evo primjera iz pjesama „Podmukli pjev metala" i „Oblutak, kamenčić i zrnce pijeska":

„U škripanju zahrđale ljuljačke
čovjek puca kao trska.
Dok se cijev zatvara u svoj mrak,
dijete mu radosno domahuje.
Ono ne poznaje granicu,
ne čuje podmukli pjev metala,
ne vidi svjetiljku, sjekiru,
ruku uraslu u štap."
(13)

[6] Istaknula ĐGP. Sva isticanja će i nadalje biti moja.

Ako se subjekt *čovjek* iz prve rečenice shvati i kao „ja", te se ostvari i sinonimija imenice u 3. l. jd. i lične zamjenice u 1. l. jd., tekst će progovoriti osobnom ispovješću o tragičnom osjećaju starenja i primicanja smrti te tako djelovati dvojako, a prema tome i markirano, i na individualnoj i na univerzalnoj razini, problematizirajući kako situaciju i bol jednoga čovjeka tako i bol svakoga čovjeka, kako je i u sljedećem primjeru:

„Dok mu noga bešćutno gazi
po šljunku u dvorištu,
čovjek ima cilj i misao,
[…]
Čovjek jednostavno vjeruje
svome koraku i svome oku:
ptica koju traži samo što nije
zapjevala. [...]"
(48)

Tako se dakle subjekt može pronaći ne samo u prvom licu već i u trećemu, a također i u inkluzivnome „ti" i „mi", no u trećem licu jednine on nosi odliku autoreferencijalnosti, koja omogućuje – zbog udaljenije točke gledanja – uz oneobičavajući učinak i znatniju samo-procjenu, što upućuje na zrelost i ozbiljnost subjekta koji se sagledava iznutra i izvana, interno i eksterno.

Autobiografski kontekst i subjekt

Temeljne autobiografske činjenice o autoru Krešimiru Bagiću (pjesnik, sveučilišni profesor, književni kritičar, obiteljski čovjek) mogu pomoći u razumijevanju njegova subjekta. Krešimir Bagić, rođen 1962. u Gradištu, voditelj Katedre za stilistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, piše znanstvene, književno-kritičke i esejističke tekstove. Osobito mu je značajan znanstveni rad *Rječnik stilskih figura*, 2012. Od 1996. do 1999. godine boravio je na Sorboni kao lektor za hrvatski jezik. Bio je voditelj Zagrebačke slavističke škole od 2005. do 2009. godine. Okušao se i kao urednik u *Studentskom listu*, *Quorumu*, na *Trećem programu* Hrvatskog radija. Pjesme i znanstveni tekstovi prevođeni su mu na francuski, engleski, njemački, talijanski, nizozemski, češki, ukrajinski, slovenski, švedski, poljski, mađarski, makedonski, litavski, slovački, hindski i druge jezike. Ovdje će se pokazati kako Bagić gradi subjekt nalik sebi samomu i pokušati odgonetnuti funkcija takva subjekta.

a. Umjetnik riječi

U pjesmi „Riječi", koja je složena od dvaju dijelova, u prvome dijelu pjesme subjekt kazuje svoje iskustvo slušanja riječi, „koje su u svakom trenu kadre/zapaliti plamen i sjati kao Pariz"(8), što upućuje na njihovu estetsku i emotivnu kvalitetu. Zatim, u anaforičkom ponavljanju, subjekt govori i o drugim pozitivnim svojstvima riječi, kojima je on „zaodijevao svijet" i „uz njih […] nadilazio tegobe"(8). U tom se tekstu subjekt i riječi jasno razlikuju kao dva entiteta u međusobnoj koegzistenciji i lijepoj suradnji, no u drugome dijelu pjesme subjekt apodiktički, čemu pridonosi i prijelaz s tercina na distihe, konstatira: „Danas više ne slušam riječi./ Živim u njima i s njima."(9) Odlučnosti iskaza i opredjeljenja za bliskost i otvorenost u odnosu s riječima pridonosi parataksa i promjena registra. U prvome je dijelu registar viši, tradicionalno poetičan, u drugome se zbiva preregistracija u dinamičnu narativnu epizodu. Subjekt postaje pustolov koji se s riječima „vere na planinu" i istražuje njezine špilje do kasne večeri. Govoreći o modernoj lirici, Friedrich će reći: "Pjesnik postaje pustolovom diljem dosad neistraženih jezičnih polja." (Friedrich 1989: 174) Kulminacija tog života u riječima i s riječima zbiva se u završnim distisima:

„Kada progutamo dva-tri pedlja zraka,
oglasim se drskošću noćnog lopova:

Riječi drage, može li me netko izgovoriti,
prekoračiti granicu između glasa i Glasa?

Na to riječi prasnu u smijeh i slatko se smiju,
ne mogu doći do riječi od histerije smijeha."
(9)

Subjekt postaje Glas i traži od riječi da ga izgovore. Subjekt se preobličuje u objekt, kao i u pjesmi „Olovo lovi dno":

„dok olovo lovi dno
nema nikakve sumnje:
ja sam lovina
a ona lovac
piše me otpočetka
crtu po crtu
riječ po riječ"
(79)

Tako dakle subjekt poziva riječi: ”Može li *me* netko izgovoriti?”, i paralalelno kazuje za olovku:”Piše *me* otpočetka.” Standardni bi oblik iste rečenice vjerojatno bio ovaj: ”Može li (ne)tko izgovoriti Glas koji sam ja?” I sljedeće: ”Piše ono što/koji sam ja otpočetka.” Predikatni glagoli *izgovoriti* i *pisati,* kako je znano, otvaraju mjesto izravnom objektu neosobne naravi (izgovoriti glas/riječ i pisati rukopis/pismo). Time što se subjekt podmješta na mjesto neživa/neosobna objekta (izgovara *me* i piše *me*)[7] rezultira dvojim: 1. da se sada jezik/riječ/pismo (kojega je olovka metonimija) postavlja na mjesto subjekta te se zbiva inverzija subjekta i objekta, pri čemu je subjekt privremeni objekt u vlasti jezika, on je „lovina”, a jezik/pismo „lovac”. I 2. da se tako ostvaruje specifična metafora: „ja”, odnosno subjekt, postaje Glas i Pismo koje kazuje volju jezika, baš kao što se u Bibliji kazuje: ”Očito je da ste vi pismo Kristovo [...]” (2Kor 3,3) ili rukopis. Subjekt postaje rukopis i glas koje ispisuje Jezik kako hoće i kako ga umjetnik riječi čuje i otvori mu se. Valja navesti i zamjedbu o „histeriji smijeha”: Na pitanje subjekta može li ga tko izgovoriti i premostiti granicu između glasa i Glasa, koje pokazuje teorijsku spoznaju subjekta o razlikama u jeziku koje odgađaju značenje, riječi „prasnu u smijeh i slatko se smiju / ne mogu doći do riječi od histerije smijeha”. Uz igru riječi prema kojoj riječi *ne mogu doći do riječi*, ovaj gradacijski smijeh koji kulminira u histeriji smijeha, što bi uz auditivnu slikovnost i dinamiku, moglo upućivati na neobuzdan vitalizam, nesputanost i superiornost, ali i ludičnost, čak abnormalnost, riječi i jezika, te na njihovu osobnost i narav bića, što je već sugestija ostvarena zamjenom subjekta/”ja” s objektom/riječima. Navodeći Victora Hugoa, Friedrich kaže: „Na jednom poznatom mjestu iz *Contemplations* čitamo: riječ je živo biće, moćnije od onoga tko se njime služi [...]” (Friedrich 1989: 34). Uz pustolovinu s riječima, i u riječima, subjekt se može naći i na tamnim mjestima šutnje, tišine koja dopire do sablasne udaljenosti i samotnosti ukleta pjesnika, figurativno, uz pomoć simile, zatvorena u svojoj tvrđavi:

„Krećem se kroz svoju tišinu
kao kroz ruševnu tvrđavu
u koju već godinama
nije stupila ljudska noga.”
(18)

[7] Tvrtko Vuković zamjećuje da „kvorumašima nije stalo pokazati potpuni rasap ili iščeznuće subjekta, nego njegovu paradoksalnu uspostavu kao objekta” (Vuković 2005: 81–82).

Subjekt je oprezan, pažljivo se kreće, razmiče paučinu, živi uz sunce, oblake i kišu. U toj tvrđavi, kako kaže, „tjeskobno je i ružno", no subjekt ustrajava u obitavanju u tvrđavi:

„*Ipak, i ne pomišljam izaći*,
ne žalim za vanjskim svijetom.
Hodam i šutim.
Svaki korak može početi
pustolovinu."
(18)

Posljednja riječ i posljednji stih kazuju zašto se subjekt odlučuje na obitavanje u samotnoj tvrđavi, odnosno na obitavanje u riječima, u jeziku. Šutnja i samoća jedan su rub jezika, dok je na drugome kraju - „pustolovina", usponi, špilje, planine i oblaci. Tako se antitetički nalazi argumentacija za osamu: jer je na vidiku pustolovina i „histerija smijeha". Odlučnost subjekta ističe isticajno *i*. Uz *ipak*, prilog koji ističe događanje koje se ne očekuje nakon prethodnog teksta, dodaje se također isticajno *i* u emfatičkom govornom iskazu:"*i* ne pomišljam izaći". Nesvršeni vid glagola *pomisliti*, također pridonosi učinku samouvjerenosti subjekta u njegovu izboru življenja u jeziku i poeziji. Najposlije, ponovljenom negacijom u sljedećem stihu: "Ne žalim za vanjskim svijetom" odlučno se potvrđuje već izrečena tvrdnja. U drugim pjesmama subjekt kazuje da je, npr. u pjesmi „Trag meteora", labirint: „Kada kažem *ja*, već sam u labirintu."(77) ili pak u pjesmi „Na vrhu brijega": "Ja sam milijun dvoraca / bez prozora i vrata"(31), što priziva mitsko-romantiziranu predodžbu pjesnika osuđena na samotno življenje.

Svakako, ocrt subjekta u pogledu na jezik, i tekst, uključuje i intertekstualnost. Tako se subjekt određuje i prema pjesničkim tekstovima i poetikama u njihovu zaleđu. Npr. u pjesmi „Četiri Matoša" subjekt u prvoj strofi parafrazom, desetercom, katrenom i urednim rimarijem *abab* oživljuje Matošev tekst i istodobno upućuje na četiri Matoša, na osobe. Stihovima: "S Gustlom ne iskapih čašicu / tek mu sonet rasklopih izbliza" (112) subjekt sugerira istodobno da u vrijednosnu smislu afirmativno cijeni A. G. Matoša kao pjesnika s kojim se nije imao čast upoznati, a s druge ga strane, ironično/humorno nazivlje Gustlom, povezujući takvu preobliku/deformaciju imena s čašicom i „guštanjem" uz klokot slijevanja pića u grlo, te se tako ostvaruje karakterizacijski onomatopejski antroponim. Također se dvojak vrijednostan odnos može odčitati i u sljedećim stihovima: "Gustl bio Srijemac, zabadalo, / stiha nježna al' plamene misli." (112) Pretpostavlja se da subjekt ne misli kako su svi Srijemci zabadala, po njegovu ili općemu mnijenju, nego da cilja samo na Matoša, koji nije štedio za svog vremena

ni lijeve ni desne i ubadao/zabadao svakoga, no ležerno i humorno niječni oblik odnosa prema Matošu ističe se i rimom *ološa:Matoša,* koja se ponavlja još dvaput. Pjesma sadrži stanovitu matematiku već u naslovu „Četiri Matoša", u prvom stihu *četiri burna desetljeća,* u prvom stihu treće strofe spominje se *četverac.* Katrene sadrže, dakako, četiri stiha, i svaka je četvrta strofa istovjetna (premda u drugačijem kontekstu). Malo je iznenađenje tek to što subjekt za jednoga od trojice Matoševih rođaka kaže da ima bar pet dimenzija. Možda je matematička ili brojčana četverobrojna shema tek koincidentalna, ili se „peta dimenzija" uvodi da je iznevjeri te da se tako izbjegne puka shematičnost. Najposlije, postavlja se pitanje kakav je to tip intertekstualnosti koji upućuje, osim na tekst, i na osobe? I jesu li to stvarno samo osobe, rođaci koji su „na cesti", koji „ojkanjem" svog velikog rođaka Gustla dozivaju ili su to i metonimije onih pjesnika koji misle da su Matoševi nasljedovatelji a oponašaju ga tek jelom i pilom? Je li subjektov niječni, pa ma i humorni, odnos prema Matošu, osobito prema njegovim folklorističkim rođacima, potekao možda iz male zavisti prema pjesniku uz kojega bi se u zlovrijeme „poete i dame […] stisli"? Ili je to tek hrabrost da se uzdrma jedan mit? Ili razočaranje što Matoševi nasljedovatelji nisu otišli dalje od ojkanja? Subjekt je neuhvatan, no on je po svemu sudeći književni ekspert (kritičar i analitičar), jer izjavljuje: "S Gustlom ne iskapih čašicu; tek mu sonet rasklopih izbliza." Rečenica *sonet rasklopih izbliza* određuje subjekt kao književnog analitičara. No, jasno je da se u tom slučaju odstupa od stručne terminologije; sonet se ne *rasklapa izbliza*, već pomno analizira. Takvo samo-prikazivanje subjekta upućuje na jednako humoran i ležeran registar kao što je ostvaren u odnosu na četiri Matoša i dâ se zamisliti kao operetni tekst koji izvodi subjekt kao solist, dok ga u refrenu pjeva uz zbornu zavjesu. To je razvidno i u postupanju s citatnim materijalom. Tako se stih „Olovne i teške snove snivaju" iz Matoševe pjesme „Jesenje veče" redukcijom i supstitucijom promeće u stih: "lake i teške snove snivaju", što je oksimoronski neozbiljno, odnosno Matošev se stih depatetizira i „oskvrnjuje". Cijeli je diskurz pjesme intoniran usto pjesnički neznatno zajedljivo i „alkoholizirano", te se stoga i četiri Matoša iz te perspektive mogu doživjeti kao jedan Matoš u četiri inačice, u silaznoj gradaciji[8] od tvorca soneta preko graditelja cesta i instruktora vožnje do huncuta. Tako se dakle stvaraju konture subjekta slične biografskoj vizuri/obrisu

[8] U *Rječniku stilskih figura* Krešimir Bagić piše da gradacija, i uzlazna i silazna, „može obilježavati pojedine segmente iskaza, ali može se prometnuti i u uporišno načelo njegove kompozicije" (Bagić 2012:126). U navedenom slučaju, antiklimaks ili silazna gradacija ostvaruje se na kompozicijskoj i tekstualnoj razini.

Krešimira Bagića, (ali i A. G. Matoša kojega subjekt u svom drugačijem čitanju oponaša), umjetnika riječi, stilističara i književnoga eksperta, ali u zamjetljivoj razlici i odmaku.

Pritom je subjekt katkad više stilističar, kao npr. u pjesmi „Dobar dan", dok analizira kakvoću jezika u standardnim pozdravima *Dobar dan*, *Kako si*, *Dobro*, u kojima je „jezik suočen sa smrću" (23) i u pozdravima za kojih se ostvaruje susret dvaju svjetova i kontekstualno i onirički te se „jezik i svijet vraćaju u zavičaj" (24). Ponekad je subjekt narator, kao npr. u pjesmi „Oblak". On priča o tome što se zbiva dok priča. Kaže da se pojavljuje oblak koji „potiče maštu onih koji slušaju" (17). Time se, svakako, potiče i mašta nutarnjih i vanjskih adresata, i onih u pjesmi i onih (nas) izvan pjesme-priče. Oblak bi ga, priča narator, ponekad progutao i slušatelji bi tada osobito uživali, što je vrlo humorno. Komunikacijsku sposobnost subjekta pokazuje iskaz koji sadrži implicitno pitanje: "Često sam se pitao kako nastaje / odakle stiže i tko ga šalje." Narator pitanjem potiče znatiželju slušatelja da saznaju što je taj oblak, koji uzima misli subjekta, odlazi s njima u planinsku oluju i more te kao kiša i snijeg pada po licima slušatelja te najposlije otkriva da taj oblak može biti na neki način i sve i ništa, čime se značenje odlaže, a znatiželja prosječnog recipijenta iznevjeruje, koji bi očekivao da oblak možda znači kakav mitski dim ili biblijski tamjan sa stanovitom proročanskom i tajanstvenom moći. Tako je i subjekt-narator obuzet jezikom i referira na njegovu moć da stvara fikciju od svega i ni od čega. Izrijekom:

„Taj oblak možeš biti ti,
madež na slušateljevu čelu,
događaj o kojemu sam kanio govoriti.
Ili sve to. *Ili ništa* od toga."
(17)

Subjekt-narator može se pratiti i u pjesmama „Smijeh" i „Četvrti prst", u kojima subjekt priča dvojaku priču, priču o sebi i svom prijatelju i priču svog prijatelja, u pjesmi „Dvadeset tona šljunka", koja između ostalog u ispitivanju diskurznih granica i prekograničnih fakata i raspona donosi diskurz psihičkog bolesnika, u pjesmi „U polutami predgrađa", u kojoj subjekt priča o pričama iz predgrađa koje su njegov vidik, granica, zavičaj, te se similom s osobnom kartom njima određuje i njegov identitet, u pjesmi „Prije sna" (10) o prijatelju koji se zove Ribe i u sličnim pjesmama-portretima kao što su „Miško" i „Direktor", te u proznim oblicima.

I subjekt-narator i subjekt-pjesnik svojim diskurzom ostvaruju privid realnosti, ali unutar njega interpoliraju se pasaži emfatično imaginativna

diskurza, koji graniče s diskurzom *science fictiona*. Tako npr. u pjesmi „Divokoza" subjekt je svjedok imaginativna zbivanja, premda je i sâm svjestan da je u njega teško povjerovati:

„Litice i vrleti ljeti rastu!
Iako je u to teško povjerovati,
stvar je vrlo jednostavna:
kada divokoza podigne glavu,
kamen krene uvis;
kada skoči,
planina dodirne nebo.

Vidio sam to sasvim jasno,
[...]"
(40)

Subjekt koji se predstavlja kao profesor također nosi autorske biografske značajke. U pjesmi „Profesore" naslovni se vokativ anaforično ponavlja 24 puta, a govornici koji ga izgovaraju obraćajući se subjektu živi su i neživi: knjige, policajac Pero, strelice za pikado, pijanci, pisci, studentice, igrač balota, kamiondžija, pješčani sat, kći, pas, ulice, oblačić kave, stare novine, prijatelj, Mato Čajo, mrgodni profesor, punica, Svetac, krevet te se sugerira velik raspon različnih zvučnih valera, intonacije, timbra, boje, intenziteta. Svi ovi glasovi i zvuci ispunjuju prostor. Subjekt je u nevjerici. Na kraju pjesme subjekt postaje neuhvatan, kao da se javlja drugi glas, netko nepoznat, netko tko nije profesor:

„Zapravo je šteta što ti silni vokativi koji napučuju prostor
ne dozivaju mene. Napokon, hvata me nesvjestica.
Prije nego se zabijeli čitav obzor,
unesem se sebi u *facu* i kažem:
Ako se još jednom rodiš, bit ćeš profesor!"
(118)

Dostatna je jedna kolokvijalna riječ iz nižeg stilskog registra da subjekt uvjeri adresata kako on nije profesor, premda je 24 puta adresat bio „pod kišom" ovog frekventnog vokativa. To je riječ *faca* s kojom se subjekt preobličuje u nekoga zapravo drugoga. Ne očekuje se da se profesor obraća sebi leksemom iz nestandardnog, neprofesorskog repertoara. Sluša li se to glas intimnog dijela subjekta koji se ne može identificirati samo s profesorom, možda glas pisca koji ima na raspolaganju cijeli raspon prirodnog jezika,

jer se u stihu „Profesore! ponavljaju kolege pisci s ljubičicom iza uha" (117) subjekt smatra jednim od pisaca, ili je to jednostavno subjekt koji izmiče svakom identitetu i fluentno traži novi, umičući petrifikaciji, ili je posrijedi nešto treće, nije u cijelosti jasno i vjerojatno tako i treba biti – da pjesma na kraju postane zatamnjena, enigmatična, misaono provokativna.

b. Subjekt i obiteljske vrijednosti

Još jedna sličnost subjekta i autorskoga „ja" jest i aksiološki poredak vrijednosti, od kojih su osobito prepoznatljive i visoko postavljene – obiteljske vrijednosti, te se subjekt na taj način i definira/identificira u relaciji s bliskim osobama kao sin, muž i otac. Spominju se i punica i razni prijatelji. Subjekt je dakle socijalno uključen u obiteljsku i društvenu zajednicu i ostvaruje višestruke zanimljive i bogate ljudske veze. Često su to likovi koji nisu visoko pozicionirani u društvu, što ulijeva povjerenje u čovječnost i kulturu subjekta.

Kao sin, subjekt se pojavljuje u pjesmi „Dvorište moje majke" te u proznom uratku „Propuhivanje". Pjesma je intonirana jesenjinsko-tadijanovićevski sjetno i slikovno a temeljni su joj lajtmotivski stihovi:"U dvorište moje majke/često stižu loše vijesti." (50) Pjesma je konstituirana tako da subjekt-sin projicira svijet s gledišta svoje majke, s točke koja je zatamnjena i oprezna. Loše vijesti su očekivane. Čak kad se i pojavi dobra vijest, ona se antiklimaksom preobličuje u sumnju. Subjekt opisuje s neskrivenom radošću obasjanje za susreta majke i dobre vijesti (*evangeliona*):

„Gdjekad i koja dobra vijest
zaluta u dvorište moje majke.
Dok joj *prilazi*, majka širi ruke,
razmiče vinovu lozu,
sunce sjenči nebo i misao.
Kada je *zagrli*, na usnama osmijeh,
u pogledu tjeskoba;"
(50)

Opis je obilježen dvjema protazama te asindetskim rečenicama nakon njih. Vijest je personificirana i ponovo se ističe da je jezik/riječ/vijest živo biće. Možda je to i sam subjekt koji živi u riječima i u dobrim vijestima? Ili je i jedno i drugo. Ljubav prema majci subjekt pokazuje, uz izrazit obzir kojim o njoj piše, i stilskim ponavljanjem posvojne zamjenice *moja* u sintagmi „moja majka". Slijede citati koji pokazuju kako to izgleda u trima strofama:

U I. strofi:

„U dvorište *moje majke*
često stižu loše vijesti.
[…]
Moja ih *majka* pamti
[…]"
(50)

U II. strofi:

„U dvorište *moje majke*
često stižu loše vijesti.
[…]
Moja ih *majka* izgovara
[...]"
(50)

U III. strofi:

„Gdjekad i koja dobra vijest
zaluta u dvorište *moje majke*.
[…]
Moja majka bolje od ikoga zna
da najstrašnije priče niču
među poljskim cvijećem,
u slijepoj radosti koja ne misli na sutra."
(51)

No, unatoč toj neskrivenoj nježnosti, motiv majke u pjesmi je upregnut u binarni par s vijestima – lošim vijestima, dobrom viješću, pričom, najstrašnijim pričama. Najposlije, majka grli dobru vijest. I kao što se primjećuje da je vijest personificirana, tako je i majka u ovoj pjesmi „lingvoficirana". Ona je uključena kao i subjekt u suodnos s jezikom.

U pjesmi u prozi „Propuhivanje" subjekt je također sin, no glavni je lik otac. U antitetički sučeljenim leksemima koji opisuju s jedne strane kuću, vrt, ugodnu listopadsku toplinu, a s druge hladnoću bolničkog ambijenta, pojavljuje se i „čudovišna" riječ – *propuhivanje* (krvnih žila). Subjekt ponire u očev doživljaj ove riječi i izbliza ga prati ulazeći u očeve misli i san te ga prenosi adresatu poetskom amplifikacijom: „Dok bi ležao, mislio bi na propuhivanje; dok bi jeo, više bi žvakao zrak nego hranu; dok bi spavao, sanjao je kako mu kroz venu, kao kroz tunel, juri dijamantni vlak." (59) I kao što pjesma o majci kulminira na kraju pjesme sentencioznim stihovima

kojima se ostvaruje prijenos dragocjena iskustva sa starije generacije na mlađu, tako i pjesma u prozi „Propuhivanje" kulminira dirljivim opisom starosne nemoći: "Propuhivanje je ostalo samo *riječ* koju će otac prešućivati do kraja života, štaka o koju će se oslanjati kada ga izda *glas*." (59) No, istodobno, kao što je leksem *majka* povezan s leksemima *vijest* i *priča*, tako je i leksem *otac* povezan s leksemima *riječ* i *glas* te se tako ostvaruje elevacija s razine stvarnosti na razinu poetskog jezika.

U pjesmama u kojima je subjekt u ulozi oca događa se sličan proces. Saznamo li slučajno biografijsku činjenicu da se Bagićev sin zove Blaž, taj će nam kontekstualni podatak pojasniti točku s koje subjekt u pjesmi „Skokovi" promatra skakača Blaža koji skače u more. Razjasnit će nam se nježno-humorni odnos prema „tom majstoru" zbog čijeg skoka „brusilica ne brusi", „iglica ne bode", „škare ne režu", „bušilica ne buši". Ovo hiperbolizirano nagomilavanje semantički udaljenih zbivanja kazuje kako sve stane u poštovanju prema maestralnom Blaževu skoku i omogućuje točku s koje može promatrati samo subjekt ispunjen velikom naklonošću prema skakaču. No, i taj se pogled zaustavlja na - riječima/jeziku, kako stoji:

„Kada Blaž skače u more,
pod vodom se *riječi* rađaju,
rone i ostaju vjerne dubini."
(42)

Subjekt-otac u pjesmi „Profesore" promatra i svoju kći s veselom naklonošću, no stihom: "Profesore! grli me kći, očekujući poklon" (117) kći apostrofira oca vokativom koji se ponavlja toliko puta iz raznih drugih izvora da subjekta „hvata nesvjestica". I opet je riječ o riječima.

Odnos prema ženi, razvidan u nekim pjesmama, kao što je npr. „Šuma", koja započinje stihom: „U tvom pogledu raste šuma" (22) ostvaruje se obraćanjem i okretanjem subjekta k 2. l. jd., čime se nutarnji adresat-žena zakriljuje zamjeničkim oblikom „ti" i metaforom šume u njezinu pogledu. U prvom je planu ponovo jezik.

c. Subjekt-graditelj

U pjesmi „Panika prostora" subjekt se tuži na krajolike koji ga opsjedaju, te izlaže kako je htio sagraditi kuću od tih krajolika, ispred koje bi „načinio" drvo, na kojoj će biti ptica. Najposlije, namjesto da sagradi kuću, nacrta je na zidu spavaće sobe. Njegov graditeljski naum preobličuje se u slikovni koncept, u intersemiotičan znak, u prepričavanje crteža, u apstrakciju.

Subjekt zatim u pjesmi „Trag meteora", kao narator, pripovijeda o mukotrpnu zidanju grada:

„Mučio sam se dugo,
zidao godinama, danju i noću,
grad koji će biti samo moj,
u kojemu će živjeti svi koje poznajem i volim."
(76)

Objašnjava zatim kako je i što sve planirao i činio da grad bude mjestom sigurnosti. I kad je postavio ploču s imenom svog grada, dok su mu ljudi koje poznaje i voli čestitali, njegovim je umom nešto „prostrujalo":

„glavom mi je – kao meteor – prostrujala
neuhvatljiva misao, nejasna slika,
nešto o čemu ne mogu ništa reći."
(76)

A što je to? - pitat će svaki adresat. Tajna koju subjekt ima i koju vjerojatno, prema tekstu, ni sam ne razumijeva, snažna je hvataljka i „udica" za recipijenta, mjesto kojim subjekt neodoljivo primiče adresata k sebi. Ono nešto kao trag meteora rascijepilo je subjekt nadvoje, na nekoga tko želi otputovati i ostati, te najposlije na nekoga tko shvaća da ni putovanje ni grad (ostanak) nisu njegovi, da je on negdje drugdje, ni ovdje ni tamo, već u misli koja se uzvija u visinu, u zrak:

„Ljudi poput mene
ne putuju autom, vlakom ili avionom;
misao ili želja se otisne u zrak
pa tko živ, tko mrtav.
Kada kažem *ja*, već sam u labirintu.
Tko zna tko će iz njega izaći?"
(77)

Tako najposlije subjekt, graditelj, shvaća da je sam građevina iz koje se ne izlazi, labirint. Bezizlaz u kojemu se subjekt našao zapravo je onaj isti u kojemu se nalazi čovjek kao takav, samo što ga svaki čovjek ne razaznaje, to je epistemiološki doseg pjesnika i mislioca, koji spaja jezik, u ovom slučaju metaforičan, i misao, što je izazov za stilističara koji razumijeva da su misao i jezik upućeni jedno na drugo, kako npr. piše Combe o filozofiji Merleau-Pontya, koji se opet poziva na Humboldta: „Misao i riječ međusobno se planiraju. One neprekidno jedna drugu zamjenjuju. One su jedna za drugu detonator, poticaj. Svaka misao dolazi iz riječi i u njih se vraća, svaka se

riječ rađa u mislima i u njima završava." (Combe 2006: 205) I, na kraju, subjekt uz kuću i grad, kako kazuje pjesma „Tržnica u Dubravi" poduzima još jednu izgradnju:

„gradili smo tržnicu u dubravi
to vam danas mogu reći
Ribe Anđelko Šime i ja
mijesili glinu pravili opeke
nitko nam ništa nije mogao."
(98)

Priča o prijateljskom timu graditelja tržnice već u drugoj strofi sadrži imaginativan skok: oni su sadili i zalijevali štandove i zidove kao rasadnik da se „razlistaju". Zatim oni slave svoj rad igrajući balote, vraćaju se i vide kako na njihovoj tržnici Dalmatinci prodaju „bakalar, bademe i blitvu", te dvojica od njih, Anđelko i Ribe, počinju naplaćivati placarinu, a dvojica, Šime i „ja" okreću se svojim putem – Šimi izgori kuća, a „ja" postane profesor u Zagrebu. Njih su dvojica na tržnici tek kupci, a Anđelko i Ribe „gosponi". Cijela priča čini se nepovezanom i nesuvislom, subjekt koji je kazuje više brine o zvučnosti teksta nego o smislu, kako je već karakteristično za postmodernu; tako se ističu i/ili ponavljaju riječi i slogovi: *blatu*:*balota*:*blitvu; bakalar*:*bademe*:*blitvu; pivo*:*pikada*. Cijela se poetska priča smješta na zvučnu razinu teksta i zbog nje i, kako se može učiniti, i kazuje. Nema žalbe na nepravdu koju prolaze Šime i *ja*, s obzirom da ne naplaćuju svoju placarinu, naprotiv oni zajedno i dalje igraju s Ribetom i Anđelkom pikado. Igra, prijateljstvo i estetska vrijednost važniji su od profita – krajnja je poruka ove začudne poetske priče, uz značajnu zamjedbu da je tržnica tranzitan prostor u kojemu se susreće ruralna i urbana kultura i diskurzi te da ga subjekt prepoznaje kao dvojakost koju sam otkriva u sebi. Tako dakle subjekt-graditelj opet uzdiže svoju stvarnosnu ili metaforičnu gradnju na razinu priče i znakovne apstrakcije.

Najposlije, može se zaključiti na temelju provedene stilističke analize i percepcije da subjekt zauzimlje značajan prostor u zbirci, kao što je ustvrdio i Milanja za Bagićevu zbirku *Jezik za svaku udaljenost*: „Na drugom mjestu, ali po svojoj važnosti jednako relevantan, jamačno je status subjekta, za kojega ni u ranijim zbirkama kritika nije uvijek pronalazila točno tumačenje."[9]

[9] Milanja (2006 : 154).

Usto, subjekt se „hrva s identitetom" kao što je to slučaj s čovjekom kao takvim; no budući da se realizira u suodnosu s jezikom, u kojemu neosporno nalazi svoj identitet, te stoga i sam kaže da „živi s riječima i u riječima", subjekt se daleko više „hrva" s jezikom, koji suprotstavlja svoju želju želji subjektovoj. Rezultat ovoga dvoboja, unatoč povremenoj položenosti subjekta u poziciju objekta, ipak je premoćna pobjeda subjekta, što se može provjeriti u svakoj pjesmi stilski visokougođena diskurza zbirke *U polutami predgrađa*.

Obrisi subjektova portreta kazuju, osobito uz pomoć sinonimije 1. i 3. l. jd. osobnih zamjenica te tuđim govorom, da je on autoreferencijalan, što mu omogućuje i samo-refleksiju. Izgrađen je usto nalik autorskom subjektu kao umjetnik riječi, prvenstveno pjesnik spreman na samotnu i jezivu sudbinu obitavanja u jeziku, a zaradi toga da iskusi i sudbinu pustolova u jeziku. Intertekstualni elementi kazuju da je otvoren za tekstove svojih prethodnika i za tekstove uopće, kao i za raznolike poetike, posebice za modernistički model iako je profiliran postmodernistički. Također se identificira i kao analitičar i profesor, koji povremeno fluentno umiče svojim ulogama, te kao neumoran graditelj koji ne uspijeva zbog sama sebe ostati u svojim građevinama. U aksiološkom smislu, subjekt se opredjeljuje za neprofitne vrijednosti – obitelj, prijatelje, igru, estetizam. Ambigvitetno postavljen, što se sugerira naslovom zbirke i za prostor – i grada i sela, i svjetla i tame - recipijentima koji percipiraju poeziju na stvarnosnoj razini on daje privid samoga sebe, sofisticiranu pak čitatelju pruža svoje metajezično i metaliričnо iskustvo i lik razlikovan u odnosu na stvarnosni/historiografski. Svatko ga može vidjeti prema svojim očima, kako ga u polutami uspijeva razaznati, čime se upućuje i na značaj recipijenta.

Literatura:

BAGIĆ, Krešimir, *U polutami predgrađa,* Disput, Zagreb, 2006.

BAGIĆ, Krešimir, *Rječnik stilskih figura,* ŠK, Zagreb, 2012.

COMBE, Dominique, „Misao i jezik u stilu", u: *Bacite stil kroz vrata, vratit će se kroz prozor*, priredio Krešimir Bagić, Naklada MD, Zagreb, 2006, str. 191–213.

FRIEDRICH, Hugo, *Struktura moderne lirike,* Stvarnost, Zagreb, 1989.

KATNIĆ-BAKARŠIĆ, Marina, *Stilistika*, Ljiljan, Sarajevo, 2001.

MIĆANOVIĆ, Miroslav, „Piše me otpočetka", pogovor u: Bagić, Krešimir, *U polutami predgrađa,* Disput, Zagreb, 2006, str. 139–144.

MILANJA, Cvjetko. 2006. „Pred/jezični svijet", u: Milanja, Cvjetko, *Iz mjesta čitanja u prostor pisanja*. Zagreb: STAJER GRAF.

MOLINO, Jean, "Za semiološku teoriju stila", u: *Bacite stil kroz vrata, vratit će se kroz prozor,* priredio Krešimir Bagić, Naklada MD, Zagreb, 2006, str. 293–348.

MRKONJIĆ, Zvonimir, "Za izrecivost svijeta", *Vijenac*, 14, 2006, br. 237. URL:http://www.matica.hr/vijenac/327/Kre%C5%A1imir%20Bagi%C4%87%2C%20U%20polutami%20predgra%C4%91a%2C%20Disput%2C%20Zagreb%2C%202006./ (2014-02-23)

PIENIĄŻEK-MARKOVIĆ, Krystyna, "Poluglasom, poluriječju o polutami predgrađa", *Nova Croatica*, 5, 2011, br. 5, str. 13–30.

ŠALAT, Davor, „Proboj na poetsku čistinu", *Vijenac*, 19, 2011, br. 446. URL: www.matica.hr/vijenac/446/Proboj%20na%20poetsku%20čistinu/ (2014-02-23)

VUKOVIĆ, Tvrtko, *Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši,* Disput, Zagreb, 2005.

DESCRIPTION/INSCRIPTION OF SUBJECT IN POETICAL DISCOURSE OF KREŠIMIR BAGIĆ'S POETRY COLLECTION U POLUTAMI PREDGRAĐA

Summary

This article explores the inscription of subject in the discourse of poems' collection of Krešimir Bagić, *In a Subway's Dusk* (*U polutami predgrađa*), aiming to disclose the author's individual style, to affirm a hypothesis of an intentionally ambiguous position of subject and to determine its inclusive character that includes both realistic and fictional concept, along with both urban and rural profile. Although the question of identity of subject has been marginalized in the postmodern thought, because subject looses its established center, according to our stylistic analysis we can conclude that the subject of Bagić's collection has been realized in a interrelation with language in which it realizes itself and its own identity. The discourse of this collection has been marked with a struggle for power, in which the actors are subject and language that opposes the subject's wish in a Baudrilliardian way. The outcome of this struggle, in spite of a temporary submission of the subject to object, is a overwhelming victory of the subject. Contours of the subject's portrait say that it is auto-referential, which enables it a self-assessment and a self-review, that is, a self-reflection. In addition, it is built similarly to author's subject like an artist of the word, primarily a poet ready for a seclusive destiny of dwelling in language, like an analyst and a professor, who fluently escapes his roles, and like a persevering constructor who opts for non-profitable values – family, friends, play, aestheticism. Being established ambiguously, to the recipients that perceive poetry on the level of reality, the subject gives its own apparition, while to a sophisticated reader it gives its meta-lingual and meta-lyrical experience and a character that is different to an autobiographical one, which is established by a stylistic accessory and identification of the elevation of the subject and other realistic character to the level of sign's abstraction.

KEY WORDS: ***ambiguity, Krešimir Bagić, poetry, subject***

ŽENA S FIGOM U DŽEPU: O PROZI OLJE SAVIČEVIĆ IVANČEVIĆ

Josipa Korljan
Filozofski fakultet
Sveučilište u Splitu

UDK: 821.163.42-31.09
Savičević Ivančević, O.
821.163.42-32.09 Savičević
Ivančević, O.
Pregledni članak
Primljen: 14. 4. 2014.
Prihvaćen za tisak: 25. 8. 2014.

U ovom se radu proučava mjesto i uloga ironije i humornog efekta koji ona proizvodi u prozi Olje Savičević Ivančević, u zbirci *Nasmijati psa* i romanu *Adio, kauboju*. Uočeno je da autorica u svojemu proznom stvaralaštvu ironiji otvara značajno mjesto, nastavljajući se tako na proznu tradiciju koju je u hrvatsku „žensku" književnost od 1970-ih godina nadalje značajnije inkorporirala Dubravka Ugrešić. Ironija se smješta u širi društveno-politički kontekst, pri čemu se na metodološkoj razini slijede osnovne postavke postmodernističkih teoretičara ironije, primjerice Hutcheon i Mueckea. Unutar tako određenog konteksta posebna se pozornost usmjerava na procese „druge tranzicije" u hrvatskoj književnosti, koja je značajna za iščitavanje ironijskih strategija u prozi Savičević Ivančević. Drugo važno metodološko polazište rada jest popularna kultura unutar koje se čitaju i tumače autoričina djela. Cilj je rada dokazati da se u suvremenoj hrvatskoj „ženskoj" književnosti značajnije koristi ironija kao strategija pisanja, što će se pokazati na primjeru proze Olje Savičević Ivančević. Književni predlošci proučavaju se unutar triju tematskih slojeva: pitanje muško-ženskih odnosa, pitanje *drugih* i intertekstualne i autoreferencijalne veze. Razlozi upisivanja ironije traže se u potrebi ukazivanja na nužnost izgradnje nove kulturalne paradigme koja poštuje pravo na razliku i književnosti koja nadilazi bilo kakvu podjelu, a prije svega rodnu.

KLJUČNE RIJEČI: ***ironija, Olja Savičević Ivančević, popularna kultura, tranzicija, „ženska" književnost.***

Kontekstualiziranje ironije

Za proučavanje „ženske" književnosti, a posebice ironije u ženskoj književnosti, nužno je poznavanje širega društveno-političkog konteksta i kulture unutar koje se djelo stvara i tumači. Važno je stoga spomenuti i

samu problematičnost odrednice „ženske“ književnosti, koju sa stajališta teorije nije moguće točno odrediti. Zaviri li se u povijest feminističke teorije i književnosti, pokazat će se opravdanim naglašavanje rodne odrednice. Istovremeno, prijeti i opasnost da se sama književnost koju pišu spisateljice takvim određenjem izdvoji kao posebna „oaza“ književnosti, čineći ju marginalnom; upravo iz tog razloga neke književnice odbijaju vlastito smještanje u takvu klasifikaciju. S obzirom na to da je prije svega potrebno ukazati na nejednakosti kulturalne paradigme kako bi se one nadišle, a istovremeno ne želeći doprinositi getoiziranju, u ovom članku umjesto „ženske“ književnosti koristit će se teorijski neutralniji termin pa će se govoriti o književnicama.

Kontekst je nužan i za prepoznavanje ironije i društvo je to koje omogućava ironiju, a kontekst utječe na razumijevanje ironije te „diskurzivne zajednice kojima na svoj način svi pripadamo mogu biti bazirane na jeziku, rasi, rodu, klasi, nacionalnosti – ali mogu također zaokružiti sve ostale elemente koji sačinjavaju (ili su stvoreni da bi sačinjavali) naš identitet“ (Hutcheon 1994: 195).

Pitanje kulture nezaobilazno je također i zbog toga što je kultura područje u kojem se definira mjesto, uloga i sudbina žena (prema Elaine Showalter 1999). Iščitavajući ovu prozu, potrebno je naglasiti da su u našem društvu „rodna (su) obilježja previše istaknuti element u kulturnim konstrukcijama da prostor, relevantnost, publika ne bi još uvijek bili određeni rodnim razlikama“ (Čačinović 2000: 64). Društvo i kultura kojima kontekstualiziramo prozu Olje Savičević Ivančević uronjeni su u popularnu kulturu, naslanjajući se na postmodernizam. Kao nužna odrednica za hrvatsku književnost 21. stoljeća nadaje se i tranzicija, i to ona „odgođena kulturna ili tzv. druga tranzicija (usp. Duda 2005a; Prica 2004) u kojoj se književnost, a posebice žanr romana iskazao kao važan indikator društvenih i ekonomskih promjena“ (Kolanović 2011: 340). Upravo je ta druga tranzicija podloga proze Olje Savičević Ivančević, čije procese autorica naglašava na ovim (dalmatinskim) područjima još i te kako prisutnom patrijarhalnom kulturom, koju prikazuje ironično, stvarajući za popularnu kulturu tako važan humorni efekt.

Slomom komunizma u zemljama Istočne Europe započeo je tranzicijski proces prijelaza iz komunističkog u kapitalističko društvo. Naziva se još i postsocijalizmom, postkomunizmom i neoliberalizmom. Kolanović (2013) zastupa ideju već prisutnu u teorijskoj misli da se taj proces nazove postsocijalizmom s obzirom na bremenitost i neodređenost naziva, posebice tranzicije za koju bi se u tom širem smislu moglo reći da je započela već 50-ih prošloga stoljeća.

Govoreći o Hrvatskoj u tom postsocijalističkom ili tranzicijskom dobu, razlikuju se dva perioda, prva i druga tranzicija: o prvoj tranziciji može se govoriti od uspostave demokratske vlasti 1991., a o drugoj od 2000-tih godina. Prvu tranziciju obilježavaju ratne godine i teme, a drugu pokušaj prilagodbe prodorima zapadnih kapitalističkih utjecaja.

Pristup proučavanju tranziciji postkomunističkih zemalja trebao bi biti, smatra Dragojević (1998: 74), „pristup integralističke tj. kulturno-povijesno-političko-ekonomske naravi i najbolje se utjelovljuje unutar teorije o suodnosu europskog centra, poluperiferije i periferije".

Tranzicija se, dakle, ne tiče samo ekonomsko-političkih razloga nego i kulture, dio koje je i književnost, što Paić (1998: 64) iščitava iz „modela suvremenih kulturnih politika postindustrijskih društava Zapada. Posrijedi je, naime, sve veći utjecaj kulturne industrije (izdavaštva, glazbe, filma, vizualnih medija) na opću kulturnu potrošnju unutar okvira nacionalnih ekonomija". Tome se pridodaje i postmoderna težnja brisanja granica elitne i trivijalne književnosti i popularne i visoke kulture, čime kultura postaje jedna, zajednička, masovna. Još je jedan važan element itekako znakovit za proučavano razdoblje, a to je emotivni čimbenik. Svašek (prema Kolanović 2013: 12) kaže:

> O problemima tranzicije i postsocijalizma obično se govori u ekonomskom, političkom i društvenom kontekstu, a malo se pozornosti posvećuje njihovoj emotivnoj dinamici. U nacrtu jedne takve antropologije postsocijalističke Europe, Svašek tako piše o različitim tipovima emocija u svakodnevici čiji se raspon tonaliteta kreće od nade i euforije do razočaranja, zavisti, deziluzije, žaljenja, samoće i mržnje.

Kao i u svakoj institucijalizaciji, i u ovom prijelazu iz jednog u drugo društvo važan je odnos moći i znanja, o čemu je pisao Foucault, pri čemu ključnu ulogu, naravno, ima ideologija. Osim Savičević, u autore u čijim je djelima vidljiva tranzicija, Koroman (2013: 128) smješta i primjerice Tomićev roman *Što je muškarac bez brkova*, Rudanin *Uho, grlo, nož*, Baretićeva *Osmog povjerenika*, Bulićevo *Putovanje u središte hrvatskoga sna*.

Ironija kao konstruktivni element

Ironija je u književnoj teoriji prisutna još od antičkoga vremena. Tijekom vremena postupno se mijenjala, od retoričke figure preko romantične ironije pa sve do ironije u današnjem smislu, onako kako je

tumače Hutcheon (1994), Rorty (1995) ili pak Stojanović (1984) i Škvorc (2003). Ironiju, kao i autoironiju povezujemo s načinima postmodernoga pisanja (v. Lodge (1988)). Ironija podrazumijeva onoga tko ironiju stvara, onoga tko je (ne)razumijeva i onoga na koga se ironija odnosi (žrtva). Također ovisi i o kontekstu; podložna je nizu tumačenja, ovisno o tome tko je, kada i u kojem vremenu i kontekstu iščitava.

Ovaj rad prije svega usmjeren je na ironiju u prozi Olje Savičević Ivančević i želi ispitati mjesto, ulogu i razloge njezina upisivanja. Ironija kao književna strategija književnica prisutna je u hrvatskoj književnosti od 1970-ih godina. U ovom se razdoblju Dubravka Ugrešić istakla ironijom kao temeljnim konstruktivnim elementom svoje proze, a neki elementi ironije mogu se tražiti i u prozi Irene Vrkljan. Eagleton smatra da je ironija jedan od načina na koji se može odgovoriti na trenutak u kojem se nalazimo, no istovremeno je i opasna: „Vjerojatno nema strogog i jasnog razlikovanja između jezičnih i drugih životinja, ali golem ponor dijeli ironične i ostale životinje. Stvorenja čiji je simbolički život dovoljno bogat da im dopusti da budu ironična u stalnoj su opasnosti" (Eagleton 2002: 120). Linda Hutcheon smatra je i jednim od „oružja" feminističke književnosti, ali isto tako ona je transideološka, iznad ideologije (*transideological*), što znači da se „ironija može koristiti (i korištena je) i za podrivanje i za pojačavanje i konzervativnog i radikalnog pogleda" (Hutcheon 1994: 27).

Ono što ovaj rad želi dokazati primjerom Olje Savičević jest da se među hrvatskim književnicama otvara mjesto kontrapunktnim autoricama koje svojim nepristajanjem na rodnu podjelu književnosti (tekstovno i izvantekstovno) nadilaze pitanje roda i spajaju „mušku" i „žensku" književnost, zalažući se ne samo za jednu novu književnu već i kulturalnu paradigmu koja će prevladati rudimente patrijarhalne kulture. To što u svojoj prozi koriste ironiju navodi nas na zaključak da je ironija u književnosti moćno sredstvo za institucionalizaciju novih društvenih praksi. Pritom se vodimo tezom Bergera i Luckmana da čovjek sam osigurava okolinu za svoje vladanje, a „društveni poredak postoji samo kao proizvod ljudskog djelovanja" (Berger, Luckman 1992: 73), ali također slijedimo tezu prema kojoj je taj proces dugotrajan, pa čak i reverzibilan, no „ovo što radimo jest napredovanje u spoznaji" (Čačinović 2000: 8).

Analiza ironijskih žarišta provest će se na dvama proznim djelima: zbirci *Nasmijati psa* (2006) i romanu *Adio kauboju* (2010). Važno je napomenuti da je jednu od svojih pjesničkih zbirki, *Žensko pismo* (2009), autorica nazvala upravo tako nastojeći upozoriti na diskriminirajući postupak getoizacije žena u književnosti, svodeći ih pod tim imenom. Ironiju skrivenu u naslovu tek su neki prepoznali.

Iščitavajući prozu Olje Savičević u kontekstu popularne kulture i tranzicijskih procesa u književnosti uokvirenih tezom o prevladavanju paradigme koja još uvijek nije raskinula s patrijarhalnim modusima, primjećuje se nekoliko tematskih polja oko kojih se širi ironija: muško-ženski odnosi, *drugi* i intertekstualnost i autoreferencijalnost.

Muško-ženski odnosi

S pojavom postmodernizma u hrvatskoj književnosti sve je više autorica koje pišu ženskim pismom (v. Nemec 2004). Među zastupljenim temama izdvajaju se odnosi unutar obitelji, odnosi prema tijelu i tekstu, bolesti, vlastitoj nomadskoj sudbini, građanskom nasljeđu, literaturi i zbilji (v. Sablić Tomić 2005) te posebno ženska vizija odnosa među spolovima na našim područjima naglašena jakom patrijarhalnom kulturom. Iako se na prvi pogled možda ne čini tako, današnja kultura konzervativnija je no prije; razloge je moguće tražiti u ekonomskoj krizi koja je zahvatila društvo u tranziciji i pritom pojedinca značajnije usmjerila na obitelj i Crkvu, pri čemu je patrijarhalna kultura „uskrsnula". Uzimajući u obzir ironijsku analizu, u ovoj je prozi moguće primijetiti da je kao „žrtva" ironije naznačena upravo patrijarhalna kultura. Naime, „ironija je bila smatrana 'ozbiljnom igrom, kao i 'retoričkom strategijom i političkom metodom (Haraway 1990: 191) koja dekonstruira i decentralizira patrijarhalni diskurs" (Hutcheon, 1994: 31-32). Prilazi se ovom gledištu oprezno, uvažavajući ambivalentnu prirodu ironije, gdje ona može biti sredstvo kojim dominantna kultura drži podređene na svojemu mjestu, ali također može biti gledana kao prepoznavanje društvenih konstrukcija i zahtijeva reviziju društvenih vrijednosti i konvencija, što je ugrađeno i u osnovne teze ovoga rada. Hutcheon u proučavanju ironije inzistira na transideologiji, smatrajući da je često „transideološka priroda ironije eksploatirana kako bi se u pozitivnom smislu ponovno kodiralo ono što patrijarhalni diskurs smatra negativnim" (1994: 32).

U prozi Olje Savičević Ivančević čest je motiv „izokrenutih" tradicionalnih muško-ženskih odnosa. U patrijarhalnoj kulturi, koju je perpetuirao socijalizam, posebice u časopisima za mladež, kao što je npr. *Tina*, djevojke su morale prije svega brinuti o svom izgledu, baviti se tipičnim ženskim poslovima (kuhanje, šivanje…), biti podređene i čekati svojega princa na bijelom konju, što je bio smisao života. U ovim pričama uloge su se promijenile. Tako npr. u priči „Djetinjstvo režisera filmova ceste" iz zbirke *Nasmijati psa* djevojčica Marijica neustrašivo odlazi na „njezin"

put u Australiju, pokazujući lokalnom hvalisavom dječaku da je hrabrija od njega, no bez ikakve zle namjere. U priči „Cesta, paviljon" junakinja preuzima „muški jezik" te vozaču koji ju je povezao govori primjerice: „Ej, baš si zgodan, imaš lijepe obraze, koliko si visok?" (Savičević Ivančević 2006: 20) ili pak komentira kako je upravo „debil u bemveu uletio u škare, džis!" (Savičević Ivančević 2006: 21). U „Heroju", koji to, ironično naravno, postaje tek zbog toga što se slučajno, mučen ljubavnim jadima, našao na prvoj bojnoj liniji, „antijunak" se u potpunosti prepušta osjećajima i pati zbog neuzvraćene ljubavi: „…ne jeden, ne spavan, ka luđak lunjan oko njezine zgrade noću, a danju ležin u postelji i plačen. Luzer, obični gubitnik, slabić, eto šta san" (Savičević Ivančević 2006: 81). Ironijski pristup muško-ženskim odnosima najviše dolazi do izražaja u priči „Rob". Naime, junakinja u supermarketu (što je, smatra Kolanović (2011), jedno od središnjih toposa tranzicije) nailazi na Danijela, „čovjeka koji je poslije postao moj rob" (Savičević Ivančević 2006: 40). Ona je uspješna i dobro plaćena za svoj posao, nadređeni je cijene i poštuju i brzo napreduje. Za razliku od nje,

> „Danijel nikad nije radio, uglavnom je doma, rijetko izlazi, najčešće do trgovine po namirnice za ručak. Kuha, čisti, pegla, hrani mačke, uređuje vrt. Kupujem mu travu i cigarete, dva puta godišnje odjeću. Prvih mjeseci nisam željela da jede sa mnom, obično se hranio sendvičima ili ostacima moga ručka. Poslije sam ga, najviše iz dosade, pozvala za stol" (Savičević Ivančević 2006: 42).

Nešto kasnije, autorica omogućava ironiju, i to onu koju Muecke (1969) naziva očitom. Tako čitamo: „Mi smo kao nekakav čudan bračni par. Danijel mi je kao supruga" (Savičević Ivančević 2006: 43) Upravo u ovoj priči najviše do izražaja dolazi koliko je kontekst nužan za razumijevanje ironije. Isto tako, autoričina (ne)prikrivena intencija za ironiziranjem jednoga modusa ponašanja u nekom drugom vremenu, izvan ovoga konteksta, uopće ne mora biti prepoznata kao ironija i time potpuno pogrešno protumačena, no to je jedna od odlika ironije, koju Stojanović (1986) naziva „otvorenost za nesigurnost".

S temom izokrenutih muško-ženskih odnosa autorica nastavlja i u sljedećem proznom djelu – romanu *Adio kauboju*. U njemu se poigrava žanrom vesterna – žanrom koji perpetuira tradicionalni patrijarhalni sustav. Ryznar u tom vidi parodiju te smatra da „ovaj roman ne polazi u tolikoj mjeri od tradicije klasičnog holivudskog vesterna 40-ih i 50-ih, koliko iz poetike revizionističkog vesterna (osobito špageti-vesterna) koji se i sam smatra svojevrsnom parodijom žanra iz kojega je izrastao" (Ryznar 2013: 188).

Autorica radnju smješta u Staro Naselje, iz kojeg se mogu iščitati Kaštela – predgrađe uz more kroz koje prolazi vlak, mulić, zaštitnik je sveti Fjoko (zapravo sveti Roko), prerija – zarasle livade, splitski govor. Prije svega, ovo je roman o tranziciji koji dokazuje kako se o tranziciji može pisati na drugačiji način. Raskid sa socijalizmom, dolazak stranaca, put k Zapadu, supermarketi, songovi popularne kulture zaogrnuti su u potragu za istinom o tragično preminulom bratu u kojem je glavna junakinja Ruzinava ujedno i glavna kaubojka. Međutim, ona nema konja, već staroga Zika, novi slamnati šešir na kojemu piše da je zapravo od papira, a umjesto revolvera nosi mali crni USB. *Salooni* iz vestern filmova u ovom romanu zamijenjeni su kafićem ironično nazvanim Posljednja šansa. U njemu nalazimo tek pokojeg gosta, kao t.z.š., odnosno tipa za šankom – kojemu autorica oduzima ime, stvarajući tako tipični lik koji posjećuje ovaj mračni lokal. Iz samoga imena iščitavamo ironiju – to je posljednja šansa da djevojka iz mjesta koja se još nije udala (što je cilj života ovdašnjih djevojaka) upozna kojeg od ovih t.z.š-a i otiđe s njim kao s princem na bijelom konju, ili u ovom slučaju na motoru. Junakinja primjećuje da „hendikepirani izraz imaju ovdje i žene bez muškarca koje prijeđu dvadeset i neku. Tik-tak. Gdje sam pogriješila?!" (Savičević Ivančević 2010: 61).

U vestern filmovima kauboj je odmor tražio u naručju prostitutke. Tu ulogu u ovom romanu preuzima mladi žigolo Angelo u plavom toksidu, s kojim junakinja stupa u odnose. U drugom dijelu romana i pravi kauboji stupaju na scenu, snimajući film. Glavni glumac, Ned Montgomery, djevojački uzor Ruzinave, u ostarjeloj i rezigniranoj verziji dolazi u mjesto snimati film. Za prave scene potrebni su i Indijanci – što je u romanu na ovoj dalmatinskoj preriji autorica namijenila klanu braće Irokeza, kako su ih zvali zbog njihove okrutnosti prema drugima. Njima pripada i groteskni lik Marije Čarije, koja ulijeće na set tražeći svoju kokoš i puca s pravim metcima. Na kraju romana junakinja poput pravoga kauboja „odjezdi u zalazak sunca".

Osim izokretanja tradicionalnih muško-ženskih odnosa u okviru vesterna, autorica se ironijski odnosi i prema patrijarhalnoj sredini Staroga Naselja. To je mjesto prepuno starih ljudi, a njihov „javni društveni život penzionera strogo je odvojen na ženski i muški kao u internatu" (Savičević Ivančević 2010: 89). Žene, babe, imaju svoj dio mjesta, a muškarci svoj, što autorica vješto prikazuje ironijski se služeći elementom popularne kulture – grafitima. Tako uz ženski dio stoji natpis KANTUN KAPITULACIJE, a uz muški STOL LAŽI. Ironiju autorica zaogrće i humorom, te tako npr. tradiciju odijevanja crnine naziva gotičarskim dres kodom.

U ovom romanu poseban ironički naboj nosi junakinjina sestra, koja nastavlja živjeti s majkom u Starom Naselju s etiketom rastavljene. Jedini

način da kao jaka, i drugačija, žena preživi u tom mjestu jest korištenje ironije. „Katoličanstvo na Balkanu, promisli malo, koji spoj, to jednostavno mora biti perverzija na entu" (Savičević Ivančević 2010: 113) sestrine su riječi iz kojih se može iščitati nužnost mijenjanja paradigme, što je u ovom romanu pokazano ironijskim upućivanjem na društvene prakse kojima je nužna promjena.

Drugi

Pod pojam drugih svode se svi koji su na bilo koji način drugačiji: to su, uz klasično aristotelovski rečeno žene, i „stranci, kulturno različiti, ali i – moderno i postmoderno – neprilagođeni, uskraćeni, nepodobni u ovom ili onom pogledu" (Veljak 2010: 19). Ti drugi uvijek su podložni marginalizaciji i stereotipizaciji. Težnja je kulturalne hegemonije koja bi nadvladala razlike prihvatiti druge kao identitete, kao ravnopravne supostojeće subjekte koji se neće zatvarati u kulturom nametnutu imanentnost. Taj je zadatak „veoma jednostavan, treba ponovo stvoriti kulturu, ništa manje od toga, obnoviti misao koja neće biti sirova i besramna kao što su sve misli o čistom" (Blagojević 2010:29), ali isto tako taj je zadatak ogroman.

U prozi Olje Savičević kao drugi, osim žena, prije svega prepoznaju se homoseksualci i stranci. Svi koji su na bilo koji način drugačiji podložni su kritici i ismijavanju onih koji su na vrhu hijerarhije. U priči „Pederi" takav svjetonazor uzrokuje tragičan kraj – dvojica prijatelja pronađeni su obješeni, a mali brat jednog od njih, ne mogavši slušati komentare okoline kao npr. stričev: „..možda i bolje ovako, što iko ima od takva života", odlučio je uzeti stvar u svoje ruke i upucati strica. Ironija je što je sve smislio u crkvi: „Da dragi Bog postoji, u što više nisam siguran, sigurno mi ne bi progledao kroz prste, jer sam sve smislio ispred oltara dok je pop govorio baš o opraštanju. A ja sebi jedino ne mogu oprostit što nisam preciznije nišanio u strica Peku, jer mi je ruka malo zadrhtala" (Savičević Ivančević 2006: 73). S nešto više humora prikazan je homoseksualac Helio Bašić u priči „Profesionalni Cyrano". Junak piše ljubavna pisma koja od njega kupuju muškarci svojim ženama i ljubavnicama. Problem nastaje kada jedna žena dobije isto pismo od muža i ljubavnika, nakon čega Helio pretučen dospijeva u policijsku postaju. Inspektor, *macho* muškarac u čijem su uredu izvješeni plakati prljavoga Harryja i Playbojeve zečice nepovjerljivo sasluša Helija i posprdno gleda na Helijevo zanimanje, no na kraju skida masku takva muškarca i potiho i potajno zamoli Helija da mu napiše jedno pismo kojim bi zaveo kolegicu s porte. Iščitavamo iz ove priče „navučene maske"

nastale pod utjecajem dominantne kulture: pokazuje nam ova priča i da je kultura koja inzistira na razlici toliko podrivena da ju je potreban tek malo prodrmati kako bi maske pale.

U romanu *Adio kauboju* drugi je u prvom redu Danijel, brat Ruzinave, koji je počinio samoubojstvo. Cijelim romanom proteže se pitanje je li bio u homoseksualnoj vezi s lokalnim veterinarom Karlom Šainom, još jednim drugim i drugačijim, no istina se otkriva na kraju – Danijel je bio tek nešto drugačiji muškarac, nježan, i nije htio sudjelovati u agresivnim dječačkim igrama niti biti poput „lokalnih šerifa" – braće Irokez. Kao takav automatski je stavljen na marginu. Odbacivanje sredine onih o kojima kruže priče autorica ovako opisuje: „Prikače ti smrdljivu značku koju ne vide samo oni koji su obilježeni – oni se još i pitaju što to, wtf, zaudara. Kao kad ugaziš u pseći drek, pa ne shvaćaš da je to što smrdi tvoja cipela" (Savičević Ivančević 2010: 57). Više od tučnjava zanimao ga je svijet, jedan drugačiji svijet: „u galaksijama neće svijetlit imena lopovčina koljača i zločinaca koji su se nakesali šporkih i krvavih para koji su badže na zemlji jer su gledali samo kako okrenit paru i ostavili nas bez lipote" – piše Danijel u posljednjemu pismu Herr Profesoru Šainu, pisanom tehnikom struje svijesti.

Drugim bi se mogao nazvati i od azbestoze preminuli otac pripovje–dačice. Imao je videoteku i volio vestern filmove. Supruga ga je smatrala naivnim, a „naivan, tako se kaže kad muškarac ne zarađuje dovoljno da prehrani obitelj" (Savičević Ivančević 2010: 126), smatrala je Ruzinava.

Smještajući roman u tranzicijsko vrijeme, drugi postaju i stranci koji su došli živjeti u Staro Naselje, koje ih ne prihvaća kao svoje. Zovu ih turistima, „sve zapadnjake koji su se zadnjih godina doselili u našu ulicu i pretvorili kućerke u zgodne ljetnikovce" (Savičević Ivančević 2010: 28). Tradicionalno mjesto teško kroz svoje pore propušta druge i drugačije. Za njih su oni na dnu hijerarhije: „Turisti očevi guraju u kolicima svoju djecu, vidimo ih i kad vješaju odjeću na tiramol između kuća u ulici. Ne peku ribu na ugljenu, staroj lamperiji i kartonskim kutijama pred kućnim vratima s drugim muškarcima u trlišu. I nisu naučili igrati karte" (Savičević Ivančević 2010: 27).

Intertekstualnost i autoreferencijalnost

U postupke postmoderne proze uključuje se i intertekstualnost, koju Kristeva definira kao „koncept u kojem tekstovi jedni od drugih posuđuju riječi i koncepte, a posuđivati se mogu cijeli ideološki koncepti ili tek riječ ili fraza. Još jedna uloga intertekstualnosti otkriva se kad se tekst čita u

svjetlu drugog teksta, pri čemu sve pretpostavke i implikacije drugog teksta rasvjetljuju i oblikuju interpretaciju samog teksta“[1]. Proza Olje Savičević Ivančević korespondira s nekim drugim književnim djelima, ali i s popularnom kulturom, uzdižući na taj način vlastito djelo na višu estetsku i književnu razinu, ali istovremeno spajajući visoko s niskim. Ovaj postupak spajanja visokog i niskog od posebne je važnosti za tezu o nužnosti promjene paradigme koja se može uzdrmati korištenjem ironije u književnim djelima jer takva djela čita širi krug čitatelja. U postmodernizmu „činilo se da je kultura jedini forum na kojem smo i dalje mogli postavljati pitanja o temeljnim ciljevima i vrijednostima“ (Eagleton 2005: 76). Umetanje intertekstualnih navoda u vlastiti tekst proizvodi humoristički efekt, no ako se stavi i u ovaj širi, kulturološki okvir – iščitavamo i ironiju. Aludira autorica u autoreferncijalnoj, ali i ironijski nazvanoj priči „Moglo bi se reći da je ovo priča“ na bajke i dječju književnost („Tamo je on Sawyer, Kvržica. Ja sam ponekad Pipi, al uglavnom Alisa u Zemlji čuda“ (Savičević Ivančević 2006: 7)), ali i na klasike: „Ja mogu dalje pripovijedati, tražiti izgubljeno vrijeme, lamentirati na trideset dvije stranice držeći kvaku na ulaznim vratima bakina stana…“ (Savičević Ivančević 2006: 9). Za poeziju junaka iz „Profesionalnoga Cyrana“ kaže: „Od usnula mladića Vesne Parun u našoj književnosti nije se pojavila takva himna muškoj ljepoti“ (Savičević Ivančević 2006: 86). Stvarajući sliku krajolika u „Poslovnom putu u Tamburu“ piše: „Bijaše to ubava pripizdina. Tamarisi, pinije, obluci. Gomila račića poskakala je sa stijena u more. A more nas je zivkalo: Dobro jutro, curice!“ (Savičević Ivančević 2006: 110)

Za opisivanje atmosfere Staroga Naselja u *Adio kauboju* služi se Danteovim paklom, knezom Miškinom, ruskim *gangchainom*, kako naziva Majakovskog, Jesenjina i Isadoru Duncan.

Uz književne predloške i junake, vrlo su izražene veze s popularnom kulturom. Kao nezaobilazna ikona spominju se Marilyn Monroe (npr. „kako je Marilyn Monroe dokazala da se može umrijeti od koketerije ako se previše uživiš“ (Savičević Ivančević 2006: 149), Vincent Vega, Alan Ford, likovi Tima Burtona, ali i Oliverove pjesme i meksičke sapunice. Popularna kultura u današnjem smislu riječi prodrla je u hrvatsku književnost istovremeno s početcima tranzicije, dakle 2000-tih godina. Za popularnu kulturu nužna je međuovisnost tekstova, čitanja i življene kulture, odnosno ono što Johnson zove kružnim tokom kulture. Međutim, treba biti oprezan jer „publika nije pasivna konzumentska struktura koja slijepo slijedi ideje

[1] Prema http://narrative.georgetown.edu/wiki/index.php/Intertextuality (2014-3-10)

njihovih proizvođača, nego ostvaruje neku vrstu semiotičke demokracije, interpretira, koristi i aktivira značenja popularnih tekstova na različite načine, iznevjerujući inicijalnu ideologiju njihovih proizvođača" (Duda 2002:44).

Uz intertekstualnost nerijetko se veže i autoreferencijalnost, kao još jedan od postmodernističkih postupaka. Najjasnije je izražena u prvoj priči kojom započinje autoričino prozno djelovanje – „Moglo bi se reći da je ovo priča", koja počinje rečenicom „Postoji ta priča o kojoj već danima razmišljam", koju želi staviti na papir i razmišljajući o njoj priča i nastaje. Pomalo sličan postupak pojavljuje se i na kraju *Adio kauboju*, kada glavna junakinja u vlaku susreće spisateljicu, Gospođu Nulu, koja joj krade bilješke o njezinu životu, a koje tvore upravo završen roman. Iz ovoga postupka također možemo iščitati ironiju: u Gospođi Nuli možemo prepoznati samu autoricu koja si daje tako simbolično ime, a njezina junakinja nastavlja dalje – na zapad, u Berlin, ali starcu na kolodvoru kaže: „Idem u Mehiko".

K novoj paradigmi

Književni tekst posjeduje moć reprezentacije. U današnje vrijeme kada je popularna kultura mjesto teorije, to je itekako moćno sredstvo koje se može iskoristiti za postizanje određenih ciljeva. Jedan sustav vrijednosti književnošću se pokušava zamijeniti drugim sustavom vrijednosti. Društveni konstrukti prepoznati kao štetni ironijom se ogoljuju, dekonstruiraju, pri čemu se zahtijeva suradnja onoga tko ironiju prepoznaje i tumači – čitatelja. Upravo je na njemu odgovornost da dekonstrukciju koja, u de Manovu smislu, ima za cilj otkriti postojanje skrivenih artikulacija i fragmentarnosti unutar navodno nedjeljivih cjelina, prepozna kao takvu i krene u rekonstrukciju jedne nove paradigme, koja će prihvaćati pravo na razliku. Stoga je ova žena s figom u džepu ne tek autorica već svaki lik koji bira ironiju i time podriva štetne društvene konstrukte, radeći tako na stvaranju nove paradigme. To je Ruzinava, to je njezina sestra, to je mala Marijica, Z-majka… Vratimo li opus Olje Savičević u kontekst hrvatskih književnica, onda vidimo da se ta žena s figom širi od Štefice Cvek i „bablje internacionale" Dubravke Ugrešić. Pritom je ona i kontrapunktna – njezino mjesto spaja mušku i žensku književnost, uvjetno tako nazvanu, visoku i trivijalnu književnost, ali i kao dio tranzicijske literature spaja prošlost i budućnost i sa svojega mjesta ukazuje na mogućnost i nužnost promjena. U tako posloženim odnosima od presudnog je značenja mjesto čitatelja, pri čemu recepcija čitatelja podrazumijeva „uronjenost u kulturu, odgoj, životno iskustvo" (Culler 1991), a popularna kultura savršen je medij za mijenjanje paradigmi.

Literatura:

SAVIČEVIĆ IVANČEVIĆ, Olja, *Nasmijati psa*, Zagreb, AGM, 2006.
SAVIČEVIĆ IVANČEVIĆ, Olja, *Adio kauboju*, Zagreb, Algoritam, 2010.
BERGER, Peter, LUCKMAN, Thomas, *Socijalna konstrukcija zbilje*, Zagreb, Naprijed, 1992.
BLAGOJEVIĆ, Jelisaveta, „Kulture koje dolaze – drugi i kultura", U *Kultura, drugi, žene*, ur. Jasenka Kodrnja, Svenka Savić, Svetlana Slapšak. Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu, Hrvatsko filozofsko društvo, Plejada, 2010.
CZERWIŃSKI, Maciej, „Breme (post)komunizma. Hrvatski i poljski kulturni kodovi", u: *Komparativni postsocijalizam: slavenska iskustva*, ur. Kolanović, Maša, Zagreb, Zagrebačka slavistička škola, 2013., str. 47–80
CULLER, Jonathan, *O dekonstrukciji*, Zagreb, Globus, 1991.
ČAČINOVIĆ, Nadežda, *U ženskom ključu*, Zagreb, Centar za ženske studije, 2000.
DRAGOJEVIĆ, Sanjin, „Utjecaj kulturnog, društvenog i simboličkog kapitala na razvoj zemalja Srednje i Istočne Europe", u: *Sociokulturni kapital i tranzicija u Hrvatskoj*, zbornik, prir. Matko Meštrović i Aleksandar Štulhofer. Zagreb, Hrvatsko sociološko društvo, 1998., str. 71–86
DUDA, Dean, *Kulturalni studiji*, Ishodišta i problemi, Zagreb, AGM, 2002.
EAGLETON, Terry, *Ideja kulture*, Zagreb, Jesenski i Turk, 2002.
EAGLETON, Terry, *Teorija i nakon nje*, Zagreb, Algoritam, 2005.
HUTCHEON, Linda, *Irony's Edge, The Theory and politics of Irony*, drugo izdanje, London, New York, Routledge, 1995.
KOLANOVIĆ, Maša,*Udarnik, buntovnik, potrošač*, Zagreb, Ljevak, 2011.
KOLANOVIĆ, Maša, ur., „Komparativni postsocijalizam. Slavenska iskustva", Zagreb, Zagrebačka slavistička škola, 2013., str. 11–27
KOROMAN, Boris, „Predodžba prostora u suvremenoj hrvatskoj prozi: prostori tranzicije kao mjesto postsocijalističke artikulacije", u: *Komparativni postsocijalizam: slavenska iskustva*, ur. Kolanović, Maša, Zagreb, Zagrebačka slavistička škola, 2013., str. 125–146
LODGE, David, *Načini modernog pisanja*, Zagreb, Globus, 1988.
MUECKE, Douglas Colin, *The Compass of Irony*, London, Methuen, 1969.
NEMEC, Krešimir, *Povijest hrvatskog romana od 1945.-2000.*, Zagreb, Školska knjiga, 2003.
PAIĆ, Žarko, „Kulturni kapital, habitus i racionalni izbor (O nemogućnosti artikulacije „trećega puta")", u *Sociokulturni kapital i tranzicija u Hrvatskoj*, zbornik, prir. Matko Meštrović i Aleksandar Štulhofer. Zagreb, Hrvatsko sociološko društvo, 1998., str. 61–70
RYZNAR, Anera, *Interdiskurzivvnost u suvremenom hrvatskom romanu*, doktorska disertacija, Zagreb, 2013.
SABLIĆ-TOMIĆ, Helena, *Gola u snu*, Zagreb, Znanje, 2005.
SHOWALTER, Eleine, *A literature of their own*, Priceton, Princeton University Press, 1999.
STOJANOVIĆ, Dragan (1984): *Ironija i značenje*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
ŠKVORC, Boris, *Ironija i roman: u Krležinim labirintima,* Zagreb, Naklada MD, 2003.
VELJAK, Lino, „Čovjek kao metafizička utvara", u *Kultura, drugi, žene*, ur. Jasenka Kodrnja, Svenka Savić, Svetlana Slapšak. Zagreb, Institut za društvena istraživanja u Zagrebu, Hrvatsko filozofsko društvo, Plejada, 2010.
http://narrative.georgetown.edu/wiki/index.php/Intertextuality (2014-3-10)

WOMAN WITH TONGUE IN CHEEK: ON OLJA SAVIČEVIĆ IVANČEVIĆ'S PROSE

Summary

This paper examines the place and the role of irony and the effect of humour in the prose of female author Olja Savičević Ivančević, in her collection of short stories entitled *Nasmijati psa* (To Make a Dog Laugh) and her novel *Adio, kauboju* (Adio, Cowboy). In her prose the author gives an important place to irony continues the tradition of incorporating irony in the Croatian women's writing started by Dubravka Ugrešić in the 1970s. The irony is placed in a broader socio-political context, whereby the methodological level is based on the postmodernist theories of irony by Hutcheon and Muecke. Within this particular context, special attention is given to the processes of "second transition" in Croatian literature which is important for reading ironic strategies in the prose of Olja Savičević Ivančević. Another important methodological starting point is the popular culture in which author's work can be read and interpreted. The aim of this paper is to show that in the Croatian contemporary "women's writing" the irony is used as a writing strategy, which will be exposed in the prose of Olja Savičević Ivančević. Chosen works are studied within three thematic layers: the male-female relationships, the question of others, and intertextual and self-referential links. Reasons for inscription of the irony indicates the necessity of building a new cultural paradigm that respects the right to difference as well as the literature that goes beyond any division, primarily the one based on gender.

KEY WORDS: ***irony, Olja Savičević Ivančević, popular culture, transition, women's writing.***

PARIZ ILI SJAJNO MJESTO ZA NESREĆU

Mirna Sindičić Sabljo
Odjel za francuske i iberoromanske studije
Sveučilište u Zadru

UDK: 821.163.42-31.09 Karakaš, D.
821.163.42-31.09 Špoljar, K.
821.163.42-32.09 Krleža, M.
821.163.42-4.09 Matoš, A. G.
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 12. 3. 2014.
Prihvaćen za tisak: 9. 10. 2014.

Zahvaljujući feljtonima Antuna Gustava Matoša, Pariz još od razdoblja moderne čini važnu komponentu hrvatske književnosti. Pariz je grad svjetionik i grad magnet o kojem se tvori književni mit (Vereš 1989). Ironizacija i demontaža tog mita počinje Krležinom novelom *Hodorlahomor Veliki ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz*, a nastavlja se romanom *Vjenčanje u Parizu* Krste Špoljara. U kontekstu tvorbe hrvatskog imagema o Parizu važno mjesto zauzima roman *Sjajno mjesto za nesreću* (2009.) Damira Karakaša. Rad analizira reprezentaciju Pariza u romanu *Sjajno mjesto za nesreću*, oslonom na književnu imagologiju te teorijske tekstove Michela De Certeaua, Gillesa Deleuza i Félixa Guattarija. *Sjajno mjesto za nesreću* je roman koji dokida idiličnu sliku Pariza kao grada raskoši, umjetnosti i kulture te se, kao takav, nastavlja na tradiciju demontaže mita o Parizu započetu u tekstovima Miroslava Krleže i Krste Špoljara. Pariz je viđen iz pozicije marginalca, imigranata i postmodernog urbanog nomada.

KLJUČNE RIJEČI: ***grad u književnosti, heteropredodžbe, mit o Parizu, nomadizam, reprezentacija grada***

1. Uvod

Pariz je već stoljećima nezaobilazno mjesto u itinerarima putnika, turista, hodočasnika, umjetnika, studenata i književnika iz cijelog svijeta, a ujedno i privilegirani objekt reprezentacije obimna korpusa žanrovski najrazličitijih tekstova iz niza nacionalnih književnosti. Među njima se nalaze i brojni tekstovi hrvatske književnosti u kojima je Pariz tema i/ili mjesto zbivanja radnje fikcionalnih i nefikcionalnih tekstova.[1] U spomenutu tradiciju upisuje se i roman Damira Karakaša *Sjajno mjesto za nesreću*

[1] Značajan broj tekstova predstavljen je u antologiji Saše Vereša: *Hrvatski Pariz. Antologija zapisa o Parizu*, Znanje, Zagreb, 1989.

(objavljen 2009. godine), koji je odmah po objavi imao iznimno povoljnu recepciju od strane hrvatske književne kritike. Književni su kritičari u svojim tekstovima Karakašev roman opisali kao roman o „jednom drugačijem Parizu"[2], koji „otkriva utrobu velegrada"[3], „razbija idiličnu sliku romantičnog Pariza i Pariza kao umjetničke Meke"[4] te pripovijeda priču o „gradu, bez imalo mistifikacije, bez imalo poliranja i romantičnih prizvuka"[5]. Valja se zapitati je li uistinu tako i je li *Sjajno mjesto za nesreću* donosi radikalno novu književnu reprezentaciju Pariza prikazujući stranu grada koja dosad nije, bar u hrvatskoj književnosti, viđena. Intencija ovog rada analiza je prikaza Pariza u romanu *Sjajno mjesto za nesreću* te njegovo smještanje unutar konteksta različitih reprezentacija Pariza u tekstovima hrvatskih pisaca.[6] Promotrit će se da li, i kako, Karakaševa reprezentacija Pariza doprinosi imagemu[7] Pariza u hrvatskoj kulturi. Grad Pariz poima se kao imagološka konstrukcija, a mitovi koji se o Parizu stvaraju u hrvatskim književnim tekstovima kao stilizacije svakodnevno življene realnosti, koje se mijenjaju kroz vrijeme (Highonnet 1999: 11). Analitičko oruđe u pristupu romanu *Sjajno mjesto za nesreću* je imagologija, potom artiklulacija otpora u svakodnevici Michela De Certeaua te koncept nomadizma koji uvode francuski poststrukturalisti Gilles Deleuze i Félix Guattari.

Imagologija je istraživačka grana komparativne književnosti, koja, na način na koji ju definira Aachenska škola, istražuje književne predodžbe o stranim zemljama i narodima (heteropredodžbe) i o vlastitoj zemlji i narodu (autopredodžbe) (Dukić 2009: 5). Predodžbe se posreduju kao strukturni elementi u književnim djelima umjetnosti riječi, a imagemi koji posljedično nastaju mogu biti sazdani od različitih, često i proturječnih predodžbi. Heteropredodžbe su diskurzivne tvorbe koje se šire, modificiraju i potom zamiru, a pri njihovu se istraživanju nužno zadire u društvenopovijesni kontekst (Dukić 2009: 9).

---

[2] P. Knezović Belan, „Damir Karakaš je napisao sjajan roman", http://www.jutarnji.hr/template/article/article-print.jsp?id=312499

[3] G. D., „Pariz kao 'Sjajno mjesto za nesreću' Damira Karakaša", http://www.dnevnikulturni.info/vijesti/knjizevnost/2632/pariz_kao_sjajno_mjesto_za_nesrecu_damira_karakasa/

[4] „Damir Karakaš: Sjajno mjesto za nesreću", http://danas.net.hr/kultura/damir-karakas-1

[5] Jagna Pogačnik, „Naš pisac preživljava na pariškim ulicama", http://www.jutarnji.hr/template/article/article-print.jsp?id=310668

[6] Zbog ograničenja opsega rada neće se ulaziti u prikaz i analizu svakog teksta pojedinačno u kojem je reprezentiran Pariz, već će se uputiti na literaturu u kojoj su pojedine teme ranije istražene.

[7] Imagem se definira kao skup karakterističnih predodžbi o nekom predmetu u nekoj pojedinačnoj kulturi. U svojoj strukturi imagem pretpostavlja vrijednosno obojene predodžbe te u njegovoj pozadini uvijek stoji određeni ideologem (Dukić 2009: 5–23).

Karakašev je roman nužno sagledati unutar konteksta hrvatskih tekstova o Parizu stoga što su ti tekstovi zaslužni za stvaranje predodžbi o Parizu u hrvatskoj kulturi, a na te se predodžbe referira i pripovjedač Karakaševa romana. Odnos grada i književnog teksta je složen. Književni tekstovi stvaraju predodžbe o nekom prostoru te istovremeno utječu na realno iskustvo tog istog prostora. Tekstovi proizlaze iz grada, ali i sudjeluju u povratnom kreiranju njegove simboličke strukture, čime se ostvaruje specifičan odnos empirijskog i književnošću proizvedenog grada (Pike 1981: IX). Dean Duda pojašnjava da prostori stječu personalnost, reputaciju i priču kao posljedicu načina na koji su oslikani i zatim reagiraju na znanje ostvareno tom slikom. Reprezentacija povratno značenjski proizvodi mjesto, nastanjuje ga značenjem koje aktivno sudjeluje u javnoj percepciji i gradi imaginarij mjesta pa tako iskustvo određenog grada ili mjesta može biti i prvotno književnog podrijetla (Duda 2012).

2. Pariz u hrvatskoj književnosti

Pojačano zanimanje za urbanu tematiku i fenomene gradske civilizacije u hrvatskoj je književnosti očigledno od moderne. U tom razdoblju Pariz ulazi u urbanu topografiju hrvatske književnosti zahvaljujući Antunu Gustavu Matošu (Nemec 2010: 73).[8] Matoš je u Parizu boravio od 1899. do 1904. godine i u svojim je feljtonima, novinskim člancima i novelama stvorio mit o Parizu.[9] Matoš se Parizu, bez obzira na nedaće koje su ga snašle, divio. Francusku doživljava kao središte Europe te domovinu demokracije, slobodoumlja, duha i estetskog moderniteta. Francusku književnost drži superiornu ostalima, a Pariz mu predstavlja umjetničku inspiraciju i egzistencijalno utočište, naziva ga modernom Atenom te ga imaginira kao metropolu moderne umjetnosti i metropolu suvremene civilizacije (Oraić Tolić 2013).

Predodžbe o Parizu iz Matoševih tekstova postaju opća mjesta u hrvatskoj kulturi zahvaljujući kanoniziranosti autora. Te se predodžbe u tekstovima brojnih hrvatskih autora tijekom idućih desetljeća potvrđuju i produbljuju. Među hrvatskim parizofilima, koji su u svojim tekstovima podržavali mit o Parizu kao gradu umjetnosti i kulture na Matoševu tragu, nalaze se i Tin Ujević, Ljubo Weisner, Josip Kosor, Slavko Batušić, Dobriša Cesarić, Dragutin Tadijanović, Drago Ivanišević, Dinko Štambak, Branko

[8] O Matoševu Parizu vidi više u: Nemec 2010., Oraić Tolić 2013.

[9] Feljtone sa Svjetske izložbe piše 1900. godine za list *Hrvatsko pravo*.

Polić i mnogi drugi.[10] Njihovi tekstovi dijele se na fikcionalne (romani, novele, priče, poezija) i nefikcionalne (putopisi, pisma, memoari, novinski članci, feljtoni, autobiografije). Nefikcionalni se tekstovi potom mogu podijeliti u dvije velike skupine. Prvu čine zapisi putnika koji su se u Parizu zadržali kraće vrijeme, a njihov je boravak, i tekstualni zapis o boravku koji je uslijedio, usredotočen na razgledavanje monumentalnog Pariza te potragu za pariškom *couleur locale*.[11] Posjetitelj otkriva grad, oduševljava ga njegova veličina, buka, promet i živost bulevara, divi se spomenicima i kulturnom životu. Obilazi najznačajnije galerije, muzeje, kazališta, kavane, antikvarijate, parkove itd. Drugu skupinu čine tekstovi autora koji su u Pariz otišli na studij, znanstveno ili stručno usavršavanje te su se u njemu zadržali dulje vremensko razdoblje.[12] Njihovi su tekstovi svjedočanstva poglavito o studentskom i intelektualnom životu Sorbonne i pariške Lijeve obale te iznimno detaljna izvješća o kulturnom životu Pariza tog vremena. Opisi Pariza prožeti su fascinacijom kulturnim i umjetničkim životom, bez obzira na život u ponekad nezavidnim materijalnim i stambenim uvjetima. U tekstovima hrvatskih autora Pariz, i posebice njegova četvrt Montparnasse i tamošnje kavane, redovito se prikazuju kao središte umjetničkog života i mjesto hodočašća umjetnika iz cijelog svijeta.[13] Pariz utjelovljuje idealni način života, grad snova u koji se ide u potrazi za slobodom, mjesto kreativne inspiracije i intelektualne formacije te mjesto susreta sa sebi sličnima. U hrvatskih autora Pariz u pravilu izaziva oduševljenje, posebice njegov umjetnički i boemski svijet u kojem se osjećaju manje otuđeno i osamljeno nego u svijetu iz kojeg dolaze. Pariz, riječima Saše Vereša, postaje „grad svjetionik, grad odabranik i grad magnet", „naše nepristajanje na prizemnost građanskog koncepta življenja te neka lutalačka, bohemska, artistička i nonkomformistička tvrdoglavost" (Vereš 1989: 5-9). Mit o Parizu u hrvatskoj književnosti, koji postoji od Matoša nadalje, prisutan je i u suvremenoj hrvatskoj književnosti. Primjerice, Darije Premuš radnju romana *Čekajući Pariz* (2008.) smješta u depresivnu poratnu zbilju Osijeka, u kojoj glavni lik, pripovjedač u prvom licu, sanja o bijegu u Pariz u kojem će se egzistencijalno i umjetnički ostvariti:

[10] O dramama Kosorova „pariškog ciklusa" više u: Pavlović 2001., Paljetak 2002., Rafolt 2006.

[11] U navedenu se skupinu mogu svrstati tekstovi Zvonka Milkovića i Miljenka Stančića. Vidi: Vereš 1989.

[12] Primjer su tekstovi Slavka Batušića (u: Vereš 1989.), Dinka Štambaka (*Dvadeset i pet godina Pariza*, Znanje, 1987.), Branka Polića (*Pariz u srcu studenta*, Durieux, 2008.).

[13] O Hrvatima i kavanama na Montparnasseu vidi: Flaker 2004.

> „Želio sam otići u Pariz; bio je to jedini grad u koji bih ikada otišao, kada bih mogao birati. Od kada pamtim – u ono vrijeme kada svakom djetetu padaju na pamet maštanja o drugim gradovima, životima i svjetovima – ja sam odabrao Pariz, i tokom godina to se nije promijenilo." (Premuš 2008: 5).

Tijekom 20. stoljeća objavljeno je i nekoliko književnih tekstova koji sadržavaju posve oprečne predodžbe o Parizu te odražavaju neispunjena estetska očekivanja. Destrukciju Matoševa mita o Parizu inicira Miroslav Krleža u noveli *Hodorlahomor Veliki ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz* (1919.). Glavni junak novele, Pero Orlić, u Parizu doživljava psihički slom, uslijed razočarenja gradom kojeg je godinama idealizirao. Od djetinjstva sanja o Parizu, fantaziju hrani razglednicama koje njegova susjeda prima od svoga sina iz Pariza te različitom lektirom, poglavito Matoševim feljtonima koje čita u gimnazijskim danima. Godinama se priprema za odlazak u Pariz čitajući turističke vodiče i učeći napamet plan grada. Kad u Pariz, nakon petnaest godina čežnje za njim, napokon stiže, doživljava razočarenje zbog nemogućnosti susreta s Parizom o kojem je sanjao i čiju je sliku na osnovi različite lektire stvorio. Ostavši bez materijalnih sredstava i smještaja, odluči se vratiti u Zagreb shvativši da Pariz postoji samo u snovima i književnosti.

Krležinu destrukciju mita o Parizu produbljuje Krsto Špoljar u romanu *Vjenčanje u Parizu* (1980.). Pripovjedač romana u Pariz stiže u potrazi za Béatrix, s kojom je u Zagrebu imao kratkotrajnu ljubavnu vezu, te odmah po dolasku doživljava razočarenje jer ga ona ne dočekuje ni na kolodvoru ni u hotelu. Razočarenje, rezignacija, neispunjena očekivanja i teško emocionalno stanje glavnog lika pretapaju se u njegovu negativnu percepciju grada. Ljubavno razočarenje uzrokuje netrpeljivost prema Parizu. Ubrzo shvati da je njegov, s uzbuđenjem planiran pariški boravak, izgubio očekivane vrijednosti i ironično primjećuje da neće imati prevratnički utjecaj na hrvatsku kulturu. Ne participira u svakodnevici grada, osjeća da u tom svijetu za njega nema mjesta te, naposljetku, napušta Pariz doživjevši uskratu na emocionalnom, umjetničkom i intelektualnom planu.

3. Pariz ili sjajno mjesto za nesreću

Roman *Sjajno mjesto za nesreću* Damira Karakaša sastoji se od niza labavo povezanih epizoda, poredanih u kronološki linearnom slijedu, koje opisuju svakodnevicu pisca iz Hrvatske, ujedno i pripovjedača u prvom licu. On u Pariz stiže slijedeći djevojku koja odlazi na poslijediplomski studij, usput se nadajući da će u Francuskoj objaviti prijevod svog ranije

napisanog romana. Pripovjedač Karakaševa romana u Parizu životari crtajući karikature turista ispred pariških znamenitosti, Centra Georges Pompidou i katedrale Notre Dame. Čitatelj prati njegovu svakodnevicu prožetu potragom za brzom zaradom, hranom, prenoćištem i, prije svega, zabavom. Dane provodi u dokolici, nesputan poslovnim ili obiteljskim obvezama, radeći što i kad želi i idući kamo ga put odvede. Susreće najrazličitije likove, u pravilu ljude s dna društvene ljestvice, marginalce imigrantskog podrijetla koji, poput pripovjedača, pokušavaju preživjeti u velegradu koji je prema pridošlicama nerijetko okrutan. Čitatelj se upoznaje s galerijom likova imigranata iz Bugarske, Moldavije, Poljske, Albanije, Turske, Armenije itd. koji u Francuskoj nemaju ni dozvolu boravka ni radnu dozvolu, te žive u teškim uvjetima, u stalnom strahu od policije i progona u domovinu.[14] Opisuje svijet urbanih nomada, gradskih marginalaca imigrantskog podrijetla koji su, lišeni stalnog posla i mjesta boravka, osuđeni na stalno kretanje u potrazi za hranom, prenoćištem i zaradom. Pripovjedač čitatelja uvodi u prostore u kojima se kreću imigranti: u stanove u kojima žive bez osnovnih sanitarnih uvjeta (primjerice tekuće vode u WC-u), u pučke kuhinje i pod mostove na Seini ispod kojih spavaju beskućnici. Opisuje stambene betonske blokove u predgrađima Pariza u kojima obitava populacija pretežno radničkog i imigrantskog podrijetla te barake u kojima sirotinja živi okružena blatom i štakorima. U pripovjedačevu viđenju Pariza nema mjesta za opise monumentalnih građevina i ushit njima, kao ni za opis sjaja, raskoši i bogatstva francuske metropole.

Unutar tipologije iseljenika u novijoj hrvatskoj književnosti, kakvu predlaže Cvjetko Milanja (2011.), pripovjedač Karakaševa romana može se svrstati u tip kulturnog iseljenika. Taj tip iseljenika i nije pravi iseljenik, za razliku od ekonomskog ili političkog, stoga što je njegov odlazak iz domovine provociran osobnim potrebama, poput proširenja kulturnih i umjetničkih spoznaja.[15] U egzil odlazi kako bi se duhovno obogatio, izrazio vlastite potencijale i puninu bića te egzistencijalno i umjetnički osmislio svoju osobnost (poput Krležina Pere Orlića ili Cesarićeva Trubača sa Seine). Karakašev pripovjedač iz skupine se djelomično izdvaja time što do njegova odlaska u Pariz dolazi slučajno, što osnovni poticaj na

[14] „Često je stan izgledao poput kolodvora: prodefiliralo je tu zadnjih mjeseci Bugara, Kineza, Rumunja, Moldavaca, Srba, Bosanaca, Mađara, Poljaka, Albanaca, Armenaca, Turaka, Kurda... Među njima bilo je najviše šljakera u potrazi za poslom na crno. (Karakaš 2009: 41).

[15] Tom tipu iseljenika intelektualca i umjetnika pripadaju likovi koji odlaze na studij u inozemstvo, poput Lešića u Kozarčevim *Mrtvim kapitalima*, Tita Dorčića i Juraja Stipančića u romanima Vjenceslava Novaka, Đure Andrijaševića u *Bijegu* Milutina Cihlara Nehajeva.

odlazak nije težnja za proširenjem umjetničkih spoznaja niti je boravak u Parizu primarno posvetio tom cilju. U kulturnom i umjetničkom životu francuske metropole participira minimalno i posve slučajno. Ipak, Pariz mu omogućava da se egzistencijalno ostvari na način na koji u domovini nije bio moguć, a po povratku planira napisati roman.

Perspektiva Pariza Karakaševa pripovjedača dominantno je pješačka.[16] To je subjektivno iskustvo grada stoga što takva perspektiva omogućava bliskost s prostorom. Pješačka perspektiva podrazumijeva poimanje grada korištenjem i upisivanjem individualnih značenja u pojedine lokalitete. Pripovjedač romana kreće se po cijelom Parizu, no najviše po užem središtu, blizu obala Seine, otprilike između Centra Georges Pompidou i četvrti Saint-Germain, mjesta na kojima provodi najviše vremena crtajući karikature i uživajući u dokolici. Slobodno luta gradom u potrazi za brzom zaradom, novom djevojkom i zabavom, usput uočavajući turiste, brodove na Seini, spomenike i mjesta potrošnje, svijet u kojem on ne participira. Njegovo kretanje gradskim prostorom razlikuje se od onih građana koji se gradom kreću pravocrtnim linijama, idući s mjesta boravka na posao i obratno, ali i onih turista koji slijedeći upute turističkih vodiča razgledavaju znamenitosti. Njegovo je iskustvo urbanog prostora fragmentarno, a opis mjesta fokaliziran i parcijalan. Grad ne vidi u totalu, već samo iz svoje točke gledišta i samo društvene slojeve i prostore u kojima se kreće. Izostaje panoramski pogled na totalitet grada, uz iznimku epizode u kojoj promatra grad s brežuljka Montmartre.[17]

Slobodno i nestrukturirano kretanje urbanim prostorom, neparticipiranje u mjestima potrošnje i dokolica prakse su kojima se, prema Michelu De Certeauu, tvori otpor na razini svakodnevice.[18] De Certeau pojašnjava da je svakodnevica prepuna društvenih djelatnih praksi koje izmiču kontroli vladajućih poredaka, De Certeau ih naziva taktikama, a njihova su obilježja virtualnost, gibljivost, trenutnost i nepostojanost u prostoru i vremenu.

[16] „Lunjam po Montparnasseu..." (Karakaš 2009: 60), „Hodamo preko Saint-Germaina" (Karakaš 2009: 75), „...do kasno navečer hodam po gradu... (Karakaš 2009: 117), „Noću bez daška vjetra, zvijezde trepere, hodam poput mjesečara pored Seine" (Karakaš 2009: 139).

[17] „Stojim, gledam grad, njegova bezbrojna svjetla koja je teško opisati. Sjetio sam se rečenice Henryja Millera koji je jednom kazao da Pariz odavde noću izgleda kao odlomljeni dragi kamen razmrskan na dnu posude." (Karakaš 2009: 32).

[18] De Certeauova knjiga *Invencija svakodnevice* (izv. *L'invention du quotidien*, prev. G. Popović, Naklada MD, Zagreb, 2003.) u Francuskoj je objavljena 1980. godine te ubrzo postaje ključni tekst za shvaćanje važnih pojmova kulturalnih studija: moći i otpora. De Certeau tvori značajan doprinos kulturalnim studijima stavljanjem naglasaka na svakodnevni život te ukazivanje da se on sastoji od niza kompleksnih praksi.

Mikro-procedure otpora vladajućem poretku nalazi u sitnim djelatnostima svakodnevice, a kojima može sudjelovati svatko od nas, važno je samo da su izvan utilitaristički shvaćene svrsishodnosti razmjenske djelatnosti svijeta rada utemeljena na profitu. To može biti i neobavezna, besciljna šetnja gradom koja osporava nametnute urbanističke poretke.

Pripovjedač Karakaševa romana vrijeme provodi uglavnom na mjestima dokolice i vršenja društveno nekorisnih aktivnosti. Iz praksi dokolice (promatranje prolaznika, dugotrajno ispijanje kave u kavani, sjedenje na javnim mjestima i sl.) proizlazi osporavanje dominantne ideologije, tradicijskih vrijednosti i konvencionalnog građanskog morala. Pripovjedač *Sjajnog mjesta za nesreću* u Pariz dolazi bježeći od posla novinara koji ga nije ispunjavao te s doživljenim neuspjehom u bračnom životu. Sa ženskim likovima koji se u romanu pojavljuju (Morana, Maud, Ana, Hadami, Claire) ne uspostavlja dublji emotivan odnos. One ga zanimaju isključivo radi kratkotrajnog užitka ili materijalne koristi. Otkriva:

> „Mene djeca uopće nisu zanimala, ni kuća ni obitelj. Možda nisam normalan, ja kad vidim one obiteljske kuće s uredno podšišanim travnjacima, razbacanim dječjim plastičnim igračkama, mjestom za roštilj, mene uhvati panika" (Karakaš 2009: 24).

Nema posao sa stalnim radnim vremenom, ujutro ustaje kad hoće, radi kad za to ima volje, dane provodi lunjajući, sjedeći u parku, čitajući knjige u knjižnici ili šećući.

> „Ležim tako svaki dan na betonu ispred Pompidoua i ne znam što bih sa sobom. Gledam odavde Pariz iz perspektive žohara." (Karakaš 2009: 138)

Pripovjedač *Sjajnog mjesta za nesreću* primjer je nomada, novog subjekta kasnog 20. stoljeća kakav se u poststrukturalističkoj teoriji definira posljednjih desetljeća. Koncepte nomada i nomadologije uvode Gilles Deleuze i Félix Guattari u poglavlju naslovljenom *Rasprava o nomadologiji: ratni stroj* (*Traité de nomadologie: la machine de guerre*) iz knjige *Tisuću platoa* (*Mille plateaux*, 1980.). Deleuze i Guattari nomade ne definiraju precizno, njihov je koncept otvoren i metaforičan i, upravo stoga, nailazi na široku primjenu u raspravama o načinima bivanja koji se opiru hijerarhiji centralizacije. Nomadizam se shvaća kao strategija otpora vladajućim strukturama moći i institucionalnom načinu života. U poglavlju *Rasprava o nomadologiji: ratni stroj* raspravljaju o mogućnostima otpora institucionalnom sustavu zvanom Država. Državi suprotstavljaju mrežu ratnika čija je prednost egzistiranje izvan državnog aparata, omogućeno

neprekidnim seljenjem s jednog mjesta na drugo. Deleuze i Guattari razlikuju nomadski i sedentarni način života i razmišljanja. Sedentarni vežu uz Državu, koja prostor kontrolira diobom i organizacijom te fiksnim putovima regulira kretanje i nadzire putove strujanja populacije, robe i kapitala. Nomadi zauzimaju vlastiti prostor, žive izvan Države i nalaze se u trajnom stanju deteritorijalizacije. Teritorijalni princip svakog nomada žudnja je za neomeđenim i bezgraničnim prostorima. Nomadom se ne rađa već se njime postaje zbog kritičke svijesti. Nomad slobodno luta, opire se moći, teritoriju i fiksiranim identitetima. Bijeg iniciran stanjem, koje Deleuze naziva psihički nomadizam, oblik je otpora prema institucijama sistema. Bijeg je konačni oblik neposlušnosti, odbacivanje konvencija, konformizma i svakog oblika vlasti.

4. Zaključak

Između urbanog i literarnog teksta postoji simbioza što znači da stalne preobrazbe urbanog krajolika ostavljaju trag u književnim tekstovima, ali i obratno. Oblikovanje prostora u književnosti ne mijenja se samo promjenama pripovjednih konvencija nego i promjenom društveno-povijesnog konteksta (Lehan 1998: XIII-XIV). I reprezentacije Pariza u hrvatskoj književnosti mijenjale su se i nadopunjavale uslijed promjene književnog, ali i društveno-povijesnog konteksta. Pariz je u hrvatskoj književnosti tijekom 20. stoljeća prikazan kao modernistički velegrad u Matoševim tekstovima, središte umjetničke boeme u Ujevićevim i Kosorovim književnim tekstovima, kozmopolitski studentski grad u tekstovima Dinka Štambaka i Branka Polića, velegrad koji potiče egzistencijalističku tjeskobu u romanu Krste Špoljara te multikulturalna metropola postkolonijalnog svijeta u Karakaševu romanu.

U tekstovima s kraja 19. i početka 20. stoljeća (npr. u A. G. Matoša i Hinka Davile[19]), ali i desetljećima koja su uslijedila, Francuska (koja se u pravilu poistovjećuje s Parizom) poima se kao personifikacija civilizacije te zemlja koja ima vodeću ulogu u intelektualnoj i umjetničkoj sferi. Sve do Drugog svjetskog rata Francuzi ostalim narodima služe kao model dobrog ukusa, Francuska predstavlja zemlju kulture i umjetnosti te domovinu slobode, humanosti i demokracije, a Pariz postaje prototip moderne metropole. Posljednjih su desetljeća u književnim tekstovima

[19] H. Davila, *Sa puta u Pariz*, Karlovac, 1900.

češće konfrontacije monumentalnog Pariza tj. Pariza kao mjesta slobode i ispunjenja s njegovim predgrađima, mjestima siromaštva, bijede i nasilja. Karakašev roman naglasak stavlja na prikaz „mračne" strane grada. Opisi, ili spomeni, sirotinjskih nastambi i radničkih četvrti mogu se pronaći u gotovo svim tekstovima, počevši od Hinka Davile i A. G. Matoša do *Dvadeset i pet godina u Parizu (1945-1970)* Dinka Štambaka i Špoljarova *Vjenčanja u Parizu*. No, većini se tekstova takvi prikazi tretiraju kao usputne slike koje svjedoče o raznolikosti vidova velegradskog života te tvorbom kontrasta dodatno naglašavaju raskoš Pariza kao umjetničkog i kulturnog središta.

Uz tradiciju prikaza Pariza u hrvatskoj književnosti Karakašev roman veže opis života u teškim materijalnim uvjetima putnika/pripovjedača. Čak i Matoš ne piše isključivo o lijepom i bogatom Parizu već spominje i mračnu stranu velegrada, te glad, neimaštinu i loše stambene uvjete koji su naposljetku doveli do zasićenja Parizom. Slična iskustva iznose i Štambakovi, Polićevi i Batušićevi tekstovi. U Karakaševu romanu, kao i u prethodnim prikazima u tekstovima hrvatske književnosti, Pariz se reprezentira kao mjesto slobode i egzistencijalnog ostvarenja. Subjekti tekstova dijele i povremeni osjećaj provincijalnosti koji u stranca francuska metropola može izazvati, kao i osjećaj usamljenosti i žudnje za domovinom.[20] No usporedba subjekta Matoševih tekstova o Parizu te Karakaševa pripovjedača ujedno svjedoči o prijelazu od modernističkog egzila prema postmodernističkom nomadizmu. Subjekt Matoševih tekstova modernistički je *flâneur* u kojeg ulice velegrada bude niz estetskih doživljaja i senzacija. Pripovjedač Karakaševa romana postmoderni je nomad koji živi u globaliziranom svijetu koji je naciju učinio nevažnom. Domovina nema isto značenje i istu težinu kakvu ima primjerice u Matoševim tekstovima koji sve u Parizu promatra iz hrvatske perspektive i ocjenjuje u odnosu na hrvatsku realnost, neprestano misleći na boljitak domovine. Pripovjedač Karakaševa romana osjeća se slobodno daleko od domovine, i posebice rodne ličke sredine, koja mu nameće društveno prihvatljive i stereotipne obrasce ponašanja i življenja. Njegov nomadizam i eskapizam činovi su otpora institucionalnom životu.

Karakašev roman predodžbu o Parizu u hrvatskoj književnosti nadopunjava prikazujući bijedu imigranata te ukazujući na goruće probleme bogatijih zapadnoeuropskih zemalja: ilegalnu imigraciju, rad bez dozvole te bijedu i siromaštvo useljenika nereguliranog statusa. Pripovjedač Karakaševa romana postmoderni je nomad koji ne migrira već luta, koji živi u dokolici, nesputan instituacijom braka i poslom. Svjedoči

[20] „Uhvatila me kriza, samoća, život u tuđini to sve dodatno pojača, mislio sam, od tuge ću svisnuti. Čak sam razmišljao da se vratim u Hrvatsku." (Karakaš 2009: 36)

o iskustvu nomada koji osporava tradicijske vrijednosti i građanski moral nekonvencionalnim životom na margini društva. Pariz, multikulturalna i multinacionalna metropola, postaje mjesto slobode, mjesto bijega od stega obitelji, braka i domovine i prostor u kojem se jastvo može nesmetano ostvariti. Pripovjedač romana po Parizu se kreće ne participirajući u potrošačkom društvu i turističkoj, umjetničkoj i kulturnoj ponudi, istovremeno otkrivajući manje sjajnu stranu života u postkolonijalno i multikulturalnoj metropoli početka 21. stoljeća i nadopunjavajući imagem Pariza u hrvatskoj kulturi.

Literatura:

D. G., „Pariz kao 'Sjajno mjesto za nesreću' Damira Karakaša", http://www.dnevnikulturni.info/vijesti/knjizevnost/2632/pariz_kao_sjajno_mjesto_za_nesrecu_damira_karakasa/ (17. 12. 2013.)

DE CERTEAU, Michel, *Invencija svakodnevice*, prev. G. Popović, Naklada MD, Zagreb, 2002.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Nomadology: The War Machine*, Wormwood Distribution, Seattle, 2010.

DUDA, Dean, *Kultura putovanja. Uvod u književnu iterologiju*, Ljevak, Zagreb, 2013.

DUKIĆ, Davor, „Predgovor: o imagologiji", u: *Kako vidimo strane zemlje. Uvod u imagologiju*, ur. D. Dukić et al., Srednja Europa, Zagreb, 2009., str. 5–22.

FLAKER, Aleksandar, „Rotonđani (ruski i hrvatski posjetitelji pariške kavane, 1913-1925), *Književna smotra*, 2004., br. 131, str. 3–7.

HIGHONNET, Patrice, *Les mythes de Paris, des Lumières au Surréalisme*, Collège de France, Paris, 1999.

KARAKAŠ, Damir, *Sjajno mjesto za nesreću*, Sandorf, Zagreb, 2009.

KNEZOVIĆ BELAN, P., „Damir Karakaš je napisao sjajan roman", http://www.jutarnji.hr/template/article/article-print.jsp?id=312499 (9. 1. 2014.)

LEHAN, Richard, *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1998.

MATOŠ, A. G., *Feljtoni. Impresije. Članci I. (1895-1910)*, Sabrana djela sv. XV, ur. V. Flaker, Liber, 1976.

MATOŠ, A. G., *Feljtoni. Impresije. Članci II. (1911-1914)*, Sabrana djela sv. XVI, ur. V. Flaker, Liber, 1976.

MILANJA, Cvjetko, „Tipovi iseljenika u novijoj hrvatskoj književnosti", *Društvena istraživanja*, 2011, br. 3, str. 861–876.

NEMEC, Krešimir, „Flâneur", u: *Čitanje grada. Urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti*, Ljevak, Zagreb, 2010.

ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka, „Matoševe metropole – Matoševe provincije", u: *Imaginacije prostora*, ur. D. Oraić Tolić, E. Kuksar Szabo, Disput, 2013., str. 65–80.

PALJETAK, Luko, „Pariške drame Josipa Kosora", u: J. Kosor, *U Café du Dôme. Rotonda*, Ex Libris, Zagreb, 2002., str. 195–220.

PAVLOVIĆ, Cvijeta, „Josip Kosor u pariškim kavanama", u: *Književnost i kazalište hrvatske moderne-bilanca stoljeća*, Zagreb, Split, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, 2001., str. 214–227.

PIKE, Burton, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton University Press, Princeton, 1981.

POGAČNIK, Jagna, „Naš pisac preživljava na pariškim ulicama", http://www.jutarnji.hr/template/article/article-print.jsp?id=310668 (2. 2. 2014.)

POLIĆ, Branko, *Pariz u srcu studenta*, Durieux, Zagreb, 2008.

PREMUŠ, Darije, *Čekajući Pariz*, Grafika, Osijek, 2008.

RAFOLT, Leo, „Amerika i neeuropski svijet u dramama Kosorova 'pariškog ciklusa'", u: *Kulturni stereotipi. Koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima*, ur. D. Oraić Tolić, E. Kulcsár Szabó, FF Press, 2006.

ŠTAMBAK, Dinko, *Dvadeset i pet godina u Parizu (1945-1970)*, Znanje, Zagreb, 1987.

VEREŠ, Saša, *Hrvatski Pariz. Antologija zapisa o Parizu*, Znanje, Zagreb, 1989.

PARIS OU UN LIEU EXTRAORDINAIRE POUR LA MALCHANCE

Resume

Grâce aux feuilletons d'A. G. Matoš, au début du XXe siècle la représentation de Paris devient une composante importante de la littérature croate. Paris est une ville phare de laquelle un véritable mythe littéraire a été créé (Vereš 1989). L'ironisation et le démontage de ce mythe est débuté dans la nouvelle *Hodorlahomor Veliki ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz* de Miroslav Krleža et dans le roman *Vjenčanje u Parizu* de Krsto Špoljar. Dans le contexte des représentations littéraires de Paris en Croatie une place importante appartient au roman *Sjajno mjesto za nesreću* (2009.) de Damir Karakaš.

Ce travail analyse la représentation de Paris dans le roman *Sjajno mjesto za nesreću* dans le contexte des images de Paris existantes dans la culture croate. L'appui théorique sont l'imagologie littéraire et les textes de Michel de Certeau, Gilles Deleuzet Félix Guattari. *Sjajno mjesto za nesreću* détruit l'image idyllique de Paris ville romantique et artistique et en faisant cela s'inscrit dans la tradition initiée par Krleža et Špoljar. Paris est vu de la position d'un marginal, d'un immigré et d'un nomade postmoderne.

MOTS CLÉS: ***image, nomadisme, mythe de Paris, représentation de la ville dans la littérature***

FILM I FILMSKI ELEMENTI U PROZI TOMISLAVA ZAJECA

Martin Martinovski
Filozofski fakultet
Sveučilište u Osijeku
Jakov Sabljić
Filozofski fakultet
Sveučilište u Osijeku

UDK: 821.163.42-31.09 Zajec,
T.:791.43
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 5. 4. 2014.
Prihvaćen za tisak: 20. 8. 2014.

Iscrpnu analizu zahtijeva vrednovanje filmskih elemenata u romanima suvremenoga hrvatskog pisca Tomislava Zajeca. Cilj je pokazati utjecaj filma na Zaječevu prozu, točnije na njegove romane: *Soba za razbijanje*, *Ulaz u Crnu kutiju* i *Ljudožderi*. Glavna je osobina Zaječevih književnih djela njihova otvorenost intermedijalnom prožimanju, točnije posebnoj vrsti osjetljivosti proze za sve vrste upletanja filmskoga medija u književni tekst. Zbog toga je opravdana usporedba romana i načina njihova oblikovanja s filmom i načinima filmskoga oblikovanja djela. Zajec pribjegava filmskim postupcima u strukturiranju romana i time stvara poseban prozni opus koji komunicira s filmskom umjetnošću na svim razinama teksta: pripovjedača i fokalizatora, priče, pripovjedne tehnike opisa, vremena i prostora, jezika i stila. Odnos filmskoga i književnoga medija postavlja se preko utvrđenih književnih izražajnih sredstava te se potom uspostavljaju poveznice s filmskim izražajnim sredstvima. U analizi se otkrivaju i neki od Zaječevih redateljskih uzora s čijim ostvarenjima njegova proza često komunicira, ali ih i citatno navodi.

KLJUČNE RIJEČI: ***postmodernizam, Tomislav Zajec, film, priča, vrijeme, prostor, jezik, stil***

O pojmu postmodernizma u književnosti raspravljali su mnogi autori. Milivoj Solar u svojem tekstu „Kako govoriti o postmodernizmu u književnosti?“ na to naslovno pitanje odgovora „Nikako.“ (Solar 1995: 24) Takav odgovor posljedica je više čimbenika – pojam označuje nešto što nema svojega imena, „određeno je jedino onim što je bilo“ (isto: 24), ne postoji povijesna distanca s koje bi se postmoderna mogla promatrati kao književno razdoblje, jer „postmodernizam ako jeste, onda jest ‚sada’“ (isto: 25). Ihab Hassan, govoreći o avangardi, u svojem djelu *Komadanje Orfeja* zapisuje rečenicu koja se može uzeti kao temeljno obilježje postmodernizma: „Ima onih koji vjeruju da budućnost budućnosti može sada biti sve što god poželimo od nje učiniti.“ (Hassan 1992: 226) Željko Uvanović na tragu takve interpretacije postmodernizma govori da je on „višeslojan, kompleksan fenomen koji vjeruje u slučajnost, razigranost i

arbitrarnost te podriva svaku ozbiljnost" (Uvanović 2008: 103). U takvom zaigranom, *neozbiljnom* postmodernizmu i sintagma se Rolanda Barthesa – *smrt autora* – može shvatiti kao slučaj u kojem *djelo piše autora* (Beker 1999: 197). Iako Barthes tom sintagmom kritizira pozitivizam, u postmodernizmu društveni kontekst i prilike *pišu autora* i bilo koje umjetničko djelo ne može se promatrati izvan okvira postmoderne koja je sveprisutna. Više se ne snimaju filmovi temeljeni na književnim predlošcima, već se pišu romani za filmove ili po njima.[1] Zbog toga Željko Uvanović, kada govori o značajkama postmodernizma, napominje:

> „Autonomna značenja ne postoje, već u najboljem slučaju samo u kontekstu. Materijalna stvarnost postala je neuhvatljiva, nestvarna, preplavljena površnim digitalnim slikama koje simuliraju stvarnost te je pretvaraju u hiperrealnost. Sve je slika te se film zapravo može smatrati izvornim jezikom postmodernizma. Znakovi više nemaju značenja, već mogu cirkulirati samostalno, dekonstruktivistički, pa i radi komercijalnog interesa. Predmetom nije tema iz stvarnosti, nego neko drugo djelo u intertekstualnom odnosu od kojeg se posuđuje, ali bez stavljanja navodnika (…). Postmodernizam je iracionalan, paranoidan i shizofren, poigrava se sviješću, pamćenjem i pameću (…). Fabula se uglavnom teško ili nikako ne uspijeva rekonstruirati (…). Riječi su osamostaljene od uobičajenih značenja (…). Na razini sadržaja vladaju crni humor, ironija i apsurd. Snažan je dojam ravnodušnosti, agnostičke rezignacije i cinizma (…). Tematizira se medijska manipulacija u sferi kolektivnih ideja, mišljenja i motiva (…). Likovi su ambi- i polivalentni, karakterizirani polimorfnom, promiskuitetnom spolnošću… Kaos se ne može prevladati, ali se s njime može poigravati." (Uvanović 2008: 103–105)

Uvjerljivosti takvoga (post)mimetizma nužno je pridružena i naracija kao simulacija medijageničnosti realnosti. Neki od načina njezina tekstualnoga ostvarenja u prozi Tomislava Zajeca jesu:

- filmična/spotovska tehnika sekvencioniranja – rapidno izmjenjujući kadrovi[2]

[1] Stanley Kubrick, redatelj filma *2001: A Space Odyssey*, napravio je film za koji je prethodno zatražio od pisca Arthura C. Clarkea da napiše knjigu koja će poslužiti kao predložak (http://en.wikipedia.org/wiki/2001_(film).

[2] Prema riječima Tomislava Zajeca roman *Ljudožderi* umnogome sadrži elemente prvotno zamišljenoga scenarija za film:„Bila je riječ o prilično neuspjelom scenariju. Istina je da sam znatan broj motiva iz spomenutog scenarija iskoristio u romanu (…)." (Zajec 2006: 9)

- *on-line* struktura pripovijedanja (*Ulaz u Crnu kutiju*) – ispremiješana poglavlja i tekstualno uprizorenje priključivanja na internet (Oraić Tolić 2005: 232)
- događajni simultanitet
- česte vremenske distorzije upletanjem analepsi i prolepsi
- diskontinuitet fabularnoga tijeka (narušen je konvencionalan prozni sintaktičko-semantički sklop narativnim gomilanjem eksternih predmetnosti, zvukova, pokreta, mirisa, osjećaja temperature)
- intenzivirana ili otupljena čulna registracija zbivanja (naročito pod utjecajem droge)
- optičke iluzije i krhkost perceptivnoga polja vezanoga uz samodoživljavanja ili promatranje okoline (na primjer u odnosu na neprepoznavanje drugih likova, maštarske vizualizacije)
- narativizacija fotografija i fotografizacija naracije
- vanjski opisi nemaju ulogu opisne karakterizacije, nego ulogu određivanja mjesta i vremena radnje da bi se olakšalo praćenje nelinearne radnje i povezale niti priče
- medijsko konstruiranje identiteta (u virtualnoj zbilji interneta, stvarnosnoga šoua ili reklame).

Na osnovi popisa pripovjednih uobličavanja narativa ustanovljivo je prevladavanje monologične svijesti nad onom dijalogičnom. Situacija u kojoj je monologu podređen dijalog kao tehnika i oblik interakcije može se definirati svjesnom tekstualnom intervencijom, a ne nehotičnom manom te metajezičnim pokušajem pojačavanja dojma težine i napora u međusobnom općenju.[3] Time se i samom formom nastojala simulirati jedna od najbitnijih tematskih crta pa je preobilje narativnoga materijala u obliku detaljističnoga/fragmentarnoga ocrtavanja zbilje u ulozi upućivanja na narav komunikacije koju je nemoguće ostvariti zbog emocionalne insuficijencije, površnosti vezā i nesposobnosti emaptije. Tako je, primjerice, u Zaječevoj *Sobi za razbijanje* jednom od naratora smrt djevojke „idealna situacija za podizanje" (Zajec 1998: 93) koja ga ostavlja razočaranim jer se žrtva nije iskasapila, nego tek predozirala drogom. U romanu *Ulaz u Crnu kutiju*, koji funkcionira kao prozna transpozicija stvarnosnoga spektakla (internetskoga

[3] Usp. Zajecovu izjavu na prigovor o jezičnoj nediferenciranosti likova: „Činjenica jest da je ovdje bila riječ o potpuno svjesnoj odluci, te da bi *Ljudožderi* napisani na drugačiji način bili i potpuno drugačija knjiga. U vrijeme dok su stvari još mogle biti drugačije ja to nisam želio, a kako ni do danas zapravo nisam promijenio mišljenje, teško da bih *Ljudoždere* napisao drugačije od onog kako izgledaju." (Zajec 2006: 8)

reality showa), tematizira se pretvaranje civilne u institucionaliziranu ličnost medijskom manipulacijom te potpuno dokinuće njezine intime posvemašnjom eksternalizacijom privatne sfere postojanja. Napokon, u *Ljudožderima* kanibalski motiv uporabljen je kao metafora intenzivnoga otuđenja potpunom internalizacijom događaja, osoba i predmeta iz apsorbirajuće monoperspektive. U *Sobi za rabijanje* prisutno je devet, a u *Ljudožderima* dvanaest pripovjedača. U *Ulazu u Crnu kutiju* monoperspektiva je dosljedno realizirana pripovijedanjem jednoga naratora. U *Ljudožderima* je mnogostruka fokalizacija zbog dvanaest pripovjedača zapravo privid jer se narativne struje, elementi snova, sjećanja, poluzapamćenih ili izmišljenih događaja discipliniraju na gotovo jednake načine.

No kakvu ulogu ima film u takvoj medijski izrazito osviještenoj prozi? U daljnjem tijeku rada argumentira se kako je film izvorni jezik postmodernizma, odnosno virtualne kulture i to uz pomoć opisanih romana Tomislava Zajeca koji filmskim jezikom grade sami sebe, svjesno ili nesvjesno od autora. S obzirom na to da je glavna pretpostavka da je proza Tomislava Zajeca u uskoj vezi s filmskom umjetnošću i njezinim stilskim postupcima i da Zajec ponajprije odabire upravo filmske postupke pri proznom stvaranju, opravdano je govoriti o prožimanju proze Tomislava Zajeca s filmom u njegovim reprezentativnim romanima *Soba za razbijanje*, *Ulaz u Crnu kutiju* i *Ljudožderi*, ali i o referencijama na film kojima su ti romani premreženi. U analizi se nastoje otkriti i neki od Zaječevih redateljskih uzora s čijim uracima njegova proza često komunicira, ali ih i citatno navodi. Odnos filmskoga i književnoga medija postavlja se preko utvrđenih književnih izražajnih sredstava i potom se dovodi u vezu s filmskim izražajnim sredstvima.

Pripovjedač vs. fokalizator

Prije podrobnije analize i usporedbe književnoga i filmskoga medija važno je sažeto razlučiti pojam pripovjedača od pojma fokalizatora. Gerard Genette naglašava bitnost razlikovanja tih dvaju pojmova. Fokalizator je *onaj koji gleda*, to jest onaj kroz čiju se svijest događaji dovode u fokus, dok je pripovjedač *onaj koji govori*. Genette razlikuje tri tipa pripovjedača – sveznajući pripovjedač, pripovjedač u prvome licu jednine i pripovjedač u trećem licu koji slijedi gledište jednoga lika (Genette 1992: 97). Isto tako Genette razlikuje i tri tipa fokaliziranosti pripovjednoga teksta – nefokalizirani pripovjedni tekst ili tekst s nultom fokalizacijom, pripovjedni tekst s unutarnjom fokalizacijom te pripovjedni tekst s vanjskom fokalizacijom. Unutarnja fokalizacija može biti fiksna, kada se događaji

dovode u fokus uz pomoć jednoga lika; može biti promjenjiva, kada se događaji dovode u fokus posredovanjem više različitih likova; i može biti mnogostruka, kod koje isti događaj može biti opetovano prikazan, ali preko gledišta više likova (Genette 1992: 99).

U romanima Tomislava Zajeca fokalizator je jasno prepoznatljiv izvan okvira pojma pripovjedača, stilski je obilježen specifičnom fokalizacijom kao postupkom kojim se iznose zbivanja, a također je u ulozi indikatora na filmsko građenje priče. Takav primjer, gdje se preko fokalizatora može povući paralela s filmskom umjetnošću i načinom na koji ona prikazuje događaje, nalazi se u romanu *Ljudožderi*. Za taj je roman i sam autor izjavio da je bio zamišljen kao filmski scenarij, tako da ne čudi činjenica što je prepun filmskih obilježja (Zajec 2006: 9). Na početku toga romana, u prvome poglavlju pod naslovom „Tko si ti?", pripovjedač je sveznajući. On ima uvid u sva događanja u romanu i uvid u svijest likova.

> „Otvorila je vrata i snažna svjetlost istog ju je trenutka natjerala da zastane kao ispred nevidljivog zida pred kojim se odjednom našla i dlanom prekrije oči. Kad je ponovno progledala, shvatila je da se nalazi na krovu… A sada, kada se napokon nalazila tako blizu, jedino što je zapravo osjećala, bilo je čuđenje što je ovdje, a sve je ipak drugačije nego što je očekivala." (Zajec 2005: 5)

Iz toga citata opaža se i pozicija *onoga koji gleda*, pozicija fokalizatora, i ona je u tom slučaju unutarnja, fiksna, jer se događaji dovode u fokus uz pomoć lika djevojke koja se popela na krov zgrade. Međutim u sljedećim poglavljima pripovjedač više nije sveznajući, on prelazi u pripovjedača u prvome licu jednine. Budući da je roman ustrojen po poglavljima koja nose naslov s imenom glavnoga lika i rečenicom kojom se sažima bit poglavlja, pripovjedač zauzima poziciju lika po kojem je poglavlje naslovljeno. Tako sljedeće poglavlje ima naslov „KAJA: ‚Zašto me ne pustiš da se ne sjećam'." i u njemu je pripovjedač upravo Kaja koji fokalizira događaje iz svoje vizure: „Jednom me pitao kako izgleda kad čovjek izgubi svijest. Kako to izgleda meni. Ne sjećam se više što sam mu odgovorio. Možda da je vrlo slično napuštanju sobe u kojoj si proveo gotovo čitav život." (Zajec 2005: 11)

U tom poglavlju događaji su dovedeni u pripovjedno žarište iz perspektive lika Kaje i fokalizacija je ponovno unutarnja i fiksna. Sljedeće je poglavlje naslovljeno „IVAN: ‚Dečko još diše.'" i sada je Ivan fokalizator. Takva poglavlja s različitim likovima kao fokalizatorima redaju se do posljednjega poglavlja pod naslovom „Daj mi ruku." Zbog takvih narativnih pozicija nameće se zaključak da je fokalizacija u romanu zapravo mnogostruka. To znači da je isti događaj višeputno prikazan, ali iz fokusa

različitih likova, a takav je tip naracije i prisutan u romanu. U njemu postoji ukupno dvanaest poglavlja koja su podnaslovljena imenima likova, odnosno dvanaest poglavlja u kojima je preko dvanaest različitih likova prikazan jedan isti događaj. Filmskim rječnikom rečeno – kao da je dvanaest kamera simultano snimalo dvanaest zasebnih likova. Ovdje zapravo nije riječ o potpuno istome događaju jer su u naraciju uključeni likovi u istome vremenu, a koji su svi međusobno na neki način povezani, direktno ili indirektno. Kaja je mladić koji je rastrgan između ljubavi prema svojemu prijatelju Blašku i djevojci Ani. Blaško je opet mladić u kojega je zaljubljena djevojčica Hana koja se preko interneta dopisuje s Kajinim bratom Markom. Markova žena Tonka obilazi u staračkom domu u kojem radi Krešo jednu staricu nadomještajući tako manjak muževljeve ljubavi itd. Životi su svih tih likova isprepleteni i tijekom radnje u romanu prate se njihovi životi upravo uz pomoć fokalizacije koja ide „kroz" njih pa se prepoznaju naznake međusobne povezanosti. U već spomenutom zadnjem poglavlju fokalizacija je, kao i u prethodnima, unutarnja, fiksna, ali se sada pripovjedač vraća u prvotno stanje u kojemu je bio u prvome poglavlju – on je ponovno sveznajući: „Čvrsto je odlučio da više neće gađati ljude. Svjetlost koja je gorjela u njegovim rukama bila je stvarno zanimljivo oruđe koje im je bacao pod noge, kao lišće u ranu jesen, usmjeravao ravno u oči." (Zajec 2005: 249)

Sada je, u zadnjem poglavlju, poznato da je djevojka na krovu iz prvoga poglavlja Tonka, a Blaško je mladić na krovu iz prethodnoga citata. Taj događaj koji se odvija na krovu ostavlja dojam stapanja svih dvanaest kamera u jednu, u kameru koja sve njih povezuje odjednom i u tome zadnjem, a ujedno i prvom poglavlju, daje konačan epilog priči.

Mnogostruka se fokalizacija može prepoznati i u filmskom mediju. Međutim „film nije u stanju izravno proniknuti u unutrašnje" (Peterlić 2000: 202), ali „kao najpogodniji veći sklop ili složena struktura javlja se sklop ili struktura priče, jer se njome, smislenim nizanjem nekih pojava u izvanjskome svijetu, može najpreciznije uputiti na kakvoću unutrašnjeg" (Peterlić 2000: 202). Peterlić pod *unutrašnjim* podrazumijeva ono što se u likovima događa, njihov unutarnji svijet. Književnost njegovo prikazivanje lako rješava pisanom riječju, unutarnjim monolozima likova koje filmska umjetnost teže predočuje jer je ona audiovizualna umjetnost kojom se oslikava fizička realnost. „No, ono što film nakon obrade svega snimljenog može reproducirati, jest multikodno, višeslojno, kompleksno. Film je i glazba, i slikarstvo, i opera, i balet, i skulptura, i hipnotički trans, i cirkus, i kazalište, i lirika, i naracija kamerom i montažom." (Uvanović 2008: 19) Uočljivo je da film poseže za drugim postupcima u rješavanju takvih problema. Jedan od postupaka kojim se u filmu prikazuje nevidljivo upravo je priča i njezino oblikovanje u cjelinu.

U filmu *Reservoir Dogs* (1992, na hrvatski preveden kao *Psi iz rezervoara*) Quentina Tarantina upotrijebljen je postupak koji predstavlja svojevrsni filmski pandan fokalizaciji. Film prikazuje priču o nekolicini kriminalaca koji planiraju, a potom i izvršavaju pljačku draguljarnice. Ono što je ovdje bitno istaknuti svakako je način na koji je priča izložena. Naime u prvome dijelu filma saznaje se o okupljanju „ekipe" koja će obaviti pljačku i o tome da su njezini članovi dobili nadimke prema bojama (Mr. Blonde, Mr. Brown, Mr. Pink, Mr. Orange, Mr. White itd.) kako ne bi mogli izdati jedni druge ako kojega od njih uhiti policija. U važnom dijelu filma prikazuje se i da pljačka nije pošla po planu i da su neki poginuli, a neki su ranjeni. U tome trenutku izlaganje se radnje prekida crnilom ne kojem piše Mr. White i slijedi dio filma u kojem se prikazuje priča gospodina Whitea. Nakon nje slijede priče gospodina Blondea i gospodina Orangea i tek se tada priča vraća na početak, to jest na dio u kojem je prikazano da pljačka nije ostvarena kako je unaprijed isplanirano. Dakle u zasebnim pričama likova prati se njihovo viđenje zbivanja, pri čemu kamere doista zasebno bilježe svaku priču, njihovo gledište događaja, drugim riječima njihovu fokalizaciju jer su oni ti iz čije se perspektive prikazuje radnja. S obzirom na to da su posrijedi isti događaji, samo prikazani iz različitih perspektiva, riječ je o svojevrsnoj filmskoj mnogostrukoj fokalizaciji uz čije se posredovanje donose uvijek novi zaključci koji omogućuju (re)interpretaciju priče.

Filmsko u pričama Zaječevih romana

Do sada je već bilo govora o filmskoj priči s naglaskom na prikazivanju nevidljivoga filmom. Pojam *priča* preuzet je iz knjige *Osnove teorije filma* (2000) Ante Peterlića koji pod tim pojmom podrazumijeva i pojam fabule i pojam sižea, a definira ga kao „smislen uzročno-posljedični niz događaja s nekom vremenskom perspektivom" (Peterlić 2000: 223). Sada više pozornosti valja posvetiti konstrukciji priče i dokazivanju međusobne povezanosti i utjecaja filmske priče na književnu. To je moguće ostvariti usporedbom Zaječeve romaneskne priče sa sadržajem filma *Pulp Fiction* (1994, na hrvatski preveden kao *Pakleni šund*) Quentina Tarantina. Valja istaknuti da je za komparaciju uporabljen još jedan uradak istoga autora jer je cilj, prije svega, sustavno dokazivati i upućivati na filmske elemente u romanima Tomislava Zajeca. Također Tarantinovo djelo svojevrstan je uzor i filmski pandan Zaječevoj prozi, a ta je povezanost već uočena i u književnoj kritici:

> „*Soba za razbijanje* okreće novu stranicu hrvatske proze, istaknula je književna kritičarka Jagna Pogačnik, označujući ga kao roman

> urbaniteta i roman devedesetih. Prema njezinim riječima, Zajec „tarantinovskim senzibilitetom i smislom za humor govori o zagrebačkoj ‚generaciji X', o dilerima, narkomanima, propalim studentima i djeci iz bogatih obitelji." (Pogačnik 1998)

Prvi je roman Tomislava Zajeca, *Soba za razbijanje*, priča o zagrebačkoj mladeži više srednje klase. Roman je pisan u prvome licu, a priča je koncipirana tako da prikazuje nekolicinu protagonista koji su svi, nesvjesno ili svjesno, povezani. Na početku romana čitatelju nije jasna relacija među likovima, a tek se daljnjim razvijanjem radnje prepoznaje njihova povezanost, a na kraju i sudbinska isprepletenost i utjecaj jednih na druge. Diler Luka najviše je profiliran lik koji predstavlja poveznicu sa svim ostalim likovima u romanu i na taj način dobiva ulogu glavnoga aktera romana. Filmski pandan Luki može se pronaći u filmu *Pulp Fiction*. Taj film ima sličan princip izgradnje priče u kojoj se svi događaji, svi likovi i njihove sudbine vrte oko jednoga lika, Marsellusa Wallacea, utjecajnoga kriminalca čiji postupci, pa i samo postojanje, kroje sudbinu ostalih filmskih likova. Preko svojih utjerivača dugova on nepovratno mijenja živote boksača Butcha i njegove djevojke, dvoje sitnih kriminalaca koji namjeravaju opljačkati zalogajnicu, a koji se međusobno zovu Pumpkin i Hunny Bunny, nekolicine sitnih kriminalaca koji mu duguju novac, a, naposljetku, i svoje žene. Na sličan način Luka je povezan s ostalim likovima iz romana. On radi za svojega pretpostavljenoga, Plavoga, prodaje drogu brucošima Viliju i Patriku koje Lukin prijatelj i suradnik Šimun po nalogu mora pretući jer duguju novac za drogu. Uključuje se i lik Vilijeve sestre Dore koja je zaljubljena u Luku, ali na kraju završi kao narkomanka jer ju on ne primjećuje. Postoji i lik Ive, bivše Lukine djevojke, kojoj Patrik počinje pružati seksualne usluge u zamjenu za novac da može isplatiti Luki dugove, a u romanu je još niz drugih međusobno povezanih likova.

Film *Pulp Fiction* moguće je staviti u suodnos i s drugim Zaječevim romanima. Posebne priče, primjerice priča o boksaču Butchu ili Pumpkinu i Hunny Bunny, funkcioniraju poput poglavlja u romanu. Ta uloga još je više naglašena njihovim nelinearnim prikazivanjem ili, drugim riječima, ispremiješanošću sekvencija u kojima se oni pojavljuju. Sličan postupak pronalazi se i u romanu *Ulaz u Crnu kutiju* podijeljenom u pet poglavlja koja su ispremiješana i redoslijed im je 3, 1, 4, 2, 5. Na taj način čitatelju je ostavljeno da ih poveže u smislenu cjelinu i tako odredi njihovo značenje. Time se ujedno ostvaruje simuliranje filmskoga postupka montaže „kojom se izvode induktivno-deduktivni procesi, kojom se izvodi filmska detekcija, kojom se s lakoćom odvaja uzrok od posljedice, kojom se lako spaja, povezuje uzrok s posljedicom kad oni u zbilji, vremenski i prostorno, nisu neposredno povezani" (Peterlić 2000: 225).

U poglavljima usitnjenim situacijama razdvojenim bjelinama u Zaječevim prozama isti je tip naracije u ulozi naglašavanja monološke svijesti i izostanka prave komunikacije – unutarnji su monolozi dugi, dinamika izmjene fokalizacije sporija, a svaki lik pripovijeda u okviru dodijeljenoga mu poglavlja. Takvim slaganjem poglavlja postiže se i još jedan cilj romana, odnosno njegove priče – prikazivanje nezainteresiranosti subjekta, njegove melankolije i neaktivnosti u doslovnom smislu riječi – Filip ne pomaže prijatelju u nevolji, ne prati djevojku koja je trudna s njim na pobačaj, bezosjećajno ubija prijatelja. Budući da roman počinje iz sredine, trećim poglavljem, čitatelj nije upoznat s činjenicom da se zapravo radi o snimanju stvarnosnoga šoua i na taj način ulazi u takav *neaktivan* svijet lika nesvjestan mogućega utjecaja kamera na njegovo ponašanje. No, kako roman odmiče i kako se čitatelj upoznaje s cijelom pričom, sve više postaje jasno da je to prava priroda ljudskoga subjekta i u tome trenutku on postaje decentriran. Naime „ako su mogućnosti mišljenja i djelovanja određene nizom sustava kojima subjekt ne upravlja ili ih čak niti ne razumije, tada je subjekt ‚decentriran' u smislu da on nije izvor ili središte na koje se netko može osloniti kako bi objasnio događaje" (Culler 2001: 128).

Decentriranost je subjekta čest postupak i u filmovima kada se preko nje gradi i dočarava filmska priča, a ujedno i napetost. Takav postupak prepoznaje se u filmu *The Machinist* (2004, na hrvatski preveden kao *Nestajanje*) Brada Andersona. Taj je film priča o Trevoru Rezniku, čovjeku koji je godinu dana prije događaja prikazanih u filmu u automobilskoj nesreći pregazio dječaka i pobjegao s mjesta nesreće. Od tada ga proganja vlastita savjest te on godinu dana ne spava i stvara imaginarni lik Ivana koji ga vodi prema suočavanju s istinom. Trevor, kao subjekt koji gledatelja vodi kroz događanja, postaje decentriranim subjektom. Upravo zbog toga filmska radnja izgleda dosta konfuzno i gledatelj je ostavljen da sam traži uporišta preko kojih će interpretirati stvarnost koju si je Trevor stvorio. U filmu je decentriranost posljedica grižnje savjesti, dok se u romanu takav postupak upotrebljava za naglašavanje pojave koja sve više uzima maha u današnjoj kulturi, a o kojoj roman upravo i progovara. Razlog decentriranosti subjekta u romanu može se potražiti u naglašavanju medijske i potrošačke kulture kojom je okružen i od koje ne pravi nikakav ironijski odmak, već u suživotu s njom (ne) prolazi kroz život, a čitatelju se daju naznake kakve će sve posljedice ona imati na kulturu, u ovome slučaju književnu, ali i filmsku (usp. Kolanović 2003: 161–186). Sličnu zaokupljenost likova trendovskim markama godinu dana prija izlaska romana *Ulaz u Crnu kutiju* nagovještava film *American Psycho* (2000, na hrvatski preveden kao *Američki psiho*) Mary Harron nastao prema istoimenom romanu Breta Eastona Ellisa. Međutim film je, pa tako i roman, više priča o utjecaju određenoga načina života

na ljudsku psihu, dok se romanom Tomislava Zajeca istodobno upozorava na globalni utjecaj takvoga načina života na ljudsku egzistenciju, ali i na umjetnost, kako književnu tako i filmsku.

Osim toga za sva Zaječeva djela izrazito je svojstveno distancirajuće motrenje, odnosno duhovno odvajanje gledajućega subjekta koji funkcionira poput kamere – pasivnoga, neosjećajnog oka. Budući da se naratorski promatrači ne mogu misaono ili emocionalno značajnije poistovjetiti s objektima svojega vizualnog polja, odlučujuće su obilježeni *okularnom osamljenošću*. Upravo njihov fragmentaran i neusredotočen način gledanja mjera je stanja njihove otuđene psihičke strukture koja je posljedica nemogućnosti uspostave potpunoga i trajnoga ljudskog međuodnosa.

Pozicija naratorskih očišta u Zaječevim romanima prispodobiva je oku kamere, a ta usporedba nije samo retorička etiketa jer logično proizlazi iz tipa pripovijedanja izrazito premreženoga tendencijama koje su uočene u ovdje analiziranim prozama. Tako su u djelima Tomislava Zajeca odredive dvije tehnike u duhu postmodernoga pozitivizma. Prva se očituje u *hiperrealizmu* ili *simulakralnom mimetizmu* (Oraić Tolić 2005: 222) vidljiva u naročito frekventnim motivima tehnološki generiranih virtualnih svjetova slikovnih medija: filma, fotografije, videa, televizije i interneta. Drugu je pak tehniku moguće uočiti u obratnom procesu predstavljanja realnoga kao imaginarnoga, a kod Zajeca ta je pojava poveziva sa sveprisutnim mistifikacijama medijskoga podrijetla. Doživljaj izvanjskosti primarno je vizualan te je na sadržajnoj razini povezan s tematizacijama virtualnoga okružja, a u okviru sintaktičkoga postava s pripovjedačima-kamerama koji fiksirane slike uprizoruju kao događaje preobražene u vizualne scene pa dolazi do „razvijanja jezične slike na razini sižea" (Oraić Tolić 2005: 222). Simulakralno očuđenje nesumnjivo je proisteklo iz stanja dominacije medijskoga posredovanja zbilje kojim se značajno transformira shvaćanje stvarnosti, granice i statusa tijela te matrice zasnivanja identiteta. Televizijski ekrani, oko kamerā, računalni zasloni i glazbeni zvučnici prožimaju pripovjedne svjetove svih Zaječevih romana. Pod snažnim je utjecajem njima prenesenih informacija ne samo svakidašnjica likova, već i način njihove percepcije i izražavanja.

Već godinu dana nakon izlaska romana *Ulaz u Crnu kutiju* nastaje film Roba Cohena pod naslovom *XXX* (2002). Film je obilježen tendencijom posvemašnjega utjecaja medija, posebice reklamnoga, na filmsku kulturu. To je vidljivo čak i u kadrovima koji su nabijeni akcijom, primjerice u sekvenciji u kojoj se iz donjega rakursa prikazuje glavni junak koji nakon skoka s mosta istodobno *surfa* na autu koji s njim pada, jasno se može prepoznati marka njegovih čarapa. Nekoliko godina kasnije kao vrhunac utjecaja reklamnoga medija na filmsku umjetnost može se navesti trenutak

u filmu o Jamesu Bondu *Quantum of Solace* (2008, na hrvatski preveden kao *Zrno utjehe*) Marca Forstera kada Bond više ne pije martini – koji je protresen, a ne promiješan – već Coca-Colu Zero.

Nadalje o razlici stvaranja oblikovanja priče u filmskom i književnom mediju potrebno je istaknuti sljedeće:

> „Jezik kao da je sam po sebi ‚sklon' priči, i u književnosti nisu potrebne jače motivacije za uspostavljanje nekog fabularnog slijeda događaja, za izbor upravo takvoga spleta okolnosti, a ne nekog drugog, za izbor toga junaka, a ne nekoga drugoga – ili je barem tako u usporedbi s filmom. U filmu uvijek vidimo prostorno manji, uži svijet, u filmu uvijek znamo da se negdje u blizini prikazivanih ljudi nalaze i drugi, neprikazani ljudi, cijelo čovječanstvo, u filmu uvijek osjećamo da je priča mogla ‚poteći' i u drugome smjeru, odnosno da do priče uopće nije trebalo doći." (Peterlić 2000: 226).

U filmu se tada pribjegava raznim postupcima ne bi li se u njemu prikazala „kvaliteta nađenosti priče" (Peterlić 2000: 226). Zbog toga mnogi filmovi počinju totalom da bi se gledatelja upoznalo s okolišem, ali i da bi mu se pokazalo da postoji mnogo smjerova u kojima je priča mogla poteći te da je odabran upravo taj koji se obično prikazuje vožnjom prema naprijed. Takav se primjer odabranosti filmske priče pronalazi u filmu *Y Tu Mamá También* Alfonsa i Carlosa Cuaróna (2001, na hrvatski preveden kao *I tvoja mama također*). Film prati priču dvojice mladića koji kreću autom u pronalazak jedne plaže. U jednome dijelu njihova putovanja prolaze pokraj mjesta nesreće u kojoj je kamion pregazio pješaka. U tome trenutku kamera izlazi iz auta i iz gornjega rakursa snima mjesto nesreće, dok glas pripovjedača daje informacije o unesrećenome i uzroku nesreće. Već u sljedećem kadru kamera je ponovno učvršćena u autu i panoramira mjesto nesreće, dok se auto s kamerom udaljava od nje. Time se htjelo pokazati da osim priče o dvojici mladića postoji i svijet oko njih u kojemu se moglo naći mnogo drugih priča, ali je dotična odabrana kao predmet zanimanja toga filma.

Unatoč sklonosti jezika priči koju apostrofira Peterlić, u romanu *Ljudožderi* Tomislav Zajec ipak se priklanja filmskome prikazivanju nađenosti priče. O prvome poglavlju toga romana već je raspravljano govorom o fokalizaciji i pripovjedaču. Posrijedi je rubna situacija kada djevojka dolazi na krov u namjeri da se baci s njega. Već je na krovu prikazan jedan od likova koji će biti u središtu priče romana. Dok djevojka stoji na rubu zgrade, ona gleda na zagrebačku ulicu i vidi razne prolaznike koji su se tamo našli:

> „Negdje dolje na ulici, jedan je mladić izašao iz tramvaja i da je mogla zaviriti u vrećicu koju je nosio u ruci, unutra bi vidjela svježe

> opranu bijelu kutu. Gotovo istovremeno, neki je dečko s gitarom u žutoj futroli istrčao iz zgrade i zaputio se prema ulici. Samo trenutak nakon što je prešao zebru i izgubio se u prolazu između zgrada s druge strane, crni je ford projurio ulicom i zaustavio se na velikom parkiralištu s istočne strane zgrade od crvene cigle." (Zajec 2005: 8)

Sve što djevojka obuhvaća pogledom u ulozi filmske kamere koja iz totala *promatra* ulicu, svi ljudi i događaji koje *snima* upućuju na to da, kao i u filmu, postoji niz drugih smjerova kojima je priča romana mogla krenuti, ali su odabrani upravo ti događaji i ti ljudi koje ona promatra. U nastavku romana, poput filmskoga postupka vožnje prema naprijed, prikazuju se priče i životi ljudi koji su se toga dana našli na ulici i koje je djevojka obuhvatila svojim pogledom-totalom. Na kraju romana, u zadnjem poglavlju ponovno je priča vraćena na početak, odnosno na dio u kojemu je djevojka na krovu. Opet se prikazuje postojanje svijeta koji se prostire ispod nje, svijeta s likovima koji su već prikazani u prijašnjim poglavljima, ali sada se naglašava i njihova odabranost:

> „Gotovo istog trenutka, dolje na ulici, crni se ford odjednom pojavio iza zavoja, tip raskuštrane kose s gitarom u žutoj futroli na ramenu istrčao je iz staračkog doma i zaputio se prema cesti, a drugi se mladić s čistom bijelom kutom u vrećici iskrcao iz tramvaja broj 6 i posegnuo za kutijom cigareta u stražnjem džepu svojih hlača. Tek nekoliko od sasvim običnih, jednostavnih, dnevnih pomaka u gradu." (Zajec 2005: 250)

Pripovjedač i pripovjedna tehnika opisa u filmskom i književnom mediju

Film *Y Tu Mamá También* potrebno je analizirati i zbog utjecaja pripovjedača i njegova *sveznadarstva*, koje ima zanimljiv položaj u filmu, te pripovjedne tehnike opisa kao pripovjedačeve tehnike prikazivanja u filmskome i književnome mediju. Cijeli film prati sveznajući pripovjedač koji se poprilično često uključuje u radnju da bi prokomentirao neke događaje. U početku on daje informacije o likovima, o njihovu ekonomskom statusu, obiteljskim vezama, političkom zaleđu, ali i o njihovoj prošlosti i budućnosti. To *sveznadarstvo* ide toliko daleko da čak kada se skupina svinja pojavljuje u filmu, narator daje informaciju o broju svinja, ali i o njihovoj sudbini – četrnaest ih je žrtvovano, tri će, poslužene u restoranu, uzrokovati trbušnu infekciju. Međutim pripovjedač ne daje jako bitnu

obavijest za cijeli film – informaciju da je djevojka Luise, koja je pošla s dvojicom mladića na put, smrtno bolesna. Smrt postaje motiv koji prati cijeli film. To se prepoznaje u već spomenutoj filmskoj sekvenciji u kojoj likovi prolaze pored nesreće, kamera izlazi iz auta i ponovno se vraća u njega. Budući da je kamera u autu, to je privilegirano mjesto i s njega se uspostavlja odnos prema okolišu, a vožnja prema natrag u tome primjeru ima anticipacijsku vrijednost i budućnosno usmjerenje jer završetak te vožnje može biti samo u budućnosti pa se tim postupkom smrt želi uključiti u predstojeći razvoj filmske priče (Peterlić 2000: 94–95). Sa smrću se susreću još nekoliko puta: grob sa svijećama pored ceste, medvjedić koji je pripadao preminuloj djevojčici, sprovod pokraj kojega prolaze u autu. Smrt je svaki put prikazana kao nešto što je uvijek pored njih, nešto što ih prati na njihovu putu te tako prometna nesreća s početka filma dobiva simboličnu vrijednost jer ona postaje najavljivač budućih događaja, točnije Luisine smrti za koju se saznaje tek na kraju filma i o kojoj sveznajući pripovjedač ništa ne objavljuje, već prepušta da se o njoj nagovještava u pozadinskoj priči. Takav postupak izostavljanja bitnih dijelova naziva se elipsom (Turković 1988: 95). Cijeli film funkcionira kao elipsa u kojoj se dio radnje ne prikazuje, ali se zna što se dogodilo jer je kontekst koji omogućuje znanje o onome što se zbilo izvan kadra upravo kontekst filmske priče.

Elipsa kao stilski postupak objašnjen uz pomoć filmskoga medija uočljiva je i u romanu *Ljudožderi*. Već je rečeno da je pripovjedač u prvome poglavlju sveznajući, ali kada se djevojka koja se odlučila ubiti popne na krov zgrade, ona tamo zatekne mladića kako sjedi i pripovjedač ne daje nikakvu informaciju o njemu. On je samo statist iako je on taj koji se „Osmjehnuo i prošaptao: ‚Skoči!'" (Zajec 2005: 9). Tek daljnjim čitanjem romana i otkrivanjem povezanosti likova dobiva se informacija o njemu i njegovoj utjecajnosti na priču i time radnju cijeloga romana, te kao i na filmu, takav narativni postupak dobiva ulogu elipse.

Još je jedna poveznica proze Tomislava Zajeca i filmskoga medija – uloga i način prikazivanja kategorije opisa. Film kao audiovizualni medij sam po sebi podrazumijeva vizualnost kao komponentu koja ga određuje i razlikuje od književne umjetnosti. U filmu nisu potrebni opisi kako bi se gledatelji pobliže upoznali s mjestom i vremenom radnje, a ponajviše s likovima, dok su u književnome tekstu takvi opisi uobičajeni. Kada se analiziraju romani Tomislava Zajeca, uočava se da u većoj mjeri nema vanjskih opisa vremena, prostora i likova. Opisivanje je svedeno tek na jednostavno obavještavanje koje je doba dana i koja je lokacija događaja koji se prikazuje:

> „Polako, sasvim polako otvaram oči. Dobro je, kod kuće sam. Loša strana priče je da nisam spustio venecijanere i sad me ubija

> proljetno sunce. Po sjenama koje čini, igrajući se s posvuda razbacanom odjećom, siguran sam da je odavno prošlo podne i pitam se kako ustati." (Zajec 1998: 55)
>
> „U četiri ujutro, nakon što smo se vratili s Janovog tuluma, u mojoj kupaonici na katu, Marko prvo namigujući prema stropu kaže, Mala predstava za surfere; a zatim vrlo spretno, kao da je to nešto što ionako radi svakoga dana, jednom rukom skida cijev za dovod vode." (Zajec 2001: 59)
>
> „Jutro ispred Pravnog fakulteta potpuno je mračno, i dok promatram kako tehničari postavljaju reflektore ispred velikog stubišta kojim ću se uskoro spustiti, koža na golim podlakticama laganim mi nabiranjem odgovara na hladnoću." (Zajec 2005: 111).

Iz tih citata može se zaključiti da opisi nemaju veliku ulogu u romanima Tomislava Zajeca. Njihovo pojavljivanje viši sliči filmskome kadru negoli razvijenom proznom opisu u funkciji upoznavanja širega vremenskog i prostornog konteksta priče ili karakterizacije likova. Njihova je uloga u informiranju o prostoru i mjestu radnje, odnosno uloga im se prebacuje s opisne karakterizacije na ulogu određivanja mjesta i vremena radnje, često da bi se olakšalo praćenje nelinearne radnje i povezale niti priče.

Općenito u stilskom pogledu Zaječeve romane obilježuje izostanak značajnije upotrebe pridjeva, opisnih sintagmi i deskripcije jer je naglasak na nazivima marki budući da nema dočaravanja impresija opisnom prozom, već se računa na čitateljsko poznavanje proizvoda spominjanih u diskursu intenzivno obilježenom jezikom trgovine, potrošnje te dominantnim leksikom robne marke:

> „Kasnije, dolazim kući, Dorinu *Hondu* parkiram u dvorište pokraj *Vektre* (…)." (Zajec 1998: 204); „Oblačim *Blue System* traperice, ali ih odmah skidam jer mi je postalo sasvim jasno da mi crne *Unlimited* stoje bolje." (isto: 59); „Veliki *Samsonite* sam odložio na stražnje sjedalo (…)." (isto: 152); „Sobom se širio blagi miris njegovog parfema, mislim da je to bio *Hugo* (…)." (isto: 220); „(…) da sam tamo ostavila posljednju kutiju *Pall Malla*." (isto: 219); „S bocom *Finlandije* ulazim u sobu (…)." (isto: 24); „U *Bennettonu* sam mu kupila vestu i novčanik." (isto: 130); „Ostatak pjene oprao sam hladnom vodom, pažljivo nanio *Clinique* balzam s B-kompleksom, a zatim i *Nivea* bezalkoholni after shave." (isto: 135)

Takvi ogoljeni opisi, i kada se pojave u svojoj osnovnoj ulozi, prezentiraju sami sebe, predmetnost na koju se odnose u doslovnom smislu riječi,

primjerice: „Njegova kratka, crvena kosa izgleda kao vatrena lopta koja se u rano jutro materijalizirala u našem hodniku." (Zajec 2005: 89) Taj opis dječaka Nike u funkciji je njegove vanjske karakterizacije, ali je toliko snažan da obilježava cijeli dječakov lik. Crvena boja simbolizira strast, ali često signalizira opasnost pa tako crvena boja kose dječaka Nike uistinu i upućuje na opasnost, postaje motiv pa i simbol opasnosti jer on, kada više ne može izdržati maltretiranje dječaka Benjamina, odlazi do njegove kuće i ubija ga.

Takvi (lajt)motivi više su karakteristika vizualnih medija kakav je film. Sličan primjer sa simbolima boje kose može se naći u filmu *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004, na hrvatski preveden kao *Vječni sjaj čistog uma*) Michela Gondryja. Film je priča o ljubavnom paru koji prolazi kroz sve ljubavne faze i te su faze naglašene upravo bojom kose koju ima glavna glumica. Tako je boja kose na početku njihova odnosa zelena – simbolizira mladost, nadu i veselost, prigodan je simbol za početak jedne veze. Kada su već neko vrijeme u vezi i kada počinju razmirice i nesuglasice, ona ima crvenu boju kose za koju je već rečeno da između ostaloga simbolizira i opasnost. Kada neke tajne izađu na vidjelo, boja je kose plava, a ona prikladno simbolizira istinu i mir.

Vrijeme i prostor u književnom i filmskom mediju

Film je „biće koje kao djelo nužno teži prema svome završetku" (Peterlić 2000: 192). Ta se definicija filma može i oprimjeriti na mnogim filmskim uracima. Međutim zanimljivi su i oni filmovi koji počinju završetkom te se potom prikazuje ono što je dovelo do takvoga završetka. Jedan je od takvih filmova i *Fight Club* (1999, na hrvatski preveden kao *Klub boraca*) Davida Finchera. Film počinje sekvencijom u kojoj se prikazuje lik ranjenoga čovjeka koji promatra rušenje zgrade i od toga trenutka radnja se vraća na početak te se objašnjavaju događaji koji su doveli do prve filmske sekvencije. Takva težnja prema završetku prikazana je i u romanu *Ljudožderi* o čemu je već bilo govora. Sličan postupak nalazi se i u romanu *Ulaz u Crnu kutiju*. Već je početak romana ujedno i referencija na filmski medij:

> „REZ NA: Marko uzima kameru koju je donio od kuće i kaže da je potpuno spreman, upalili smo sva svjetla u mojoj sobi, ja sam u fotelji ispred postera za film Kalifornia, sjedim ispod nogu Juliette Lewis, ona leži na haubi, rukama se pridržava za lim. REZ NA: prije dva dana krenuli su na putovanje koje neće dobro završiti, posljednja zajednička fotografija, triler iz 1993. godine, njih četvero ispred auta, crni oblaci skupljaju se u daljini, mislim da bih trebao gledati direktno u objektiv. REZ NA: (…)." (Zajec 2001: 15)

Upotreba sintagme *REZ NA:* direktno je referiranje na filmsku umjetnost i postupak montaže za koju je već istaknuto da služi kao postupak za prikazivanje vremensko-prostornoga skoka. U romanu je ta sintagma poslužila upravo u tu svrhu. Budući da je roman priča o mladiću Filipu koji sudjeluje u stvarnosnom šou u kojem ga dvadeset i četiri sata dnevno snimaju kamere, ta je sintagma prikladan uvod u priču romana. Odmah je na početku djela Filip prebačen u sobu u kojoj je prije živio njegov brat zbog toga što je to tako htjela ekipa koja ga snima. To premještanje može se shvatiti i kao doslovno prebacivanje njegova lika u novi prostor, u filmski prostor u kojemu vladaju zakoni filma. Njegovo lociranje u drugi prostor može se gledati iz perspektive filmskoga upoznavanja s prostorom, a ujedno i filmskom pričom. Takav primjer zamjetan je i u filmu *No Country for Old Men* (2007, na hrvatski preveden kao *Nema zemlje za starce*) Ethana i Joela Coena. Film počinje kadrovima panorame pustinje čime se predstavlja prostor radnje. Međutim dok se ti kadrovi prikazuju, čuje se glas jednog od likova koji govori o sebi i o mijenjanju vremena. On je već treća generacija šerifa u svojem okrugu. Nekada ljudi nisi nosili oružje, a to je današnjim ljudima teško zamisliti, pa se pita kako bi ti ljudi danas funkcionirali. Dok govori o mladiću koji je ubio četrnaestogodišnjakinju i koji izjavljuje kako bi zločin ponovio da dobije priliku, između ostaloga, prikazuju se dva kadra vjetrenjače u pustinji, a njima se želi pokazati uzaludnost borbe u tim vremenima i pokušaja mijenjanja nečega. Tako gledano početak romana predstavlja i upoznavanje s prostorom, ali i upoznavanje s onim što se može očekivati u priči.

Filmski mimetizam

Film i filmski elementi snažno obilježavaju Zaječeve romane, a to dokazuju primjeri u analizi pozicije pripovjedača i fokalizatora, oblikovanja priče u romanima, funkcije vremena i prostora te funkcije pripovjedne tehnike opisa. Iako se služi književnim medijem, Zajec je ostvario romaneskni opus koji se ili referira na film ili preuzima filmske postupke za izgradnju djela. Tako u romanima više prevladavaju postmodernistički, filmu analogni načini izgradnje priče. Promjenama pozicije pripovjedača i mnogostrukom fokalizacijom postiže se dojam filmičnosti i slaganje teksta filmskim postupkom montaže.

Zajec tematizira filmske priče i njihove likove i pri tome se koristi filmskim postupcima njihova oblikovanja i uklapanja u literarnu priču, a to je uočeno usporedbama filmskih i romanesknih naracija. Kompariranjem filmskoga i proznoga opisa jasno je da deskriptivna mjesta u romanima više sliče filmskome kadru nego razvijenim proznim opisima te da su

izgubili svoju ulogu karakterizacije i dobili funkciju koja se prepoznaje u filmu, ulogu upoznavanja s mjestom i vremenom radnje, dok su mjesto i vrijeme radnje u romanima, kao i u filmskoj umjetnosti, dobili ulogu upoznavanja s pričom. Osim toga likovi se literariziraju *portretom* zasnovanom na materijalnoj podlozi pri čemu jednostavan, referencijalan jezik svakidašnjice prožet leksikom popularne kulture pomaže u stvaranju likova čiji izgled nije odijeljen od glavnih modnih kôdova jer ih oni upravo naglašeno odražavaju.

Dominic Strinati prevladavanje slike u naraciji razmatra kao glavnu karakteristiku dizajnerske ideologije. Njome se favorizira površina, stil i forma konzumirane slike ili predmeta bez obzira na njihovu vrijednost, značenje ili korisnost (Strinati 2000: 234). Međutim na temelju onoga što u tekstu ostaje neispisano, na primjer podrobniji opis izgleda lika, stvaraju se mjesta koja čitatelj nužno sam treba značenjski ispuniti na osnovi vlastitoga iskustva (pre)poznavanja i shvaćanja uporabe brojnih izvanliterarnih referencija i situacija značenjski najčešće kodiranih pop-kulturnim izvorištima – glazbom, filmom, robnom markom.

Na temelju prethodnoga sumarnog prikaza pojavnosti *filmskoga mimetizma* zamjetno je kako je kinematografičnost ili sineastičnost Zaječevih romana moguće utvrditi na svim razinama djela: tematskoj, fabularnoj, kompozicijskoj, naratorskoj, protagonističkoj, stilskoj i jezičnoj. Koloniziranje literarnih fikcionalnih svjetova imaginarijem popularne kulture, posebice filma, dokaz je nestanka granice između kulture i društva te smanjene mogućnosti razgraničenja realnosti koju proizvode mediji i same zbilje izvan njih. Također ovdje nije riječ o jednostavnom zrcaljenju ili iskrivljavanju stvarnosti u medijima budući da je kao referentna zbilja poslužila upravo *„stvarnost" koja je njima već prezentirana*. Svojevrsna simulakralizacija pripovijedanja bazira se tako na premisi svijeta kao filma koji je odgledan ili bi se mogao kinematografično promotriti jer su literarni subjekti posredovanjem obrnute mimeze postali gledatelji realnosti koja *oponaša* onu filmski generiranu. U tako postavljenoj konstelaciji objašnjiva su sljedeća književno-filmska jednačenja: pripovjedača i kamere, literarne fabule i scenarija, pripovijedanja i selekcije kadrova, književnoga lika i filmskoga junaka (glumca), narativnoga opisa i kontinuiteta kadrova te konstruiranja pripovjednih situacija u skladu s konvencijama filmskih ili TV žanrova.

Nadalje vid se u razmatranim romanima otkriva kao izvježbana kulturna praksa značenjski usmjeravana skopičkim režimom ekrana. Zbog toga se stvarnost opetovano tumači primjerima/sadržajima sedme umjetnosti, a sam proces percipiranja zbilje (ne)posredno se izjednačava s aktom gledanja filma. No budući da su u djelima sedme umjetnosti prikazane pojavnosti ujedno i opisane jer je opis filmu imanentan (Peterlić

2000: 231), jezik književnosti jest linearan te deskripcija mora biti izdvojena u jezičnom nizu. Takvi deskripcijski nizovi razmjerno su česti u suvremenoj prozi, a svi romani Tomislava Zajeca mogu se promatrati kao globalizirano ostvarenje upravo te tehnike. Primjerice:

> „I kao kad u filmu redatelj izabire najbolje kadrove, tako je i ono što ja vidim: mjedeno zvono s moje desne strane, debeli otirač za noge na kojem stojim, svjetlost u hodnik dolazi iz sobe odijeljene velikim vratima od mliječnog stakla, mukli glasovi iz suprotnog smjera možda su dio emisije koju i ja ponekad pogledam (…)." (Zajec 2005: 188)

Film je jedno od glavnih oblikotvornih načela i diskurzivni kapital u obliku znanja (Kolanović 2003: 178) kojim pripovjedači raspolažu u Zajecovim romanima. To se ponajprije odnosi na njegov *Ulaz u Crnu kutiju* u kojem *crna kutija* simbolizira *digitalnost* u međuljudskim odnosima, poplavu označitelja koji zaposjedaju zbilju, a uočljivi su i u brojnosti filmskih referencija. Neki od filmova i glumaca koji se navode u spomenutom romanu jesu: Mel Gibson, *Ratovi zvijezda*, Nicole Kidman, *Umri muški*, *Sam u kući 2*, *Chasing Amy*, *Good Will Hunting*, Bette Midler, *Smrtonosno oružje*, Edward Norton, *Vrisak*, Charlton Heston, Kate Winslet, *Armageddon*, *Titanic*, *Ona je sve to*, *Misija na Mars*, *X-men*, *Million Dollar Hotel*, *Opasne namjere*, *Ninočka*, *Footlose*, *Matrix* itd.

Izmjena pripovjednih sekvencija u romanima Tomislava Zajeca organizira se četirima međusobno isprepletenim tehnikama pripovjednoga ubrzanja: a) tehnikom kratkih rezova – brzim sekvencioniranjem različitih fabularnih tijekova ili pripovjednih situacija, b) umnožavanjem narativnih elemenata teksta (imenā, likova, epizoda, događaja, fokalizacijom iz različitih perspektiva), c) reduciranjem očekivanoga narativnog materijala (izostanak pripovjednih detalja kojima bi se stabilizirala fikcionalna realnost) te d) fantazmagorizacijom stvarnosti, primjerice cijepanjem svijesti pod utjecajem iskustva droge, čime se stvaraju neobjašnjive anomalije koje značajno ne utječu na tijek naracije. Takvo pripovjedno strukturiranje, djelomice zasnovano i na ponavljanju i serijskom nizanju, također je sukladno pop-kulturnoj proizvodnji, primjerice u obliku TV serija, utakmica, časopisa, CD-a, odjeće, emisija. Navedeno je posljedica nedostatka distance između estetike i svakidašnjice čiji amalgam sadržajno ispunjava ovdje analizirane romane istodobno se odražavajući na području njihova stilskoga oblikovanja. Akumuliranje serijske hiperproizvodnje vidljivo je u Zajecovim romanima na pripovjednoj mikrorazini, a sljedeći je primjer indikativan spoj proizvodnoga umnažanja, sveprisutnoga premrežavanja vizualne percepcije konzumerističkim impulsima i

stilskoga oblikovanja svedenoga na nabrajanje viđenoga: „Jumbo plakati se umnažaju, reklama za čarape, reklama za Teletubbise, reklama za noćnu kremu protiv bora, reklama za novu predstavu u Kerempuhu, reklama za VIPme, reklama za renault, reklama za novi WGW dućan, ponovno reklama za Teletubbise." (Zajec 2001: 311)

Upravo u tom kontekstu valja shvatiti razorne posljedice konzumerizma kao presudnoga čimbenika koji u Zaječevim romanima odlučujuće utječe na percipiranje zbilje, granice tijela te fragmentariziranje identiteta smještenoga izvan svakoga tradicionalnog okvira označivanja – obitelji, države, klase, nacije ili religije. U tome primat ima upravo popularna kultura, a dokaz je tomu i područje filma kao redoviti okvir identifikacije i komunikacije.

Literatura:

BEKER, Miroslav, *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999.

COOPER, Jean Campbell, *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, Prosveta, Beograd, 1986.

CULLER, Jonathan, *Književna teorija: Vrlo kratak uvod*, AGM, Zagreb, 2001.

GENETTE, Gerard, „Tipovi fokalizacije i njihova postojanost", u: *Suvremena teorija pripovijedanja*, priredio Vladimir Biti, Globus, Zagreb, 1992, str. 96–115.

HASSAN, Ihab, *Komadanje Orfeja: Prema postmodernoj književnosti*, Globus, Zagreb, 1992.

KOLANOVIĆ, Maša, „Književnost, subjekt i popularna kultura: Čitanje popularne, medijske i potrošačke kulture u romanu *Ulaz u Crnu kutiju* Tomislava Zajeca", u: *Postmodernizam iskustva jezika u hrvatskoj književnosti i umjetnosti*, uredio Cvjetko Milanja, Altagama, Zagreb, 2003, str. 161–186.

ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka, *Muška moderna i ženska postmoderna*: *Rođenje virtualne kulture*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2005.

PELEŠ, Gajo, *Tumačenje romana*, Artresor, Zagreb, 1999.

PETERLIĆ, Ante, *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000.

POGAČNIK, Jagna, „Kultura", 18. 6. 1998. URL: http:// www.hrt.hr/arhiv/98/06/18/kult_hrv.html (2014-02-09).

SOLAR, Milivoj, *Laka i teška književnost: Predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 1995.

STRINATI, Dominic, *An introduction to studying popular culture*, Routledge, London, New York, 2000.

TURKOVIĆ, Hrvoje, *Razumijevanje filma*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1988.

UVANOVIĆ, Željko, *Književnost i film*, Matica hrvatska ogranak Osijek, Osijek, 2008.

ZAJEC, Tomislav, *Soba za razbijanje*, Znanje, Zagreb,1998.

ZAJEC, Tomislav, *Ulaz u Crnu kutiju*, Znanje, Zagreb, 2001.

ZAJEC, Tomislav, *Ljudožderi*, Profil, Zagreb, 2005.

ZAJEC, Tomislav,„Razgovor: Pišem o likovima koji su mi bliski", razgovarala Maja Hrgović, *Zarez*, 2006, 6. travnja, br. 177, str. 8–9.

„2001: A Space Odyssey (film)". URL: http://en.wikipedia.org/wiki/2001_(film) (2014-02-09).

Filmovi

ANDERSON, Brad, *The Machinist* (*Nestajanje*), DVD, glume Christian Bale i dr., Paramount, 2005.
COEN, Ethan i Joel Coen, *No Country for Old Men* (*Nema zemlje za starce*), DVD, glume Tommy Lee Jones i dr., Buena Vista Home Entertainment, 2007.
COHEN, Rob, *XXX*, DVD, glume Vin Diesel i dr., Sony Pictures Home Entertainment, 2005.
CUARÓN, Alfonso i Carlos Cuarón, *Y Tu Mamá También* (*I tvoja mama također*), DVD, glume Maribel Verdú i dr., MGM (Video & DVD), 2002.
FINCHER, David, *Fight Club* (*Klub boraca*), glume Brad Pitt i dr., 20th Century Fox, 2002.
FORSTER, Marc, *Quantum of Solace* (*Zrno utjehe*), DVD, glume Daniel Craig i dr., MGM (Video & DVD), 2009.
GONDRY, Michel, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (*Vječni sjaj čistog uma*), DVD, glume Jim Carrey i dr., Universal Studios, 2004.
HARRON, Mary, *American Psycho* (*Američki psiho*), DVD, glume Christian Bale i dr., Lions Gate, 2005.
TARANTINO, Quentin, *Pulp Fiction* (*Pakleni šund*), DVD, glume John Travolat i dr., Miramax Lionsgate, 2011.
TARANTINO, Quentin, *Reservoir Dogs* (*Psi iz rezervoara*), DVD, glume Harvey Keitel i dr., Lions Gate, 2003.

FILM AND CINEMATIC ELEMENTS IN THE FICTION OF TOMISLAV ZAJEC

Summary

Evaluation of cinematic elements in the novels of contemporary Croatian writer Tomislav Zajec requires a detailed analysis. The aim is to show the influence of the film on Zajec's fiction, more accurately on his novels: *Soba za razbijanje* (*Room for Shattering*), *Ulaz u Crnu kutiju* (*Entrance in the Black Box*), and *Ljudožderi* (*Cannibals*). The main feature of Zajec's literary works is their openness to intermedial permeation, namely a special kind of delicacy of fiction for all kinds of interposition of the film medium in the literary text. That is why comparison of the novels and the manner of their formation and the means of cinematographic formation of the works is justified. Zajec uses cinematic techniques in structuring of the novel, and makes special fictional literary works which communicate with the film art on all levels of the text: narrator and focalizer, story, narrative technique of description, time and space, language and style. Relation of the film and literary medium is set with established literary means of expression. Thereat, links with the cinematic means of expression are made. Some of Zajec's directorial role models with whose achievements his fiction often communicates or directly cites are revealed in the analysis.

KEY WORDS: ***postmodernism, Tomislav Zajec, story, film, time, space, language, style***

ŽANROVSKE MODIFIKACIJE U *PUTOPISNIM CRTICAMA* JOSIPA JURAJA STROSSMAYERA S POSEBNIM OSVRTOM NA POGLAVLJE *PUT ZLATNOG PRAGA*

Polina Korolkova
Ruska Akademija znanosti
Institut za slavistiku
Odsjek za povijest umjetnosti slavenskih naroda
Rusko državno humanističko sveučilište (RGGU)
Fakultet za povijest i filologiju
Katedra za slavistiku i centralnoeuropska istraživanja

UDK: 821.163.42-992.09 Strossmayer, J. J.
Pregledni članak
Primljen: 27. 3. 2014.
Prihvaćen za tisak: 9. 10. 2014.

U članku se radi o putopisu poznatog hrvatskog biskupa, političara i spisatelja Josipa Jurja Strossmayera koji je 1874. godine poduzeo putovanje u Njemačku kroz Beč i Prag. U *Putopisnim crticama* izrazila se cijela paleta interesa i zanimanja hrvatskog biskupa, njegova politička, vjersko-humanistička uvjerenja i filozofska promišljanja. Prag i Česi bliski su pripovjedaču već utoliko ukoliko su slične sudbine Čeha i Hrvata u Habsburškoj monarhiji. Uloga čeških zemalja u europskoj povijesti, po autorovu mišljenju, nije samo u izuzetnom položaju, gledano s točke gledišta strategije, na granici Njemačke i Austro-Ugarske, nego u nacionalnom češkom mentalitetu – hrabrih, strpljivih i ponosnih osobnosti spremnih boriti se za svoja povijesna prava.

U cjelokupnom djelu hrvatskog biskupa susreću se odlike i lijepe književnosti, i publicistike, i dokumentaristike, ali, dok većina poglavlja imaju svoje tematske, stilske i žanrovske dominante, *Put zlatnog Praga* toliko je šarolik da se te dominante ne mogu jasno odrediti. U relativno kratkom tekstu susreću se elementi posve različitih žanrova – skica, eseja, propovijedi, pohvalnih riječi, predskazanja, ali i statistički podatci zabilježeni u duhu turističkog vodiča, kao i duboke filozofske ideje. Takvo šarenilo ponajprije je rezultat autorovih ciljeva i zadataka (nacrtati sliku grada, ponuditi čitatelju vlastite zaključke koji ga ne bi previše opteretili) te ujedno dokaz da je Strossmayer nadareni književnik koji je uspio kolažirati različite žanrove i stilove te time ostvario zanimljiv i „živ" tekst koji čitatelj prati sa stalnom pažnjom. S te točke gledišta, treće poglavlje, posvećeno Pragu, zauzima središnje mjesto u cijelom Strossmayerovom putopisu. Iznenađuje i dalekovidnost u razmišljanjima o povijesnoj ulozi središnjoeuropskih naroda koja i dan-danas ostaju aktualna.

KLJUČNE RIJEČI: ***esej, hrvatska književnost, Josip Juraj Strossmayer, oda, pohvalna riječ, pouka, propovijed, Putopisne crtice, Put zlatnog Praga, putopis, skica, turistički vodič, vojnički traktat***

Ljeta 1874. godine hrvatski biskup, teolog, političar, kulturni djelatnik i spisatelj, Josip Juraj Strossmayer (1815.–1905.) putuje preko Osijeka, Beča i Praga u Njemačku gdje posjećuje Drezden (Dražđane), Berlin, Bamberg i München (Monakov). Iz toga putovanja ostavio nam je *Putopisne crtice* koje su bile objavljene 1875. u časopisima *Glasnik biskupije djakovačko-srijemske* i *Vienac* (Ćurić 2011: 6).

Putopis je prozna književna vrsta u kojoj su putovanje i izgled proputovanih predjela ili zemalja povod za umjetničko oblikovanje zapažanja, dojmova i razmišljanja o svemu, što je putopisca zaokupilo na putovanju.

Putopis je popularan u hrvatskoj književnosti te se mogu susresti istraživači (Horvatić 2002; Keleković Polovina 1995 i dr.) koji smatraju da se prvim putopisima mogu nazvati tekstovi kao što su *Ribanje i ribarsko prigovaranje* (1568.) Petra Hektorovića, *Planine* (1569.) Petra Zoranića i *Putovanje k Jerozolimu* (1752.) Jakova Pletikose, te *Satir iliti divlji covik* (1762.) Antuna Matije Reljkovića (Pederin 2007). U 19. stoljeću u punoj mjeri se formira suvremeni putopis i u njemu se okušavaju poznati spisatelji kao što su Stanko Vraz, Antun Nemčić, Ljudevit Vukotinović, Ivan Kukuljević-Sakcinski, Adolf Veber Tkalčević, Mihovil Pavlinović, Ivan Trnski, August Šenoa i mnogi drugi autori. U 20. stoljeću popularnost putopisne književnosti sve više raste, među najpoznatijim autorima nalaze se Jagoda Truhelka, Ante Tresić Pavičić, Viktor Car Emin, Antun Gustav Matoš, Milan Begović, Vladimir Nazor, Janko Polić Kamov, Tin Ujević, August Cesarec, Miroslav Krleža, Petar Šegedin i drugi (Ježić 1955; Franić 1983; Brešić 1996; Duda 2012).

Putopis može biti napisan književnoumjetničkim, znanstveno-popularnim ili novinarskim (publicističkim) stilom, može se u većoj ili manjoj mjeri odnositi na dokumentarnu književnost, ali može poprimati i vrlo neujednačeni stilski izričaj (što potvrđuje više tekstova) te u sebi objedinjavati stilske odlike svih triju navedenih stilova. I sa žanrovske podjele, putopisna književnost podliježe različitim utjecajima te se u njoj pronalaze odlike posve različitih žanrova, sukladno namjerama i ciljevima pripovjedača, karakteru njegovih razmišljanja, te na kraju i književnim preferencijama. U putopisu se tako nerijetko udružuju pripovijetka i skica, odnosno, statistički podatci i pouke.

Osim spoznajnih zadataka, autor putopisa može si postavljati i druge izazove – estetičke, didaktičke, političke, filozofske. Svaki od ovih izazova u određenom trenutku može stati na prvo mjesto i postati dominanta u tekstu te se u tom smislu autor putopisa može osjećati potpuno slobodno jer putopis kao forma ne postavlja nikakva ozbiljna ograničenja. Kompozicija putopisa također je slobodna i ovisi isključivo o zamisli autora.

Međutim, jedinstvo cijelog putopisnog teksta temeljeno je upravo na liku pripovjedača koji promatra i tumači „tuđi svijet", ali nikada u potpunosti ne napušta „svoj svijet" već uspoređuje novo i nepoznato sa starim i dobro poznatim. Želio to putnik ili ne, u njegovu pisanju putopisa osnovni kriterij za procjenu „tuđeg" jest „vlastito" (ja) i to ponajprije – vlastita putnikova predstava o životu i vrijednostima koje su uobičajene u njegovoj zemlji. Čitatelju preostaje samo vjerovati autoru. Naime, dok čitatelj upija pojave „tuđeg svijeta" taj isti svijet promatra očima putopisca, uspoređuje vlastito i njegovo iskustvo, stupa s njim u dijalog.

Dakle, u putopisu je s jedne strane glavni lik putnik, tipizirana figura, nositelj nacionalne i kulturne tradicije; a s druge strane, čitatelj se susreće s piščevim jedinstvenim i neponovljivim životnim iskustvom te vlastitim pogledima koji nerijetko mogu istupati na prvo mjesto i tako preuzimati presudnu ulogu.

Takve su i *Putopisne crtice* Josipa Jurja Strossmayera. Riječ je o relativno kratkom tekstu (obima od oko 40 stranica) u kojem se ipak uspješno izrazila cijela paleta interesa i zanimanja hrvatskog biskupa, njegova politička, vjersko-humanistička uvjerenja i filozofska promišljanja. Sve opisane detalje putopisac Strossmayer neumorno uspoređuje sa svojom Hrvatskom, u mislima je u svojoj domovini i putujući, zapravo, ne prestaje tražiti načine kojima bi se uljepšao život svojih sugrađanina.

Kao materijal za ovaj članak poslužilo je uglavnom treće poglavlje *Putopisnih crtica – Put zlatnog Praga*. Ono je u ovome radu uspoređeno s ostalih šest poglavlja s točke gledišta tematike, stila i žanrovske specifike. U Strossmayerovoj knjizi ovo poglavlje zauzima posebno mjesto, mada ga sam autor nikako nije izdvojio iz ostatka teksta. Upravo u Pragu, po vlastitom priznanju autora, gledajući hram svetog Vida na Praškom Hradu, Strossmayer donosi odluku napisati putopis. Osim toga, Prag je poseban grad za Strossmayera već i zbog nadahnuća koje mu se u njemu dogodilo kada je pred neoromaničkom crkvom shvatio kako je baš u njoj pronašao model za katedralu sv. Petra u Đakovu (riječ je o neoromaničkoj crkvi svetih Ćirila i Metoda u Karlinu, jednom od praških predgrađa, koju je sagradio poznati bečki arhitekta Karl Rözner).

Treće poglavlje izdvaja se i po svom stilskom i žanrovskom šarenilu, u kojem je nemoguće odrediti konkretnu tematsku, stilsku i žanrovsku dominantu, dok dva prethodna poglavlja (*Od Djakova do Osijeka* i *Iz Osijeka preko Magjarske do Beča*) takvu dominantu posjeduju. Prvo poglavlje sadrži analizu ekonomskog stanja hrvatskih gradova i cesta, stručna i donekle provokativna i hrabra razmišljanja o njihovom značaju: "Naša osobito zemlja po položaju i opredjeljenju svome obiluje gradovima. Tu je Karlovac, Gradiška, Brod, Rača, Varadin, Osijek. Po mom mnijenju

svi su ti gradovi suvišni. Prva četiri ništa i ne znače, nego što štetu čine dvostruku zemlji... Ni Osijek ne odgovara svojoj svrsi... Što znači Varadin, ja ne znam... Naši deputirci u delegacijama uvijek bi morali nastojati, da se ti suvišni gradovi ukinu..." (Strossmayer 2011: 17). U okviru takvih razmišljanja u Osijeku Strossmayera zanimaju prije svega položaj grada, kvaliteta vode te higijensko stanje, razvoj trgovine i prometa, novi zavodi – sirotište i bolnica, stanje zgrade gimnazije i realne škole, narodne zabave uobičajene u Osijeku. Prvo poglavlje, dakle, predstavlja publicistički tekst, kritički esej o stanju jednog hrvatskog grada u drugoj polovici 19. stoljeća.

Drugo poglavlje (*Iz Osijeka preko Magjarske do Beča*), premda vrlo raznorodo, dopušta određenje stilske dominante. Nakon kratkog opisa ceste za Beč preko grada Pečuha (hrvatski biskup opet skreće pažnju na stanje željeznice i važnost dobrih cesta u zemlji), slijedi detaljni i jako emotivni opis glavnog grada imperije u duhu najboljih vodiča tog vremena. Veći, središnji dio teksta posvećen je opisu bečkih umjetničkih galerija, katedrale i mnogobrojnih crkava, njihovom izgledu i povijesti, uz stalna uspoređivanja s hrvatskim realijama koje Strossmayer uglavnom kritizira: "Zato sam svomu prijatelju i pratiocu pravo dati morao, kad je tvrdio, da se je barokizam iz ostale Europe sada preselio u Beč, a otale u Peštu, u Temišvar i žalibože u naš Zagreb... Razlika... u tom se sastoji da se u Beču iz svih sila o tom radi, da se Sv. Stjepan preporodi, i prvobitnoj svojoj ljepoti povrati. U nas u Zagrebu nitko i ne misli na to, da oslobodi Sv. Stjepana našega starih svojih prlja i oštetina" (Strossmayer 2011: 22–23) i sl.

Po pitanju stila i žanra, drugo poglavlje *Putopisnih crtica* izrazito sliči četvrtom (*U Draždjanima*), šestom (*Put Bamberga*) i sedmom (*Put Monakova*). Drezden kao grad, po Strossmayerovu mišljenju, ni po čemu ne ustupa Beču. Umjetnost i crkveno graditeljstvo ono je što Strossmayera najviše zanima, mada "crkava osobitih u Draždjanima ne ima" (Strossmayer 2011: 38), pa je sva pažnja posvećena umjetnosti, dok u šestom poglavlju središnje mjesto zauzima opis posjeta stolnoj crkvi. Ovdje se nailazi na citate iz knjige Dragutina Lützowa *Die Meisterwerke der Kirchenbaukunst*, na veći broj statističkih podataka, napisanih u duhu znanstvenog rada te na lirske opise Strossmayerove "ljubimice", kako on zove ovu crkvu u svom putopisu. Isti pristup koristi i kod opisa stare i nove pinakoteke, crkava sv. Ljudevita, sv. Bonifacija i stolne crkve u Münchenu.

Te iste teme zauzimaju najznačajnije mjesto i u petom poglavlju *U Berlinu* koje je posebno zanimljivo sa stilske točke gledišta i u kojem čitatelj nalazi kako niz statističkih podataka tako i uzvišene opise najljepših zgrada te umjetničkih djela u berlinskim galerijama: "Tu je 58 krasnih prostorija (trgova). Tu je 480 širokih, prostranih i lijepo uredjenih ulica. Tu je 170 hiljada privatnih kuća, od kojih se mnoge sa najljepšim zgradama ovoga

svijeta takmiti mogu... Njegove zgrade posvećene znanosti i umjetnosti najljepše su i najudobnije možebiti na svijetu" (Strossmayer 2011: 40). U ovom tekstu prisutna je analiza strateškog položaja Berlina, njegove prošlosti u doba, kad su te njemačke zemlje pripadale Slavenima, posljednjim ratovima i njihovim rezultatima, te stručna analiza karakteristike njemačke arhitekture, opis higijenskog stanja u gradu popraćen njegovom oštrom kritikom, „živ" i vrlo lijep opis zoološkog vrta koji je ostavio veliki utisak na biskupa, te propovijed i filozofska promišljanja o ljudskom podrijetlu, suštini i smislu života, a povezan s Darwinovom teorijom evolucije koju Strossmayer, naravno, kritizira.

Dakle, dva poglavlja Strossmayerova putopisa ne sadrže izrazite dominante. Riječ je o teksu o Berlinu te tekstu trećeg poglavlja posvećenom Pragu. *Put zlatnog Praga* počinje uzvišenim opisom uloge grada u povijesti čovječanstva: "Zlatni Prag spada medju najznamenitije gradove srednje Europe. U zlatnom Pragu zasnovano je bilo prvo sveučilište, a daleko poslije otvorilo se je prvo njemačko sveučilište u Lipskom gradu, i opet po Slavjanima osnovanu. Najnovija struja europejskih dogadjaja dosudi mu, po mom barem mnijenju, upravo svemirsku znamenitost" (Strossmayer 2011: 27). Autor odmah nastavlja s predskazanjima koja danas čude svojom točnošću jer će se ostvariti pedesetak godina nakon objavljivanja *Putopisnih crtica*: "U srcu Europe složi i združi se, poslije nečuvene sreće i ogromnih pobjeda, njemački narod, koji je uvijek za tijem težio, da granice svoje na sve strane rasprostre, kojoj težnji su jur podlegla u staro doba mnoga slovenska plemena... Ako me sve ne vara, njemački će narod stare one pokušaje za gospodstvom europejskoga kontinenta ponoviti, što kad bi mu za rukom pošlo, prestade u Europi istina i pravda, prestade sloboda, neodvisnost i svaki napredak. Narod će njemački po svoj prilici u toj svojoj težnji zasegnuti jednom rukom za Baltičkim, drugom za Jadranskim i cijelim stasom i obrazom putem Dunaja, koji već sada svojom rijekom nazivaju, za Crnim morem. Toj težnji imala bi se cijela Europa oprijeti. Prvi je napose na udarcu Prag i češki narod. Prag nekim načinom u samom imenu svom[1] nosi izraženu providencijalnu opredjelbu svoju" (Strossmayer 2011: 27–28). Danas, čitajući ove riječi, neupitna je njihova povezanost s dvama svjetskim ratovima i Münchenskim sporazumom.

Ali, prije no što biskup s čitateljem podijeli svoja razmišljanja o ulozi Praga u europskoj povijesti, prije opisa njegova položaja i ljepote, čitatelj se već u prvom odlomku upoznaje sa Strossmayerovim pogledom na

[1] Jedna od verzija oko naziva glavnog grada Češke je da taj naziv proizlazi od riječi „prah" – „prag".

povijest koji se ne bi mogao okarakterizirati kao filozofija političara nego biskupa-ekumeniste, humaniste, koji navodi kako "zadaća svakoga čovjeka, svake države i cijeloga čovječanstva jest: vršiti istinu i pravdu na ovomu svijetu" (Strossmayer 2011: 27). U tom trenutku tekst dobiva karakter kršćanske propovijedi u kojoj autor, navodeći primjere iz svjetske povijesti (država Aleksandra Velikog, Rimsko carstvo, Bizant, Napoleonova država), razmišlja o ljudskoj težnji za neograničenim gospodarenjem i tiranijom. Za Strossmayera nije toliko bitno na kojoj se razini ostvaruje tiranija – na razini cijele uljudbe ili pojedinačne obitelji, jer posljedice su strašne prije svega za svakog pojedinca koji ih doživljava. Čitateljevu pažnju cijelo vrijeme drže aktivnom kako visoki književni stil ovog dijela teksta i zanimljivi primjeri tako i neočekivani zaključci. No, Strossmayer ne prelazi u poučavanje, nego nudi svoje ideje, odnosno stupa u dijalog sa svojim čitateljem u kojem vidi prije svega pametnog i obrazovanog čovjeka, kršćanina.

Međutim, hrvatski biskup ne zanosi se ni u izricanju proročanstava niti u žanru propovijedanja, nego, posve neočekivano, prelazi u žanr vojničkog traktata, opisujući strateški položaj Praga, zamjećuje visinu brda na kojemu je grad podignut, čak predlaže načine kojima bi se grad mogao zaštititi u slučaju opasnosti. No, dio *Crtica* koji počinje kao vojnički traktat, završava kao pohvalna riječ češkom narodu i nacionalnom karakteru: „Sav savcat češki narod imao bi se čim prije u pravednim svojim zahtjevima zadovoljiti i tako u moralnu tvrdjavu obratiti, koja više vrijedi nego ikakovi oklopi i bedemi materijalni. Narav je svu Češku tvrdjavom proti Njemačkoj učinila. A u valjanosti, postojanosti, vjernosti i junaštvu češkoga naroda imali bi državnici austrijski čim prije podići čvrstu stijenu, koja bi svakoj sili odoljeti kadra bila" (Strossmayer 2011: 28).

No, Strossmayer jednako brzo napušta vojnu terminologiju i razmišljanja o češkom nacionalnom karakteru, te prelazi na opise dostojne vrhunskih vodiča. U toj sekvenci biskup uspoređuje pogled s brda Hradčani s pogledom na Napuljski zaljev i Bospor, a za praške palače ustvrđuje da bi se jednako lijepe (ili ljepše) jedva mogle pronaći u samoj Firenci. Opise praških ljepota prate uspomene na Zagreb i njegovu arhitekturu: „Pogledom na tu i neizbrojene druge zgrade u Pragu probudila se je u srcu mom želja, da bi naši graditelji zagrebački u Prag išli učiti se, kakve zgrade gradu Zagrebu odgovaraju, a to tijem većima, što u Pragu ne samo velikih lijepih zgrada ima, nego što je tu nebrojeno mnoštvo prostih gradjanskih kuća, koje u pravilnom posve slogu zidane pravu umjetničku vrijednost imaju" (Strossmayer 2011: 28).

Lirske opise i usporedbu praške i zagrebačke arhitekture prate i vrlo konkretni podatci o imenima arhitekata, vremenu izgradnje hramova i zgrada, arhitektonskim stilovima. O navedenom svjedoči i sljedeći citat:

"Medju spomenicima te vrste (crkvenim spomenicima. – *P. K.*) prvo mjesto zauzima stolna crkva sv. Vida na Hradčanu. Ona je gotička crkva, kojoj je temeljni kamen položen pod velikim češkim kraljem Karlom IV. dne 21 studenoga 1344. Uz ovaj hram stajao je sve do konca 14. vijeka stariji pod istim imenom sv. Vida koj je knez Spitihněv II. god. 1060. sagradio bio u romanskom slogu. Jedan dio samo Karlove crkve, to jest svetište i toranj dovršen je po prvobitnom nacrtu, koju je Francez Matija iz Arvasa učinio po uzoru najljepših francezkih gotičkih crkava. On je i zidanje hrama rukovodio do svoje smrti 1352. god., a nastavio ga Petar Parler, po otcu Poljak. Zvonik se poče graditi 1402. god. A sva gradnja zape 1419. god. Uslijed husitskih ratova... Sada se čisti i popravlja crkva u veliko, nastavlja gradnja pod umnom upravom češkoga graditelja Krannera" (Strossmayer 2011: 29). Slični citati su kod Strossmayera vrlo učestali što svjedoči do koje su mu mjere važni statistički podatci te da ih na izvjestan način izjednačuje s važnošću vlastitih utisaka, osjećaja i iskustava.

Uz navedene žanrove, u Strossmayerovu putopisu izdvaja se i pohvalno slovo kao posve samosvojan žanr. Ovaj žanr zamjećuje se prije svega u dijelu *Puta zlatnog Praga* u kojem autor donosi zapise o svojim češkim prijateljima. Ta poznanstva Strossmayer je uspostavio puno prije samog putovanja o kojemu priča u putopisu. Naime, ona potječu još iz 1830-ih godina i zasnovana su u Pešti, a obuhvaćaju osobe iz kruga Jana Kolara – ideologa češkog i slovačkog nacionalnog preporoda, Františka Palackog – češkog političara i povjesničara te Ladislava Riegera, također političara i publiciste, čiji su pogledi bili jako bliski pogledima hrvatskog biskupa. Priča o češkim istomišljenicima, koje je Strossmayer namjeravao posjetiti u Pragu, ali nije ih zatekao doma, u sebi sadrži vrlo privatnu notu i ostavlja dojam ode ljudskom samopožrtvovanju. O Palackom priča kao o „starorimskoga značaja mužu": "Sve, što je u narodu češkom darova i vrlina, u njegovoj se duši snašlo i narodnoj obrani i koristi posvetilo. Njega narod češki s punim pravom ocem otadžbine naziva", a za Riegera navodi da je "po svojoj izvanrednoj darovitosti, rječitosti i znanju, po svom značaju i ugledu kano stvoren, da na krmilu sjedi" (Strossmayer 2011: 29). Pohvalna riječ završava sa zaključkom u duhu ode: "Značaj grada Praga jest ne samo neka svečana ozbiljnost, nego i neka vrsta svete melankolije spojene sa nadom i radom, što se u licu praških pobornika opaziti može" (Strossmayer 2011: 29). Ali i u tom malo uzvišenom završetku koji bi više pristajao klasicističkom kanonu, Strossmayer se suzdržava od didaktičnosti i pouka.

Važnost pripovijedanja o političarima i ideolozima češkoga nacionalnog preporoda, od posebnog je značaja za Strossmayera, ponajprije stoga što se u navedenom razdoblju Hrvatska kreće vrlo sličnim putem kojim je prošla Češka. Hrvatski biskup doživljava Čehe kao braću čija povijesna cesta mora

poslužiti kao dobar primjer za Hrvate u njihovoj borbi za ostvarivanje vlastitih prava u Austro-Ugarskoj monarhiji.

Taj dio poglavlja završava lirskom skicom o slučajnom susretu biskupa i jednog Pražanina koji u razgovoru sa Strossmayerom kaže da je poslije Bijelogorske bitke Prag vidio stotine pogubljenih patriota, ali sad će postati svjedok preporoda i pobjede češkog naroda. Komentare za te riječi ne pruža Strossmayer-političar (kakvim se predstavlja na početku teksta) nego svećenik, filozof i humanist: "…hvalimo Bogu, da ta pobjeda nikomu na svijetu ne će biti na štetu, ni sramotu, nego svim i svakomu na diku i korist" (Strossmayer 2002: 70).

Sličan stil, odnosno još jedna prava oda, nalazi se i na kraju poglavlja o Pragu, u opisu višegradskog groblja: "Tu nadjosmo grobove neumrlih Čeha Hanke, Jangmanna, Šafarika i t.d. i drugih uskrisitelja i prosvjetitelja češkoga naroda i zavapismo iz dna duše: Requiescant in sancta pace! Hvala vam i slava neuvela na trudu za narodni preporod i prosvjetu! Bog vam ga stostruko naplatio; dao Bog, hiljadili se u slovjenskom narodu muževi, koji vašim slavnim primjerom zaneseni djela neumrla tvore!" (Strossmayer 2011: 32). I opet je oda (i to u okviru jednog odlomka) okružena kontrastnim dijelovima: s jedne strane nalaze se opisi arhitekture u duhu turističkog vodiča, a s druge – praktička razmišljanja o neophodnosti pojave sličnog groblja u Zagrebu i suhi dokumentarni podatci o tome u koliko sati i gdje je pripovjedač krenuo dalje[2].

Na kraju se može zaključiti da se Strossmayera bez ikakvih sumnji može označiti ne samo mudrim političarom, svećenikom i dubokim filozofom, nego i nadarenim književnikom koji je uspio kolažirati različite žanrove i stilove te time ostvario jako zanimljiv i „živ" tekst koji čitatelj prati sa stalnom pažnjom. Crte lijepe književnosti, publicistike i dokumentaristike, elementi različitih žanrova – skice, eseji, propovijedi, pohvalne riječi, predskazanja, vodiči – u poglavlju *Put zlatnog Praga* ne proturiječe jedni drugima nego ostvaruju pravu atmosferu grada koju čitatelj osjeća gotovo na tjelesnoj razini. Takvo šarenilo koje je u ovom slučaju ponajprije rezultat autorskih ciljeva i zadataka (nacrtati živu sliku grada, ponuditi čitatelju

[2] Zanimljivo je da opis münchenskog groblja po emotivnosti ne nalikuje odi ili opisu višegradskog groblja već predstavlja „suha" razmišljanja o značaju takvog mjesta za građane: "Groblje je poslije crkve najvažnija i najsvetija stvar. Groblje je pravi poklon (cultus), koji neumrlosti i uskrsnuću prikazujemo; obratnim načinom groblje dobro uredjeno lijepa je opomena ljudima na neumrlo zvanje i opredjeljenje njihovo. Groblje je spomenik ljubavi i štovanja, koji milim pokojnicima našima dižemo... Groblje monakovsko vrlo je lijepo. Ono je nasljedak i snimak nekim načinom groblja sv. Lovre u Rimu. Tu je vrlo lijepih spomenika. Tu je red takav, da svatko pokojniku svomu lako doći može" (Strossmayer 2011: 53).

vlastite ideje koje ga ne bi previše opteretile, ne poučavati, nego probuditi želju za razmišljanjem) postaje prava vrlina ovog teksta.

Nije slučajno da na takav način nije organiziran samo *Put zlatnog Praga*, nego i druga poglavlja *Putopisnih crtica*, mada mora se priznati da, dok većina poglavlja ima svoju tematsku, stilsku i žanrovsku dominantu, treće poglavlje toliko je šaroliko da se te dominante ne mogu jasno odrediti. Tekst o Pragu upravo je onaj koji ostavlja dojam višestrukosti i razigranosti te se navedeno poglavlje može iščitavati kao polifoni tekst. S točke gledišta stila i žanra pa i motiva, odnosno tematike, treće poglavlje, posvećeno Pragu, zauzima središnje mjesto u cijelom Strossmayerovom putopisu. Istodobno, iznenađuje ne samo gibak um autora, živa zainteresiranost za teme o kojima piše, nego i njegova dalekovidnost u analizi povijesne uloge srednjoeuropskih naroda koja i dan-danas ostaju aktualna.

Literatura

BREŠIĆ, Vinko, *Hrvatski putopisi*, Zagreb, 1996.

ĆURIĆ, Mirko, „Putopisne crtice biskupa Strossmayera", u: Strossmayer, Josip Juraj, *Putopisne crtice*, Đakovo, 2011, str. 5–13.

DUDA, Dean, *Kultura putovanja*, Zagreb, 2012.

FRANIĆ, Ante, *Hrvatski putopisi romantizma*, Zadar, 1983.

HORVATIĆ, Dubravko, *Hrvatski putopis od XVI stoljeća do danas* (antologijski izbor), Zagreb, 2002.

JEŽIĆ, Slavko, *Hrvatski putopisci XIX. I XX. stoljeća*, Zagreb, 1955.

KELEKOVIĆ POLOVINA, Dubravka, *Putopisna proza u modernoj hrvatskoj književnosti (genološko-historiografska studija)* (magistarski rad), Zagreb, 1995.

PEDERIN, Ivan, *Hrvatski putopis*, Rijeka, 2007.

STROSSMAYER, Josip Juraj, „Osvrt na moj putni izlet u Njemačku i Češku", u: Horvatić, Dubravko, *Hrvatski putopis od XVI. Stoljeća do danas*, Zagreb, 2002, str. 66–70.

STROSSMAYER, Josip Juraj, *Putopisne crtice*, Đakovo, 2011.

ЖАНРОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ В «ПУТЕВЫХ ОЧЕРКАХ» ЙОСИПА ЮРАЯ ШТРОССМАЙЕРА, В СВЕТЕ АНАЛИЗА ГЛАВЫ «ПУТЬ К ЗОЛОТОЙ ПРАГЕ»

Резюме

В статье речь идет о путевых очерках, которые знаменитый хорватский епископ, политический деятель и писатель Йосип Юрай Штроссмайер оставил о своем путешествии, предпринятом в 1874 году через Вену и Прагу в Германию. В них отразился буквально весь спектр интересов хорватского епископа – и его политические, и религиозно-гуманистические, и философские взгляды. Прага и чехи близки рассказчику уже вследствие схожести исторической судьбы чехов и хорватов в монархии Габсбургов. Роль Чехии в истории Европы, по убеждению автора, определяется как стратегическим положением Праги – форпоста на границе Германии и Австро-Венгерской империи, так и национальным характером чехов – людей мужественных, терпеливых и гордых, готовых отстаивать свои исторические права.

В записках хорватского епископа сочетаются особенности художественного, публицистического и документального повествования, однако в большинстве глав присутствует тематическая, стилистическая и жанровая доминанта, в то время как «Путь к золотой Праге» в этом отношении является настолько пестрым, что четко выделить в нем подобную доминанту невозможно. В очень небольшом по объему произведении органично соединяются черты таких разных жанров, как очерк, проповедь, сценка-зарисовка, хвалебная речь, предсказание; статистические выкладки в духе путеводителя следуют за историческими обобщениями и не вступают с ними в стилистическое противоречие. Такое многообразие, являющееся прежде всего результатом целей и задач, которые ставит перед собой автор (дать картину города, предложить идеи и размышления, при этом не слишком отягощая читателя), доказывает, что Штроссмайер – выдающийся писатель, которому удалось органически соединить различные жанры и стили и создать крайне интересное и «живое» произведение, которое читается легко и с неослабевающим вниманием. С этой точки зрения третья глава, посвященная Праге, занимает центральное место в путевых очерках хорватского епископа. Тексты Штросмайера очень увлекательны, поражает гибкость ума автора, живая заинтересованность тем, о чем он пишет, а его рассуждения об исторической роли центральноевропейских народов остаются актуальными и сегодня.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: ***хорватская литература, Йосип Юрай Штроссмайер, «Путевые записки», «Путь к золотой Праге», ода, путевой очерк, эссе, зарисовка, похвальное слово, туристический путеводитель, военный трактат***

URBANA HRVATSKA KNJIŽEVNA PRODUKCIJA

Emilija Kovač
Učiteljski fakultet
Sveučilište u Zagrebu

UDK: 821.163.42-1.09"19/20"
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 24. 3. 2014.
Prihvaćen za tisak: 19. 8. 2014.

Rad preispituje raslojavanje hrvatske poezije s prijelaza 20. u 21. st. na osnovi socijalnog kriterija (urbano/ruralno). Složeni okvir (neposredno poraće, postmodernističko ozračje, ideologija tržišta) omogućio je oblikovanje multipoetičnog sustava. Analiza recepcijskih postignuća i stilističke osebujnosti ustanovljuje razlikovne kriterije na osnovi kojih se oblikuje nacrt sustava tematiziranog trenutka. Ekstremnom urbanom usmjerenju (novi oralni performativni oblici – slam, hip hop/rap) koje teži novom tipu iskaza i organizacije (slang, tuđice, performance, multimedijanost, beskompromisna anarhizacija i konfrontiranje konvencijama), suprotstavlja se ekstremni ruralni, KUD-ovski amaterizam (čuvanje konvencija jezika, oblika, idejnosti), na tragu kojeg se, u presjecištu s urbanim senzibilitetom, oblikuje etno-izričaj. Institucionalizirani dio sustava (slijed quorumovci/ postmodernisti – stvarnosnici/ neoegzistencijalisti) razvija se kao slojevit podsustav transformativno dodirujući tradiciju i otvarajući nov imaginacijski prostor.

KLJUČNE RIJEČI: ***etno, multipoetičnost, oralnost, urbano***

I. Uvod

Socijalni preduvjeti

Sustavi su nužno dinamični, hijerarhični, neuravnoteženi, autodestruktivni, autorestruktivni, autosubverzivni: njihova dinamika dijelom je rezultat društvenih zbivanja, a dijelom je iniciraju (ili bar intenziviraju) interni odnosi proizvodeći iz svojih poetičkih potencijala vlastito Drugo (osobito u periodima kad umjetnost inzistira na svojoj autonomiji).

Komunikacija unutar socijalnog sustava na razini odnosa urbano - ruralno na prijelazu 20./21. st. pokazuje tijek od ranog postmodernističkog koncepta zagledanog u jezik i umjetnost (80-e god., offovci, quorumovci) preko izrazite folklorizacije/etnologizacije i regionalizacije ratnog diskursa do, logikom slijeda akcija-reakcija, forsiranja urbanog izričaja u prvoj dekadi 21. st.

Prethodeća modernistička koncentracija na velike teme postavljene kao arhetipi (metanaracija) proizvodi svoj antipod mrvljenjem velikih univerzalnih struktura te tako lokalno, mala sredina, dobiva mogućnost/pravo da se realizira kao ozbiljna tema. Globalno postmoderno decentriranje i valorizacijsko niveliranje te trajna nužnost revitalizacije tekućih paradigmi otvara prostor lokalnim estetikama, što je rezultiralo vrlo interesantnim produktima *new-agea*, kao što je etno-koncept.

Na situaciju u hrvatskoj književnosti izrazito su utjecali lokalni socijalni i ideološki tijekovi, napose i nezaobilazno rat, proizvodeći sasvim specifičan tip diskursa. Budući da se radilo o ratu s etničkim označjem, u agitacijama i oštrenju zanosa posegnulo se u zalihu sjećanja, tj. u aktualizaciju potvrđenih vrijednosti i mitova (folklor) kao vremenom provjerenih vrijednosti s potencijalom homogenizacije nužne u datoj situaciji.

Ratni je diskurs, u početnoj fazi, velikim dijelom amaterski, regionaliziran te u tom smislu blizak folkloru. Tako proizvedena estetička regresija uglavnom nije, kao ni sama tema rata, aktivirala kreativnu energiju mladih, osim kod direktno uključenih u zbivanja od kojih su neki (Bajsić, Mlakić npr.) temu tretirali na estetički osebujan i umjetnički relevantan način, no uglavnom s vremenskim odmakom.[1]

Postratno ultimativno postmodernističko pravo na drugačiji način (pravo Drugog), ideologija tržišta, amalgamiranje umjetničkih impulsa i marketinških strategija te afirmiranje estrade i njenih imperativa generiraju nove oblike kreacije. Valorizacijska skepsa te kulturološki koncept temeljen na brzini, novosti, tehnologiji, kontaktnosti, potrošnji, primjeni novih kreativnih strategija (reciklaža, *copy-paste*), zavodljive mogućnosti nove tehnologije otvorili su prostor za oblik događaja u kulturi na razini *showa*, a time osigurali dioništvo mladih. Novi mediji proizvode i podupiru ekscesni događaj, što postaje dobar materijal i model za masovnost recepcije.

[1] I dok institucionalna književnost zapravo ne zna što bi s onim što se pod prozorima događa, u tim će ratnim godinama samoniklo i divlje poput bića iz močvare niknuti jedna posve druga književnost koju nitko nije očekivao ni htio. /…/ brojni amateri odlučuju romansirati svoj ratni život i avanture" (Pavičić 2004*)*.

II. Nacrt sustava

Premda u tematiziranom vremenu „proliferacija raznorodnih autopoetika bez konzistentna uporišta“[2] (Vuković 2001, 255) svako kategoriziranje čini problematičnim, kulturološki gledano, uvažavajući parametre koji djeluju na društvene tijekove, unutar književnog sustava s kraja 20. i početka 21. st. izdvajamo nekoliko poetičkih tijekova, svjesni da unutar njih postoji mnoštvo enklava koje je teško definirati i razgraničiti. Osnovom sustava držimo:

1. ultimativnu alternativnu scenu (novi, hibridni oblici: slam, hip hop/ rap[3])
2. institucionaliziranu književnost, unutar koje izvajamo slojeve:
    a) neoegzistencijalizam i FAK
    b) folklorizirani izraz, (etno)/mitopoetski koncept
    c) sinkronicitetne strategije
3. regionalni/ruralni amaterizam

Treći segment sustava ne tematizira se raspravom, no o njegovoj će i/relevatnosti trebati progovoriti ozbiljnije i utemeljenije jer je činjenica da tradicionalistička, na folkloru utemeljena kultura nije posustala pred masovnom i agresivnom urbanom produkcijom.[4] Ako je cilj/svrha kulturne proizvodnje policentrično i poliestetski koncipiranog društva zadovoljiti potrebe zajednice za kulturom, činjenica je da postoji publika koja iskazuje potrebu i za ovakovim načinima, i tematski i stilski. Institucionalizirana književnost zanemarila je regionalizam, specifičnost pojedinoga vremena i mjesta te se stoga amaterizam okrenuo lokalnom, dijalektalnom, temi konkretnoga života, s pravom na pozitivnu emociju za koju u aktualizacijskim diskurzima institucionalne umjetnosti nema mjesta.

III. Eksplikacija sustava

III.1. Ultimativna alternativna scena: oralna poezija (slam, rap, hip hop)

S obzirom na to da u kulturnoj ponudi usmenost i zabava postaju sve važniji načini sudjelovanja većine, stvorene su nove hibridne vrste koje

[2] Mlakić, 1997., zbirka priča *Puževa kućica*; Bajsić, 1998., zbirka pjesama *Južni križ*.

[3] Za razliku od njih „poetike prijašnjih naraštaja referiraju se na konkretne zacrtane filozofske, teorijske i estetičke koncepcije“, Vuković 2001: 255.

[4] „Premda se termin upotrebljava i kao istoznačnica za rap-produkciju, njegovo je značenje mnogo šire jer podrazumijeva spektar ulične kulture građene na rap-glazbi i oko nje“ (Gall 2001:139).

se sasvim ozbiljno upisuju u središnja kulturna zbivanja.[5] Kao reakcija na folkloriziranje s jedne strane[6] te ekskluzivnost „visoke" lirike (quorumaši, offovci), javlja se „glas naroda" s ulice. Uz usmjerenost na estetiku ciljane publike (senzibilitet mladih, ali angažiran, suprotan ideji zabave u njenom najčešće prakticiranom vidu koji slijedi ideologiju profita), evidentan je drugačiji (zahtjevniji) odnos prema tekstu i prema zbilji[7] te svijest/uvjerenje autora/izvođača da se bave ozbiljnim i respekta vrijednim poslom: tekstovi se objavljuju u obliku zbirki, uživaju potporu i dioništvo ovjerenih umjetnika (Katarina Mažuran, Mario Kovač).[8]

U ideologiziranom vremenu, također nasuprot etnologizaciji i, osobito, zabavnoj literaturi, novi „asfaltni frajeri" nastupaju kao savjest trenutka: preispituju aktualne probleme, kritika su i dnevna kronika vremena, stalno okrenuti fluidnoj zbilji.

III.1.1. Definicija novih oralnih oblika

Heterogena produkcija novih oralnih oblika fenomen je definiran mobilnošću/nepostojanošću kao bitnom odlikom. Smisao slama, npr., u njegovoj je žestini i trenutnosti reakcije. Ne ulazeći u detaljnija istraživanja njihove geneze, mjerodavnim uzimamo podatak da se spomenuti oblici, kao artikulirano zbivanje, prepoznaju krajem 20. st.: nastali su kao izraz velegrada, gdje se dodiruju i amalgamiraju različite kulture i žanrovi. Ideja čiste demokracije u umjetnosti,[9] postmodernističko decentriranje i valorizacijsko niveliranje omogućuju prožimanje različitih oblika ekspresije bez obaveze poštivanja kodnih mjesta žanrova utvrđenih tradicijom[10] i

[5] „Amatersko kazalište uvijek popunjava prostor koji nedostaje u profesionalnom kazalištu. /…/ amaterizam (se) okrenuo dramskom piscu (poznatom ili lokalnom), koji piše na dijalektu i govori o životu koji živi, a pozitivna emocija koja je protjerana iz„velikog i ozbiljnog" kazališta u amaterizmu ima pravo opstanka" (Nikčević 2013).

[6] Michael Lentz, njemački majstor slama, objavio je 1999. dvosveščanu disertaciju Zvučna poezija/glazba od 1945.; slam je zastupljen i u njemačkim udžbenicima i antologijama („Der Neue Conrady").

[7] „Urbani duh Hrvatske u proteklom je desetljeću zaista trebalo braniti. Gradu nevična populacija potaknuta povoljnim političkim trenutkom izbila je u prvi plan i pokušala mijenjati identitet mjesta kojemu se, zapravo, trebala prilagoditi" (Perković 2001: 10).

[8] „Ipak se sve svodi na kvalitetu teksta" (Mažuran 2001).

[9] M. Kovač je pobjednik Otvorenog prvenstva u slam poeziji.

[10] „Ako se vi svidite publici, lovor i šampanjac su vaši" (Mažuran 2001).

specifičan su izraz *građanina globalnoga sela*. Poezija prestaje biti hram postajući klub[11] ili ulica.[12]

Ideja performansa, kompletne umjetnine, vezuje ove oblike uz namjere povijesne avangarde, osobito uz provokacije i komunikacijske eksperimente dadaista.[13]

Idejnosti uspjeha, težnje blagostanju, medijske prepoznatljivosti (biti celebrity!) novi žanrovi suprotstavljaju (barem intencijski) anonimnost, bunt, prekoračivanje moralno i jezično neutralnog sloja (proizvodnja *best-sellera* temelji se na očekivanju širokog sloja čitajućih, tj. na prilagodba masi). Reperi/hiphoperi i slemeri, barem u autentičnijoj pojavnosti, provokatori su masovnog ukusa, i u tom su smislu ekskluzivisti.

Svjetonazorno se pozicionirajući u srednju klasu odlučivši biti glas nevidljivih, koji su direktno suočeni sa socijalnom i ideološkom traumom vremena. Repanje govori svoju istinu golu, bez ideološkog maskiranja, modernim nebiranim urbanim jezikom.[14] Jednolika ritmika stiha kojoj ritmičke akcente uglavnom određuje rima (javlja se na nepredvidljivim mjestima ne mareći za pravilnost periode) pogodna je za pripovijedanje, tako da tekstovi funkcioniraju kao hibridni žanrovi.[15]

Premda su neki momenti bliski tradicionalnoj folklornoj poeziji (naglašena važnost performativnih elemenata, oralnost, nebitnost pisanog oblika), oblici nove oralnosti inspirirani su novim tehnološkim mogućnostima i potporom (video, *youtube*) kao novim oblicima komunikacije. Kao radikalni urbani oblik, suprotni su pol konzervativnog folklornog pristupa.

---

[11] „Strast za uništenje forme" (Leszek Kolakowsky; prema Mrkonjić 2009: 29).

[12] „Cilj je da oni šire misiju i da se krene sa slamovima po lokalnim klubovima i s lokalnim ljudima." (Mažuran 2001)

[13] Hip hop „podrazumijeva spektar ulične kulture građene na rap-glazbi i oko nje" (Gall 2001:139).

[14] Držimo da je dadaistička praksa kolektivnih nastupa, kolektivnog čitanja pjesama, tj. višeglasnog recitiranja teksta kao svojevrsne muzičke partiture (Donat 1985: 20) dovediva u vezu sa slemerskom poetikom: „neki eksperimentiraju sa zvučnom poezijom, i uopće zvukovnom i ritmičnom razinom pa im je i primjeren medij živi nastup, a neki su se, opet, pronašli u grupnom slamu — to zgodno zvuči, zar ne? — pa koriste višeglasje i višetjelesje kako najbolje umiju" (Mažuran 2011).HYPERLINK "http://www.google.hr/url?sa=t&rct=j&q=slam%20poezija&source=web&cd=15&cad=rja&ved=0CEIQFjAEOAo&url=http%3A%2F%2Fsl.wikipedia.org%2Fwiki%2FSlam_(poezija)&ei=VmMqUcKEPMXJtQbMu4CIDg&usg=AFQjCNEs-jv70WScV17iY

[15] „Ono što je oduševljavalo publiku, bila je reperska izravnost, iskrenost i otvorenost u pristupu svakodnevnom životu urbane sredine" (Bosanac 2004: 114).

III.1.2. Poetičke razine novih urbanih literarnih oblika

a) Tematika, socijalna podloga

Na razini tematike novi oblici ne priznaju ograničenja. U skladu s trenutkom (globalizam, demokracija, liberalizam) oni su poziv na osobnu ekspresiju – važno je biti zamjetljiv i dojmljiv.

U praksi, hip hop se definira i tematski, ali samo načelno: njegova je misija aktualnost. To je generacijski i socijalno profiliran govor srednje klase, ulice, beskućnika…te uglavnom govori o traumi vremena. Teži biti drugi pol/glas, dati pravo glasa šutljivoj većini i njenim tjeskobama u svakodnevici te je stoga izrazito socijalno i politički obilježen diskurs, ali antipodan političkoj svečanoj retorici koja se oslanja na opća mjesta. I hip hop su opća mjesta, ali je optika suprotna, subverzivna, beskompromisna.

Urbani smjer rezultat je svijesti o globaliziranosti, multietničnosti, multietičnosti i multiestetičnosti trenutka. I egzotičnost i kompleks provincije u situaciji sveopćeg susjedstva (realnog ili virtualnog) jednakovrijedni su okviri u kojima se pojavnosti tematiziraju ravnopravno, ponekad u nakani međusobnog odmjeravanja, a ponekad sasvim ravnodušno.

b) Jezik

Načelna posebnost književnog izraza (u odnosu na druge uporabe) jest traganje u jeziku: svaki se književni format (i urbano i ruralno) strukturira u jeziku i razgrađuje njime. Novi oralni oblici opredjeljuju se za ultimativno, beskompromisno urbano, za slang. U nakani da budu „narodna umjetnost u modernom smislu riječi" (Perković 2001: 8), banalnom frazom, vulgarnim iskazom, slangom, tuđicom postižu „deskralizaciju pjesničkog jezika" (Bagić 2000: 10-11) u najradikalnijem obliku. Tek ponekad kreiraju se sofisticiranije metafore temeljene na ironičnom odnosu prema konvencionalnom izričaju („moj svijet je autoput, intimni dijelovi mozga, prazan prostor među ušima").[16] Slang je često slikovit/metaforičan, ali takva metafora ne teži začudnosti nego se temelji na jezičnim klišejima, automatizmu, tj. petrificirana je fraza (*čuvati leđa, nemati dlake na jeziku, vrata u moj svijet, baciti kost*). Česte su leksičke permutacije (*lima, čkapi, rista, brodo*), koje također funkcioniraju kao generacijskosocijalni signum, a ne kao individualizirana jezična kreacija. Za uživatelje u tradicionalnoj lirici ovi tekstovi su oneobičeni, ponekad neprozirni, no uglavnom nema

[16] Npr., Shorty je „odličan u kombinaciji seoske poezije i pričanja priče, slaganja rima" (Grgić 2006: 216), ili „Čiča-miča je prava postmodernistička bajka, mali scenarij „(Perković 2001: 9).

opasnosti od njihove hermetičnosti jer je poznavanje takvih jezičnih vještina opće mjesto. Novi oralni oblici ne žele biti hermetični nego socijalno-ideološki subverzivni. Hip-hop provocira urednu građansku prilagođenost i akademizam: jezičnim strategijama oneobičuje se / očuđuje tema, iskaz je direktan i denotativan, temeljen na *estetici simplifikacije*.

Iste je prirode i tip intertekstualnosti: uključene asocijacije i citati porijeklom su općepoznata mjesta (estrada, grafit, teme iz osnovne škole, bajke: *kaj nam pak moreju, I love you, ne daj se Ines, Hans Christian Andersen i ja žicamo šibice, Kažu da je krhko znanje*; Lovačke priče; Teorija i praksa[17]) u koja je upućen i prosječno informiran član društva. Primjeren je tipu internetske kulture: podrazumijeva raspršenu i površnu informiranost o svemu.[18]

c) Idejnost/ideologičnost

Novi se oblici konstruiraju u konfrontaciji s formalnom političkom/vladajućom/snažnom ideologijom, kao opozicija događajima iz javnog prostora. Zadiranje u tabu-teme njihov je poetički imperativ. Prate dnevna politička zbivanja i momentano reagiraju na njih. Cilj im je biti Drugo na nov način: izvode to Drugo iz estetikom i tradicijom marginaliziranog prostora – banalnosti i ružnoće/zazornosti. Zdrava su kritika ideologije u vrijeme kad je javni (politički) govor vrlo neuvjerljivim formulama i parolama prekrio stanje zbilje. Repanje donosi svoju istinu (glas naroda) rečenu moćnim, neestetiziranim urbanim jezikom.[19]

U osnovnoj definiciji slama[20] sadržan je potencijal aktiviteta, subverzije, određene sugestije revolucionalnih primisli, tako da mu je svjesna i intencionalna ideologičnost gotovo najbitnija karakteristika. Kategorične prosudbe pozicije umjetnosti također naznačuju opozitivnost s dotadašnjom estetikom i uvjerenje o nužnosti globalnog restrukturiranja, a *prkos* se poima strategijom/oružjem za ostvarenje cilja. Slam i njemu srodni oblici odredili su svoju misiju i osmislili žestoka sredstva za njenu realizaciju.

---

[17] Svi su primjeri preuzeti iz zbirke *Hrvatski hip hop… Rokane rime,* 2001; navedene su sintagme iz repertoara Elimentala (*Moj, njegov i njen svijet*, 88–89; *Kaj nam pak moreju*, 89; *Ritam, ritam, muzika*, 90; *360°*, 92)

[18] Kao 17.

[19] Interesantna tema s razine jezika svakako je odabir imena (Nered i Stoka, Shorty, Edo Maajka, Remi, General Woo, Skot, Ink, El Bahattee; skupine TBF, Elemental, Target), što u ovoj prilici nećemo tematizirati nego tek natuknuti opaskom da su reperi „stvorili su alternativne lokalne identitete u modi i jeziku, u uličnim imenima" (Bosanac 2004).

[20] „Hip hop je direktno, neuvijeno, bez metafora, s čistim uličnim rječnikom i istančanim osjećajem za pravdu rekao kome što ide" (Perković 2001:8).

Propagiranje i prakticiranje demokratičnosti (uglavnom unutar grupe) također je ideološki akcent kojim se oponira raslojenoj zbilji, a seže do depersonalizacije: glavni su junaci/adresati ovog performativnog formata *buraz* i *sestra* – denominalizirani srodnici po uvjerenju. Ideal bratstva, jednakosti, outsiderstva, bunta protiv građanskih – i naročito pomodnih vrijednosti okvir su svjetonazora koji se upisuje u nove oralne oblike.

d) Recepcija

Ako se tematiziranim područjima postavi pitanje umjetničke relevancije, prosudbe mogu biti disparatne,[21] no motrimo li stvari sa stanovišta recepcije – svakako se radi o zbivanjima koja se ne mogu zanemariti.[22] Kultura u svom masovnom vidu moguća je kao slojevita, legitimnim potrebama društva prilagođena ponuda (s pravom na izbor).[23] Participiranje ovjerenih umjetničkih imena svakako daje ozbiljnost spomenutim oblicima.

Estetika novih oralnih oblika dovodi do izrazite demistifikacije umjetnosti, nadahnuća i talenta, kao i u, npr. prezentaciji/performansama izrade grafita, što se događa na ulici, pred publikom. Navedeni su oblici recepcijski izuzetno prihvaćeni, osobito u populaciji mladih (vidi bilješku 23). Moderni svijet i jest svijet mladih kao teme i kao tvoraca pa se u tom smislu profilirala i idejnost produkcije (beskompromisna estetika aktivizma, beskompromisnosti, brzine, energičnosti,[24] egoizma[25]) kakva odgovara poziciji mladih, buntovnih, a isto tako i recepcija. Vječni jaz između sila tradicije i sila inovacije u aktualnoj je situaciji vjerojatno izrazitiji nego ikad upravo zbog legitimiranja mladih kao u svemu ravnopravnih, ali jačih u snazi, vitalnosti i momentanosti reakcije.

---

[21] "Poetski slam zapravo dolazi, naravno, iz Amerike i potječe od bitničkog izlaska na ulicu i rušenja visoke estetike (Burroughs, Bukowski...). No, danas su već profilirani potpokreti: američki slam (rabijatne face, polusvijet, socijalna poezija), njemački slam (umjetnici-sudionici osobnih poetika i stilova), nizozemski slam (drukčija vrsta glasovanja žirija)" (Mažuran 2001).

[22] Radikalnije novosti uvijek izazovu skepsu; tako je npr. Slavenka Drakulić o ženskom diskursu 90-ih postavila pitanje – da li je sve to uopće književnost?, a prosudbe estetske vrijednosti inspirativno se dotakao Milivoj Solar označivši aktualnu situaciju sintagmom sumrak estetičkog uma (Solar 2004).

[23] "Početkom 90-ih hip hop dosiže popularnost rocka, a do 2002. ga daleko prestiže" (Kaić).

[24] „Taj je pokret silno popularan u srednjoj i sjevernoj Europi (u Njemačkoj se već u pedeset različitih gradova održavaju redovni, tj. mjesečni ili tjedni slam turniri i na svaki uvijek dođe više od stotinu ljudi). Rekla bih da je to neka vrsta strasti" (Mažuran 2001).

[25] "Poetski slam (je) spoj književnosti i sporta/…/Rekla bih da je to neka vrsta strasti" (Mažuran 2001).

Oralnost i vizualnost (govor tijela, performansa) bitni je dio značenja: doživljaj teksta sugerira se naverbalnim načinima/sredstvima ekspresije (uputa: *ne čitate za vrijeme slušanja*, Grgić 2001: 214). Na taj se način, kao i uvijek pri rušenju granica, otvara nova aporija: osvajanjem nove slobode (nevezanost uz tekst) slabi mogućnost osobne recepcije i interpretacije.

Performativne karakteristike u usmenom su izvođenju (tradicionalno – recitiranju) uvijek bitni dio, no slamovski je način oralnosti širi: riječ prelazi u tjelesno iskustvo (pokret, glas, tempo, mimika…), aktivira njegov cjelokupni potencijal. Improvizacijski elementi potaknuti okolinom/publikom i osobnim načinom uključenosti autora-interpretatora u tekst, u svojoj neponovljivosti uvijek proizvode nova značenja.

III.2. Institucionalizirana književnost

III.2.1. FAK i neoegzistencijalisti

Oba koncepta ovog segmenta u načinu prezentacije (javno čitanje, tj. načelo kontaktnog izvođenja teksta, uglavnom proze/priče, u neformalnom ambijentu uz slobodno reagiranje) afirmiraju oralnost te su u nizu elemenata srodni oblicima nove oralnosti. Zbog respektabilne zastupljenosti u oba područja, držimo da je djelo Tatjane Gromače primjereno za postavljanje na mjesto mjesto poetičkog modela.[26] Urbana tematika, generacijski idiom (opterećenost vulgarizmima, žargon, pojednostavljena sintaksa, koja je analogon psihointelektualne strukture likova, društveno marginalne teme[27] (sukobi u urbanom prostoru, pomodni oblici ponašanja) i njima odgovarajući profil osobnosti – sve su to karakteristike od kojih već sredinom devedesetih Gromača strukturira svoje priče, a postat će zaštitni znakovi FAK-a.

Od iskaza prethodne generacije (postmodernističke, poetički oblikovane 80-ih) neoegzistencijaliste karakterizira izrazit pomak od metafore metonimiji, odustajanje od meta-razine jezika, težnja komunikativnosti,[28] s tim da će, za razliku od neposredno prethodeće ratnodobne (također komunikativne, velikim dijelom deklarativne, budničarske), komunikativnost biti temeljena na specifičnom senzibilitetu

[26] „Druga osnovna tema prve generacije hrvatskog hip hopa su oni sami /…/ u rasponu od obrane svog „dvorišta" do otvorenog egocentrizma lišenog ironije" (Perković 2001: 7-8).

[27] Njezino je djelo (npr. priča *Kennedysi su mrtvi* ; Godine 6, br. 11/12, ½, 1996.) dokaz da FAK, premda službeno započinje 13./14. svibnja 2001., postoji mnogo prije: službena objava samo je definirala zajednički okvir autorima koji su ranije nastupili kao individualci (Visković 2006).

[28] „U svakoj knjizi Gromača se bavi društvenim marginalnostima" (Cmuk 2008)

mlade, pomalo autistične generacije distancirane od, institucionalno gledano, glavnih društvenih tijekova. Iskaz o zbilji neoegzistencijalista direktan je i osobno iskustven. [29]

a) Tematika

Neoegzistencijalisti s kraja devedesetih u nekim su momentima poetički su srodni quorumovaškom naraštaju 80-tih, osobito prozi urbanog pejzaža (Bagić 1996). Mjesta dodira navodimo taksativno: učestalost teme ispražnjene svakodnevice koja se sadržajno puni senzualnim pretjeranostima, grad kao mjesto paradoksalne samoće unutar mnoštva, subjekt je urbani nomad;[30] urbanost na razini teme (marginalni dio života) i na razini stila (urbani jezik - žargon) ; egzistencijalna samoća, nepostojanje stalnih kontakata, raspršenost duha; leksički otklon od standarda; niveliranje jezičnih razina (supostojanje suptilnih poetskih slika i vulgarizama); izbor inferiornog junaka i očuđujućeg infantilnog motrišta (nizanje jednostavnih rečenica, bilježenje elementarnih zamjedbi); kompozicijsko fragmentiranje, kadriranje, izraziti rezovi, montaža.

Neoegzistencijalisti, naravno, razvijaju specifičnost: u njihovoj je percepciji grad tematiziran kao urbana džungla (Mrkonjić 2009: 17) unutar koje pojedinac nastoji organizirati vlastiti komad nereda. Realni egzistencijalistički kompleks (Mrkonjić 2009: 16) ne aktualizira odnos ruralnog i urbanog kao bitni životni sloj.

b) Jezik

Mladi 90-ih godina opredjeljuju se za slang. Banalni vokabular, simplificirane sintaktičke formulacije (eliptičnost), denotativnost[31] ipak ne zasje-

[29] „Hiperrealizam u mlađem hrvatskom pjesništvu devedesetih, naime, nesumnjivo je pobunjeni odgovor na hipermetaforizam osamdesetih" (Jahić 2010: 25).

[30] Ovu poeziju svjetonazorno i jezično držimo bliskom prozi u trapericama 70-ih godina: lirski subjekt pozicioniran je kao marginalac, no postoji razlika u fonu koji se podrazumijeva kao socijalni kontekst lika. *Traperičar* govori osobnu, pojedinačnu izgubljenost, a *stvarnosnik/fakovac/neoegzistencijalist* dionik je svojevrsne izgubljene generacije. Budući da je središte socijalnih tijekova traumatično, imperativno poziva na razmatranje velike teme (time i na ideologizirani diskurs).

[31] „Grad se u tim prozama javlja izravno i posredno, na razini teme i na razini stila. /…/ …subjekt grad doživljava kao mjesto kaotičnog i nepredvidivog prepletanja najrazličitijih senzacija /…/ grad kao prostor modernog nomadizma, nenastanjenosti i raspršenosti duha. Urbani pejzaž je poput labirinta u kojem je čovjek – želi li sačuvati osobnost – prisiljen na paradoksalnu osamljenost usred mnoštva, na odustajanje od svake ponuđene mogućnosti, tj. na prisvajanje pozicije autsajdera" (Bagić 1996: 24/25).

njuju činjenicu da svako pitanje dodiruje esencijalno-egzistencijalističku razinu bića. Gromačin je iskaz, npr., simulacija spontanosti doživljaja/viđenja zbiljskog: nema osjećaja konstruiranosti zora/jezika nego se sugerira efekt direktne prepisanosti. Prepoznatljive po izrazu koji je definiran kao *neiz-brušen,* njezine pjesme mogu se promatrati „kao poetizirani fragmenti iz surove svakodnevice koji su jednostavno nabacani na papir bez dodatnog stilskog ukrašavanja" (Cmuk 2008).

Svijet i jezik u ovakovom su modelu dvojstvo: jezik opisuje zbilju služeći se svojim materijalom kao konvencijom, ne težeći istovjećenju s predmetnošću zbilje. Za tu funkciju jezik je, kao postojeći sustav, dostatan uglavnom takav kakav jest: nema potreba za neologizmima, specijalnim jezičnim efektima. On je konvencija koja se ne preispituje. Rezultat takvog postupka je izravna, denotativna poezija: autorica uzima „prirodnu" riječ, računa na njenu osnovnu semantiku. Kolokvijalizmi (*tip, veš, birc*), pa i jezične pogreške (odlazak *kod frizera*, *izaći van*) logični su izbor, s obzirom na tematizirane situacije i osobe. Iskaz je opterećen kolokvijalnim frazama (*Čudim se svemu tome*, *izaći na pivu, početi srati, špeceraj, isfurati film*), pitanje o egzistencijalnom ignorirano/ujednoznačeno je doslovnošću (Mrkonjić 2009: 21) koja povremeno (npr. kod Vlade Bulića) dodiruje nulti stupanj poezije (Mrkonjić 2009: 18).

c) Osobe

Poezija ovog modela izrazito je narativna (većina pjesnika njeguje i pripovjedni diskurs), te i u pjesmu prenose narativnost i njene elemente, likove.

Gromačini su junaci uglavnom suburbana (ili bar - urbana subkulturna) većina koja je zamjetljiva jedino kad se koncentrira pažnja na nju. To su anonimne žene, bez osnovne individualizacije (izostanak imenovanja), eventualno se, bez osobite intencije, navede nadimak, i to kao oznaka socijalne pripadnosti i interne interakcije (*Ružna i Žuta*). Obilježeni su negativnim životnim iskustvom: istrošenošću životom, sapetošću (*tigrovi*), bez manevarskog prostora (*željezničari*). Izbor marginalca tematiziranje je Drugog, društvenog ruba, pomaknutosti na neko marginalno životno mjesto (Ciganke, jedna službenica srednjih godina, zapušteni pacijenti na traumatologiji…): to su likovi kojima je funkcija svjedočenje ozračja, referentnog prostora, a nisu označeni kao individue. Prakticiraju iskonski oćut života u konkretnosti svakodnevnog, privatnog djelovanja, a ne kao intelektualistički egzibicionizam.

Ova se poezija na predmetnim razinama približava naturalizmu. Tip dotučene žene, realiziran u doslovnosti (npr. *Ne bih to mogla nazvati*

sažaljenjem pjesma je o djevojci koja je „saopćila da su joj pronašli kvrgu u glavi / jer ju je otac pijandura pretukao / i nogama šutirao niz stepenice"), a vrlo često kolokvijalno metaforički (*Cura koja je sjebana*), pojavljuje se kao logički ishod tematizirane socijalne sredine. Gromačini su junaci uspješni praktikanti *egzistencijalnog beda*. Pozicija i motrište marginalca otvaraju prostor socijalnoj problematici i specifičnoj vrsti vulgarnog intimizma. Inferiorne i lišene sposobnosti kognicije (ili volje za nju), Gromačine osobe ne promišljaju život: one su potrošni materijal zbilje - nisu djelatne, kroz njih život djeluje i emanira svoju pojavnost te one nemaju prosudbenu sposobnost. Tek s pozicije konstruktora teksta može se valorizati, ali autor/konstruktor izbjegava direktni upis u tekst: bira govor s distance, tj. sugestivni govor. Linearni i bezlični zapis banalne zbilje, a osobito činjenica izostanka emotivne/intelektualne označenosti, ima potencijal izazivanja revolta čitatelja, koji može rezultirati interpretacijom/valorizacijom situacije.

d) Intertekstualnost

U jeziku autora stvarnosne orijentacije intertekstualiziranje kao svojevrsno kreativno nadopisivanje ne događa se zamjetnije. Postoje tek sugestije, upućivanje na prethodeće kulturološke tvorbe koje proširuju prostor djelovanja pjesme.

Gromačin je autorski iskaz centriran: subjekt nije raspršen nego kompaktan, autentična glasa, bez disperzija i prelamanja u Drugo te zbog toga citata ima malo: takav tip subjekta, koncentriran na sebe, ne prožima se s Drugim. Ipak nije izopćenik, autist, samotnjak: toliko je blizu generacijskoj/sociološkoj skupini da govori zajedničkim glasom, ne zatvara se u intimni nego u generacijsko-socijalni prostor. Autorski iskaz funkcionira kao prijepis tako odabranog stiliziranog načina uporabe jezika (*Bus čeka do ujutro*; *Cura koja je sjebana*).

Kad se Gromača, rijetko ali ipak, posluži već gotovim tekstom, tj. citatom, to je grafit/tetovaža (Sparina: *I love you; Joke i Živs.*).

e) Idejnost

Rasap metapripovijesti i modernističkih naracija, koje podrazumijevaju centriranje u nekoj ideji s atributima univerzalnog,[32]padom autoriteta i globalnom liberalizacijom, u uvjetima u kojima iskaz *Bog je mrtav*

[32] J. F. Lyotard: „'postmodernu' karakterizira nepovjerljivost u odnosu na metanaracije pa se prokazuju metanarativne intencije univerzaliziranja jedne (jedine istinite) povijesti te se problematizira odnos između događaja iz prošlosti i povijesne činjenice kao proizvoda/događaja kojem smo mi (pri)dali značenjâ" (Jurdana 2009).

dobiva sasvim nove konotacije,[33] sveto sjećanje povlači se u enklave zatvorenih zajednica i daje prostor malim privatnim (pri)povijestima prestajući biti generalno relevantna vrijednost. Pojedinac je sam u proširenoj sadašnjosti i trajnom prezentu pjesme i zbilje iz kojih ne može pobjeći.

Neoegzistencijalisti ne govore s pozicije moći nego iz slabih mjesta i ne svjedoče ideje nego životnu konkretnost. Subjekt/osoba koja govori svoju priču, ne generalizira nego govori izrazito individualizirano. Na fonu poezije *krvi i tla* to je deideologizirana poezija, ali se, u svojem pozicioniranju u životnu tjeskobu može čitati kao revolt na aktualne ideologije budući da bavljenje problemima društva uvijek ima neku vrst ideološke podloge. Baveći se posljedicama društvene prakse indirektno upisuje kritiku ideologije.

III.2. 2. Folkoristi; etno-koncept; mitopoetski diskurs[34]

Premda se u matičnom tijeku tematiziranog vremena odnosi zaoštravaju pa se odnos urbano-ruralno profilira kao kontrast i isključivanje (često do uzajamnog prezira: ruralnom se zamjera tip ukusa, a urbanom nepostojanje svijesti o važnosti korijena), u skladu s ideologijom globalizacije i multiestetičnosti događaju se i konvergiranja: provincija se *deruralizira*, a grad dobiva folklorne enklave koje njeguju nostalgičnu pastoralnost. Obje tendencije u nespretnijim slučajevima upadaju u zamku proizvodnje kiča, ali isto tako moraju se priznati estetski relevantni rezultati i u jednom i u drugom segmentu. U većim segmentima vremena dolazi se do sinteza u kojima je razlika selo-grad irelevantna: budući da je umjetnost svojevrsno uopćavanje, svođenje životne pojavnosti na obrasce (tipizacija), moguće je govorenje arhetipima i njihovim aktualizacijama, tj. uzajamno se nadopunjuju elementi aktualnih pred-svjesnih, mitskih, pred-urbanih pojavnosti. Jedno od uspješnih takvih susretišta je transformacija folklora u etno-koncept (npr. izvođenje tradicijske pjesme u jazz/blues/rock maniri ili, u krajnje individualiziranim autorskim načinima).

a) Tako, npr., Lidija Bajuk ispisuje koncept teksta bliskog konceptu *etno/world music*, gdje pjesma dodiruje općost oslanjajući se na mitski potencijal kulture i približavajući se folkloru a da ipak ne iznevjerava

[33] „Ja mislim da nije Nietzsche ubio Boga nego postmoderna. Ako je sve jednako važno, onda nema ni omjeravanja o Božju vertikalu u smislu etičkog i moralnog" (Milanja 2013).

[34] Termin preuzet od Sanjina Sorela (Sorel 2006: 122). Mrkonjić oblikuje poetički srodnu skupinu s nazivom *Poetika sanjarenja*, u koju upisuje još npr. Nevena Juricu, Sanju Lovrenčić, Milanu Vuković Runjić, Alena Galovića, Zvjezdanu Bubnjar (Mrkonjić 2009: 22-23).

životnu aktualnost. *Poetika sanjarenja* (Mrkonjić 2009: 22) i proizvodnja osobnih fantazija nastojanje je da se dopre do neke univerzalnije/ globalističke razine postojanja na kojoj etičnost i logika imaju snagu imperativa, čega u modernom tipu globalizacije nema.[35]

b) Petar Gudelj na drugačiji način upisuje baštinu: ona je za njega riznica materijala (jezik, vrednote, metafore…) otvorena potrebi imaginacije, no, s obzirom na svoju poziciju počela, svakako bitnija u svakom svom segmentu (za Bajuk folklorna građa su obrasci, tako da je njena pjesma često bliska konceptu pjesme „na narodnu"). [36]

c) Pjesma je sastavljanje rasutog pred-smisla za prepoznavanje kojeg smo izgubili ključ, oblik traženja svetoga govora (*U svakoj je našoj riječi prežitak ili krhotina mitske cjeline. Ja ih tražim, nalazim, sastavljam, skladam*; Gudelj 2010). Takav stav vidljiv je ne samo u motivici nego i u ritmici: pjesme rekreiraju ritam rere i gange ili prirodnih pojava (gromove, psikanje zmija, hukanje ponornice i bure (Gudelj 2010).

I Mlakić svoj poetski govor oblikuje kao sintezu raznolikih komunikacijskih mogućnosti u kojoj zamjetnu važnost ima stiliziranja prema folklornim obrascima. Upisuje i suvremeni kolokvijalni izraz, a nekoliko je pjesama stilizirano prema obrascu sevdalinke (mali ciklus *Sevdah extended play* te *Molitve*). Njegov sjetan i rezigniran diskurs usmjeren je na svjedočenje emocije čovjeka koji je opterećen iskustvom rata. U nastojanju da se što više približi subjektu, Mlakić autorski govor maksimalno modificira prepuštajući 1. licu da monologizira svoju životnu traumu.

Ovakvi koncepti sinteze uspješno i uvjerljivo relativiziraju ideju o nepomirljivosti odnosa ruralno – urbano, nadasve na razini temeljnih etičkih vrijednosti.

III.2.3. Poetika sinkroniciteta[37]

Treći presjek sustava beskompromisno je umjetnički u klasičnom smislu riječi: poima umjetnost kao proizvodnju jezikom, osobito njegovom

[35] Ivan Pavao II takvu idejnost naziva *primitivnim liberalizmom* (2005:39).

[36] „Gudeljevi su sastavci duboko obilježeni usmenim kazivanjem i pučkom oralnošću, formulaični i repetitivni/…/ Njegov se pjev nalazi razapet na relaciji mythos - logos, između univerzalnog i lokalnog, praelemenata i arhetipova i (više ili manje recentne) dnevne politike" (Pogačar 2010).

[37] Naziv za tip poezije koji autorica istraživanja namjerava elaborirati opsežnijim radom; uz navedene autorice obuhvaća niz autora kao npr. Lana Derkač, Tomica Bajsić, Sanjin Sorel.

sposobnošću konotiranja. Nastavlja koncept umjetničkog jezika kao metaforiziranog, ne-prirodnog, intencionalno višeznačnog, računa s pamćenjem (za razliku od hiperrealista, koji su, prema Bagiću, ravnodušni spram svega, pa i spram tradicije).[38] Pjesnici uključivi u ovaj prostor nisu određeni generacijski: oni su svojevrsna „vanjska grupa",[39] prisutni u svakom vremenu kao ekstremno esteticistička enklava. Dokumentiramo je djelom Sibile Petlevski i Anke Žagar (generacija quorumovaca) te Andrijane Kos-Lajtman (ulazak u književnost kasnih 90-ih).

a) Slojevitost diskursa; jezik

Spomenute autorice opisive su pojmom *poetesa erudita*: očigledno računaju s umjetnošću kao *techne*, tj vještinom i znanjem. Za njih je znanje materijal koji ugrađuju u svoj tekst. Petlevski, npr., piše sonet, epigram, haiku, oblikuje rimarij, asocijacije, struju svijesti.[40] Ispisuje složenu transtemporalnu mrežu unutar koje se na principu paralelizama (sinkronijski) odčitava i zanteresiranost za aktualnost (u datom kontekstu upis aktualnog zbivanja - rata – neka je vrst moralnog imperativa). Pozicija subjekta (i autora) izbor je, a izbor postoji ako znamo za postojanje mogućnosti. Svjesni izbor i prihvaćanje njegovih (poetičkih) rezultata odgovornost je autora-konstruktora, čiju poziciju suodnošenja sa zbiljom Petlevski elaborira u jednoj od svojih meditacija *(*„Svi su pjesnici kroz stoljeća isti; ponekad samo promatrači koji se čude koreografiji tuđe patnje, a ponekad, bogme, i sudionici koji se hvataju u kolo i čine kako i što najbolje umiju – do iznemoglosti, do potpunog iscrpljenja – sve samo stoga što ne znaju prestati," Petlevski 2002: 63).

Ovaj koncept karakteriziraju pozitivan odnos prema tradiciji i parcijalno (direktno ili kao konotacijski potencijal) otvaranje aktualnoj zbilji. Petlevski zbilju upisuje sporadično i to na uopćenoj razini, ali u vrlo jasno prepoznatljivim konkretnim pojedinostima tako da se ne gubi oćut točno određenog vremena. Ipak, njen je prvi odabir tematskog područja i izvora materijala za pjesmu kultura (obrađena zbilja), a ne „sirova" zbilja. Pjesme nisu spontan iskaz o zbilji nego dobro kontrolirane konstrukcije u kojima je način konstruiranja najbitniji dio umjetničkog dojma.

---

[38] „Pjesnici devedesetih prema svemu (pa i prema prostorima literature i kulture) iskazuju jednaku ravnodušnost„ (Bagić 2002).

[39] U prostoru i vremenu diskontinuirani srodnici (van Dijk 2006).

[40] Tj. njezina je knjiga oblik *studijskog putovanja* (Benčić Rimay 2004).

Kos-Lajtman ispisuje pjesme kao kulturološke sinteze: jezičnim strategijama cjelina se amalgamira od niza istržaka koji, kao cjelina, nude poimanje pojedinačnog kao univerzalnog. Poimajući „objekte" o kojima govori (koje ispisuje) protočnima, elastičnima, partikularnima, autorica dolazi do ideje o sinkronicitetu, koju držimo ključnim mjestom njene poetike.[41] Iz sinkroniciteta proizlazi autoričina intertekstualnost (i poliidentitetnost), upisana u nizu razina teksta. Prisutnost *svega u svemu* generira pjesmu kao slijed metafora/sintagma/slika koje konvergiraju istoj točki, a raznolikost sastava i naočiglednih nelogičnosti (neprekidno se događaju kemijski procesi prespajanja i proizvode neočekivani sintagmatski sklopovi: *rečenice puštaš / kao zmajeve*; *beštežinska odanost minuta*) stilogena su mjesta i strategije koje proizvode autorsku razliku. U tako postavljen prostor pjesme upisiva je i banalna fraza, i filozofem i začudna inovacijska tvorba, kao i već gotov tekst (citat). Budući da se umjetnički afirmira kasnih 90-ih, njeno otvaranje aktualijama, za razliku od Petlevski, samo je konotacijski potencijal.

b) Osobe kao adresati

U ovom, izrazito lirskom konceptu ne može se govoriti o osobama-likovima (budući da su oni epski element) nego o adresatima, upisanim identitetima emotivno-refleksivnog, a ne djelatnog tipa prisutnosti.

Petlevski za sugovornike s kojima dijalogizira bira Blakea, Buddhu, Kierkegaarda postavljajući tako njihovim djelom podlogu vlastitoj estetici i idejnosti. Vršni autoriteti pojmljeni su afirmacijski, čime se svjedoči ideja o mogućnosti teleoloških životnih/estetskih tijekova i kontinuiteta.

Identitet (i sebe-identitet) Kos-Lajtman poima kao sjecište (stjecište) mnoštva informacija (momenata, dojmova, emocija, stavova, pitanja, nedoumica…) okupljenih nekom centripetalnom silom koja ih drži u svojem gravitacijskom polju, tj „objekti" o kojima govori (koje ispisuje) protočni su, elastični. Tako, u modusu intimnosti upisani u tekst, *ranko, irena, marina, andrea* ne prestaju biti autoriteti (kao takvi su odabrani i ne mogu to prestati biti), no, uključeni u tekst Drugog, postaju sinkrocitetne točke koje su (uz to što su autoriteti) neminovnost našeg integriteta jer su nas označili i jer se u njihovu kontekstu integriramo kao osobnost. Ideji o pjesmi kao susretištu s odabranim Drugim odgovara ton intimnosti

[41] O tome svjedoči i tematiziranje postupka, čime se proizvodi i zasebna autoreferencijalna pjesma *Sinkronicitet* (Kos-Lajtman 2011: 23).

vidljiv u kreiranju oblika/ugođaja razgovora u kojem osobe u pjesmi, kao komunikacijski dionici, supostoje – jednostavno i prisno.

c) Intermedijalne/intertekstualne strategije

Pitanje Drugog kao osobe za ove je autorice pitanje drugog glasa/teksta, stava, ideje pa se time određuje i tip citatnosti: budući da su asocirane/upisane osobe autoriteti, citatnost je afirmacijska, poticajna, nadograđujuća. Smisao osobnog postojanja i teksta nastaje u presjecištu mene i drugih, aktualnog trenutka i povijesti.

Sibila Petlevski tuđi tekst nadograđuje svojim ne ulazeći u polemiku s njim. Citatnost je strategija kreiranja koncepcije paralelnih svjetova: njihovim preklapanjem stvara se labirint koji izgrađuje slojevitost i bogat značenjski potencijal teksta (života), u kojem se (ponekad) ne snalazimo. Pretpisujući svojim tekstovima tuđe iskaze (Blake, Buddha, Kierkegaard) kao poticaj osobnim razmatranjima, ne ulazeći u polemiku (niti bilo kakvo eksplicitno suodnošenje) s njima, gradi ideju *spojenih lica* (sintagma uporabljena i kao naslov knjige), višezvučja glasova, kulturološke idejne polifonije i polimorfije suvremenosti.

Iz ideje sinkroniciteta u djelu Kos-Lajtman proizlazi način intertekstualiziranja (i poliidentitetnost), prisutna na nizu razina teksta. I njen je citatni dio diskursa afirmacijski. U tekst je upisana svijest da je izgrađen od postojećih diskursa, ali snagom individualnosti i kreativnosti kreira se novo djelo kao autentičnu vrijednost. Kompletne *Lunule čitanja* evokacija su klasika (Marinković, Joyce, Bulgakov, Cvetaeva, Žagar), čija upisanost u tekst čini interpretacijsku osovinu pjesme.

Dok respekt prema tradiciji u slučaju Petlevski potvrđuje da je kasnomodernististički poetički kompleks temelj njena iskaza (često suodnošenje s autoritetima kao osnovom na kojoj se očekuje proces kompetentnog čitanja), za Kos-Lajtman on je znak otklona od generalne ravnodušnosti pjesnika devedesetih koji „prema svemu (pa i prema prostorima literature i kulture) iskazuju jednaku ravnodušnosti“ (Mrkonjić 2009: 29), a kojima generacijski (ali ne i poetički) pripada.

Pitanja o smislu (života i pisanja) u tim okvirima pitanja su načina, optike, inteligencije, obzora koji sami za sebe izgrađujemo kulturom. Autorice ovog segmenta zabavlja beskonačni potencijal jezika, trijumf jezika i smisla koji sobom i svojim postojanjem izgrađujemo i prosljeđujemo. Tražeći dobro pozicioniranje za govor o svijetu i sebi, one biraju presjecište: jezik i tradicija za njih su nesporna postignuća koja se ne preispituju u svojoj suštini, ali nisu nedodirljivi. Više su meko/elastično tkivo prijemčivo za nove dodire/dopise.

IV. Zaključno

Postmodernističko forsiranje skepse, demokratizacije i liberalizma potencijal su vremena koji je inicirao ideju o prekoračivanju institucionaliziranih granica književnosti uključivanjem u razmatranje oblika nemjerljivih ovjerenim tradicionalnim estetskim kriterijem.

Epohalna *strast za uništenjem formi,* koju je Leszek Kolakowski detektirao kao karakteristiku tematiziranog vremena i stanja duha, nije primjenljiva samo na formu kao činjenicu versifikacije nego i na poseban oblik jezika prepoznatljivog kao poetski jezik. Pojačavanjem referencijalne i denotativne funkcije, inzistiranjem na nefigurativnosti i kolokvijalnoj frazi, jezik urbane poezije aktualnoga trenutka direktno upisuje svoju temu. Takvoj se strategiji, logikom nužnog slijeda akcija-reakcija, suprotstavlja – ne toliko agresivan i ne tako uočljiv, ali respektabilan – glas koji se vraća jeziku i poeziji kao slikovnom izrazu i zalihi sjećanja (mitopoetski i sinkronicistički koncept).

Generacije koje se javljaju na granici tisućljeća, oblikovane u specifičnom kontekstu (poraće, gubitništvo, imperativ ideologije tržišta), temelje svoje vrijednosti, estetiku i produkciju na načelu tržišne upotrebljivosti, tako da se i umjetnost jednim svojim dijelom definira kao roba, zbog čega dolazi do „dubinskog raskida s tradicijom" (Jahić 2010: 29).

Oblici ranije pojmljeni subliterarnim (u radu ih nazivamo *novim oralnim oblicima*) približavaju se području institucionalizirane književnosti, u nizu se karakteristika, posebice kolokvijaliziranim leksikom i sintaksom, dodirujući s njim. Produkcijski, recepcijski i aktualnošću nameću se kao relevantni sloj sustava.

Jedan dio nove poezije profilira se kao generacijsko otimanje glasu oficijelne zbilje. U dvostrukom otklonu (od nekomunikativnosti postmodernog iskustva jezika, koje je poeziju udaljilo od zbilje, te od populističke hiperideologizirane doslovnosti), nova poezija (komunikativna i nezainteresirana za ideologiju) postaje geto marginalaca, iz čega proizlazi estetika buvljaka, staretinarnica, *second-hand shopova*.

Obje skupine uključive su u koncept nazvan stvarnosnim/ hiperrealističkim/ neoegzistencijalnim. Vrijednim postignućem ovoga koncepta držimo činjenicu da jeziku omogućava potencijal doslovnosti/ denotativnosti, zanemarenu prethodećom modernističkom poetizacijom.

Skepsa, autističnost, solipsizam kao često navođene karakteristike mlade poezije 90-ih, nadvladavaju se kreativnim nadopisivanjem sinkronicista, interliterarnošću, snažeći koncept povijesnog i estetičkog sjećanja kao potentan i inspirativan. Predloženi nacrt sustava argumentira

pretpostavku P. Pavličića da se, logikom povijesnih tijekova, nakon perioda skepse i dekonstruiranja poetičnosti poezije, možemo nadati tipu lirike u kojem će *vjera u poeziju ponovno biti pronađena*.[42]

Literatura:

a) predmetna

BAJUK, Lidija (2000), *Besput*, Zagreb.
GUDELJ, Petar (2012), *Sve što si donio iz planine*, Zagreb
GROMAČA, Tatjana (2000.), *Nešto nije u redu*?, Zagreb
KOS LAJTMAN, Andrijana (2011), *Lunule*, Osijek
MLAKIĆ, Josip (2004), *Oči androida*, Split
PETLEVSKI, Sibila (2002), *Koreografija patnje,* Zagreb
PETLEVSKI, Sibila (2006), *Spojena lica*, Zagreb
PETLEVSKI, Sibila (1993), *Sto aleksandrijskih epigrama*, Zagreb
PERKOVIĆ, Ante2001, *Hrvatski hip hop… Rokane rime*, Koprivnica
GRGIĆ, Velimir (2006), *Hrvatski hip hop. Rokane rime 2*, Koprivnica.

b) stručna

BAGIĆ, Krešimir (2002), „Eliminacijsko pitanje (Krešimir Pintarić – Divovski koraci)", *Brisani prostor,* Zagreb
BAGIĆ, Krešimir, „Pjesnički naraštaj devedesetih", *Zarez* 2 (2000), 40 (URL: http://www.zarez.hr/40/z_temabroja1c.htm)
BAGIĆ, Krešimir, „Proza Quorumova naraštaja", *Quorum*, XII./1996, br. 2-3, 24/25
BENČIĆ RIMAY, Tea, „Aromatična bol", *Vijenac*, 2004., br. 267
BOSANAC, Jana, „ Transkulturacija u glazbi", *Narodna umjetnost* 41/2, 2004, str. 105–122, TRANSKULTURACIJA U GLAZBI: PRIMJER HRVATSKOG HIP … *hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=41074* (18.prosinca 2014)
CMUK, Miroslav (2008), Gromača, Tatjana; http://www.booksa.hr/dossier/tatjana-gromaca (1. siječnja 2012)
DIJK, Teun van (2006.), *Ideologija. Multidisciplinaran pristup*, Zagreb
Donat, Branimir (1985), *Antologija dadističke poezije*, Novi Sad
IVAN PAVAO II. (2005), *Sjećanje i identitet,* Zagreb
GALL, Zlatko (2001), *Pojmovnik popularne glazbe*, Koprivnica
GUDELJ, Petar, „Jezik je vrhovni sudac", *Vijenac,* 2010., br. 422 (intervju: A. Tunjić; URL: www.matica.hr/Vijenac/vijenac422.nsf:; 15. ožujka 2013)
JAHIĆ, Ervin (2010), *U nebo i u niks*, Zagreb

[42] „U međuratnom – skeptičkom – tipu dominantni je ton sumnja, a u krugovaškom vjera da poezija iskupljuje. Dolazi potom razlogovska sumnja, pa ludistička vjere, pa postmodernistička sumnja. Ako ta pravilnost nešto znači, onda bi se u sljedećem razdoblju – u tipu lirike koja će nastati u skoroj budućnosti - trebala vjera u poeziju ponovno biti pronađena" (Pavličić 2008: 378).

JURDANA, Vjekoslav, „Književnost, povijest i prostor u zrcalu kraja 20. Stoljeća" ČSP, 1, 2009, str.25-38; URL**:** Književnost, povijest i prostor u zrcalu kraja 20. stoljeća *hrcak.srce.hr/file/74022* (7. ožujka 2013)

KAIĆ, Petra, „Hip-hop kultura", URL: www.alfa-portal.com/hip-hop-kultura (24. prosinac 2014.)

MAŽURAN, Katarina, „Osoba s pogledom; Slam – spoj književnosti i sporta", *Vijenac* 197/2001 (razgovarao Kruno Lokotar); URL:Slam – spoj književnosti i sporta, www.matica.hr/vijenac/197/r/Razgovori/)

MILANJA, Cvjetko, „Postmoderna je ubila Boga, a ne Nietzsche", *Vijenac*, 502/2013 (razgovarao Andrija Tunjić)

MRKONJIĆ, Zvonimir, *Suvremeno hrvatsko pjesništvo. Novi tekstovi*, VBZ, Zagreb, 2009.

NIKČEVIĆ, Sanja, „O kazališnom amaterizmu. Paralelni kazališni svijet", *Vijenac*, 504/ 2013.

PAVIČIĆ, Jurica, „Prošlo je vrijeme Sumatri i Javi", *Sarajevske sveske,* 2004., br. 05

PAVLIČIĆ, Pavao, Mala tipologija moderne hrvatske lirike, Zagreb, 2008.

PERKOVIĆ, Ante. 2001. *Hrvatski hip hop...: Rokane rime*. Koprivnica: Šareni dućan. POGAČAR, Marko, Petar Gudelj : Duša tilu; URL: www.mvinfo.hr/izdvojeno-kritike-opsirnije.php?ppar=4413 (20. travnja 2013)

SOLAR, Milivoj (2004), „Novi mediji i sumrak estetičkog uma", u: *Medij hrvatske književnosti, Zbornik radova III. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem* (Zagreb, 28.-29. studenog 2003.), Zagreb, str. 115–121.

SOREL, Sanjin (2006), *Isto i različito*, Zagreb

VUKOVIĆ, Tvrtko (2001), *Off-line, hrvatsko pjesništvo devedesetih*, Zagreb

URBAN CROATIAN LITERARY PRODUCTION

Summary

The paper investigated the layering of the Croatian poetry at the turn of the 20th and 21st centuries based on the social criteria (urban/rural). The complex framework (immediate post-war period, post-modernism environment, the market ideology) provided for the establishment of a multipoetics quality system. The analysis of the reception achievements and the stylistic originality yielded the distinctive criteria on the basis of which a draft system of the thematic moment is shaped up. The extreme urban line (new verbal sorts of performing – slum, hip hop, rap) that strives for the new types of expression and organization (slang, foreign words, performance, multimedia quality, uncompromised anarchization and resisting to conventions) is opposed to the extreme rural, cultural-and-performing-society based amateur line (adhering to language conventions and forms and ideas); at the intersection of the two the ethno expression quality emerges in turn. The institutionalized part of the system ("Quorum" related writers/postmodernists – neoexistentialists) has developed as a layered subsystem that transformatively tangles tradition and opens a new imaginative space.

KEYWORDS: ***ethno, multipoetics, verbalism, urban***

KAZALO IMENA

A

ANDERSON, B. 389, 400
ANDREOTTI, M. 117
ANIĆ, V. 279
ARALICA, V. 206, 211

B

BADALIĆ, J. 226, 233, 235
BADURINA STIPČEVIĆ, V. 128, 132, 149
BADURINA, N. 294, 295, 305
BAGIĆ, K. 257, 233, 334, 335, 338, 340, 344, 345, 349, 351–353, 416, 420, 425, 429
BAHR, H. 291
BAHTIN, M. 117
BAJUK, L. 423, 424, 429
BAKER, M. 235
BANOVIĆ, S. 36, 38, 39
BARAC, A. 117, 206, 211
BASLER, Dj. 82, 85, 91
BEGO, K. 119
BEKER, M. 328, 399
BELOVA, O. V. 132, 149
BENAC, A. 81, 91
BENČIĆ RIMAY, T. 425, 429.
BENN, G. 291
BERGER, P. 358, 366
BERRUTO, G. 279
BEŠLAGIĆ, Š. 80, 82, 84, 91
BIHALJI, O. – M. 80, 81, 91
BIONE, C. 265, 279
BITI, V. 48, 54, 117, 305
BLAGOJEVIĆ, J. 326, 366
BOERIO, G. 267–269, 271–273, 279
BOGNER, J. 206, 211
BOLONIĆ, M. 130, 149
BONAČIĆ, M. 226, 235
BOSANAC, J. 415, 417, 429
BOŠKOVIĆ, I. 213
BOŽANIĆ, J. 273, 279
BOŽIĆ-ŠEJIĆ, R. 225, 237, 257, 263, 280
BRATULIĆ, J. 194, 198
BREHM, A. E. 145, 149
BRIQUET, C. M. 126, 149
BRKOVIĆ, L. 73
BUFFON, G. 149
BUKIĆ, F. 24

C

CHAMBRY, É. É. 144, 149
CHEVAALIER, J. 178, 198
CMUK, M. 419, 421, 429
COEN J. 396, 400
COEN, E. 396, 400
COHEN, R. 390, 400
COMBE, D. 350–352
COOPER, J. C. 399
CORTELAZZO, M. 266, 268, 268, 271, 273, 279.
CORTI, M. 127, 149
COUTURIER, M. 117
CUARÓN, A. 400
CUARÓN, C. 391, 400
CULLER, J. 365, 366, 389, 399
CVITAN, D. 20, 24
CZERWIŃSKI, M. 366

Č

ČAČINOVIĆ, N. 356, 358, 366
ČENGIĆ, E. 58, 60, 73, 86, 91, 209, 211
ČERINA, V. 93, 95, 99, 100, 103–108, 117, 120, 122
ČIZMIĆ, I. 207, 211

Ć

ĆORIĆ, Š. 289, 291
ĆURIĆ, M. 402, 409

D

DAMJANOVIĆ, S. 165, 173
DARCHEVILLE, P. 146, 149

DE CERTEAU, M. 369, 370, 375, 379, 380
DE LEEMANS, P. 144,149
DELEUZE, G. 370, 376, 377, 379, 380
DELORT, R. 146, 149
DENZINGER, H. 158, 173
DERRIDA, J. 117, 333
DESNICA, V. 307–318
DEVOTO, G. 279
DICKENSON, V. 144, 150
DIJK, T. 425, 429
DILTHEY, W. 117
DIZDAR, M. 91
DONAT, B. 88, 285, 286, 290, 291, 317, 415, 429
DONCOVA, D. 319–321, 325, 330, 331
DRAGOJEVIĆ, S. 357, 366
DUDA, D. 356, 365, 366, 371, 379, 402, 409
DUKIĆ, D. 15, 16, 24, 25, 305, 317, 370, 379
DURIĆ, R. 75,
DÜRRIGL, A. M. 198
DYSERINCK, H. 15, 16, 24

DŽ

DŽADŽIĆ, P. 54

Đ

ĐURIĆ, Ž. 128, 150

E

EAGLETON, T. 358, 364, 366
ECO, U. 291
EKMEČIĆ, F. 190,198.
ENGELSFELD, M. 17, 21, 23, 24

F

FABIJANIĆ, M. 263
FABRIO, N. 119
FALIŠEVAC, D. 150, 178, 198
FEE, G. D. 183, 198
FERIĆ, Z. 293, 297–299, 302, 305, 306
FILIPI, G. 272, 279
FILIPOVIĆ, R. 279
FINCHER, D. 395, 400
FINKA, B. 160, 166, 173
FINKA, L.-R. 154, 173
FISCHER, M. S. 16, 25
FLAKER, A. 46, 54, 102, 119, 189, 291, 272, 379
FORSTER, M. 391, 400
FOUCAULT, M. 117, 304, 305, 333, 357
FRANGEŠ, I. 41, 42, 46, 54, 91, 102, 121
FRANIČEVIĆ, M. 41, 48, 50, 54, 309
FRANIĆ, A. 402, 409
FRATI, C. 127, 150
FRIEDRICH, H. 291, 341, 342, 352

G

GABRIĆ BAGARIĆ, D. 130, 132, 150
GADAMER, H.-G. 117
GALL, Z. 413, 415, 429
GAŠPAROVIĆ, D. 102, 103, 117, 119
GARVANOVIĆ-POROBIJA, Đ. 333
GENETTE, G. 384, 385, 399
GHEERBRANT, A. 195, 198
GJURGJAN, Lj. 23, 25, 117, 119
GLIGORIĆ, V. 46, 54
GONDRY, M. 395, 400
GRABAR, B. 176, 186, 198
GRAMET, P. 146, 150
GRGIĆ MAROEVIĆ, I. 226, 253
GRGIĆ, V. 416, 419, 429
GRMAČA, D. 179, 198
GROMAČA, T. 419, 422, 429
GRUBIŠIĆ, V. 209–211, 217, 218, 220, 289, 291
GUDELJ, P. 424, 429, 430

H

HARRON, M. 389, 400
HASSAN, I. 381, 399
HERCIGONJA, E. 132, 150
HIGHONNET, P. 370, 379
HIRTZ, M. 148, 150
HOLMES, J. S. 225, 235
HORVATIĆ, D. 204, 211, 285, 291, 402, 409
HUGO, F. 287, 291
HUHUNI, G. T. 235
HUIZINGA, J. 239, 257
HUNERMANN, P. 173
HUTCHEON, L. 294, 295, 355–359, 366, 367

I

INGARDEN, R. 291
IVAN PAVAO II. 424, 429
IVANIŠEVIĆ, D. 259, 291, 292, 371
IVANIŠIN, N. 101, 102, 117, 119, 317
IVANOVIĆ, V. 66, 67, 73
IVIĆ, N. 305
IVIR, V. 225, 235

J

JAGIĆ, V. 128, 129, 149, 150
JAHIĆ, E. 420, 428, 429
JAKOBSON, R. 291
JAKŠIĆ, Z. 11, 225–243, 245–250, 259, 260, 262–275, 279, 280
JAMBREŠIĆ KIRIN, R. 297, 305
JAREB, J. 206, 207, 211
JELČIĆ, D. 50, 54, 121, 212, 218, 317
JEŽIĆ, S. 402
JONKE, Lj. 209, 211
JURDANA, V. 422, 430
JURIŠIĆ, B. 302–213
JURIŠIĆ, M. 119

K

KADIĆ, A. 210, 216, 224
KAIĆ, P. 418, 430
KALEZIĆ, M. 57, 59, 60, 67, 68, 70, 72–74, 114
KAPETANOVIĆ, A. 132, 150
KARAKAŠ, D. 369–371, 373–380
KARAVLAH, P. 225
KATNIĆ-BAKARŠIĆ, M. 335, 352
KELEKOVIĆ POLOVINA, D. 402, 409
KENYERES, Z. 291
KEPESKI, P. 189, 198
KERO, P. 154, 173
KLEMM, M. 144, 149
KNEZOVIĆ BELAN, P. 370, 379
KNEZOVIĆ, P. 130, 150
KOLANOVIĆ, M. 356, 357, 360, 366, 398, 399
KOLENDIĆ, P.129, 130, 150
KOLUMBIĆ, N. 317
КОМИССАРОВ, В.Н. 325, 329, 331
KORDIĆ, L. 207, 283–292
KORLJAN, I. 355
KOROLKOVA, P. 401.
KOROMAN, B. 357, 366
KOS LAJTMAN, A. 425–427, 429
KOVAČ, E. 411
KRANJČEVIĆ, S. S. 41–56, 100–104, 119
KRAVAR, Z. 43–45, 54, 55, 117, 318
KRIVOKAPIĆ, B. 72
KRLEŽA, M. 15, 17, 23, 25, 27–40, 41–61, 64–69, 71–105, 107–122, 206, 211, 369, 373, 380, 402
KUNA, H. 190, 198
KUPAREO, R. 211

L

LABUS, A. 211
LACHMAN, R. 49, 55
LASIĆ, S. 58, 61, 62, 73, 75, 86–89, 91, 117, 118, 206, 211
LATKOVIĆ, V. 61, 73
LE GOFF, J. 313, 150
LEERSSEN, J. 22, 25, 302, 305
LEHAN, R. 377, 379
LEVANAT-PERIČIĆ, M. 293
LISAC, J. 203, 208,211, 263, 274, 279
LISTEŠ, S. 211
LIVADIĆ, B. 108, 204, 206, 211
LORENZ, K. 132, 150
LOTMAN, J. M. 118, 292
LOVRENOVIĆ, D. 80, 85, 91
LUCKMAN, T. 358, 366
LUKACS, G. 118
ЛЫКОВ, А.Г. 320, 321, 331

M

MACAN, T. 211
MACHIEDO, M. 119
MALIĆ, D. 156, 173
MALIĆ, Z. 52, 55
MAREVIĆ, J. 31, 39
MARJANOVIĆ, M. 95, 100, 118, 119
MAROEVIĆ, T. 237–238, 257, 259
MARTINOVIĆ, Ž. 267, 279
MARTINOVSKI, M. 318
MARUNA, B. 205, 207, 211

MATANOVIĆ, J. 294, 305
MATIČEVIĆ, I. 212
MATOŠ, A. G. 95, 100, 107, 119, 121, 284, 296, 343–345, 369, 371–373, 377–380, 402
MATVEJEVIĆ, P. 48, 55, 118, 119
MAŽURAN, K. 414, 415, 418, 430
MEŠTROVIĆ, I. 214, 224
MEŠTORVIĆ, M. 207, 210, 336
MIĆANOVIĆ, M. 343, 352
MIHANOVIĆ, N. 286, 288, 289, 292
MIKŠIĆ LABURA, D. 15
MILANJA, C. 118–120, 212, 292, 294, 305, 318, 351, 352, 374, 379, 399, 423, 430
MILČETIĆ, I. 125, 127–129, 150, 153–155, 173
MIOTTO, L. 266, 267, 269, 271, 273, 279
MIRANDOLA, L. 132, 150
MIRTH, K. 207, 212, 214, 224
MIŠKOVIĆ, G. 27, 178
MLAĐEN, V. 37, 39
MLAKIĆ, J. 412, 413, 424, 429
MOLINO, J. 337, 352
MORUS, R. L. 146, 150
MRKONJIĆ, Z. 284, 290, 334, 335, 353, 415, 420, 423, 424, 427, 430
MUECKE, D. C. 355, 360, 366, 367
MUSA, Š. 283, 292, 318

N

НАМИТОКОВА, Р.Ю. 320, 332
NAZOR, A. 160, 173
NELJUBIN, L. L. 235
NEMEC, K. 16, 24, 25, 102, 118, 120, 294, 305, 311, 318, 359, 366, 371, 379
NIKČEVIĆ, M. 57, 59, 73
NIKČEVIĆ, S. 414, 430
NIKOLIĆ, V. 204, 207–210, 212, 288, 292
NIZETEO, A. 203–219, 221–224
NOVAK, K. 293, 302, 303–306
NOVAKOVIĆ, S. 132, 150

O

OGRIZOVIĆ, M. 120
ORAIĆ TOLIĆ, D. 48, 55, 118, 294, 295, 305, 318, 371, 379, 380, 383, 390, 399

P

PAIĆ, Ž. 357, 366
PALJETAK, L. 120, 226, 235, 379
PASARIĆ, M. 146, 150
PAVIČIĆ, J. 412, 430
PAVLETIĆ, V. 284, 287, 292, 310, 318
PAVLIČIĆ, P. 55, 290, 292, 429, 430
PAVLOVIĆ, B. 239, 284
PAVLOVIĆ, C. 372, 380
PAŽIN, Z. 166, 173
PEDERIN, I. 402, 409
PELEŠ, G. 318, 399
PERKOVIĆ, A. 213, 414, 416, 417, 419, 429, 430
PEROVIĆ, S. 73
PERRY, B. E. 132, 150
PETERLIĆ, A. 386–388, 391, 393, 395, 397, 399
PETEŠIĆ, I. 153
PETLEVSKI, S. 425–427, 429
PETROVA, O. V. 235
PIENIĄŻEK-MARKOVIĆ, K. 334–336, 353
PIGNATELLI, G. 127, 151
PIKE, B. 371, 380
PILETIĆ, S. 73
POGAČNIK, J. 370, 380, 387, 388, 399
POLIĆ KAMOV, J. 93, 95, 96, 99, 102–106, 108, 110–114, 116–122, 402
POLIĆ, B. 372, 377, 378, 380
ПОПОВА, Т. В. 321, 332
POSAVAC, Z. 318
PREMUŠ, D. 372, 373, 380
PROHASKA, D. 130, 151
PRPIĆ, J. 210, 212
PUCCETTI, P. 130, 151

R

RABADAN-ZEKIĆ, I. 141
RADČENKO, M. 319
RADOJČIĆ, S. 84, 91
RAFFAELLI, I. 266, 279
RAFOLT, L. 372, 380
RAPO, D. 309, 318
RATKOVIĆ, R. 58, 60, 61, 73

RAVLIĆ, J. 206, 212
RÉAU, L. 146, 151
RESL, B. 146, 149, 151
REŠETAR, M. 130, 151
ROMANO, S. F. 292
ROSAMANI, E. 268, 269, 273, 279
RUNJE, P. 154, 173
RYZNAR, A. 299, 306, 360, 366

S

SABLIĆ-TOMIĆ, H. 366
SABLJIĆ, J. 381
SAJKO, I. 293, 295–297, 302, 306
SAMARDŽIJA, M. 205, 212
SAMBUNJAK, S. 11, 126, 151, 157, 158, 162, 164, 169, 173, 176, 177, 181, 182, 189, 192, 195, 196, 198
SAUSSURE, F. de 181
SAVIČEVIĆ IVANČEVIĆ, O. 293, 300–304, 306, 355–367
SAVOVIĆ, B. 67, 68, 73
SCARBOROUGH, J. 145, 151
SCHROEDER, G. L. 131, 151
SDOBNIK, V. V. 235
SENKER, B. 118, 120
SESAR, D. 237, 257, 263, 279
SHOWALTER, E. 356, 366
SIMIĆ BODROŽIĆ, I. 293, 301, 302, 306
SINDIČIĆ SABLJO, M. 313, 318, 369
SKOK, P. 148, 151, 161, 163–165, 167, 173, 267, 268, 273, 279
SLABINAC, G. 116, 118, 292
SLAMING, I. 292
SOČANAC, L. 272, 279
SOLAR, M. 118, 292, 381, 399, 418, 430
SOLOVJEV, A. 84, 91
SOREL, S. 423, 424, 430
STAIGER, E. 118, 292
STANOJEVIĆ, M.-M. 279
STOJANOVIĆ, D. 358, 360, 366
STOJEVIĆ, M. 257
STOJKOVA, A. 132, 151
STOJOVIĆ, M. 73
STRINATI, D. 397, 399
STROHAL, R. 125, 127, 129, 134, 136–141, 150
STROSSMAYER, J. J. 401–409
STUART, D. 183, 198
STUPIN LUKAŠEVIĆ, T. 113, 118, 120
STUPIN, T. 93, 118
SVEČNJAK, V. 46, 55

Š

ŠALAT, D. 335, 353
ŠANJEK, F. 38, 39, 181, 190, 191, 198
ŠARIĆ, Lj. 279
ŠARIĆ, T. 212
ŠENTIJA, J. 82, 91
ŠICEL, M. 20, 25, 54, 55, 102, 118, 120
ŠIDAK, J. 192, 198
ŠIMIĆ, S. 29, 30, 39
ŠIMUNDŽA, D. 30, 39, 50, 51, 55
ŠIMUNIĆ, B. 266, 279
ŠIMUNOVIĆ, P. 237, 238, 256, 263–273, 279, 280
ŠINKO, E. 46, 55
ŠKILJAN, D. 118
ŠKVORC, B. 358, 366
ŠNAJDER, S. 120
ŠTAMBAK, D. 371, 372, 377, 378, 380
ŠTEFANIĆ, V. 126–128, 132, 155, 154, 155, 173
ŠUŠIĆ, M. 307

T

TADIJANOVIĆ, D. 118, 120–122, 213, 284, 371
TARANTINO, Q. 387, 400
TERTULLIAN 161, 173
TICA, M. 91
TIČIĆ, A. 266, 280
TODOROVA, M. 21, 22, 25
TOMAS, V. 263, 280
TOMASOVIĆ, M. 226, 235
TOPČIĆ, A. 175
TURKOVIĆ, H. 393, 399

U

UJEVIĆ, T. 120, 210, 284, 371, 377, 402
UREM, M. 96, 118, 121
UVANOVIĆ, Ž. 381, 382, 386, 399

V

VAGLIO, L. 318
VALČIĆ, A. T. 266, 280
VEH, O. 32, 39
VELJAK, L. 362, 366
VEREŠ, S. 369, 372, 380
VERMEILLE, A. 130, 142, 151
VIDAN, I. 55
VINJA, V. 265, 268, 270, 272, 273, 280
VISKOVIĆ, N. 131–133, 151
VISKOVIĆ, V. 39, 45, 54, 114, 121, 419
VJALOVA, S. O. 128, 152
VOISENET, J. 143, 152
VOJVODIĆ, J. 228, 235
VUČETIĆ, Š. 19, 25, 46, 55
VUČKOVIĆ, R. 30, 39, 46, 55
VUKOVIĆ, T. 333, 335, 342, 353, 413, 403

W

WENZEL, M. 80, 82, 84, 91
WERLICH, E. 118
WIERZBICKI, J. 46, 55
WILD, G. 85, 91
WITTSCHEN, W. 279

Z

ZAJEC, T. 381–400
ZARADIJA KIŠ, A. 125, 150.
ЗЕМСКАЯ, E. A. 321, 322, 324, 331
ZINGARELLI, N. 280
ZLATAR, A. 118, 178, 179, 198, 223, 224
ZOLLI, P. 266, 268, 269, 271, 273, 279
ZORIĆ, M. 292
ZUCKER, A. 131, 132, 152

Ž

ŽANKO, D. 206, 207, 212
ŽIC ROKOV, I. 130, 149
ŽIC, I. 97, 181
ŽMEGAČ, V. 20, 25, 46, 52, 55, 118, 121

Kazalo imena
Ivana Petešić

UDK oznake
Renata Oštarić

Naslovnica
Ines Bralić

Grafičko oblikovanje i prijelom
Grafikart d.o.o.

Naklada
200

Tisak
Denona d.o.o.